

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas**  
**Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social**

Raphael Castilho Bueno Silva

**O CINEMA COMO PONTE SEMÂNTICA: as experiências sociais nos  
filmes sobre a aids**

Belo Horizonte  
2025

Raphael Castilho Bueno Silva

**O CINEMA COMO PONTE SEMÂNTICA: as experiências sociais nos  
filmes sobre a aids**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Comunicação Social da Universidade Federal de  
Minas Gerais como requisito parcial à obtenção de título  
de Mestre em Comunicação Social.

Orientadora:

Profa. Dra. Regiane Lucas de Oliveira Garcêz.

Belo Horizonte  
2025

301.16 S586c 2025	<p>Silva, Raphael Castilho Bueno.</p> <p>O cinema como ponte semântica [manuscrito] : as experiências sociais nos filmes sobre a aids / Raphael Castilho Bueno Silva. - 2025.</p> <p>210 f.</p> <p>Orientadora: Regiane Lucas de Oliveira Garcêz.</p> <p>Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.</p> <p>Inclui bibliografia.</p> <p>1. Comunicação – Teses. 2. Cinema - Teses. 3 .AIDS (Doença) – Teses. I. Garcêz, Regiane Lucas de Oliveira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.</p>
-------------------------	--

Ficha catalográfica elaborada por Vilma Carvalho de Souza - Bibliotecária - CRB-6/1390



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

### FOLHA DE APROVAÇÃO

**"O cinema como ponte semântica: as experiências sociais nos filmes sobre a aids."**

**RAPHAEL CASTILHO BUENO SILVA**

Dissertação de Mestrado defendida e aprovada, no dia dezessete de janeiro de dois mil e vinte e cinco, pela Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais constituída pelas seguintes professoras:

Profª Regiane Lucas de Oliveira Garcêz - Orientadora  
DCS/FAFICH/UFMG

Profª Vanessa Veiga de Oliveira  
DCS/FAFICH/UFMG

Profª Mariana Souto de Melo Silva  
UNB

Belo Horizonte, 17 de janeiro de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Regiane Lucas de Oliveira Garcez, Professora do Magistério Superior**, em 17/01/2025, às 15:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana Souto de Melo Silva, Usuário Externo**, em 20/01/2025, às 10:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Vanessa Veiga de Oliveira, Professora do Magistério Superior**, em 21/01/2025, às 18:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3849795** e o código CRC **38282AF8**.

*Dedico a pesquisa para todas as pessoas que enxergam um potencial político no cinema. Um potencial que seja capaz de influenciar as práticas sociais e transformar o mundo em um lugar mais justo.*

## AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa é, sobretudo, o resultado de dois anos de muita aprendizagem. Ser aluno de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social (PPGCOM) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) foi, sem dúvidas, uma das melhores e mais enriquecedoras experiências de toda a minha vida. Começo, portanto, agradecendo a todos que colaboraram para que eu tivesse acesso a esta oportunidade. Ser pesquisador, em uma universidade pública, é motivo de orgulho para mim e meus familiares,

Falando em familiares, gostaria de agradecer meus pais; Sheila e Armando; por acreditarem no meu potencial, na minha pesquisa e por passarem a vida toda se esforçando para me oferecer as melhores oportunidades. Agradeço, também, à Amanda, minha irmã, que é a pessoa que me apoia com mais entusiasmo em cada tomada de decisão que eu tomei neste caminho. A minha família é parte importante do que sou e, por isso, sou grato por tudo o que eles fazem por mim. A companhia de cada um deles, nos dias mais difíceis, foi o que me garantiu o equilíbrio e a tranquilidade necessária para que eu conseguisse cumprir cada uma das demandas deste Mestrado, por mais desafiadoras que elas parecessem.

Agradeço, também, aos meus avós; mesmo que, infelizmente, dois deles não estejam mais aqui. Um outro obrigado aos meus amigos, sobretudo, pela paciência que tiveram nos muitos dias e semanas em que estive indisponível, me dedicando à realização deste projeto. Quero agradecer, também, aos professores do PPGCOM da UFMG, em especial aos da minha linha de pesquisa, que foram importantes para o meu crescimento como discente e pesquisador. Agradeço ao projeto de extensão “O Carnaval de BH: organização e resultantes socioeconômicos”, e seus integrantes, por fazer me aventurar em um tema diferente da minha pesquisa e por ser o trabalho que gerou a renda para que eu vivesse, de forma um pouco mais confortável, na cidade de Belo Horizonte. Agradeço também a todos os integrantes do, há pouco tempo criado, “Aurora: Grupo de Pesquisa em Comunicação, Organizações e Lutas Sociais”: os textos e as discussões que tivemos foram de extrema importância para o desenvolvimento deste trabalho.

Em especial, quero demonstrar gratidão à minha orientadora, a professora. Regiane Lucas de Oliveira Garcez, que foi quem me ajudou tecnicamente, e também com muito incentivo e afeto, em toda essa jornada. Todas as reuniões, conversas e o estágio docente, que fiz sob sua coordenação, foram essenciais tanto para o meu desenvolvimento pessoal quanto pesquisador, quanto para o referencial teórico que fundamenta esta pesquisa. Agradeço a ela

também por sempre acreditar em mim e por sempre ouvir, com muita atenção, as minhas ideias; que, no final, ficam ainda melhores após receber as suas contribuições.

Por fim, agradeço aos pesquisadores que dedicam diariamente seus esforços profissionais nos estudos sobre reconhecimento, vulnerabilidade e comunicação; e especialmente a quem pesquisa as incidências sociais do cinema e as significações da aids nos meios de comunicação. Foi o trabalho de muitas dessas pessoas que me ajudaram a compreender e conhecer ideias importantes, que foram necessárias para a composição desta dissertação. Espero que este trabalho, um dia, também possa ajudar novos pesquisadore

O antiquíssimo projeto, aparentemente inexorável, por meio do qual as doenças adquirem significados [...] e estigmatizam suas vítimas é sempre algo que vale a pena contestar [...]. No caso desta doença, que produz tantos sentimentos de culpa e vergonha, a tentativa de dissociá-la desses significados, dessas metáforas, é particularmente liberadora, até mesmo consoladora. Mas para afastar as metáforas, não basta abster-se delas. É necessário desmascará-las, criticá-las, atacá-las, desgastá-las (Sontag, 2007).

## RESUMO

Com o objetivo de compreender o lugar do cinema nas discursividades produzidas sobre a aids, esta dissertação procura observar as semânticas presentes nos filmes que retratam a doença na última década. A questão central é analisar como estes meios realçam padrões que evidenciam experiências sociais de desrespeito ou reconhecimento. Para nos aproximarmos das respostas para esta indagação, nos voltamos às teorias do reconhecimento (Honneth, 2003; Butler, 2015; Petherbridge, 2017; Lage, 2020); considerando o cinema como ponte semântica (Simim, 2015; Maia, 2018) e supondo que as peças de ficção produzidas sobre o tema são capazes de influenciar as práticas sociais (Turner, 1997; Sontag, 2003; Hall, 2016) e acelerar ou retroceder a formação das lutas sociais de grupos vulnerabilizados. Entendemos que a população que vive com o HIV é suscetível à falta de reconhecimento; principalmente quando examinamos a perversidade dos discursos produzidos sobre a doença durante a década de 1980 e perpetuados até hoje no imaginário contemporâneo. Para articular a relação entre a aids e a vulnerabilidade nos voltamos aos fenômenos comunicacionais conhecidos como epidemia discursiva (Bessa, 1997) e terceira epidemia (Daniel & Parker, 2018); ideias que se concebem a partir do processo de metaforização e significação das doenças nos discursos sociais (Sontag, 2007). A partir desta discussão; que ainda nos ajuda a enumerar as semânticas comumente utilizadas para descrever a síndrome e os pacientes da aids, bem como o histórico das relações entre a doença e o cinema (Carvalho, 2008; Sousa, 2016); operacionalizamos duas vertentes da análise filmica (Aumont & Marie, 2004) – em caracteres crítico e transcrito – de fragmentos extraídos de cinco produções lançadas sobre o tema entre os anos de 2014 e 2023: “1985”, “Califórnia”, “*Pride*”, “Os primeiros soldados” e “Três tigres tristes”. Em seguida, os resultados da análise foram apresentados a partir de uma constelação filmica (Souto, 2020): método comparatista do cinema que organiza o material observado através de subconjuntos temáticos. Esta prática nos permitiu confrontar panoramicamente as semânticas das produções selecionadas com os enunciados sobre a aids difundidos na memória e práticas sociais; resultando em inferências sobre as relações desta cinegrafia com padrões de reconhecimento ou de desacato, que vão em direção dos personagens aos espectadores e podem, no ponto final desse processo, catalisar ou retroceder a formação de lutas que reivindicam melhores condições de vida e de visibilidade.

**Palavras chave:** aids; cinema; constelação filmica; experiências sociais; reconhecimento.

## ABSTRACT

With the aim of understanding the place of cinema in the discourses produced about AIDS, this dissertation seeks to observe the semantics present in films that portray the disease in the last decade. The central question is to analyze how these devices highlight patterns that evidence social experiences of disrespect or recognition. To get closer to the answers to this question, we turn to theories of recognition (Honneth, 2003; Butler, 2015; Petherbridge, 2017; Lage, 2020); considering cinema as a semantic bridge (Simim, 2015; Maia, 2018) and assuming that the fictional pieces produced on the subject are capable of influencing social practices (Turner, 1997; Sontag, 2003; Hall, 2016) and accelerating or reversing the formation of social struggles of vulnerable groups. We understand that the population living with HIV is susceptible to a lack of recognition; especially when we examine the perversity of the discourses produced about the disease during the 1980s and perpetuated to this day in the contemporary imagination. To articulate the relationship between AIDS and vulnerability, we turn to the communicational phenomena known as discursive epidemic (Bessa, 1997) and third epidemic (Daniel & Parker, 2018); ideas that are conceived from the process of metaphorization and meaning of diseases in social discourses (Sontag, 2007). Based on this discussion; which also helps us to enumerate the semantics commonly used to describe the syndrome and AIDS patients, as well as the history of the relationships between the disease and cinema (Carvalho, 2008; Sousa, 2016); We operationalize two strands of film analysis (Aumont & Marie, 2004) – in critical and transcriptional terms – of fragments extracted from five productions released on the subject between 2014 and 2023. Next, the results of the analysis will be presented based on a film constellation (Souto, 2020): a comparative cinema method that organizes the observed material through thematic subsets. This practice allows us to panoramically compare the semantics of the selected productions with the statements about AIDS disseminated in memory and social practices; resulting in inferences about the relationships of this cinematography with patterns of recognition or contempt, which go from the characters to the spectators and can, at the end of this process, catalyze or set back the formation of struggles that demand better living conditions and visibility.

**Keywords:** AIDS; cinema; film constellation; recognition; social experiences.

## RESUMEN

Con el objetivo de comprender el lugar del cine en los discursos producidos sobre el SIDA, esta tesis busca observar las semánticas presentes en las películas que retratan la enfermedad en la última década. La pregunta central es analizar cómo estos medios resaltan patrones que demuestran experiencias sociales de falta de respeto o reconocimiento. Para acercarnos a las respuestas a esta pregunta, recurrimos a las teorías de reconocimiento (Honneth, 2003; Butler, 2015; Petherbridge, 2017; Lage, 2020); considerando el cine como un puente semántico (Simim, 2015; Maia, 2018) y asumiendo que las piezas ficcionales producidas sobre el tema son capaces de influir en las prácticas sociales (Turner, 1997; Sontag, 2003; Hall, 2016) y acelerar o retroceder la formación de las luchas sociales de los grupos vulnerables. Entendemos que la población que vive con VIH es susceptible a la falta de reconocimiento; especialmente cuando examinamos la perversidad de los discursos producidos sobre la enfermedad durante la década de 1980 y perpetuados hasta el día de hoy en la imaginación contemporánea. Para articular la relación entre el SIDA y la vulnerabilidad, recurrimos a los fenómenos de comunicación conocidos como la epidemia discursiva (Bessa, 1997) y la tercera epidemia (Daniel y Parker, 2018); ideas que se conciben a partir del proceso de metaforización y significación de las enfermedades en los discursos sociales (Sontag, 2007). De esta discusión; lo que también nos ayuda a enumerar la semántica comúnmente utilizada para describir el síndrome y los pacientes con SIDA, así como la historia de la relación entre la enfermedad y el cine (Carvalho, 2008; Sousa, 2016); Operacionalizamos dos vertientes de análisis filmico (Aumont & Marie, 2004) –en términos críticos y transcripcionales– de fragmentos extraídos de cinco producciones estrenadas sobre el tema entre 2014 y 2023: “1985”, “California”, “Pride”, “The “Primeros soldados” y “Tres tristes tigres”. Luego, se presentaron los resultados del análisis con base en una constelación cinematográfica (Souto, 2020): un método de cine comparativo que organiza el material observado a través de subconjuntos temáticos. Esta práctica nos permitió comparar panorámicamente la semántica de las producciones seleccionadas con los enunciados sobre el SIDA difundidos en la memoria y las prácticas sociales; resultando en inferencias sobre las relaciones de esta cinematografía con patrones de reconocimiento o desprecio, que van de los personajes a los espectadores y pueden, al final de este proceso, catalizar o retrasar la formación de luchas que reclamen mejores condiciones de vida y visibilidad.

**Palabras clave:** cine; constelación cinematográfica; experiencias sociales; reconocimiento; SIDA.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 - Frames de “Buddies” (Arthur Bressan, Estados Unidos, 1985).	20
Figura 02 - As experiências sociais evidenciadas no cinema sobre a aids.	21
Figura 03 - Cartazes dos filmes selecionados para o corpus de pesquisa.	24
Figura 04 - Dimensões do reconhecimento recíproco e as formas de autorrelação.	32
Quadro 01 - As dinâmicas do reconhecimento intersubjetivo.	39
Figura 05 - Experiências de desrespeito na vida de pessoas que vivem com o HIV.	42
Figura 06 - Caminho entre o desrespeito, os conflitos sociais e o reconhecimento.	43
Figura 07 - O processo de significação das doenças.	51
Figura 08 - O fenômeno da epidemia discursiva.	53
Figura 09 - O processo de cientifização ideológica.	55
Figura 10 - Conjuntos semânticos sobre a aids na terceira epidemia.	59
Figura 11 - “ <i>Silence = death</i> ”: cartaz do grupo <i>Act Up</i> .	64
Figura 12 - Fotografia de David Kirb publicada na <i>Time</i> e pela <i>Benetton</i> .	65
Figura 13 - Aproximações entre o cinema e o conceito de ponte semântica.	73
Figura 14 - O cinema na percepção de patologias de reconhecimento social.	74
Figura 15 - Frames de “ <i>Buddies</i> ” (Arthur Bressan, Estados Unidos, 1985).	76
Figura 16 - Frames de “Masculin, até certo ponto” (Wilson Rodrigues, Brasil, 1986).	76
Figura 17 - Frames de “ <i>La pudeur ou l'impudeur</i> ” (Hervé Guibert, França, 1992).	77
Figura 18 - Frames de “ <i>Les nuits fauves</i> ” (Cyril Collard, França, 1992).	78
Figura 19 - Frames de “ <i>Zero patience</i> ” (John Greyson, Estados Unidos, 1993).	79
Figura 20 - Frames de “ <i>Longtime companion</i> ” (Norman René, Estados Unidos,	80

1989).

Figura 21 - Frames de “ <i>Philadelphia</i> ” (Jonathan Demme, Estados Unidos, 1993).	87
Figura 22 - Frames de “ <i>Todo sobre mi madre</i> ” (Pedro Almodóvar, Espanha, 1999).	82
Figura 23 - Os tipos de narrativas cinematográficas sobre a aids.	82
Quadro 02 - As narrativas sobre a aids produzidas no período pós-coquetel.	84
Figura 24 - As configurações das narrativas sobre a aids após os coquetéis.	85
Quadro 03 - Número de filmes da lista prévia produzidos por ano.	88
Quadro 04 - Número de filmes da lista prévia produzidos por país.	89
Quadro 05 - Os cinco filmes selecionados para o corpus da pesquisa.	90
Figura 25 - O critério de seleção dos fragmentos filmicos.	92
Quadro 06 - Quantidade de fragmentos selecionados e tempo de filme analisado	93
Quadro 07 - Estratégias, instrumentos e dimensões da análise filmica.	95
Figura 26 - As etapas da análise filmica.	96
Quadro 08 - Dimensões analisadas pela etapa transcritiva da análise filmica.	98
Figura 27 - Tipos de enquadramento cinematográficos.	101
Figura 28 - Modelo hipotético de constelação filmica.	104
Figura 29 - Frames de “1985” (Yen Tan, Estados Unidos, 2018).	107
Figura 30 - Frames de “Califórnia” (Marina Person, Brasil, 2015).	109
Figura 31 - Frames de “ <i>Pride</i> ” (Matthew Warchus, Inglaterra, 2014).	111
Figura 32 - Frames de “Os primeiros soldados” (Rodrigo de Oliveira, Brasil, 2022).	112
Figura 33 - Frames de “Três tigres tristes” (Gustavo Vinagre, Brasil, 2022).	114

Quadro 09 - Fragmentos selecionados para elaboração da constelação filmica.	115
Figura 34 - A constelação filmica da aids e do HIV no cinema.	120
Figura 35 - Subconjuntos constelares: a fragilidade do corpo e a morte inevitável.	121
Figura 36 - Frames de “1985” (Yen Tan, Estados Unidos, 2018).	122
Figura 37 - Frames de “1985” (Yen Tan, Estados Unidos, 2018).	122
Figura 38 - Frames de “1985” (Yen Tan, Estados Unidos, 2018).	124
Figura 39 - Frames de “Califórnia” (Marina Person, Brasil, 2015).	125
Figura 40 - Frames de “1985” (Yen Tan, Estados Unidos, 2018).	126
Figura 41 - Frames de “Califórnia” (Marina Person, Brasil, 2015).	127
Figura 42 - Frames de “Os primeiros soldados” (Rodrigo de Oliveira, Brasil, 2022).	128
Figura 43 - Subconjunto constelar: o tratamento médico.	121
Figura 44 - Frames de “Três tigres tristes” (Gustavo Vinagre, Brasil, 2022).	130
Figura 45 - Frames de “Os primeiros soldados” (Rodrigo de Oliveira, Brasil, 2022).	131
Figura 46 - Subconjuntos constelares: a desinformação e a homossexualidade.	133
Figura 47 - Frames de “Três tigres tristes” (Gustavo Vinagre, Brasil, 2022).	134
Figura 48 - Frames de “Califórnia” (Marina Person, Brasil, 2015).	135
Figura 49 - Frames de “ <i>Pride</i> ” (Matthew Warchus, Inglaterra, 2014).	136
Figura 50 - Frames de “ <i>Pride</i> ” (Matthew Warchus, Inglaterra, 2014).	137
Figura 51 - Subconjuntos constelares: o diagnóstico, a vergonha e a culpabilização.	138
Figura 52 - Frames de “1985” (Yen Tan, Estados Unidos, 2018).	129
Figura 53 - Frames de “Os primeiros soldados” (Rodrigo de Oliveira, Brasil, 2022).	140

Figura 54 - Frames de “Califórnia” (Marina Person, Brasil, 2015).	141
Figura 55 - Frames de “Os primeiros soldados” (Rodrigo de Oliveira, Brasil, 2022).	142
Figura 56 - Frames de “Califórnia” (Marina Person, Brasil, 2015).	143
Figura 57 - Subconjunto constelar: a autocompreensão sobre a doença.	144
Figura 58 - Frames de “Três tigres tristes” (Gustavo Vinagre, Brasil, 2022).	145
Figura 59 - Frames de “Os primeiros soldados” (Rodrigo de Oliveira, Brasil, 2022).	146
Figura 60 - Frames de “Os primeiros soldados” (Rodrigo de Oliveira, Brasil, 2022).	146
Quadro 10 - Monólogos de Rose e Suzano em “Os primeiros soldados”.	147
Figura 61 - Subconjunto constelar: questões jurídicas e afetivas.	150
Figura 62 - Frames de “Os primeiros soldados” (Rodrigo de Oliveira, Brasil, 2022).	150
Figura 63 - Frames de “ <i>Pride</i> ” (Matthew Warchus, Inglaterra, 2014).	153
Figura 64 - Frames de “Três tigres tristes” (Gustavo Vinagre, Brasil, 2022).	154
Figura 65 - Frames de “Califórnia” (Marina Person, Brasil, 2015).	154
Figura 66 - Frames de “ <i>Pride</i> ” (Matthew Warchus, Inglaterra, 2014).	157
Figura 67 - Divisão entre narrativas de memória e cronificação no corpus analisado.	159
Figura 68 - Decorrências sociais das narrativas de memória.	162
Figura 69 - Lacuna representativa do cinema sobre a aids na última década.	162
Figura 70 - Ameaça e confiança como experiências nos fragmentos analisados.	164
Figura 71 - Vergonha e cuidado como experiências nos fragmentos analisados.	164
Figura 72 - Degradação e compreensão como experiências nos fragmentos analisados.	165
Figura 73 - Direitos à saúde como experiências nos fragmentos analisados.	166

Figura 74 - Grupos de possíveis espectadores do cinema sobre a aids.	168
Figura 75 - O cinema sobre a aids na evidência de experiências sociais.	171
Figura 76 - A evidência das experiências sociais no subconjunto da morte e fragilidade.	171
Figura 77 - A evidência das experiências sociais no subconjunto do tratamento médico.	174
Figura 78 - A evidência das experiências sociais no subconjunto da desinformação.	176
Figura 79 - A evidência das experiências sociais no subconjunto da revelação e da culpa.	177
Figura 80 - A evidência das experiências sociais no subconjunto da autocompreensão.	179
Figura 81 - A evidência das experiências sociais nos subconjuntos jurídicos e afetivos.	180
Figura 82 - O cinema sobre a aids na formação de lutas por reconhecimento.	181
Figura 83 - “Três tigres tristes” e a formação das lutas por reconhecimento.	182
Figura 84 - O cinema sobre a aids visto a partir das teorias do reconhecimento.	184
Figura 85 - A constelação fílmica na apresentação dos resultados da pesquisa.	185
Figura 86 - Interação dos achados sobre o cinema e as práticas sociais.	186
Figura 87 - Resposta sintetizada do problema de pesquisa.	187
Quadro 11 - Alguns dos achados desta pesquisa: da previsibilidade à inovação.	187
Quadro 12 - Ficha técnica de “1985”.	195
Figura 88 - Encarte do DVD de “1985”.	196
Quadro 13 - Ficha técnica de “Califórnia”.	197

Figura 89 - Captura de tela da página de “Califórnia” na <i>Apple TV</i> .	198
Quadro 14 - Ficha técnica de “ <i>Pride</i> ”.	199
Figura 90 - Captura de tela da página de “ <i>Pride</i> ” na <i>Apple TV</i> .	200
Quadro 15 - Ficha técnica de “Os primeiros soldados”.	201
Figura 91 - Captura de tela da página de “Os primeiros soldados” na <i>Apple TV</i> .	202
Quadro 16 - Ficha técnica de “Três tigres tristes”.	203
Figura 92 - Captura de tela da página de “Três tigres tristes” na <i>Apple TV</i> .	204
Quadro 17 - Levantamento da filmografia da aids entre 2013 e 2022.	205
Quadro 18 - Ficha auxiliar de análise dos fragmentos filmicos.	207

## Sumário

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>20</b>
<b>2 A VULNERABILIDADE E AS EXPERIÊNCIAS SOCIAIS.....</b>	<b>25</b>
2.1 Perspectivas sobre a vulnerabilidade.....	26
2.2 Considerações sobre o reconhecimento.....	31
2.3 As experiências sociais de desrespeito.....	36
2.4 O desrespeito no cotidiano das pessoas que vivem com o HIV.....	40
2.5 A formação das lutas por reconhecimento.....	42
<b>3 A FORMAÇÃO SIMBÓLICA DA AIDS NOS DISCURSOS SOCIAIS.....</b>	<b>47</b>
3.1 A doença como metáfora.....	48
3.2 Os processos de significação da aids.....	51
3.3 As semânticas de vulnerabilização.....	57
3.4 As disputas discursivas.....	63
<b>4 O CINEMA COMO PONTE SEMÂNTICA DO RECONHECIMENTO.....</b>	<b>66</b>
4.1 O cinema e as práticas sociais.....	68
4.2 O cinema como ponte semântica.....	71
4.3 As características e o histórico do cinema sobre a aids.....	75
<b>5 OS ASPECTOS E AS ETAPAS METODOLÓGICAS DA PESQUISA.....</b>	<b>87</b>
5.1 A seleção do corpus de pesquisa.....	88
5.2 A operação e a seleção dos fragmentos fílmicos.....	91
5.3 A análise dos fragmentos selecionados.....	93
5.4 A apresentação e os contrastes do material analisado.....	102
<b>6 AS EXPERIÊNCIAS SOCIAIS NOS FILMES SOBRE A AIDS.....</b>	<b>106</b>
6.1 Considerações sobre os filmes analisados.....	106
6.1.1 1985.....	107
6.1.2 Califórnia.....	108

6.1.3 <i>Pride</i> .....	110
6.1.4 Os primeiros soldados.....	112
6.1.5 Três tigres tristes.....	113
6.2 Uma constelação filmica de semânticas sobre a aids.....	114
6.2.1 A fragilidade do corpo e a morte inevitável.....	120
6.2.2 Os tratamentos contra o HIV do passado e do presente.....	132
6.2.3 Os discursos desinformativos e a condenação da homossexualidade.....	135
6.2.4 A revelação do diagnóstico, a vergonha e a culpabilização.....	141
6.2.5 A autocompreensão sobre a doença.....	147
6.2.5 Entre os direitos sociais e as relações afetivas.....	152
6.3 Pontes entre as semânticas consteladas e as experiências sociais.....	160
6.3.1 As especificidades contextuais.....	161
6.3.2 A distinção entre o desrespeito e o reconhecimento.....	162
6.3.3 A autopercepção e a inserção na realidade do outro.....	166
6.3.4 A evidência de experiências e patologias sociais.....	169
6.3.4 A formação das lutas por reconhecimento.....	180
<b>7 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	183
<b>8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	190
<b>9 ANEXOS</b> .....	195
9.1 Ficha técnica dos filmes selecionados.....	195
9.1.1 1985.....	195
9.1.2 Califórnia.....	197
9.1.3 <i>Pride</i> .....	199
9.1.4 Os primeiros soldados.....	201
9.1.5 Três tigres tristes.....	203
<b>10 APÊNDICES</b> .....	205

10.1 Levantamento da filmografia da aids entre 2013 e 2022.....	205
10.2 Ficha auxiliar de análise dos fragmentos filmicos.....	207

## 1 Introdução

Assim como a tuberculose esteve presente em parte significativa da produção artística entre o final do século XIX e o início do século XX, a aids passou a ser um tema constante da cultura de massa a partir da primeira metade da década de 1980 (Sousa, 2016). É nas vésperas de se completarem quatro décadas do começo de tal produção; uma vez que a doença apareceu pela primeira vez em um filme lançado no dia 20 de setembro de 1985, chamado “*Buddies*”<sup>1</sup> (**Figura 01**), do diretor Arthur Bressan<sup>2</sup>; que apresentamos esta pesquisa, que tem como objetivo principal verificar as formas como as experiências sociais de reconhecimento e desrespeito (Honneth, 2003) se evidenciam através dos filmes produzidos sobre o tema na última década (2014-2023).



FIGURA 01 - Frames de “*Buddies*” (Arthur Bressan, Estados Unidos, 1985).  
 FONTE - Mídia física (2018).

Os meus estudos sobre a presença da aids na ficção audiovisual começaram durante a graduação em Comunicação Social, na Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Na ocasião, como trabalho de conclusão de curso, desenvolvi uma monografia sobre as representações da doença nas séries de tevê, a partir de uma análise da minissérie “*It’s a Sin*”, lançada na Inglaterra no ano anterior (Silva, 2022). Desde então, apresentei e publiquei trabalhos que discutem a representação da aids nos variados dispositivos da comunicação; que vão do jornalismo até à publicidade, passando pela fotografia e pelas narrativas ficcionais (Silva, 2022; Silva, 2023; Silva, 2024).

Como já expomos, esta pesquisa, em específico, tem como questão central a análise das formas como os filmes produzidos sobre a aids e o HIV realçam padrões que evidenciam experiências sociais de desrespeito ou reconhecimento (**Figura 02**).

<sup>1</sup> Este filme acompanha dois homens sorodiscordantes que se tornam amigos após participarem de um programa de recrutamento de cuidadores para pacientes com aids.

<sup>2</sup> O cineasta veio a falecer em decorrência da aids dois anos após o lançamento do filme.



FIGURA 02 - As experiências sociais evidenciadas no cinema sobre a aids.

FONTE - Autor (2025).

Embora a presença da aids no cinema seja um objeto bastante explorado em trabalhos da área da comunicação, pouco se escreveu sobre a conexão dessas produções com as relações interpessoais, e também, com a autopercepção<sup>3</sup> dos pacientes soropositivos. Procuramos contemplar tais noções no desenvolvimento do trabalho a partir de conexões com as teorias do reconhecimento. A partir do pressuposto de que as pessoas que vivem com o HIV constituem um grupo vulnerabilizado – uma ideia que circunscreve à construção discursiva da aids nas práticas sociais – procuramos responder nossa problemática de pesquisa a partir da observação das gramáticas traçadas sobre a doença na cinegrafia do tema constituída ao longo dos últimos dez anos (2014-2023).

Ousamos dizer que esta dissertação foi escrita a partir de uma perspectiva cara à nossa linha de pesquisa<sup>4</sup>, uma vez que ela se atém a observação dos usos e das apropriações da comunicação nas condutas e nos padrões da vida cotidiana. Este pressuposto se torna mais nítido quando apresentamos a hipótese que mobiliza este trabalho. Entendemos que o cinema deve ser considerado uma ponte semântica do reconhecimento (Honneth, 2003); uma vez que os filmes de ficção são mecanismos carregados de orientações simbólicas que podem ser utilizadas para interpretar e criar experiências sociais, fundamentais na construção da autorrelação prática dos indivíduos e do reconhecimento intersubjetivo. Além disso, temos o entendimento de que o cinema, ao evidenciar múltiplas experiências sociais, tem a capacidade de acelerar ou retroceder a formação de conflitos sociais que se resultam nas lutas pelo reconhecimento (Honneth, 2003).

<sup>3</sup> A autopercepção dos indivíduos, ou autorrelação prática, se compreende na visão positiva que um sujeito traça sobre si próprio quando contemplado por relações de reconhecimento mútuo (Honneth, 2003).

<sup>4</sup> Esta dissertação pertence à linha “Processos comunicativos e práticas sociais” do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Destacamos ainda, que é importante manter a discussão sobre a aids no atual processo de apagamento e descentralização da epidemia nos processos narrativos. Segundo dados do UNAIDS<sup>5</sup>, ainda existem 40 milhões de pessoas vivendo com o HIV no mundo, sendo que algo em torno de 25% dessas pessoas não possuem acesso aos tratamentos adequados. O instituto também chama a atenção para a diminuição do financiamento para o combate à doença no mundo, que caiu 8% nos últimos quatro anos. Analisando esses dados, é factível afirmar que uma parcela significativa das pessoas que vivem com o HIV estão inseridas em condições de vulnerabilidade jurídica e fisiológica. Entretanto, ressaltamos que no percurso teórico e metodológico deste trabalho, iremos analisar, de forma mais contundente, as vulnerabilidades simbólicas vivenciadas pelo grupo; entendendo que, neste caso, o conceito de vulnerabilidade (Honneth, 2003; Butler, 2015; Petherbridge, 2017; Lage, 2020) passa pelo confronto entre a vida de certos grupos e as formas discursivas com as quais essas características são interpretadas pela sociedade.

Como já dissemos, para nos aproximarmos das experiências sociais presentes no cinema sobre a aids e o HIV, nos atentamos, em primeiro lugar, às teorias de Axel Honneth (2003). O autor faz considerações sobre a vulnerabilidade dos indivíduos para explicar conceitos que se relacionam com o reconhecimento, o desrespeito e às lutas sociais que se formam a partir do rompimento de expectativas de aceitação intersubjetiva; prática fundamental para a autorrelação positiva dos indivíduos. Neste percurso, confrontamos as ideias do autor alemão com outras noções sobre estes conceitos, advindo de textos elaborados por autores que comentam a sua obra; como Petherbridge (2017) e Lage (2020); ou pelas ideias de uma outra pensadora importantes nos estudos deste tema; a filósofa americana Judith Butler (2015). Em uma segunda frente, examinamos a anatomia dos discursos produzidos sobre a aids durante a década de 1980 e que permanecem, até hoje no tecido social, a partir de gramáticas estigmatizantes insistentemente perpetuadas no imaginário das pessoas. Para descrever esse fenômeno, nos aprofundamos em um conceito conhecido como epidemia discursiva (Bessa, 1997). Também nos atemos às variações nominais desse fenômeno, como a terceira epidemia (Daniel & Parker, 2018): todas ideias que se concebem a partir do processo de significação e metaforização das doenças nos discursos sociais (Sontag, 2007).

---

<sup>5</sup> O UNAIDS é um programa conjunto da Organização das Nações Unidas que tem como objetivo liderar e coordenar a resposta global à epidemia da aids. O programa foi criado no ano de 1996 e tem representação no Brasil desde o ano de 2002; atuando em colaboração com os governos federal, estaduais e municipais, além de organizações da sociedade civil, redes de pessoas que vivem com HIV, instituições acadêmicas e organizações parceiras

Dessa forma, nos três próximos capítulos, apresentaremos com mais detalhes nosso objeto de investigação, bem como aspectos teóricos utilizados para observar a problemática apresentada pela pesquisa. Mais especificamente, é no **Capítulo 2** que nos debruçamos no conceito de vulnerabilidade e sua relação com os padrões de validação e desrespeito; a partir da filosofia honethiana sobre o reconhecimento. Em seguida, no **Capítulo 3**, procuramos relacionar as reflexões da sessão anterior com as semânticas produzidas sobre a aids; pensando nas reflexões sotagianas sobre a metaforização e a significação das doenças, preceitos que motivam o estudo de fenômenos comunicacionais conhecidos como epidemia discursiva (Bessa, 1997) e terceira epidemia (Daniel & Parker, 2018). Em uma segunda, é no **Capítulo 4**, que inserimos o cinema em nossa equação; explicando com mais detalhes o conceito que considera o dispositivo como ponte semântica do reconhecimento intersubjetivo. É nesta sessão que iremos apresentar um panorama histórico da aids no cinema: descrevendo as categorizações filmicas criadas por estudiosos do tema (Carvalho, 2008; Sousa, 2016) e expor os marcos importantes desta indústria.

No **Capítulo 5**, partimos para explicações metodológicas referente às práticas utilizadas no desenvolvimento da pesquisa. Apresentamos o processo de seleção e análise do corpus de pesquisa, além da forma como organizamos e apresentamos os resultados obtidos pelo estudo. Essa apresentação se baseia na justificativa da escolha por analisar fragmentos em detrimento das obras filmicas como um todo; no detalhamento da análise filmica, crítica e transcritiva (Aumont & Marie, 2004); e nas considerações sobre o conceito benjaminiano de constelação filmica (Souto, 2020). Este último, outro ponto importante do trabalho, tem como seu objetivo apresentar e confrontar panoramicamente as inferências feitas sobre os materiais observados<sup>6</sup>. O **Capítulo 6**, da análise propriamente dita, é onde apresentamos nossa constelação; formada por múltiplos subconjuntos semânticos encontrados nos fragmentos filmicos analisados de cinco longas produzidos sobre a aids durante a última década (**Figura 03**): “*Pride*” (2014); “*California*” (2015); “*1985*” (2018); “*Os primeiros soldados*” (2021) e “*Três tigres tristes*” (2022). Além da apresentação dos subconjuntos, iremos estabelecer quais os elos entre as semânticas consteladas e as experiências de sociais vivenciadas pelos personagens e, principalmente, pelos espectadores.

---

<sup>6</sup> Sendo o cinema uma prática social, a constelação nos permite organizar, tensionar e exibir os objetos analisados em um exercício de apreciação que vai além das esferas estéticas e visuais dos fragmentos filmicos; agrupando análises dedicadas à encontrar aproximações entre as dizibilidades da doença nas práticas sociais e no interior das obras selecionadas.



FIGURA 03 - Cartazes dos filmes selecionados para o corpus de pesquisa.  
 FONTE - Letterboxd (2024).

É nessa etapa do trabalho que procuramos contemplar cada um dos nossos objetivos específicos. Reiteramos que estes são:

- a) criar uma constelação fílmica dividida em subconjuntos semânticos sobre a aids;
- b) analisar os fragmentos dessa constelação alinhando a teoria do reconhecimento com as especificidades dos processos de significação da doença;
- c) traçar o cinema como certificação estética e ponte semântica do reconhecimento;
- d) se ater às especificidades contextuais do cinema sobre a aids da última década;
- e) diferenciar os grupos de espectadores que assistem esses filmes;
- f) relacionar o cinema sobre o tema com a formação das lutas sociais por reconhecimento

Ao final desse percurso, nossa expectativa é que consigamos oferecer uma resposta satisfatória para a nossa pergunta de pesquisa<sup>7</sup>, oferecendo uma maior compreensão sobre como os dispositivos fílmicos evidenciam múltiplas experiências sociais. Ao longo desse processo, procuramos deixar claro como essa prática condiciona noções de autoestima para o grupo representado e solidariedade para o outro grupo de espectadores e, por fim, como essa relação pode afetar a articulação das lutas por reconhecimento (Honneth, 2003).

<sup>7</sup> Como os filmes sobre a aids produzidos na última década podem evidenciar experiências sociais de reconhecimento ou desrespeito?

## 2 A vulnerabilidade e as experiências sociais

Neste capítulo, vamos nos debruçar na teoria do reconhecimento; discurso que tem se tornado mais frequente no debate filosófico contemporâneo (Feldhaus & Saraiva, 2023). Elaborada pelo sociólogo alemão Axel Honneth durante a década de 1990, esta vertente do pensamento social interpreta o reconhecimento como uma necessidade vital dos indivíduos; uma vez que a existência de um sujeito só passa a ser validada a partir da existência de outro (Garcêz, 2008). Contemplamos, aqui, o primeiro de uma série de componentes importantes para responder nosso problema de pesquisa. Para analisar as formas como o cinema sobre a aids realça padrões que evidenciam experiências sociais de desrespeito ou reconhecimento é importante discutir esta dinâmica no sentido de apontar as influências políticas dos filmes sobre a aids; observando em que ponto as semânticas traçadas sobre a doença podem impulsionar lutas sociais que reivindicam novas gramáticas para a obtenção de vida mais digna para este grupo que é historicamente vulnerabilizado.

Feldhaus e Saraiva (2023) afirmam que, para Honneth, o aspecto fundamental do reconhecimento é a intersubjetividade. Logo, as experiências sociais advindas das relações intersubjetivas, entre parceiros de interação, é o que baliza o nosso estudo. Mattos (2016) afirma que a constituição da identidade livre é dependente das experiências de reconhecimento; enquanto as práticas de desrespeito violam os consensos intersubjetivos do sujeito, capazes de abalar a percepção dos indivíduos sobre a sua própria existência. Neste contexto, a ausência da aceitação do outro é um mote para a formação de conflitos sociais. Explorar a obra de Honneth permite a compreensão dessas batalhas sob o pretexto de que uma vida digna de ser vivida só é possível quando existem condições necessárias para o reconhecimento efetivo e pleno dos indivíduos (Mattos, 2016).

Mais tarde, iremos estabelecer conexões entre este pressuposto, a aids e o cinema; explorando as experiências sociais representadas em tela, sobretudo em cinco produções lançadas entre os anos de 2014 e 2023. Tal concepção estabelece diálogo com pesquisas que, como esta, observam as intervenções dos processos comunicativos no tecido social. As ideias de Honneth têm servido como escopo teórico de discussões que abarcam a inclusão social, os direitos humanos, os movimentos sociais e os estudos de gênero; reflexões que flertam com os conceitos abordados ao longo desta pesquisa.

Este capítulo começa traçando definições para o conceito de vulnerabilidade, comparando a visão honethiana com a de outros autores que complementam, ou até mesmo

contradizem, as teses estabelecidas pelo teórico. É verdade que o conceito de vulnerabilidade não é o foco das discussões elaboradas por Honneth, mas é o ponto de partida para as suas preocupações relacionadas ao desrespeito moral, potencializador das fragilidades humanas. Nesse sentido, articulamos os escritos de diferentes autores para discutir aspectos distintos da vulnerabilidade. Em seguida, enumeramos as esferas da vida social em que se estabelecem as relações de reconhecimento; contrastando tais padrões com as experiências de desrespeito e apontando suas interlocuções com as ideias de resistência e, também, com formação de lutas por reconhecimento oriundas da vulnerabilização simbólica dos pacientes que convivem com o vírus do HIV. Também introduzimos, brevemente, na presente seção, o conceito de ponte semântica: elemento essencial para a formação das batalhas sociais e que será retomado durante toda a argumentação teórica deste texto.

## 2.1 Perspectivas sobre a vulnerabilidade

As preocupações teóricas que abarcam a vulnerabilidade são frequentes há bastante tempo no campo científico<sup>8</sup>. No caso analisado – em que a discursividade associou o HIV aos membros do então conhecidos como grupos de risco – nos mobilizamos pelo entendimento de que, de forma intencional ou não, aqueles que se opõem às regras da normatividade se tornam suscetíveis à falta de reconhecimento e à vulnerabilidade (Honneth & Anderson, 2011).

Lage (2020) aponta a existência de uma imensidade de possibilidades de interpretações para o conceito de vulnerabilidade, com enfoques emocionais, sociopolíticos, bioéticos, ambientais, físicos, ontológicos e morais. A partir deste ponto, iremos apresentar algumas concepções sobre o tema, nos baseando, principalmente, na perspectiva moral e normativa do termo; que passa pela concepção de que "[...] todos sentimos dor e todos somos capazes de reconhecer a dor alheia" (Lage, 2020, p. 50). Embora não seja este o foco dos seus estudos, Honneth (2003), em sua obra, pensa a vulnerabilidade a partir das formas de cooperação social relacionadas à necessidade de cuidados básicos, o que aponta uma dimensão permanente de interdependência dos sujeitos (Lage, 2020). As contribuições do autor alemão sobre o conceito advém de sua matriz hegeliana e intersubjetiva de pensar o reconhecimento;

---

<sup>8</sup> Essas discussões aumentaram à medida que os discursos de extrema direita ficaram mais populares ao redor do mundo. A utilização massiva do termo nas pesquisas científicas está muito relacionada, atualmente, com a ascensão do autoritarismo e com a crise das democracias. Além disso, a efervescência da pauta pode ser vista como uma resposta do pensamento crítico ao contexto de precarização em que vivemos (Lage, 2020).

resultando o que Lage (2020) chama de uma noção de vulnerabilidade conectada às demandas por justiça social, autonomia e cuidados intersubjetivos.

Na abordagem de Honneth (2003), os indivíduos são amplamente dependentes da infraestrutura de ser visto pelo outro. O sociólogo apresenta a compreensão de vulnerabilidade biológica: uma condição intrínseca à existência dos indivíduos e que pode ser exacerbada a partir da falta de reconhecimento, oriunda das experiências sociais de desrespeito. Nesse sentido, Honneth (2003) divide as relações de reconhecimento em três âmbitos distintos da vida social, definindo que as negligências e os danos causados nessas estruturas são capazes de colocar em risco a autonomia dos indivíduos (Honneth & Anderson, 2008). Lage (2020) acredita que é necessário ter em mente, de forma clara, três movimentos para conectar os estudos de Honneth com os conceitos de vulnerabilidade; algo que faremos ao longo de todo este capítulo; principalmente quando apresentarmos como as experiências sociais podem afetar a vida cotidiana dos indivíduos:

1) em primeiro lugar, será necessário desatrelar, em certa medida, a vinculação da vulnerabilidade a formas, estruturas e mecanismos de violência, no sentido de expandir as possibilidades de relação entre reconhecimento, vulnerabilidade e autonomia para além de uma dimensão física, corporal; 2) em seguida, buscaremos sintetizar o esquema desenhado por Honneth para explicar como experiências de desrespeito e o fenômeno da reificação estão intimamente associados a pelo menos três dimensões da vulnerabilidade, e de que formas tais experiências servem de gatilho para gestos de resistência e lutas por reconhecimento; 3) por fim, [...] indicar o que entendemos que sejam as principais contribuições do autor para as teorias da vulnerabilidade, [...], além de apontar caminhos abertos para reflexões em outras direções (Lage, 2020, p. 50-51).

De forma geral, podemos adiantar que a contribuição de Honneth para as teorias sobre a vulnerabilidade aparece, principalmente, vinculada à autonomia prática dos indivíduos, algo que só é constituído a partir de redes sólidas de reconhecimento social (Lage, 2020). Conseqüentemente, o robustecimento da vulnerabilidade pode ser observado quando existem violações na condição de independência e aceitação dos indivíduos, a partir de práticas de desrespeito que são capazes de desmoronar a identidade dos sujeitos. Em alguns casos, que é o que discutiremos no fim deste capítulo, estas perturbações funcionam como gatilhos para a abertura de agendas de resistência política, conhecidas como lutas por reconhecimento: a principal teoria da carreira de Honneth e que também mobiliza parte deste estudo.

Oriunda da vertente política do pensamento, outra noção de vulnerabilidade se entrelaça com as relações estruturais de poder e dominação (Petherbridge, 2017). Esta, que é

considerada por estudiosos como uma lacuna na obra de Honneth, é amplamente discutida pela filósofa americana Judith Butler (2015); que baseia sua visão de vulnerabilidade nas ideias de precariedade e condição precária; além de relacionar esses conceitos ao potencial de enlutamento dos sujeitos. Para Butler (2015), “se certas vidas não são qualificadas como vidas [...] de acordo com [...] enquadramentos epistemológicos, então essas vidas nunca serão vividas nem perdidas no sentido pleno dessas palavras” (p. 13). Ao contrário de Honneth (2003), que faz a associação entre os processos de vulnerabilização e violência apenas nas discussões sobre como o desrespeito afeta o reconhecimento; Butler (2015) utiliza este encadeamento como uma das bases estruturantes da sua teoria, ao afirmar que a precariedade conduz a uma potencialização da violência que torna perceptível a susceptibilidade física de determinados grupos e o desejo dominante de destruí-los.

Embora as visões de Axel Honneth e Judith Butler sejam marcadas pela efusão das suas diferenças; são as suas similaridades que mais nos chamam a atenção na composição deste estudo. Neste sentido, comparamos a noção de vulnerabilidade biológica com a de precariedade. Ambas as visões se baseiam no que chamamos de antropologia da interdependência e na tradição hegeliana da enxergar a vida social; uma vez que ao tempo que Honneth (2003) afirma que, desde o nascimento, os indivíduos são suscetíveis ao cuidado e ao reconhecimento do outro; a noção de precariedade de Butler (2015) se baseia no “[...] fato de que a vida de alguém está sempre, de alguma forma, nas mãos do outro” (p. 31). É utilizando dessa linha de pensamento, que a autora afirma que não nascemos para nos tornarmos precários, mas que a precariedade é coincidente ao próprio nascimento, uma vez que – desde o primeiro momento, o ser humano é amplamente dependente de uma rede social de ajuda. A concepção de ambos os teóricos pode ser sintetizada na frase: “é exatamente porque um ser vivo pode morrer que é necessário cuidar dele para que possa viver” (Butler, 2015, p. 32).

Para Butler (2015), o conceito de precariedade se entrecruza com o conceito de condições precárias. Se, como expomos, as vidas são, por definição, precárias; a condição precária é politicamente induzida para certas populações, que sofrem por motivos sociais e econômicos, e estão expostas a um variado número de violações e violências e, até mesmo, à morte. A autora ainda acredita que, em muitas situações, estes grupos estão expostos à violência arbitrária do próprio Estado, um espaço que – teoricamente, em um mundo ideal – deveria oferecer proteção para essas populações.

Assim como Honneth (2003), que afirma que a vulnerabilidade biológica pode ser tonificada a partir da degradação semântica, em uma dinâmica que explicaremos posteriormente; Butler (2015) acredita que os enquadramentos sociais determinam a compreensão da precariedade da vida de múltiplos grupos sociais. Para a filósofa, aqueles que comumente não têm a oportunidade de serem representados correm risco de serem tratados com inferioridade, uma vez que é a dinâmica da visibilidade que “[...] decidem quais vidas serão reconhecíveis como vidas e quais não o serão [...]” (2015, p. 28). Essa relação é o que impede o mecanismo da dignidade, uma vez que a autora compreende que a imperceptibilidade limita todas as possibilidades de uma vida florescer (Butler, 2011). A autora resume esses pressupostos afirmando que a vida exige apoio e condições possibilitadoras para poder ser uma vida vivível; expondo que:

[...] se queremos ampliar as reivindicações sociais e políticas sobre os direitos à proteção e o exercício do direito à sobrevivência e à prosperidade, temos [...] que nos apoiar em uma nova ontologia corporal que implique repensar a precariedade, a vulnerabilidade, a dor, a interdependência, a exposição, a subsistência corporal, o desejo, o trabalho e as reivindicações sobre a linguagem e o pertencimento social (Butler, 2015, p. 15).

Butler (2015) também insere o luto em suas discussões sobre vulnerabilidade; primeiro ao afirmar que “sem a condição de ser enlutada, não há vida, ou, [...], há algo que está vivo, mas que é diferente de uma vida” (p. 33). Isso quer dizer que a apreensão da condição de ser enlutada precede e torna possível a apreensão da vida precária (Butler, 2015). Em segundo lugar, a autora ainda afirma que a perda é um elo que conecta os sujeitos, catalisando relações de proximidade e compreensão mútua entre os indivíduos; reiterando a condição de intersubjetividade que Honneth (2003) acredita ser a base das relações sociais contemporâneas. Barbosa e Garcêz (2022) retomam as concepções da filósofa americana para reiterar a conclusão de que as condições de precariedade estrutural chegam em sua pior versão quando se diferenciam quais vidas são ou não são passíveis de luto. Nesta perspectiva, “[...] vidas são somente consideradas como tais a partir do momento em que suas perdas são lastimadas e, dessa forma, contam com recursos para que permaneçam vivas” (Barbosa & Garcêz, p. 76). Butler (2015) ainda afirma que:

[...] a condição [...] de precariedade conduz não ao reconhecimento recíproco, mas sim a uma exploração específica de populações-alvo, de vidas que não são exatamente vidas, que são consideradas *destrutíveis* e *não passíveis de luto*. Essas populações são *perdíveis*, ou podem ser sacrificadas, [...] porque foram enquadradas como já tendo sido perdidas ou sacrificadas; são consideradas como ameaças à vida humana como a conhecemos, e não como populações vivas que necessitam de proteção contra a violência [...], a fome e as pandemias.

Consequentemente, quando essas vidas são perdidas, não são objeto de lamentação, uma vez que, na lógica distorcida que racionaliza sua morte, a perda dessas populações é considerada necessária para proteger a vida dos *vivos* (p. 53, grifos da autora).

Com a intenção de estabelecer uma nova noção, crítica, sobre o conceito de vulnerabilidade; Petherbridge (2017) sincretiza as teorias de ambos os autores aproveitando as concepções do intersubjetivismo normativo de Honneth e a noção de Butler sobre as condições de precariedade. Para a autora, as teorias já existentes podem ser respostas possíveis, mas não completamente definitivas para as discussões colocadas em jogo na contemporaneidade. Dessa forma, no exercício de procurar lacunas nessas acepções, Petherbridge conclui que “[...] a vulnerabilidade é uma categoria crítica que revela as tensões e ambiguidades das relações sociais, bem como sua riqueza e complexidade” (2017, p. 171). Atenta a este processo, a autora diferencia a vulnerabilidade comum da vulnerabilidade situacional, conecta a vulnerabilização a imperativos solidários que vincula os indivíduos a partir das suas noções de finitude, cuidado, susceptibilidade e responsabilidade (Lage, 2020). Esta vulnerabilidade situacional acontece nas ocasiões em que um indivíduo tem essa condição exacerbada em contextos particularizados. Podemos observar este excedente de vulnerabilidade a partir da censura normativa imposta pela sociedade em práticas e formas de vida específicas (Petherbridge, 2017). Neste contexto, uma pessoa é considerada vulnerável quando não se encontra em condição de evitar abusos que minam suas possibilidades de independência e bem-estar.

É pensando na ideia de excedente, que inserimos, neste estudo, os pacientes que vivem com o HIV nas discussões sobre a vulnerabilidade. Podemos afirmar que as configurações culturais impostas à aids estabeleceram uma série de imagens distorcidas sobre a doença e os doentes, se conectando aos preconceitos já existentes e produzindo respostas perversas e desumanizantes à epidemia (Daniel & Parker, 2018). As experiências de desrespeito direcionadas àqueles que estão doentes – e também as pessoas que a sociedade acredita estarem suscetíveis a serem contaminadas pelo vírus – afetam a integridade física e social, assim como a dignidade destes indivíduos. Vamos esclarecer este processo no próximo tópico, voltando principalmente às teorias de Honneth (2003); categorizando os padrões de reconhecimento e desacato e, também, especificando como as experiências sociais incidem no cotidiano dos pacientes soropositivos.

## 2.2 Considerações sobre o reconhecimento

Agora que já estabelecemos alguns entendimentos sobre a vulnerabilidade, voltamos às teorias de Honneth (2003) para esclarecer o que o autor entende por reconhecimento. Esta acepção passa pela ideia de que os seres humanos só se sentem plenamente realizados a partir do momento que são reconhecidos como sujeitos de valor pelos seus parceiros de interação (Honneth, 2003). Garcêz (2008) afirma que essa ideia ultrapassa as fronteiras da tolerância ou da cortesia daqueles que apenas aceitam o outro, atingindo a necessidade de uma real construção intersubjetiva da aceitação das diferenças. Sendo assim, o reconhecimento não envolve apenas as vontades daqueles que o buscam, mas também as vontades do outro em um processo que se dá a partir de negociações de sentidos envolvendo ambas as partes. Mattos (2016) complementa que:

Honneth procura mostrar as relações de reconhecimento recíproco presentes nas esferas sociais que permitiram colocar a liberdade individual, pensada como autodeterminação e autorrealização, no centro da noção moderna de bem-viver. Com isso, ele pretende identificar os obstáculos e patologias sociais que podem dificultar ou impedir o exercício pleno das liberdades individuais nas diferentes esferas sociais. É o reconhecimento mútuo [...] que possibilita a realização de um aspecto específico da liberdade individual (p. 426).

Recuperando as teorias de Mead e Hegel, Honneth (2003) afirma que a reprodução da vida social está ligada ao pressuposto de ampliação simultânea das relações de reconhecimento mútuo. Os indivíduos só são capazes de se sentirem satisfeitos consigo próprios quando se percebem úteis para a coletividade. Com o objetivo de examinar os padrões que mobilizam as relações de mutualidade, o autor trabalha com resultados empíricos de pesquisas oriundas das diferentes esferas das ciências sociais. A partir disso, Honneth (2003) apresenta uma categorização que enumera três dimensões onde se localizam as experiências de reconhecimento (**Figura 04**): a do amor e da amizade – que constitui a autoconfiança; a jurídica e moral – que constitui o autorrespeito; e, por fim, a solidariedade social – que constitui a autoestima dos indivíduos.

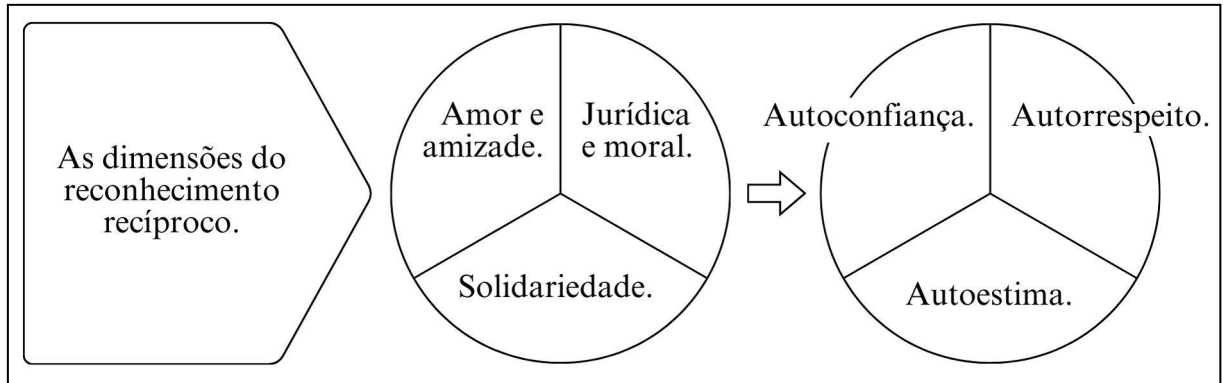


FIGURA 04 - Dimensões do reconhecimento recíproco e as formas de autorrelação.  
 FONTE - Autor (2025); com base em Honneth (2003).

A partir de agora, vamos detalhar estes padrões oriundos das experiências de reconhecimento. Como já evidenciamos, o primeiro mobiliza a dedicação emotiva, originada dos vínculos primários da comunhão sentimental traçada entre um número reduzido de pessoas<sup>9</sup>. Esse padrão se baseia na realização das necessidades e dos desejos advindos da esfera afetiva dos sujeitos (Honneth, 2003). O autor retoma a concepção hegeliana dizendo que é através do amor que os seres humanos se confirmam mutuamente na natureza concreta das suas carências; uma vez que os “[...] sujeitos se sabem unidos no fato de serem dependentes, em seu estado carencial, do respectivo outro” (Honneth, 2003, p. 160).

O segundo padrão de reconhecimento, fundamental para as discussões que são traçadas em nosso estudo, é o respeito cognitivo advindo do reconhecimento jurídico. Este padrão se diferencia do amor por se basear em um número maior de parceiros de interação. No interior da cultura liberal, ser portador de direitos se tornou sinônimo de autorrespeito e da capacidade do indivíduo de se enxergar de forma independente e autônoma na comunidade. Honneth e Anderson (2011) confirmam essa ideia ao dizer que em virtude dos “[...] padrões legalmente institucionalizados que a relevante autorrelação prática é assegurada” (p. 91). Retomando as inspirações de Hegel e Mead na construção da teoria do reconhecimento, Honneth (2003) afirma que:

Para o direito, Hegel e Mead perceberam uma semelhante relação na circunstância de que só podemos chegar a uma compreensão de nós mesmos como portadores de direitos quando possuímos, inversamente, um saber sobre quais obrigações temos de observar em face do [...] outro: apenas da perspectiva

<sup>9</sup> O autor apresenta compreensões da psicanálise para explicar os potenciais normativos da relação entre o amor e o reconhecimento. Embora recorra a esses exemplos, ele reconhece que esta não é uma explicação definitiva para entender o amor na esfera da autorrelação. A psicanálise “[...] só permite uma ilustração do amor como uma forma [...] de reconhecimento em virtude do modo [...] pelo qual o sucesso das ligações afetivas se torna dependente da capacidade, adquirida na [...] infância, para o equilíbrio entre a simbiose e a autoafirmação” (Honneth, 2003, p. 163).

normativa de um *outro generalizado*, que já nos ensina a reconhecer os outros membros da coletividade como portadores de direitos, nós podemos nos entender também como pessoa de direito, no sentido de que podemos estar seguros do cumprimento social de algumas de nossas pretensões (p. 179, grifos do autor).

O autorrespeito é para as relações jurídicas o que a autoconfiança é para as relações amorosas. Viver sem direitos significa para o indivíduo dificuldades de constituir a si mesmo como ser independente (Honneth, 2003). Isso acontece porque o amparo jurídico é a base na qual uma pessoa constata que goza da consideração de todos os seus parceiros de interação. A partir de uma concepção comunicacional, essencial para um estudo oriundo da nossa área do conhecimento, reclamar direitos é o que dá ao indivíduo um meio de expressão simbólica "[...] cuja efetividade pode demonstrar-lhe reiteradamente que ele encontra reconhecimento universal [...]" (Honneth, 2003, p. 197). Em outras palavras, um sujeito só pode se considerar reconhecido quando partilha a possibilidade de participação e formação discursiva da vontade.

Honneth (2003) também afirma que mais perceptível que o autorrespeito é a falta dele no grupo de pessoas que tem, historicamente, seus direitos negados perante a construção coletiva das comunidades. Esses grupos, considerados como vulnerabilizados, encontram barreiras na articulação para suprir essas carências e, conseqüentemente, para abrir espaços para a organização de uma luta organizada em prol das garantias de bem-estar que lhe são negadas pelo Estado vigente. Podemos conectar essa concepção de Honneth com a noção de Butler (2015) de que, muitas vezes, os grupos que vivem em condições precárias tentam recorrer "[...] ao Estado em busca de proteção, mas o Estado é precisamente aquilo do que elas precisam ser protegidas" (p. 47); justamente por negarem direitos fundamentais para a manutenção de uma vida digna.

Pensando em uma categorização jurídica, Honneth (2003) afirma que existe uma divisão que deve ser considerada; entre direitos liberais de liberdade; direitos políticos de participação e direitos sociais de bem-estar<sup>10</sup>. Enquanto as democracias liberais garantem o direitos à participação política através do voto, os direitos sociais de bem-estar surgem apenas a partir "[...] da pressão de grupos desfavorecidos, que ainda não havia sido dada a todos os

---

<sup>10</sup> A primeira categoria de direitos compreende os "[...] direitos negativos que protegem as pessoas de intervenções desautorizadas do Estado, com vista a sua liberdade, sua vida e sua propriedade" (Honneth, 2003, p. 189). A segunda categoria se refere "aos direitos positivos que lhe cabem com vista à participação em processos de formação pública da vontade" (idem, p. 189). O terceiro grupo, por fim, compreende os direitos positivos que fazem o indivíduo ter "[...] parte, de modo equitativo, na distribuição de bens básicos" (p. idem 189) para a obtenção da cidadania.

implicados a condição necessária para a participação" (Honneth, 2003, p. 192) nas diversas dinâmicas da política ocidental. Por ora complicadas e nem sempre frequentes, Honneth (2003) destaca a importância das reivindicações; uma vez que somente quando compete ao indivíduo um certo nível de vida é que surge a possibilidade plena de se situar na esfera da liberdade e de participar juridicamente do processo público. Butler (2015), por sua vez, afirma que um fazer político consciente deveria ter como meta um redirecionamento de foco, ampliando a crítica ao Estado e a “[...] violência legalizada [...] as quais populações são [...] privadas de recursos básicos necessários para minimizar a precariedade” (p. 55).

Nesse sentido, é indubitável afirmar, que a distribuição de direitos não é – e nem nunca foi – uma questão igualitária. É justamente esse desequilíbrio a pólvora para que as experiências de desrespeito incendeiem a arena das interações sociais. Como já expomos, o fogo atinge os grupos previamente vulnerabilizados que, por algum motivo, não alcançaram as primeiras posições na pirâmide de privilégios que sintetizam a coletividade. Se teoricamente a justiça deveria contemplar os interesses universais de todos os humanos, na prática fica claro que, no percurso histórico da democracia liberal, o sistema jurídico não se mostra capaz de “[...] conceitualizar adequadamente a carência, a vulnerabilidade e a interdependência dos indivíduos” (Honneth & Anderson, 2011, p. 84).

O terceiro padrão de reconhecimento está relacionado à estima social medida subjetivamente a partir de critérios de relevância estabelecidos durante a formação histórica e política das comunidades (Honneth, 2003). Para atingir a autorrelação prática é preciso; além da autoconfiança e do autorrespeito, advindos do reconhecimento afetivo e do reconhecimento jurídico, respectivamente; de uma autoestima que permita aos indivíduos referir-se positivamente a suas capacidades concretas e particulares. Essa forma de reconhecimento está associada àquilo que torna os seres humanos diferentes uns dos outros. O mais importante, em qualquer discussão, é ressaltar que a mediação dessas características individuais é operada, no nível social, por um quadro de orientações simbolicamente articulados (Honneth, 2003). Em outras palavras, a forma como as características de cada pessoa é vista se baseia nos valores e objetivos éticos que constituem uma autocompreensão simbólica da comunidade.

Honneth (2003) afirma que o valor social de cada indivíduo passa a ser medido pela forma como ele contribui às predeterminações desses simbolismos, impostos de forma arbitrária pela discursividade em vigência no interior destes processos. Partindo dessa relação,

entre os agentes discursivos e a vulnerabilidade, afirmamos que os regimes de representação têm um poder ímpar de determinar o valor social de diferentes grupos sociais. Isso estratifica os indivíduos em hierarquias marcadas pelo que a sociedade considera certo ou errado, padrão ou desviante. Um exemplo, neste caso, é a observação da homossexualidade como condição vulnerável a partir do que Wittig (2022) aponta como uma série de “[...] discursos que [...] tomam como certo que a base da sociedade, de qualquer sociedade, é a heterossexualidade” (p. 59). Honneth e Anderson (2011) afirmam que:

[...] o caráter [...] valorativo desse campo simbólico-semântico que possui implicações cruciais no que diz respeito à autonomia. Pois, se os recursos semânticos disponíveis para pensar sobre a forma de vida de alguém são carregados negativamente [...] então se torna difícil vê-lo como digno de valor. Mesmo que, talvez, não impossível. Contudo, sem um nível particularmente alto de confiança pessoal, apoio subcultural e empenho constante – isto é, sem outras fontes [...] de autoestima – modos de vida marginalizados deixam de ser opções genuínas para indivíduos (p. 97).

Em outras palavras: é na medida em que uma forma de vida não consegue obter aprovação e é alvo constante de denegação e humilhação, que se perceber significativo para sociedade se torna uma tarefa repleta de dificuldade (Honneth & Anderson, 2001). Fica claro que para o exercício pleno da autonomia, os indivíduos precisam vivenciar um ambiente semântico favorável que permita o estabelecimento de processos positivos de autointerpretação. Sendo assim, todos os seres humanos são mais vulneráveis se estiverem inseridos em contextos discursivos hostis às suas particularidades. Uma justiça social comprometida com a proteção da autonomia tem de incluir, portanto, proteções contra este tipo de ameaça<sup>11</sup>.

Honneth (2003) afirma que a estima social é um padrão variável, uma vez que os quadros simbólicos são abertos e porosos<sup>12</sup>. Butler (2015) também faz algumas contribuições neste nível, afirmando que “os sujeitos são constituídos mediante normas que, quando repetidas, produzem e deslocam os termos por meios dos quais os sujeitos são reconhecidos” (p. 17). As discursividades sociais se modificam com as concepções éticas da sociedade, que, quando se abrem a novos valores, permitem o estabelecimento de relações mais justas e

<sup>11</sup> Embora afirmem que é necessário estabelecer normas para evitar ameaças semânticas à existência de grupos vulneráveis, Honneth e Anderson (2011) afirmam que o liberalismo individualizou os processos de representação. Agora, mais do que as propriedades de um grupo, é a capacidade biográfica dos indivíduos que passou a ser submetida aos simbolismos que empregam a estima social.

<sup>12</sup> No caso da aids, a permanência das semânticas estigmatizantes originadas nas décadas de 1980 e 1990 disputam espaço com semânticas de desdramatização. Detalharemos essa situação mais adiante, nos próximos capítulos deste texto.

simétricas. Enquanto isso não acontece, o mundo está exposto a complexas e rigorosas divisões; com grupos de pessoas que possuem determinadas características sendo considerados mais importantes do que outros que não as possuem. Nesse sentido, a classe e o sexo são exemplos de quadros que determinam o valor social de uma pessoa (Honneth & Anderson, 2011).

Para finalizar este tópico e sendo a solidariedade a forma de reconhecimento relacionada a estima social, definimos este termo como "[...] uma espécie de relação interativa em que os sujeitos tomam interesse reciprocamente por [...] modos distintos de vida, já que eles se estimam entre si de maneira simétrica" (Honneth, 2003, p. 209). Se a solidariedade se encadeia com tolerância e, também, com o interesse às particularidades do outro, Honneth (2003) observa que as relações solidárias são mais comuns entre membros de um mesmo grupo, mas, por vezes, são capazes de ultrapassar essas fronteiras. Como vamos desenvolver mais tarde, Daniel e Parker (2018) – ao entender a solidariedade como capacidade de reconhecer as diferenças e como o cimento básico da democracia – afirma que esta é "[...] não apenas a melhor vacina contra a aids, mas também o melhor andaime para estruturar o edifício de um mundo melhor" (p. 12).

Outro ponto chave nessa discussão são as lutas permanentes nas quais estão inseridas as variadas relações de estima social. Nesta batalha, diversos grupos procuram elevar, utilizando-se de meios provenientes da força simbólica, o valor das capacidades associadas à sua forma de vida. Entendendo este padrão de reconhecimento como uma chave capaz de abrir os horizontes do sujeito a partir de uma estima “[...] isenta de dor, [...], não turvada por experiências de desrespeito” (Honneth, 2003, p. 211); começaremos a falar, no próximo tópico, das práticas que mitigam o reconhecimento intersubjetivo e tonificam as situações de vulnerabilidade, ameaçando diversos componentes da personalidade dos indivíduos.

### 2.3 As experiências sociais de desrespeito

Mattos (2016) afirma que a constituição da identidade é dependente do reconhecimento recíproco nas três dimensões que apresentamos no tópico anterior. Nessa lógica, a autora afirma que “o foco da teoria de Honneth são as experiências de não reconhecimento que mostram que foram violados consensos intersubjetivos” (p. 435). Se já entendemos que todos os seres humanos buscam a autorrealização atingida a partir dos princípios da intersubjetividade, quando o reconhecimento é negado pelo outro, os indivíduos atingem níveis de vulnerabilidade que parecem extremamente injustos e desconfortáveis (Honneth,

2003). Sendo assim, o desrespeito é considerado um sinônimo de reconhecimento recusado. Além de causar danos relacionados à liberdade, ele fere as pessoas a partir da autocompreensão; sentimento adquirido através da percepção positiva daqueles que estão à nossa volta. Ora, se uma boa compreensão de si depende da aprovação constante do outro, o desrespeito deste mesmo outro é capaz de causar lesões permanentes que podem afetar e desmoronar a identidade de um indivíduo.

Honneth (2003) categoriza as experiências de desrespeito pela observação da sua abrangência nas práticas sociais. Em outras palavras, o autor sistematiza os modos de insubordinação conforme eles abalam a autorrelação prática do indivíduo, afetando-o na busca pela afirmação da sua própria identidade. Lage (2020) resume esta divisão afirmando que a primeira forma de desrespeito remete às ameaças diretas à integridade física do indivíduo, que possuem um impacto destrutivo sobre o modo como o sujeito se relaciona consigo, confiando em si e no mundo à sua volta. Complexificando esta definição, podemos dizer que os maus-tratos e as violações; como a tortura e o estupro; afetam a integridade corporal de uma pessoa e representam a espécie mais elementar de rebaixamento pessoal. Nestes casos, são tiradas do ser humano as possibilidades de livre disposição sobre o seu corpo (Honneth, 2003).

Essa forma de desrespeito fere, de forma complexa e duradoura, a confiança do sujeito que é conquistada através das relações de amor e dedicação. Além disso, é importante ressaltar que diferente das outras formas de desrespeito, que estão inseridas em um vasto processo de mudança social, os efeitos da degradação física sempre serão os mesmos. Os maus-tratos, independente dos contextos onde estão inseridos, sempre vão se resultar em um colapso dramático capaz de deturpar a percepção de segurança vivenciada pelo indivíduo (Honneth, 2003). Ainda sobre a degradação física, que causa aos sujeitos uma espécie de vergonha social, o autor afirma que:

[...] toda tentativa de se apoderar do corpo de uma pessoa, empreendida contra sua vontade e com qualquer intenção que seja, provoca um grau de humilhação que interfere na autorrelação prática de um ser humano, com mais profundidade do que outras formas de desrespeito; pois a particularidade dos modos de lesão física, como ocorrem na tortura ou na violação, não é constituída, como se sabe, pela dor puramente corporal, mas por sua ligação com o sentimento de estar sujeito à vontade de um outro, sem proteção, chegando à perda do senso de realidade (Honneth, 2003, p. 215).

A segunda forma de degradação “[...] afeta não mais a confiança do sujeito em si próprio, mas a compreensão normativa da identidade [...] como alguém que dispõe da mesma

imputabilidade moral que outros membros da sociedade” (Lage, 2020, p. 55-56). Essa forma de desrespeito acontece a partir de métodos de exclusão e segregação. Se ser portador de direitos significa ser considerado um membro de igual valor em uma coletividade, ter esses direitos negados afeta a noção de autorrespeito e a compreensão normativa de identidade. É importante lembrar que, por direitos, Honneth não se refere apenas aos amparos legais, mas também à expectativa de ser socialmente reconhecido como alguém capaz de formar juízo moral (Lage, 2020). Vale ressaltar que, na contemporaneidade liberal, a privação de direitos não se mede apenas pelo grau de universalização das leis em vigor, mas pelo alcance dos direitos institucionalmente garantidos e, sobretudo, das garantias de bem-estar que qualificam a vivência cotidiana (Honneth & Anderson, 2011). É importante não subvalorizar os princípios que, se hoje garantidos, no passado eram negados para muitas das camadas da sociedade. A privação de direitos é sinônimo de exclusão social e representa uma violação à autonomia e a perda da capacidade de se afirmar como peça equivalente a todas as outras na engrenagem que compõem o cotidiano coletivo.

A terceira forma de desrespeito, um dos focos deste trabalho, faz referência ao rebaixamento moral, à humilhação e à injúria como formas de desmoralização; a partir da utilização de diversos componentes semânticos e simbólicos (Honneth, 2003). Esta forma de degradação se relaciona à estima social e, portanto, afeta diretamente a autoestima de um indivíduo. Como já explicamos, o desrespeito nessa esfera acontece a partir da depreciação de modos de vida particulares ou coletivos e das referências negativas ao valor social de um indivíduo ou de um grupo; através da verbalidade gramática, com atitudes de ofensa e degradação. O sujeito é incapaz de atribuir valor às suas capacidades quando elas são consideradas pelos seus parceiros de interação como itens que não agregam valor para a construção comunitária. Garcêz (2008)<sup>13</sup> reitera essa projeção em sua dissertação ao dizer que a rejeição ou a aprovação das pessoas que nos rodeiam fornecem meios para que os indivíduos construam um senso de valor sobre si mesmos.

Prosseguindo a discussão do desrespeito a partir da discursividade, Honneth (2003) afirma que as consequências individuais do desacato são comumente descritas a partir de

---

<sup>13</sup> A autora difere as relações jurídicas das de estima ao dizer que enquanto a imputabilidade moral gera uma relação essencialmente recíproca; existe, no segundo padrão, a possibilidade de "[...] respeitar o outro sem contudo estimá-lo [...]" (Garcêz, 2008, p. 58). Nesse sentido, Butler (2015) afirma, em suas teorias, que nem todos os atos de conhecer são atos de reconhecimento; embora uma vida tenha que, geralmente, atingir certos graus de inteligibilidade, a fim de se tornar reconhecível.

metáforas relacionadas aos estados de abatimento do corpo humano<sup>14</sup>. Nas associações observadas, a morte psíquica se relaciona aos casos de tortura e violação; a morte social se encadeia aos casos de privação de direito; e, por fim, a vexação é o resultado dos casos de degradação cultural de identidades particulares e de pequenos grupos coletivos.

Se para Honneth (2003) as experiências de desrespeito tem a capacidade de tonificar a condição de vulnerabilidade desmoronar a identidade dos indivíduos, afetando toda uma dinâmica do reconhecimento; as contribuições de Butler (2015) neste aspecto passam pela noção de que toda essa gama de situações tiram das pessoas as condições sociais de sobrevivência. A partir de um aspecto mais político, a autora afirma que a precariedade está associada à tese de que a manutenção de uma vida depende das condições sociopolíticas que geram o reconhecimento, e não somente de um impulso interno para viver. A americana ainda afirma que “para sustentar a vida [...] é necessário proporcionar [...] condições e batalhar por sua renovação e fortalecimento” (2015, p. 43).

Antes de, no próximo tópico, contrastar as experiências sociais descritas por Honneth (2003) e o cotidiano das pessoas que vivem com o HIV, relembremos que estabelecemos – nas duas seções anteriores – a ideia de que os seres humanos são dependentes do reconhecimento. Quando privados deste processo, passam a ter a capacidade de enxergar a si mesmo como alguém digno de afeto, direitos e estima comprometida (Lage, 2020). Nesta dinâmica (**Quadro 01**) em que negação de reconhecimento é sinônimo de desrespeito; este último é, por sua vez, condição primordial para a tonificação dos estados de vulnerabilidade. Isso quer dizer que embora a vulnerabilidade seja uma condição inevitável ao indivíduo, consideramos que ela pode ser intensificada a partir do momento que grupos não alcançam as expectativas dominantes do contexto cultural e temporal de onde vivem.

<b>Formas de reconhecimento.</b>	<b>Autorrelação prática.</b>	<b>Formas de desrespeito.</b>	<b>Componentes ameaçados da personalidade.</b>
Relações primárias (amor e amizade).	Autoconfiança.	Maus-tratos e violações.	Integridade física.
Relações jurídicas	Autorrespeito.	Privação de direitos	Integridade social.

<sup>14</sup> Sontag (2007) já havia feito esta observação no ensaio "Doença como metáfora", escrito no ano de 1978 e utilizado de forma mais profunda nos próximos capítulos desta pesquisa.

(direitos).		e exclusão.	
Valores sociais (solidariedade).	Autoestima.	Degradação e ofensa.	Honra e dignidade.

QUADRO 01 – As dinâmicas do reconhecimento intersubjetivo.

FONTE - Honneth (2003).

#### 2.4 O desrespeito no cotidiano das pessoas que vivem com o HIV

Quando consideramos as pessoas que vivem com o HIV sujeitos em condição de vulnerabilidade, queremos dizer que o grupo vivencia, historicamente, uma série de experiências de desrespeito que podem afetar o estabelecimento de uma compreensão positiva de si mesmos. Começando na esfera da violência, que atinge a autoconfiança, Daniel e Parker (2018) acreditam que a doença se tornou uma evidência disponível para legitimar a violência física sobre grupos que já eram estigmatizados – incluindo as "prostitutas, prisioneiros, travestis, crianças de rua, drogadictos [...]" (p. 19) e, sobretudo, homossexuais. A síndrome foi chamada, durante suas origens, de 5H, em uma referência direta à grupos sociais que já eram previamente vulnerabilizados<sup>15</sup>. Os autores ainda afirmam que existiram, durante as origens da síndrome:

Ações policiais [...] contra lugares bem conhecidos de encontro de homossexuais ou, num caso amplamente noticiado<sup>16</sup>, contra áreas que servem de ponto para a prostituição de travestis – [...] apresentadas pelas autoridades como esforços dirigidos no sentido da prevenção da aids. A violência policial pretendia servir aos interesses da saúde pública (Daniel & Parker, 2018, p. 23).

Quanto às experiências referentes ao desrespeito jurídico, vêm à tona toda a falta de amparo governamental relacionada ao controle e ao tratamento da doença; bem como as atitudes segregativas que pensam a aids como a doença do outro. Neste último caso, os países ricos do norte se referiam a doença, durante a década de 1980, como um invasor estrangeiro proveniente dos países de terceiro mundo (Sontag, 2007). Dessa forma, no contexto de governos neoliberais, a atitude perante à existência da doença foi similar ao comportamento dos pensamentos de direita frente à imigração; quando o preconceito e a separação entre uns e outros contém qualquer tentativa complexa de debate, impedindo a articulação de estratégias para enfrentar os desafios impostos pela realidade.

<sup>15</sup> Este grupo era formado "[...] por homossexuais, hemofílicos, haitianos, heroinômanos (usuários de heroína) e *hookers*, nome dado a profissionais do sexo, em inglês (Outra Estação, 2021).

<sup>16</sup> O caso em questão foi extraído, pelos autores, da notícia "Entidades denunciam violência policial contra travestis", publicada no jornal Folha de São Paulo no dia 10 de março de 1987.

Nos Estados Unidos, o presidente Ronald Reagan só pronunciou publicamente o nome da doença em 1987, momento em que a aids já havia matado milhares de pessoas (Sousa, 2016). Esta é apenas uma das muitas negligências tomadas pelos governos neoconservadores das décadas de 1980 e 1990 para insular os pacientes soropositivos. Outro exemplo histórico, que sempre vêm à tona quando pensamos na violação de direitos das pessoas que vivem com o HIV, é a instauração da Lei de Saúde Pública, em 1984, pela primeira-ministra britânica Margaret Thatcher. Entre outras medidas, o texto previa o isolamento total de enfermos com doenças de notificação obrigatória, o que incluía – naquele momento – pacientes soropositivos.

No Brasil, atualmente, o Sistema Único de Saúde (SUS) garante o tratamento gratuito e universal para as pessoas que vivem com o HIV. No entanto, tais garantias jurídicas demoraram mais de uma década para serem concebidas. A partir de 2019, com a posse de um governo reacionário ao poder, a verba para a política nacional de combate e tratamento contra a doença começou a ser reduzida. No ano de 2022, último do governo do presidente de extrema direita Jair Bolsonaro, 407 milhões de reais foram cortados de programas do Ministério da Saúde que lidam diretamente com o vírus<sup>17</sup>. Essas medidas evidenciam experiências de desrespeito jurídico que colocam em risco direitos que já haviam sido garantidos, além da vida das pessoas que vivem com o HIV no país.

Por último, às experiências voltadas à esfera semântica estão relacionadas aos estigmas e as metáforas, produzidas principalmente durante a epidemia discursiva (Bessa, 1997), momento marcado pela formação simbólica da doença. Formou-se, neste contexto, uma síndrome de culpabilidade e acusação que, em última instância, é tão perigosa quanto à própria disseminação do vírus (Daniel & Parker, 2018). Os discursos produzidos durante a descoberta da doença eram baseados, sobretudo, em imagens amplamente distorcidas do que é a síndrome, “[...] a quem ela atinge e como atinge essas pessoas” (Daniel & Parker, 2018, p. 14). Parte dessas “[...] complexas, por vezes contraditórias, reações e respostas [...]” (idem, p. 14) se mantiveram no imaginário da sociedade contemporânea. Outras, por sua vez, tem se transformado lentamente com o passar dos anos, de forma complexa e variada.

A exploração mais detalhada das semânticas vulnerabilizantes sobre a doença será feita no capítulo seguinte da presente dissertação, dedicada especificamente aos simbolismos que acompanham a epidemia da aids das suas origens aos dias atuais. Abaixo (**Figura 05**),

---

<sup>17</sup> Informação extraída do portal do [IEPS](#). Acesso em 24 dez. 2024.

procuramos sintetizar esta conexão, entre as experiências de desrespeito e a vivência cotidiana do grupo estudado, para que – no próximo tópico – seja possível discutir a relação, que marca o trabalho de Honneth (2003), entre o desacato e as lutas pelo reconhecimento.

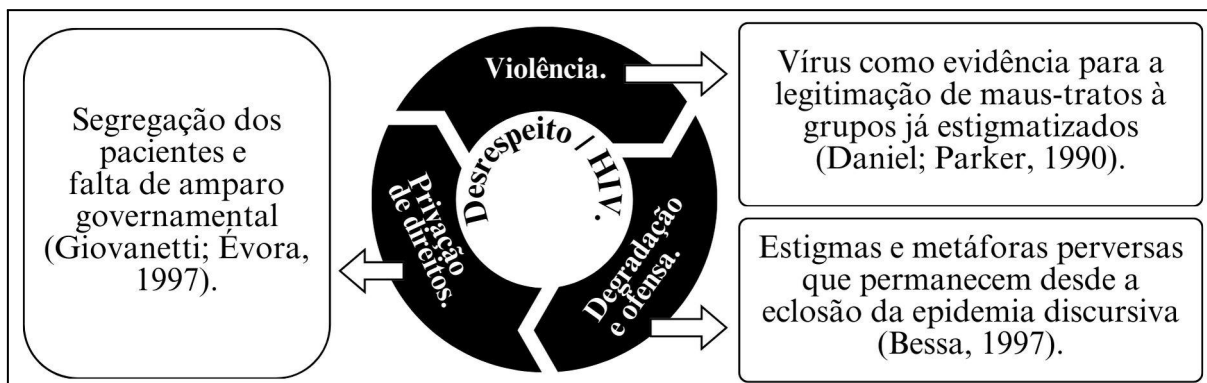


FIGURA 05 - Experiências de desrespeito na vida de pessoas que vivem com o HIV.

FONTE - Autor (2025); com base em Honneth (2003).

## 2.5 A formação das lutas por reconhecimento

A principal questão que Honneth (2003) procura responder com as reflexões expostas anteriormente é como as experiências sociais se relacionam com as vivências afetivas dos seres humanos. De que modo o desrespeito, especificamente, permite – a partir de um plano motivacional – o impulso para a resistência e para o conflito através das lutas por reconhecimento? Para responder esta pergunta, o autor observa as reações negativas resultadas por estas dinâmicas no plano psicológico.

Quando as expectativas de reconhecimento – que acontecem, ao mesmo tempo, em níveis pessoais e culturais – são desapontadas pela sociedade, desencadeia-se experiências sociais traduzidas na insubordinação (Honneth, 2003) (**Figura 06**) É da indignação que surge a ânsia de se organizar em uma difícil, porém necessária batalha por legitimação. A “[...] lacuna psíquica, na qual entram as reações emocionais negativas como a vergonha ou a ira” (Honneth, 2003, p. 220) se abre quando o assentimento pessoal é negado no processo de “[...] dependência constitutiva do ser humano em relação à experiência do reconhecimento [...]” (idem p. 220). Recorrendo à tradição pragmatista de Dewey, Honneth (2003) afirma que a relação entre os sentimentos humanos e a efetivação das ações, positivas ou negativas, parte do princípio de que as reações emotivas são excitações emocionais que surgem da violação ou do cumprimento das expectativas do comportamento. O autor complementa:

Daí a experiência de desrespeito estar sempre acompanhada de sentimentos afetivos que em princípio podem revelar ao indivíduo que determinadas formas de reconhecimento lhe são socialmente renegadas. Para tornar plausível essa

tese complexa pelo menos em seu esboço, é recomendável reportar-se a uma concepção de sentimento humano como a que John Dewey desenvolveu em sua psicologia pragmática (Honneth, 2003, p. 220).

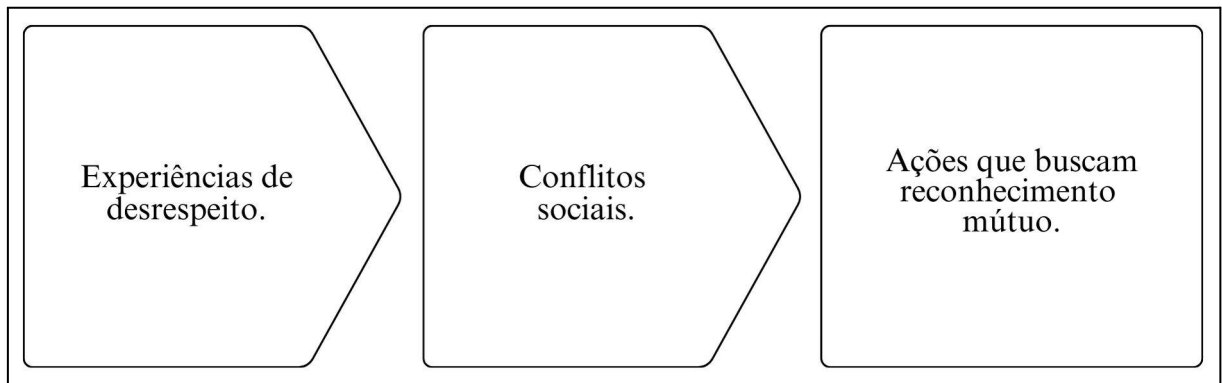


FIGURA 06 - Caminho entre o desrespeito, os conflitos sociais e o reconhecimento.  
 FONTE - Autor (2025); com base em Honneth (2003) e Garcêz (2008).

Lidando com o inesperado, sentimentos reagem afetivamente no contrachoque do sucesso ou do insucesso de nossas intenções práticas (Honneth, 2003). A ação prática da quebra da expectativa no sujeito ativo e no seu parceiro de interação acontece a partir dos sentimentos de culpa, no primeiro caso, e da indignação moral, no segundo. Para Honneth (2003), entre todos os sentimentos, a vergonha é aquele que possui o caráter mais aberto e profundamente ancorado no plano antropológico. O autor diz que o conteúdo emocional da vergonha consiste em uma espécie de rebaixamento do sentimento do valor próprio, ou seja: o sujeito que se envergonha de si mesmo se considera alguém de menor importância do que havia suposto. Essa espécie de vergonha pode ser causada pela própria pessoa ou pelo outro. No primeiro caso, a crença do sujeito em seu valor reduzido acontece porque o próprio feriu uma norma moral que constituía um princípio advindo de sua moralidade. No segundo, acontece porque os parceiros de interação feriram as normas relacionadas com aquilo que a pessoa deseja ser a partir dos seus próprios ideais. Honneth (2003) afirma que o fato dos sentimentos da vergonha social e da vexação se tornarem uma convicção moral depende, sobretudo, de como é constituído o entorno político e cultural dos sujeitos atingidos. Quando o meio de articulação de um movimento social está disponível é que a experiência de desrespeito pode tornar-se uma fonte de motivação para ações de resistência política (Honneth, 2003).

Honneth (2003) afirma ainda que, mesmo em movimentos distintos, diversos autores do pensamento social – como Marx, Sorel e Sartre – determinaram que compreender os movimentos sociais era uma atividade que se relaciona à análise do potencial semântico e conceitual do reconhecimento. Para estes teóricos exemplificados, os conflitos sociais podiam

remontar à infração das regras implícitas da identificação recíproca. Segundo Garcêz (2008), "[...] a proposta de Honneth não diz respeito à luta de classes e nem ao aumento do poder ou à necessidade de autoconservação, mas trata de uma nova forma de conflito social caracterizada pela modernidade" (p. 51). O alemão retoma os conceitos de Hegel para comprovar o nexo entre os conflitos sociais e o desrespeito, acreditando que as formas de reconhecimento possibilitam a abertura de novas possibilidades identitárias.

Vale ressaltar que, para Honneth (2003), é considerada uma luta social quando os objetivos do conflito vão além das intenções individuais e se tornam a base de um movimento coletivo. Como definição de luta social: encaramos estes combates como processos práticos nos quais experiências individuais de desrespeito são vistas como experiências vividas tipicamente por um grupo inteiro; de forma que podem influir na exigência coletiva por relações ampliadas de reconhecimento (Honneth, 2003). Um ponto importante é que essa interpretação não faz distinção entre formas violentas ou não violentas de resistência. Antes disso, ela quer apontar que – por meios materiais, simbólicos ou passivos – a luta social é a forma como os grupos se articulam publicamente contra os desrespeitos e as lesões vivenciadas de forma insistente em seu cotidiano<sup>18</sup>.

Entre as finalidades coletivas de um movimento social e as experiências privadas, deve sempre haver uma ponte semântica que permita a constituição de uma identidade coletiva (Honneth, 2003). Como já adiantamos, acreditamos que o cinema é capaz de exercer esta função para diversos grupos que são histórica e simbolicamente vulnerabilizados. Isso acontece porque os filmes são dispositivos que difundem doutrinas morais que formam semânticas coletivas utilizadas para interpretar experiências de reconhecimento ou desrespeito, bem como patologias sociais, que podem catalisar a formação das lutas por reconhecimento. Ainda sobre este conceito, entendemos que o surgimento dos movimentos sociais dependem inteiramente da existência de uma semântica coletiva que permita interpretar as experiências de realização ou desapontamento pessoal como algo que afeta não só o eu individual mas também um círculo de muitos outros sujeitos (Honneth, 2003).

Continuando esta discussão, destacamos que podemos considerar o engajamento político como uma forma de exaurir o rebaixamento social. Honneth (2003) acredita que lutar é não ser passivo ao desacato e, conseqüentemente, adquirir uma autorrelação renovada e

---

<sup>18</sup> Vale ressaltar, no entanto, que os atores sociais, algumas vezes, não estão conscientes dos motivos morais que levaram às suas ações de resistência, o que dá certo caráter de neutralidade aos movimentos que buscam reconhecimento (Honneth, 2003).

positiva. Neste contexto, a solidariedade que existe entre grupos que se mobilizam na luta por reconhecimento é um elemento capaz de fazer com que os membros de movimentos coletivos<sup>19</sup> estabeleçam, entre si, uma relação de estima mútua e compartilhada; um primeiro passo para objetivos mais robustos. Autores como Butler (2015), Petherbridge (2017) e Lage (2020) complementam as ideias de Honneth ao dizer que os danos que atingem os indivíduos vulnerabilizados podem levar a feridas que não se limitam às formas de autorrealização do sujeito, mas que também podem ameaçar a sua própria existência. Mesmo de forma limitada, Honneth (2003) flerta com este conceito ao dizer que nem todas as formas de resistência remontam à pretensão moral. Isso porque, no percurso histórico, existiram milhares de casos onde a simples questão da segurança e da sobrevivência foram os fatores que mobilizaram as rebeliões das massas.

Para sintetizar essa discussão, Honneth (2003) recorre às ideias de Moore de que medidas politicamente impostas pelos poderes vigentes podem desrespeitar socialmente a identidade herdada por grupos subvalorizados, resultando, assim, em atos de resistência política. Vale lembrar que essas lutas só fazem parte do processo de evolução social quando desempenham um papel concreto no progresso moral das relações de reconhecimento. Ainda sobre essa questão, o autor afirma que os sentimentos de injustiça, advindos das experiências de desrespeito, não são vistos apenas como motivos de ação, mas também como objetos de estudo que os entrelace ao papel moral específico de cada relação de reconhecimento.

Finalizamos este capítulo reiterando a importância das teorias sobre a vulnerabilidade e o reconhecimento para as ciências sociais, a filosofia política e a comunicação; dentro de uma perspectiva crítica que procura "[...] compreender a sociedade de forma normativa, por meio de uma postura [...] orientada para um ideal de emancipação da dominação" (Garcêz, 2008, p. 51). Associar o reconhecimento e o desrespeito é uma das importantes originalidades encontradas por Honneth em sua obra (Garcêz, 2008). Outra contribuição inédita do filósofo é a de "[...] explicar como experiências cotidianas de não reconhecimento podem ser entendidas como uma fonte [...] motivacional da luta contra injustiças econômicas e culturais e [...] fonte para a mudança social" (idem, p. 61).

No próximo capítulo, procuramos vincular de forma mais consistente os conceitos

---

<sup>19</sup> Vale ressaltar que a busca por reconhecimento não se configura apenas através de lutas coletivas, mas também de uma busca individual e particular do indivíduo. Essa intenção pode ou não ganhar contornos mais abrangentes e estruturados a partir de elementos que catalisam as lutas sociais em prol da aceitação e compreensão coletiva.

apresentados nesta sessão com a parcela da população observada por esta pesquisa: a das pessoas que vivem com o vírus do HIV. A partir da formação simbólica e discursiva, mas sem perder o interesse nas outras esferas citadas do reconhecimento, vamos descrever como o desrespeito cotidianamente vivenciado pelo grupo condicionaram por muito tempo, e ainda condicionam, estes pacientes a um estado de vulnerabilidade situacional. Por outro lado, também vamos expor brevemente batalhas articuladas por estes grupos para a obtenção de novas formas de autorrealização – conquistada através da formação de outras semânticas que podem substituir as dizibilidades formadas no fim do século XX, relacionadas à morte e ao sofrimento, para um novo regime semântico ligado à vida e, também, à cronicidade.

### 3 A formação simbólica da aids nos discursos sociais

Neste capítulo, expomos o processo de formação semântica da aids, produzida nos últimos quarenta anos por diversos atores sociais. Na esteira deste processo, procuramos apresentar estes significantes, ao mesmo tempo que contrastamos sua recorrência com as experiências sociais de reconhecimento e desrespeito que foram apresentadas no capítulo anterior. Retomamos a ideia de que a representação que abrange certos grupos são determinantes na formação da qualidade de vida e na autorrelação prática dos sujeitos (Honneth, 2003; Butler, 2015). É improvável que um indivíduo estabeleça noções de autoestima quando vive em um ambiente discursivamente desfavorável à sua existência. Este é um dos componentes que nos aproximam de uma possível resposta para a nossa problemática da pesquisa; uma vez que é preciso esmiuçar os aspectos discursivos da doença para discutirmos, em seguida, as apropriações feitas sobre ela pelos dispositivos cinematográficos.

Antes de continuarmos, contextualizamos que HIV e aids são sigla para o vírus da imunodeficiência humana e para a síndrome da imunodeficiência adquirida. O HIV é um retrovírus que trafega de frente para trás e isso os torna mais plásticos, econômicos e adaptáveis que os vírus comuns; tornando-se muito mais difícil para nós, humanos, combatê-los e, se possível, eliminá-los (Bastos, 2006). De acordo com a medicina, somente é considerado aids quando o HIV começa a se reproduzir no corpo humano, destruindo as células do sistema imunológico, impedindo que o organismo seja capaz de lutar contra múltiplas infecções. Hoje em dia, há muitos pacientes que vivem com o HIV, mas que não desenvolvem aids: algo possível após a descoberta e a modernização dos tratamentos antirretrovirais<sup>20</sup>.

É difícil remontar as origens da epidemia da aids. Para Bastos (2006), muita tinta foi gasta com afirmações racistas que relacionavam a transferência do vírus dos macacos para humanos provenientes de tribos africanas. O autor afirma que, provavelmente, a aids provém do continente africano; o que não constitui novidade alguma, pois este é comprovadamente o principal berço da biodiversidade e da civilização humana. A doença virou pauta da comunidade científica na primeira metade da década de 1980, quando foram identificados

---

<sup>20</sup> Quando alguém que vive com o vírus do HIV segue o tratamento com os antirretrovirais corretos; que no Brasil são disponibilizados pelo Sistema Único de Saúde (SUS); a carga viral é reduzida a ponto de não ser mais detectada pelos exames comuns. É o que chamamos de carga viral indetectável. Uma pessoa vivendo com HIV e que possui a carga indetectável não transmite o vírus sexualmente.

casos atípicos de pneumonia em homens jovens, previamente saudáveis e, em sua maioria, homossexuais, nas cidades de Los Angeles, São Francisco e Nova Iorque. Após inúmeras marchas e contramarchas, erros e acertos por parte de diversos epidemiologistas e infectologistas, chegou-se, então, à definição e a caracterização da síndrome da imunodeficiência adquirida (Bastos, 2006).

Desde os primórdios, a história da aids tem sido marcada “[...] pelo medo, pelo preconceito e pela injustiça – uma síndrome de culpabilidade e acusação que [...] é tão perigosa [...]” (Daniel & Parker, 2018, p. 26-27) quanto à própria disseminação do vírus. Das metáforas perversas – que são relacionadas às doenças de forma geral – aos fenômenos comunicacionais que analisam especificamente a epidemia da aids; este capítulo tem o objetivo de elucidar a anatomia desta discursividade. Assim, conseguimos entender a vulnerabilização simbólica que se conecta ao cotidiano das pessoas que vivem com o HIV; partindo do contexto de que a doença “[...] alimenta fantasias de vulnerabilidades individuais e sociais” (Martins, 2004, p. 32) e evidencia uma falta de reconhecimento que causa encadeamentos na formação das lutas que buscam a aceitação coletiva (Honneth, 2003).

Boa parte desta sessão se ancora nas teorias da filósofa estadunidense Susan Sontag; primeiro, a partir da ideia de metaforização das doenças e, também, em seus escritos sobre as gramáticas do sofrimento humano. Além disso, apresentaremos os entendimentos de epidemia discursiva (Bessa, 1997) e terceira epidemia (Daniel & Parker, 2018); conceitos dedicados ao estudo incisivo da formação simbólica que acompanhou as primeiras descobertas científicas sobre o vírus. Após a exposição das semânticas de vulnerabilização, falamos brevemente de batalhas articuladas pelo grupo para a obtenção da aceitação pública; objetivo que só é conquistado a partir da formação de novas dizibilidades sobre uma população que é historicamente exposta nas relações da sociabilidade contemporânea.

### 3.1 A doença como metáfora

A estadunidense Susan Sontag – além de escritora, cineasta e filósofa – foi uma grande ativista das causas anti-guerra e do combate à aids. Como dissemos anteriormente, algumas das suas inúmeras contribuições para as ciências humanas e sociais serão recuperadas nesta pesquisa; especialmente os escritos relacionados à crítica da arte, à metaforização das doenças e às semânticas do sofrimento humano. Em uma monografia escrita no ano de 1978, a autora procura analisar “[...] as fantasias sentimentais ou punitivas [...]” (Sontag, 2007, p. 11) engendradas no fato de se estar doente a partir da investigação dos discursos sociais

empregados às doenças ao longo da história. Este é o primeiro passo para entendermos, mais tarde, a construção simbólica da aids no tecido social. De modo geral, sobre as doenças, Sontag (2007) afirma:

A doença é a zona noturna da vida, uma cidadania mais onerosa. Todos que nascem têm dupla cidadania, no reino dos sãos e no reino dos doentes. Apesar de todos preferirmos só usar o passaporte bom, mais cedo ou mais tarde nos vemos obrigados, pelo menos por um período, a nos identificarmos como cidadãos desse outro lugar. [...] as fantasias sentimentais ou punitivas engendradas em torno dessa situação [de se estar doente]: não se trata da geografia real, mas dos estereótipos do caráter nacional. Meu tema não é a doença física em si, mas os usos da doença como figura ou metáfora. Minha tese [...] é que a maneira mais fidedigna de encarar a doença — e a maneira mais saudável de estar doente — é aquela mais expurgada do pensamento metafórico e mais resistente a ele. Porém é quase impossível fixar residência no reino dos doentes sem ter sido previamente influenciado pelas metáforas lúgubres com que esse reino foi pintado (p. 11).

Desde o mundo antigo, as doenças são consideradas instrumentos da ira divina (Sontag, 2007). As enfermidades muitas vezes eram consideradas um castigo imposto para comunidades ou indivíduos específicos. Nessa linha de pensamento, as epidemias e o seu efeito devastador passaram a ser vistos como sentenças de Deus contra a iniquidade: uma resposta para a corrupção moral e de costumes que tomou conta do espaço e das pessoas atingidas pelas patologias de grandes proporções. O advento do cristianismo intensificou este processo, uma vez que as ideias moralizantes da igreja determinaram a noção de que a doença pode ser considerada um castigo adequado para aqueles que não se inclinam às suas doutrinas. Mais tarde, somada à concepção cristã, surgem as chamadas teorias psicológicas da doença que “[...] são meios poderosos de pôr a culpa no doente” (Sontag, 2007, p. 52).

Etimologicamente, paciente significa sofredor (Sontag, 2007). Este sofrimento, para a autora, está associado à culpabilização. Sontag (2007) afirma que nada é mais punitivo do que dar um sentido à doença; principalmente quando essa significação possui cunhos moralistas e conservadores. Qualquer doença cujo tratamento seja ineficaz acaba por ser, inevitavelmente, saturada de significações (Sontag, 2007). Tal atribuição de sentidos se dá pela combinação entre a doença e os objetos de pavor mais profundo dos humanos: como a decomposição, a decadência, a contaminação e a fraqueza. Em seguida, ocorre o processo de metaforização: quando “[...] em nome da doença [...] esse horror é imposto a outras coisas. A doença torna-se adjetiva. Diz-se que algo parece a doença, indicando que é feio ou repugnante” (Sontag, 2007, p. 53). Sintetizamos este processo (**Figura 07**) abaixo.



FIGURA 07 - O processo de significação das doenças.

FONTE - Autor (2025); com base em Sontag (2007).

No processo de atribuição de significados, as doenças epidêmicas se tornaram uma figura de linguagem para designar a desordem social; algo que se acentua de acordo com os modos de transmissão da enfermidade (Sontag, 2007). A sífilis, infecção sexualmente transmissível, foi considerada, por muito tempo, uma doença infame e vulgar. A patologia foi, inclusive, utilizada pelos anti-semitas no processo de degradação simbólica dos judeus entre o fim do século XIX e o início do século XX. O encadeamento entre uma doença que pode ser transmitida pelo sexo e um grupo minoritário se repetiu com o surgimento da aids; quando a relação entre a síndrome e a homossexualidade foi amplamente repercutida por diversos produtores discursivos, intensificando atitudes de desrepeito contra uma população que já era historicamente vulnerabilizada. Ainda sobre o tema, a autora afirma que:

[...] as explicações usuais das epidemias tratam sobretudo do efeito devastador da doença sobre a personalidade. Quanto mais fraco for o preconceito [...] de que a doença é o castigo por alguma iniquidade, maior a probabilidade de que a explicação enfatize a corrupção moral que a disseminação da doença tornou manifesta. Mesmo que não seja entendida como um julgamento sobre a comunidade, a doença torna-se isso [...], porquanto desencadeia uma inexorável derrocada da moral e dos costumes (Sontag, 2007, p. 40).

De forma geral, as doenças sempre foram usadas como metáforas que tinham o intuito de reforçar acusações de que uma sociedade era corrupta e injusta. Sontag (2007) acredita que “a doença, que poderia ser considerada uma parte da natureza, assim como a saúde, tornou-se o sinônimo de tudo o que era antinatural” (p. 65). Dessa forma, enquanto uma enfermidade for tratada como um predador invencível, maligno e artificial e não só como uma doença; a maioria dos indivíduos se sentirão desmoralizados e culpabilizados pelo simples fato de se encontrarem doentes. É preciso, portanto, desmistificar a doença; desassociando-a de significados perversos que originam semânticas que afetam a percepção do paciente sobre si mesmo e suas perspectivas de um futuro promissor. Sontag (2007) afirma que este processo

não passa apenas pelo simples cuidado de evitar a metaforização das doenças; mas pelo extenso trabalho de desmascarar, criticar, atacar e desgastar toda essa perversidade discursiva.

Ao comentar a obra de Sontag, Sanfelice (2023) chama a atenção para a vertente aristotélica da autora de pensar metáfora como transferência; quando o sentido de uma coisa é comumente utilizado para significar outra. Essa transposição de significados, na questão das doenças, traz inúmeros impactos para os pacientes e para a sociedade como um todo; tornando-se libertadora a atitude de expurgar das doenças as metáforas que produzem sentidos de culpa e de vergonha. A concepção utilizada pela autora passa por sua tentativa de “[...] desarmar usos inadequados das metáforas, ou pelo menos [...], mostrar o prejuízo de abdicar da manipulabilidade” (Sanfelice, 2023, p. 180). Sendo assim, Sanfelice (2023) afirma que “[...] Sontag reconhece na descrição de patologias humanas o lugar do literal e do dever de expurgar o pensamento metafórico” (p. 180).

Por fim, Sontag (2007) traça relações entre as doenças e a linguagem militar; algo que se popularizou na década de 1880, quando identificaram as bactérias como agentes de um determinado número de doenças. Tais terminologias passaram a ser, também, utilizadas na relação da medicina com o câncer; e, ainda, se fazendo presente na terminologia utilizada durante a epidemia da aids<sup>21</sup>, quando “[...] o corpo do paciente é visto como se estivesse sob ataque [...]” (Sontag, 2007, p. 58) pelo vírus do HIV. Nesse sentido, qualquer tratamento possível passa a ser considerado um contra-ataque planejado em direção a um invasor que precisa ser combatido. Expressões como vírus invasivo, vírus colonizador, células de defesa, matar o vírus e exterminar a doença são exemplos dessa prática capaz de destituir a capacidade de autorrelação prática do paciente a partir da produção de semânticas relacionadas ao medo de ser derrotado em uma guerra.

### 3.2 Os processos de significação da aids

A entrada [da aids] em cena nos corpos dos indivíduos, e também, no tecido social, impõe um *pedido* de designação, algo que vai se tecendo, a partir dos regimes de discursividades das diferentes instituições que passam a lidar com este fenômeno corpóreo e, igualmente, simbólico (Fausto Neto, 2000, p. 95, grifo do autor).

No início da década de 1980, nos deparamos não apenas com uma epidemia viral, mas

---

<sup>21</sup> Sontag (2007) afirma que encarar a aids como invasão retoma as metáforas da militarização que definem como inimigo o elemento causador da doença. Em uma época em que a franquia "*Star Wars*" dominava as bilheterias do cinema, a aids se tornou uma doença idealmente inteligível; uma vez que os discursos sociais afirmam que as células do organismo invadido se transformam em invasoras no corpo do paciente que vive com o HIV.

também como uma epidemia de sentidos. A aids surge como uma doença desconhecida; sem uma história discursiva que mobilizasse previamente os seus reservatórios linguísticos e culturais (Fausto Neto, 2000). Quando as instituições precisaram construir estratégias para enunciar a epidemia; em um contexto onde a entrada do vírus ocorre nos corpos e no tecido social de forma simultânea; o mundo passa a se deparar não apenas com uma crise de saúde, mas também com uma crise de palavras baseadas em “[...] considerações socioculturais de certo e errado, de posições etnocêntricas e completamente ignorantes a respeito da sexualidade humana” (Bessa, 1997, p. 26). Este fenômeno recebe diferentes nomenclaturas em uma série de estudos linguísticos e comunicacionais (Procópio & Santos Filho, 2023). Nesta dissertação, vamos trabalhar, principalmente, com duas denominações que dão conta das características de um mesmo processo semântico: a epidemia discursiva<sup>22</sup> (Bessa, 1997) e a terceira epidemia (Daniel & Parker, 2018).

Se a aids contamina o corpo dos seres humanos, ela é, por sua vez, contaminada pelo corpo dos discursos sociais (Fausto Neto, 2000). Daniel e Parker (2018) estudam o processo de significação da doença como uma das etapas da própria epidemia; algo que é provocado por um “[...] vírus ideológico, de consequências mais funestas do que a epidemia provocada pelo vírus biológico” (p. 10). Esta tese, conhecida como terceira epidemia, analisa uma ampla série de distorções e preconceitos (Procópio & Santos Filho, 2023). Bessa (1997), por sua vez, relaciona a formação simbólica da aids a partir da epidemia discursiva; retomando as teorias de Susan Sontag sobre a metaforização para observar a perversidade das significações impostas à patologia pelos diversos produtores de significados da sociedade contemporânea. Ainda sobre este fenômeno discursivo:

Em uma consulta a estudos que se valeram dessa noção, notamos que a maioria deles se baseia nas obras de Marcelo Secron Bessa [...], que partem do pressuposto de que a aids não é apenas uma questão de saúde, mas também discursiva, sobretudo pela construção da doença pelos discursos biomédicos e midiáticos frente à urgente necessidade de torná-la inteligível para, então, lidar com ela. O autor analisa [...] essa epidemia discursiva marcada por visões estigmatizantes, monopolizadoras e autoritárias [...] (Procópio & Santos Filho, 2023, p. 02).

Mesmo com a diferença de nomenclatura, é importante destacar que ambos os estudos afirmam que “[...] os discursos médicos, científicos, políticos, religiosos e midiáticos,

---

<sup>22</sup> Intencionalmente, o termo epidemia discursiva, utilizado por Bessa (1997) para descrever a formação simbólica da aids durante a década de 1980, é uma metáfora. O autor dialoga, em todo seu texto, com as afirmações de Sontag (2007) já expostas nesta dissertação. Nesse caso, Bessa (1997) aproxima a propagação de discursos estigmatizantes e o termo epidemia justamente para denunciar o encadeamento entre termos relacionados às doenças e as situações negativas do cotidiano social.

baseados em ideias equivocadas e valorações morais, foram [...] disseminando representações [...] que ainda se mantêm em nosso imaginário social mesmo 40 anos depois” (Procópio & Santos Filhos, 2023, p. 02) das origens da síndrome. Mesmo com o processo, ainda lento, de desconstrução das semânticas vulnerabilizantes e de desdramatização da síndrome (Sontag, 2007), continuamos observando fortes resquícios das ideias predominantes nos primeiros anos da epidemia (Martins, 2004). Uma definição mais geral sobre a epidemia discursiva entende o fenômeno como:

[...] um conjunto de imaginários criados e partilhados discursivamente por âmbitos sociais diversos, em um contexto de midiaticização e excesso de enunciados sobre determinada temática, expressando determinadas visões de mundo dominantes em uma dada sociedade e em um dado momento, mas que pela proliferação e repetição duradouras, com difícil mutabilidade, se consolidam na memória coletiva de modo tão potente a ponto de serem frequentemente evocados (Procópio & Santos Filhos, 2023, p. 05).

Ainda nesta caracterização mais ampla do conceito (**Figura 08**), antes de partir para as especificidades do contexto da epidemia da aids, podemos afirmar que a epidemia discursiva refere-se à “[...] emergência de [...] discursos em diversos domínios sociais” (Procópio & Santos Filho, p. 05) e, também, à proliferação destes discursos. Em outras palavras, quando falamos de epidemia discursiva no contexto desta pesquisa, nos atentamos a intensidade, ao volume e ao fluxo de enunciados produzidos sobre a doença. Mais importante do que isso, é entender que esta discursividade se propaga pelo tempo e se estabelece, de forma muito intensa, na memória e nas práticas da sociedade como um todo. Nesse sentido, Sontag (2007) afirma que se uma coisa é dita repetidamente, cria-se a condição de transformá-la em realidade. No caso desta doença, o fluxo de enunciados instigou a condição de permanência; quando todas informações disponibilizadas são consideradas, mesmo aquelas divulgadas sem a anuência de agentes mais específicos e especializados sobre o tema.



FIGURA 08 - O fenômeno da epidemia discursiva.

FONTE - Autor (2025); com base em Bessa (1997) e Procópio & Santos Filho (2023).

Para Bessa (1997), só é possível analisar a epidemia de forma perspicaz com atenção aos discursos que se colocam em jogo. Eles são capazes de direcionar o curso presente e futuro da doença. Nesse sentido, as forças políticas e sociais em conflito nas representações da aids devem ser clarificadas e expostas com argumentos explícitos e racionais; uma vez que o processo de definição simbólica da doença incorporou, desde o início, “[...] um tipo particular de operação ideológica” (Bessa, 1997, p. 19). Evidenciamos este pressuposto quando lembramos que a década de 1980 corresponde a um momento da história em que os governos neoconservadores dominavam a política ocidental, se aproveitando do surgimento da epidemia para ressuscitar a metáfora da peste (Sontag, 2007) e para operacionalizar uma série de manobras ideológicas que se opunham às liberdades sexuais adquiridas ao longo da década de 1970.

As ideologias políticas autoritárias têm interesse em promover o medo [...] e para elas as doenças são um prato cheio. As epidemias normalmente dão origem a propostas no sentido de se proibir a entrada de estrangeiros e imigrantes. E a propaganda xenófoba sempre representa o imigrante como portador de doenças. Era de se esperar que a figura política que, na França, representa as posições nativistas e racistas mais extremadas, Jean-Marie Le Pen, tentasse adotar a estratégia de fomentar o medo desse novo perigo de origem estrangeira, afirmando que a aids é não apenas infecciosa, mas também contagiosa, exigindo que o exame de HIV seja obrigatório em todo o país e que todos os portadores do vírus sejam postos em quarentena. E a aids caiu do céu para o [...] regime sul-africano, cujo ministro [...] declarou [...] a propósito da incidência da doença em mineiros importados de países vizinhos de população integralmente negra. (Sontag, 2007, p. 125).

Como já expomos, Sontag (2007) afirma que só é possível adoecer sem culpa quando passamos a perceber as doenças apenas como doenças. Isso é algo que tem de ser resolvido pela linguagem através de uma discursividade próxima do real; que não permita que uma doença signifique mais do que realmente é (Bessa, 1997). Nesse sentido, o autor afirma que a ciência biomédica deveria se apresentar como um campo apto a essa pretensão, ao descrever as doenças sem as figurações metafóricas encontradas na literatura e no jornalismo. Bessa (1997) afirma que é nesse campo que “[...] as *lutas* entre representação e conceitualização se iniciam, obscurecendo o processo de *criação* das doenças e de suas abordagens [...]” (idem, 7, p. 22, grifo do autor). Entretanto, na contramão do que deveria ser, o processo de denominação biomédica da aids foi deturpado através da consideração de dados extracientíficos e não-científicos carregados de visões preconceituosas e desinformativas:

Esses dados *não-científicos* ou *extracientíficos* – relacionados, no caso da aids, às sexualidades e às culturas *diferentes* –, quando são pressupostos para formulações teóricas clínico-epidemiológicas, não só estigmatizam grupos

sociais, como também naturalizam e cientificizam esse mesmo estigma, direcionando os rumos da epidemia e perpetuando uma fantasiosa divisão entre uns em risco e outros não [...] (p. 22, grifo do autor).

Bessa (1997) afirma que os discursos biomédicos sobre a aids colaboraram com uma inteligibilidade que foi difundida pelos diversos outros atores sociais. Sendo assim, este processo não ofereceu uma caracterização isenta da aids, depurada da discursividade metafórica. O pesquisador afirma que a concepção da doença gay não é baseada na realidade material, mas colabora nas divisões feitas entre culpados e inocentes; homens e mulheres; homossexuais e heterossexuais, promíscuos e monogâmicos. Estes binarismos que foram citados acabaram sendo registrados nos discursos culturais; controlando semânticas a ponto de reproduzir, como verdade, a ideia de que existem identidades que estão ou não em risco de contrair o vírus do HIV (Treichler, 1988). Acreditar em uma suposta isenção do discurso científico, no caso da aids, fortalece os preconceitos originados pela epidemia discursiva; que, embora fujam dos rigores da lógica médica, são por ela legitimados (Bessa, 1997). Este processo (**Figura 09**) é chamado pelo autor de cientificação ideológica.

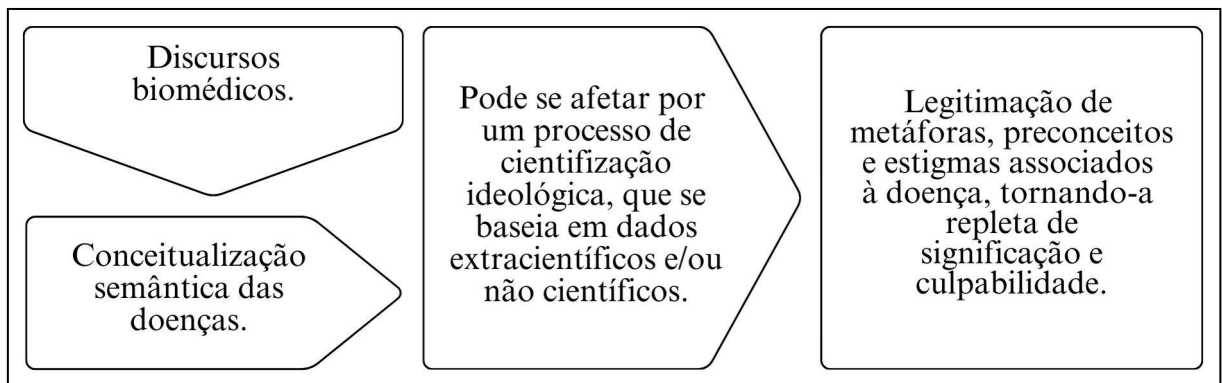


FIGURA 09 - O processo de cientificação ideológica.

FONTE - Autor (2025); com base em Treichler (1988) e Bessa (1997).

Com a estigmatização das sexualidades divergentes, a gravidade da epidemia foi minimizada por órgãos oficiais; considerando que a aids era um problema exclusivo de uma minoria social marginalizada dentro da estrutura global da sociedade (Daniel & Parker, 2018). Giovanetti e Évora (1997) afirmam que as ficções sociais construídas sobre a aids “[...] afetam [...] a possibilidade de tratamento da doença na medida em que a sequestram do lugar de doença grave, fatal, mas apenas doença, para um outro que recende a maldição” (p. 133). Tal distorção, além de modelar as políticas públicas para o controle da epidemia, também ocasionou o crescimento dos preconceitos, das discriminações e das violências: situações que evidenciam experiências sociais de desrespeito quando retomamos as teorias de Honneth (2003) sobre o reconhecimento.

O desenvolvimento simbólico da epidemia da aids deu origem a uma “[...] síndrome de culpabilização e acusação que em nada contribui [...] para diminuir o avanço da doença ou para atender aqueles cuja vida atingiu” (Daniel & Parker, 2018, p. 16). Martins (2004) afirma que a vida das pessoas que viviam com o vírus da aids, sobretudo na década de 1980, era dificultada pela marginalização desqualificante associada a ausência de garantias jurídicas e a intolerância sem limites. Daniel & Parker (2018) acreditavam que discutir o tema cientificamente, analisando criticamente as forças relevantes que formaram a terceira epidemia, poderia contribuir no desenvolvimento de respostas importantes para o futuro; suprimindo uma necessidade de romper com as semânticas contraproducentes da epidemia discursiva.

É muito complexo; ainda mais em um estudo do campo da comunicação; desvincular os conceitos de epidemia discursiva e epidemia midiática. Sousa (2016) afirma que a aids é a primeira epidemia midiática da história, em referência a atuação dos dispositivos de comunicação durante a formação simbólica da aids – que apresentamos nesta seção. Se atualmente nos preocupamos com um certo apagamento desta epidemia nos telenoticiários e nos jornais impressos e *on-lines*, o agendamento da aids na década de 1990 representava uma unanimidade na mídia. Outras enfermidades, como a tuberculose e a malária – que também representavam um risco para o sistema de saúde mundial – nunca chegaram a ganhar uma pequena parte desta atenção (Biancarelli, 1997). Mídia e práticas discursivas estão interligadas umbilicalmente em uma sociedade midiaticizada (Spink et al, 2001). Sobre isso, os autores afirmam que:

A produção de sentido, nessa perspectiva, é uma prática social, dialógica, que implica a linguagem em uso. Desse modo, o estudo da produção de sentidos compreende a análise das práticas discursivas que atravessam o cotidiano, entendidas como as maneiras pelas quais as pessoas produzem sentidos e se posicionam em relações sociais. Essas práticas discursivas se desenvolvem pelo uso de repertórios interpretativos, o conjunto de termos, descrições, lugares-comuns e figuras de linguagem que demarcam o rol de possibilidades de construções discursivas, tendo por parâmetros o contexto em que essas práticas são produzidas e os estilos gramaticais específicos empregados (Spink & Medrado, 1999 *in* Spink et al, 2001, p. 853).

Sintetizando essas informações, percebe-se que, neste contexto, “[...] a mídia assumiu um papel fundamental nos processos de produção de sentidos, introduzindo transformações substantivas nas práticas discursivas cotidianas” (Spink et al, 2001, p. 805). Os autores afirmam que a mídia é um meio poderoso de circular repertórios e que, nos primeiros anos da aids, se dedicou em constituir modos de interpretar a doença a partir de números e de saberes

emergentes sobre as causas, os tratamentos e as significações metafóricas e controvérsias associadas a esta síndrome. Se a imprensa é uma das protagonistas do processo da epidemia discursiva; torna-se necessário falar também do discurso ficcional; esfera que é totalmente aberta às significações (Sontag, 2007). Bessa (1997) ressalta que, embora indesejável, é menos problemático que a ficção atribua metáforas às doenças do que discurso científico e jornalístico que, supostamente, deveriam estar associados ao literal; conduzindo as discussões sociais sobre a tematização.

Bessa (1997) afirma que a ficção é o habitat natural da metáfora, mas mesmo sendo essa a sua natureza, isso não evita a participação da literatura e do cinema na chamada epidemia discursiva (Bessa, 1997). Sendo assim, o autor questiona algumas tendências da ficção produzida sobre a aids. Em primeiro lugar, pode existir produção cultural diante de um fenômeno tão real e doloroso? Em quais sentidos esta ficção deve se dobrar ao real? A última pergunta, por sua vez, questiona as formas de recepção deste conteúdo por parte dos consumidores. Embora muito do discurso ficcional passe pela intenção de mimetizar o real – algo mais comum no cinema do que na literatura, por exemplo; a ficção se coloca ao lado do discurso biomédico quanto agente produtora de enunciados perversos sobre a epidemia.

Assim como os órgãos jornalísticos e científicos, a ficção constrói linguagens que atuam no processo de criação e desconstrução de imagens e identidades; afirmando ou negando discursos sobre as doenças e os seus pacientes (Bessa, 1997). A utilização dessas dizibilidades pode colaborar na tonificação do “[...] estigma sombrio que a construção social da doença produziu” (Giovanetti & Évora, 1997, p. 128). Entretanto, podemos dizer que além da já exposta possibilidade de propor significações perversas à aids e ao HIV; a série de questionamentos anteriores pode ser respondida quando pensamos que a ficção também é capaz de atuar diretamente no enfrentamento da epidemia, proporcionando direcionamentos discursivos que se opõe a dominância simbólica marcada pelos rastros de vulnerabilização. Nesse sentido, Sousa (2016) afirma que se a epidemia discursiva invadia a ciência e o jornalismo; e como iremos expor mais adiante; as artes podiam oferecer espaço para contradiscursos, viabilizando estratégias políticas de atuação e visibilidade.

### 3.3 As semânticas de vulnerabilização

Cerca de uma década após fazer as primeiras considerações sobre a metaforização das doenças, Sontag (2007) contempla exclusivamente o processo de significação da aids durante o fim da década de 1980; quando a doença passa a representar uma censura genérica à vida e

à esperança. As preocupações geradas durante a descoberta da tuberculose, no século XIX, balizaram-se na quebra do entendimento de que “[...] a premissa central da medicina é que todas as doenças podem ser curadas” (p. 12). Este receio se repete durante a descoberta da aids nos primeiros anos da década de 1980 – momento em que as tecnologias científicas se apresentavam como “[...] um local seguro para o controle e tratamento de toda e qualquer doença” (Carvalho, 2008, p. 4). Assegurava-se neste contexto que os antibióticos eram capazes de curar todas as infecções sexualmente transmissíveis. Entretanto, a partir da falta de respostas científicas nos primeiros anos da doença, tal pensamento foi substituído pelo medo resgatado de uma época “[...] em que as doenças eram inumeráveis e misteriosas, e a passagem de uma doença grave para a morte era algo normal” (Sontag, 2007, p. 104).

A aids assinala um momento decisivo nas atitudes [...] em relação às doenças e à medicina, bem como à sexualidade e às catástrofes. Até então, a medicina vinha sendo encarada como uma antiquíssima campanha militar [...] se aproximando de sua fase final e da vitória definitiva. O surgimento de uma nova doença epidêmica, quando há várias décadas vigorava a convicção de que tais calamidades eram coisa do passado, alterou inevitavelmente o status da medicina. O advento da aids deixou claro que as doenças infecciosas estão longe de ter sido derrotadas, e que seu repertório não se esgotou. [...] A medicina modificou os costumes; a doença está forçando uma volta aos costumes do passado. Agora a aids obriga as pessoas a verem a sexualidade como algo que pode vir a ter a mais terrível consequência: o suicídio. Ou o assassinato. *Quando uma pessoa tem relações sexuais com um parceiro, não é só com esse parceiro que ela está tendo relações, e sim com todas as outras pessoas que tiveram relações com esse parceiro nos últimos dez anos*, afirmou, num pronunciamento cuidadosamente neutro quanto ao sexo das pessoas envolvidas, o secretário da Saúde e Serviços Humanos, o Dr. Otis R. Bowen, em 1987 (Sontag, 2007, p. 133-134, grifos da autora).

A aids adquire uma genealogia metafórica dupla: resgatando a metáfora de invasão empregada para o câncer e invocando a metáfora de poluição empregada para a sífilis (Sontag, 2007). Nesse sentido, Daniel e Parker (2018) apontam dois conjuntos distintos, mas correlacionados, de semânticas que influenciaram as variadas respostas sociais para a aids no contexto da terceira epidemia (**Figura 10**). A primeira se dá a partir do conjunto de suposições fantasiosas a respeito das características atribuídas aos que eram atingidos pela doença. A segunda se refere ao conteúdo desinformativo a respeito das características da própria doença. O fluxo e o volume dessas informações foram tão intensos que as representações interagiram, se complementaram e se reforçaram; “[...] influenciando [...] as maneiras com as quais a sociedade [...] tem respondido à epidemia” (p. 17).

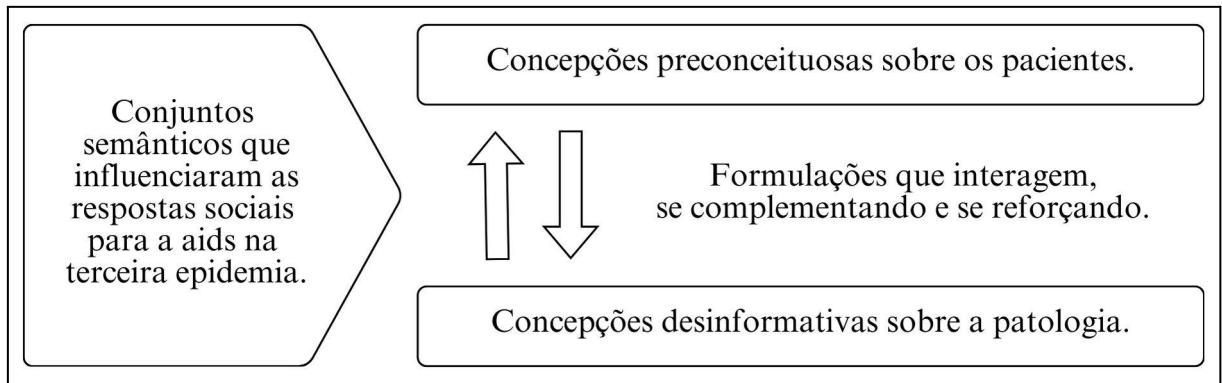


FIGURA 10 - Conjuntos semânticos sobre a aids na terceira epidemia.

FONTE - Autor (2025); com base em Daniel & Parker (2018).

A junção destes dois conjuntos semânticos misturou preconceitos populares<sup>23</sup>, teorias da conspiração<sup>24</sup> e considerações extracientíficas<sup>25</sup> de modo que se tornou impossível distinguir ou separar essas representações. Sendo assim, pensando nas formas discursivas de vulnerabilização, focamos primeiramente nas semânticas da culpa e da vergonha; uma das principais teses de Sontag (2007) em sua análise do processo de significação da doença<sup>26</sup>. A autora explica que estes sentidos são construídos através da ideia de que HIV é um vírus que não escolhe suas vítimas de modo aleatório; mas por participar de um determinado grupo de risco – definido na época a partir de estigmas relacionados à sexualidade. A ideia de que a doença é produzida por comportamentos perigosos se estabelece no senso comum. Vale ressaltar, que neste contexto, a prática do sexo anal com outra pessoa do mesmo sexo era considerado algo anormal e perigoso. Desse modo, as práticas sexuais que se diferem da tradição heteronormativa como sinônimos de irresponsabilidade. Além disso:

A doença expõe uma identidade que poderia ter permanecido oculta dos vizinhos, colegas de trabalho, familiares e amigos. Ao mesmo tempo, confirma uma identidade, e, no grupo de risco mais atingido nos Estados Unidos num primeiro momento, o dos homossexuais masculinos, chegou a dar origem a uma

<sup>23</sup> Podemos relacionar os preconceitos populares que envolvem a aids à aids nos estigmas que já existiam de forma contundente nas crenças sociais. Estes estigmas se relacionam ao gênero, à raça, à classe, mas, principalmente, à sexualidade (Parker & Aggleton, 2021.).

<sup>24</sup> Muitas teorias da conspiração envolveram a doença, como a hipótese de que o HIV foi criado em laboratório, bem como o falso boato de que a eclosão da epidemia se deu após relações sexuais de homens com macacos. Muitas dessas teorias envolviam estigmas já existentes; a partir do uso de ideias conspiratórias racistas (Sontag, 2007) e homofóbicas (Daniel & Parker, 2018).

<sup>25</sup> A popularização de considerações extracientíficas está relacionada ao já mencionado processo de cientificação ideológica (Bessa, 1997). A própria noção de grupos de risco seria cientificamente mais isenta se substituída pelo termo comportamentos de risco, por exemplo.

<sup>26</sup> Giovanetti e Évora (1997) afirmam que a construção psicossocial da doença se alinhou, durante os primeiros anos da epidemia, com estes sentimentos.

comunidade, bem como a uma experiência que isola e expõe os doentes a discriminações e perseguições (Sontag, 2007, p. 97).

A metáfora da peste reforça esses sentidos e se manifesta como a principal das metáforas das quais a aids é compreendida; se tornando o veículo essencial para as visões mais pessimistas da epidemia (Sontag, 2007). Historicamente, esse pressuposto é empregado para doenças coletivas que são encaradas como castigos impostos aos seus pacientes; integrantes de grupos sociais considerados provocadores da sua própria enfermidade. Neste contexto, a transmissão de uma doença por via sexual acentua a culpabilização dos pacientes. Cria-se uma espécie de censura à doença a partir de uma ótica de que a aids é causada por excessos. Felipe e Esmerio (2020) afirmam que a concepção de peste remete a condição de calamidade; em um sentido que define determinadas doenças como um alerta para as práticas condenáveis da coletividade. Os autores também afirmam que a metáfora da peste contribuiu para o adiamento de debates fundamentais que, ainda hoje, permanecem parcialmente discutidos

Esta metáfora se insere na visão de uma parcela considerável da sociedade, que passa a considerar que a contração da doença através da prática sexual depende da vontade e dos modos de vida do indivíduo. Isso acontece porque “uma doença infecciosa cuja principal forma de transmissão é sexual [...] expõe mais ao perigo aqueles que são sexualmente mais ativos – e torna-se fácil encará-la como um castigo dirigido àquela atividade” (Sontag, 2007, p. 98). Entretanto, vale ressaltar que “nunca foi confirmado a acuidade que essa imagem do doente [...] – como um saudável, promíscuo, homossexual masculino – oferecia como descrição de alguma oculta realidade epidemiológica” (Daniel & Parker, 2018, p. 18). Na verdade, os autores afirmam que os contatos sexuais homoafetivos constituíam menos da metade dos casos notificados no Brasil na década de 1980.

Entretanto, essas imagens – da aids como doença gay – dominaram as precoces discussões sobre a epidemia, desempenhando certo protagonismo na concepção popular que se tem da doença. Nesse contexto, a aids muitas vezes foi chamada – principalmente pela imprensa<sup>27</sup> – de praga gay ou câncer gay; associando a doença ao que já era um dos grupos mais nitidamente marginalizados da sociedade. Daniel e Parker (2018) afirmam que, no início da epidemia, houve um esforço muito grande dos ativistas para convencer as pessoas de que a aids não era uma doença exclusiva dos homossexuais; mas uma doença que atingia “[...]”

---

<sup>27</sup> Uma das primeiras notícias publicadas sobre a chegada da doença no país, na edição de 12 de junho de 1983 do Jornal do Brasil apropriou-se da associação entre a aids e a homossexualidade a partir da manchete: “Brasil já registra 2 casos de *câncer gay*”.

homens, mulheres e crianças, de todas as idades e em todas as partes do mundo” (p. 11). Entretanto, os autores também temem a desohomossexualização da epidemia: quando os tabus e preconceitos impedem criação de campanhas de prevenção direcionadas para homens que mantêm relações sexuais com outros homens. Ainda segundo os autores:

Esconder ou obscurecer qualquer fato relativo à epidemia de aids é seguramente favorecer seu espalhamento. Não se trata de “valorizar” alguma via de transmissão da epidemia mais do que outras. Trata-se de compreender toda a dinâmica da epidemia e estar atento onde o preconceito gera entraves ou simplesmente abre portas para o vírus (Daniel & Parker, 2018, p. 12).

A compreensão da aids como doença gay fez parte de um conjunto de ações organizadas pelas forças reacionárias a respeito dos avanços comportamentais da modernidade (Sontag, 2007). A crítica conservadora; que se debruçava na música, no uso de drogas, na subversão da família tradicional e no fantasma do comunismo; encontrou na aids uma oportunidade de justificar seu ódio aos homossexuais e a política da liberdade que dava seus primeiros passos a partir da segunda metade do século XX. Para Sontag (2007), “toda uma política da *vontade* – de intolerância, de paranóia, de medo da fraqueza política – se aproveitou dessa doença” (p. 126, grifo da autora) para alcançar os seus objetivos. Instaura-se uma política de receio da sexualidade, que reforça o individualismo tão almejado pela ideologia liberal; chegando a afetar até a esfera amorosa do reconhecimento intersubjetivo. Nesse sentido, “o isolamento individual [...] recebe [...] um estímulo, pois passa a ser considerado como simples medida de prudência” (idem). Com a mesma linha de raciocínio, na França daquela época, novas:

[...] máquinas fornecem novas formas populares de inspirar o desejo em condições de segurança e mantê-lo restrito à esfera do mental tanto quanto possível: a lascívia comercializada via telefone (patrocinada, no caso da França, pelo próprio Ministério das Telecomunicações), que oferece uma versão do sexo promíscuo e anônimo sem troca de fluidos (Sontag, 2007, p. 139).

Existem, entretanto, contradições na discursividade dominante. Ao mesmo tempo em que se afirmava que a aids era uma ameaça para toda a humanidade; diziam também que a doença era uma doença exclusiva do outro (Sontag, 2007). A segunda vertente se baseia na suposição que considera a doença como um mal que vem de um outro lugar; em uma invasão oriunda de um país estrangeiro e menos desenvolvido. Isso culminou em uma série de afirmações racistas sobre a origem da aids. Operacionaliza-se uma visão de que a aids surgiu na África, se popularizou no Haiti para, então, assolar os Estados Unidos e a Europa. A aids era encarada “[...] como uma doença tropical: [...] uma peste oriunda do Terceiro Mundo [...], além de ser um flagelo dos triste tropiques” (Sontag, 2007, p. 117). A autora dá razão aos

africanos que assinalam a presença de estereótipos racistas nas especulações a respeito da origem geográfica da aids nos discursos populares e acadêmicos.

Sontag (2007) parte, então, para a observação dos modos como os preconceitos originados pelas práticas discursivas se instauram no cotidiano, quando no início da década de 1990, muitas pessoas eram despedidas de seus empregos quando tornavam público os seus diagnósticos. Essa prática reforça a condição de clandestinidade em que viviam as pessoas com HIV, mostrando a impossibilidade que a sociedade tinha de conviver com a doença (Martins, 2004). No contexto norte-americano, as pessoas que viviam com o HIV eram proibidas de ter um cargo nas Forças Armadas e não podiam emigrar para qualquer outro país do mundo. Para a autora, estas experiências de desrespeito levaram muitos pacientes a uma morte social, que precedia a morte física. Em uma análise da doença como construção social, no campo da psicologia, Giovanetti e Évora (1997) afirmam que, nos anos 1990, o paciente que vivia com o HIV enfrentava o paradoxo de ser considerado socialmente morto para muitos e, em um “[...] segundo momento, quando finalmente se aproxima a experiência tão temida, espera-se que abra mão do direito de exprimir tal terror, pois tal tensão emocional é incompatível com a regularidade da vida quotidiana familiar ou hospitalar” (p. 132-133). Giovanetti e Évora (1997) enxergam que a morte inevitável que existia antes da evolução farmacêutica como uma fila de espera na qual; graças à discursividade em curso; quanto mais se ganha em tempo, menos se tem em dignidade<sup>28</sup>.

Além disso, outra gramática de sofrimento relacionada à aids é a solidão e o abandono. Para Sontag (2007), entre as dinâmicas de sofrimento desumanizantes, ser abandonado é aquela que significa uma verdadeira excomunhão do paciente nos múltiplos aspectos da sua vida social. Outra dessas dinâmicas é a do sofrimento associado à deformação física, que abala os “[...] aspectos dos costumes, modas, apreciação sexual, sensibilidade estética – praticamente todos os nossos conceitos do que é correto” (Sontag, 2007, p. 109). Carvalho (2008) afirma que a série de deformidades físicas causadas pela aids em um contexto pré-coquetel é vista como a morte que se revela no rosto da vítima; sendo esse um dos principais motivos para que a doença desperte tanto medo e apelo popular.

---

<sup>28</sup> Martins (2004) afirma que com o progresso nas pesquisas sobre o vírus HIV, com a contagem das cargas virais, o sucesso das novas terapias: morre-se cada vez menos de aids. Entretanto, para o autor, ainda morre-se em consequência da aids; uma vez que “[...] as perdas, as dores, os sofrimentos, as culpas, as melancolias e os lutos continuam a incomodar os que vivem e os que convivem com o HIV [...]” (Martins, 2004, p. 25).

Finaliza-se esta seção com o desejo de Sontag (2007) de que aquilo que tememos seja transformado em algo comum e que as enfermidades dotadas de significados tornem-se apenas uma doença. A autora afirma que tal processo aconteceu com a lepra: que passou de uma patologia cheia de significações metaforizantes para uma denominação mais neutra, a hanseníase. De forma otimista, Sontag (2007) acreditava que este processo deveria se repetir com a aids à medida que as inovações científicas fossem disponibilizadas. Entretanto, enquanto ainda se caminha nessa jornada, é preciso disputar a propriedade retórica da doença, uma vez que – como demonstramos – a discursividade é um elemento balizador das experiências individuais e coletivas, políticas e sociais. Essa batalha discursiva se coloca na arena das aspirações sociais a partir dos conflitos e das lutas pelo reconhecimento, cujo alguns exemplos serão apresentados a seguir.

### 3.4 As disputas discursivas

Para traçar uma conexão entre as semânticas sobre a aids e o ápice das teorias honethianas do reconhecimento que são a formação das batalhas sociais; dedicamos este tópico para traçar breves exemplos de casos onde experiências sociais de desrespeito motivaram lutas pelo reconhecimento. Este sentido de luta coletiva, se não formado através de componentes da identidade, se dá a partir de pontes semânticas que evidenciam o compartilhamento dos estigmas sombrios que a construção social da doença produziu (Giovanetti & Évora, 1997). Dessa forma, as experiências intersubjetivas constantes ao “ser *doente* no trabalho, com o parceiro, no sistema de saúde, com a família, com os amigos, nos grupos de apoio e assim por diante” (Giovanetti & Évora, 1997, p 129) se unem na articulação de batalhas essenciais para a produção de contradiscursividades e para a reivindicação de direitos básicos que são negados pelo Estado e pelas autoridades competentes.

Um dos movimentos marcantes, neste sentido, foi lembrado por Bessa (1997) em seu texto sobre a epidemia discursiva. O autor retoma uma das mobilizações do grupo *Act Up*<sup>29</sup> com a intenção de incitar as comunidades afetadas pela aids a produzirem discursos que se contrapassem às semânticas desrespeitosas popularizadas pelos enunciados dominantes. Na visão dos ativistas, ficar calado poderia culminar em uma morte física e discursiva. Por isso, um dos célebres cartazes do grupo carregava a frase “*silence = death*” (silêncio = morte)

---

<sup>29</sup> A *AIDS Coalition to Unleash Power* é um grupo político internacional que trabalha com o intuito de controlar a epidemia da aids ao mesmo tempo que se esforça para melhorar as condições de vida das pessoas que vivem com o HIV a partir de ações diretas que se dão através de pesquisas médicas e de reivindicações para aumentar as garantias jurídicas da população afetada pelo vírus.

acompanhada de um triângulo rosa que remetia aos campos de concentração nazistas (**Figura 11**), onde homossexuais eram confinados e assassinados. Ao contrário dos judeus, que ostentavam uma estrela de Davi estampada em seus uniformes, os gays eram identificados por um triângulo rosa em suas vestimentas.

Assim como o holocausto, os discursos oficiais sobre a aids possuíam um inicial e persistente caráter de identificar a homossexualidade como doença. O triângulo rosa reforça essa identificação para questionar o discurso arbitrário que uniu as práticas sexuais à doença. A campanha “*silence = death*” incita a produção de uma contradiscursividade e estabelece uma equação que equaliza os preceitos de defesa e aceitação. Assumir o diagnóstico seria o primeiro passo para a sobrevivência e a afirmação social; o que permite o maior controle das narrativas que circunscrevem a síndrome, se relacionando, dessa forma, aos desejos de Sontag (1997) sobre a disputa simbólica e aos conceitos de Honneth (2003) sobre reconhecimento. A intenção do *Act Up* apela, nesse sentido, para produção de novos e mais textos e pela direção a uma reação defensiva contra as representações vulnerabilizantes que se punham em curso naquele contexto.



FIGURA 11 - “*Silence = death*”: cartaz do grupo *Act Up*.  
 FONTE - *Tablet Magazine* (2019).

Além disso, era extremamente importante falar sobre prevenção em um contexto epidêmico onde não havia perspectivas imediatas de avanços científicos para a contenção da doença. Falar sobre os métodos de prevenir contra o HIV, “[...] implica uma atitude de reconhecimento – e portanto de tolerância – em relação à existência de uma variedade de comportamentos sexuais que não podem ser reprimidos” (Sontag, 2007, p. 136). Entretanto, em uma época onde as semânticas de homofobia eram mais cristalizadas do que as noções de solidariedade, popularizar campanhas que procuravam evitar a propagação da doença se tornou uma atividade repleta de dificuldades que só poderiam ser superadas a partir de

mobilizações públicas em prol da desconstrução das experiências de desrespeito internalizadas no tecido social.

Outra reivindicação do *Act Up*, neste caso motivada a partir da esfera do reconhecimento jurídico, aconteceu ainda na década de 1980; mobilizada a partir do descontentamento gerado pela ausência de garantias jurídicas que agregassem condições de autorrespeito aos pacientes soropositivos. O movimento marcado pelo slogan “*AIDS needs aid*” (aids precisa de ajuda) reivindicava que o governo e os cientistas se dedicassem de forma mais contundente às pesquisas voltadas ao tratamento da doença. Além disso, o grupo exigia que a indústria farmacêutica parasse de aumentar os preços dos medicamentos já existentes para a contenção do vírus no corpo humano. Segundo o advogado David Barr, em uma entrevista para uma reportagem feita por uma rádio pública estadunidense, “a *Act Up* desejava que a *Food and Drug Administration*<sup>30</sup> desse aos pacientes afetados pelo HIV o acesso gratuito a um medicamento experimental, mas eles nem sequer discutiam essa possibilidade<sup>31</sup>”.

Outra movimentação de resistência motivada por uma experiência semântica de desrespeito ocorreu no início da década de 1990, quando o grupo *Terrence Higgins Trust*<sup>32</sup> se mobilizou contra uma campanha publicitária que utilizou comercialmente a foto de um paciente de aids em seu leito de morte (**Figura 12**). Para o grupo, a publicação da marca de moda italiana *Benetton* ultrapassou limites éticos; flertando com uma ideia de banalização do sofrimento (Sontag, 2003) que ignorava uma construção ética que vinculasse um exercício da empatia para a ignição de padrões de reconhecimento. O grupo organizou movimentos para reivindicar a proibição do anúncio nos meios de comunicação por considerar que a marca retirou uma imagem de um contexto muito mais complexo para associar a doença à deformação física e ao sofrimento, em uma realidade onde as pessoas que viviam com o HIV já eram estigmatizadas por tais práticas discursivas.

---

<sup>30</sup> A *Food and Drug Administration*, mais conhecida pela sigla FDA, é uma agência federal do Departamento de Saúde e Serviços Humanos dos Estados Unidos.

<sup>31</sup> Tradução do autor.

<sup>32</sup> A *Terrence Higgins Trust* é a principal instituição de caridade voltada ao HIV e à saúde sexual no Reino Unido. Foi formada em 1982 por amigos de Terrence Higgins, uma das primeiras vítimas da doença no país. A instituição tem o objetivo de reduzir a propagação do HIV no mundo: promovendo informações sobre saúde sexual; prestando serviços às pessoas afetadas; e fazendo campanhas para uma maior compreensão pública dos impactos do HIV e da aids.



FIGURA 12 - Fotografia de David Kirb publicada na *Time* e pela *Benetton*.  
 FONTE - *Time* (2019).

Essas significações afetavam noções de reconhecimento dos indivíduos que, como já expomos, se dão a partir da intersubjetividade (Honneth, 2003). Além disso, utilizar uma imagem de sofrimento para intuídos comerciais é uma prática eticamente condenável, uma vez que o registro da luta do paciente capturado pela imagem, que deveria servir como uma ferramenta de conscientização e alteridade; nesse contexto se tornou uma ferramenta mercadológica para gerar comentários a respeito de interesses comerciais e particulares. Vale ressaltar que a luta do grupo ganhou notoriedade e fez com que revistas importantes – como a *Elle*, a *Vogue* e a *Marie Claire* – se recusassem a publicar o anúncio da marca italiana.

Expostas algumas das disputas formadas para o reconhecimento relacionadas às vivências das pessoas que vivem com HIV; continuamos essa dissertação apresentando o cinema como espaço determinante da construção de discursiva, com o potencial ético e político de evidenciar diversas experiências sociais que se relacionam com as teorias do reconhecimento. Este conceito, que denominamos como ponte semântica, parte das teorias de Honneth (2003) que, inclusive, acreditava que filmes, romances e outras obras de artes são capazes de ilustrar e denunciar as diversas patologias sociais que deturpam a vida e o cotidiano de grupos vulnerabilizados (Simim, 2015).

#### 4 O cinema como ponte semântica do reconhecimento

Se a questão central que nos mobiliza neste estudo é analisar as formas como os filmes sobre o HIV e a aids realçam padrões que evidenciam experiências sociais de desrespeito ou de reconhecimento; é neste capítulo que vamos inserir, de forma mais consistente, o cinema nas dinâmicas teóricas apresentadas. Sendo assim, retomamos a ideia de representação como o processo em que os membros de uma mesma cultura<sup>33</sup> utilizam a linguagem para dar sentido às coisas (Hall, 2016). Entendendo o cinema como sistema representacional, Turner (1997) afirma que é necessário investigar esses dispositivos como um meio específico de produzir e reproduzir significados; concluindo que em várias áreas de estudo, os filmes não são o alvo final de uma pesquisa, mas parte de um argumento mais amplo sobre os regimes simbólicos que traçam sobre temas que deverão ser analisados.

É a partir dessas considerações, que empregaremos ao cinema a condição de ponte semântica (Honneth, 2003); considerando este sistema de comunicação como um facilitador da constatação de desvios sociais que condicionam certos grupos à condição de precariedade. Dessa forma, neste capítulo vamos articular como o cinema forma semânticas coletivas que podem ser utilizadas para interpretar experiências sociais e diferenciar padrões de reconhecimento e desrespeito. Prosseguimos a discussão, apontando que esta dinâmica se associa aos movimentos sociais e demais formas de coletivização das questões; uma vez que a articulação política é dependente da existência de semânticas coletivas capazes de fazer com que se entenda que certos desapontamentos não afetam só as esferas individuais, mas um círculo de muitos outros sujeitos.

Assim como boa parte da presente pesquisa, este capítulo também aciona as teorias de Sontag (2003); ao afirmar que, diferente das imagens isoladas – como as fotografias, as narrativas se relacionam com o contexto histórico e temporal de forma que as fazem carregar potencialidades perante os sentimentos humanos que não se esgotam tão rapidamente. É possível afirmar que as imagens relacionadas à aids contidas nas narrativas audiovisuais podem ultrapassar efeitos éticos e encontrar, além disso, repercussões políticas que se entrelaçam com a habilidade das pontes semânticas de se envolverem na formação das lutas pelo reconhecimento (Simim, 2015; Maia, 2018).

Por fim, este capítulo se dedica a apresentar um panorama histórico da aids no cinema.

---

<sup>33</sup> Para Hall (2006) "[...] cultura diz respeito ao intercâmbio de sentidos – o compartilhamento de significados – entre os membros de um grupo ou sociedade" (p. 21).

Além de mencionar marcos importantes desta cinegrafia, que não podem ser ignorados em um estudo sobre o tema; recorreremos a autores que categorizam esta produção a partir de características produtivas e narrativas. Enquanto Sousa (2016) observa esta dinâmica a partir das narrativas lançadas após o advento dos antirretrovirais, na segunda metade da década de 1990; Carvalho (2008) observa o material produzido sobre a doença desde as suas origens; constatando que a construção da maior parte dessas narrativas se dão a partir da relação do personagem que vivem com o HIV e a morte que se aproxima.

Além disso, trabalhamos com a ideia de que a representação da aids na ficção audiovisual da última década é feita, majoritariamente, a partir das chamadas narrativas de memória (Sousa, 2016). Utilizando gramáticas relacionadas ao sofrimento; essas histórias expõem a resistência física, mental e social de personagens que viviam com o HIV em um tempo em que o vírus e a morte eram conceitos indissociáveis. Já as produções baseadas na cronificação da síndrome<sup>34</sup> são pouco aproveitadas pela indústria (Sousa, 2016). Essas informações permitem discutir até que ponto o cinema se apropria das discursividades estigmatizantes produzidas ao longo da epidemia discursiva (Bessa, 19970) e que estão presentes até hoje no conjunto comum de crenças da sociedade contemporânea.

#### 4.1 O cinema e as práticas sociais

Antes de conectar o cinema e o conceito de ponte semântica, elaborado por Honneth (2003); devemos ressaltar alguns estudos que chamam a atenção para os encadeamentos entre os dispositivos filmicos e as práticas sociais. Neste aspecto, é muito difícil não mencionar os estudos de Hall (1989; 2016) sobre representação. Ainda que Hall “[...] não tenha sido um teórico do cinema [...], podemos detectar a influência do seu pensamento nos estudos filmicos, [...] nas correntes mais afeitas [...] aos estudos culturais” (Prysthon, 2016, p. 78). Introduzindo o pensamento do autor; Hall (2006) afirma que cultura diz respeito aos significados compartilhados pelos membros de uma mesma sociedade e que é através da linguagem que se dá sentido às coisas. O autor se apropria da abordagem construtivista para reconhecer o caráter social da linguagem, afirmando que o humano coloca sentido nas coisas através da forma como ele as integra nas práticas cotidianas. O autor se aprofunda neste conceito dizendo que:

---

<sup>34</sup> Definimos como cronificação da síndrome as formas contemporâneas de se viver com o HIV, marcado por um contexto em que os medicamentos antirretrovirais são capazes de tornar o vírus indetectável no organismo; fazendo com que os pacientes tenham a possibilidade de levar uma vida sem grandes complicações (Sousa, 2016).

[...] nós concedemos sentido às coisas pela maneira como as representamos – as palavras que usamos para nos referir a elas, as histórias que narramos a seu respeito, as imagens que delas criamos, as emoções que associamos a elas, as maneiras como as classificamos e conceituamos, enfim, os valores que nelas embutimos (Hall, 2016, p. 21).

Hall (2016) ressalta que múltiplas disputas ocorrem no processo de construção de significados; algo possível de se observar no processo de construção discursiva da *aids*. Isso acontece porque os sentidos possuem importância na construção de normas e comportamentos. O autor também utiliza o conceito de sistemas de representação: conjuntos que são utilizados para representar ou dar sentido ao que queremos dizer. Nesse caso, os sistemas de representação servem para expressar pensamentos, conceitos, ideias ou sentimentos. O importante de se ressaltar, neste momento, é que qualquer sistema representacional pode ser visto como algo que funciona com princípios da representação pela linguagem. Hall (2016) aponta a fotografia como um sistema representacional que utiliza imagem e papel fotográfico para transmitir significados sobre pessoas, cenas ou acontecimentos.

Sendo a linguagem considerada uma prática significante e os dispositivos audiovisuais sistemas representacionais que se utilizam da linguagem, assim como a fotografia, o cinema é definido na maioria dos estudos sobre o tema como um fenômeno comunicacional que produz e reproduz significados. Os filmes associam palavras, sons e imagens em movimento para produzir sentidos, transmitir ideias e disseminar sensações a respeito de objetos, pessoas, temas e, também, eventos que permeiam as relações e as práticas cotidianas. Na contemporaneidade:

[...] o sentido é [...] produzido em uma variedade de mídias; [...] nos sistemas de comunicação global, de tecnologia complexa, que fazem os sentidos circularem entre diferentes culturas numa velocidade e escala até então desconhecidas na história. O sentido também é criado sempre que nos expressamos por meio de *objetos culturais*, os consumimos, deles fazemos uso ou nos apropriamos; isto é, quando nós os integramos de diferentes maneiras nas práticas e rituais cotidianos e, assim, investimos tais objetos de valor e significado. Ou ainda, quando tecemos narrativas, enredos - e fantasias - em torno deles (Hall, 2006, p. 22, grifo do autor).

Além de compreender os filmes como sistemas de representação, algo elementar das teorias do autor, Prysthon (2016) afirma que as implicações dos estudos de Hall para o cinema também envolvem “[...] à crítica dos modos de caracterização negativa de grupos marginalizados da sociedade, à revisão da própria história do cinema a partir de novos parâmetros e [...] a sinalização da funcionalidade social dos estereótipos em alguns casos

específicos” (p. 80). Estes elementos, sem dúvidas, são importantes e devem ser resgatados ao longo desta pesquisa. Um outro autor que dialoga com os estudos de Hall, apontando o cinema como prática social, é Graeme Turner (1997), que afirma que os filmes carregam um conjunto de práticas e convenções que geram mensagens previamente codificadas quando são sintetizadas pelos espectadores. Ao recuperar a tradição de contrastar cinema e linguagem, Turner (1997) condiciona a leitura de um filme aos chamados sistemas significadores – como a câmera, a iluminação, o som, o *mise-en-scène*<sup>35</sup> e a edição; elementos primordiais no processo de significação dos espectadores perante as narrativas audiovisuais que lhe são apresentadas.

Outro ponto resgatado por Turner (1997) para balizar o cinema como processo fundamental na formação das práticas sociais é a sua popularidade perante a maior parte da população. Em um texto sobre o estilo e o meio no cinema; considerado por Sontag (2020) como um dos melhores já escritos sobre o tema; Panofsky (1978) afirma que, na vida moderna, o cinema é o que as outras formas de arte deixaram de ser: não um enfeite, mas uma necessidade. O autor acrescenta que apenas o cinema faz justiça a uma interpretação materialista do universo que, querendo ou não, influencia toda a dinâmica da vida contemporânea.

Turner (1997) também chama atenção para outro autor importante nas teorias do cinema: André Bazin (1991) que introduziu o chamado mito do cinema total: algo que entende os filmes como o resultado do desejo e da necessidade humana de criar uma forma de arte que conseguisse duplicar com exatidão a realidade em que vivemos. Para o autor, embora tenha características mais miméticas que as outras formas de arte, o cinema ainda caminha em direção a este objetivo; por ora, sem garantias de consegui-lo. Nesse sentido de que o cinema faz representações e não mimetizações da realidade, Turner (1997) afirma que essas representações podem estar saturadas de ideologias mas que, de forma alguma, isso torna a visão dos dispositivos fílmicos sobre o mundo algo falso ou provisório.

Como as ideias de Sontag já foram utilizadas durante esta dissertação e ainda serão retomadas, posteriormente, na construção do modelo analítico da metodologia deste estudo; também consideramos importante resgatar a concepção da autora de que, diferente das imagens isoladas, as narrativas carregam potencialidades éticas e políticas perante os

---

<sup>35</sup> *Mise-en-scène* é uma expressão da língua francesa, que significa colocar em cena, e é utilizada na gramática cinematográfica para descrever todos os elementos que compõem uma encenação.

indivíduos afetados pela sua visualização. Bem diferente da sua visão mais crítica sobre as fotografias, as quais acreditavam possuir apenas eficácia ética (Rodrigues Siqueira, 2021); Sontag (2003) afirma que as histórias podem ser revisitadas a qualquer momento, sem perder o universo contextual nas quais estão inseridas. Para Sontag (2003), “na narrativa, [...], o contexto real é mediado por um contexto criado pela própria narração, o qual situa o conteúdo descrito e lhe proporciona as condições de significatividade [...] sem a perda de pano de fundo diante do qual esse conteúdo deve ser projetado” (Rodrigues Siqueira, 2021, p. 154-155). Tal concepção se mostra tão forte nos pensamentos da autora, que é frequentemente resgatada em várias das suas obras, incluindo os seus textos de ficção. Em “*The way we live now*”<sup>36</sup>; uma novela sobre a aids escrita para a revista *New Yorker*, em 1986; um trecho sobre a perspectiva chama a atenção:

Eu estava pensando, Ursula disse a Quentin, que a diferença entre uma história e uma pintura ou uma fotografia é que numa história você pode escrever *ele continua vivo*. Mas numa pintura ou numa foto não dá para representar esse *continua*. Você pode apenas mostrá-lo estando vivo (Sontag, 1995, p. 54-55, grifos da autora).

Considerando todos os aspectos mencionados, para seguirmos com o objetivo de responder a pergunta de pesquisa: o tópico a seguir será utilizado para expor as conexões mais diretas entre a materialidade fílmica e a teoria do reconhecimento. É de forma mais específica, então, que apresentaremos o conceito de cinema como ponte semântica (Honneth, 2003). As considerações feitas nesta seção, entre filmes e práticas sociais, são fundamentais para estabelecer esse entendimento; uma vez que o cinema é um complexo conglomerado de sistemas de significação, que podem até ser complementares ou conflitantes, mas que, no final, sempre oferece novos simbolismos que serão, impreterivelmente, codificados pelas práticas da sociedade (Turner, 1997).

#### 4.2 O cinema como ponte semântica

Em um texto que faz reflexões sobre o filme “O som ao redor” a partir das ideias do sociólogo alemão, Simim (2015) afirma que Honneth enxergava no cinema um subsídio primário para identificar e conhecer as tendências que deformam o comportamento social; sendo não apenas as práticas que se encontram na legalidade formal ou nas práticas institucionais, mas sobretudo, as que têm como base “[...] a exclusão social amplamente aceita, inclusive pelos afetados” (Simin, 2014, p. 54) por estas anomalias. Com base em

---

<sup>36</sup> Esta novela foi publicada no Brasil pela Companhia das Letras, em 1995, com o nome “Assim vivemos agora” e a tradução de Caio Fernando Abreu.

Honneth, o autor ainda afirma que é a partir de um filme que o espectador pode se colocar no lugar de um personagem e entender como uma determinada prática social legítima é, na verdade, a negação do reconhecimento. Além disso, o espectador também tem:

[...] a capacidade de experimentar em segunda pessoa o que experimenta em primeira pessoa, caso seja membro da sociedade alvo, ganhando afastamento; ou pode experimentar ainda em segunda pessoa, mas na direção contrária, caso seja um observador externo à sociedade, ganhando proximidade neste caso. Diferentemente do experimento mental de se colocar no lugar do outro, no cinema esse outro é quem conduz a trama. Em lugares e circunstâncias específicas é a vida daquele outro fictício que está rodeada pelo destino da narrativa. O aparato estético do filme, [...], é complementar na análise de um contexto. A *revelação* da patologia se dá em toda a trama na qual os filmes se desenrolam e na ilustração do problema com enfoque no seu mecanismo (Simim, 2015, p. 55).

Chamamos atenção para a palavra contexto, utilizada na citação acima, por acreditar que ela é fundamental para a compreensão do cinema nos níveis da teoria do reconhecimento. Acreditamos que toda a análise que ancora esta pesquisa, bem como todas as outras que aproximam os filmes das incidências sociais, devem levar em conta os aspectos contextuais em torno das obras analisadas: “[...] desde os meios de produção utilizados para dar corpo à narrativa, até [...] a forma como a obra, já consolidada, se relaciona com o espectador” (Colins & Lima, 2020, p. 430) e, conseqüentemente, com a coletividade que se apropria dessas produções. Analisar um filme com estes pressupostos em mente nos permite operacionalizar a compreensão de que o cinema oferece recortes do mundo real que trazem, em sua composição, perspectivas que oferecem diversos olhares acerca das experiências de variados grupos sociais. Neste caso, compreender o cinema como possível ponte semântica do reconhecimento é interpretar os filmes não apenas como objetos de pesquisa soltos pelo ar; mas como documentos culturais que projetam imagens do comportamento humano que nos permite refletir premissas culturais e padrões de pensamento, que sobretudo são capazes de influenciar o comportamento e a realidade dos espectadores (Colins & Lima, 2020).

O cinema pode ser considerado ponte semântica (**Figura 13**) por proporcionar, ao público, a leitura e a formação de novos e variados vocabulários que permitem distinguir e caracterizar experiências de reconhecimento ou desrespeito que são vivenciadas pelos diversos grupos sociais representados em suas narrativas. Para Honneth (2003), este compromisso social do cinema colabora com a formação de semânticas coletivas que podem culminar, retrocedendo ou acelerando, as lutas pelo reconhecimento. Também aproximando o cinema do conceito de ponte semântica, Simin (2015) retoma outro termo de Honneth,

conhecido como certificação estética (Honneth, 2011); elemento que permite que os dispositivos filmicos retratem as diversas patologias sociais<sup>37</sup> do nosso tempo de forma condensada para o público.

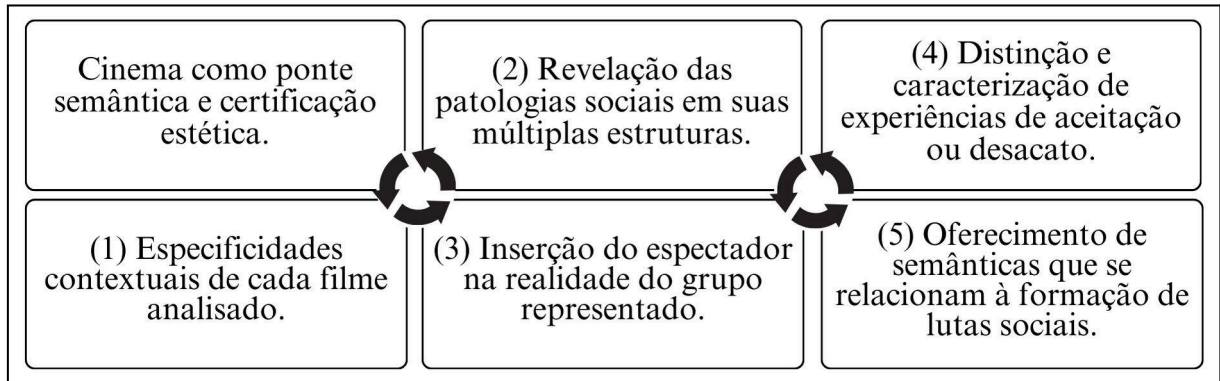


FIGURA 13 - Aproximações entre o cinema e o conceito de ponte semântica.

FONTE - Autor (2025); com base em Honneth (2003; 2011); Simin (2015) e Colins & Lima (2020).

Simin (2015) acredita que o cinema pode dar vivacidade para as análises mais formais oriundas dos estudos feitos pelas ciências sociais; uma vez que utilizar a arte como sensor para destrinchar as teorias de Honneth pode ser considerada uma atividade que catalisa a compreensão da relação entre os sujeitos e a sociedade. Nesse sentido, Maia (2018) é outra autora que precisa ser destacada nesta sessão do nosso texto; uma vez que seu livro “Mídia e lutas por reconhecimento” é uma importante referência na popularização da ideia de que os meios de comunicação, ficcionais ou não ficcionais, desempenham o papel de aprimorar os processos de democratização, reconhecimento e justiça. A autora retoma a importância contextual dos produtos midiáticos analisados; já expostos aqui anteriormente; ao afirmar que o alinhamento entre a comunicação e a obra de Honneth levanta questões não apenas sobre como se dão as formas de representação ou a elaboração de discursos, mas também sobre como se dá “[...] as interações sociais e culturais mais amplas, por meio das quais as pessoas interpretam os materiais dos *media* nas suas conversações e práticas culturais e políticas diárias” (Maia, 2018, p. 24, grifo da autora).

Maia (2018), ao explorar conexões entre reconhecimento e as representações dos discursos da comunicação de massa, busca analisar os impactos no público em seus variados domínios – sejam eles a partir da autopercepção ou a partir da identificação sobre uma visão de um outro que ganha a capacidade de perceber as patologias sociais (**Figura 14**). Embora

<sup>37</sup> Por mais que o termo possa abranger uma extensa gama de problemas sociais; nesta dissertação, conectamos patologias sociais com a vulnerabilidade situacional (Petherbridge, 2017) vivenciada por grupos que possuem características que se opõem a comunidade de valores adotada pela sociedade e, dessa forma, sofrem pela invisibilidade (Butler, 2105) e pela falta de reconhecimento (Honneth, 2003).

reconheça a tendência da mídia em excluir e estereotipar os grupos sociais menos favorecidos, a autora procura distinguir o antigo modelo de se debater representações positivas ou negativas feitas pela mídia de massa; procurando deixar para trás a ideia de que os modelos de representação devam acompanhar características, interesses e expectativas fixas, pouco complexas e sem transformações. Além de retomar os já citados estudos de Hall sobre os significados e de perceber a importância dos profissionais de comunicação neste processo; a autora aponta que, geralmente, “[...] as características da representação simbólica são constituídas por meio de um processo político, no âmbito dos conflitos e da ação coletiva” (p. 67).

Nesta perspectiva, a representação dos grupos vulnerabilizados nos meios de comunicação podem ser alterados ao longo do tempo; à medida que as próprias experiências sociais sofrem mutações no escopo da sociedade, alterando, dessa forma, as conexões estabelecidas pelos cinema – dispositivo que configuramos, ao longo deste estudo, como ponte semântica do reconhecimento. Por fim, ao falar sobre como as distorções de reconhecimento são construídas na comunicação de massa; Maia (2018) ressalta a importância de se estar ciente de que existe uma interação de significados entre as ideias que circulam na mídia e as estruturas de marginalização, exploração e dominação que permeiam a sociedade. A autora destaca que a visibilidade e a diversidade de representações de minorias é um primeiro passo para “[...] ampliar e introduzir complexidade na maneira pela qual um determinado grupo é percebido” (Maia, 2018, p. 70). Ao mesmo tempo, a teórica ressalta que um entendimento complexo sobre o tema “[...] nos obriga a ir além da ideia de uma multiplicidade de representações” (idem).

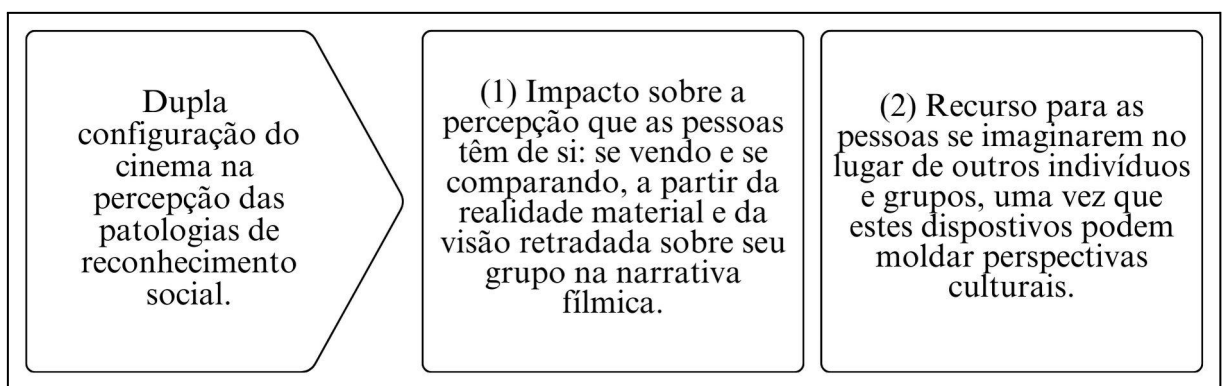


FIGURA 14 - O cinema na percepção de patologias de reconhecimento social.  
FONTE - Autor (2025); com base em Maia (2018).

Além da própria visibilidade; Maia (2018) interliga a retratação das experiências de desrespeito à presença de estereótipos: tese oriunda das noções de Hall (2016) sobre

representação e, voltando ao nosso objeto de pesquisa, também conectada às ideias estigmatizantes produzidas sobre as pessoas que viviam com o vírus do HIV a partir de contextos como o da epidemia discursiva. É justamente quando voltamos a citar o grupo estudado que esperamos, na próxima seção, apresentar as principais características e um breve histórico do cinema sobre a aids ao longo do tempo. Dessa forma, poderemos conectar a materialidade filmica produzida sobre o tema com os levantamentos que fizemos neste tópico – sobre cinema, ponte semântica e as incidências sociais advindas do acoplamento entre os meios de comunicação e as teorias do reconhecimento.

#### 4.3 As características e o histórico do cinema sobre a aids

Um dos importantes nomes que traçam a relação entre a aids e o cinema – e com os meios de comunicação de forma geral – é Carvalho (2008). O autor começa a dissertar sobre o tema falando da forma como os filmes trataram a questão da homossexualidade ao longo do tempo; afirmando que o cinema submeteu, por anos, aos preconceitos atávicos contra a comunidade LGBT. Entretanto, se demorou 80 anos para que a homossexualidade começasse a ser retratada com mais seriedade e naturalidade nas telas; Carvalho (2008) considera que, no caso da aids, não foi necessário tanto tempo “[...] para que um tema, tão envolto em tabus [...], fosse retratado pela indústria cinematográfica [...] de forma direta e sem subterfúgios” (p. 2).

Durante a introdução deste estudo, citamos que a aids estreou no cinema em 1985: no filme “*Buddies*”, dirigido por Arthur Bressan. Em uma análise sobre o longa, Araújo e Silva (2021) ressaltam o senso de urgência que envolveu esta produção: roteirizada em cinco dias e filmada em apenas nove, na cidade de Nova Iorque. O filme custou 27 mil dólares; um orçamento limitado até mesmo para os padrões do cinema independente. Ao ressaltar o pioneirismo de “*Buddies*”, Araújo e Silva (2021) destacam duas cenas (**Figura 15**) emblemáticas do filme. A primeira, quando um dos protagonistas é mostrado sentado na cama do hospital onde o amigo morreu em decorrência das complicações advindas da doença. Os autores ressaltam o silêncio da sequência, um “[...] mudo de despedida que não houve, visto que as pessoas com aids não tinham direito a um velório” (p. 11). A segunda cena destacada passa, sobretudo, pela “[...] imagem final, [...] um cartaz enorme em que pede mais atenção a aids e afirma não ser uma doença criada por Deus para punir os gays [...]” (idem).

Um ano depois de “*Buddies*”, o Brasil também produziu um filme sobre o tema. Suscitando debates entre as diferenças do erotismo com a pornografia; o longa “*Masculino...*

até certo ponto” (**Figura 16**), de Wilson Rodrigues, acompanha um homem, com uma doença terminal, que rememora episódios de uma vida boêmia e sexualmente ativa. No fim do longa, antes dos créditos finais, é exibida em tela uma mensagem alertando sobre os perigos da aids; mas ressaltando a necessidade de não deixar extinguir-se as atividades e os desejos sexuais. O cinema brasileiro sobre o tema está concentrado, de forma mais pujante, no corpus desta pesquisa; mas aproveitamos a deixa para destacar longas-metragens nacionais que têm a doença inserida em suas narrativas, como: “Carandiru”, de 2003, e “Cazuza: o tempo não pára”, de 2004.



FIGURA 15 - Frames de “*Buddies*” (Arthur Bressan, Estados Unidos, 1985).  
 FONTE - Mídia física (2018).

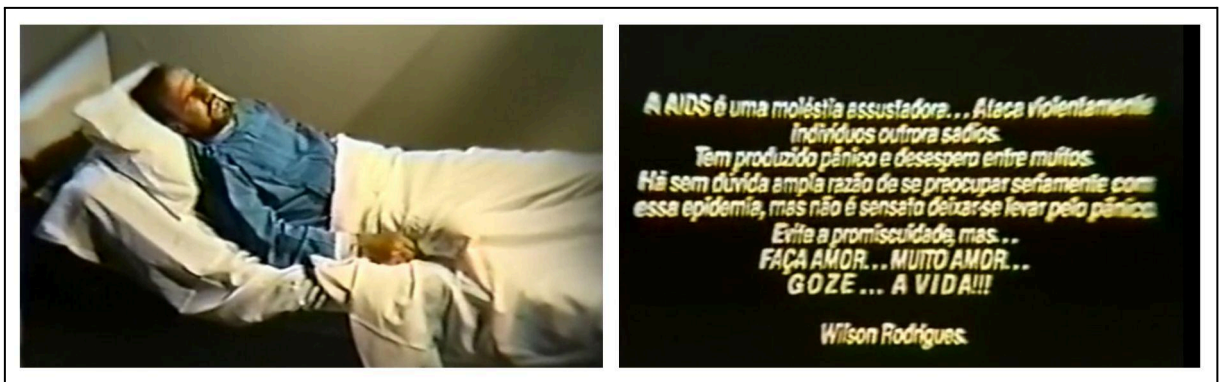


FIGURA 16 - Frames de “*Masculino... até certo ponto*” (Wilson Rodrigues, Brasil, 1986).  
 FONTE - X (2024).

Na orelha da única edição brasileira de “*The way we live now*”, o tradutor e escritor Caio Fernando Abreu (1995) cita os filmes experimentais de Hervé Guibert e Cyrill Collard como dois dos grandes precursores do cinema sobre a aids. Lançado na França, em 1992, o primeiro – chamado “*La Pudeur ou l’Impudeur*” (**Figura 17**) expõe as vivências do próprio diretor com o vírus HIV: apontando sua câmera para o seu próprio corpo doente: emagrecido e submetido a tratamentos médicos intensos e constantes. As gravações do filme foram interrompidas com a morte de Hervé, em dezembro de 1991, em decorrência das complicações causadas pela doença. O longa foi exibido pela primeira vez no canal de

televisão francês TF1 em pouco mais de um mês após a morte do diretor. Esta exibição suscitou discussões sobre a forma como a doença era encarada na França e, também, sobre os estágios da medicina perante a expansão da epidemia no país. Sobre este filme, a crítica francesa Catherine Humblot afirmou na edição de 2 de fevereiro de 1992 do “*Le Monde*”:

[...] Filmar a própria morte é uma experiência dura. [...] Provar a queda coloca a sinceridade em grande perigo. [...]. Deveríamos mostrar tudo, até a própria vergonha da degradação do corpo? O filme de [...] Guibert é luminoso, gracioso e é isso que me surpreende. Ele filmou sua morte ou a representação dela? O escritor, que nada escondeu ao escrever sobre a evolução da sua doença, mergulha no fundo das coisas e das pessoas [...]. *La pudeur ou l'Impudeur* não é um filme sobre a aids. É a visão de um homem jovem, que está prestes a morrer, sobre o mundo que o rodeia e que o abandona<sup>38</sup>.

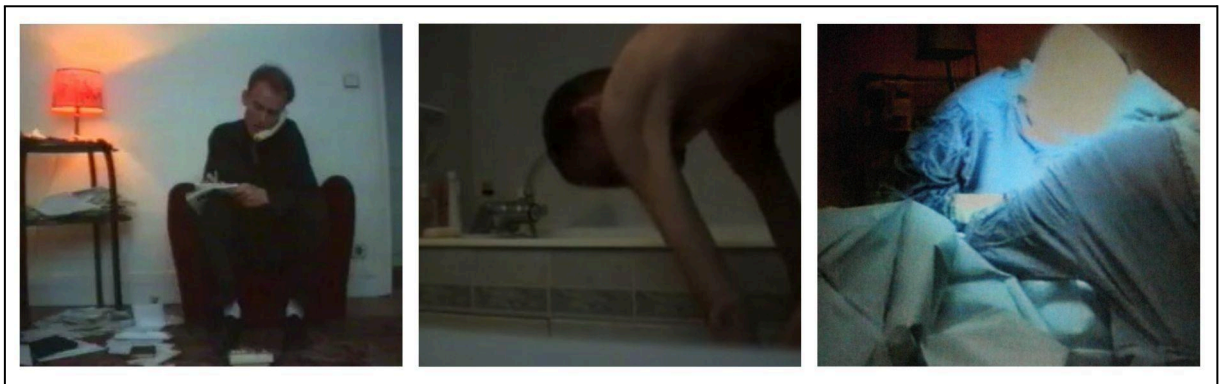


FIGURA 17 - Frames de “*La pudeur ou l'impudeur*” (Hervé Guibert, França, 1992).  
FONTE - *Dailymotion* (2024).

Já o filme de Cyrill Collard, “*Les nuits fauves*” (**Figura 18**), também de 1992, conta a história de Jean (Cyrill Collard): um jovem que mantém a efervescência de sua vida sexual e afetiva mesmo após ser diagnosticado com o vírus do HIV. Oliveira Júnior (2015) rebate as críticas de que o filme trate a aids com leviandade ou com uma glamourização irresponsável; afirmando que a doença é utilizada para tensionar eventos narrativos e modificar as experiências do protagonista. O autor ainda afirma que, diferente dos demais longas produzidos sobre aids neste período, “[...] a grande questão do filme não será o processo de definhamento [...], a morte em ação, mas justamente o oposto, [...] uma afirmação de vida cada vez mais radical e poética [...]” (Oliveira Júnior, 2015, p. 16). Assim como Hervé, o diretor morreu por decorrência de complicações causadas pela aids enquanto o filme estava em fase de pós-produção. Ainda sobre “*Les nuits fauves*”, Oliveira Júnior (2015) afirma em seu artigo sobre a temática queer no cinema europeu contemporâneo:

Essa consciência da proximidade da morte imprimiu em cada fotograma do filme uma incrível vontade de vida, um último elã de prazer e de dor, um [...] esforço de pertencer ao mundo. Isso se traduz como velocidade, como

<sup>38</sup> Tradução do autor.

aceleração da montagem, expressão ambígua de uma avidez de viver tudo, de sorver todo o tempo que ainda resta e de acelerar contra o muro ou despencar do abismo. [...] Cyril Collard se desnuda moralmente na frente da câmera, se expõe, se confessa. Ele assume sem pudores a forma [...] como encarou a realidade de ter contraído a doença mais temida e indesejada de seu tempo. O filme acabaria se tornando cult, não só pela história peculiar de seu diretor, de cuja carreira e vida meteóricas ele representa o ponto culminante, mas, sobretudo, por sua instigante mise-en-scène dos comportamentos e [...] desejos, e pela inversão de perspectiva que propôs, temperando o antigo drama do enfrentamento dos preconceitos com uma dose de puro erotismo e hedonismo (Oliveira Júnior, 2015, p. 160-161).



FIGURA 18 - Frames de “*Les nuits fauves*” (Cyril Collard, França, 1992).  
 FONTE - *IMDB* (2024).

Estes dois filmes citados por Caio Fernando Abreu fazem parte do chamado *new queer cinema*: um movimento do cinema independente que surge na década de 1990. Lopes e Nagime (2015), especialistas sobre o tema no Brasil, afirmam que o *new queer cinema* nasce como uma resposta política, social e artística em face à crise da aids nos Estados Unidos: “com o preconceito [...] mais forte em relação aos homossexuais, a resposta [...] cinematográfica foi em grande parte fazer um cinema conciliador, que apresentava homossexuais [...] e bissexuais como engrenagens da [...] sociedade de *todos nós*” (p. 14, grifo dos autores). Além de Hervé e Collard, muitos outros cineastas do *new queer cinema* “[...] se apropriaram de câmeras para filmar manifestações [...], mas também para registrar a ação da aids em seus próprios corpos e comunidades” (idem). Nesse sentido, Beauvais (2015) destaca os filmes de John Greyson; “*The AIDS epidemic*”, de 1987, e “*Zero patience*” (**Figura 19**), de 1993; como marcos fundamentais desta relação entre a doença e o cinema independente. Ainda sobre o *new queer cinema*:

O ativismo [...] antiaids dos anos 1980 e 1990 foram cruciais para o desenvolvimento desse circuito independente - forneceram uma base estética, institucional e cultural para a autorrepresentação, que não era [...] dependente de financiamento comercial. [...] Festivais e distribuidores [...] facilitaram uma autorrepresentação inovadora e reuniram públicos engajados. Muitos dos novos *autores* queer [...] começaram com curtas, documentários e vídeos experimentais ou de ativismo. Festivais e

distribuidores queer/feministas facilitaram uma autorrepresentação inovadora e reuniram públicos engajados. [...] a estética e a expertise que se desenvolveram [...] foram fundamentais para [...] o fenômeno do New Queer Cinema (Pidduck, 2015, p. 64-65).

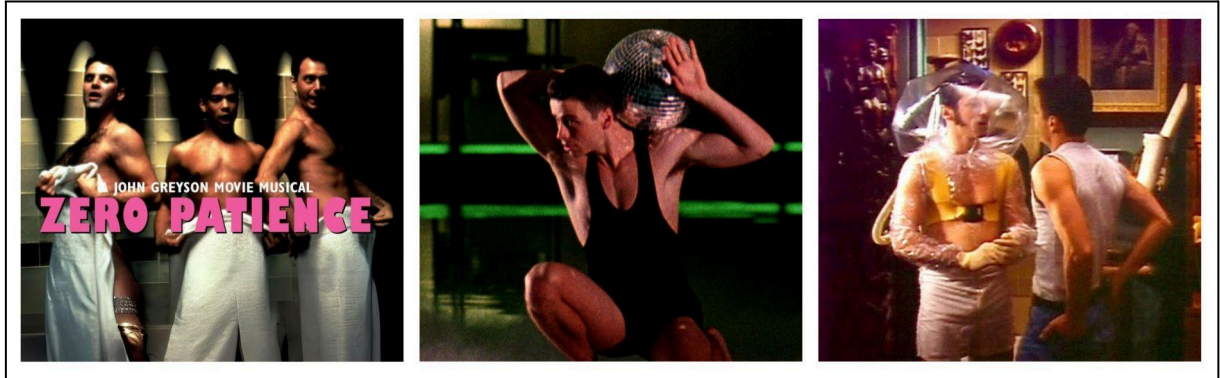


FIGURA 19 - Frames de “Zero patience” (John Greyson, Estados Unidos, 1993).  
 FONTE - Mídia física (2005).

Se a doença fez com que o circuito independente se mobilizasse na construção de estratégias para uma maior visibilidade (Lopes & Nagime, 2015); o *mainstream* do cinema hollywoodiano oficializou o seu discurso sobre a doença na sociedade estadunidense com “*Longtime companion*”, em 1989 (Araújo & Silva, 2021). Em uma análise sobre a produção, Araújo e Silva (2021) ressaltam, em primeiro lugar, o orçamento milionário de um milhão e meio de dólares da produção da *Stan Wlodkowskis*; dirigida pelo estreante Norman René, que não possuía envolvimento com nenhum movimento social. Além disso, os autores afirmam que a produtora censurou a linguagem e os níveis de intimidade dos relacionamentos homossexuais do roteiro original: “[...] pasteurizaram o drama, adoçaram o nível de diálogos e romantizaram a trama da aids no filme” (Araújo & Silva, 2021, p. 12).

Ainda sobre as problemáticas encontradas no filme de René, os autores afirmam que os personagens são exclusivamente gays, brancos e de classes altas; sem nenhuma relação com movimentos sociais LGBTs e sem dedicação a nenhuma atividade fora dos padrões da burguesia. Araújo e Silva (2021) ainda chama atenção ao fato dos personagens contraírem a doença durante a narrativa; que mostra uma visão assimiladora dos casais gays “[...] contanto que esse siga a receita para não contrair aids que é segundo o filme: *não fazer sexo*” (p. 12, grifo dos autores). Os autores afirmam que os personagens gays de “*Longtime companion*” (**Figura 20**) contraem o vírus do HIV mesmo sem participar de possíveis relacionamentos promíscuos ou poligâmicos; passando a visão que apenas o simples fato de fazer sexo com outro homem é um risco a ser considerado. Para Araújo e Silva (2021) esse é um mote

comum na onda heteronormativa que se insere, tipicamente, o cinema *mainstream* estadunidense.



FIGURA 20 - Frames de “*Longtime companion*” (Norman René, Estados Unidos, 1989).  
 FONTE - Mídia física (2005).

Outro filme do cinema *mainstream* norte-americano sobre a doença, este mais bem visto pela crítica especializada, é “*Philadelphia*” (Figura 21): lançado em 1993 pelo diretor Jonathan Demme. Carvalho (2008) considera esta produção como um dos marcos mais importantes do cinema sobre o tema. O longa em questão conta a história de um advogado (Tom Hanks) que é demitido por viver com o vírus do HIV e, então, decide mover um processo judicial contra a empresa de advocacia na qual trabalhava. Um dos motes do filme é mostrar as diferentes esferas do preconceito (Carvalho, 2008) e, conseqüentemente, da falta de reconhecimento. Esse objetivo começa com a exibição dos comportamentos do advogado (Denzel Washington) do protagonista. Carvalho (2008) enxerga o longa como uma narrativa que apresenta os homossexuais “[...] de forma não caricata, funcionando não somente como uma *denúncia* contra os preconceitos sofridos por soropositivos, mas também pelos gays” (p. 2) de forma geral. Considerando o ano de lançamento “*Philadelphia*”, o autor afirma que:

[...] o que mais se destaca [...] é o modo como a [...] doença tornada pública no início dos anos 1980, cercada de diversos tabus [...] alcançou projeção. A julgar pelo tempo levado para que [...] conseguisse lidar com a homossexualidade de forma natural, deveria esperar-se ainda algum tempo para que cineastas retratassem a aids. Considerando-se que as práticas homossexuais remontam [...] à própria existência [...] humana, [...], o tempo decorrido dos primeiros casos tornados públicos de aids, com toda a comoção [...], incluindo preconceitos os mais diversos, às primeiras abordagens [...] pelo cinema, nota-se um *amadurecimento* da indústria cinematográfica para lidar com temas tabu (Carvalho, 2008, p. 2, grifo do autor).

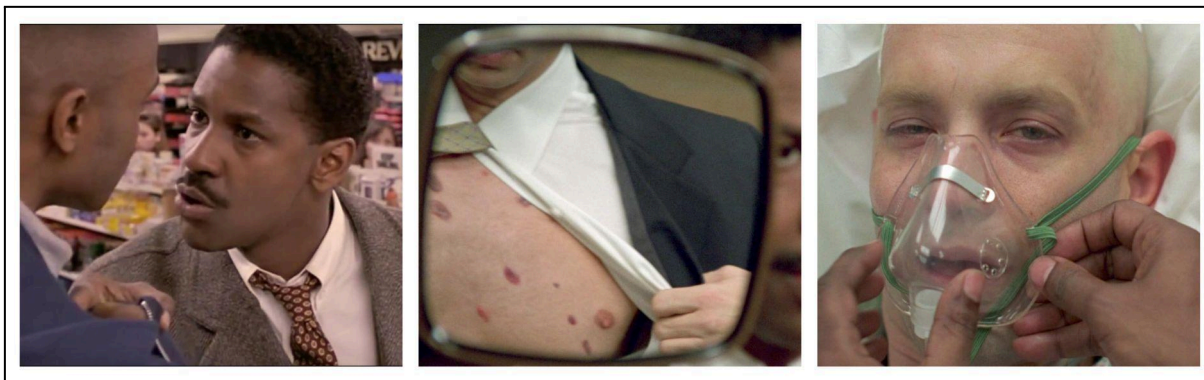


FIGURA 21 - Frames de “Philadelphia” (Jonathan Demme, Estados Unidos, 1993).

FONTE - Max (2024).

Para Benetti e Santos (2018), outro marco importante a ser considerado na cinegrafia sobre o tema é o filme espanhol, de 1999, “*Todo sobre mi madre*” (Figura 22), do renomado diretor Pedro Almodóvar. Para Benetti e Santos (2018), Almodóvar “[...] desenvolve o tema da aids de maneira sutil em sua produção cinematográfica, porém não de modo a omitir ou a atenuar a gravidade da doença” (p. 129). A síndrome aparece no filme a partir de uma personagem coadjuvante interpretada por Penélope Cruz. Os autores ressaltam que são poucas as cenas onde há menção da doença e em apenas uma delas a palavra aids é mencionada. Sendo assim, “ao deslocar a discussão sobre a aids para o segundo plano, ou seja, ela não ser o tema que sustenta toda a narrativa principal, Almodóvar parece sugerir uma análise mais introspectiva sobre a doença, porém não menos reflexiva” (idem). Benetti e Santos (2018) acreditam que o diretor espanhol utiliza códigos narrativos, no nível das metáforas e, sobretudo, da construção de personagens, para falar sobre o vírus:

Acreditamos que nossa suposição [...] encontra fundamentação [...] na cena do enterro de Rosa, quando, finalmente, Manuela reencontra o pai de seu filho, Lola, e diz para ela *você não é um ser humano Lola, você é uma epidemia*. Com essa declaração, a protagonista sugere [...] que Lola encontra meios para fazer parte da vida de uma pessoa, não importando as consequências, os danos causados por ela. De fato, Lola não considera quais prejuízos ela promove às pessoas que permitem a sua aproximação, sejam eles físicos, psicológicos, financeiros, emocionais, ela apenas quer viver, aproveitar a vida em todas as suas possibilidades, mesmo que, agindo dessa maneira, ela prejudique os outros, invariavelmente. Com essa postura, com esse comportamento, podemos sugerir, uma vez que a direção afirma, que Lola é uma epidemia, ela alastra-se e espalha-se intermitentemente, sobrepunando os outros, como uma doença, uma enfermidade, nesse caso, como representação física e figurativa do comportamento do vírus HIV (Benetti & Santos, 2018, p. 131, grifo dos autores).



FIGURA 22 - Frames de “*Todo sobre mi madre*” (Pedro Almodóvar, Espanha, 1999).  
 FONTE - *Prime Video* (2024).

Com a menção de “*Todo sobre mi madre*”; um filme que tem a aids na sua narrativa, mas que não necessariamente é sobre a doença; apresentamos a visão panorâmica que Carvalho (2008) expõe sobre o tema em seus estudos. Com a intenção de categorizar as produções sobre a aids no cinema (**Figura 23**), o autor identifica duas situações: aos filmes que existem em função da aids e em que toda a narrativa fílmica está associada a existência da síndrome; e os filmes em que a existência da aids não condiciona toda a narrativa, mas é fundamental para reforçar características de alguns personagens ou da trama.

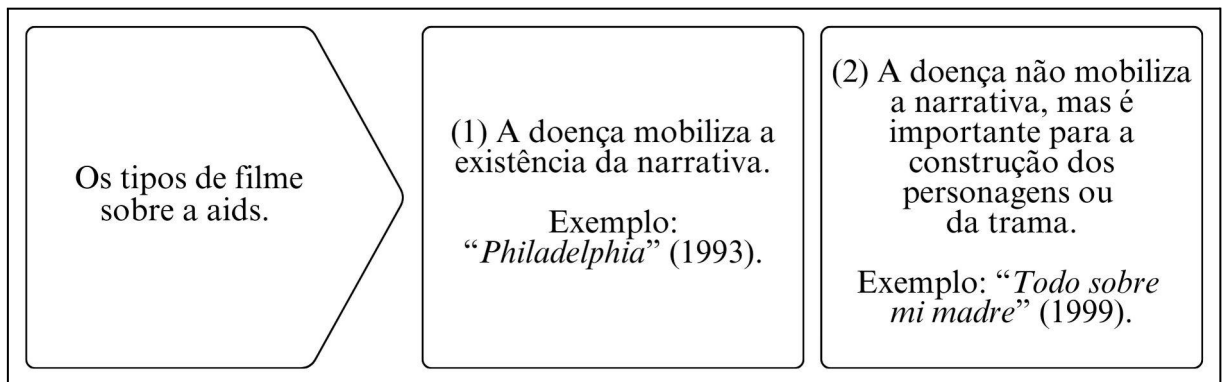


FIGURA 23 - Os tipos de narrativas cinematográficas sobre a aids.  
 FONTE - Autor (2025); com base em Carvalho (2008).

Carvalho (2008) afirma que cabe ao cinema a função de representar a doença de modo que seja possível permitir “[...] deslocamentos da realidade, ainda que, em [...] circunstâncias, para [...] tentar compreendê-la” (p. 7). Voltando para a condição dos dispositivos fílmicos oferecerem recursos para as pessoas se imaginarem no lugar do outro, moldando perspectivas sociais (Maia, 2018); Carvalho (2008) afirma que os filmes sobre a aids podem, simultaneamente, carregar a função de gerar “[...] identificação catártica com o sofrimento retratado na tela e reafirmar a condição de *sadio* do telespectador” (p. 8, grifo do autor). Esta viabilidade reitera o entendimento do cinema sobre a aids como ponte semântica; uma vez que ao mergulhar nesses dilemas e encontrar, neste processo, as mais diversas

intersubjetividades; os filmes sobre o tema podem nos levar “[...] no mínimo, a um consenso sobre a necessidade de tratar dignamente os portadores do HIV” (Carvalho, 2008, p. 9). Ao prosseguir com esta visão otimista sobre os potenciais políticos e sociais da cultura de massa, o autor afirma que:

Se a síndrome, na *vida real*, mobilizou saberes múltiplos, trazendo à tona a necessidade de superação, ou minimização de preconceitos [...], inclusive como estratégia para [...] tentar barrar a disseminação do HIV, no mundo ficcional a Aids parece também ter sido a responsável por uma visível humanização. [...] o cinema [...] incorporou um ponto de vista que teve [...] a solidariedade, a denúncia de preconceitos e a humanização como panos de fundo para as produções que retrataram a Aids. Provavelmente [...] a Aids tenha representado a potencialidade de extinção da existência humana. Também [...] ela parece ter contribuído para reconfigurações culturais [...] como novas formas de encarar e viver a sexualidade, as relações afetivas e a ética dos encontros dos corpos (Carvalho, 2008, p. 9-10, grifo do autor).

Benetti e Santos (2018) afirmam que, para entendermos a relação entre os filmes e a aids, dependemos “[...] não somente de aspectos científicos, mas também de questões humanitárias e [...] conceitos ideológicos” (p. 121). Ao analisarem filmes que trazem a aids como tema, os autores perceberam que cada produção, à sua maneira, retrata as “[...] consequências e as dificuldades de viver-se e conviver-se infectado pelo HIV” (idem, p. 132). Os teóricos concluem que, em menor ou maior grau, todas essas produções demonstram que a vida é efêmera mediante ao vírus; uma vez que existem muitas representações de uma época onde doença e morte eram conceitos indissociáveis. Posteriormente, a partir da segunda metade da década de 1990, o tratamento passa a ser uma possibilidade de representação; como um avanço que possibilitou “[...] não só uma melhor qualidade de vida para os infectados, mas também uma maior oportunidade para eles terem uma vida social plena e consciente” (idem, p. 137-138).

Outra categorização que é utilizada de forma recorrente nos estudos sobre aids e cinema é a elaborada por Sousa (2016) em um artigo sobre as dizibilidades da doença após os avanços medicinais e farmacológicos da década de 1990<sup>39</sup>. Segundo o autor, o ano de 1996 é marcado por um ponto de mutação nas narrativas sobre a aids; uma vez que “a descoberta dos [...] antiretrovirais [...] vai dar uma nova configuração à epidemia e sua discursividade” (Sousa, 2016, p. 5). Sousa (2016) afirma que as transformações promovidas pelos fármacos

---

<sup>39</sup> Segundo Nagime (2015), na década de 1990, ao mesmo tempo que o coquetel revolucionou o combate a aids, governos menos conservadores chegam ao poder. Nos Estados Unidos, Bill Clinton assume a presidência em 1993; e na Inglaterra, o trabalhista Tony Blair se torna primeiro ministro em 1997. Neste contexto, segundo o autor, o cinema deixa de ser uma arma política para ser uma ferramenta social

alteraram os modos de contar a epidemia no cinema, na televisão e na literatura. Chamadas pelo autor de narrativas pós-coquetéis, essa nova configuração se diverge em três dizibilidades distintas (**Quadro 02**): a descentralização da epidemia dos processos narrativos; as chamadas narrativas de memória; e as histórias de cronificação da doença. Sousa (2016) ressalta que essa divisão é aplicável apenas à produção *mainstream* do cenário artístico mundial, ficando de fora, por exemplo, as produções alternativas oriundas da tradição do já mencionado *new queer cinema*.

Tipo de narrativa.	Descrição da narrativa.
Descentralização da epidemia.	É o desaparecimento da epidemia nos processos narrativos sobre a aids.
Narrativa de memória.	Se passa por reportagens sobre as vivências e os acontecimentos da origem da epidemia, antes dos avanços farmacológicos; quando a morte e o HIV eram conceitos indissociáveis.
Cronificação da doença.	Narrativas contemporâneas de personagens que vivem com o HIV, possuem acesso aos tratamentos e encaram a doença como mais uma das características da vida.

QUADRO 02 - As narrativas sobre a aids produzidas no período pós-coquetel.

FONTE - Autor (2025); com base em Sousa (2016) e Silva (2022).

Sousa (2016) ressalta que as produções baseadas na terceira dizibilidade, da cronificação, são pouco aproveitadas pela indústria cinematográfica. O autor afirma que narrativas desse tipo são escassas tanto em Hollywood quanto em outros eixos importantes da produção cinematográfica, como a Europa e o Brasil, “o que parece demonstrar [...] à ausência de interesse [...] do audiovisual comercial contemporâneo sobre os modos de vida das pessoas vivendo com HIV/aids hoje” (Sousa, 2016, p. 7). Em contramão a este processo, Sousa (2016) afirma que as chamadas narrativas de memória são preponderantes e assumem quase que a totalidade das produções sobre a aids no cinema; justificando este caminho ao afirmar que são essas produções que rendem maior retorno financeiro para os conglomerados

produtores. Como um fator preocupante (**Figura 24**), está a descentralização da epidemia dos processos narrativos (Sousa, 2016). A mudança da face dos pacientes da aids após a popularização dos coquetéis nos países desenvolvidos “[...] parece ter contribuído para a temática [...] sair de pauta dos meios de comunicação” (idem). Entretanto, Sousa (2016) ressalta que isso não quer dizer que a epidemia esteja controlada; “longe disto, vieram também sua feminização, o aumento dos casos entre jovens, o deslocamento dos óbitos para os países periféricos [...]” (idem).

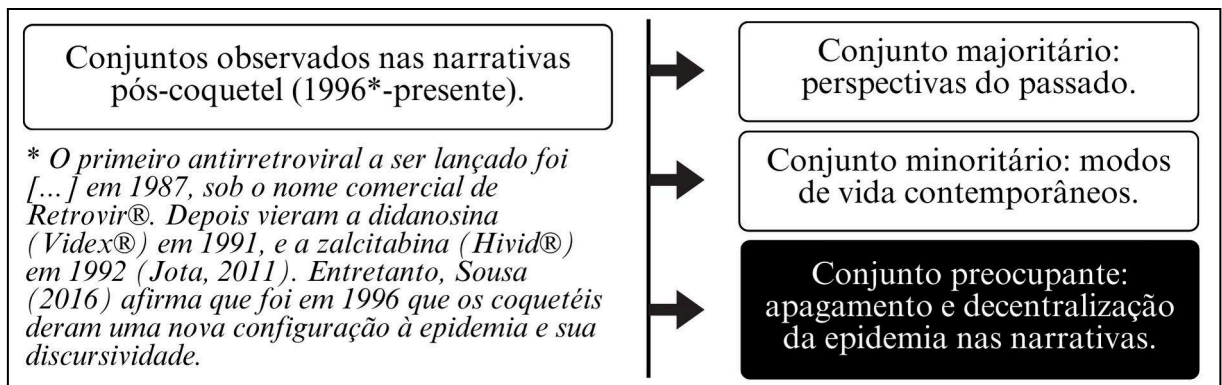


FIGURA 24 - Os tipos de narrativas cinematográficas sobre a aids.

FONTE - Autor (2025); com base em Sousa (2016).

Como expomos, Sousa (2016) afirma que a representação das perspectivas do passado, quando a morte era o destino provável para as pessoas que viviam com o HIV, configuram um conjunto majoritário na produção cinematográfica sobre a aids. Ao fazer considerações sobre a importância política do cinema sobre o tema, ressaltando as reconfigurações culturais geradas pela repercussão das narrativas, Carvalho (2008) ressalta que, nos filmes, a doença, inevitavelmente, acabou sendo “[...] cercada por um tabu tão poderoso quanto a sexualidade: a morte” (p. 3). Nessa perspectiva, a finitude que se aproxima aparece como pano de fundo na maioria dos filmes sobre o assunto. No entanto, é também a relação dos personagens com a doença e a morte que permite que as narrativas abranjam histórias sobre a vida em suas múltiplas dimensões (Carvalho, 2008). Cria-se, assim, uma “[...] tensão entre a morte provocada pelas complicações da aids e a vida como contraponto que assume não somente a dimensão física, mas também as dimensões psicossociais” (idem). O autor afirma que a contraposição entre vida e morte está presente, muitas vezes, nesses filmes, “[...] como fator de *humanização* das personagens acometidas pela síndrome, assim como por aquelas que estão em seu entorno” (idem, grifo do autor).

Carvalho (2008) retoma um texto do cineasta Amos Vogel que afirma que com o advento do sexo no cinema<sup>40</sup>, a morte se constituiu como o último tabu narrativo nas grandes telas. Por esta perspectiva, discutir a morte põe em xeque a ordem social e o sistema de valores que regem as discussões cotidianas. Ao comentar esse trecho, o autor ressalta que Vogel não está se referindo as mortes violentas mostradas nos filmes de ação; mas àquelas que carregam “[...] intensidade dramática, ameaçadora exatamente porque, apesar de inscrita em uma narrativa sabidamente ficcional, nos lembra a [...] própria finitude” (Carvalho, 2008, p. 5). Mesmo que inevitável, a morte é, para o autor, uma experiência estética extremamente difícil de ser representada; embora preponderante nos filmes produzidos sobre a aids desde o seu surgimento, na segunda metade da década de 1980.

Soares Júnior (2015) afirma que uma experiência geracional traumática, como a aids, pode ser vista como elemento catalisador de uma temporalidade específica; mobilizada pelos filmes sobre o tema produzidos entre o seu surgimento e fim dos anos 1990. Entretanto, para o autor, essa encruzilhada envolve passado, presente e futuro. Se a produção ficcional sobre a aids pareceu mais tímida na primeira década do século XXI, a produção retoma, de forma considerável, depois dos primeiros anos da década de 2010. É justamente essa produção, realizada entre os anos de 2013 e 2022, que será analisada originalmente nos próximos capítulos desta pesquisa; a fim de entendermos quais semânticas convergem com as produções pioneiras sobre o tema, mas sobretudo, perceber até que ponto as experiências traumáticas dominam as representações sobre este grupo social e quais as interações de tais gramáticas cinematográficas com as teorias do reconhecimento.

---

<sup>40</sup> Segundo Beauvais (2015), na década de 1990, tornou-se importante mostrar atos sexuais na tela do cinema, não apenas para combater o moralismo, mas também para salvar vidas e mostrar que o sexo entre homens não era sinônimo da contaminação pelo vírus do HIV.

## 5 Os aspectos e as etapas metodológicas da pesquisa

Para analisar como o cinema sobre a aids evidencia experiências sociais de desrespeito ou reconhecimento; nosso primeiro passo na construção da dissertação foi o levantamento dos filmes, lançados entre 2014 e 2023, que correspondiam à temática da pesquisa e que contavam com a presença do HIV ou da aids em suas narrativas. Em paralelo, foram realizadas leituras que apresentam relações com os objetos deste estudo. Estes materiais teóricos, elaborados por outros pesquisadores e encontrados em diversos formatos de publicação, foram selecionados de formas e em tempos diferentes. Em um primeiro momento nossa busca se delimitou a partir do campo da ciência da comunicação. Mais tarde, a partir da identificação da centralidade das teorias da vulnerabilidade e do sofrimento nos dispositivos filmicos analisados, buscamos contribuições oriundas da teoria do reconhecimento. Neste momento, as leituras ganharam contornos mais abrangentes. De forma geral, podemos dizer que a pesquisa bibliográfica foi um procedimento metodológico fundamental para a definição da problemática da pesquisa<sup>41</sup> e para a elaboração da concepção teórica apresentada nos três capítulos anteriores deste texto.

Passamos, em seguida, a buscar formas de operacionalizar nossas intenções com este trabalho. As demais metodologias adotadas pelo estudo fazem parte do processo de seleção, análise do corpus e organização dos resultados da pesquisa. Os elementos filmicos que compõem a cinegrafia selecionada foram manejados através de processos oriundos aos estudos do cinema e agregados à consciência crítica adquirida a partir das discussões apresentadas nas etapas teóricas deste processo. Detalhados a seguir, os procedimentos, escolhidos para lidar diretamente com os filmes e a com a concepção de que estas produções são inerentes às experiências sociais de reconhecimento ou desrespeito; foram divididas em quatro etapas principais:

- a) a seleção do corpus de pesquisa;
- b) a operação e seleção dos fragmentos filmicos;
- c) a análise filmica – transcritiva e crítica – destes fragmentos;
- d) a maneira de apresentar e de contrastar o material analisado.

Ressaltamos, ainda, que todas as etapas metodológicas que compõem nosso estudo e são decodificadas neste capítulo foram escolhidas por apresentarem a capacidade de integrar e dialogar com conceitos oriundos da comunicação e, de forma mais específica, da linguagem

---

<sup>41</sup> Como o cinema sobre a aids evidencia experiências sociais de reconhecimento ou desrespeito?

cinematográfica e suas interações com as práticas sociais. As perspectivas metodológicas, que reúne teorias de vários autores, abrange conceitos que permitem a possibilidade de operacionalizar as análises propostas; considerando toda a estrutura técnica do corpus selecionado, mas principalmente, o impacto político e social dos filmes observados. As abordagens apresentadas a seguir nos permitem aproximar, sobretudo, as interações entre o cinema, os discursos e sociedade; proporcionando uma compreensão mais ampla da forma como os enunciados produzidos sobre a aids se manifestam nos meios de comunicação e, dessa forma, evidenciam experiências sociais que causam impactos significativos na matriz simbólica de toda a comunidade.

### 5.1 A seleção do corpus de pesquisa

Como já expomos, realizamos um levantamento dos filmes lançados na última década e que contavam com a presença do HIV ou da aids em suas narrativas. Nesta listagem (**Anexo 9.1**), reunimos e assistimos 22 produções; registrando ainda os anos (**Quadro 03**) e os países de produção (**Quadro 04**), bem como o nome dos diretores e a duração de cada filme. O acesso a essas informações nos ajudou no processo de seleção da filmografia analisada neste estudo. Vale ressaltar que, para compor a lista dos 19 filmes, pesquisamos as palavras-chave “aids” e “HIV” em plataformas de catalogação de filmes, como o *IMDB* e o *Letterboxd*. Em seguida, adotamos a já exposta perspectiva de Carvalho (2008), que considera duas configurações na filmografia sobre o tema: os longas que existem em “[...] função da síndrome e toda a narrativa está atrelada a ela” (p. 3) e os filmes em que a aids “[...] não condiciona em sua totalidade a narrativa, mas é fundamental para reforçar características das personagens e da trama” (idem).

<b>Anos de produção</b>	<b>Número de filmes produzidos.</b>
<b>2014.</b>	3 filmes.
<b>2015.</b>	3 filmes.
<b>2016.</b>	2 filmes.
<b>2017.</b>	2 filmes.
<b>2018.</b>	3 filmes.

<b>2019.</b>	2 filmes.
<b>2020.</b>	0 filme.
<b>2021.</b>	2 filmes.
<b>2022.</b>	2 filmes.
<b>2023.</b>	0 filme.

QUADRO 03 - Número de filmes da lista prévia produzidos por ano.

FONTE - Autor (2025).

<b>Países de produção</b>	<b>Número de filmes produzidos.</b>
<b>Estados Unidos.</b>	5 filmes.
<b>Brasil.</b>	4 filmes.
<b>França.</b>	3 filmes.
<b>Austrália.</b>	1 filme.
<b>Cuba.</b>	1 filme.
<b>Espanha.</b>	1 filme.
<b>Inglaterra.</b>	1 filme.
<b>Panamá.</b>	1 filme.
<b>Portugal.</b>	1 filme.
<b>Taiwan.</b>	1 filme.

QUADRO 04 - Número de filmes da lista prévia produzidos por país.

FONTE - Autor (2025).

Já que nossa exploração observou as produções lançadas nos últimos dez anos, todos os materiais previamente selecionados integram o grupo de narrativas pós-coquetéis; delimitação que abrange a ficção lançada a partir de 1996, quando os antirretrovirais se popularizaram pelo mundo (Sousa, 2016). Como já exposto no capítulo anterior, a filmografia pós-coquetel se divide em três vertentes: a primeira considera a descentralização da epidemia das narrativas, quando negligencia-se a aids como uma problemática do presente; a segunda

considera as narrativas de memória, que reporta às vivências e os acontecimentos da origem da epidemia – quando o vírus e a morte eram conceito indissociáveis; e a última, conhecida como cronificação da síndrome, abrange as narrativas contemporâneas de personagens que possuem acesso aos antirretrovirais e encaram o vírus como uma das tantas características da sua vida.

Na composição da lista prévia, de 22 filmes, averiguamos a afirmação de que, na filmografia da aids, as semânticas de cronificação da síndrome são escassas e minoritárias (Sousa, 2016). Dessa forma, a maior parte da cinegrafia selecionada mostram certa “[...] prevalência de situações que a síndrome acomete homossexuais masculinos, [...] a partir da sua relação com a morte” (Carvalho, 2008, p. 3). Dessa forma, as chamadas narrativas de memória são preponderantes e assumem quase que a totalidade das produções sobre a aids; uma vez que são estas que geram um maior retorno financeiro para os conglomerados produtores. Sendo assim, considerando as informações que reunimos na lista prévia e na anatomia do cinema sobre a aids, escolhemos cinco filmes (**Quadro 05**) que contemplam características que consideramos importantes para o desenvolvimento desta pesquisa.

<b>Título do filme.</b>	<b>Ano de lançamento.</b>	<b>Diretor.</b>	<b>País de produção.</b>	<b>Duração total.</b>
1985.	2018	Yen Tan.	Estados Unidos.	85 min.
Califórnia.	2015.	Marina Person	Brasil.	90 min.
<i>Pride.</i>	2014.	Matthew Warchus.	Inglaterra.	120 min.
Os primeiros soldados.	2021.	Rodrigo de Oliveira.	Brasil.	107 min.
Três tigres tristes.	2022.	Gustavo Vinagre.	Brasil.	86 min.

QUADRO 05 - Os cinco filmes selecionados para o corpus da pesquisa.

FONTE - Autor (2025).

Nesse sentido:

- a) a partir da ideia de priorizar a análise de produções nacionais, três dos cinco filmes selecionados foram produzidos no Brasil. Outro filme selecionado representa os Estados Unidos, mercado mais pujante do cinema e território com maior número de produções na lista prévia. Por fim, a Inglaterra também compõem nossa lista final, como a representante europeia desta seleção.
- b) como as narrativas de memória são preponderantes na indústria (Sousa, 2016), esta dizibilidade é representada por quatro filmes da nossa seleção: “1985”, “Califórnia”, “*Pride*” e “Os primeiros soldados”. Já a dizibilidade minoritária da cronificação é representada pelo filme “Três tigres tristes”.
- c) fomos surpreendidos com o preocupante fato de que apenas três dos 22 filmes listados são dirigidos por mulheres. Por considerar importante a observação das diversas formas de se retratar a aids no cinema; esse fato foi considerado para a escolha de “Califórnia” entre as produções selecionadas.
- d) também levamos em conta a noção de que atualmente a maior parte das produções retratam a doença em homens brancos, cisgêneros e homossexuais (Sousa, 2016). Entretanto, considerando a realidade epidemiológica que se põe em curso, procuramos inserir filmes em que também subvertem estes padrões.

## 5.2 A operação e a seleção dos fragmentos filmicos

No desenvolvimento da pesquisa, percebemos que, no espaço da dissertação, trabalhar no nível das sequências – através de pequenas cenas extraídas de cinco filmes que tem a aids como tema – nos traria resultados mais palpáveis do que analisar somente uma ou duas obras como um todo. Tomamos esta decisão a partir do momento que percebemos que trabalhar com uma variedade de pequenos objetos nos permite a operacionalização de triangulações e contrastes que estabelecem a noção de constelação filmica (Souto, 2020): um conceito metodológico baseado na obra do sociólogo alemão Walter Benjamin; aplicado em nosso estudo e teoricamente desenvolvido nos tópicos posteriores deste capítulo.

Em um livro específico sobre a análise de filmes, os importantes teóricos franceses Aumont e Marie (2004) afirmam que a decisão de analisar um fragmento tem a ver com uma preocupação de precisão tomada pelo analista. Isso se dá a partir de uma explicação óbvia: ora, o fragmento de um filme é um elemento muito mais manejável do que um filme como todo. Além disso, “o fragmento de filme [...] foi visto como um sucedâneo proveitoso, do

ponto de vista analítico, do filme inteiro: uma espécie de amostra, de antecipação, a partir da qual [...] poderíamos analisar o todo do qual ele é retirado” (Aumont & Marie, 2004, p. 73).

Aumont e Marie (2004) acreditam que, embora a unidade filmica completa tome conta da maior parte das análises e que valha ressaltar que iremos descrever brevemente o enredo dos filmes de forma completa; os fragmentos continuam sendo um dos artefatos privilegiados do analista cinematográfico. Os autores afirmam que a análise de fragmentos filmicos passa, obviamente, pela escolha desses fragmentos. Dessa forma, para o sucesso desse empreendimento, é preciso apresentar justificativas plausíveis sobre motivos que levaram determinados fragmentos a serem escolhidos para a análise. Embora acreditem que os critérios de seleção dessas sequências possa ser tão diverso quanto a própria natureza, Aumont e Marie (2004) estabelecem três regras implícitas à triagem desses materiais:

- a) o fragmento escolhido deve estar claramente delimitado como fragmento;
- b) o fragmento escolhido deve ser um excerto consistente e coerente do filme – que consiga, por si próprio, apresentar uma organização interna e aparente;
- c) o fragmento escolhido deve ser suficientemente representativo do filme, ou seja, deve estabelecer um diálogo palpável com a obra como um todo (**Figura 25**).

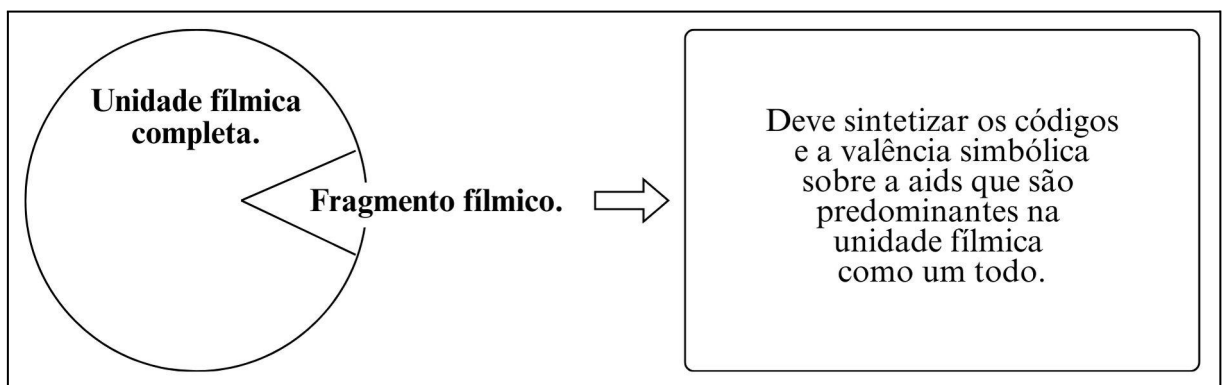


FIGURA 25 - O critério de seleção dos fragmentos filmicos.  
FONTE - Autor (2025); com base em Aumont e Marie (2004).

Os autores afirmam que, além dessas, “é impossível determinar mais indicações concretas sobre o processo prático de escolha de um fragmento para análise: como quase tudo em matéria de análise, essa escolha é largamente determinada pelos resultados que dela se esperam” (Aumont & Marie, 2004, p. 76). Portanto, é a nossa vez de apresentar e justificar a escolha dos fragmentos filmicos analisados nesta pesquisa. Considerando os três critérios de Aumont e Marie, especialmente aquele que determina que o fragmento escolhido seja uma fração condizente à totalidade do filme, procuramos, em nossa análise, selecionar cenas que

sintetizam códigos e discursos sobre a aids que se mostram, de forma geral, predominantes nos cinco longas-metragens selecionados para compor o corpus deste estudo (**Quadro 06**).

<b>Título do filme.</b>	<b>Duração total.</b>	<b>Número de fragmentos selecionados.</b>	<b>Duração somada dos fragmentos selecionados.</b>
1985.	85 min.	04 fragmentos.	6 min e 28 seg.
Califórnia.	90 min.	06 fragmentos.	8 min e 2 seg.
<i>Pride.</i>	120 min.	04 fragmentos.	4 min e 58 seg.
Os primeiros soldados.	107 min.	07 fragmentos,	17 min e 57 seg.
Três tigres tristes.	86 min.	04 fragmentos.	7 min e 4 seg.

QUADRO 06 - Quantidade de fragmentos selecionados e tempo de filme analisado.

FONTE - Autor (2025).

### 5.3 A análise fílmica dos fragmentos selecionados

É importante dizer que este estudo integra uma linha de pesquisa que tem como objetivo analisar as incidências dos processos comunicativos nas práticas sociais. Portanto, como já expomos na **tópico 4.1** do capítulo anterior, mais do que perceber o filme a partir de elementos textuais e imagéticos, procuramos adotar perspectivas que nos permitam entender o cinema como um fenômeno que carrega consigo uma vasta gama de potencialidades políticas e sociais; entre elas, a possibilidade de se constituir como ponte e influência para o reconhecimento social (Honneth, 2003). Reforçamos a explicação de que, em nossa perspectiva, as obras fílmicas reiteram padrões e experiências de autoafirmação ou de desrespeito que, por vezes, servem como combustível para as batalhas em prol da aceitação e da compreensão coletivas.

Fazemos essas considerações antes de apresentar as metodologias de análise fílmica para, agora, apresentar mais uma concepção de Susan Sontag que é valiosa à esta pesquisa. Em “Contra a interpretação”, Sontag (2020) afirma que a teoria mimética da arte<sup>42</sup> ainda permeia toda a consciência ocidental. Para a autora, isso gera duas problemáticas que precisam ser combatidas: a necessidade de defender ou justificar a arte e o entendimento de

<sup>42</sup> A teoria mimética da arte refere-se à compreensão de que a arte é uma reprodução precisa da vida real.

que a forma e o conteúdo são coisas que precisam ser analisadas separadamente. A autora afirma que “o que o excesso de ênfase na ideia de conteúdo acarreta é o perpétuo e sempre inconcluso projeto de interpretação” (Sontag, 2020, p. 18). Então, sobre a interpretação, a autora complementa:

O caso é que esse tipo de interpretação sempre indica uma insatisfação (consciente ou inconsciente) com a obra, um desejo de substituí-la por outra coisa. A interpretação, baseada na teoria altamente duvidosa de que uma obra de arte é composta de elementos de conteúdo, violenta a arte. Converte a arte num artigo de uso, passível de inclusão em um esquema mental de categorias (Sontag, 2020, p. 24).

Sontag (2020) afirma que “o estilo moderno de interpretação escava e, ao escavar, destrói; ele cava *por baixo* do texto para encontrar um subtexto que é o verdadeiro” (p. 20, grifo da autora). A partir da concepção de que interpretar é empobrecer e esvaziar a arte na busca de uma realidade paralela, a teórica defende que os analistas encarem a obra pelo que ela é e não pelo que ela poderia ser. Mas, essa é uma atividade possível? É respondendo essa pergunta que a autora afirma que “o cinema é, entre todas as formas de arte, a mais viva, a mais empolgante, a mais importante no presente” (Sontag, 2020, p. 25-26). Ao pensar que os bons filmes trazem consigo um tom direto que nos afasta do impulso interpretativo, a teórica define o cinema como a expressão artística onde é mais difícil separar a forma do conteúdo.

Considerando extremamente valiosa a contribuição sontagiana que a melhor análise “[...] é aquela que dissolve as considerações sobre o conteúdo nas considerações sobre a forma” (2020, p. 27) é que escolhemos as metodologias analíticas que irão conduzir nossa pesquisa. Por mais que contrastar referenciais teóricos externos com fragmentos fílmicos possa ser considerada uma forma de interpretação, em nenhum momento iremos “[...] extrair mais conteúdo do que já está ali” (Sontag, 2020, p. 29). Analisar o filme, nesse caso, é diferente de dizer o que o filme significa – uma tarefa que, nessa perspectiva, deve ser exclusivamente do autor. O nosso objetivo analítico, portanto, é mostrar o que o filme é e o porquê ele o é. A partir dessa vertente do pensamento contraintepretativo, Aumont e Marie (2004) também traçaram contribuições:

Vamos deixar bem claro que não se trata de forma alguma, para nós, de pretender ter acesso ao que se passou "na cabeça" do cineasta; pelo contrário, opomo-nos a qualquer leitura de um filme - analíticas ou não - que assente em supostas "intenções" do autor; mesmo supondo que essas intenções tenham sido perfeitamente claras e explícitas para o próprio cineasta (o que é raro), nada garante que que o filme corresponda a essas intenções, que além disso o analista não pode ter a certeza de conhecer (p. 182).

Partindo para as especificidades da análise, voltamos ao teórico francês Jacques Aumont (2009) e a afirmação de que “uma análise fílmica supõe [...] duas condições: a constituição de um estado intermediário entre a própria obra e sua análise, e a modificação mais ou menos radical das condições de visão do filme” (p. 213). Em outras palavras, a análise de um filme implica referências concretas ao objeto que está sendo analisado. Por sua vez, essas referências implicam uma necessidade de transcrição fílmica, que passa, essencialmente, pelas informações visuais e sonoras que são apresentadas em tela. Dessa forma, o analista “deve utilizar com a maior habilidade possível todos os recursos da diagramação, da disposição complementar do texto e da ilustração fotográfica” (Aumont, 2009, p. 217) que considerar possível.

Para compor a nossa metodologia de análise, partimos do pressuposto de Aumont (2009) de que as estratégias de escrita de uma análise fílmica devem, sobretudo, equilibrar a transcrição fílmica, já mencionada, com o que chamamos de comentário crítico. O comentário crítico, por sua vez e no nosso caso, renega as chamadas análises fílmicas puras; uma vez que elas confrontam a obra estudada com outras manifestações sociais que advêm do universo circunscrito em nosso objeto de pesquisa. Sintetizando o que já dissemos, nossa análise será dividida entre:

- a) a transcrição fílmica, que é operacionalizada a partir de instrumentos descritivos, citacionais e documentais e se debruça – entre uma gama de códigos específicos ou não do cinema – na dimensão narrativa, visual e sonora do elemento fílmico;
- b) o comentário crítico que, por sua vez, é a aplicação do referencial teórico da pesquisa que, sobretudo, encara os fragmentos fílmicos como ponte semântica que evidencia experiências sociais. É nessa parte que iremos considerar os conceitos apresentados nos capítulos anteriores para estabelecer conexões entre o corpus e a problemática deste estudo. Vale ressaltar que, ao comparar a discursividade fílmica com as práticas sociais, iremos apontar como as semânticas encontradas em cada cena remete experiências sociais e coletivas de reconhecimento ou desrespeito.

Esquematizamos as etapas e particularidade deste processo analítico (**Quadro 07** e **Figura 26**) a seguir:

<b>Estratégia de análise.</b>	<b>Instrumentos de análise.</b>	<b>Dimensões analisadas.</b>
-------------------------------	---------------------------------	------------------------------

Transcrição fílmica.	Instrumentos descritivos, citacionais e documentais.	Códigos narrativos, visuais e sonoros das sequências fílmicas.
Comentário crítico.	Inferências críticas.	As semânticas da aids nas sequências fílmicas e a aplicação crítica do referencial teórico da pesquisa; a partir da observação de como este material evidencia as experiências sociais de reconhecimento ou desrespeito.

QUADRO 07 - Estratégias, instrumentos e dimensões da análise fílmica.

FONTE - Autor (2025); com base em Aumont e Marie (2004) e Aumont (2009).

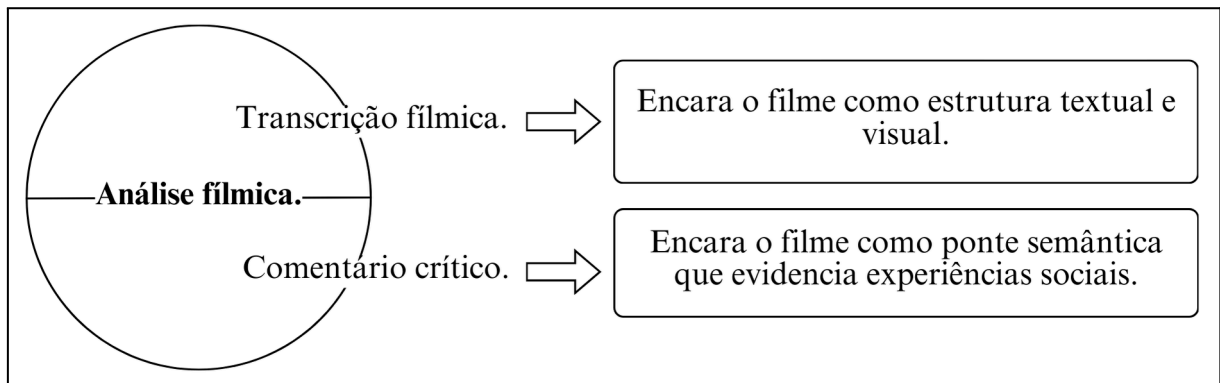


FIGURA 26 - Estratégias, instrumentos e dimensões da análise fílmica.

FONTE - Autor (2025); com base em Aumont e Marie (2004) e Aumont (2009).

Para continuar detalhando as estratégias de observação fílmica que serão utilizadas; focaremos, em primeiro lugar, na elaboração do que chamamos de instrumentos de análise. Pensando na primeira etapa, de transcrição fílmica, recorreremos ao manual elaborado por Aumont e Marie (2004); que aponta a existência e a importância dos chamados instrumentos descritivos, citacionais e documentais:

a) os instrumentos descritivos são de extrema importância na atividade analítica, uma vez que “[...] num filme tudo é potencialmente descritivo” (Aumont; Marie, 2004, p. 34). Tendo em conta que as unidades selecionadas são o que chamamos de filmes narrativos, esse instrumento de análise vai, sobretudo, nos permitir descrever as mais variadas unidades

narrativas dos fragmentos analisados. Além disso, este instrumento também permite descrições das características sonoras e imagéticas encontradas no material observado.

b) os instrumentos citacionais desempenham a mesma função dos instrumentos descritivos, mas, por sua vez, também permite que se trace um estado intermediário entre a análise e o próprio filme analisado através da utilização de excertos e fotogramas, por exemplo.

c) os instrumentos documentais não descreve a unidade filmica em si, mas colabora na análise a partir da consulta e da utilização de informações exteriores, mas relacionadas à produção e a distribuição da obra analisada.

Por outro lado, o instrumento que sustenta a parte crítica da análise são as inferências do próprio analista, inerentes ao exercício da prática científica e do estudo minucioso dos temas relacionados à pesquisa. Essa parte é importante para que o texto produzido não corra o risco de se apresentar como uma paráfrase ou uma descrição formal do filme analisado (Aumont, 2000). Este instrumento, portanto, aposta em uma alternativa que combina as hipóteses do pesquisador aos elementos detectáveis da unidade filmica. Ora, muitos poderiam dizer que este é um método um tanto arbitrário, mas é justamente a liberdade prática uma das características da análise filmica como um todo. Vale ressaltar também que entendemos o conceito de comentário crítico como uma observação perscrutadora da realidade. Em outras palavras, este é um processo que conduz o pesquisador para a resolução das problemáticas suscitadas pela discussão que se propôs a escrever. Em nenhum momento utilizaremos este conceito como uma forma de “[...] professar juízos de valor ou estabelecer normas [...]” (Aumont; Marie, 2004, p. 14) a respeito das produções cinematográficas.

Sobre as dimensões analisadas, expomos as especificidades da prática e da instrumentalização do que denominamos comentário crítico, que é justamente a aplicação do referencial teórico desta pesquisa na análise de cada cena selecionada. Agora, esclarecemos as idiosincrasias dos elementos transcritos pela análise: os códigos narrativos, visuais e sonoros do material selecionado. Aumont (2000) afirma que “o filme é, [...], o lugar de encontro de um enorme número de códigos não-específicos e de um número mais reduzido de códigos específicos”. (p. 199) do cinema. Logo, o autor afirma que “estudar um filme será estudar um enorme número de configurações significantes que nada têm de especificamente cinematográfico [...]” (idem). Esta etapa da análise, portanto, é um empreendimento complexo que apela à disciplinas que embora relacionadas, não são particulares das teorias do cinema. Sintetizamos, em seguida (**Quadro 08**), os elementos que constituem os códigos simbólicos

da arte cinematográfica; parte da etapa de transcrição da análise proposta por este estudo e que devem ser explanadas adiante, na sequência do presente capítulo metodológico desta dissertação.

<b>Dimensões descritivas da análise.</b>	<b>Descrição.</b>
Códigos narrativos.	Método de análise própria da teoria literária, onde a narrativa se divide em enredo; personagem; tempo e espaço/ambiente.
Códigos visuais.	Esfera onde encontramos elementos mais específicos da linguagem cinematográfica, é dividido entre enquadramento/ponto de vista; montagem; espaço e figuratividade.
Códigos sonoras.	Encarado a partir das suas combinações com a imagem, se dá conta dos papéis desempenhados pelos ruídos; música e palavras.

QUADRO 08 - Dimensões analisadas pela etapa transcritiva da análise fílmica.

FONTE - Autor (2025); com base em Aumont e Marie (2004).

Vale ressaltar que o foco da análise é nos ajudar a responder a problemática da pesquisa; evidenciando as experiências sociais de reconhecimento e desrespeito nos filmes que tem a aids como tema. Dessa forma, esses códigos presentes na linguagem cinematográfica serão resgatados e transcritos à medida que dialoguem de maneira concreta com as semânticas sobre a doença traçadas em tela em cada fragmento observado. Embora tenhamos a intenção de detalhar o enredo de todas as histórias e de localizar cada cena em seu respectivo universo contextual, não estabelecemos uma obrigação de detalhar todas as características narrativas, visuais e sonoras de cada sequência; destacando-os, portanto, apenas nos casos em que eles se mostrem significativos para a proposta da pesquisa. Essa escolha, evidencia mais uma vez nossa concepção de que, neste projeto, os filmes são vistos, sobretudo, como instrumento que influencia as práticas e os comportamentos sociais da contemporaneidade.

Feita essa explicação, iremos expor, com mais detalhes, como será feita nossa análise quanto aos códigos mencionados anteriormente. Começaremos detalhando os chamados

códigos narrativos do filme. Aumont e Marie (2004) afirmam que os códigos narrativos foram estudados de forma muito mais aprofundada do que outros códigos e, por isso, a filmologia não se constrange de pegar emprestado vários aspectos da herança crítica e das teorias literárias. A partir desse ponto de vista, os autores afirmam que “a narratividade é uma das grandes formas simbólicas da nossa civilização, e certos modelos, elaborados à propósito do romance, têm um alcance suficientemente amplo para aplicar-se mesmo a filmes tenuamente narrativos” (Aumont & Marie, 2004, p. 83). Tendo isso em mente, iremos recorrer às definições da professora e pesquisadora brasileira Cândida Vilares Gancho, em seu texto sobre análise de narrativas. A autora ressalta que “narrar é uma manifestação que acompanha o homem desde a sua origem” (Gancho, 2011, p. 6) e que “toda narrativa se estrutura sobre cinco elementos, sem os quais ela não existe” (p. 11). Em textos teatrais, e conseqüentemente em roteiros cinematográficos, um desses elementos não é essencial: o narrador. Dessa forma, vamos detalhar os quatro elementos da narrativa que podem fazer parte da etapa transcritiva desta análise

- a) o enredo, entendido como o “conjunto dos fatos de uma história” (Gancho, 2011, p. 11); sempre é movido por um conflito – “elemento estruturador das partes” (p. 12) – e é dividido entre exposição, complicação, clímax e desfecho;
- b) o personagem, “ser fictício responsável pelo desempenho do enredo; em outras palavras, é quem faz a ação” (Gancho, 2001, p. 17);
- c) o tempo, “fictício, isto é, interno ao texto, entranhado no enredo” (Gancho, 2001, p. 24);
- d) o espaço, que é “por definição, o lugar onde se passa a ação numa narrativa” (Gancho, 2011, p. 27) a partir de uma perspectiva física e o ambiente, que é usado “para designar um *lugar* psicológico, social, econômico, etc” (p. 27, grifo da autora).

Quanto aos códigos visuais, onde se encontram elementos mais específicos da linguagem cinematográfica – como a imagem em movimento – usaremos como base dois textos escritos por Marie (2004, 2007): o primeiro em conjunto com Aumont e já mencionado nesta dissertação; e o segundo, escrito em parceria com Jullier e focado exclusivamente nos aspectos visuais da imagem cinematográfica. Aumont e Marie (2004) dividem, em um primeiro momento, a análise da imagem fílmica em enquadramento e ponto de vista; montagem; espaço e figuratividade. Sobre a imagem cinematográfica, Martin (2005) afirma em texto célebre:

A imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria-prima fílmica e, simultaneamente, uma realidade particularmente complexa. A sua gênese é, com efeito, marcada por uma ambivalência profunda: é o produto da atividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo esta atividade é dirigida no sentido preciso desejado pelo realizador. A imagem assim obtida é um dado cuja existência se coloca simultaneamente em vários níveis da realidade, em virtude de um certo número de caracteres fundamentais [...] (p. 7).

Ainda para Martin (2005), também vale a pena destacar a importância do realizador na concepção visual de um filme, parte que exerce uma grande influência estética e significativa sobre a coisa filmada. Este poder do cineasta somado à percepção do espectador, a partir de complexos de afetividade e inteligibilidade que culminam na compreensão do que se vê em tela, é o que caracteriza o caráter visual da linguagem cinematográfica. A partir deste entendimento e da divisão dos aspectos visuais citados acima é que moveremos esta etapa da análise. Cada elemento será explicado detalhadamente a seguir:

- a) o enquadramento (**Figura 27**), além de um significante do ponto de vista dos personagens, é “[...] também um significante do ponto de vista da instância narradora e da enunciação” (Aumont & Marie, 2004, p. 111). É apresentado, antes de tudo, pela localização da câmara e se mostra como um dos elementos mais importantes da análise imagética porque “o lugar onde se encontra a testemunha de uma cena com frequência condiciona a leitura que ela fará da cena” (Jullier & Marie, 2007, p. 22-23);
- b) a montagem, “[...] uma interrupção do fluxo visual” (Jullier & Marie, 2007, p. 42), tem o poder de construir a narrativa fílmica, uma vez que compreende o ato de selecionar e unir as imagens em movimento que foram filmadas na sequência desejada pelos realizadores cinematográficos;
- c) o espaço, nível que dialoga com os aspectos do nível narrativo, mas se diferencia por partir de uma vertente não narratológica; mas plástica e icônica da imagem analisada. É, sobretudo, “o nível da figuração, dos efeitos da realidade e o da representação propriamente dita; e o lugar atribuído ao espectador por um dispositivo fílmico de comunicação vinculado aos dois primeiros níveis (figuração/representação)” (Aumont & Marie, 2004, p. 121);
- d) a figuratividade, que aponta a iconicidade de um filme “através de todas as [...] extensões plásticas, retóricas e, [...], culturais [...]” (Aumont & Marie, 2004, p. 125) suscitadas pelas imagens. Em outras palavras, esta perspectiva aponta como os aspectos imagéticos de um filme produzem efeitos no espectador do mundo real a partir de sua proximidade com os parâmetros simbólicos adotados pela realidade.



FIGURA 27 - Tipos de enquadramento cinematográficos.

FONTE - Mídia física (2018), Autor (2025); com base em Aumont e Marie (2004) e Jullier e Marie (2007).

Por fim, os códigos sonoros transcritos pela análise dão conta, na verdade, das combinações audiovisuais; separando, dessa forma, a matéria sonora de um filme em “ruídos, música e palavras, considerando seus possíveis papéis” (Jullier & Marie, 2007, p. 39) na totalidade de uma sequência. Para os autores, “o som pode não remeter a nada senão a si próprio, ou remeter sobretudo à fonte da qual emana ao sinal ou símbolo que o acompanha” (p. 39). Explanamos em detalhes as características e as funções dos elementos constituintes da dimensão sonora cinematográfica:

- a) o ruído, uma fonte de naturalismo no cinema, é um recurso que povoa as imediações da cena a partir de uma fonte invisível e apoiada em significados de ordem simbólica regidas pelos nossos hábitos culturais (Jullier & Marie, 2007). Para fazer entender o poder dos ruídos em um filme, as autoras afirmam que a simples utilização desse recurso pode situar uma cena hipotética de uma simples discussão na cozinha até os perigos de uma floresta ou a efervescência do coração da cidade de Manhattan.
- b) a música, um dos encantos mais evidentes da cena fílmica, capaz de comover mesmo aqueles que não estão familiarizados com as complexidades específicas de sua linguagem (Jullier & Marie, 2007). A música, ou orquestração, nem sempre são elementos neutros, tendo o poder de se comunicar com o público a partir da conotação de imagens e ideias que variam de acordo com “[...] sua origem, o contexto em que são escutados e os gostos particulares dos espectadores” (Jullier & Marie, 2007, p. 40).
- c) as palavras, proveniente da voz humana, que produz efeitos diretos na percepção dos espectadores perante a cena apreciada. O tom grave da voz, os murmúrios, a voz em *off*: “[...] as palavras pronunciadas em voz alta constituem os sons mais frequentemente lidos apenas pelo que transmitem de significado codificado” (Jullier & Marie, 2007, p. 41).

Feita as considerações sobre a etapa analítica das cenas escolhidas, partimos para a etapa metodológica que vai nos permitir apresentar e contrastar cada um desses fragmentos. A constelação filmica, apresentada no tópico seguinte, é baseada na proposta benjaminiana de agrupar ideias e suposições. Acreditamos que este método se mostrará capaz de anuir a operacionalização e a organização das escolhas processuais tomadas na composição analítica deste trabalho.

#### 5.4 A apresentação e os contrastes do material analisado

Para acomodar as análises cinematográficas, procuramos um método que permite o confronto panorâmico entre as inferências feitas sobre os fragmentos filmicos que foram observados no decorrer desta pesquisa. Sendo assim, organizamos o próximo capítulo a partir do que chamamos de constelação benjaminiana: premissa baseada na contemplação e na comparação das ideias que formam o corpus da dissertação; identificando características que se destacam perante outras e traçando ligações que possam gerar resultados que respondam às problemáticas apresentadas.

Benjamin afirma em sua tese de livre-docência, publicada no Brasil no ano de 1984 como “Origem do drama barroco alemão”, que as ideias se relacionam com as coisas assim como as constelações se relacionam com as estrelas. É a partir deste *insight* que surge uma metodologia baseada na “premissa de que a conformação de um corpus e a maneira de abordá-lo é um momento fundamental [...],” (Souto, 2020, p. 154) da pesquisa científica. Otte e Volpe (2000) consideram a metáfora da constelação “uma das inspirações mais importantes de Walter Benjamin” (p. 36) para a ciência como um todo, reconhecendo a importância de contemplar o material pesquisado procurando “[...] os elementos que se destacam e [...] as ligações que poderiam ser estabelecidas entre esses pontos” (Otte & Volpe, 2000, p. 39).

Redin (2018) afirma que, da mesma forma que os seres humanos organizam as estrelas para não as perderem na imensidão do céu, a sistematização constelar dos resultados de um trabalho acadêmico permite que “possamos nos aproximar melhor dos fenômenos observados, que são matéria de pensamento, imaginação e criação de mundos” (p. 154). Conciliando este princípio às produções artísticas, Redin (2018) afirma que as constelações empregam à arte uma profundidade de significados que ultrapassa os domínios da linguagem, da imagem, da imaginação e do pensamento. Dialogando com a consciência de que o cinema é uma prática social, constelar permite caminhar em direção ao exercício da apreciação plena, que vai além das esferas estéticas e visuais da obra analisada.

A realidade se confunde com a ficção, e dessas ficções resultam como objeto as fronteiras entre o mundo infinito de possibilidades e sua pausa, materializada em objetos artísticos singulares. O caráter constelar da arte está na capacidade de se mostrar a total, particular, inconclusiva e aberta em sua singularidade. O constelar reside nessa particularidade do universal, que torna única cada experiência do sensível (Redin, 2018, p. 161).

Voltado especificamente para o universo da cinematografia, o método da constelação – aqui particularmente chamada de “constelação filmica” – se mostra como uma forma do pesquisador estabelecer relações entre variadas produções a partir de agrupamentos que façam sentido quando observadas em conjunto. Nesse sentido, constelar se torna uma dinâmica que permite ao observador diferenciar as possíveis interações entre os objetos: afinidades e distanciamentos, semelhanças e diferenças. Este pensamento dialoga com a experiência de Souto (2020) em manipular contrastes cinematográficos. A autora afirma que os filmes são como substâncias químicas cujo os comportamentos só são descobertos quando aproximados: “uns se fundem, outros se repelem como água e óleo; uns explodem ao contato, outros mudam de estado físico; e há ainda os que não reagem” (Souto, 2020, p. 154).

Vale ressaltar que a constelação não é uma metodologia de análise filmica, mas um método de organizar, tensionar e exibir os objetos analisados. É, dessa forma, um “modo de ordenação e exposição – o que certamente também envolve reflexão” (Souto, 2020, p. 160). Para Souto (2020), uma constelação pronta traz consigo as marcas de um percurso e é, acima de tudo, uma proposta de relação entre partes que – ao olho nu – pareciam ser difusas. Otte e Volpe (2000) afirmam que constelar é, sobretudo, ser livre para estabelecer ligações entre partes dispersas, questionando as relações entre os objetos e detectando as similaridades e as oposições que se mostram latentes a partir do confronto entre os sentidos.

Souto (2020) também afirma que os filmes são elementos “vivos cujas ideias variam ao sabor do tempo e do espaço sem, todavia, abdicar de sua autonomia no mundo” (p. 154). Dessa forma, a pesquisadora procura ressaltar a importância da comparação filmica, estabelecendo esse movimento como uma forma de pavimentar as interações entre a cinefilia e as práticas da sociedade e, sobretudo, de produzir uma “força da empiria [...] que tenha como princípio a observação e a escuta atenta dos objetos” (Souto, 2020, p. 154). A constatação de Souto dialoga com o que Otte e Volpe (2000) acreditam que seja a principal tarefa de um pesquisador: “mapear, com contornos e fronteiras móveis e imaginárias, os acontecimentos que relampejam do passado para o presente” (p. 46), promovendo possibilidades de releituras que aproximam os objetos analisados do mundo em que vivemos.

Para tornar essa concepção menos abstrata, apontamos que a “constelação filmica” é formada necessariamente por um número mínimo de três obras, “[...] como as Três Marias” (Souto, 2020, p. 160). Mais do que o ponto e o contraponto, é a triangulação uma das principais características das constelações e isso justifica o número de fragmentos filmicos selecionados (dez) para compor o *corpus* desta pesquisa. A partir deste ponto, afirmamos que a presente geometria nos permitirá a criação de subconjuntos: bifurcações baseadas na etapa crítica da análise filmica que, sobretudo, observa a aplicação simbólica da aids encontrada nas sequências analisadas. Como já exposto, essas semânticas serão detectadas com suporte no alinhamento entre as duas etapas da observação feita sobre as cenas: a transcrição dos códigos cinematográficos e a execução crítica do referencial teórico levantado pela pesquisa: sobre reconhecimento, vulnerabilidade e discursividade.

A organização das sequências em subconjuntos constelares, baseadas, portanto, na enumeração das representações sobre a aids encontradas no cinema, reforça a nossa intenção de encarar o cinema como uma ponte semântica do reconhecimento social e, especialmente, de entender este dispositivo artístico e comunicacional como um processo que potencialmente se relaciona com as práticas sociais do nosso tempo. Essas subdivisões que, segundo Souto (2020) podem ser estimuladas pelos próprios cientistas ou podem surgir de forma espontânea e independente de suas ações, foram visualmente estabelecidas (**Figura 28**) abaixo.

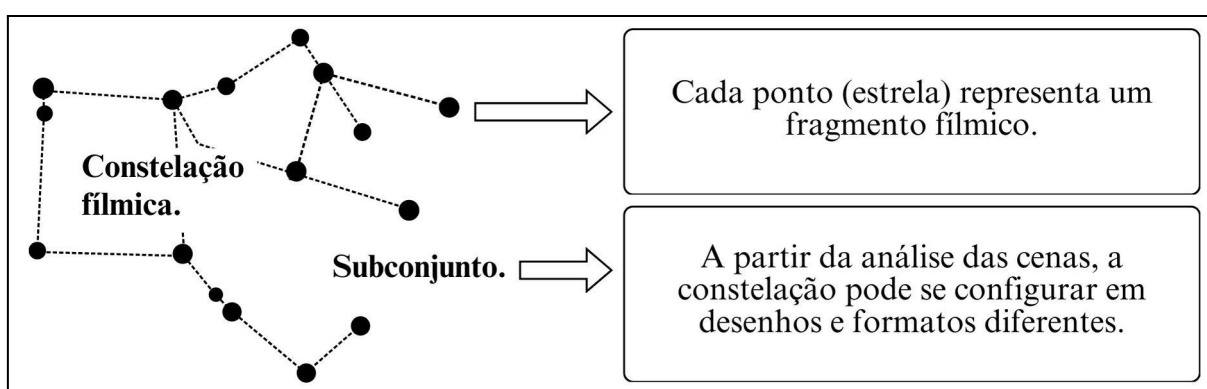


FIGURA 28 - Modelo hipotético de constelação filmica,  
FONTE - Autor (2025); com base em Redin (2018) e Souto (2020).

Apresentado os aspectos metodológicos que orientam esta pesquisa – que vão da seleção do corpus e a opção de trabalhar com fragmentos filmicos até as formas de análise e apresentação dos resultados – o próximo capítulo operacionaliza tais epistemologias; sempre com o objetivo de trazer considerações importantes que se relacionam à problemática deste estudo. Dessa forma, apresentaremos cada filme e, em seguida, nossa constelação cinematográfica; fazendo, então, as relações entre o cinema sobre a aids, o processo de

significação da doença e, é claro, as teorias do reconhecimento. O objetivo dessas relações prossegue em entender como as experiências sociais, de desrespeito ou de reconhecimento, são evidenciadas no cinema sobre a aids.

## 6 As experiências sociais nos filmes sobre a aids

Chegamos à operacionalização da análise desta pesquisa. Com os métodos apresentados no capítulo anterior, manuseamos o corpus de pesquisa – formado por 25 fragmentos fílmicos de cinco longas sobre a aids – a fim de observarmos como estas obras evidenciam experiências que ratificam ou desrespeitam a existência das pessoas que vivem com o HIV. Seguindo a aplicação cinematográfica do método constelar benjaminiano (Souto, 2020), organizamos os fragmentos em subconjuntos semânticos que se relacionam e que são capazes de transmitir informações que colaboram para as nossas intenções com esta dissertação.

Nunca ignorando o rigor científico exigido pela ciências sociais, da comunicação e do cinema; a metodologia aplicada permite que nossas considerações sejam apresentadas de forma autônoma dentro dos espaços delimitados para a mesma. Sendo assim, procuramos organizar este capítulo da seguinte forma:

- a) em primeiro lugar, expomos considerações sobre os filmes selecionados; onde recorreremos aos instrumentos documentais (Aumont & Marie, 2004) e a uma breve descrição narrativa (Gancho, 2011) das tramas de cada unidade fílmica.
- b) em seguida, a apresentação e justificativa dos 25 fragmentos selecionados e da constelação fílmica que abriga estas cenas, de forma escrita e visual (Souto, 2020). Somada a essa explanação, dissertamos, então, sobre cada subconjunto semântico da constelação: com a análise dos fragmentos, recorrendo a transcrição descritiva e citacional dos códigos cinematográficos, e relacionando criticamente as gramáticas encontradas com o referencial teórico da pesquisa.
- c) por fim, no segmento que nos aproxima das respostas que procuramos, iremos estabelecer as formas como os fragmentos analisados podem se estabelecer como ponte semântica do reconhecimento; suscitando experiências sociais, positivas ou negativas, que se relacionam com a percepção da aids e do HIV nas práticas sociais do nosso tempo.

### 6.1 Considerações sobre os filmes selecionados

Antes de apresentar a análise dos fragmentos a partir do que chamamos de subconjuntos constelares, procuramos traçar pequenas considerações sobre cada um dos filmes selecionados. Portanto, iremos relatar algumas informações gerais sobre cada obra<sup>43</sup>, contando com informações relacionadas ao lançamento e a recepção dessas produções, recorrendo ao

---

<sup>43</sup> Além disso, no **Anexo 9.2**, estão reunidas as fichas técnicas dos cinco filmes analisados.

instrumento documental da transcrição fílmica. Além disso, também apresentamos uma breve sinopse que adianta as estruturas das narrativas dos filmes: a partir da apresentação, desenvolvimento e resolução de cada trama selecionada. Destacamos, ainda, personagens específicos e detalhes que consideramos importantes de serem mencionados.

### 6.1.1 1985

“1985” (**Figura 29**) é um filme norte-americano, com 85 minutos de duração, lançado em 2018, pelo diretor Yen Tan. O longa é, na verdade, uma adaptação de um curta-metragem, homônimo, lançado pelo mesmo diretor em 2016. A produção ganhou popularidade em diversos festivais de cinema LGBT, estando em cartaz na estreia do *Vancouver Queer Film Festival*<sup>44</sup>. O filme foi aclamado pelo público e pela crítica especializada, ganhando prêmios importantes como: o primeiro lugar do júri no *SXSW Texas Competition*; o de melhor filme no *Festival Fire!! Barcelona LGBT Film* e o prêmio do júri e de melhor roteiro no *LGBT Los Angeles Film Festival*<sup>45</sup>. No Brasil, o filme foi lançado no dia 25 de abril de 2019, com o título “O ano de 1985”<sup>46</sup>. Em outubro de 2024, no agregador *Rotten Tomatoes*, “1985” contava com 96% de aprovação da crítica especializada e 82% de aprovação do público geral<sup>47</sup>.

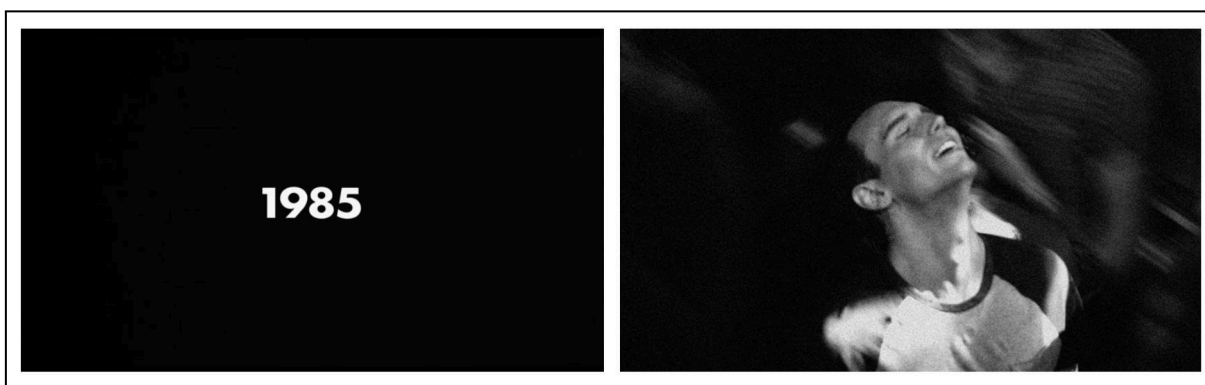


FIGURA 29 - Frames de “1985” (Yen Tan, Estados Unidos, 2018).  
FONTE - Mídia física (2018).

A história deste filme se passa na virada entre os anos de 1984 e 1985, acompanhando Adrian (Cory Michael Smith): um homem gay que trabalha como publicitário em Nova Iorque, mas decide retornar ao estado Texas para contar que está doente para a família

<sup>44</sup> Informação extraída do portal [Vancouver Sun](#). Acesso em 21 out. 2024.

<sup>45</sup> Informações extraídas do portal [IMDB](#). Acesso em 21 out. 2024.

<sup>46</sup> Informação extraída do portal [Adoro Cinema](#). Acesso em 21 out. 2024.

<sup>47</sup> Informação extraída do portal [Rotten Tomatoes](#). Acesso em 21 out. 2024.

conservadora. O desenvolvimento da narrativa é marcado por uma dupla configuração: a grande dificuldade do personagem em tornar público o diagnóstico da doença, que até aquele momento já havia matado alguns dos seus amigos; e o tom de despedida na qual o protagonista encara a viagem, uma vez que acredita que esta é a última vez que verá os familiares e os amigos da cidade natal, crença ancorada na falta de tratamentos para a doença na época em que o filme é ambientado. “1985” termina com o embarque de Adrian no aeroporto, para sua volta à Nova Iorque. Embora melancólico e sem esperanças de uma possível cura para a síndrome, Adrian ganha a compreensão parcial dos pais: contando, dessa forma, com a resolução de um dos conflitos que move a dramaticidade do personagem.

Outro ponto que precisa ser destacado na narrativa são as relações de Adrian com o irmão mais novo, Andrew (Aidan Langford), e, também, com a melhor amiga de infância, Carly (Jamie Chung). Adrian reconhece sinais da homossexualidade no irmão e imagina que ele enfrentará os mesmos desafios, enfrentados por ele, para receber a aceitação da família religiosa. O protagonista, no entanto, considera o irmão muito novo para compreender o diagnóstico do HIV, bem como os estigmas e os estereótipos que acompanham a doença. Dessa forma, Adrian escreve uma carta para que o irmão entenda, no futuro, a causa da sua possível morte pela síndrome. Quanto à Carly, a amiga é a primeira pessoa que Adrian consegue revelar o seu diagnóstico e, também, expor a situação complicada que vivem os homens gays de Nova Iorque desde a eclosão da epidemia no início da década de 1980.

### 6.1.2 Califórnia

“Califórnia” (**Figura 30**) é um longa-metragem brasileiro, lançado em 2015, com 90 minutos de direção e da diretora Marina Person. O filme é a estreia da cineasta, ex-apresentadora da MTV Brasil, no cinema de ficção. “Califórnia” ganhou elogios da crítica especializada por apresentar uma nova roupagem ao cinema sobre a aids e a ditadura militar que assolou o país entre os anos de 1964 e 1985. Além disso, a produção foi indicada na categoria de melhor filme no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro no ano do seu lançamento. Caio Blat, um dos protagonistas, foi laureado com o prêmio de melhor ator na votação popular do Festival SESC Melhores Filmes de 2015<sup>48</sup>. Em outubro de 2024: “Califórnia” contava com uma nota de 7 pontos, dentre 10 possíveis, na opinião dos usuários do *IMDB*<sup>49</sup>; e

---

<sup>48</sup> Informação extraída do portal [IMDB](#). Acesso em 21 out. 2024.

<sup>49</sup> Informação extraída do portal [IMDB](#). Acesso em 21 out. 2024.

de 3.6 pontos, dentre 5 possíveis, na opinião dos usuários do portal *Letterboxd*<sup>50</sup>.

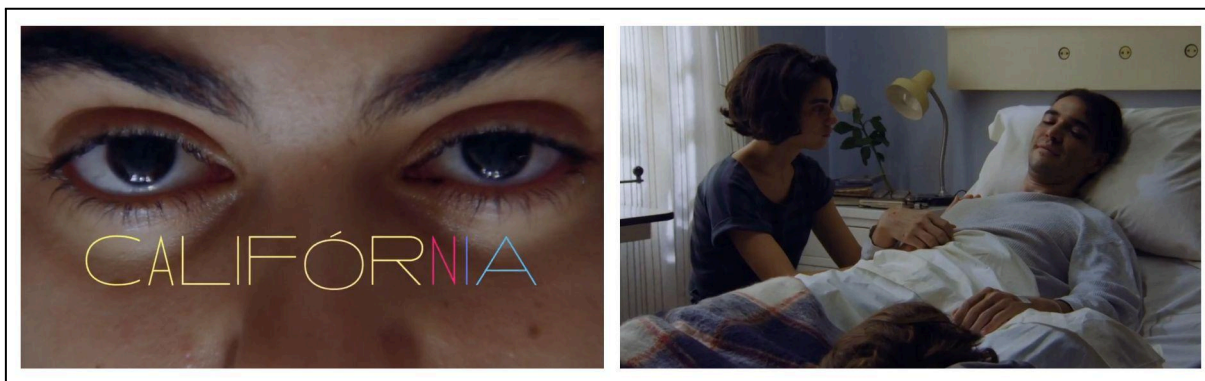


FIGURA 30 - Frames de “Califórnia” (Marina Person, Brasil, 2015).

FONTE - *Apple TV* (2024).

A história se passa em 1984 e acompanha Estela (Aren Gallo), personagem que atravessa uma fase turbulenta da adolescência e tem como sonho visitar Carlos (Caio Blat), seu tio e maior herói, na Califórnia. Os planos de Estela desmoronam quando o tio volta magro, fraco e doente para o Brasil. Dessa forma, entre crises e descobertas, a adolescente passa a enfrentar uma realidade que muda para sempre a forma como ela enxerga o mundo e as pessoas à sua volta. A estrutura dramática da trama se divide no relacionamento de Estela com JM (Caio Horowicz), um novo aluno que chega à sua escola e que desperta o interesse amoroso da protagonista; e o convívio com a doença do tio, que embora não mencionada, é associada, por vezes, à sua sexualidade e ao estilo de vida que levava trabalhando, como jornalista musical, nos Estados Unidos. A passagem do tempo no filme se entrelaça com a debilitação da saúde do tio e o fim da trama coincide com a morte do personagem e, também, com a aproximação de Estela e JM.

Destacamos o personagem de JM na trama porque, entre todos que integram o longa, ele é o que possui mais abertura para entender os sentimentos da Estela quanto à enfermidade do tio, o protecionismo dos seus pais e os desafios de contar com uma personalidade diferente dos outros jovens que compõem o mesmo círculo social. Com uma personalidade desconstruída perante os padrões conhecidos pela protagonista, JM fala abertamente sobre questões relacionadas à sexualidade e à ditadura militar, outro dos problemas encarados pelo Brasil no início da década de 1980. Até por não ter o seu nome falado com clareza ao longo da trama<sup>51</sup>, os medos e as desinformações sobre a epidemia da aids marcam presença ao longo

<sup>50</sup> Informação extraída do portal [Letterboxd](https://www.letterboxd.com/). Acesso em 21 out. 2024.

<sup>51</sup> A palavra aids é mencionada apenas uma vez durante todo o filme, quando Estela diz ter receio de que JM contraia o vírus do HIV.

do filme. Isso colabora com a construção de uma série de incertezas que Estela estabelece sobre a doença e que não são esclarecidas nem por seu tio, que carrega receios em contar seu provável destino para a sobrinha, e nem pelos pais – que criam a filha a partir de uma rede de protecionismo quanto aos desafios impostos pela realidade do Brasil daquela época.

### 6.1.3 *Pride*

“*Pride*” (**Figura 31**) é um filme britânico que foi lançado no Brasil com o nome “Orgulho e esperança”. Dirigido por Matthew Warchus; que recentemente ficou conhecido por dirigir a nova versão da história infantil de “Matilda”, para a *Netflix*; o longa tem 120 minutos de duração e estreou na edição de 2014 do conhecido *Festival de Cannes*. Na ocasião, “*Pride*” venceu o *Queer Palm*, prêmio que laureia o melhor filme com temática ou personagens LGBT exibido no circuito<sup>52</sup>. O longa foi indicado em premiações importantes, como o *BAFTA* e o *Golden’s Globe* de 2015<sup>53</sup>. Em novembro deste ano, no agregador *Rotten Tomatoes*, “*Pride*” contava com 93% de aprovação da crítica especializada e 89% de aprovação do público geral<sup>54</sup>. Os elogios se concentram não só na forma como o filme retrata a doença, mas também na forma como retoma os desafios encarados pelos trabalhadores britânicos durante o governo da primeira-ministra conservadora Margaret Thatcher<sup>55</sup>. Em outros portais importantes que reúnem as avaliações dos espectadores: “*Pride*” ostenta uma nota de 7.8 pontos, dentre 10 possíveis, no *IMDB*<sup>56</sup>; e de 4.1 pontos, dentre 5 possíveis, no *Letterboxd*<sup>57</sup>.

Baseado em uma história real; o filme se passa em 1984, período em que a relação do governo britânico com os mineiros do País de Gales começa a passar por diversas conturbações. A falta de direitos trabalhistas básicos para a manutenção de uma atividade de risco acentuado faz com que o grupo deflagre uma greve que paralisa, conseqüentemente,

---

<sup>52</sup> Informação extraída do portal [Standard](#). Acesso em 22 nov. 2024.

<sup>53</sup> Informação extraída do portal [IMDB](#). Acesso em 22 nov. 2024.

<sup>54</sup> Informação extraída do portal [Rotten Tomatoes](#). Acesso em 22 nov. 2024.

<sup>55</sup> A greve dos mineiros de 1984 e 1985 na Inglaterra, mesmo sem obter êxito político, reuniu algo em torno de 200 mil trabalhadores, espalhados por 130 minas de carvão. As reivindicações do grupo se concentravam no protesto contra o neoliberalismo e o enfraquecimento dos direitos trabalhistas. Informações extraídas do portal [Folha de S. Paulo](#). Acesso em 11 dez. 2024.

<sup>56</sup> Informação extraída do portal [IMDB](#). Acesso em 22 nov. 2024.

<sup>57</sup> Informação extraída do portal [Letterboxd](#). Acesso em 22 nov.. 2024.

diversas atividades econômicas do país. É neste exato contexto temporal que a epidemia da aids passa a apresentar números alarmantes na Inglaterra. Isso faz com que uma série de ataques homofóbicos eclodam em todo o país, graças ao estigma sexual que relacionava a doença com a comunidade gay. O enredo do filme começa a ser articulado quando uma comunidade gay de Londres começa a arrecadar dinheiro para ajudar a causa dos trabalhadores, formando um grupo batizado como “Lésbicas e gays em apoio aos mineiros”. Embora a aliança se mostre profícua no fim do filme; este movimento começa gerando resistência dos galeses, que carregam o receio de terem suas pautas deslegitimadas pelo governo caso recebam o apoio de um grupo que é visto com desconfiança e preconceito por uma grande parcela da sociedade.



FIGURA 31 - Frames de “*Pride*” (Matthew Warchus, Inglaterra, 2014).  
FONTE - *Apple TV* (2024).

Embora o filme tenha um foco maior na aliança política traçada entre os gays e os mineiros, a epidemia da aids é um tema bastante frequente em toda a narrativa. Um personagem importante do filme, Jonathan (Dominic West), vive com o vírus do HIV. Inspirado em uma pessoa real, Jonathan foi a segunda pessoa de todo o Reino Unido a ser diagnosticado com a doença. Diferente de outros filmes que se passam durante a década de 1980, a história de Jonathan não é contada a partir de traumas físicos e psicológicos, que comumente eram experimentados pela comunidade que vivia com a síndrome nesta época. Outros quatro personagens importantes do longa que devem receber certo destaque neste primeiro momento são: Mark (Ben Schnetzer), o ativista mais engajado do grupo LGBT que morre em decorrência da aids em 1987<sup>58</sup>; Joe (George MacKay), um jovem universitário que ainda não contou para os pais sobre sua sexualidade; Siân (Jessica Gunning), mulher de um mineiro que se interessa pela luta política; e, por fim, Cliff (Bill Nighy), único gay entre todos os mineiros.

<sup>58</sup> A informação de que Mike morre em decorrência da aids é dada na última cena do filme. Assim como Jonathan, Mike também é inspirado em uma pessoa real.

#### 6.1.4 Os primeiros soldados

“Os primeiros soldados” (**Figura 32**) é um filme brasileiro, de 107 minutos de duração, lançado em 2021 pelo diretor Rodrigo de Oliveira. O longa estreou em um festival alemão, o *Internationales Film Festival Mannheim-Heidelberg*, e na ocasião foi contemplado com o prêmio de melhor filme para o público jovem e para o público em geral<sup>59</sup>. No Brasil, o filme foi exibido pela primeira vez, no Festival do Rio, em dezembro de 2021<sup>60</sup>. A produção venceu o prêmio de melhor filme na Mostra de Cinema de Tiradentes de 2022<sup>61</sup> – uma das mais importantes do país. Em outubro de 2024: “Os primeiros soldados” contava com uma nota de 6.8 pontos, dentre 10 possíveis, na opinião dos usuários do *IMDB*<sup>62</sup>; e de 3.7 pontos, dentre 5 possíveis, na opinião dos usuários do portal *Letterboxd*<sup>63</sup>.

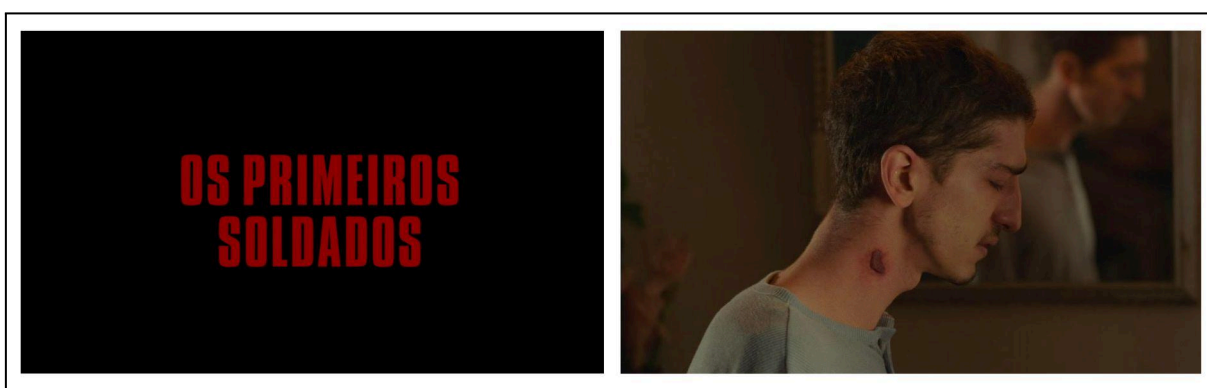


FIGURA 32 - Frames de “Os primeiros soldados” (Rodrigo de Oliveira, Brasil, 2022).  
 FONTE - *Apple TV* (2024).

A história se passa no ano de 1983, na cidade de Vitória, no Espírito Santo; e acompanha um jovem biólogo chamado Suzano (Johnny Massaro), que vive na França, mas decide passar o feriado de ano novo com a família no Brasil. Durante essas férias, Suano sente que tem algo errado com seu corpo e, no meio do início da epidemia de aids no Brasil, o personagem enfrenta os estágios da doença e das incertezas sobre a síndrome ao lado dos seus amigos Rose (Renata Carvalho) e Humberto (Victor Camilo). Em determinado ponto da narrativa, após a virada do ano, quando Suzano compreende a realidade do diagnóstico; ele reúne os amigos, que também vivem com o HIV, em um sítio isolado da cidade. É neste local que os três personagens recebem, por correspondência, as atualizações – tanto informacionais

<sup>59</sup> Informação extraída do portal [Tudo Sobre Filme](#). Acesso em 21 out. 2024.

<sup>60</sup> Informação extraída do portal [Festival do Rio](#). Acesso em 21 out. 2024.

<sup>61</sup> Informação extraída do portal [IMDB](#). Acesso em 21 out. 2024.

<sup>62</sup> Informação extraída do portal [IMDB](#). Acesso em 21 out. 2024.

<sup>63</sup> Informação extraída do portal [Letterboxd](#). Acesso em 21 out. 2024.

quanto medicamentosas sobre a doença – do namorado de Suzano, que vive em Paris; e que gravam arquivos, a partir da câmera de Humberto, do cotidiano e da progressão da doença em seus organismos. O filme termina com a morte de Suzano e com a revelação dos arquivos gravados por Humberto, finalizando com reflexões do protagonista sobre ser um dos primeiros pacientes a enfrentar a dura realidade da epidemia no país.

Vale a pena ressaltar, ainda, a relação de Suzano com a irmã, Maura (Clara Choveaux), e com o sobrinho, Muriel (Alex Bonini). Embora Suzano sempre ressalte a proximidade e o afeto que possui com os personagens, até porque seus pais já estejam falecidos, ele tem culpa e receio de divulgar o seu diagnóstico para estes membros da família. Este receio é corroborado pela forma como Suzano enxerga o sobrinho, muito parecido com ele próprio durante a adolescência, e por qual tem temor de que carregue um destino parecido com o seu. Vale ressaltar, ainda, que diferente da maioria dos filmes sobre o tema que, como já exposto, retrata a vivência de homens cis; “Os primeiros soldados” traz para as telas a personagem Rose: uma mulher transexual diagnosticada com a doença.

### 6.1.5 Três tigres tristes

“Três tigres tristes” (**Figura 33**) é outro filme nacional, lançado em 2022, com 86 minutos de duração e dirigido por Gustavo Vinagre. Para a composição do roteiro do filme, o próprio diretor, ao lado de Tainá Muhringer, se influenciaram na pandemia da Covid-19 e em histórias, distópicas, que retratam a eclosão exacerbada de problemas sociais. O longa estreou no 72º *Internationale Filmfestspiele Berlin*, na Alemanha, onde foi considerado o melhor filme com temática LGBT<sup>64</sup>. Ainda no ano de 2022, foi reproduzido no 38º *Festival LGBT Filma*, na Eslovênia, onde foi laureado com o prêmio do júri Dragão Rosa<sup>65</sup>. No Brasil, a produção começou a ser distribuída no segundo semestre de 2023. Em novembro de 2024, “Três tigres tristes” contava com 6 pontos, dentre 10 possíveis, no *IMDB*<sup>66</sup>; e com 3.4 pontos, de 5 possíveis, na opinião dos usuários do *Letterboxd*<sup>67</sup>.

A história se passa no começo da década de 2020, em uma pandemia análoga à da Covid-19, que perdurou, na vida real, entre janeiro de 2020 e maio de 2023. No início do

---

<sup>64</sup> Informação extraída do portal [Terra](#). Acesso em 6 nov. 2024.

<sup>65</sup> Informação extraída do portal [Kulturni Center Q](#). Acesso em 6 nov 2024.

<sup>66</sup> Informação extraída do portal [IMDB](#). Acesso em 6 nov. 2024.

<sup>67</sup> Informação extraída do portal [Letterboxd](#). Acesso em 6 nov. 2024.

filme, a cidade de São Paulo declara a fase dourada da pandemia, devido a descoberta de uma nova cepa do vírus que, entre outros sintomas, causa amnésia nas pessoas infectadas. A narrativa acompanha um dia na vida de Isabella (Isabella Pereira), Pedro (Pedro Ribeiro) e Jonata (Jonata Vieira). Enquanto os dois primeiros moram juntos em São Paulo; Jonata, é sobrinho de Pedro e mora em São Lourenço – no sul de Minas Gerais. Mesmo com a pandemia, o personagem viaja até a capital paulista para uma consulta com a infectologista: uma vez que ele vive com o vírus do HIV. “Três tigres tristes” é um filme que cronifica e desdramatiza a vida com o vírus e, ao longo da trama, vemos Jonata seguindo o tratamento antiviral e levando uma vida sem complicações. O filme acaba com Jonata recebendo o diagnóstico de HIV indetectável, o que significa que não é mais capaz de transmitir o vírus através de relações sexuais.



FIGURA 33 - Frames de “Três tigres tristes” (Gustavo Vinagre, Brasil, 2022).  
 FONTE - *Apple TV* (2024).

Vale a pena ressaltar que o filme se passa em uma realidade alternativa onde o vírus da Covid-19 teve proporções ainda mais trágicas do que na vida real. Além disso, enquanto a primeira metade do longa é marcada pela retratação, sóbria, do cotidiano dos personagens; a segunda metade do filme é, na verdade, um musical surrealista com elementos de fantasia e teatralidade. Chamamos atenção para mais um personagem: Omar (Everaldo Pontes), um senhor idoso que contrata os serviços sexuais de Pedro e que vive com o HIV desde a década de 1990. No momento do filme, Omar também está vivendo com um câncer terminal. Esse sincretismo – do HIV, do câncer e do novo vírus, análogo ao da Covid-19 – é muito bem sintetizado no início da produção, que começa com a personagem Isabella dizendo a frase: “todo mundo sofre com pequenas e grandes doenças”.

## 6.2 Uma constelação filmica de semânticas sobre a aids

Para apresentar nossa constelação filmica, vamos, primeiro, apresentar cada fragmento selecionado dos filmes que integram nosso corpus de pesquisa (**Quadro 09**). Como citamos

no capítulo dedicado à metodologia, e seguindo recomendações de Aumont e Marie (2004); os fragmentos selecionados estão delimitados de forma clara como fragmentos: a partir do tempo de duração e da decupagem que ocupam na unidade como um todo. Além disso, esses fragmentos são frações consistentes, capazes de serem compreendidas por si só e, quando necessário, a compreensão depende apenas da ajuda de pequenas explicações complementares. Por fim, estes fragmentos são suficientemente representativos das semânticas apresentadas pelas obras como um todo e, dessa forma, estabelecem um diálogo palpável, homólogo e conexo com a constituição filmica completa.

<b>Fragmentos de “1985”.</b>			
<b>Número do fragmento.</b>	<b>Decupagem do fragmento.</b>	<b>Duração do fragmento.</b>	<b>Descrição sintetizada do fragmento</b>
1.	15 min e 51 seg até 17 min e 13 seg.	1 min e 22 seg.	Protagonista liga para um amigo e fala, principalmente, sobre a dificuldade de revelar o diagnóstico do HIV para a família conservadora.
2.	22 min e 59 seg até 23 min e 53 seg.	56 seg.	Protagonista que vive com o HIV toma um comprimido e diz para o cachorro da família que provavelmente vai morrer em breve.
3.	48 min e 47 seg até 49 min e 14 seg.	27 seg.	Protagonista contempla as alterações físicas que o vírus do HIV fez no seu corpo pelo espelho.
4.	63 min e 38 seg até 67 min e 21 seg.	3 min e 43 seg.	Protagonista revela diagnóstico de HIV para amiga de infância, revela as dificuldades de se viver com a doença e afirma

			que sua morte está próxima.
<b>Fragmentos de “Califórnia”.</b>			
<b>Número do fragmento.</b>	<b>Decupagem do fragmento.</b>	<b>Duração do fragmento.</b>	<b>Descrição sintetizada do fragmento</b>
1.	37 min e 39 seg até 40 min e 50 seg.	2 min e 11 seg.	Personagem que vive com HIV pensa em revelar seu diagnóstico para a sobrinha, mas acaba não conseguindo.
2.	53 min e 2 seg até 53 min e 40 seg.	38 seg.	Protagonista encontra tio passando mal dentro do carro e interrompe suas férias antecipadamente.
3.	67 min e 32 seg até 68 min e 3 seg.	31 seg.	Protagonista interrompe passeio no parque com tio doente quando encontra antigo namorado.
4.	69 min e 9 seg até 69 min e 47 seg.	38 seg.	Protagonista ouve conversa dos pais e descobre que a morte do tio que vive com HIV é inevitável.
5.	70 min e 39 seg até 73 min e 40 seg.	3 min e 1 seg.	Protagonista diz para menino que é apaixonada que sua sexualidade pode fazê-lo “pegar aids”.
6.	77 min e 30 seg até 78 min e 32 seg.	1 min e 2 seg.	Protagonista passa últimos momentos com o tio, em fase terminal da aids, no hospital.
<b>Fragmentos de “Pride”.</b>			

<b>Número do fragmento.</b>	<b>Decupagem do fragmento.</b>	<b>Duração do fragmento.</b>	<b>Descrição sintetizada do fragmento</b>
1.	38 min e 3 seg até 40 min e 1 seg.	1 min e 58 seg.	Personagem recusa em hospedar manifestantes gays em sua casa por medo da aids.
2.	47 min e 15 seg até 47 min e 39 seg.	24 seg.	Cunhado do protagonista faz comentário de teor homofóbico ao ver reportagem sobre a aids na televisão.
3.	98 min e 27 seg até 99 min e 36 seg.	1 min e 9 seg.	Personagem que está hospitalizado após agressão pede para amiga cuidar do seu namorado que vive com o HIV.
4.	99 min e 37 seg até 101 min e 4 seg.	1 min e 27 seg.	Personagem conta para a amiga as origens do HIV na Inglaterra e a incentiva a entrar na causa do combate à aids.
<b>Fragmentos de “Os primeiros soldados”.</b>			
<b>Número do fragmento.</b>	<b>Decupagem do fragmento.</b>	<b>Duração do fragmento.</b>	<b>Descrição sintetizada do fragmento</b>
1.	53 min e 14 seg até 56 min e 48 seg.	3 min e 34 seg.	Protagonista que vive com HIV liga para se despedir da irmã e receber notícias do sobrinho.
2.	60 min e 25 seg até 61 min e 51 seg.	1 min e 26 seg.	Protagonista em fase terminal da doença passa mal em porta de boate e é resgatado por sobrinho que desconhece seu diagnóstico.

3.	62 min e 4 seg até 65 min e 35 seg.	3 min e 29 seg.	Protagonista morre em decorrência das complicações da aids e irmã recebe uma série de desinformações no hospital, sendo impedida de ver o corpo do irmão.
4.	73 min e 21 seg até 75 min e 17 seg.	1 min e 56 seg.	Um dos coprotagonistas é diagnosticado com HIV quando seus amigos analisam um sarcoma em seu pé.
5.	80 min e 44 seg até 82 min e 22 seg.	1 min e 38 seg.	Protagonistas recebem medicamentos contra o HIV, mas concluem que são ineficazes.
6.	84 min e 12 seg até 87 min e 5 seg.	2 min e 53 seg.	Protagonista travesti que vive com HIV faz monólogo sobre a doença: citando sua origem, suas características e o cotidiano vivendo com o vírus.
7.	96 min e 11 seg até 98 min e 36 seg.	2 min e 25 seg.	Protagonista em estágio avançado da doença é fotografado e, depois, faz reflexões sobre a aids enquanto a família desfaz das suas cinzas.
<b>Fragmentos de “Três tigres tristes”.</b>			
<b>Número do fragmento.</b>	<b>Decupagem do fragmento.</b>	<b>Duração do fragmento.</b>	<b>Descrição sintetizada do fragmento</b>
1.	28 min e 2 seg	2 min e 21 seg.	Protagonista conta do estigma

	até 30 min e 23 seg.		que sofre vivendo com HIV no interior, em aspectos sociais e românticos.
2.	32 min e 52 seg até 33 min e 53 seg.	1 min e 1 seg.	Personagem revela para os protagonistas que vive com HIV desde 1992 e que tem câncer em estado terminal.
3.	45 min e 57 seg até 47 min e 59 seg.	2 min e 2 seg.	Protagonista nomeia porquinho da Índia de Intransmissível.
4.	78 min e 13 seg até 79 min e 53 seg.	1 min e 40 seg.	Protagonista recebe diagnóstico indetectável para o vírus do HIV.

QUADRO 09 - Fragmentos selecionados para elaboração da constelação filmica.

FONTE - Autor (2025).

A partir de uma análise exploratória (**Anexo 9.3**), reunimos o teor discursivo e as mais relevantes construções semânticas que envolvem a aids em cada um dos 25 fragmentos escolhidos. Será perceptível que alguns fragmentos dialogam de forma consistente com muitas gramáticas sobre a doença, mas, nesses casos, procuramos estabelecer uma dizibilidade preponderante para constelar as cenas na prática benjaminiana. A atividade de organização e segmentação dos vocabulários presentes nas cenas nos ajudou a criar dez subconjuntos semânticos que compõem a constelação filmica. Esses subconjuntos são bifurcações que se relacionam entre si: sendo algumas estimuladas pelo pesquisador e outras que surgiram, de maneira óbvia, espontaneamente. De maneira geral, e como vamos ver mais tarde, essa formação nos ajuda a enxergar como cada forma de retratar a doença no cinema evidencia experiências sociais; capazes de estabelecer o cinema como um processo que se relaciona com as práticas sociais do mundo real.

Constelar é, para Souto (2020), uma atividade que permite o estabelecimento de ligações entre partes dispersas, questionando as relações entre as diferenças e as similaridades de elementos fílmicos. Além das experimentações estimuladas, as conclusões elementares não devem ser ignoradas e, portanto, tem o seu próprio espaço na composição desta atividade. Em

um primeiro momento, considerando a categorização de Sousa (2016) entre as narrativas de memória e as de cronificação; categorizamos os fragmentos filmicos em dois tipos de estrelas diferentes: as pretas, que evidenciam trauma ou sofrimento dos personagens que movem a ação; e as brancas, que não evidenciam trauma ou sofrimento dos personagens, em dizibilidades que caminham em direção à desdramatização da síndrome. Com essa pequena explicação, apresentamos, em seguida, a constelação filmica do HIV e da aids no cinema (**Figura 34**).

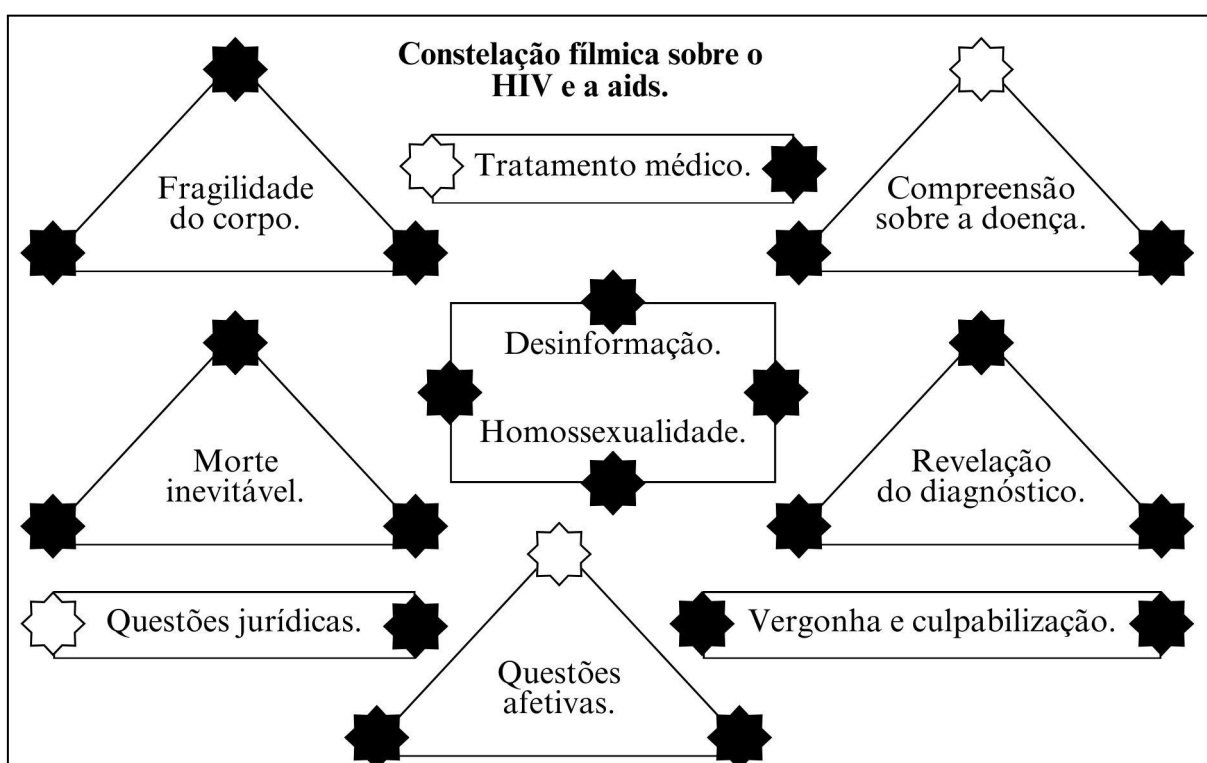


FIGURA 34 - A constelação filmica da aids e do HIV no cinema.  
FONTE - Autor (2025).

Dissertamos agora sobre cada fragmento e cada subconjunto da constelação: aplicando o processo da análise filmica (Aumont & Marie, 2004) em nossas cenas, utilizando-se de ferramentas descritivas e citacionais, e com o auxílio de frames e diálogos que contemplam os códigos cinematográficos das produções. Partindo para outra etapa da análise, também contrastamos estas gramáticas com inferências extraídas das teorias que foram apresentadas ao longo dessa pesquisa.

### 6.2.1 A fragilidade do corpo e a morte inevitável

Sendo as narrativas de memória majoritárias não apenas em nossa seleção, mas preponderante no cinema sobre a aids, de forma geral (Sousa, 2016); os primeiros subconjuntos da constelação filmica que iremos explorar neste capítulo são aqueles que dão

conta da fragilidade do corpo do paciente – comum quando o HIV se replica de forma desordenada no organismo, levando ao que conhecemos como aids – e conseqüentemente, sobre a morte inevitável e indissociável em uma temporalidade em que não existiam tratamentos eficazes para conter o vírus no organismo e promover a cronificação da síndrome (**Figura 35**). As três estrelas que formam o subconjunto da fragilidade do corpo são formados por dois fragmentos de “1985” e por um fragmento de “Califórnia”. Já o subconjunto que explora a morte inexorável e associada à doença, nos dias mais críticos da epidemia, é formado por um fragmento de “1985”, um fragmento de “Califórnia” e um fragmento de “Os através primeiros soldados”. Decidimos analisar estas duas gramáticas em um mesmo tópico pela percepção de que os fragmentos que exprimem a degradação física dos protagonistas que vivem com HIV geralmente antecedem as sequências que decretam a morte desses personagens.



FIGURA 35 - Subconjuntos constelares: a fragilidade do corpo e a morte inevitável.

FONTE - *Apple TV* (2024), *Mídia física* (2018), Autor (2025).

O fragmento três de “1985” (**Figura 36**), primeira estrela do subconjunto sobre a fragilidade do corpo, tem apenas 27 segundos de duração. Na cena; enquadrada em primeiro plano; Adrian se observa no espelho do banheiro após ter recebido a ajuda da mãe para tomar banho quando chega em casa passando mal e vomitando, na sequência anterior. Assim como todas as cenas do filme, o fragmento analisado de “1985” não tem cores. Ousamos dizer que esta estratégia visual, já presente no curta-metragem que inspirou o longa, dialoga com a dramaticidade e a melancolia presentes no roteiro filmico; fazendo referência, ainda, ao fato da história não ser ambientada no contexto de produção, mas nos últimos dias de dezembro de 1984, nas vésperas para a chegada do ano de 1985: título do filme em questão. Uma música instrumental preenche a cena enquanto Adrian abre lentamente seu roupão, com os olhos embargados de lágrimas. Assim que a voz de sua mãe aparece, fora do quadro; Adrian fecha

imediatamente, com muita velocidade, o quimono de banho e, neste momento, a sequência é interrompida..



FIGURA 36 - Frames de “1985” (Yen Tan, Estados Unidos, 2018).  
FONTE - Mídia física (2018).

Já o fragmento quatro de “1985” (**Figura 37**) é, em nossa compreensão, o mais significativo de toda a unidade filmica. Embora a sequência reúna uma quantidade considerável de semânticas que permitiriam que a sequência composse diferentes subconjuntos constelares da nossa pesquisa, entendemos que o clímax do enredo traçado na sequência é diretamente associado à uma deformação física no corpo do Adrian, personagem principal do longa. Este fragmento é representativo na unidade filmica pois é quando o personagem revela pela primeira vez, em voz alta, que vive com o vírus do HIV. Embora a intenção de Adrian seja fazer essa revelação para a família, composta pelos pais conservadores e pelo irmão, a confidência é feita para Carly: melhor amiga de infância do personagem. Os dois se afastaram, no entanto, no momento em que Adrian abandonou a vida no Texas para tentar uma carreira publicitária na cidade de Nova Iorque.



FIGURA 37 - Frames de “1985” (Yen Tan, Estados Unidos, 2018).  
FONTE - Mídia física (2018).

A ação acontece nos dias finais da viagem de Adrian para visitar a família, no que parece o subsolo de um viaduto: um lugar vazio que garante a privacidade da conversa entre

os amigos e, de certa forma, contrasta a pacata cidade do Texas frente a realidade de Adrian em Nova Iorque. A cena tem um enquadramento duplo que alterna entre planos abertos e fechados. Sobre os efeitos sonoros, destacamos o ruído dos pássaros e de alguns poucos carros, importante para a construção da atmosfera de imperturbabilidade. A repetição, melancólica, da melodia instrumental do fragmento analisado anteriormente e, por fim, a voz embargada pelas lágrimas dos personagens, traduz o teor taciturno da cena e do diálogo que vem a seguir.

A sequência começa com Adrian mostrando para Carly a foto de um amigo, que morreu dois meses antes da ação devido às complicações causadas pela aids. Adrian diz que, desde que se conheceram, ele passou todas as noites de ano novo com este amigo; algo que não irá se repetir no *réveillon* de 1985. Adrian também diz que quando este amigo morreu, os pais se recusaram a enterrar o filho e emenda que, nos últimos anos, seis outros conhecidos morreram devido às complicações originadas pela doença. Em seguida, Adrian revela para Carly que também vive com o vírus do HIV. Reiterando a chamada morte social que acompanhava o diagnóstico da doença naquele contexto (Giovanetti e Évora, 1997); o protagonista revela que o HIV o fez perder o emprego na agência de publicidade. Agora ele faz bicos como garçom e, sem esperanças na continuidade da sua vida, conta que gastou todo o dinheiro que lhe restava para comprar presentes de Natal para a família que vai deixar para trás.

Em determinado momento da conversa, para demonstrar afeto e compreensão pelo amigo, Carly avisa que espera outra visita de Adrian, no próximo inverno, para comemorar o Natal de 1985 e a chegada do ano de 1986. Neste momento, de maior dramaticidade em toda a película, o protagonista revela que é muito provável que não esteja mais vivo até o próximo ano. Carly retruca, dizendo que o amigo ainda parece saudável. É nesse momento que justificamos a localização dessa cena no subconjunto da fragilidade do corpo: para negar esta constatação, Adrian abre sua camisa de botões e mostra para a amiga um número considerável de manchas, conhecidas como sarcomas, localizada em sua barriga (**Figura 38**). Nos deparamos com uma estratégia de figuratividade visual do diretor que, como expomos, significa apontar a iconicidade de um fato narrativo através de extensões plásticas e retóricas que suscitam compreensões culturais que acessam os parâmetros simbólicos que são previamente conhecidos e adotados pelos espectadores (Aumont & Marie, 2004). Neste caso, ao ver os sarcomas na barriga de Adrian, o público entende que o personagem já se encontra em um estágio avançado da doença – em que o HIV se replicou e a aids já é uma realidade – justificando, portanto, o pessimismo quanto à continuidade da vida do protagonista.

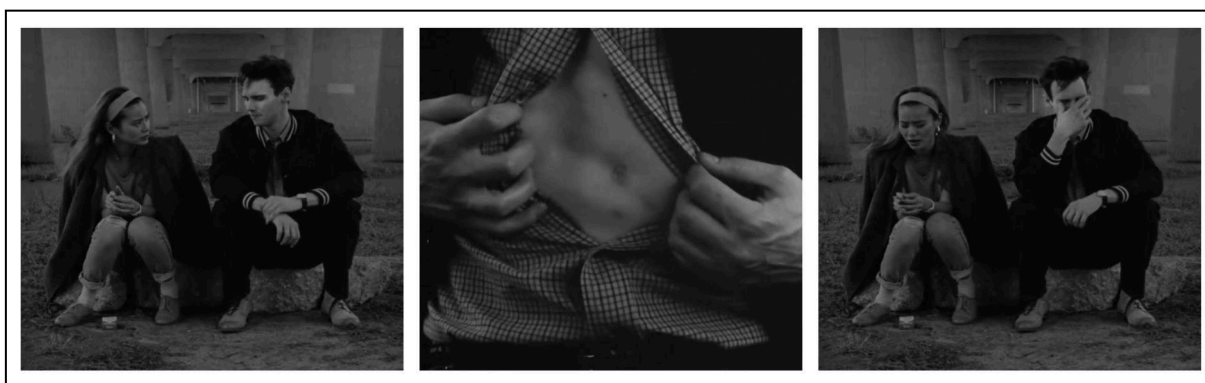


FIGURA 38 - Frames de “1985” (Yen Tan, Estados Unidos, 2018).

FONTE - Mídia física (2018).

Após mostrar os sarcomas em sua barriga para Carly; Adrian pede para que, no futuro, a amiga esclareça ao seu irmão mais novo o que aconteceu com ele. Esse pedido retoma o conflito com a família e reflete o medo do protagonista dos pais religiosos negarem ao jovem garoto esta informação. Esse dilema provoca, também, a semântica mobilizada pela vergonha da doença, algo que vem da metáfora da peste e das associações do vírus com a homossexualidade (Sontag, 2007), podendo se salientar através das práticas da família, dos amigos e, até mesmo, dos próprios pacientes. Estas gramáticas, por sua vez, serão retomadas na explanação de outros subconjuntos semânticos, analisados posteriormente no capítulo. Retomando à uma dimensão textual, do roteiro de “1985” – escrito pelo próprio diretor, apresentamos os diálogos contidos nesta fração; contendo uma série de códigos narrativos que podem colaborar no entendimento das exposições feitas neste item:

*Adrian e Carly estão sentados, embaixo de um viaduto.*

*Adrian:* Léo morreu dois meses atrás, em outubro. Nove meses depois dele ser diagnosticado. Nós passamos todas as noites de Ano Novo juntos desde que nos conhecemos. [...]. Liguei para os pais dele depois que ele morreu. Eles não queriam nada com ele. [...] Eu perdi muitos amigos, estive em seis enterros esse ano. Eu sinto como se estivesse enlouquecendo. [...]. Perdi meu emprego na agência, alguém deve ter descoberto. [...].

*Carly:* [...] não posso acreditar que você levou tanto tempo para me contar. [...]. Me prometa uma coisa: quando você ficar doente, você me liga.

*Adrian:* Você não vai querer estar por perto quando isso acontecer. [...] As coisas vão ficar muito feias. [...]

*Carly:* [...] Você está sendo paranóico, ok? Eu vou te ver no próximo Natal, nós vamos sair e nos divertir. [...] quem sabe, até lá, exista uma cura. Podem surgir novos remédios, novos tratamentos.

*Adrian:* Eu não vou durar tanto.

*Carly:* Você ainda está saudável. Nem parece doente para mim.

*Adrian abre a camisa, mostra os sarcomas em sua barriga e Carly começa a chorar* (Tan, 2018)<sup>68</sup>.

<sup>68</sup> Tradução do autor.

Se os fragmentos de “1985” mostram a vulnerabilidade corporal que se traduz na pele – através de sarcomas, em um recurso estético que se tornou comum para representar a aids no cinema (Sontag, 2007; Carvalho, 2008); o fragmento dois de Califórnia (**Figura 39**) contempla a destrutibilidade através do enjoo e do desmaio de Carlos, tio da protagonista Estela, que vive com o HIV e, com o estágio avançado da doença, se muda da Califórnia para passar os últimos dias com a família no Brasil. Ainda sem conhecer o diagnóstico do tio, embora saiba que ele não está com a saúde perfeita, Estela tem um fim de semana de folga interrompido quando vê o carro que pertence a Carlos estacionado de forma brusca em uma estrada perto da praia onde se diverte com as amigas. No banco da frente, destinado ao passageiro, Carlos está apoiado nas janelas, com respiração ofegante e olhos fechados.



FIGURA 39 - Frames de “Califórnia” (Marília Person, Brasil, 2015).  
FONTE - *Apple TV* (2024).

A música de fundo que toca enquanto Estela é enquadrada em primeiro plano é imediatamente interrompida no momento em que ela se depara com o carro do tio. Ao perguntar o que aconteceu; Carlos responde que está gripado e pede cuidado para a sobrinha. Ao dizer que o tio está com uma aparência péssima, um outro homem, que ainda não havia sido apresentado para o público, e que nem aparece em sequências posteriores – mas que, nesse momento, parece muito íntimo do tio da protagonista – diz que vai dirigir o carro, com Carlos e Estela, de volta para a cidade de São Paulo. A sobrinha concorda e a sequência é interrompida para uma cena posterior, onde ela organiza rapidamente a sua bagagem, com o intuito de retornar para casa com o tio e o seu amigo.

No segundo subconjunto da nossa constelação, voltamos ao filme “1985” para falar das cenas que expressam a morte inevitável em decorrência da doença; dizibilidade própria das narrativas de memória que contemplam uma temporalidade específica onde o que conhecemos como medicamentos antivirais ainda não estavam completamente desenvolvidos. Coincidentemente, ou não, o fragmento dois de “1985” (**Figura 40**) começa com Adrian

tomando um comprimido. Entretanto, em dezembro de 1984, tempo em que se passa esta cena; os medicamentos para HIV ainda não eram tão eficazes na contenção da multiplicação do vírus no organismo e, assim, o tratamento medicamentoso era visto pela comunidade médica como insuficiente para prolongar, definitivamente, a vida dos pacientes que lidavam com o vírus. Retomaremos a discussão sobre os tratamentos para o HIV, do passado e do presente, no tópico posterior.



FIGURA 40 - Frames de “1985” (Yen Tan, Estados Unidos, 2018).  
 FONTE - Mídia física (2018).

Se dissemos anteriormente que a primeira pessoa do Texas para quem Adrian revela o diagnóstico é Carly; nesse fragmento, o personagem revela para o cachorro da família, Landry, que está com os dias contados devido a progressão do vírus em seu corpo. Em uma cena anterior, nos é dada a informação que o cachorro é velho e está há muito tempo com a família. Com essa informação e exprimindo a morte inevitável de Adrian em decorrência das complicações originadas pela aids, o protagonista expressa as seguintes palavras para o animal, que deita ao seu lado na cama e tem a cabeça acariciada pelo protagonista: “[...] se você for antes de mim: vai me esperar? Por que eu vou te esperar se eu for primeiro”.

A segunda cena que expressa a inevitabilidade da morte é curiosa, primeiro, por não ser estrelada pelo personagem que vive com o HIV. No fragmento quatro de “Califórnia”, Estela caminha sorrateiramente pelos corredores da casa, no momento em que flagra os seus pais conversando sobre a situação do tio, Carlos, que está internado no hospital devido às complicações oriundas da doença. Enquanto o pai da protagonista, Beto, afirma não ter mais condições financeiras e estruturais de manter o cunhado em sua casa após a alta no hospital; Cris, mãe da personagem, afirma que recebeu dos médicos a notícia de que o irmão não deve sair vivo desta última internação. Ao ouvir as palavras da mãe, Estela corre desesperada para outro cômodo da sua casa e a sequência é interrompida. Para enriquecermos os detalhes desta explanação, reproduzimos o diálogo da família da protagonista:

*Cris:* Seja um pouco mais acessível, eu te peço.  
*Beto:* É sempre a mesma coisa, Cris. Essa é a nossa casa. [...]  
*Cris:* Eu só quero ir visitar o meu irmão, tá bom?  
*Beto:* A gente vai, mas antes vamos combinar isso.  
*Cris:* Depois a gente conversa.  
*Beto:* Não, não! Vamos conversar agora! É sempre a mesma história. A gente não tem estrutura aqui em casa.  
*Cris:* Eu não tenho a mínima condição de falar sobre isso agora!  
*Beto:* Vai falar, vai falar! Antes que as crianças cheguem [...].  
*Cris:* Você não entendeu ainda, não? Você não viu o médico falar? O Carlos não vai sair daquele hospital! (Guarnieri; Person & Verissimo, 2015).

Sem trilha sonora, o enquadramento da cena (**Figura 41**) nos permite entender que Estela ouve escondida a conversa dos pais: a inclinação da protagonista, em primeiro plano, e uma barreira, formada por uma cortina que, figurativamente pensando, oferece o discernimento que aquela é a visão parcial da protagonista do cômodo, onde observa os pais clandestinamente. Este fragmento é parte importante do enredo porque é a partir dele que Estela se torna ciente da gravidade da doença do tio e de sua morte inevitável. Embora saiba que o estado de saúde de Carlos não é bom, Estela sequer imaginava, até este ponto da narrativa, que a enfermidade do tio era tão grave e mortal. Inclusive, neste ponto da película, o nome da doença e do vírus sequer haviam sido mencionados.

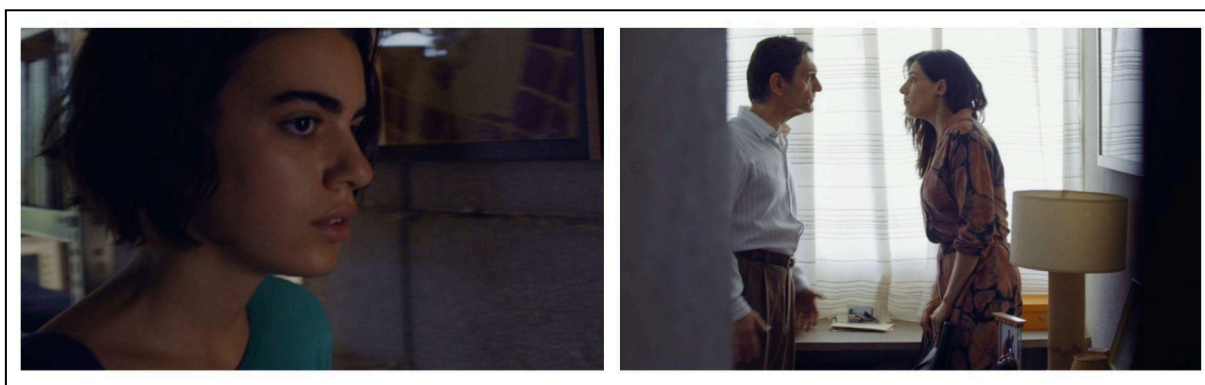


FIGURA 41 - Frames de “Califórnia” (Marina Person, Brasil, 2015).  
 FONTE - *Apple TV* (2024).

O último fragmento analisado neste tópico, o quatro de “Os primeiros soldados” (**Figura 42**) dialoga de forma consistente com o subconjunto do corpo fragilizado e, também, com o universo afetivo que circunscreve as pessoas que vivem com o HIV. Entretanto, no processo de análise, uma frase do personagem Suzano nos fez optar por constelar a cena no subconjunto sobre a inevitabilidade da morte, que é inexorável e inegociável no contexto dos três protagonistas do filme de Rodrigo de Oliveira. A cena se passa quando Humberto vai até o sítio em que Suzano e Rose estão isolados para lidar, sozinhos, com a doença. Em uma maca hospitalar, situada em dos quartos da casa, Suzano observa, com o auxílio de uma lupa,

uma mancha que surgiu na sola do pé direito de Humberto. Enquanto isso, Rose toma notas em um caderno. Suzano diz que a mancha tem um centímetro de diâmetro, coloração clara, bordas regulares e redondas e que é, definitivamente, um sarcoma ocasionado pela progressão do vírus do HIV no corpo de Humberto:

*Suzano:* É uma única manchinha: na sola do pé [...], um centímetro, a coloração ainda é clara. Mas é um sarcoma, sim.

*Rose:* E as bordas?

*Suzano:* Tá regular. [...]. Parece recente. Há quanto tempo [...] descobriu essa manchinha, Humberto?

*Humberto:* Não sei. Acho que um mês, mais ou menos.

*Suzano:* Faz as contas, Rose.

*Rose faz as contas com os dedos.*

*Suzano:* Volta para Vitória.

*Humberto:* É muito grave?

*Suzano:* Não, é uma boa notícia. [...] Você tem mais um ano, Humberto. [...] (Oliveira, 2022).



FIGURA 42 - Frames de “Os primeiros soldados” (Rodrigo de Oliveira, Brasil, 2022).

FONTE - *Apple TV* (2024).

Embora Suzano expresse com um certo otimismo que Humberto ainda tem mais um ano de vida; algo característico da personalidade do personagem e que será perceptível em outros fragmentos analisados de “Os primeiros soldados”; o diagnóstico dado através da frase “você tem mais um ano” representa que os dias de Humberto estão contados e que, mesmo com a positividade do amigo, essa não parece ser um realidade reversível ou negociável. Nesse contexto, do momento mais crítico da epidemia da aids, a questão não parece ser a possibilidade da morte mas, infelizmente, o momento da sua chegada temida e irrevogável. Humberto, em seguida, chora ao dizer que não consegue ficar sozinho; relatando que tem medo de ser abandonado devido ao diagnóstico que acaba de receber – reações que Sontag (2007) descreve em seu ensaio sobre a doença. Após uma breve discussão, fica decidido que Humberto vai se isolar com os amigos no sítio de Suzano.

A assimilação que obtemos em contrastar este fragmento com considerações teóricas sobre a epidemia é que, primeiro, o cinema se apropria das deformidades físicas que a aids causa no corpo dos seus pacientes; o que para Sontag (2007) exprime uma revelação da morte no rostos a vítima e é um dos muitos motivos para que a doença desperte o medo da população. Essa conexão feita pela autora dialoga com a intenção analítica de constelar, de forma tão próxima, os subconjuntos sobre corpo e morte; uma vez que sendo a segunda uma experiência difícil e delicada de ser estetizada no cinema (Carvalho, 2008), a solução dos diretores é antecipar essa experiência a partir da degradação física dos corpos dos protagonistas afetados pelos vírus. Vale ressaltar que em nenhum dos três filmes analisados neste tópico existem cenas que retratem o suspiro final dos personagens acometidos pela aids. Enquanto a morte de Adrian, de “1985”, e de Humberto e Rose, de “Os primeiros soldados” ficam apenas subentendidas em futuro próximo; a morte de Carlos, de “Califórnia”, e Suzano, de “Os primeiros soldados”, se passam durante o desenvolvimento da narrativa. Entretanto, nesses casos, a morte desses protagonistas acontecem através de uma cena de fragilidade física que antecede outra que exprime o luto dos amigos e dos familiares daqueles que acabaram de partir.

Embora discutir a morte põe em xeque a ordem social e de valores que regem a estabilidade existencial do ser humano; é ela que permite, narrativamente, que a vida desses personagens sejam mostradas em suas múltiplas dimensões (Carvalho, 2008). A noção da finitude inexorável certamente atinge dimensões psicossociais dos personagens e, também, dos amigos e familiares que estão à sua volta. Embora não seja nossa intenção colocar os personagens, ou o filme, no divã; é certo que essa noção psicológica e ideológica de cada arquétipo representado afeta a forma como suas ações são construídas ao longo da narrativa e isso exprime, por exemplo: a resignação, serena, de Adrian quanto a proximidade do seu falecimento; o desespero de Estela e de sua mãe quanto ao fato de que o tio nunca vai receber alta do hospital; e, por fim, a noção corrompida de Suzano pela realidade ao dizer que um ano é muito tempo de vida.

### 6.2.2 Os tratamentos contra o HIV do passado e do presente

Ainda pensando nessa oposição entre as narrativas de memória e cronificação da síndrome (Sousa, 2016) dentro dos filmes selecionados; o subconjunto que será apresentado neste tópico dá conta dos tratamentos contra o vírus do HIV em tempos narrativos diferentes (**Figura 43**). Formam essa fração constelar um fragmento de “Os primeiros soldados” e um

fragmento de “Três tigres tristes”. Enquanto a primeira cena representa a traumática experiência da indisponibilidade de remédios eficazes para pausar a progressão do vírus; a segunda sequência cita os estados avançados do tratamento com os antirretrovirais modernos: quando o vírus do HIV deixa de ser detectável nos exames convencionais e não é mais transmitido através das relações sexuais dos pacientes.



FIGURA 35 - Subconjunto constelar: o tratamento médico.

FONTE - *Apple TV* (2024), Autor (2025).

Começando com o fragmento quatro de “Três tigres tristes” (**Figura 44**), a cena se passa no consultório de uma infectologista. É o final do filme e depois de passar o dia anterior com os amigos, andando pela cidade de São Paulo, Jonata visita a especialista para conferir os seus últimos exames e para renovar a receita dos seus medicamentos. A cena, inicialmente em plano aberto, mostra Jonata e a médica de máscaras: uma referência a pandemia análoga à da Covid-19 na qual é ambientada o filme. Um telefone toca ao fundo enquanto a médica folheia as páginas do exame do protagonista, aumentando a tensão provocada pela cena. Ela finalmente diz: “é... o HIV esqueceu você”. A profissional explica que a carga viral do paciente é, agora, indetectável.

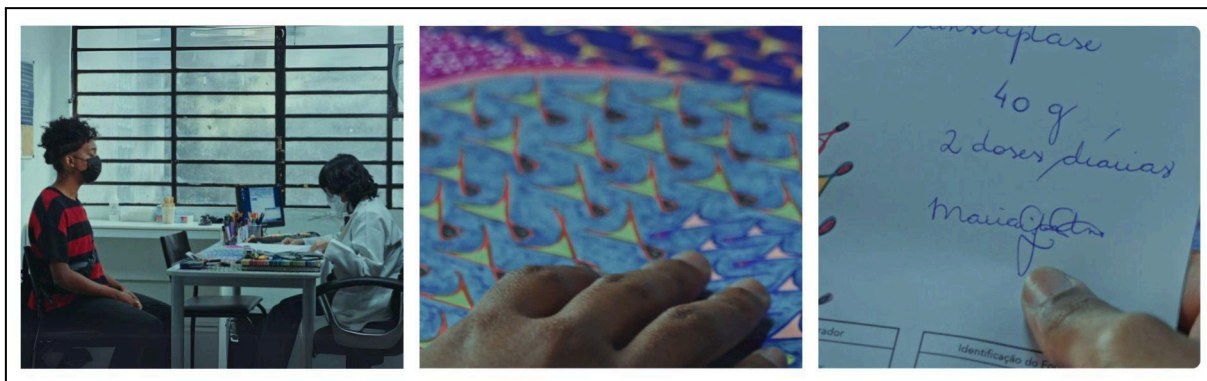


FIGURA 44 - Frames de “Três tigres tristes” (Gustavo Vinagre, Brasil, 2022).

FONTE - *Apple TV* (2024).

Após dar a boa notícia para Jonata, a médica lamenta que, mesmo depois de 40 anos, ainda não existe vacina para o HIV. Em tom conspiratório, os personagens comparam, então, a situação com a vacina da pandemia viral em curso, na qual o imunizante foi desenvolvido muito rapidamente. Enquanto a médica renova a receita dos antirretrovirais – tomados na dosagem de 40g, duas vezes por dia – Jonata observa os cardumes desenhados pela médica em um papel em cima da sua mesa e, também, na prescrição do medicamento. Percebendo a curiosidade de Jonata, a especialista diz que gosta de cardumes porque eles representam um só organismo. A consulta termina em um tom habitual que expressa, com perfeição, a cronificação da doença de Jonata: assim como um paciente com diabetes ou com asma, Jonata pode ter uma vida sem complicações se seguir o tratamento medicamentoso e fazer novos exames periodicamente.

Partindo ao fragmento cinco de “Os primeiros soldados” (**Figura 45**), a cena se passa no sítio onde Suzano, Rose e Humberto estão isolados. Enquanto Humberto, fora do plano, grava os acontecimentos, Suzano corre até um carro onde estão os outros dois personagens com vários pacotes na mão. Em êxtase, o personagem diz: “hoje é dia da graça, meu bem!”. Em seguida, já dentro do carro, Suzano lê uma carta, enviada por seu namorado que mora em Paris. A mensagem diz que nas caixas azuis estão antibióticos, para dificuldades respiratórias. Diz também que esse medicamento é proibido na França, mas que é vendido normalmente no Japão. O namorado ainda envia oito caixas de antivirais, testes de sangue e mais doze caixas de “foda-se”. Questionado por Humberto, Suzano explica que eles chamam de “foda-se” itens que vão de antialérgicos, vitaminas de homeopatia e, até mesmo, barbatana de tubarão. Olhando diretamente para Humberto e, conseqüentemente, também para a câmera do amigo; gerando, assim, um enquadramento em primeiro plano; Suzano completa: “esses remédios ninguém sabe se funciona, então não tem problema nenhum tomar. Por isso mesmo, foda-se!”.

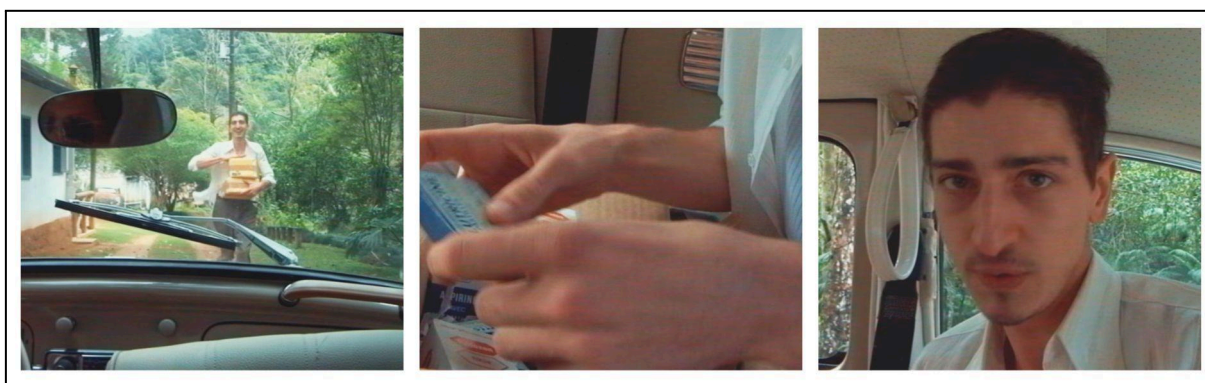


FIGURA 45 - Frames de “Os primeiros soldados” (Rodrigo de Oliveira, Brasil, 2022).

FONTE - *Apple TV* (2024).

Após os amigos e Suzano rirem da analogia; o personagem muda a expressão e reflete que, na verdade, nenhum medicamento, nem mesmo os antibióticos e os antivirais funcionam de verdade para combater ou, mesmo, retardar os impactos da doença em seus corpos: “mas na verdade, nada disso funciona. Tudo que a gente tá colocando para dentro do corpo, Humberto, é foda-se!”. Essa sequência, primeiro, mostra que, mesmo pouco eficazes, os remédios disponibilizados para conter o HIV na década de 1980 eram muito difíceis de serem encontrados no Brasil. Suzano e seus amigos têm acesso a essas drogas graças ao namorado do protagonista, que os envia da França – país que, junto com os Estados Unidos, foi pioneiro nos estudos para combater o vírus nas décadas de 1980 e 1990 (Sontag, 2007). O tráfico de um antibiótico japonês e a tentativa, vã, de tomar substâncias aleatórias, para outras finalidades, evidencia uma esperança corrompida, pela prática, com os tratamentos tradicionais disponibilizados na época; inferência que aponta os pacientes em direção de um último e desesperado recurso: a aposta em terapias sem comprovação científica na ignóbil, mas existente, expectativa de que faça algum efeito.

É notória a ligação entre parte desse subconjunto às partículas constelares que foram expostas no tópico anterior. Os métodos de tratamento dos primeiros anos da epidemia, ao se mostrarem ineficazes, levavam as pessoas que viviam ao HIV, na maioria das vezes, à uma fragilidade corporal que permitia a proliferação de doenças oportunistas que direcionavam os pacientes à morte. Se afirmamos, algumas vezes, que a descoberta dos antirretrovirais modernos geraram novas dinâmicas narrativas para os filmes sobre a aids (Sousa, 2016); é, porque, primeiro, esses medicamentos geraram novas configurações para a própria vida com o vírus do HIV. Depois da segunda metade da década de 1990, o diagnóstico deixa de ser uma sentença de morte para se tornar uma doença que, mesmo séria e ainda epidêmica, pode ser cronicada graças ao apoio da ciência e dos agentes contradiscursivos que estão na luta, diariamente, para arrefecer os significados perversos que foram atribuídos à síndrome durante a epidemia discursiva (Bessa, 1997); tema presente no próximo subconjunto analisado.

### 6.2.3 Os discursos desinformativos e a condenação da homossexualidade

A formação dos discursos estigmatizantes, metafóricos e desinformativos sobre a aids e seus pacientes, que foram promovidos no contexto da epidemia discursiva (Bessa, 1997), respaldaram boa parte da discussão teórica dessa pesquisa. Daniel e Parker (2018) dividem essa construção simbólica em dois conjuntos: aqueles feitos sobre a própria doença; e outros

feitos sobre os pacientes que viviam com o vírus e aqueles que, na época, eram considerados suscetíveis à sua infecção. Voltando a nos ater na intensidade, no volume, no fluxo e na permanência (Procópio & Santos Filho, 2023) de enunciados que consideramos vulnerabilizantes; o subconjunto que se debruça nas semânticas da homossexualidade contempla três das quatro estrelas que formam o subconjunto da desinformação (**Figura 46**).

Tal aproximação foi feita pensando nas características da terceira epidemia (Daniel & Parker, 2018) e nas teorias de Sontag (2007) que, também, enxergava um acercamento entre essas duas características discursivas da doença. Analisaremos, portanto: o fragmento dois de “Três tigres tristes”; o fragmento cinco de “Califórnia”; e os fragmentos um e dois de “Pride”. Todas as estrelas desse subconjunto, assim como do anterior, são, na nossa concepção, representações de trauma e sofrimento para as pessoas que vivem com o vírus. Justificamos essa apuração pelo diálogo com a concepção sontagiana de que é a desinformação e as metáforas que, no caso da aids, estigmatizam os pacientes: tornando a doença um sinônimo traumático de sentimentos agonizantes em suas vítimas.



FIGURA 46 - Subconjuntos constelares: a desinformação e a homossexualidade.  
FONTE - *Apple TV* (2024), Autor (2025).

Começando com o fragmento dois de “Três tigres tristes” (**Figura 47**), única estrela deste tópico que faz parte apenas do subconjunto da desinformação. A cena se passa na sala de estar da casa de Omar: um homem, com câncer terminal, que contrata os serviços de Pedro como garoto de programa. Mais uma vez, é importante ressaltar que os personagens de máscara são uma referência a pandemia análoga a da Covid-19 que é enfrentada pelos personagens durante o longa. Omar começa perguntando aos protagonistas o que eles haviam feito naquele dia e Isabella responde que os três visitaram a praça da Liberdade; o que reitera a ambientação do filme na cidade de São Paulo. Ao que Jonata responde que conhecer a praça era seu sonho, Omar questiona o jovem se ele não mora na capital paulista.

Em seguida, o seguinte diálogo se desenvolve:

*Jonata:* Não, tô de passagem. Volto amanhã de manhã.

*Omar:* E veio para?

*Jonata:* Uma consulta médica.

*Omar:* Consulta de que? [...].

*Jonata:* É para o meu tratamento de HIV.

*Omar:* Tem tantos vírus hoje [...] que o HIV virou coisa do passado. Eu tenho HIV, desde 92. [...] Eu nem imaginava que estaria vivo hoje. Morrendo de outra coisa (Muhringer & Vinagre, 2022).



FIGURA 47 - Frames de “Três tigres tristes” (Gustavo Vinagre, Brasil, 2022).

FONTE - *Apple TV* (2024).

Consideramos a fala de Omar, “tem tantos vírus hoje [...] que o HIV virou coisa do passado”, como desinformativa porque embora outros vírus tenham surgido e os tratamentos contra a doença tenham progredido e se popularizado; a epidemia ainda deve ser considerada um problema do presente. Para Sousa (2016), é justamente esta linha de raciocínio que causa a chamada descentralização da epidemia nas conversas, noticiários e processos narrativos. Expomos na introdução da pesquisa que a epidemia da aids ainda é uma realidade. Segundo dados da UNAIDS, existiam cerca de 40 milhões de pessoas vivendo com o vírus em 2024, sendo que 25% dessas pessoas não tinham acesso a tratamento. Pensar que a aids é uma coisa do passado também fez com que o financiamento para o combate à doença diminuísse quase 8% do seu valor nos últimos quatro anos. Além disso, existe uma feminização da epidemia; que tem atingido, de forma jamais vista; meninas e mulheres: realidade que precisa ser estudada e combatida.

Partindo para os fragmentos filmicos que contemplam essa intercessão, entre a aids e a homossexualidade; no fragmento cinco de “Califórnia”, Estela e seu interesse romântico, JM, estão juntos, no quarto do garoto. O cômodo é escuro e bagunçado; repleto de pôsteres, livros e discos. Essa estética impressiona Estela e representa bastante a personalidade de JM: misteriosa e diferente das dos demais garotos que frequentavam o círculo social da protagonista antes de sua chegada. Após devolver uma série de livros que pegou emprestado,

Estela pergunta para JM: “cê é gay?”. O fato de JM ser bissexual é um fato que causa sentimentos conflitantes na protagonista durante o filme, desde uma cena anterior em que JM diz se sentir atraído por Mick Jagger: vocalista da banda “*The Rolling Stones*”.

O garoto parece surpreso com a pergunta e devolve o mesmo questionamento para Estela. Ele chama a personagem de careta e insinua que a protagonista está interessada em rotular a sua sexualidade, justamente, por se sentir apaixonada por ele. Em uma explosão de raiva, Estela responde: “meu, cê se protege? [...] Cara, cê se for gay, cê vai pegar aids!”. JM responde que uma coisa não tem nada a ver com a outra e Estela retruca dizendo que todo mundo faz essa relação. Em seguida, JM afirma que todo mundo diz muita besteira sobre o assunto. A protagonista diz que está com medo, sentimento que pode estar relacionado tanto à progressão da doença do tio quanto ao receio de JM também contrair a doença. O fragmento se encerra com os dois personagens se beijando (**Figura 48**).



FIGURA 48 - Frames de “Califórnia” (Marina Person, Brasil, 2015).  
FONTE - *Apple TV* (2024).

Assim como em “Califórnia” e na maioria das narrativas de memória (Sousa, 2016), a relação entre aids e comunidade gay também se faz presente nos dois primeiros fragmentos selecionados de “*Pride*”. Enquanto em uma das cenas, o cunhado de um dos protagonistas relaciona aids, sexo anal e homossexuais; essa combinação extrapola para níveis ainda mais alarmantes no segundo fragmento, na qual uma personagem, a vilã homofóbica do filme, diz ter medo de que o simples fato de hospedar homens gays em sua casa, dentro de sacos de dormir, traria um risco de contaminação.

No fragmento citado um de “*Pride*” (**Figura 49**), a cena se passa no momento em que os grevistas decidem aceitar a ajuda do grupo “Lésbicas e gays em apoio aos mineiros”. Como todas as entidades apoiadoras são convidadas para conhecer a base dos militantes em Gales, alguns personagens estão combinando, em uma cozinha, quantos membros da

comunidade gay cada um vai hospedar em sua casa. Maureen (Lisa Palfrey), uma viúva que é contra o grupo grevista ter relações com a entidade LGBT de Londres, interrompe a discussão: “me desculpem, mas eu não vou. Estou preocupada com a aids. [...]. Não é pouca coisa. [...]. Eu li uns panfletos”. Revoltada com a declaração da colega, a personagem Hefina (Imelda Staunton) responde: “Vou dizer algo, Maureen Barry: se pegar aids, eu cuidarei de você. Embora eu não entenda como pegará aids em alguns sacos de dormir!”. A cena é interrompida com mais um dos confrontos entre as mulheres: dessa vez, Maureen afirma que Hefina será mal-sucedida na intenção de normalizar, para homens trabalhadores, a comunidade gay que estão lhes visitando.

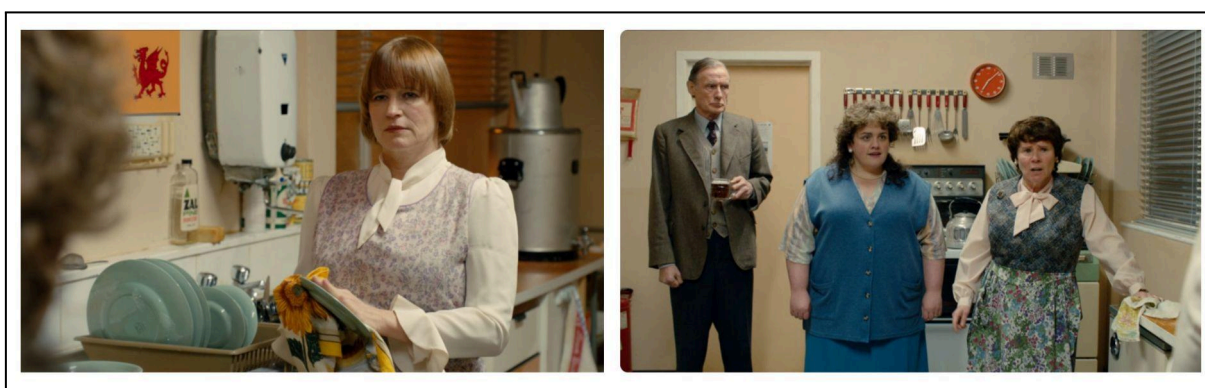


FIGURA 49 - Frames de “*Pride*” (Matthew Warchus, Inglaterra, 2014).

FONTE - *Apple TV* (2024).

O fragmento cinco de “*Pride*” (**Figura 50**), por sua vez, se passa no Natal, na casa de Joe, um dos protagonistas da trama que carrega o dilema de não conseguir se assumir gay para os pais, também conservadores. Ele, inclusive, mente que está trabalhando com confeitaria na faculdade para justificar as diversas vezes que se ausenta de casa para se reunir com o grupo “Lésbicas e gays em apoio aos mineiros”. Na cena analisada, como era comum no contexto da epidemia midiática (Bessa, 1997; Sousa, 2016), no televisor, ligado em um noticiário, uma reportagem relata que existe uma nova ameaça capaz de afetar a todas as pessoas: uma doença mortal no qual ainda não há cura, causada por um vírus que pode ser transmitido sexualmente por pessoas infectadas

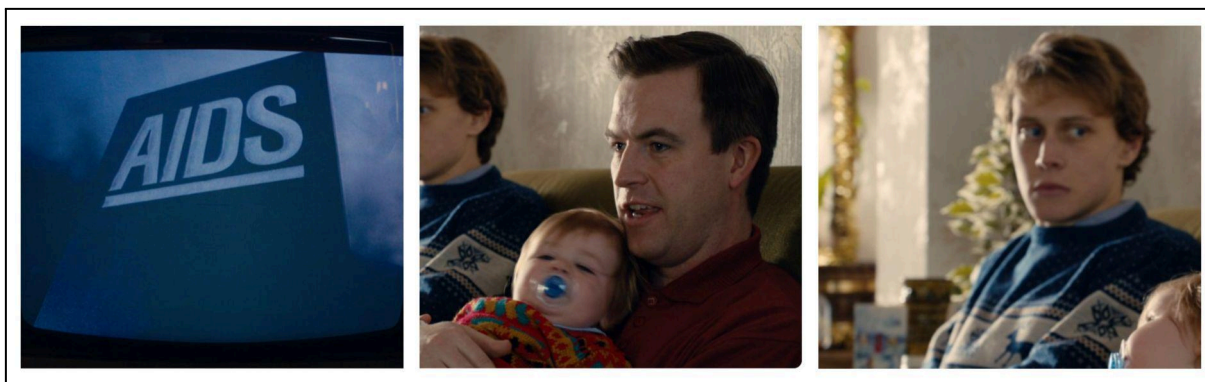


FIGURA 50 - Frames de “*Pride*” (Matthew Warchus, Inglaterra, 2014).

FONTE - *Apple TV* (2024).

Quando aparece, então, a palavra *aids* na tela da tevê, o cunhado de Joe, diz, em tom debochado, que a sigla significa “ânus injetado com doença sexual”. A analogia feita pelo cunhado causa um extremo incômodo em Joe; sentimento que é perceptível através da mudança da expressão facial do personagem. É perceptível, pelas cenas analisadas, que o conteúdo desinformativo propagado sobre a *aids* nos primeiros anos da existência da epidemia era baseado, sobretudo, no fato de se ter notificado – nos primeiros momentos, um maior número de caso em membros da comunidade homossexual.

Para Parker e Aggleton (2021), o estigma relacionado ao HIV e à *aids* opera a partir de uma série de outras estigmatizações preexistentes. No caso da *aids* e do HIV, o surgimento da doença serviu para reforçar os impactos de discriminações que ocorrem, sobretudo, a partir de quatro eixos principais: em relação à sexualidade; ao gênero; à raça e à pobreza. A mácula do primeiro eixo estigmatizante merece, como vimos, uma atenção especial: visto que “[...] a relação complicada e contínua entre as formas [...] de estigmatização sexual e o desenvolvimento da estigmatização e discriminação [...] relacionadas ao HIV e à *aids* foi especialmente profunda” (Parker & Aggleton, 2021, p. 49), uma vez que se popularizou na argumentação cotidiana, graças a epidemia discursiva (Bessa, 1997) a ideia de que a *aids* afetava exclusivamente os homens que faziam sexo com outros homens.

Como expomos, os discurso que associam a doença com a homossexualidade foram incentivados por forças reacionárias, que propagaram a ideia de que práticas sexuais que se diferenciavam do padrão da heteronormatividade eram sinônimos de irresponsabilidade; algo perceptível na fala do cunhado de Joe no fragmento dois de “*Pride*”. Também é importante destacar o papel da imprensa na propagação dessa associação. Na outra cena analisada neste subconjunto, o fragmento um de “*Pride*” a personagem embasa sua afirmação com a frase “eu li uns panfletos”. Na cena de “Califórnia”, por sua vez, a personagem Estela corrobora essa

associação dizendo que é o que “todo mundo tá falando”. Embora não esclarecido de forma clara, essa coletividade, citada pela personagem, certamente engloba produtos midiáticos ou comentários do corpo social que foram afetados pelos mesmos. Essa dinâmica corrobora a afirmação de Sousa (2016) de que os meios de comunicação não só relataram a doença, como moldaram toda a sua existência discursiva.

#### 6.2.4 A revelação do diagnóstico, a vergonha e a culpabilização

Estes dois subconjuntos (**Figura 51**) serão cotejados concomitantemente, uma vez que entendemos que a revelação do diagnóstico do HIV, para a família e os amigos, se relaciona diretamente com os sentimentos de culpabilização e vergonha, geralmente produzidos pelo processo de metaforização da aids nas práticas sociais (Sontag, 2007). Formado por narrativas de memória (Sousa, 2016) e com estrelas representando gramáticas de sofrimento; o subconjunto da revelação do diagnóstico reúne fragmentos de “1985”, “Os primeiros soldados” e “Califórnia”. Vale notar que, coincidentemente, em duas das três cenas analisadas consteladas, os protagonistas estão falando ao telefone. Vale notar também que em nenhuma das três cenas essa revelação acontece de fato, e nem nas unidades filmicas como um todo. Isso acontece justamente pelos impasses gerados por essa situação. Já o subconjunto da vergonha e da culpabilização reúne dois fragmentos: um de “Os primeiros soldados” e outro de “Califórnia”.



FIGURA 51 - Subconjuntos constelares: o diagnóstico, a vergonha e a culpabilização.  
FONTE - *Apple TV* (2024), *Mídia física* (2018), *Autor* (2025).

O fragmento, analisado, o um, de “1985” (**Figura 52**) corresponde uma ligação do protagonista Adrian para um amigo que ficou em Nova Iorque. Este telefonema é feito em um telefone público, retomando uma época onde não existiam dispositivos móveis e, também, o fato de não querer utilizar o telefone fixo da sua casa, onde os pais conservadores poderiam ouvir sua conversa. A cena, como todo o filme, não tem cores e é preenchida pela mesma melodia melancólica que preenche as cenas dramáticas do filme, quando a doença é citada. O

diretor opta por não permitir que o espectador ouça o outro lado da linha telefônica. No entanto, reproduzimos as falas do protagonista abaixo:

*Adrian:* Só para saber do Georgie. Ele está bem? Ele parou de vomitar? [...]. Como você está indo? [...]. Não, não tenho [notícias]. Eu acabei de chegar aqui, Brandon. [...]. É, eu sei! Isso é muito valioso vindo de você. O que? [...]. Você nem fala mais com a sua própria família! Então pare de falar o que eu devo fazer! [...]. Me desculpe, Brandon. Mesmo. eu só não quero falar sobre isso. [...] eu ligo de volta em alguns dias, ok? Só não se preocupe comigo, tudo bem? E dê vários beijos em Georgie por mim. [...]. Tchau! (Tan, 2018).



FIGURA 52 - Frames de “1985” (Yen Tan, Estados Unidos, 2018).

FONTE - Mídia física (2018).

Após desligar o telefonema, Adrian faz uma expressão triste e este fragmento é interrompido. Esta ligação do protagonista, para atualizar o seu amigo Brandon, se norteia em um valioso questionamento: teria Adrian já realizado o seu objetivo, ao voltar para de Nova Iorque para o Texas, de revelar o diagnóstico e despedindo-se da sua família? Neste momento do filme, Adrian nem chegou perto disso e é por isso que ele se irrita com os conselhos do amigo que, segundo ele, também carrega uma gama de problemas familiares; realidade muito comum para a comunidade gay e para as pessoas que viviam com o HIV na década de 1980. Esta revelação, do diagnóstico de HIV, para o pai e a mãe religiosos, que impedem o pequeno irmão do protagonista de ouvir discos da Madonna, é um dos grandes dilemas de Adrian. Se mostrado de forma sutil nas cenas anteriores, este impasse se torna explícito neste fragmento.

Também chamamos atenção, neste subconjunto, para uma semântica que não foi especificamente delimitada em nossa exploração, mas que aparece nesta cena e no fragmento quatro do mesmo filme: a forma como a epidemia está assolando, em 1984, um grande número de pessoas da comunidade gay das grandes metrópoles do mundo ocidental. Se na sequência analisada no conjunto sobre a fragilidade do corpo, Adrian cita um amigo que morreu e que teve seu corpo recusado pela família; nesta cena ele fala sobre Georgie: outro amigo que parece estar sofrendo as consequências da doença.

O fragmento um de “Os primeiros soldados” (**Figura 53**) também retrata um telefonema, entre o protagonista Suzano e a sua irmã, Maura. O enquadramento da cena alterna entre a mulher, que está no local de trabalho, e Suzano, que mente estar em Paris, usando um telefone público; mas que, na verdade, está no sítio da família, isolando-se com os amigos. Maura questiona o motivo da ligação e Suzano, que diz estar com saudades. Suzano pergunta sobre seu sobrinho, que parece muito triste nas cartas que envia para o tio. Maura questiona como está o irmão e Suzano mente que a vida está normal na França e seus estudos continuam normalmente. Maura pede para que Suzano passe para ela o seu número de telefone, mas o protagonista nega com o seu silêncio, no momento em que começa a chorar.



FIGURA 53 - Frames de “Os primeiros soldados” (Rodrigo de Oliveira, Brasil, 2022).

FONTE - *Apple TV* (2024).

Com a voz embargada pelo choro, Suzano diz estar com saudade de Maura e de Muriel. O protagonista completa: “saiba apreciar muito o Muriel. [...]. Eu queria ter a chance de começar de novo [...] e ser um bom filho para o papai [...], assim como o Muriel é para você. [...]. Eu te devo tudo Maura, eu te agradeço por tudo!”. Em seguida Suzano diz que Muriel vai envelhecer e, então, quando Maura responde que Suzano também vai, mais lágrimas surgem nos olhos do personagem. Ao desligar o telefone e se virar, o enquadramento da cena mostra o personagem de perfil do lado oposto em que estava na ligação. O espectador pode ver um grande sarcoma no pescoço de Suzano; figuratividade iconográfica que confirma o diagnóstico do avanço do HIV no corpo do personagem. Colocamos essa cena no subconjunto da revelação do diagnóstico porque a conversa, em tom de despedida, é a forma encontrada pelo personagem de alertar a irmã sobre a doença e, também, sobre a morte inevitável que se associa ao vírus naquele tempo.

Outro fragmento desse subconjunto, o um de “Califórnia” (**Figura 54**), se passa em uma lanchonete; onde a protagonista Estela está acompanhada do tio. Enquanto tomam um *milk shake*, a protagonista pergunta para o tio sobre a vida na Califórnia. Carlos está fumando: um

comportamento absolutamente normal na década de 1980, mas incompatível ao seu estado de saúde. Ao perguntar sobre as fotos que tirou nos Estados Unidos, Carlos responde que vai dar todos os negativos para Estela; que estranha o desaparego material, repentino e inesperado, do tio. Estela pergunta como o tio está se sentindo e diz que está achando o tio mais magro. Vale ressaltar, que nesse ponto do filme, Estela ainda não sabe do diagnóstico de Carlos que, mente, respondendo que se sente bem melhor.

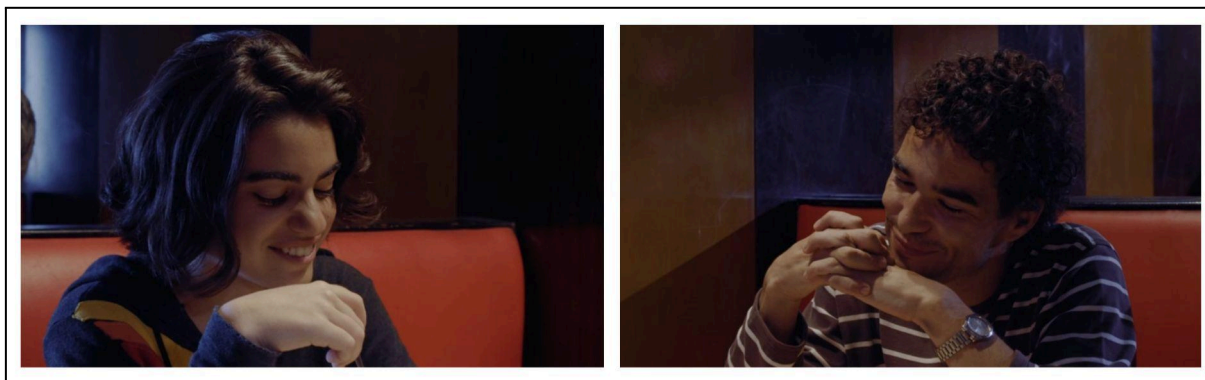


FIGURA 54 - Frames de “Califórnia” (Marina Person, Brasil, 2015).  
 FONTE - *Apple TV* (2024).

Em seguida, Estela diz que a vida do tio é bem mais divertida que a dela e Carlos responde que “[...] todo mundo tem problemas, é que a gente só repara nos nossos”. Carlos diz o nome de Estela, espera alguns segundos e encara os olhos da sobrinha; passando ao espectador uma sensação de que está prestes a revelar seu diagnóstico para a protagonista. Depois de alguns segundos de puro silêncio entre os personagens, onde o único som que preenche a cena é o dos pratos e talheres do restaurante, Carlos diz, desviando do seu foco inicial: “você está linda com essa blusa, sabia?”. A cena, depois disso, é interrompida e Carlos não consegue, nesse fragmento – e em nenhum outro – falar sobre a doença com Estela.

Quando alguns dizem que a revelação do diagnóstico da aids é como “uma segunda saída do armário”, desconsideram que, muitas dessas pessoas, ainda nem tornaram públicas a sua sexualidade para os amigos e familiares. Nessa linha de pensamento, Sontag (2007) afirma que a doença expõe uma identidade que poderia ter permanecido oculta dos vizinhos, colegas de trabalho, familiares e amigos. Este é, principalmente, o caso de Adrian: revelar a aids, numa época em que os discursos provenientes da epidemia discursiva (Bessa, 1997) insistiam em associar a doença e o HIV, era, ao mesmo tempo, revelar a orientação sexual para a família religiosa e extremamente conservadora. No caso de Estela, que é criada em um contexto superprotetor, principalmente pelo pai conservador; a sexualidade é um grande tabu. Este é um dos contextos que causam receio em Carlos de falar sobre o assunto, abertamente,

com a sobrinha. Por fim, embora a sexualidade de Suzano seja pública para todos os seus conhecidos, o receio de divulgar o diagnóstico parece advir dos sentimentos de culpa e, também, de vergonha: sentimentos motivados pela metáfora da peste e que são os temas, do próximo subconjunto analisado.

O subconjunto da vergonha e culpabilização começa com o fragmento número um de “Os primeiros soldados”. Este é um fragmento que poderia estar constelado em muitos outros subconjuntos, mas nos chamou a atenção um apelo de Suzano para seu sobrinho Muriel na parte final da cena em questão. A cena anterior é marcada por Suzano distribuindo fotos do seu corpo fragilizado em uma boate gay para alertar os frequentadores quanto aos perigos do HIV. Já o fragmento que nos debruçamos começa com Suzano, na saída do estabelecimento. O protagonista está se desequilibrando e tossindo muito e, coincidentemente, é socorrido pelo sobrinho Muriel, que está na rua com alguns amigos. Muriel pergunta o que o tio está fazendo no Brasil, uma vez que Suzano passa todo o filme mentindo que está na França.

A cena é escura, em um tom azulado (**Figura 55**). Suzano, ainda passando mal, pede para que o sobrinho leve-o até um hospital. Muriel responde que a mãe, Maura, que é enfermeira, está fazendo plantão em uma unidade de saúde próxima. Suzano nega, dando a entender que precisa ir para outro hospital pois não quer que a irmã o veja no estado crítico em que se encontra. A cena é interrompida e, em uma sequência posterior, o espectador descobre que Suzano não resistiu e morreu a caminho de um posto de saúde.



FIGURA 55 - Frames de “Os primeiros soldados” (Rodrigo de Oliveira, Brasil, 2022).  
FONTE - *Apple TV* (2024).

A tosse, a falta de ar, a transpiração excessiva e o desequilíbrio que provoca a queda de Suzano configuram a semântica de fragilidade do corpo, decorrentes do estágio avançado da doença. Em certo momento, quando pede para o sobrinho não tocá-lo, Suzano evidencia a falta de informações que existia sobre a transmissão do vírus e a ideia de que um indivíduo

infectado era uma figura contagiosa para a sociedade. Entretanto, é a fala “não, não, melhor não” do protagonista quando o sobrinho sugere o hospital em que a mãe é plantonista que evidencia o sentimento de vergonha, sempre acompanhado da culpabilização, que segundo Sontag (2007) é acentuada pela transmissão sexual da doença e pela metáfora da peste: que faz com que a vítima se sinta culpada e envergonhada da sua situação, uma vez que na década de 1980, os estigmas existentes apontavam que a aids era causada pela perversão sexual, sendo assim, um castigo para os pacientes infectados.

A vergonha de si, que afeta a autorrelação prática dos pacientes que vivem com o HIV (Honneth, 2003); soma-se a vergonha do outro, o que afeta a esfera primária do reconhecimento enumerada pelo filósofo alemão. Nesse último caso, destacamos o fragmento três de “Califórnia” (**Figura 56**), que começa com um simples passeio no parque de Estela com o tio, que por sua fragilidade física, está usando uma cadeira de rodas empurrada pela sobrinha. A cena que parece marcada pela estabilidade e pelo afeto encontra uma reviravolta: ao enxergar, de longe, Xande (Giovanni Gallo), seu ex-interesse romântico, Estela fica constrangida. Ao perceber que o personagem encarou ela e o tio, Estela corre, muito envergonhada, interrompendo a sequência e o passeio em família.

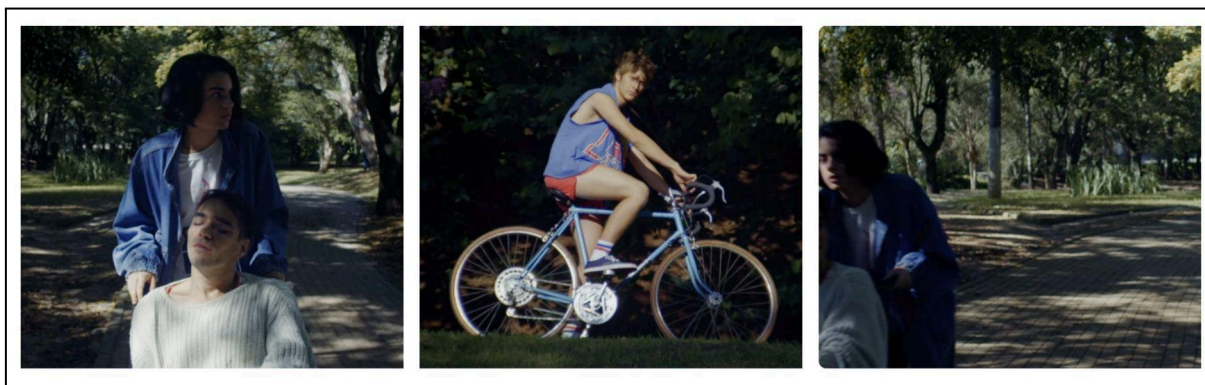


FIGURA 56 - Frames de “Califórnia” (Marina Person, Brasil, 2015).

FONTE - *Apple TV* (2024)

Como já expomos, Honneth (2003) afirma que a vergonha é o sentimento que consiste em uma espécie de rebaixamento do próprio valor. O sujeito que se envergonha de si mesmo se considera alguém de menor importância. A vergonha, como vimos nos fragmentos analisados, pode ser causada pela própria pessoa ou pelo outro. Se no primeiro caso, já delimitamos as considerações de Sontag (2007) relacionadas à metáfora da peste; no segundo, este sentimento se delimita quando um parceiro de interação fere as normas relacionadas com aquilo que a pessoa deseja ser a partir dos seus próprios ideais. No fragmento analisado,

Carlos não parece estar tão constrangido quanto Estela pela aparição pública no parque da cidade.

### 6.2.5 A autocompreensão sobre a doença

Estrelas fundamentais na constelação em que montamos, elas representam as formas de lidar com a aids em diferentes temporalidades narrativas (**Figura 57**). Enquanto a esperança é uma semântica ligada à contemporaneidade, onde os tratamentos médicos possibilitam uma vida saudável com o HIV; são outros sentimentos, mais conflituosos, que foram identificados nos fragmentos dos filmes que são nos momentos mais críticos da epidemia. O subconjunto semântico que apresentado agora é formado por um fragmento de “Três tigres tristes”, filme do nosso corpus de pesquisa que desdramatiza o HIV em sua narrativa; e por dois fragmentos de “Os primeiros soldados” que, quando comparados, nos trouxeram conclusões interessantes ligadas às especificidades de cada personagem e sua conformidade com a dura realidade epidêmica do ano de 1983, época onde a morte e a infecção pelo HIV era vista, muitas vez, como conceitos indissociáveis.



FIGURA 57 - Subconjunto constelar: a autocompreensão sobre a doença.

FONTE - *Apple TV* (2024), Autor (2025).

No fragmento três de “Três tigres tristes” (**Figura 58**); Jonata, Isabella e Pedro estão caminhando pelas ruas do centro de São Paulo. Isabella está carregando, em suas costas, uma mochila transparente: onde dorme um porquinho da Índia, sem pelos, que os personagens compraram na sequência anterior. Isabella sugere para Jonata montar, mais tarde, o porquinho como uma *drag queen*. A personagem faz esse incentivo, uma vez que Jonata não pode realizar o sonho de montar a si mesmo devido a família e a cidade conservadora onde mora originalmente. Pedro, em seguida, pergunta aos amigos qual será o nome do animal recém adotado e Jonata responde que será Intransmissível. A cena, então, continua com a aparição de um interesse romântico de Jonata. Entretanto, o protagonista percebe que esse homem sequer lembra da sua existência: uma prova que pode estar infectado com a nova cepa do

vírus análogo ao da Covid-19 que, entre as suas consequências, causa amnésia aos pacientes infectados.

O nome dado por Jonata ao porquinho é referência à fase avançada e exitosa do tratamento contra o HIV, quando o vírus se torna indetectável no corpo humano. Como já expomos anteriormente, uma carga viral indetectável de HIV no organismo faz com que o paciente deixe de transmitir o vírus sexualmente. Portanto, a pessoa passa a ser, também, intransmissível. Embora Jonata fale abertamente sobre a vida com o HIV, até neste ponto do filme, ele ainda não contou aos outros personagens o estágio em que se encontra o seu tratamento. Mais tarde, no fragmento quatro – já analisado nesta dissertação, descobrimos que os últimos exames feitos por Jonata revelaram que o personagem se tornou indetectável e intransmissível ao retrovírus. Nessa cena, portanto, o batizado do animal demonstra a expectativa e, também, a esperança de Jonata quanto à regressão do seu diagnóstico; e, assim, a ciência do personagem de que essa é uma possibilidade plausível e, na maioria dos casos, esperada para os pacientes que fazem corretamente o acompanhamento da doença com profissionais da saúde e utilizam os medicamentos disponíveis.



FIGURA 58 - Frames de “Três tigres tristes” (Gustavo Vinagre, Brasil, 2022).  
FONTE - *Apple TV* (2024).

Essa esperança, no entanto, não existia quatro décadas atrás: tempo narrativo em que Rose e Suzano, personagens de “Os primeiros soldados”, fazem monólogos expondo conclusões sobre a vida com o HIV e sobre a hostil realidade epidêmica na qual estão inseridos. No sexto fragmento selecionado deste filme (**Figura 59**); cujo o enquadramento é feito em primeiro plano e a qualidade da imagem revela ser uma gravação feita pela filmadora de Humberto; Rose parece estar inconformada com a existências e os efeitos da doença: suscitando teorias da conspiração de que o vírus foi inventado por humanos; mencionando a associação do HIV com a existência de prostitutas, homossexuais e usuários de drogas; relembando as dificuldades de ser mulher transexual no Brasil daquela época; e apresentando

um discurso dúbio que em certos momentos se mostra ciente da inevitabilidade da morte e, em outros, apresenta a certeza de que a doença não será capaz de matá-la.

Por sua vez, o monólogo de Suzano, no sétimo fragmento que selecionamos do mesmo filme (**Figura 60**), mostra o personagem totalmente conformado com a morte que vem em decorrência da aids. Suzano expõe argumentos para encontrar algum lado positivo na conjuntura epidêmica; afirmando que saber da proximidade da morte livra os seres humanos da tortuosa incerteza da sua chegada. Esse fragmento é exibido quando já sabemos da morte do personagem. A voz de Suzano exprimindo esses pensamentos foi gravada por Humberto, sendo reproduzida – em *off*, por um *flashback* – enquanto Suzano encara seu corpo fragilizado pela doença no espelho<sup>69</sup>, no momento em que seus amigos fotografam os numerosos sarcomas que surgiram em suas costas. Por fim, o fragmento exhibe membros da família e os amigos do personagem depositando as suas cinzas nos pés de uma cachoeira.

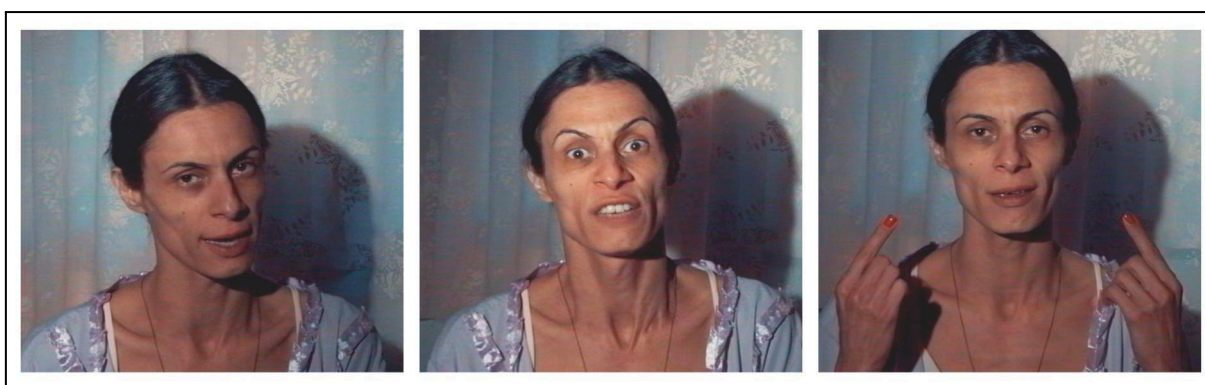


FIGURA 59 - Frames de “Os primeiros soldados” (Rodrigo de Oliveira, Brasil, 2022).  
FONTE - *Apple TV* (2024).

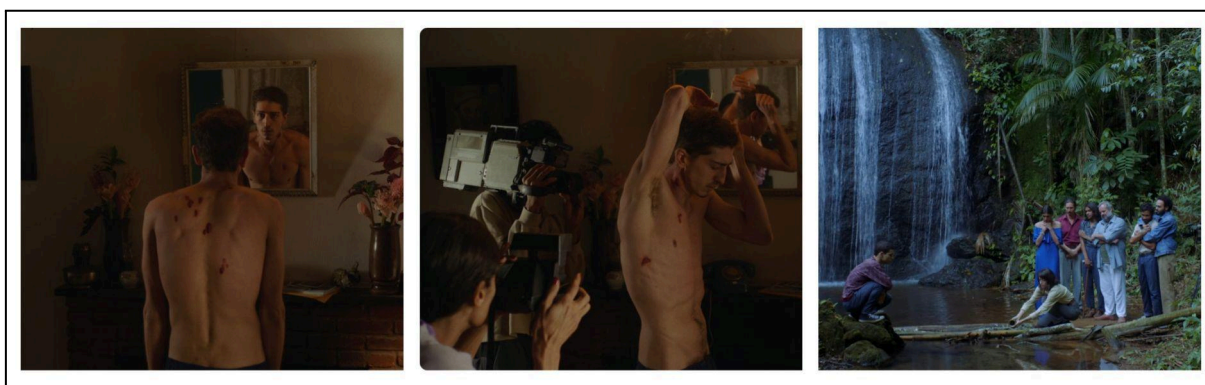


FIGURA 60 - Frames de “Os primeiros soldados” (Rodrigo de Oliveira, Brasil, 2022).  
FONTE - *Apple TV* (2024).

<sup>69</sup> O ato de contemplar o corpo fragilizado pela aids no espelho também está presente no terceiro fragmento selecionado do filme “1985” – analisado no subconjunto semântico sobre o corpo doente (p. 125). Na cena, o protagonista, Adrian, observa as alterações físicas que a doença fez em seu corpo no espelho do banheiro, enquanto sua mãe (fora do plano) grita o seu nome.

Embora estivessem vivendo juntos, isolados, por um período de quase um ano; as formas como os dois protagonistas de “Os primeiros soldados” encaram a doença são bastante contrastantes nos monólogos (**Quadro 10**) dos fragmentos analisados. Enquanto Rose assimila a epidemia com certa sublevação, questionando até mesmo as origens e os hipotéticos objetivos de uma suposta geração do retrovírus de forma artificial; Suzano têm uma compreensão resignada da realidade, aceitando a morte como um único destino provável, e expondo as controversias vantagens de se saber que o fim da vida se aproxima. A reação divergente dos dois personagens ajuda o espectador a compreender as características distintas de cada protagonista. Vale destacar o fato de que enquanto Suzano é um homem cis, branco e privilegiado, que estuda em Paris com o dinheiro que herdou dos pais; Rose é uma mulher trans, parda, que estudou apenas até o ensino fundamental e que, por muito tempo, se prostituiu para sobreviver. Esse pano de fundo traçado sobre os personagens, se relaciona, obviamente, com as formas como cada um lida com a epidemia da aids nas cenas posteriores do filme e, conseqüentemente, nos fragmentos analisados neste subconjunto.

**Monólogo de Rose, no fragmento 6 de “Os primeiros soldados”.**

“Vocês acham que isso é uma coincidência? Que iam inventar uma doença, e eu acho que eles inventaram, [...] que iam inventar uma doença que só mata puta, viado e drogado, sem querer? Meninos, eles tentam nos matar desde que o mundo é mundo [...]. E o que a gente faz é sobreviver sendo linda! E tá tudo certo. Eu sei que vocês estão com medo. Eu também tô. Mas se for isso mesmo que vai matar a gente: pronto, matou, acabou! Daqui a pouco vem outros iguais a gente [...]. Você, Humbertinho, guardadinho lá no armário da mamãe na puta que pariu daquela roça. Você, Suzaninho, escondidinho na sua beliche na república em Paris, vivendo da herança dos paizinhos. Vocês estão agora com uma puta velha que parou de estudar na quinta série, com meus peitos vazando e uma história de vida [...] que vocês nunca vão passar. Graças a Deus que nunca vão. Graças a Deus que a gente vai morrer antes de vocês serem fudidos igual eu. Porque se essa peste é gay, a mãe dela é a travesti. A gente trancado aqui nessa casa [...] e tem dia que não tem força nem para levantar da cama! Segurando o cabelo um do outro para vomitar porque o remédio parece tá deixando a gente mais doente. Se fazendo rir, se fazendo chorar, enchendo o cu de cachaça e dormindo abraçadinho só pra ter um pouquinho de calor. Vocês acham que eles conseguem matar isso aqui? Matam não, matam nada!”.

**Monólogo de Suzano, no fragmento 7 de “Os primeiros soldados”.**

“Eu, ontem, acordei com a sensação estranha de que a aids pode ser uma doença maravilhosa. Descubro, nesse momento, algo muito fascinante nessa barbárie. Não deixa de ser uma doença inescapável, sabe? Mas não é fulminante. É uma doença de patamares. Uma escada muito alta que certamente leva para a morte, mas que cada degrau representa um aprendizado incrível. É uma doença que nos dá tempo de morrer e que dá a morte tempo de viver. O tempo de descobrir o tempo, de descobrir a vida. Pensa bem: é uma invenção moderna genial! Se a vida é o pressentimento da morte, torturando a gente sem descanso quanto à incerteza da sua chegada, a aids fixa um termo determinado. Isso faz da gente homens plenamente conscientes das nossas vidas. Livra a gente da ignorância. Nós vamos morrer sabendo o máximo que podíamos”.

QUADRO 10 - Monólogos de Rose e Suzano nos fragmentos de “Os primeiros soldados”.

FONTE - Oliveira (2022).

A compreensão geral, a partir da análise desses fragmentos, é de que a forma de lidar com a realidade epidêmica é correlata à temporalidade narrativa e, também, às características nas quais foram construídas cada um dos personagens afetados pela síndrome. Sobre esta primeira associação, retomamos a ideia de que a tensão provocada por uma morte inexorável, nas chamadas narrativas de memória (Sousa, 2016), provoca uma tensão que ultrapassa as elementos físicos para atingir variadas dimensões dos aspectos psicossociais dos personagens retratados (Carvalho, 2008; Sousa, 2016). Pensando dessa forma, relacionamos as reações dos personagens de “Os primeiros soldados” com o conceito de morte social (Giovanetti & Évora, 1997; Sontag, 2007), que precede a morte física. A reação de Suzano, em específico, se relaciona a já exposta consideração de Giovanetti e Évora (1997) ao analisar falas de pessoas que viviam com a doença no fim da década de 1990: quando a morte, experiência tão temida se aproxima, muitos pacientes abrem mão de exprimir seu terror àquele momento; uma vez que essa tensão é incompatível à regularidade e ao otimismo esperado da rotina hospitalar e das pessoas que os acompanharam neste processo.

Em um caminho oposto ao monólogo de Rose e Suzano; a cena de “Três tigres tristes” se passa em um tempo narrativo os tratamentos para a aids, como expomos, originaram um processo de desdramatização da síndrome (Sontag, 2007); curso que se relaciona às narrativas de cronificação (Sousa, 2016). Jonata não lida com o HIV pensando na finitude; mas em uma nova tendência discursiva relacionada à vida e à esperança. Ao expressar a possibilidade de se

tornar intransmissível, Jonata profere uma dizibilidade habitual nos discursos desdramatizantes sobre o HIV, expressando a “[...] experiência da soropositividade em [...] dimensões mais amplas” (Azevedo, 2019, p. 1 *in* Malta e Cordeiro, 2024, p. 57). Essa esperança rompe com a obstinada permanência de enunciados desesperançosos da epidemia discursiva (Bessa, 1997); se aproximando das novas inclinações simbólicas defendidas por inúmeros agentes contradiscursivos.

Quanto à relação entre as formas de lidar com a epidemia e as características socioculturais dos personagens retratados nos fragmentos analisados neste tópico; retomamos, primeiro, a concepção de que a maioria dos filmes retratam a vivência com o HIV de homens gays, brancos e cisgêneros (Sousa, 2016). Embora Suzano, tenha exatamente essas características; Rose, como mulher trans, e Jonata, como homem negro, subvertem essas particularidades e apresentam, conseqüentemente, diferentes maneiras de se encarar o vírus; distinguindo, assim, da preponderância presente na cinegrafia do tema. Destacamos, no fragmento seis de “Os primeiros soldados”, a fala “porque se essa peste é gay, a mãe dela é a travesti”: referência direta de Rose à persistente associação do HIV às sexualidades divergentes (Sontag, 2007); mas também, ao fato de que, já na década de 1980, as travestis eram um dos grupos mais afetados pelo vírus, embora o enquadramento midiático, assim como hoje, negligenciasse esse fato em detrimento à outros grupos sociais que eram comumente chamados, de forma equivocada, de grupos de risco para a contaminação com o HIV.

#### 6.2.6 Entre os direitos sociais e as relações afetivas

Adiante iremos traçar as relações entre os subconjuntos analisados e a teoria do reconhecimento. Entretanto, foi com uma breve inspiração nos pensamentos de Honneth (2003); que adiantamos os pensamentos do autor para a formação dos subconjuntos apresentados neste tópico. Se as gramáticas apresentadas até agora se relacionam, principalmente, com o universo simbólico que envolve as pessoas que vivem com o HIV e, conseqüentemente, com a chamada terceira esfera do reconhecimento; as subdivisões expostas agora se encadeiam com as relações jurídicas e afetivas que também se mostram essenciais na formação da autorrelação prática dos sujeitos (**Figura 61**). Assim, o subconjunto nomeado questões jurídicas reúne dois fragmentos que se relacionam aos direitos sociais das pessoas com HIV: a quarta cena de “*Pride*” e o terceiro fragmento de “Os primeiros soldados”. O conjunto das questões afetivas, por sua vez, reúne o fragmento um de “Três

tigres tristes”, o fragmento seis de “Califórnia” e o fragmento três de “Pride”.



FIGURA 61 - Subconjunto constelar: questões jurídicas e afetivas.

FONTE - *Apple TV* (2024), Autor (2025).

O primeiro fragmento analisado do conjunto que observa as questões jurídicas; o terceiro de “Os primeiros soldados” (**Figura 62**), é de extrema importância para o filme: uma vez que, nele, descobrimos que Suzano morreu em decorrência das complicações causadas pela aids. A cena começa com a irmã do protagonista, Maura, chegando em uma espécie de unidade de saúde. O local é mal iluminado e parece vazio. Após bater em uma porta sem obter nenhuma resposta, ela avista seu filho, Muriel, sentado em uma sala de espera. Muriel começa a chorar e diz para a mãe que não deu tempo. Os dois se abraçam e Maura também começa a chorar. Ao perguntar quem atendeu o irmão e o sobrinho na unidade de saúde, Muriel responde à mãe que todas as pessoas sumiram após a chegada dos dois no local. Maura se levanta e bate na porta até encontrar uma enfermeira, profissional que ela acredita ter a capacidade de esclarecer o que está acontecendo.

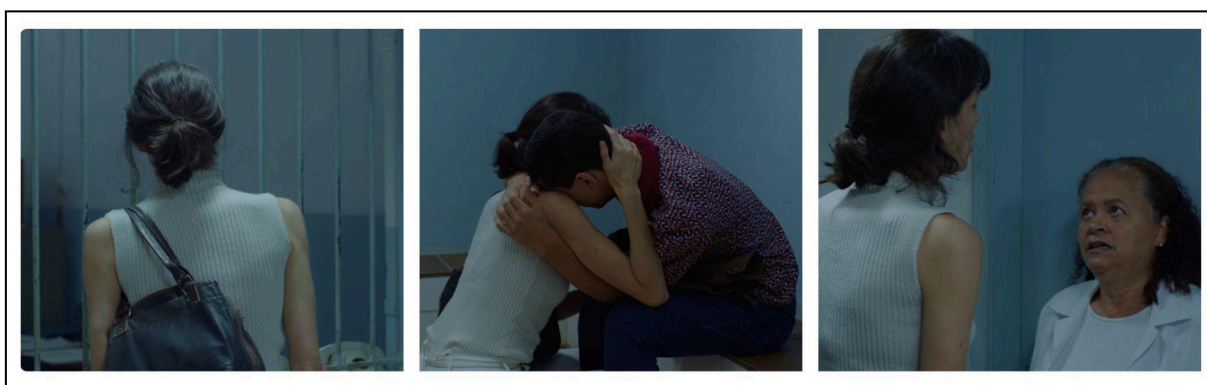


FIGURA 62 - Frames de “Os primeiros soldados” (Rodrigo de Oliveira, Brasil, 2022).

FONTE - *Apple TV* (2024).

Maura pergunta para a enfermeira, chamada Norma (Verônica Gomes), onde está o seu irmão. Ao questionar a postura dos profissionais da unidade, Norma diz para Maura que é a primeira vez que atendem um paciente com aquela doença. Norma diz que Suzano já chegou

morto no local e que, então, depois de ficar cinco minutos com o paciente em uma sala, o médico plantonista fez uma ligação e foi embora. Maura se descontrola e Norma diz que o profissional orientou o isolamento da sala onde repousa o corpo, sem vida, de Suzano. Maura, amparada pelo filho, pede para que a enfermeira a deixe ir até o cômodo para ver, uma última vez, o corpo do irmão morto. Norma, então, responde que o médico trancou a porta e levou a chave embora. A enfermeira reitera que Maura não está entendendo a gravidade da situação, completando que chegar perto de Suzano é muito perigoso.

Essa cena, que poderia estar constelada no subconjunto da desinformação, foi disposta nas configurações jurídicas por um elemento em específico: a ausência de um tratamento digno para Suzano no posto de saúde e a recusa dos profissionais em deixar Maura ver o corpo morto de seu irmão. Durante a terceira epidemia, com a popularização dos conjuntos discursivos, desinformativos e estigmatizantes, sobre a doença e os seus pacientes; no Brasil, a epidemia foi marginalizada pelos órgãos oficiais e pelos estabelecimentos de saúde (Daniel & Parker, 2018). Em um contexto onde a aids era um problema exclusivo de um outro marginalizado; a validação da cientificação ideológica, pelas três esferas governamentais, e a falta de amparo dos órgãos de saúde geraram atitudes segregativas que se encadeiam com a negação de direitos básicos de liberdade, afetando a autorrelação dos primeiros pacientes a viverem com o HIV e, também, de suas bases de apoio mais próximas.

Segundo Campos (2016), que estuda os direitos da pessoa depois da morte, o recém-falecido deve ter garantido o direito ao corpo, à sepultura e à boa reputação. Esses direitos devem ser exercidos a partir dos parentes próximos ou, em alguns casos, dos seus sucessores testamentários. A série de desinformações que mobiliza os profissionais de saúde do fragmento analisado, que desconheciam os modos de transmissão do vírus do HIV, impediram que as garantias de liberdade de Maura e Suzano fossem estabelecidas: impedindo a irmã de contemplar o corpo falecido do irmão. Vale ressaltar que é um dever das unidades de saúde impedir o contato com corpos altamente infecciosos e isso atenua a infração; mas, em 1984 – momento em que se passa a cena – já se sabia que o retrovírus da aids era transmissível por sangue ou fluidos sexuais, e não pelo ar; o que mostra, portanto, que a insipiência e a negligência informacional daquele hospital e de seus responsáveis fez com que os direitos dos personagens fossem desrespeitados.

Se a negação dos chamados direitos sociais de bem-estar e direitos liberais de liberdade foram contemplados no fragmento de “Os primeiros soldados”, os direitos políticos de

participação é um tema abrangido no fragmento três de “Pride”: que corresponde à um diálogo entre o militante da causa LGBT, Jonathan, e a mulher de um dos mineiros em greve, a galesa Siân. A conversa entre os dois; em um pátio do hospital onde Gethin, namorado de Jonathan, está internado após ter sido agredido; começa com Jonathan, que vive com o HIV, dizendo para Siân que o sistema de saúde britânico, poucos anos antes de 1985, davam números como um diagnóstico da doença. Jonathan é o número dois, o que significa que foi a segunda pessoa, em todo o Reino Unido, a ser diagnosticada com o vírus. Jonathan diz que ninguém sabe o que o mantém vivo e relativamente saudável. Ele faz referência ao uso da maconha, algo cientificamente não comprovado. Como Jonathan é inspirado em uma pessoa real, o ativista Jonathan Blake, vivo até hoje, por mais de 40 anos convivendo com vírus; o mais provável é que os tratamentos daquela época foram eficazes em seu caso. Como o retrovírus do HIV reage com mutações e replicações distintas em cada hospedeiro, existem alguns casos em que os medicamentos desenvolvidos no início da epidemia foram suficientes para conter a sua progressão desenfreada e causadora da aids.

Em seguida, Jonathan pergunta para Siân o que ela vai fazer após o término da paralisação dos mineiros. A pergunta vem da observação do personagem quanto à dedicação de Siân na organização da greve, quando uma vocação política é despertada na vida da galesa. Gravada em um plano médio, que alterna entre a face completa do personagem falante e o perfil do personagem ouvinte (**Figura 63**), a cena continua com Siân dizendo que deve voltar para o País de Gales para se dedicar ao papel de esposa e mãe. Inconformado com a resposta conformada de Siân, Jonathan aconselha a mulher a começar uma faculdade e continuar lutando pelo direito das pessoas em situação de vulnerabilidade. Depois de receber o apoio do grupo “Lésbicas e gays em apoio aos mineiros”, Siân virou, também, uma grande apoiadora da causa LGBT. Jonathan alerta Siân das providências políticas que precisam ser tomadas após a eclosão da epidemia da aids: “você tem uma mente tão privilegiada. [...]. Deveria fazer alguma coisa. [...]. Há pessoas jovens morrendo todos os dias: pessoas boas, espertas, promissoras. Não dê as costas pra isso”.



FIGURA 63 - Frames de “*Pride*” (Matthew Warchus, Inglaterra, 2014).  
 FONTE - *Apple TV* (2024).

No fim do filme, durante a parada do orgulho gay: onde o grupo de “Lésbicas e gays em apoio aos mineiros” recebe, em contrapartida, o apoio dos trabalhadores; é informado que Siân é a representação ficcional de uma pessoa real; a parlamentar britânica Siân James: integrante do Partido Trabalhista e representante do parlamento inglês entre os anos de 2005 e 2015. Eleita com 11.249 votos em 2005, Siân James foi a primeira mulher a representar Swansea do Leste no congresso: contando com uma base de eleitores formada, majoritariamente, por gays, mulheres e trabalhadores socialistas. Embora não seja uma pessoa que viva com HIV, Siân James foi escolhida por parte dessa população como uma representante da causa. Nas democracias modernas, é o direito ao voto; somada com as reivindicações populares; que podem garantir aos grupos menos favorecidos a ampliação dos direitos de bem-estar e a garantia dos direitos de liberdade (Honneth, 2003).

Partindo para o subconjunto que amplia as relações primárias e afetivas vividas pelos personagens dos filmes sobre a aids; começamos falando do fragmento um de “Três tigres tristes” (**Figura 64**). Alternada em planos médios e abertos e, quando gravado deste último, de forma que seja possível o espectador contemplar uma das saídas do metrô de São Paulo e a Banca da Praça da Liberdade; esta sequência começa com Jonata apreciando a maquiagem que lhe foi feita na cena anterior. Ele lamenta que, no entanto, não poderá usar a mesma maquiagem na sua cidade natal, no sul de Minas Gerais. Isabella questiona o conservadorismo da cidade de Jonata e recomenda que ele enfrente esse reacionarismo. Pedro, por sua vez, recomenda que Jonata use a maquiagem em São Paulo, uma vez que, a partir de agora, ele irá visitar a capital paulista uma vez por mês para seguir seu tratamento contra o HIV..



FIGURA 64 - Frames de “Três tigres tristes” (Gustavo Vinagre, Brasil, 2022).

FONTE - *Apple TV* (2024).

Com a deixa de Pedro, Isabella pergunta se o tratamento não está disponível na cidade de Jonata. Jonata diz que sim, mas que ninguém na cidade poderia saber o seu diagnóstico. Ele diz que, por um tempo, buscava o remédio na cidade vizinha; mas que, em um certo dia, encontrou uma colega de trabalho nesse mesmo posto de saúde. A partir do acontecimento, que traumatizou o personagem, Jonata relata que começou a contratar os serviços de um garoto, que ficava na fila para pegar os medicamentos enquanto ele fazia os exames de HIV. Chegando então, finalmente, na parte da cena que dialoga com o subconjunto das relações afetivas, Jonata relata que se apaixonou por esse garoto. Depois de investir em um possível namoro, mesmo que também apaixonado por Jonata, este homem se recusou a entrar no relacionamento com o protagonista por não querer estar com uma pessoa que vive com o HIV. Os amigos ficam indignados com a história de Jonata, que completa: “não faz sentido: você fica na fila, a cidade inteira achando que você tem HIV [...] e não pode ficar com uma pessoa que tem?”.

Já o fragmento seis de “Califórnia” (**Figura 65**), se passa no hospital onde o tio da protagonista, Carlos, está internado. A cena não tem falas e nem música e é preenchida apenas com os barulhos dos aparelhos hospitalares e os passos nos corredores. Esse fragmento corresponde em uma das sequências mais dramáticas de toda trama; porque nela, vemos Carlos com o corpo totalmente fragilizado, em seu leito de morte. As mãos do personagem estão repletas de sarcomas e ele parece consideravelmente mais magro do que em todas as cenas anteriores. Na cena, Estela, está de mãos dadas, de forma afetuosa com o tio, enquanto contempla sua situação. Tal fragmento confronta diretamente o terceiro fragmento do filme, analisado no subconjunto da vergonha. Se naquela sequência Estela parecia ter vergonha de Carlos e da doença, nessa cena é perceptível o amor da personagem pelo tio e a dor da protagonista em perdê-lo. A dramaticidade dessa situação se intensifica na cena posterior,

onde todos os personagens estão em um cemitério, evidenciando a morte de Carlos que já parece questão de tempo no fragmento analisado.



FIGURA 65 - Frames de “Califórnia” (Marina Person, Brasil, 2015).  
FONTE - *Apple TV* (2024)

Embora as duas sequências analisadas sejam turvadas pelas gramáticas de sofrimento, essas duas cenas mostram duas frentes distintas das relações primárias e afetivas vivenciadas pelas pessoas com HIV. A cena de “Califórnia”, ambientada na década de 1980, mostra que Carlos teve a sorte de manter o apoio da sobrinha; em uma época em que o abandono familiar era algo, de certa forma, comum em casos como este. Embora este sustentáculo não tenha sido constante; uma vez que, em um fragmento, a sobrinha se envergonhou de estar acompanhada do tio em um passeio no parque e, em outra cena, Beto (Paulo Miklos) relatou para a esposa que estava insatisfeito em continuar hospedando Carlos, ainda doente, em sua casa; o apoio no momento final, e mais difícil de todos, expressa que a ternura familiar, mesmo que não da forma desejada e com certos desvios na jornada, acabou sendo um laço que se persistiu no desfecho da sua situação.

Por sua vez, o universo afetivo de Jonata sofre com a persistência das ideias estigmatizantes que surgiram durante a epidemia discursiva (Bessa, 1997), 40 anos antes: com a série de desinformações e, também, com a persistente relação feita entre a doença e a homossexualidade, que já citamos em um dos tópicos anteriores desta análise. Uma fala que seria controversa mesmo durante as décadas de 1980 e 1990, ao dizer que jamais namoraria uma pessoa que vive com o vírus do HIV; o interesse romântico de Jonata parece desconhecer os avanços científicos que, hoje, possibilitam que o paciente se torne intransmissível e não ofereça nenhum risco de contaminação ao seus parceiros sexuais. Além disso, vale ressaltar que a sorofobia é crime no Brasil, de acordo com a lei 12.984/2014: levando quem comete

alguns tipos de discriminação<sup>70</sup> contra as pessoas que vivem com o HIV à reclusão de um até quatro anos em regime fechado e multa.

O terceiro fragmento analisado, o terceiro de “*Pride*” (**Figura 66**), se difere dos outros por mostrar outra dimensão do relacionamento afetivo, entre um personagem que vive com HIV e o seu namorado. A cena se passa em um quarto de hospital, onde o personagem Gethin (Andrew Scott), um dos militantes do grupo “Lésbicas e gays em apoio aos mineiros”, está internado, com vários ferimentos, após ter sido agredido em um ataque homofóbico. A cena começa quando Jonatha, namorado de Gethin, chega no quarto com um buquê de flores, jornais e balas de goma. Ele sai do quarto para trocar a água de um vaso, deixando Gethin no cômodo com Joe e Siân. Nesse momento, Gethin pede a Siân que cuide de Jonathan para ele, no qual a mineira responde que, o mais importante no momento, é cuidar dele próprio. Ao perceber que a amiga não entendeu o seu pedido, Gethin completa: “[...] só tenha certeza de que ele comprará comida. [...]. Ele tem HIV positivo, Siân. Ele não pode fumar e tem que comer bem. Por favor, por mim”. Com essas palavras, Siân assente e concorda com o amigo.

Honneth (2003) é adepto da tese hegeliana que através das relações primárias e afetivas que os seres humanos se confirmam, de forma mútua, na natureza concretas das suas carências. Essa união gera autoconfiança; um elemento que é primordial para o estabelecimento da autorrelação prática e do reconhecimento mútuo. Essa proximidade afetiva acontece quando sujeitos têm a plena consciência de que estão unidos no fato de serem dependentes do respectivo outro e tal relação se estabelece em um circuito social extremamente reduzido, que comumente é formado por familiares, amigos ou as pessoas que os indivíduos costumam estabelecer um relacionamento romântico. Afirmamos que é neste último caso que enquadra a situação dos dois personagens deste último fragmento: que se se mostram dependentes um do outro, através da preocupação pelo bem-estar do parceiro evidenciada nos presentes que Jonathan leva para um Gethin hospitalizado e, também, no pedido de Gethin à Siân: de que a colega monitore o namorado que vive com HIV enquanto ele está impossibilitado de fazê-lo.

---

<sup>70</sup> Dialogando com a primeira parte do presente tópico, sobre questões jurídicas, a chamada sorofobia, que é considerada crime no Brasil, enquadra o preconceito, o medo, a rejeição e a discriminação contra pessoas que vivem com o vírus do HIV. São considerados casos de sorofobia: recusar ou atrasar atendimento de saúde; negar emprego ou trabalho; divulgar a condição da pessoa com HIV sem consentimento; exonerar ou demitir de cargo ou emprego; segregar no ambiente de trabalho ou escolar; recusar ou impedir que a pessoa permaneça como aluno em creche ou estabelecimento de ensino. Informações retiradas do portal [Ecoa Uol](#). Acesso em 28 nov. 2024.



FIGURA 66 - Frames de “*Pride*” (Matthew Warchus, Inglaterra, 2014).

FONTE - *Apple TV* (2024).

Chamamos também a atenção para as diferenças entre a atitude de Gethin com a do personagem, sem nome mencionado, que se recusa a namorar Jonata no fragmento um de “Três tigres tristes”. Enquanto o personagem do filme brasileiro, ambientado na década de 2020 – com todas as possibilidades antivirais que tornam àquele que vive com o HIV intransmissível e com a existência de preventivos com o PREP<sup>71</sup> – se recusa a namorar um homem que vive com o vírus, expressando essa sorofobia de forma insensível e traumática para Jonata; Gethin, por sua vez, convive ordinariamente com a doença de Jonathan, no contexto da década de 1980 onde os tratamentos ainda não eram completamente eficazes e que os preservativos eram a única, mas já eficientes, forma de proteger-se da infecção. Gethin ainda parece ser quem cuida de Jonathan, monitorando os hábitos e o ajudando a ter uma vida mais saudável e compatível à doença; sanando este vínculo, da resolução afetiva das vulnerabilidades do outro, que se encadeia com as relações advindas da primeira esfera do reconhecimento (Honneth, 2003).

### 6.3 Pontes entre as semânticas consteladas e as experiências sociais

Feita a explanação dos fragmentos constelados, dos subconjuntos que abrigam as especificidades de cada cena e das semânticas retratadas por cada uma delas, a presente sessão compreende um segmento que nos aproxima, de forma mais específica, de respostas para a pergunta de pesquisa: como o cinema sobre a aids evidencia experiências sociais de reconhecimento ou desrespeito? Pensando em uma resolução que seja viável para este questionamento, nos adentramos de forma mais profunda na etapa crítica da análise fílmica

<sup>71</sup> A profilaxia pré-exposição (PrEP) é uma das formas de se prevenir ao HIV. Ela consiste em comprimidos, tomados antes de uma relação sexual, que permitem ao organismo estar preparado para enfrentar um possível contato com o retrovírus do HIV. No Brasil, a PrEP é distribuída gratuitamente pelo Sistema Único de Saúde (SUS). O usuário da medicação, no entanto, deve realizar acompanhamento regular de saúde, com testagem para o HIV e outras infecções sexualmente transmissíveis. Informação extraída do portal [Gov.br](http://Gov.br). Acesso em 28 nov. 2024.

(Aumont & Marie, 2004), que contrasta o material teórico com os filmes e cenas que foram observados. O primeiro passo dessa etapa é estabelecer como o cinema, a partir do corpus de pesquisa, se enquadra como ponte semântica e certificação estética. É por isso que resgatamos a **Figura 13**, da página 73 desta pesquisa, que estabelece essa condição a partir:

- a) do contexto de cada filme analisado;
- b) da revelação das patologias sociais em suas múltiplas estruturas;
- c) da inserção do espectador na realidade do grupo representado;
- d) da distinção e, também, da caracterização das experiências sociais de aceitação ou desacato;
- e) e, por fim, do oferecimento de semânticas que se relacionam à formação das lutas sociais.

Esperando contemplar cada uma dessas características, esta sessão carrega o objetivo de confrontar, junto ao corpus constelado, as teorias sobre a significação da aids nos discursos sociais junto às teorias sobre o reconhecimento formuladas por Axel Honneth (2003). O objetivo é que, no final dessa movimentação, seja possível enxergar com clareza as incidências da filmografia sobre a aids no tecido social e, especialmente, como essa produção tem a capacidade de representar e formular diversas experiências sociais, positivas ou negativas, na autopercepção do próprio grupo representado ou, em outro caso, no processo de compreensão da realidade e das particularidades vivenciadas por terceiros; pessoas que convivem diariamente com diversas patologias sociais que podem estabelecê-los em uma certa situação de vulnerabilidade (Simin, 2014; Maia, 2018).

### 6.3.1 As especificidades contextuais

Como citamos no terceiro capítulo da dissertação, para este tipo de análise, é preciso ater-se aos contextos de cada filme selecionado (Colins & Lima, 2020); uma vez que essa compreensão é fundamental para que foi observado nos níveis da teoria do reconhecimento (Axel Honneth, 2003). Se toda a análise que leva em conta a incidência social do cinema deve se debruçar nos contextos dos filmes analisados, em torno da narração, da produção e da relação da obra com os seus espectadores, retomamos a ideia de Sousa (2016) sobre as configurações narrativas da ficção sobre a aids após a segunda metade da década de 1990, quando a popularização dos antirretrovirais ocasionaram mudanças na conjuntura epidêmica. Como o nosso corpus de análise reúne apenas filmes produzidos nos últimos dez anos; isso faz com que, conseqüentemente, todos os fragmentos filmicos analisados e constelados integrem ao grupo das chamadas narrativas pós-coquetéis.

Analisar o cinema a partir do seu contexto nos permite entender que os filmes oferecem recortes do mundo real e que carregam olhares sobre as experiências e as realidades de variados grupos sociais. No caso dos filmes selecionados, produzidos entre os anos de 2014 e 2022, é preciso, então, entender a realidade epidêmica da última década para, em seguida, confrontar tais informações com as características das produções analisadas (**Figura 67**). Ressaltamos, no entanto, que os fragmentos constelados não retratam, necessariamente, esta realidade atual. Quatro dos cinco filmes do corpus se configuram como narrativas de memória, retomando os anos da década de 1980, momento mais crítico da epidemia. Este modelo narrativo é o que gera mais lucro para as indústrias produtoras (Sousa, 2016). Mesmo assim, ainda é possível, e até mesmo desejável em nosso contexto, estabelecer pontos de contato entre a contemporaneidade e a temporalidade narrativa dessas produções, algo que será útil quando nos dedicamos a pensar nas permanências discursivas das últimas quatro décadas.



FIGURA 67 - Divisão entre narrativas de memória e cronificação no corpus analisado.  
 FONTE - Letterboxd (2024), Autor (2025); com base em Sousa (2016).

Nos últimos anos, nos deparamos com os primeiros, e ainda lentos, passos de uma desdramatização da síndrome: impulsionada pelos avanços científicos e pelas disputas simbólicas de agentes contradiscursivos<sup>72</sup>. Analisando dissertações escritas sobre o tema no Brasil com fins epistemológicos, Malta e Cordeiro (2024) apontam pequenos sinais deste processo, tais como uma maior compreensão entre as diferenças do que é HIV e o que é aids; a alteração do termo grupos para comportamentos de risco na mídia; e, por fim, a popularização de produtos midiáticos independentes, publicados *on-line*, que permitem uma visibilidade sobre o tema que nunca havia sido vista até então. Como já expomos anteriormente, Sontag (2007) acreditava que esse seria um caminho natural para a doença;

<sup>72</sup> Assim como os agentes da epidemia discursiva se evidenciaram em um variado número de atores sociais, no caso da desdramatização tomam este papel os ativistas desta causa, profissionais da linguística e da comunicação, alas da comunidade científica e os próprios meios de comunicação.

apontando que a lepra, enfermidade dotada de significados estigmatizantes, passou, ao longo do tempo, por um processo saudável de desdramatização, sendo atualmente conhecida apenas como hanseníase.

Além disso, como vimos em três dos quatro fragmentos de “Três tigres tristes”; os avanços científicos permitem, hoje, a existência de antirretrovirais que tornam a vida com o HIV cronicada através dos processos de indetectção e intrasmisção do vírus. Ademais, os métodos profiláticos também passaram por essa evolução: hoje, além dos preservativos, existem as pílulas de PrEP, já citada neste estudo, e de PEP que, ao contrário da anterior, deve ser tomada após uma relação de risco, em uma janela de 72 horas<sup>73</sup>. O avanço no tratamento fizeram com que o número de mortes, no mundo, diminuísse em 69% desde o pico no ano de 2004 e 51% desde o ano de 2010. Por sua vez, as novas alternativas profiláticas fizeram com que número de novas infecções diminuísse em 65% desde o ano de 1995, ano que marcou o auge das contaminações pelo vírus<sup>74</sup>.

Entretanto, engana-se quem, assim como o personagem Omar, no fragmento dois de “Três tigres tristes”, pensa que a epidemia é um problema do passado. Além dos já expostos casos de feminização, onde pela primeira vez, desde a década de 1980, a epidemia atinge mais mulheres e meninas do que homens adultos; 25% das pessoas que vivem com o HIV não tem acesso ao tratamento adequado, fazendo com que 630 mil pessoas morressem em decorrência das complicações causadas pela aids em 2023, o que totaliza algo em torno de uma morte por minuto. Além disso, os investimentos governamentais para o combate à doença diminuíram em 8% desde o ano de 2020. A descentralização da epidemia da aids nos noticiários e, porque não, nos processos narrativos podem ter diminuído a conscientização em torno do tema e o número de testagens: em 2023, cerca de cinco milhões e meio de pessoas desconheciam seus diagnósticos<sup>75</sup>.

Além dessas patologias, clínicas, que ainda existem ao redor da aids; é preciso ressaltar também as patologias sociais relacionadas à significação da doença, que permanecem mesmo após quatro décadas de circulação do vírus, graças ao caráter de permanência da epidemia discursiva. Não existem tantas diferenças entre o garoto da década de 2020 que se recusa em namorar Jonata, um paciente intransmissível, no primeiro dos fragmentos de “Três trigres

---

<sup>73</sup> Informações extraídas do portal [Gov.br](http://Gov.br). Acesso em 29 nov. 2024.

<sup>74</sup> Informações extraídas do portal da [UNAIDS](http://UNAIDS). Acesso em 29 nov. 2024.

<sup>75</sup> Informações extraídas do portal da [UNAIDS](http://UNAIDS). Acesso em 29 nov. 2024.

tristes” e a falsa tese de Maureen, no primeiro fragmento de “*Pride*”, de que o HIV poderia ser transmitido pelo simples contato em sacos de dormir utilizados por possíveis pessoas infectadas pelo vírus. A grande quantidade de gramáticas desinformativas, sobre como o vírus é transmitido, continua mesmo com os inúmeros esclarecimentos informacionais que surgiram nos últimos 40 anos: representando o claro e inflexível poder de retenção das semânticas estigmatizantes (Bessa, 1997) frente aos avanços discursivos do tão sonhado processo de desdramatização (Sontag, 2007).

Pensando neste conflito da progressão simbólica das semânticas sobre a aids, identificamos um paradoxo na predominância das narrativas de memória frente às narrativas de cronificação da síndrome (**Figura 68**). Podemos afirmar que a ficção que retoma o passado pode traduzir os avanços que a população que vive com o HIV adquiriu ao longo dos anos. Esse avanço – ao contrastar a realidade do passado com a do presente – pode evidenciar certos padrões de reconhecimento; sobretudo a observação de um progresso discursivo que, embora ainda tímido, começa a ter força para disputar espaços com as semânticas vulnerabilizantes que dominam o imaginário social e que podem ser vistas, nestes fragmentos, quando é retomada a associação entre a morte e a doença.

Entretanto, a predominância dessas narrativas (**Figura 69**) também podem evidenciar uma lacuna representativa, mostrando que as próprias associações formuladas durante a epidemia discursiva ainda são semânticas dolorosas que persistem majoritariamente na produção cinematográfica e na discursividade sobre o tema. Retratar esta doença apenas como fenômeno do passado pode refletir um apagamento que ignora as vivências contemporâneas das pessoas que vivem com o HIV. Esta negligência às narrativas de cronificação da síndrome limita a compreensão pública dos avanços da atualidade e contribui para um processo de falta de reconhecimento semântico a partir do momento que minimiza os desafios, mas também as enormes conquistas, das pessoas que convivem com o vírus no presente. Ao deixar de retratar a luta contínua desta população, e os avanços clínicos e semânticos, em detrimento das memórias do passado, o cinema pode estar perpetuando estigmas e deixando de se ater a um contexto que se difere daquele dos momentos mais críticos da epidemia.

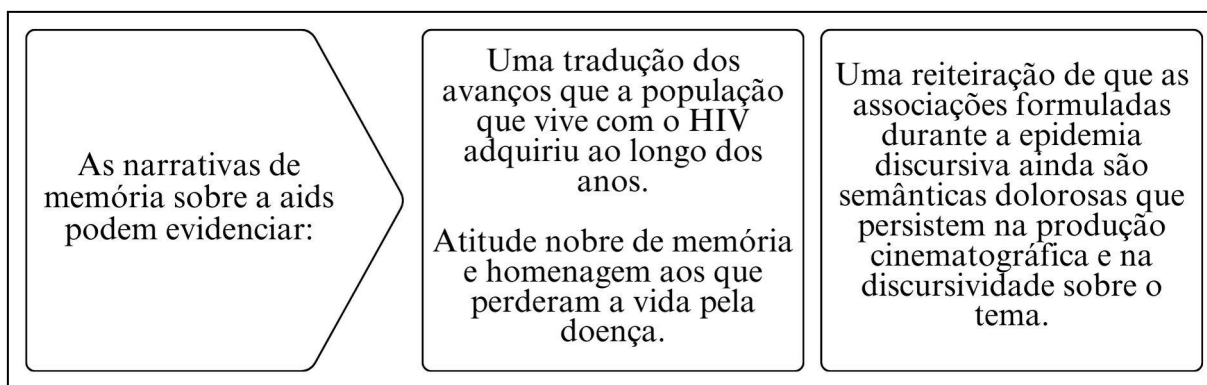


FIGURA 68 - Decorrências sociais das narrativas de memória.

FONTE - Autor (2025).

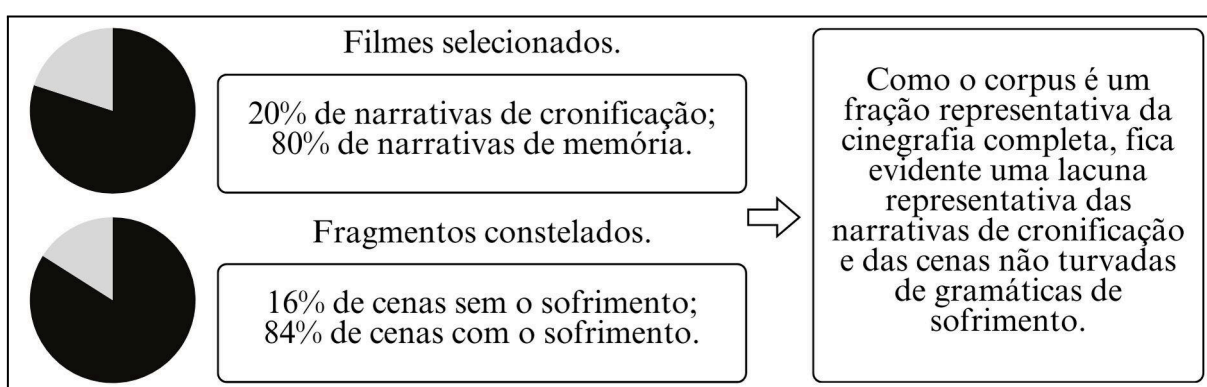


FIGURA 69 - Lacuna representativa do cinema sobre a aids na última década.

FONTE - Autor (2025).

Portanto, por um lado, acreditamos que resgatar a história e a memória para conscientizar sobre a doença e para homenagear aqueles que perderam a vida pela aids na década de 1980 é um exercício de reconhecimento e resistência. Essa configuração permite contrastar os avanços do presente com as semânticas do passado, também se mostrando eficaz nas denúncias contra as negligências governamentais quanto à construção de medidas para combater a epidemia. Ao mesmo tempo, no entanto, percebemos que quatro dos cinco filmes analisados e 21 entre os 25 fragmentos constelados retratam a mesma gramática de sofrimento nos demonstra a importância de se construir novas tendências discursivas sobre personagens que vivenciam o vírus de formas não associadas à dor e a inevitabilidade da morte, sem esquecer a importância de difundir conceitos sobre a prevenção e as formas contemporâneas de se viver com o HIV.

### 6.3.2 A distinção entre o desrespeito e o reconhecimento

Este tópico será dedicado a demonstrar como os personagens das produções, em alguns fragmentos específicos, vivenciam experiências sociais de desrespeito ou de reconhecimento. Mais adiante, no **tópico 5.3.4**, a intenção é procurar traduzir como as experiências retratadas

nos longas podem ser transferidas para a vida real, seja na autopercepção do grupo representado ou na compreensão do outro. Para Honneth (2003), uma autorrelação positiva só é possível a partir do momento que somos reconhecidos por nossos parceiros de interação. Entretanto, quando, no lugar deste almejado reconhecimento, passa-se a encarar experiências de desacato; a vulnerabilidade, que consiste todos os humanos, é tonificada e, assim, o indivíduo passa a ter suas capacidades de autopercepção abaladas.

Honneth (2003) divide o reconhecimento, e conseqüentemente as formas como as atitudes de desrespeito podem abalá-las, em três esferas distintas: a afetiva, a jurídica e a semântica. Enquanto a primeira está relacionada às relações de amor e amizade, encadeia-se com a autoconfiança e é desmoralizada pelos maus tratos e as violações; a segunda se relaciona à garantia de direitos, é intrínseca ao respeito próprio e tem como formas de desacato a privação, a exclusão e a segregação jurídica. Por fim, a terceira esfera; que opera em níveis simbólicos e foi amplamente discutida quando falamos da construção semântica da aids; é formulada a partir da comunidade de valores, trabalha no estabelecimento da autoestima dos indivíduos e é abalada com degradações e ofensas que atingem a honra e a moral dos sujeitos atingidos.

Com estas explanações revisadas, resgatamos, agora, dois fragmentos que fazem parte do subconjunto da morte inevitável (**Figura 70**). No fragmento quatro de “Califórnia”, na cena em que Estela ouve a conversa dos pais e descobre a real situação de saúde de seu tio, o cunhado de Carlos chega a dizer que não é mais possível hospedar o personagem em sua casa. Beto sabe que o personagem está em estágio avançado da aids e a ameaça de abandono, que não é feita diretamente a Carlos, mas à sua irmã, evidencia uma violação na confiança que geralmente é estabelecida com a família nas relações afetivas e que, muitas vezes, foi quebrada durante a epidemia da aids (Sontag, 2007). Já no fragmento quatro de “1985”, essa relação não é substituída por uma experiência de desrespeito; uma vez que Carly se mantém ao lado do amigo Adrian mesmo após a revelação do seu diagnóstico.

Outras duas cenas (**Figura 71**) que, ao serem confrontadas, relacionam-se às ideias de Honneth (2003) quanto à primeira esfera do reconhecimento, mas também na questão semântica; fazem parte dos fragmentos três de “Califórnia” e “*Pride*”. O primeiro faz parte do subconjunto da vergonha e o segundo, por sua vez, é o único, não impregnado de gramáticas de sofrimento a integrar o subconjunto das questões afetivas. Na cena de “*Pride*”, assim como na cena de “1985 anteriormente citada, a referida relação primária se mostra em pleno gozo

do reconhecimento: o cuidado de Gethin com o namorado, ao pedir que Siân cuide do personagem, representa uma experiência positiva que, inclusive, se debruça na exposta questão do caráter de interdependência dos sujeitos. Já cena de “Califórnia”, Estela tem vergonha de ser vista em pública com o tio doente, especialmente quando encarada por um interesse romântico do passado, o que evidencia, para Carlos, uma possível experiência de desrespeito que retoma à questão afetiva; mas que, também pode representar uma degradação simbólica capaz de atingir a honra e a autoestima do personagem.

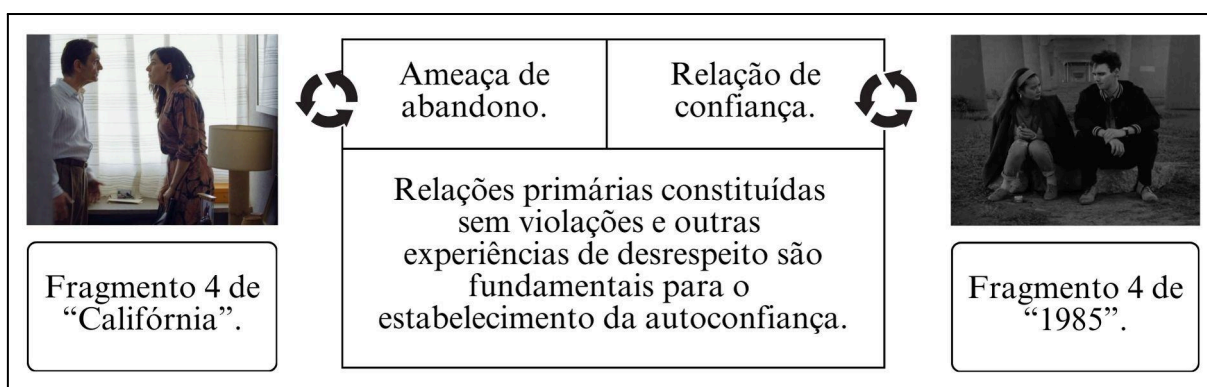


FIGURA 70 - Ameaça e confiança como experiências nos fragmentos analisados.

FONTE - *Apple TV* (2024), *Mídia física* (2018), Autor (2025).

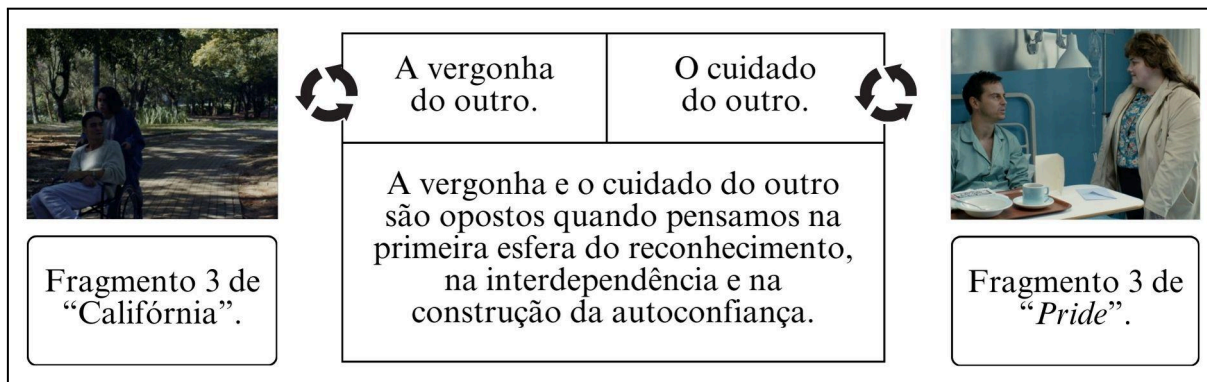


FIGURA 71 - Vergonha e cuidado como experiências nos fragmentos analisados.

FONTE - *Apple TV* (2024), Autor (2025).

Tocando na questão semântica, trazemos agora os fragmentos um de “*Pride*” e dois de “Três tigres tristes”, que se diferem por trazerem discursos de degradação e de compreensão quanto à vida com o HIV (**Figura 72**). Vale reiterar que os discursos sobre características ou um modo de vida específico, geralmente baseados em uma série de valores arbitrários da sociedade, podem afetar a honra e a dignidade do indivíduo, bloqueando a construção da autoestima: fator mais do que necessário para a construção de uma relação positiva com si mesmo (Honneth, 2003). Nesse caso, discursos de degradação, como o feito por Maureen, em “*Pride*”, coloca a reputação de toda a comunidade que vive com o vírus do HIV, bem como de toda a comunidade gay, em suspicácia, ao afirmar que os membros do grupo “Lésbicas e gays

em apoio aos mineiros” são altamente contagiosos e podem transmitir o vírus pelo simples fato de utilizarem um mesmo saco de dormir.

Pelo contrário, no fragmento de “Três tigres tristes”; que já foi problematizado por conceber a ideia de que a epidemia é uma coisa do passado; tem uma dupla configuração, uma vez que, também, apresenta um discurso de compreensão que evidencia uma experiência de reconhecimento para os dois personagens que vivem com o vírus de forma cronicada: Jonata e Omar. Ao saber que Jonata vive com a doença, Omar lida com a informação de forma completamente natural, diferente das reações de surpresa ou incômodo que geralmente aparece em outras sequências de revelação de diagnóstico. Por sua vez, essa é a mesma reação dos protagonistas quando Omar revela que também vive com o vírus do HIV, desde 1992. Na cena, todos os quatro personagens; sensíveis à causa, ou por viverem com a doença ou por manterem proximidade com pessoas diagnosticadas; têm a consciência da forma contemporânea e majoritária de se viver com o vírus, hoje, no Brasil<sup>76</sup>.

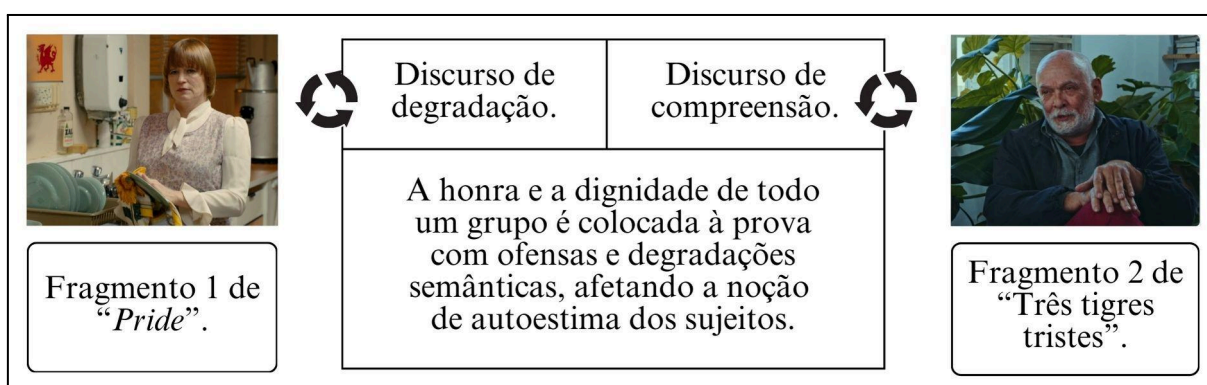


FIGURA 72 - Degradação e compreensão como experiências nos fragmentos analisados.  
 FONTE - *Apple TV* (2024), Autor (2025).

Para finalizar este tópico, contemplando a esfera jurídica do reconhecimento e ao direito à saúde, nos atemos às cenas do subconjunto sobre o tratamento contra o HIV: sendo o fragmento cinco de “Os primeiros soldados” e quatro de “Três tigres tristes” (**Figura 73**). Na sequência extraída da narrativa de memória, os personagens vivem em um contexto onde não existem, no Brasil, possibilidades de tratamento perante o vírus. Isso faz com que os medicamentos tomados pelos protagonistas sejam importados da França, onde mora o namorado de Suzano: personagem que, por muitas vezes, é citado como economicamente privilegiado. Rose e Humberto, personagens que vivem em uma situação de vulnerabilidade financeira, não teriam acesso a nenhum tipo de tratamento se não fosse a amizade com

<sup>76</sup> Segundo notícia do jornal Folha de São Paulo, publicada no dia 29 de novembro de 2024, 95% das pessoas que vivem HIV no Brasil não transmitem a doença devido aos tratamentos existentes. Informação extraída do portal da [Folha de São Paulo](https://www.folha.com.br). Acesso em 30 nov. 2024.

Suzano. Essa realidade evidencia uma experiência grave de desrespeito, de privação aos direitos básicos de saúde, mas, também, à negligência governamental do governo do ditador João Figueiredo quanto ao HIV que, na época, não era considerado um problema pelos órgãos oficiais de saúde por ser considerada uma doença do outro (Richard & Parker, 2018).

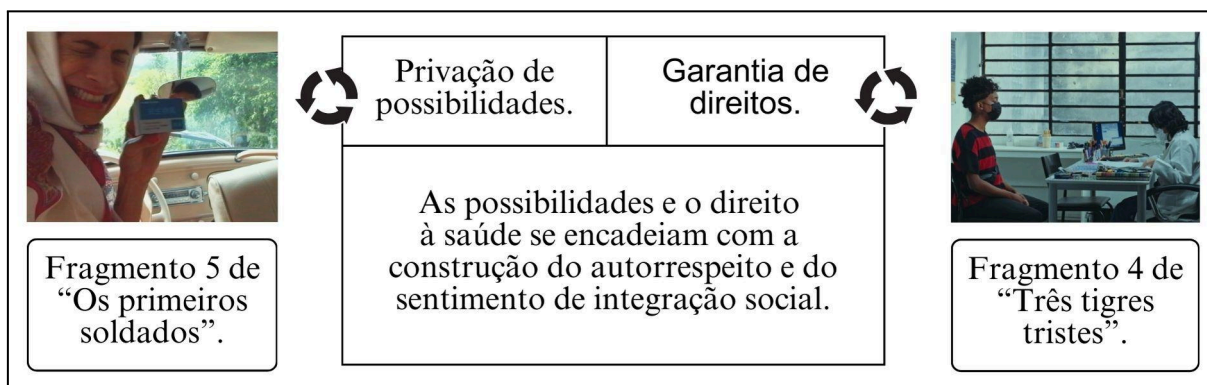


FIGURA 73 - Direitos à saúde como experiências nos fragmentos analisados.  
 FONTE - *Apple TV* (2024), Autor (2025).

Essa realidade é oposta no fragmento da narrativa de cronificação. Se em uma cena anterior Jonata cita que frequentava as filas do posto de saúde do interior para pegar, gratuitamente, os remédios que compõem o seu tratamento; na cena número quatro extraída do filme, o personagem está mais uma vez em um posto de saúde, dessa vez da cidade de São Paulo, dispondo de uma consulta médica gratuita com a infectologista. Os direitos básicos de bem-estar social, quando distribuídos de forma igualitária, se encadeiam na integração social e, nas ideias de Honneth (2003), com a construção do autorrespeito fundamental para uma percepção positiva sobre si. O Brasil foi um dos primeiros países do mundo a oferecer o acesso ao tratamento contra o HIV de forma integral e gratuita, desde metade da década de 1990, no governo do presidente Fernando Henrique Cardoso<sup>77</sup>. Segundo o portal do Ministério da Saúde, além dos direitos de saúde a população que já vive com o vírus; o SUS também oferece ações de prevenção, como: a distribuição de camisinhas e de gel lubrificante; o aconselhamento sobre a doença e o incentivo à testagem<sup>78</sup>.

### 6.3.3 A autopercepção e a inserção na realidade do outro

Voltando à atenção, outra vez, para a **Figura 13**, da página 73, a terceira das condições que caracterizam o cinema como ponte semântica e certificação estética é a inserção do espectador na realidade do grupo ou indivíduo representado durante a narrativa (Honneth

<sup>77</sup> Informação extraída do portal [Gov.br](http://Gov.br). Acesso em 30 nov. 2024.

<sup>78</sup> Informação extraída do portal [Gov.br](http://Gov.br). Acesso em 30 nov. 2024

2003; Simin 2015; Maia, 2019; Colins & Lima, 2020). Adiante, na **Figura 14**, utilizamos a concepção de Maia (2019) de que essa percepção tem uma dupla configuração:

- a) o percebimento de si, quando o espectador faz parte do grupo representado e, portanto, se compara, a partir da realidade material, com as experiências vividas pelos personagens da narrativa;
- b) a percepção do outro, que afere ao cinema o caráter de moldar perspectivas culturais e que ocorre quando o espectador não faz parte do grupo representando, mas recebe, ao ver o filme, uma série de recursos que o possibilitam enxergar-se no lugar dos personagens.

Pensando no cinema sobre a aids e nesse segundo caso detalhado, dividimos a percepção do outro entre os espectadores que já são sensíveis à causa e, por outro lado, aqueles que ainda não o são (**Figura 74**). A primeira aglomeração reúne as pessoas que já foram sensibilizadas com os contradiscursos de desdramatização da síndrome e que, por consequência, já não predispõe-se mais aos simbolismos metafóricos e estigmatizantes originados durante o contexto da epidemia discursiva (Bessa, 1997). Pelo contrário, o outro grupo de pessoas ainda é afetado pelo poder de permanência desses discursos estigmatizantes, não tendo ainda a oportunidade de serem suficientemente desconstruídos quanto às novas formas de ver e entender a doença. Os filmes sobre a aids, nesse segundo caso, podem ajudar nesse papel de ruptura de preconceitos. Entretanto, também podem colaborar na manutenção dos simbolismos e das informações estigmatizantes.

Essa discussão pode nos levar a uma outra questão, que poderia gerar uma nova problemática de pesquisa: quem são as pessoas que assistem os filmes sobre a aids? Nossa hipótese é de que as produções independentes, das novas gerações no *new queer cinema*, atingem, sobretudo, um público que já está familiarizado com a contradiscursividade ao redor do tema. Entretanto, as produções *mainstream*, com maior orçamento e distribuição nas salas de cinema, atingem espectadores dessa segunda parcela; o que aumenta consideravelmente a responsabilidade dessas produções em representarem a epidemia livre das metáforas impregnadas às suas significações desde a década de 1980.

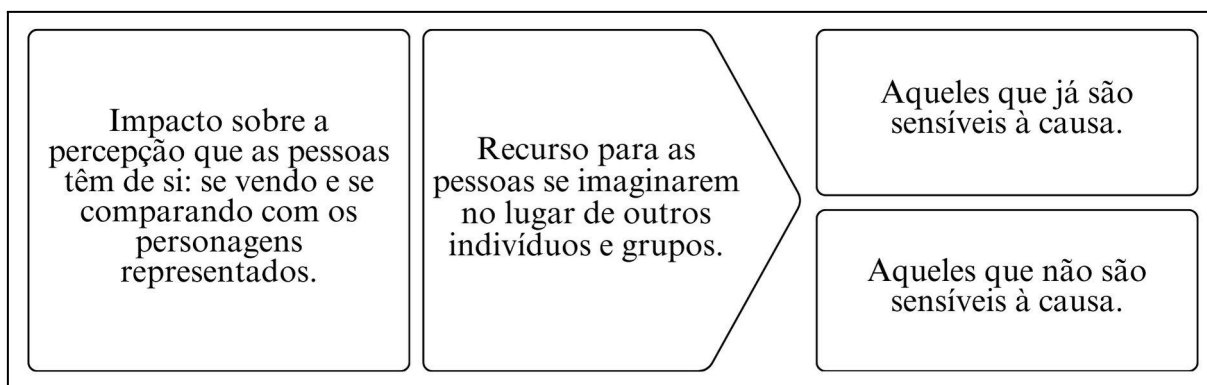


FIGURA 74 - Grupos de possíveis espectadores do cinema sobre a aids.  
 FONTE - Autor (2025); com base em Maia (2019).

Como não é possível captar essa informação, contemplamos, rapidamente, o número de usuários que cadastraram cada filme na plataforma *Letterboxd*. Esses números, embora não possam ser considerados totalmente oficiais, fazem parte de uma transcrição documental do corpus, parte que integra a análise transcritiva referenciada por Aumont e Marie (2004) em seus estudos. Nesse caso, o filme com mais visualizações é “*Pride*”, que foi assistido por 152 mil usuários; seguido por “Califórnia”, com 15 mil usuários; “1985”, com cerca de 7 mil usuários; “Os primeiros soldados”, com quase 2 mil usuários; e, por último, “Três tigres tristes”, com algo em torno de mil usuários<sup>79</sup>. Olhando superficialmente esses números, vale ressaltar que a única narrativa de cronificação da lista é, justamente, a produção mais alternativa entre o corpus selecionado. Isso contempla a percepção de Sousa (2016) de que as narrativas de memória rendem mais dividendos financeiros para as empresas produtoras, o que gera um interesse menor em produzir películas que pertençam à outra dizibilidade.

Voltando a pensar sobre a dupla configuração de espectadores das produções fílmicas, visando o cinema como ponte semântica, inserimos a reflexão nesse ponto da análise porque ela será essencial no próximo tópico deste capítulo da pesquisa, onde procuramos estabelecer como os fragmentos que foram constelados podem evidenciar, para o público, as experiências e as patologias sociais em suas múltiplas dimensões. Fica manifesto que essa percepção será diferente para cada subgrupo: as pessoas que vivem com o HIV; as pessoas que não vivem com o vírus, mas são sensibilizadas à contradiscursividade e desdramatização que circunscreve o tema; e, por fim, às pessoas que não são familiarizadas às novas tendências discursivas e que ainda são, possivelmente, afetadas pelo poder de permanência das semânticas criadas nos piores anos da epidemia, durante as décadas de 1980 e 1990.

<sup>79</sup> Informações extraídas do portal [Letterboxd](https://letterboxd.com). Acesso em 1 dez. 2024.

#### 6.3.4 A evidência de experiências e patologias sociais

Entre todos os tópicos da dissertação, este pode ser o que mais se concatena com o que consideramos uma resolução satisfatória para a nossa problemática de pesquisa. Mas, no entanto, antes de estabelecer as formas como cada subconjunto da constelação fílmica sobre a aids e o HIV evidenciam as experiências sociais; é preciso explicar, com detalhes, como funciona este processo na dimensão específica do cinema: organização teórica formulada com a soma das múltiplas teorias que mobilizam este projeto, as análises feitas e os resultados obtidos na **seção 5.2** e, até então, na **seção 5.3** desta pesquisa.

A primeira afirmação é que ao assistir filmes que carregam consigo a temática da doença, os diferentes grupos de espectadores; que foram citados e detalhados no tópico anterior; percebem as experiências sociais vivenciadas pelos protagonistas com o HIV. Detalhamos algumas dessas experiências, que podem ser positivas ou negativas e estão inseridas nas três esferas do reconhecimento diferenciadas por Honneth (2003), no **tópico 5.3.2** deste trabalho. Acreditamos que essa percepção do público suscita a manifestação de novas e outras experiências; desta vez não nos personagens, mas no público. Essas experiências permeiam as extensões do universo simbólico e fazem parte, sobretudo, do terceiro nível de reconhecimento recíproco que foi enumerado pelo autor, se relacionando à noção de solidariedade e, também, com os valores sociais periodicamente construídos.

As novas experiências, de ordem simbólica, são criadas a partir da percepção do público, sobretudo, sobre as patologias sociais relacionadas à doença que são comumente retratadas nos filmes sobre o tema. Então, nesse sentido, dividimos as patologias sociais sobre a aids entre:

- a) as patologias clínicas: relacionadas à própria doença em sua materialidade epidemiológica e na realidade que ainda é alarmante em vários países do mundo;
- b) e as patologias semântica:, relacionadas à retenção de discursos e simbolismos estigmatizantes e metafóricos sobre a aids e também sobre os seus pacientes (Richard & Parker, 2018), criados durante a chamada epidemia discursiva (Bessa, 1997).

Prosseguindo nessa linha de raciocínio, ao perceber as experiências e os desafios vivenciados pelos personagens dos filmes analisados, nesses dois níveis, os espectadores podem verificar, em si próprios, experiências positivas – que se relacionam ao reconhecimento; ou experiências negativas – que se relacionam ao desrespeito. As

decorrências dessas experimentações variam, entretanto, com os grupos de espectadores já mencionados. Para as pessoas que vivem com o HIV, as experiências sociais de reconhecimento evidenciadas nos filmes sobre a aids podem estabelecer e fortalecer a noção de autoestima e, pelo contrário, as experiências sociais de desrespeito tem o poder de afetar a noção de dignidade, tonificando uma situação simbólica de vulnerabilidade.

Por outro lado, no grupo de pessoas que não vivem com o HIV, as experiências sociais que caminham no nível da compreensão e aceitação simbólica do outro, fator essencial para estabelecer uma noção de reconhecimento, se opera nos níveis da solidariedade (Honneth, 2003) e ajuda a elucidar as condições de interdependência de um grupo semanticamente vulnerabilizado. As experiências sociais negativas, no entanto, podem se traduzir em experiências de desrespeito em direção aos grupos retratados, uma vez que carregam consigo o poder de manter e fortalecer as ideias estigmatizantes já impregnadas sobre os pacientes que vivem com o HIV. Vale ressaltar que a formação dessas experiências, além das semânticas representadas nos filmes, é influenciada pela proximidade prévia do espectador sem o vírus com o tema, algo que discutimos no tópico anterior.

Estabelecida a formação desse processo (**Figura 75**), é hora de retomar nossa constelação, ponderando como cada subconjunto semântico analisado é capaz de evidenciar estas experiências sociais nas pessoas que vivem ou que não vivem com o vírus.

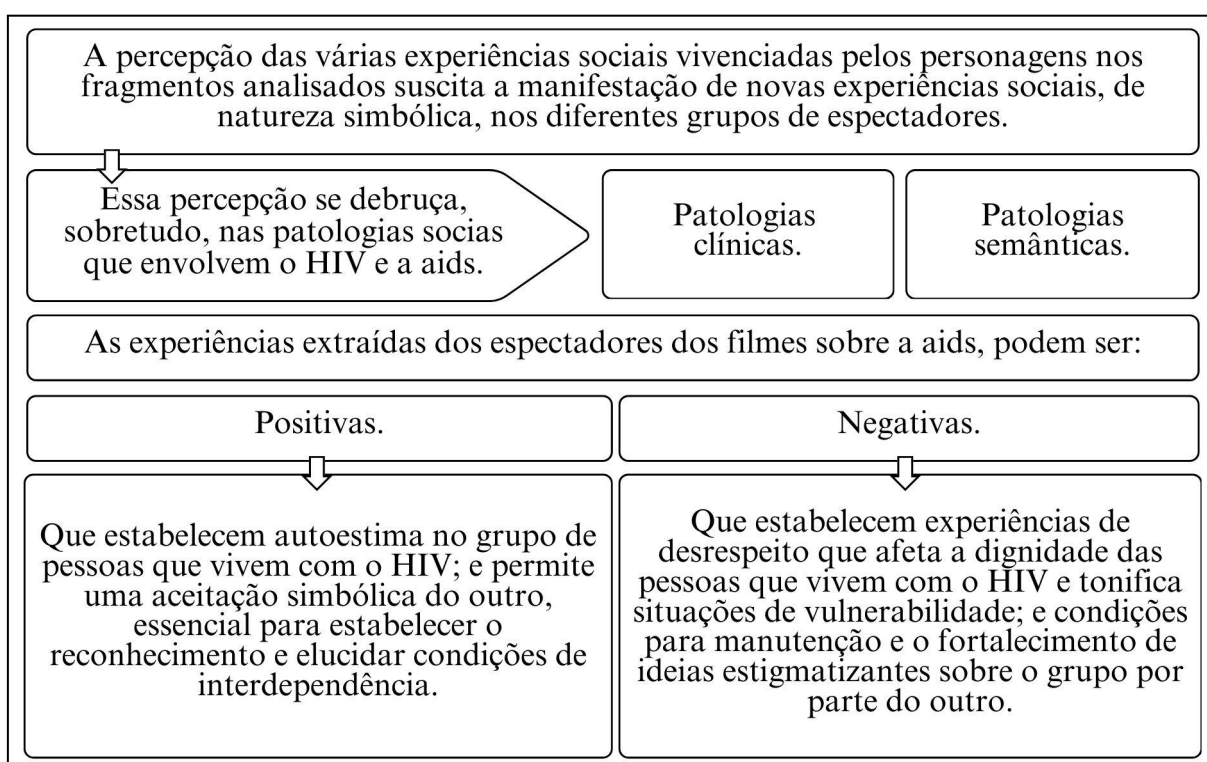


FIGURA 75 - O cinema sobre a aids na evidência de experiências sociais.  
FONTE - Autor (2025).

Começando pelo primeiro subconjunto, da fragilidade do corpo e da morte inevitável (**Figura 76**), é perceptível que os personagens passam, nessas cenas, por diversas experiências turvadas pela dor e pelo sofrimento. A experiência de carregar consigo um prazo de validade, curto e determinado, pode afetar diversas esferas da relação do sujeito consigo mesmo. Embora o rol dos sentimentos relacionados à percepção da inevitabilidade da morte venha mais de si mesmo do que do outro, ainda que existam casos em que terceiros reiteram essa afirmação, surge o seguinte questionamento: é possível construir uma autorrelação positiva, com a autoestima advinda da esfera simbólica do reconhecimento, sabendo que, em breve, você vai deixar de existir?

A fragilidade do corpo, por sua vez, retoma o sentimento de vergonha que abala os personagens ao despontar a expectativa normativa do que se espera do pensamento dos seus parceiros de relação. Os sarcomas e o emagrecimento excessivo, por exemplo, revelam iconograficamente a doença, que era carregada de sentimentos de culpa e de vergonha (Sontag, 2007). Demonstrar essa fragilidade pode desapontar aqueles que esperam que a pessoa continue forte e viva e, ao mesmo tempo, causar comentários desrespeitosos daqueles que carregam consigo, em seus conjuntos de crenças, os diversos estigmas que envolvem a doença.

Mas, questionamos, então, de que forma essa absorção de sentidos sobre a doença se evidencia no público. Como as pessoas são muito diferentes e as visões a respeito de um filme podem ser demasiadamente distintas, também considerando a diferença entre o grupo de espectadores, apontamos uma dupla configuração que pode ser suscitada nessas cenas. A primeira percepção, positiva, passa pela compreensão de que algumas das patologias clínicas que envolvem a aids se arrefeceram durante as últimas décadas, a partir da dedução, evidente, de que hoje morre-se menos da doença do que morria-se na década de 1980. As deformações físicas decorrentes da doença também tornaram-se mais raras a partir do advento dos antivirais na segunda metade da década de 1990. Essas conclusões atingem a esfera semântica porque pensar nessa realidade é, impreterivelmente, afastar-se da noção de que “aids = morte”, popularizada durante a epidemia discursiva (Bessa, 1997). Se todas as semânticas estigmatizantes e metafóricas popularizadas nesse período representam experiências de desrespeito; a quebra e a substituição dessas gramáticas caminham em direção à um sentido oposto, representando experiências de reconhecimento quanto ao outro ou no fortalecimento

da dignidade advinda da abertura das noções de autoestima.

Pode haver ainda, no entanto, a conclusão de que todos esses personagens que vivem com o HIV (Adrian, Carlos e Humberto) foram retratados nessas cenas a partir do trauma, e pelos sentimentos de dor e sofrimento. Os espectadores mais atentos às estruturas dos filmes podem se ater que essa retração é fetichizada em vários momentos, com o intuito narrativo de atingir certos efeitos dramáticos para gerar sentimentos de emoção. Tais aplicações dramáticas podem até gerar empatia no público formado pelo outro, entretanto é importante refletir que mesmo que a solidariedade mova a terceira das esferas de Honneth (2003); a empatia é diferente do sentimento de reconhecimento recíproco. Além do mais, o majoritário número de pessoas que vivem com o vírus do HIV de forma cronicada (95% dos casos, hoje, no Brasil)<sup>80</sup>, podem não se sentir bem representadas com essa insistente codificação da dor. Ainda ressaltamos que aqueles que não estão bem familiarizados com os avanços clínicos vivenciados nas últimas décadas podem ter essa desinformação respaldada em seus conjuntos de crenças e podem continuar se dispondendo de opiniões e comentários vulnerabilizantes que afetam a honra e o reconhecimento semântico daqueles que convivem com o vírus.

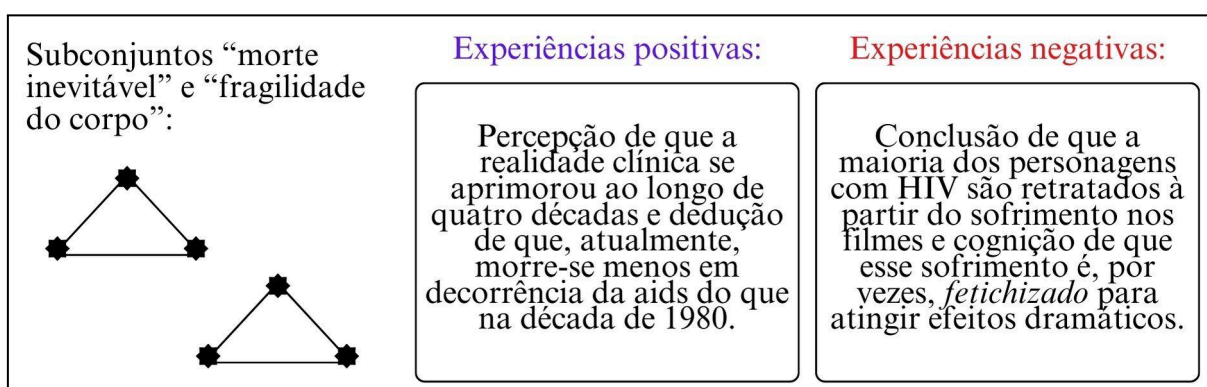


FIGURA 76 - A evidência das experiências sociais no subconjunto da morte e fragilidade.

FONTE - Autor (2025).

No subconjunto do tratamento médico (**Figura 77**), as conclusões que se relacionam com os avanços referente às patologias clínicas que envolvem a doença estão presentes de forma ainda mais contundente. A garantia aos direitos básicos, que move a segunda esfera do reconhecimento (Honneth, 2003), gera ao personagem Jonata uma noção de autorrespeito; e, aos outros personagens, que vivem na temporalidade da década de 1980, uma sensação que se relaciona à privação, à exclusão e, também, ao enfraquecimento dos sentimentos de pertencimento e integridade social. Podemos dizer que tais sensações traduzem-se para a vida real, primeiro, com a conclusão óbvia da existência de um avanço jurídico: os pacientes que

<sup>80</sup> Informação extraída do portal da [Folha de São Paulo](#). Acesso em 30 nov. 2024.

vivem com HIV, atualmente, têm mais garantias de bem-estar e saúde, o que é fundamental para a manutenção de uma vida digna de ser vivida. Entretanto, ao perceber a temporalidade narrativa das duas cenas analisadas, é perceptível que essa evolução jurídica não aconteceu do nada e, muito menos, foi marcada pela rapidez e a estabilidade.

Para as pessoas que vivem com o HIV e as que são sensíveis à causa, pode surgir um sentimento de indignação, efeito das experiências de desrespeito, quanto a todo esse processo que envolve as garantias da saúde universal. Por mais que se reconheça os avanços vividos na última década, o nosso país demorou mais de uma década para criar uma política de saúde consistente para tratar e combater a doença. Além disso, como afirma Honneth (2003), as garantias de reconhecimento jurídico não são estáveis e podem se alterar a partir das especificidades contextuais da realidade. Um exemplo recente é que, durante o governo do ex-presidente Jair Bolsonaro (2019-2022), o ministro da saúde Luiz Henrique Mandetta chegou a tomar medidas que abalaram o programa nacional de políticas contra a aids ao rebaixar o departamento que cuidava deste assunto para apenas um coordenação de outra área: o Departamento de Doenças de Condições Crônicas e Infecções Sexualmente Transmissíveis<sup>81</sup>. Ultrapassando o nível jurídico e chegando no nível simbólico do desrespeito; o ministro da saúde ainda disse que as políticas de prevenção da aids não podiam ofender as famílias<sup>82</sup>, resgatando uma tradição de estigmatizações contra a doença e os homossexuais com um discurso altamente reacionário. Essas degradações não se limitaram ao ministro da saúde: o próprio ex-presidente chegou a dizer que pessoa com a doença formam uma despesa desnecessária para todo o Brasil<sup>83</sup> e à associar a vacina contra a Covid-19 com a infecção com o vírus do HIV<sup>84</sup>.

O sentimento de reconhecimento da quebra dos estigmas da década de 1980 quanto aos tratamentos e às informações referentes à própria doença se mistura, nos espectadores, com o sentimento de indignação e revolta que surge quando se retoma a precária estabilidade dos direitos de saúde voltado às pessoas que vivem com a doença. Por mais que o governo atual (2023-2026) esteja reconstruindo tais políticas, sancionando uma lei que amplia a produção de

---

<sup>81</sup> Informação extraída do portal da [Andes](#). Acesso em 2 dez. 2024.

<sup>82</sup> Informação extraída do portal da [Folha de São Paulo](#). Acesso em 2 dez. 2024.

<sup>83</sup> Informação extraída do portal da [Andes](#). Acesso em 2 dez. 2024.

<sup>84</sup> Informação extraída do portal da [Folha de São Paulo](#). Acesso em 2 dez. 2024.

medicamentos<sup>85</sup> e fazendo parcerias com aplicativos de relacionamento gay para ampliar o acesso aos testes de HIV<sup>86</sup>; uma volta ao poder do grupo político anterior poderia colocar em risco, ou até mesmo revogar, os avanços conquistados.

A experiência social de desrespeito descrita aqui pode impulsionar a criação de movimentações políticas em busca da manutenção e da ampliação dos direitos das pessoas que vivem com o vírus do HIV. Relação que deve ser mais detalhada no próximo tópico, que é totalmente dedicado à essa questão; retomamos a fórmula de Honneth (2003), detalhada por Garcêz (2008), de que as experiências de desacato impulsionam conflitos no sentido de que catalisam lutas sociais marcada por ações na busca pelo reconhecimento mútuo; por parte não só dos parceiros de interação, mas, também, dos decisivos escalões da esfera política e governamental.

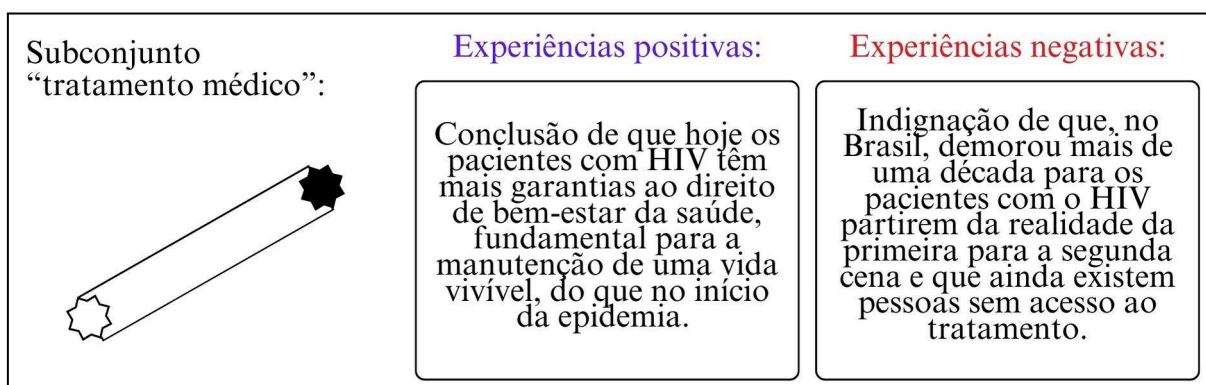


FIGURA 77 - A evidência das experiências sociais no subconjunto do tratamento médico.

FONTE - Autor (2025).

Os próximos subconjuntos (**Figura 78**) são os que retratam às desinformações e às associações entre a doença e a homossexualidade. É dividido, por sua vez, entre uma cena em que um personagem em específico; Omar, de “Três tigres tristes”; diz que a epidemia do HIV é uma coisa que ficou no passado e outras três; duas de “Pride” e uma de “Califórnia”; que remetem à associação insistente e estigmatizante entre a infecção com o vírus do HIV, a comunidade gay e os atos de relação sexual entre dois homens. Estas últimas três cenas significam aos personagens; que tem orientações sexuais que diferem da heteronormatividade; experiências muito claras de desrespeito social, uma vez que ofendem e degradam a imagem de todo um grupo que, segundo Parker e Aggleton (2019), já era anteriormente estigmatizado. Já a fala de Omar não recebe resposta do personagem Jonata, em uma atitude que foi tomada pelo roteiro e a direção do filme e, na qual, nós não temos a ciência ou o lugar para dizer se

<sup>85</sup> Informação extraída do portal [Gov.br](http://Gov.br). Acesso em 2 dez. 2024.

<sup>86</sup> Informação extraída do portal [Metrópoles](http://Metrópoles). Acesso em 2 dez. 2024.

foi intencionalmente pensada para problematizar essa questão.

Transportando essa noção para a realidade prática e as experiências sociais que suscitam no público, nos atemos à esfera do reconhecimento que se relaciona aos valores e as semantizações feitas pela sociedade. As pessoas que vivem com o vírus, bem como às sensibilizada, pela causa, são capazes de reconhecer o fato de que as degradações, hoje, são menos frequentes do que antes; uma vez que as disputas simbólicas dos agentes contradiscursivos possibilitaram a criação de semânticas de desdramatização e quebraram parte das gramáticas metafóricas que envolviam a doença. Ainda longe de substituir as ideias preconceituosas e as controversas informacionais da epidemia discursiva; esse novo simbolismo traz uma maior consciência de que aids não é sinônimo de homossexualidade, algo pensado pelas personagens Estela e Maureen na temporalidade narrativa de 1984.

Entretanto, a ideia de desdramatização não pode ser confundida com a ideia de descentralização da epidemia. Sim, é preciso abster, desmascarar, criticar, atacar e desgastar as metáforas que se circunscrevem à aids (Sontag, 1997). No entanto, não se pode, nunca, diminuir ou negligenciar a gravidade da doença. Ao dizer que o HIV é coisa do passado, o personagem põe em cheque uma realidade que ainda é alarmante em muitos países do mundo, além do número de cerca de 630 mil mortes causadas pela doença em cada um dos anos dessa década. Essa fala, considerada uma atitude de desrespeito, é ainda mais específica para o público que vive com o HIV: uma vez que ela negligencia a vivência do indivíduo com o vírus e os desafios que ainda são enormes em uma sociedade tão conservadora. Todos têm de convir que não deve ser fácil manter um tratamento diário para conter a progressão do vírus no organismo. Ainda mais difícil é lidar com todo o preconceito que permaneceu nessas quatro décadas e que, por mais que em certos momentos pareçam adormecidos, ainda existem em uma abundância capaz de diminuir a honra e, sobretudo, a dignidade de um grupo que é simbolicamente vulnerável.

Ao assistir essas cenas, os espectadores podem concluir que a configuração de descentralização se soma à percepção de permanência da epidemia discursiva (1997). Se o fluxo e a intensidade na produção de discursos desrespeitosos sobre a doença diminuiu nos últimos anos, o fator de permanência dessas estigmatizações é muito mais difícil de se romper. Quando essas declarações desrespeitosas não são corrigidas<sup>87</sup> ou não são fornecidos

---

<sup>87</sup> Nas cenas pertencentes aos fragmentos cinco de “Califórnia” e um de “Pride”, as falas preconceituosas e estigmatizantes dos personagens são rebatidas pelos seus parceiros de cena.

os esclarecimentos de que pertencem a um contexto temporal específico; elas podem reiterar pensamentos que já existem no repertório social de pessoas que não tem nenhum envolvimento com o assunto. Isso evidencia mais possibilidades de desrespeito semântico, que como já expomos algumas vezes, é capaz de desmoronar a possibilidade de autorrelação positiva do indivíduo. No caso da outra parcela do público, essa conclusão pode trazer uma conscientização política de que ainda é preciso se somar às existentes disputas contradiscursivas, que procuram dar novas configurações para a semantização da doença, circulando novas gramáticas que podem sanar a noção de injustiça e de ausência de reconhecimento; promovendo, assim, novas, pertinentes e desejáveis possibilidades emancipatórias para aqueles que vivem com o vírus.

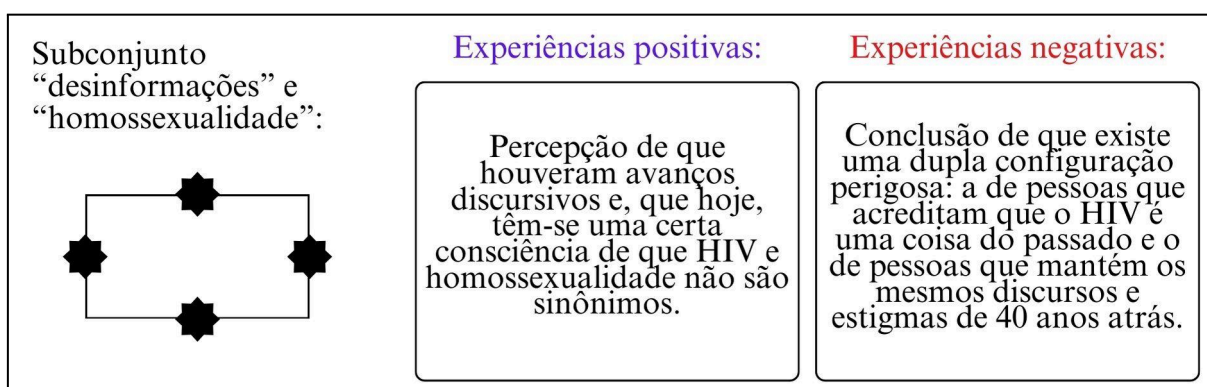


FIGURA 78 - A evidência das experiências sociais no subconjunto da desinformação.

FONTE - Autor (2025).

O subconjunto da vergonha e da revelação do diagnóstico (**Figura 79**) caminha de formas similares a outros subconjuntos, como o da fragilidade do corpo, da morte inevitável, da desinformação e o da homossexualidade. Os personagens dessas cenas se sentem envergonhados da sua própria condição, o que os impede de revelar o diagnóstico da doença para amigos e familiares. Para Honneth (2003), esse sentimento de vergonha representa uma quebra da expectativa que o sujeito ativo tem de si mesmo, o que reitera a culpa e a indignação moral. Para o autor, a vergonha é o sentimento mais aberto e ancorado do plano antropológico: uma espécie de rebaixamento do próprio valor que faz o indivíduo se considerar alguém de menor importância do que se havia suposto. No fragmento de “Califórnia”, em específico, o sentimento de vergonha vem de Estela perante a doença e, a fragilidade do tio: um claro caso onde um parceiro próximo de interação fere normas relacionadas com aquilo que um sujeito deveria ser, de acordo com os seus ideais.

A vergonha de revelar-se com HIV ancora-se na vergonha balizada pelo sentimento de culpabilização; algo que se relaciona à retomada da chamada metáfora da peste (Sontag,

2007): significação que encara à doença como um castigo imposto ao paciente pelo seu comportamento, os considerando, assim, provocadores da sua própria enfermidade. Vale ressaltar que, quase sempre, essa metáfora é resgatada para doenças em que os pacientes são integrantes de populações previamente vulnerabilizadas. Afirmamos que utilizar a metáfora da peste para compreender o HIV e seus pacientes é, indubitavelmente, uma atitude de desrespeito simbólico que degrada e humilha os integrantes desse grupo. Vale ressaltar, também, que o ato de não revelar o diagnóstico pode impedir que o paciente receba, de seus amigos e familiares, a rede de apoio necessária para oferecer cuidados clínicos e também emocionais. Pensando nisso, surgiu o slogan do grupo *Act Up*, “*silence = death*”, que, incentivava os pacientes a tornarem público os seus diagnósticos.

De forma semelhante aos subconjuntos analisados anteriormente, a percepção dos avanços simbólicos pode ser traduzida em uma experiência de reconhecimento. Entretanto, a representação insistente em personagens que tem vergonha da sua própria condição ou que convive com pessoas que têm vergonha do diagnóstico da doença em seus familiares, pode não representar, exatamente, às formas contemporâneas de se viver com o HIV; gerando uma lacuna representativa que pode se traduzir em invisibilidade, descentralização e falta de reconhecimento. Também é possível, através dessas cenas, recuperar as significações da metáfora da peste e perceber que essa é uma das semânticas sobre o HIV que permanecem mais enraizadas no tecido e nas práticas sociais, gerando uma quebra da expectativa dos avanços gramaticais recém citados e incentivando, de forma ética e política, os grupos de espectadores a se somarem na luta dos agentes sociais que trabalham na esperança da popularizar a contradiscursividade.

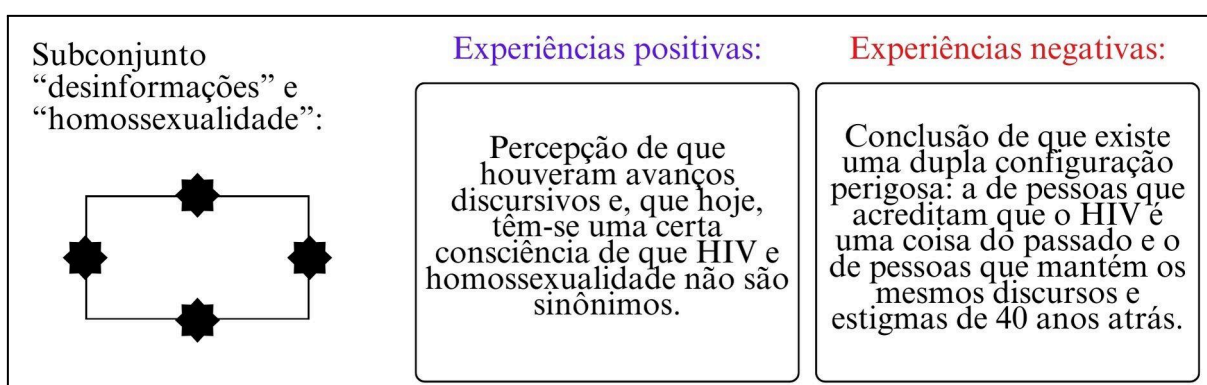


FIGURA 79 - A evidência das experiências sociais no subconjunto da revelação e da culpa.

FONTE - Autor (2025).

Esperança, medo, revolta, cansaço e entrega são algumas das muitas palavras que podem descrever a autocompreensão dos personagens perante a doença e a si mesmos nos

fragmentos de um dos nossos últimos subconjuntos constelares (**Figura 80**). Nós entendemos, aqui, que essas emoções podem ser consideradas a expressão final e sintetizada da gama de experiências sociais vividas pelos protagonistas durante toda a narrativa. Jonata, vive no contexto de cronificação da síndrome, e ainda experimenta uma série de violações que o abalam na esfera afetiva e semântica do reconhecimento recíproco. Entretanto, dentro do contexto temporal e espacial da narrativa (o Brasil da década de 2020); o tratamento contra a enfermidade é gratuito e universal; o que o garante direitos jurídicos e o autorrespeito necessário para a construção de uma percepção esperançosa quanto ao futuro.

Já Rose, em um discurso mais carregado de dramaticidade, está inconformada com a existência, os efeitos do HIV e as experiências que tem vivenciado desde o recebimento do seu diagnóstico. Um dos pontos mais marcantes desse monólogo é a diferenciação que Rose faz entre as experiências de desrespeito vividas por ela; muito mais truculentas do que as vividas pelos seus amigos Humberto e Suzano. Ela faz menção, ainda, à associação irrestrita, na década de 1980, da doença com as travestis, as prostitutas e os usuários de drogas. Quarenta anos depois, esse grupo ainda vive em uma situação mais tonificada de vulnerabilidade: segunda a UNAIDS, em 2023, a incidência do HIV era 3% maior entre garotas e garotos de programa, 5% maior entre pessoas que fazem uso de drogas injetáveis e 9% maior entre pessoas transexuais<sup>88</sup>.

O discurso de Suzano, revelado nos momentos finais do personagem e que é executado em *off* durante o sepultamento de seus restos mortais, é marcado por um sentimento de extenuação. Isso gera uma tentativa, para atenuar o ápice da doença marcada pelo sofrimento, de enxergar um lado positivo na realidade que, em cenas anteriores, ele entende como amedrontadora. O personagem usa de consolo que saber a hora da morte é uma vantagem trazida pela doença. Questionamos essa afirmação, na análise do subconjunto da morte inevitável, com a percepção de que pode ser ainda mais difícil construir uma autorrelação positiva quando temos a noção de que a vida, ancoragem maior de toda essa questão, está prestes a ser finalizada.

Transferida para o público, essas sensações expressadas nos monólogos também se relacionam com o avanço simbólico: uma vez que existe a percepção de que não é apenas a realidade clínica em curso que moldam esses discursos, mas também, as relações de reconhecimento mútuo e a diminuição das experiências de desrespeito. Entretanto, se

---

<sup>88</sup> Informação extraída do portal da [Unaid](https://www.unaids.org/)s. Acesso em 02 dez. 2024.

insistirmos em relacionar o conteúdo discursivo com fatores além da esfera científica, pensando nas dimensões mais amplas do contexto epidemiológico, os espectadores podem vir a concluir que a autocompreensão não é influenciada apenas pelos avanços clínicos que vieram a ocorrer com a passagem do tempo; mas, também, com fatores étnicos, sociais e financeiros.

A forma como Suzano; homem gay, branco, cis e financeiramente privilegiado; é diferente da forma como Rose; mulher bi, parda, trans e financeiramente instável; lida com a epidemia. Com os dados da UNAIDS de que o HIV incide de forma mais intensa em grupos mais vulneráveis; pelas questões patológicas das sociedades, como a carência informacional e a ausência das atitudes de redução de danos nos comportamentos de risco; é fato dizer que a forma dessas pessoas em lidar com o vírus do HIV, assim como a forma de lidar com os múltiplos desafios da vida, são diferentes das pessoas menos vulneráveis e que vivenciam menos experiências de desrespeito cotidianamente. A percepção desta preocupante realidade pelo público evidencia mais uma quebra de expectativa perante os avanços discursivos, clínicos e sociais das quatro décadas da epidemia; fazendo-o, a partir da nossa concepção do cinema como ponte do reconhecimento e ferramenta de potencialidade política, à aderirem a movimentos sociais em busca do decrescimento das patologias que envolvem o HIV e a aids – assunto que será revisado no tópico a seguir.

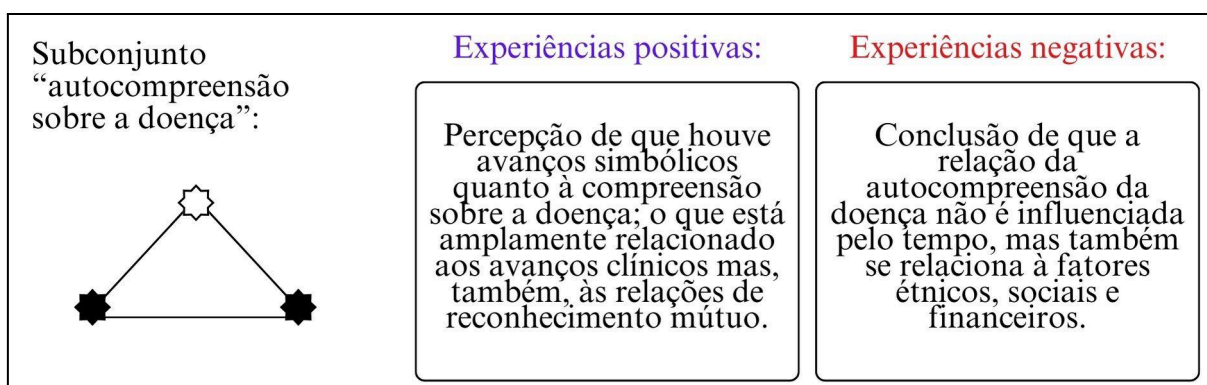


FIGURA 80 - A evidência das experiências sociais no subconjunto da autocompreensão.

FONTE - Autor (2025).

Para finalizar, nos atemos brevemente as cenas sobre as questões jurídicas e afetivas (**Figura 81**). Já falamos várias vezes da importância da manutenção dessas esferas para a constituição de uma autorrelação prática e positiva do sujeito. Nesses fragmentos, do lado do desrespeito, podemos observar a experiência da negação de direitos; da relação afetiva que só se estabelece a partir de uma redenção e da negação de um relacionamento devido ao

diagnóstico do HIV. Já na formação do reconhecimento recíproco, notamos o incentivo à representação política e o cuidado advindo da confiança das relações afetivas.

É importante que o público, de forma geral e conclusiva, e principalmente os espectadores formado pelo outro, tenha a consciência que, assim como acontece na esfera simbólica, as relações afetivas advindas do apoio e do cuidado e as garantias jurídicas advindas da representação e da manutenção dos direitos de bem-estar são fundamentais para a constituição do reconhecimento e de uma autorrelação prática dos indivíduos que vivem com o HIV. Dessa forma, e tendo noção de que são as formas de semantização estigmatizantes que afetam diretamente as outras esferas do reconhecimento, é preciso se ater à uma nova discursividade. O novo simbolismo deve, por sua vez, ser turvado de conotações mais justas, que permitam a abertura de potenciais emancipatórios de grupos, até então, vulnerabilizados. É somente com a criação de novas gramáticas, que permite outras formas de se notar os sujeitos, que chegaremos a uma ruptura que seja capaz de abrir os horizontes de grupos em condições de precariedade (Honneth, 2003).

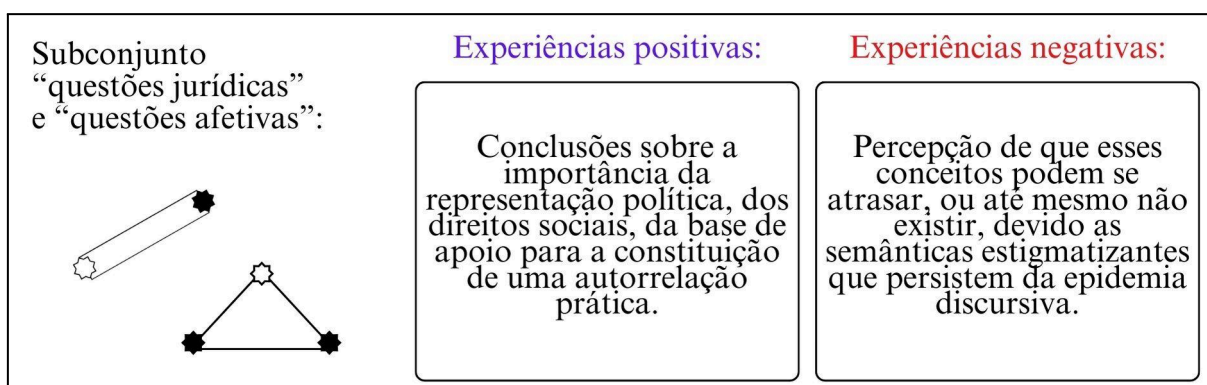


FIGURA 81 - A evidência das experiências sociais nos subconjuntos jurídicos e afetivos.

FONTE - Autor (2025).

### 6.3.5 A formação das lutas por reconhecimento

Finalizamos nosso capítulo analítico pensando no potencial político do cinema na formação das lutas por reconhecimento. No caso da nossa pesquisa, essa é uma conclusão incontestável: ora, se as experiências sociais de desrespeito permitem o impulso para a resistência, e se o cinema evidencia essas experiências; logo, os filmes podem catalisar os conflitos sociais através das lutas pelo reconhecimento (**Figura 82**). Como já expomos, essa é mais uma das condições que dão ao cinema a definição de ponte semântica. Quando as expectativas de reconhecimento, em níveis pessoais e culturais, são desapontadas através dessas produções, que demonstram muitas vezes que a epidemia discursiva se sobrepõe às

gramáticas de agnição, desencadeia-se percepções morais que podem ser traduzidas, de forma ética e política, na insubordinação (Honneth, 2003)

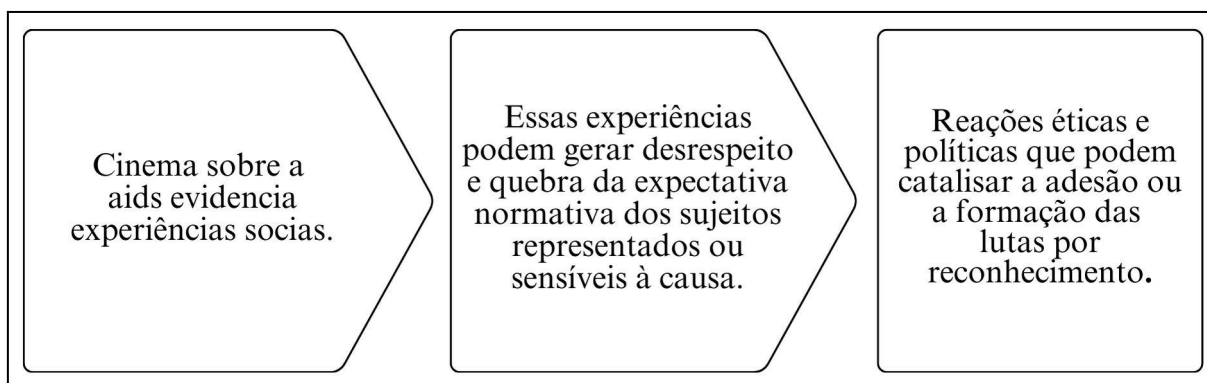


FIGURA 82 - O cinema sobre a aids na formação de lutas por reconhecimento.  
FONTE - Autor (2025).

De forma geral, tudo se resume ao fato de que é a indignação o sentimento que dá origem à vontade de se organizar em prol das batalhas por reconhecimento. Manifestando um exemplo prático (**Figura 83**), no primeiro fragmento de “Três tigres tristes”; o protagonista que vive com o HIV, cronicado, conta a história de um garoto no qual era apaixonado, reciprocamente, mas que recusou namorá-lo devido à sua condição médica. A história se passa na década de 2020, onde existe uma expectativa de que os discursos estigmatizantes da epidemia discursiva estão perdendo espaço para novas gramáticas desdramatizantes. Uma situação como essa evidencia, de forma clara, uma quebra de expectativa que tem como resultado uma indignação moral que dificilmente pode ser controlada. Logo, forma-se incentivos para a formação de um conflito: algo que pode se resultar à soma, à procura ou à formação de lutas pelo reconhecimento.

Vale ressaltar que as lutas por reconhecimento, no entanto, não se configuram exclusivamente a partir dos movimentos sociais. A coletivização das questões que se relacionam às patologias sociais não geram, necessariamente, um movimento organizado. Um dos exemplos é que a aids, tema do nosso estudo, primeiro se configura como uma pauta do movimento LGBT antes de estabelecer-se como um movimento particularizado. Vale sempre ressaltar que o reconhecimento é, primeiro, uma necessidade individual que, aos poucos, torna-se uma questão de identidade e coletividade (Mendonça, 2009).

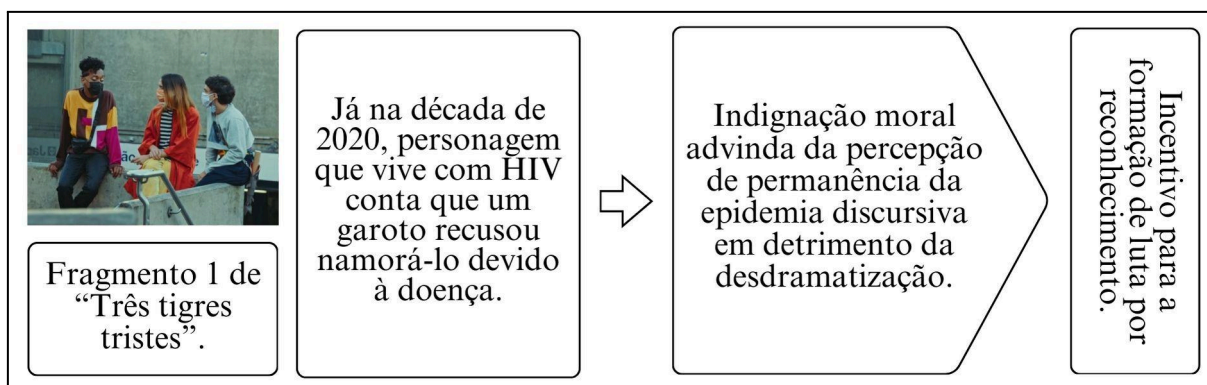


FIGURA 83 - “Três tigres tristes” e a formação das lutas por reconhecimento.

FONTE - Autor (2025).

Como já citamos no capítulo sobre cinema e práticas sociais, o autor Rodrigues Siqueira (2021) faz uma comparação entre as ideias de Sontag e Butler quanto às potencialidades e eficácias éticas e políticas dos meios de comunicação. Partindo da discussão sobre a fotografia, mas em uma perspectiva que pode ser transferida para o cinema, o autor afirma que Sontag (2003) tem uma visão mais cética sobre este tema; enquanto Butler (2019) acredita que a circulação audiovisual sempre é capaz de abrir fissuras que ocasionam novas possibilidades de reconhecimento. Não que Sontag seja contrária à ideia dos potenciais políticos do cinema. Na verdade, muito pelo contrário: a autora acredita que, diferente das fotografias que, com o passar do tempo “[...] perdem sua força mobilizadora, tornando-se objetos mais estéticos do que políticos” (Rodrigues Siqueira, 2021, p. 172); as narrativas, diante do seu poder de revisitação, não perde os potenciais que podem produzir à vontade política de participação.

Entretanto, em uma oposição ao nosso conceito, Sontag (2003) acredita que não é toda a obra que exprime experiências de desrespeito que ocasionam impulsos para conflitos sociais e lutas por reconhecimento. Isso porque, em alguns casos, as narrativas possuem apenas uma eficácia ética, que se resume no potencial do cinema em evidenciar no público os sentimentos de aprovação ou indignação e, como consequência, despertar um senso pessoal de obrigação e responsabilidade sem, no entanto, progredir para uma mobilização efetiva para ação (Rodrigues Siqueira, 2021). Dessa forma, a aproximação das teorias do reconhecimento (Honneth, 2003) com o cinema se aproximam mais das ideias de Butler (2015), autora que “[...] leva em conta o tipo de abordagem foucaultiana do poder normativo que permeia [...] vida social, [...] percepção sensorial e todo [...] aparato de conhecimento” (Rodrigues Siqueira, 2021, p. 173-174). Nesse sentido, todo modo de se perceber um grupo vulnerabilizado, inclusive pelas representações feitas pelo cinema, evidencia novas normas de

experiências e de reconhecimento. Essas novas percepções, por sua vez, podem alterar o enquadramento dos rostos em condições precárias; inclusive através da formação de lutas e conflitos sociais (Butler, 2015).

Finalizamos nosso capítulo analítico retomando as ideias gerais que expomos nesta análise. De forma geral, a transcrição fílmica somada aos comentários críticos, que alinham fragmentos e teorias trabalhadas, nos proporcionaram uma percepção ampla que foi capaz de oferecer uma resposta ao nosso problema de pesquisa. Sintetizamos essa resolução da problemática da seguinte maneira: os fragmentos constelados apresentam semânticas que evidenciam experiências sociais, de desrespeito e reconhecimento, no cotidiano dos personagens que vivem com o HIV. Tais experiências são dependentes do contexto narrativo e das especificidades de cada uma das produções. Essas experiências, por sua vez, produzem novas experimentações nos grupos de espectadores desses filmes. As novas sensações geradas no público são capazes de fortalecer uma série de componentes da autorrelação prática do indivíduo ou, em outros casos, reforçar o sentimento da solidariedade; ou, pelo contrário, indignar o público ao ponto de catalisar o estabelecimento de conflitos sociais que geram a soma ou a formação de lutas pelo reconhecimento.

## 7 Considerações finais

A aids passou a ocupar o cinema relativamente cedo, em 1985; poucos anos após a eclosão da epidemia. Em 2025, irão completar-se quarenta anos do início dessa produção. Este é um momento marcado por uma tripla configuração, dividida pela permanência de símbolos metafóricos e estigmatizantes, pela eclosão de novas disputas contradiscursivas e pelo apagamento narrativo que descentraliza a doença nos meios de comunicação. Neste contexto, consideramos a importância em desenvolver uma pesquisa que se atenha sobre o tema. Como são numerosas as dissertações que observam a relação entre a aids e o cinema, trabalhamos esse encadeamento através de uma perspectiva pouco explorada nos estudos sobre o tema: o confronto entre os filmes produzidos na última década (2013-2022) e as teorias do reconhecimento (**Figura 84**).

Dessa forma, expomos a seguinte pergunta de pesquisa: “como os filmes sobre a aids podem evidenciar experiências sociais de reconhecimento ou desrespeito?”. Nossa ideia principal se impôs ao conceito de que o cinema pode servir como uma ponte semântica do reconhecimento (Honneth, 2003): hipótese que estabelece os filmes como possíveis agentes na formação de experiências sociais em seus espectadores, a partir da percepção e interpretação de patologias sociais.

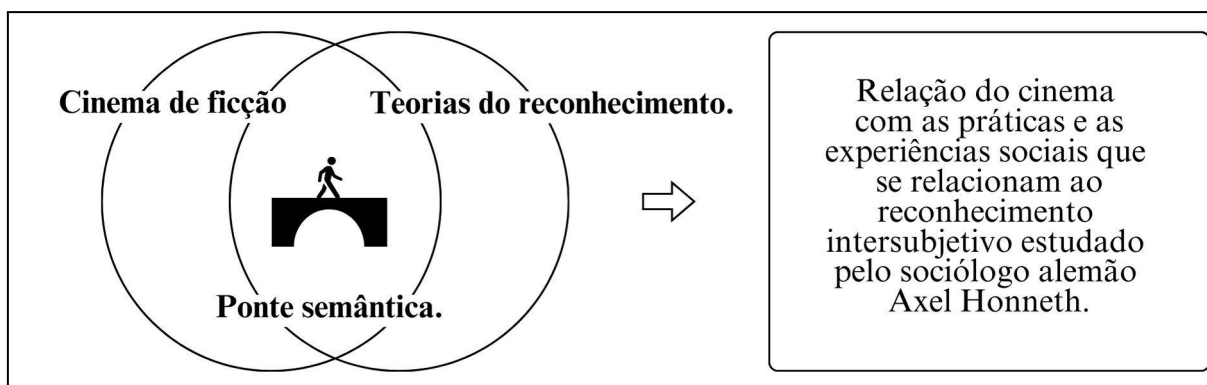


FIGURA 84 - O cinema sobre a aids visto a partir das teorias do reconhecimento.

FONTE - Autor (2025).

Além do objetivo de verificar a ocorrência e os efeitos de tal experimentação, tivemos a intenção de desenhar uma constelação fílmica da aids e o HIV (**Figura 85**) (Souto, 2020). Tal atividade nos ajudou a definir subconjuntos semânticos sobre a doença, constantes na cinegrafia sobre o tema, bem como apresentar os resultados da nossa aproximação entre os fragmentos fílmicos, as teorias do reconhecimento e o processo de significação da doença nos discursos sociais. Além disso, cumprimos o objetivo de expor a história e as especificidades

contextuais do cinema sobre o tema; de diferenciar a incidência dos filmes nos diferentes tipos de espectadores que assistem essas obras; e, por fim, de relacionar essas produções com a formação de lutas pelo reconhecimento intersubjetivo.

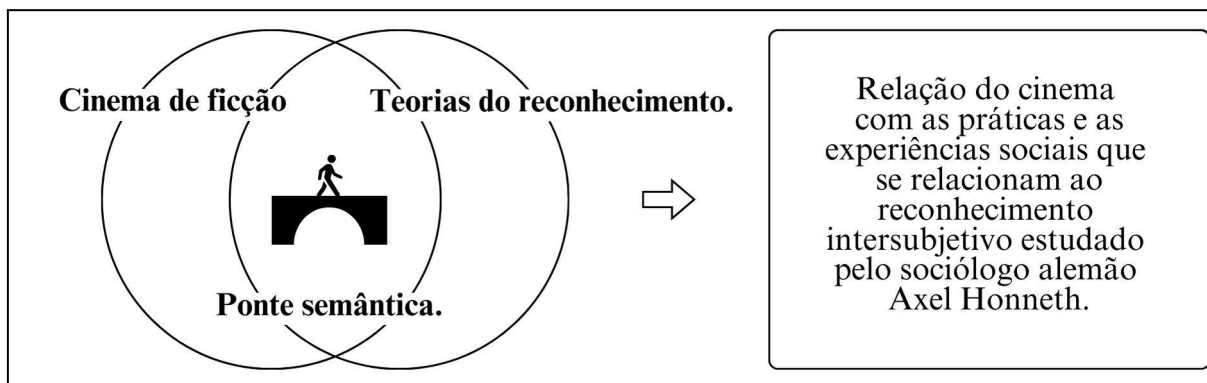


FIGURA 85 - A constelação filmica na apresentação dos resultados da pesquisa.

FONTE - Autor (2025).

A hipótese inicial de que o cinema é ponte semântica do reconhecimento e, assim, evidencia experiências sociais diversas nos seus espectadores – ainda mais no caso da cinegrafia sobre aids – foi verificada com sucesso. Isso quer dizer que após dois anos intensos de trabalho, consideramos razoavelmente bem sucedida a intenção de encontrar uma resolução para os questionamentos propostos. De forma geral, entendemos que o caráter narrativo e contextual do cinema passa por um processo de tradução que oferece aos espectadores uma consciência dos problemas sociais, bem como a criação de novas e próprias experiências – de desrespeito ou reconhecimento – que afeta a autorrelação individual ou a aceitação coletiva, pensando nos níveis das teorias de Honneth (2003) sobre reconhecimento. **(Figura 86)**

Essa conclusão se diferencia daquelas que já estão disponíveis nos estudos do cinema sobre a aids porque coloca, em primeiro lugar, atenção na incidência destes filmes nas práticas sociais, ultrapassando a categorização de dizibilidades sobre o tema. Como expomos na introdução e na metodologia deste estudo, nossa intenção sempre foi encarar o cinema como um meio que ultrapassa os aspectos textuais e imagéticos da linguagem cinematográfica; trabalhando o meio como uma ferramenta de comunicação que reproduz o que acontece na realidade e, simultaneamente, é capaz de influenciar o tecido social com novas significações sobre diferentes temas de interesse e relevância cultural.

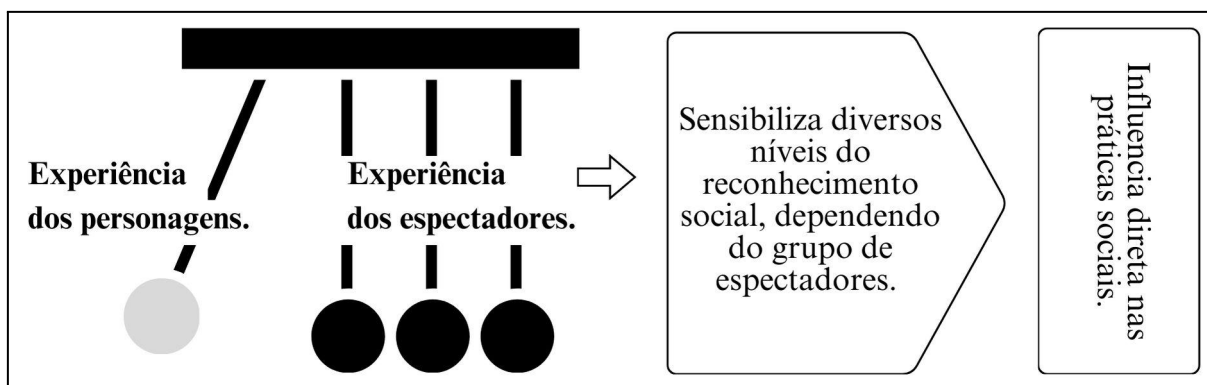


FIGURA 86 - Interação dos achados sobre o cinema e as práticas sociais.

FONTE - Autor (2025).

De forma sintetizada, respondemos nossa pergunta de pesquisa afirmando que a forma como o cinema sobre a aids evidencia as experiências sociais começa pelos sentimentos, não dos espectadores, mas dos protagonistas que vivem com HIV nos filmes analisados. Essas experiências podem estar ligadas ao contexto da narrativa, as particularidades de cada obra e as características de cada personagem. Por sua vez, as experiências dos personagens se traduzem em novas e outras experiências nos amplo número de espectadores. Essa parcela se divide em pessoas que vivem com o HIV, pessoas que são sensíveis à causa e pessoas que têm pouco ou nenhum conhecimento sobre o tema. As sensações que surgem no público geralmente se relacionam à percepção das patologias sociais que envolvem a doença, sejam elas de natureza clínica ou de natureza semântica.

Em seguida, entendemos que essas novas experiências podem ser positivas e relacionadas ao reconhecimento ou negativas e relacionadas ao desrespeito<sup>89</sup>. No primeiro dos casos, essas sensações são capazes de fortalecer uma ampla série de componentes da autorrelação prática do indivíduo ou reforçar o sentimento de solidariedade com a obtenção de novas e possíveis gramáticas sobre a doença. No segundo caso, o desacato pode gerar uma quebra de expectativa quanto a eclosão desse novo simbolismo, reforçando o poder de permanência da epidemia discursiva (Bessa, 1997); e possibilitando ou acelerando a formação de conflitos sociais que, nas ideias de Honneth (2003), podem culminar na formação e no fortalecimento de lutas pelo reconhecimento. Exposta esta explicação, para ilustrar o principal achado deste trabalho, reproduzimos, em um fluxo sintetizado, a **Figura 75 (Figura 87)** da dissertação

<sup>89</sup> Consideramos essa divisão, entre experiências positivas e negativas, mas destacamos, também, a possibilidade das experiências serem traduzidas a partir de dimensões mistas e contraditórias nos espectadores.

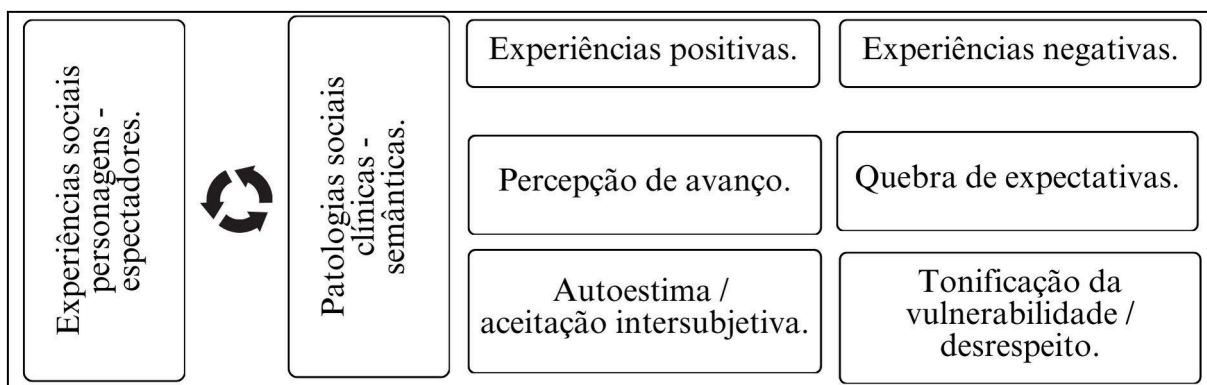


FIGURA 87 - Resposta sintetizada do problema de pesquisa.

FONTE - Autor (2025).

Como em toda pesquisa na área das ciências sociais aplicadas e da ciência da comunicação; houveram achados já esperados – devido às hipóteses levantadas e o referencial teórico utilizado – e outras, inovadoras, que devem contribuir para ampla gama de estudos sobre o tema (**Quadro 11**). Consideramos que o material teórico e analítico desta pesquisa pode passar a ser útil para todos aqueles que querem estudar o cinema como ponte semântica, principalmente a partir de perspectivas que se atenham a representação de grupos simbolicamente vulneráveis em tela. Além disso, a constelação fílmica desenhada ofereceu uma nova categorização que pode ser aplicada aos estudos sobre a aids e o cinema; somada aos agrupamentos já existentes e que foram, inclusive, utilizados nesta pesquisa.

<b>Considerações já esperadas a partir do estudo do referencial teórico.</b>	<b>Considerações que consideramos inovadoras no estudo do tema.</b>
O cinema pode ser considerado como ponte semântica que influencia práticas sociais nos níveis do reconhecimento intersubjetivo (Honneth, 2003).	A influência se dá a partir da tradução de experiências sociais dos personagens para os espectadores; podendo ter um caráter positivo ou negativo (Autor, 2024).
As experiências sociais relacionadas à aids estão intrinsecamente relacionadas ao processo de significação e metaforização da doença (Sontag, 2007), que começa na década de 1980 com a epidemia discursiva (Bessa, 1997).	A desdramatização representa avanços simbólicos, evidenciada em experiências sociais positivas. Essa expectativa de melhora é quebrada quando nota-se a permanência dos discursos estigmatizantes (Autor, 2024).
As narrativas de memória são	Esta divisão é mais discrepante do que o

preponderantes às narrativas de cronificação da síndrome (Sousa, 2016).	esperado; gerando uma lacuna representativa que precisa ser preenchida (Autor, 2024).
O cinema sobre a aids é construído, sobretudo, a partir da relação de quem vive com o HIV e a morte (Carvalho, 2008).	A morte no cinema sobre a aids pode evidenciar os avanços clínicos perante a doença nas últimas quatro décadas. Entretanto também pode evidenciar uma fetichização do sofrimento para efeitos narrativos (Autor, 2024).
A significação da aids se divide entre os discursos sobre a própria doença e os discursos sobre os doentes e aqueles que são suscetíveis a tê-la (Daniel & Parker, 2018).	O cinema sobre a aids mostra que a significação dos doentes, principalmente no nível da autocompreensão da doença, também é afetada por fatores étnicos, sociais e financeiros (Autor, 2024).

QUADRO 11 - Alguns dos achados desta pesquisa: da previsibilidade à inovação.  
 FONTE - Autor (2025).

Destacando brevemente as dificuldades encontradas durante o percurso da pesquisa, chamamos atenção para dois impasses específicos. Em primeiro lugar, a indisponibilidade da maior parte dos filmes da lista prévia; assim como daqueles que foram mencionados no **tópico 4.3**, nos serviços de vídeo sob demanda que existem, hoje, no Brasil. Em alguns casos, tivemos que recorrer às mídias físicas, em DVD, que são encontradas com dificuldade nas lojas nacionais. Ilustrar o trabalho com frames também se torna uma atividade um pouco mais árdua nesses casos. Outra dificuldade, que consideramos solucionada no fim deste estudo, foi pensar na forma como desenharíamos visualmente a constelação filmica a partir dos subconjuntos encontrados na análise dos fragmentos. Nossa intenção era explicitar o como as cenas se relacionavam e, também, que nenhuma estrela era esparsa e isolada na construção deste processo.

Por fim, finalizamos esta pesquisa acreditando que o estudo abre um leque de novos potenciais acadêmicos que podem ser estudados no futuro. Entre algumas das possibilidades estão: a extensão do eixo temporal da pesquisa, para os 40 anos de produção filmica sobre o tema, permitindo uma análise comparativa mais detalhada sobre as significações impostas à doença pelo cinema; a transferência da hipótese do cinema sobre a aids como ponte semântica

para novos dispositivos que falam sobre o tema: como o jornalismo, a literatura e a ficção seriada; o estudo das lutas por reconhecimento relacionadas à aids e seus encadeamentos com os diferentes meios de comunicação; e, por último, mas não menos importante, a análise das características e as incidências das disputas simbólicas entre a desdramatização, a estigmatização e o apagamento da epidemia da aids nos dias atuais.

## 9 Referências bibliográficas

1985. Direção de Yen Tan. Produção de Ash Christian Hutch. Estados Unidos, 85 min., p&b, 2018. Mídia física.
- ABREU, C. F. [Orelha do livro]. In: SONTAG, S. **Assim vivemos agora**. Companhia das Letras: São Paulo, 1995.
- ARAUJO, A. C.; SILVA, R. I. “Seja feita a sua imagem e semelhança”: os filmes estadunidenses da aids. [S. l.]: **Sertanias**, v. 2, n. 2, p. 1-16, 2021.
- AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2009.
- AUMONT, J.; MARIE, M. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.
- BARBOSA, Y. F. C.; GARCÊZ, R. L. O. Reconhecimento, condições precárias e luto: a mulher negra na série “*Anne with An E*”. **Revista latinoamericana de ciencias de la comunicación**, [S. l.], v. 21, n. 40, p. 65-77, 2022.
- BASTOS, F. I. **Aids na terceira década**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2006.
- BAZIN, André. O mito do cinema total. In: **O cinema: ensaios**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p. 27-32
- BEAUVAIS; Y. O *new queer cinema* em relação ao cinema experimental e à videoarte no combate à aids. In: **New queer cinema: cinema, sexualidade e política**. [S. l.]: Caixa Cultural, p.56-68, 2015.
- BENETTI, H.; SANTOS, V. M. O percurso da aids pelo cinema. São José do Rio Preto: **Mosaico**, v. 17, n. 1, p. 119-140, 2018.
- BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BESSA, M. S. A epidemia discursiva. In: **Histórias positivas: a literatura (des)construindo a Aids**. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 19-32.
- BIANCARELLI, A. Doença em foco: As reportagens sobre Aids publicadas pela Folha de São Paulo. **Revista USP**, São Paulo, n. 33, p. 136-147, 1997.
- BUDDIES. Direção de Arthur Bressan. Produção de Arthur Bressan. Estados Unidos, 81 min., cor, 1985. Mídia física.
- BUTLER, J. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- BUTLER, J. Vida precária. **Contemporânea**, São Carlos, n. 1, p. 13-33, 2011.
- CAMPOS, D. L. O estatuto jurídico da pessoa depois da morte. [S. l.]: **RJLB**, n. 4, p. 477-487, 2016.

CARVALHO, C. A.. Cinema e Aids no mundo da vida: representações de vida e morte. **Biblioteca online de ciências da comunicação**, Covilhã-PT, v. 1, p. 1-1, 2008.

CALIFÓRNIA. Direção de Marina Person. Produção de Carmem Maia, Marina Person e Gustavo Rosa de Moura. Brasil, 90 min., cor, 2015. Mídia digital.

COLINS, A .T.; LIMA, M. G. Etnografia de tela e semiopragmática: um diálogo entre metodologias de análise fílmica. **Avanca cinema journal**, Avanca-PT, n. 11, p. 430-437, 2020.

DANIEL, H.; PARKER, R. **Aids**: a terceira epidemia. Rio de Janeiro: ABIA, 2018.

FAUSTO NETO, A. Recepção: contaminação da Aids pelos discursos sociais. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, p. 94-104, 2000.

FELDHAUS, C.; SARAIVA, J. M. As demandas por reconhecimento em Jurgen Habermas e Axel Honneth. **Logeion**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 4, p. 95-103, 2023.

FELIPPE, R. F.; ESMERIO, J. A. H. Ficção 80/90: literatura e epidemia discursiva. **Anuário de literatura**, Florianópolis, v. 25, n. 1, p. 130-144, 2020.

FERNANDES, C. M.; OLIVEIRA, L. A.; SILVA, R. C. B. *It's a Sin*, a representação do HIV e da juventude homossexual: características culturais e discursos políticos e sociais na narrativa seriada. **Anagrama**, São Paulo, v. 15, p. 1-21, 2021.

GANCHO, C. V. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Editora Ática, 2011.

GARCÉZ, R. L. O. **O valor político dos testemunhos**: os surdos e a luta por reconhecimento na internet. Belo Horizonte, 2008. 197 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

GIOVANETTI, A.; ÉVORA, I. A Aids como construção social. **Revista USP**, São Paulo, n. 33, p. 126-135, 1997.

HALL, S. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2016.

HALL, S. Cultural identity and cinematic representation. **Framework: the journal of cinema and media**, n. 36, p. 68-81, 1989.

HONNETH, A.; ANDERSON, J. Autonomia, vulnerabilidade, reconhecimento e justiça. **Caderno de filosofia alemã**, São Paulo, n. 17, p. 81-112, 2011.

HONNETH, A. **Das recht der freiheit**: grundriß einer demokratischen sittlichkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2011.

HONNETH, A. **Luta por reconhecimento**: a gramática moral dos conflitos sociais. São Paulo: Editora 34, 2003.

JULLIER, L.; MARIE, M. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Senac, 2009.

- LAGE, L. R. Vulnerabilidade, reconhecimento e resistência: contribuições de Axel Honneth. In: **Vulnerabilidades, narrativas, identidades**. Belo Horizonte, PPGCOM UFMG, 2020, p. 49-64.
- LA PUDEUR ou l'impudeur. Direção de Hervé Guibert. Produção de Pascale Breugnot. França, 62 min., cor, 1992. Mídia digital.
- LES NUITES fauves. Direção de Cyril Collard. Produção de Nella Banfi. França, 126 min., cor, 1992. Mídia física.
- LONGTIME companion. Direção de Norman René. Produção de Stan Wlodkowski. Estados Unidos, 96 min., cor, 1989. Mídia física.
- LOPES, D.; NAGIME, M. *New queer cinema* e um novo cinema queer no Brasil. In: **New queer cinema: cinema, sexualidade e política**. [S. l.]: Caixa Cultural, p.12-18, 2015.
- MAIA, R. C. M. **Mídia e lutas por reconhecimento**. São Paulo: Paulus, 2018.
- MALTA, R. B.; CORDEIRO, G. S. HIV/aids em pauta: uma análise das dissertações dos Programas de Comunicação no Brasil. **Animus**, Santa Maria, v. 22, n. 48, p. 42-66, 2023.
- MASCULINO... até certo ponto. Direção de Wilson Rodrigues. Brasil, 72 min., cor, 1986. Mídia digital.
- MARTIN. M. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa-PT: Dinalivro, 2005.
- MARTINS, A. C. B. Desconstruindo a equação aids = morte. **Nova esperança**, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 25-37, 2004.
- MATTOS, P. Desafios do reconhecimento nas relações íntimas: um debate com Axel Honneth. **Política & sociedade**, Florianópolis, v. 17, n. 40, p. 156-190, 2018.
- MATTOS, P. O reconhecimento na esfera do amor: para uma discussão sobre os paradoxos da transformação da intimidade. **Síntese**, [S. l.], v. 43, n. 137, p. 421-442, 2016.
- MENDONÇA, R. F. Dimensão intersubjetiva da auto-realização: em defesa da teoria do reconhecimento. **Revista brasileira de Ciências Sociais**, [S. l.], v. 24, n. 70, p. 143-187, 2009.
- OLIVEIRA JÚNIOR, L. C. Transpigmalião: o cinema queer europeu contemporâneo. In: **New queer cinema: cinema, sexualidade e política**. [S. l.]: Caixa Cultural, p.159-165, 2015.
- OS PRIMEIROS solados. Direção de Rodrigo de Oliveira. Produção de Rodrigo de Oliveira e Victor Graize. Brasil, 107 min., cor, 2022. Mídia digital.
- OTTE, G; VOLPE, M. L. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. **Fragmentos**, Florianópolis, n. 18, p. 35-47, 2000.
- PANOFSKY, E. Estilo e meio no filme. In: **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz & Terra, 1978, p. 345-364.

- PARKER, R; AGGLETON, P. **Estigma, discriminação e aids**. Rio de Janeiro: ABIA, 2021.
- PETHERBRIDGE, D. O que há de crítico na vulnerabilidade? Repensando interdependência, reconhecimento e poder. **Dissonância**, Campinas, v. 1, n. 2, p. 145-175, 2017.
- PHILADELPHIA. Direção de Jonathan Demme. Produção de Jonathan Demme e Edward Saxon. Estados Unidos, 125 min., cor, 1993. Mídia digital.
- PRIDE. Direção de Matthew Warchus. Produção de David Livingstone. Inglaterra, 120 min, cor, 2014. Mídia digital.
- PROCÓPIO, M. R; SANTOS FILHO; R. E. Epidemia discursiva: considerações por uma perspectiva da análise do discurso e dos estudos da comunicação. **Methaodos**, [S. l.], v. 11, n. 23, p. 1-8, 2023.
- PRYSTHON, A. Stuart Hall, os estudos filmicos e o cinema. **Revista Matrizes**, São Paulo, v. 10, n. 3, p. 77-88. 2016.
- REDIN, M. Como expandir o mundo a cada vez que o reduzimos: a criação dos intervalos por uma metodologia da constelação. **Arte & ensaios**, [S. l.], n. 27, p. 152-161, 2018.
- SANFELICE, V. O. Sontag/Ricœur: metafóricidade, patologia e disputas retóricas. **Perspectiva filosófica**, Campinas, v. 50, n. 1, p. 178-199, 2023.
- SILVA, R. C. B. **A representação da aids na ficção seriada**. São João del-Rei, 2022, 74 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social - Jornalismo) - Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei.
- SILVA, R. C. B. Cinema e produção de sentidos: a narrativa de memória como recurso de representação de pacientes soropositivos. **Anais do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Belo Horizonte, p. 1-15, 2023.
- SILVA, R. C. B. O potencial político do cinema documental na criação de novas semânticas sobre a aids. **Anais do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Belo Horizonte, p. 1-6, 2024.
- SILVA, R. C. B. Os aspectos éticos da veiculação das imagens de sofrimento: aids, epidemia discursiva e o caso *Benetton*. **Anais Eletrônicos do Fazendo Gênero 13**, Florianópolis, p. 1-11, 2024.
- SIMIM, T. A. Invisibilidade social a partir do filme “O som ao redor”: uma análise honnethiana das patologias sociais no Brasil. **Ciências Sociais Unisinos**, São Leopoldo, p. 52-60, 2015.
- SONTAG, S. **Assim vivemos agora**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SONTAG, S. **Contra a interpretação**: e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

- SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SONTAG, S. **Doença como metáfora e a aids e suas metáforas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SOUSA, A. N. Da epidemia discursiva à era pós-coquetel: notas sobre a memória da Aids no cinema e na literatura. **Anais do II Seminário da Memória Social**, Rio de Janeiro, p. 1-10, 2016.
- SOUTO, M. Constelações filmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia**, São Paulo, n. 45, p. 153-165, 2020.
- SPINK, M. J.; MEDRADO, B.; MENEGON, V.; LYRA, J.; LIMA, H. A construção da AIDS-notícia. **Caderno de saúde pública**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 4, p. 851-862, 2001.
- SPINK, M. J.; MEDRADO, B. Produção de sentido no cotidiano: uma abordagem teórica e metodológica para análise das práticas discursivas. In: SPINK, M. J. (organizadora). **Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas**. São Paulo: Editora Cortez, 1999, p. 41-61.
- TODO sobre mi madre. Direção de Pedro Almodóvar. Produção de Agustín Almodóvar. Espanha, 101 min., cor, 1999. Mídia digital.
- TREICHLER, P. Aids, gender and biomedical discourse: current contexts for meaning. In: FEE, E.; FOX, D. (organizadores). **AIDS: the burdens of history**. Berkeley: University of California Press, 1988.
- TRÊS tigres tristes. Direção de Gustavo Vinagre. Produção de Luiza Ramos. Brasil, 87 min., cor, 2022. Mídia digital.
- TURNER, G. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus Editorial, 1997.
- WITTIG, M. O pensamento hétero. In: **O pensamento hétero e outros ensaios**. Belo Horizonte: Autêntica, 2022, p. 55-68.
- ZERO patience. Direção de John Greyson. Produção de Alexandra Raffé. Canadá, 95 min., cor, 1993. Mídia física.

## 9 Anexos

### 9.1 Fichas técnicas dos filmes selecionados

#### 9.1.1 1985

Abaixo (**Quadro 12**) estão as informações técnicas do filme “1985”, uma das produções escolhidas para serem analisadas.

<b>Título original do filme.</b>	1985.
<b>Título brasileiro do filme.</b>	O ano de 1985.
<b>Ano de produção.</b>	2018.
<b>País de produção.</b>	Estados Unidos.
<b>Duração (em minutos).</b>	85 minutos.
<b>Cor.</b>	Preto e branco.
<b>Direção.</b>	Yen Tan.
<b>Produção.</b>	Ash Christian Hutch.
<b>Roteiro.</b>	Yen Tan.
<b>Elenco principal.</b>	Cory Michael Smith, Virginia Madsen, Michael Chiklis, Jamie Chung e Aidan Langford.
<b>Produtora.</b>	Floren Shieh Productions, MuseLessMime Productions, RainMaker Films e Cranium Entertainment.
<b>Distribuidora oficial.</b>	Wolfe Releasing e Peccadillo Pictures.
<b>Sinopse.</b>	Após três anos longe de casa, o reservado publicitário Adrian retorna à sua cidade natal no Texas e luta para revelar uma terrível situação para a sua família

conservadora.

QUADRO 12 - Ficha técnica de “1985”.

FONTE - Letterboxd (2024).

O filme “1985” não estava, no momento da redação desta dissertação, disponível na *Apple TV* ou em qualquer outro serviço de vídeos sobre demanda no Brasil. Dessa forma, o filme foi operacionalizado através da sua mídia física, em DVD, cuja a capa se encontra abaixo (**Figura 88**).

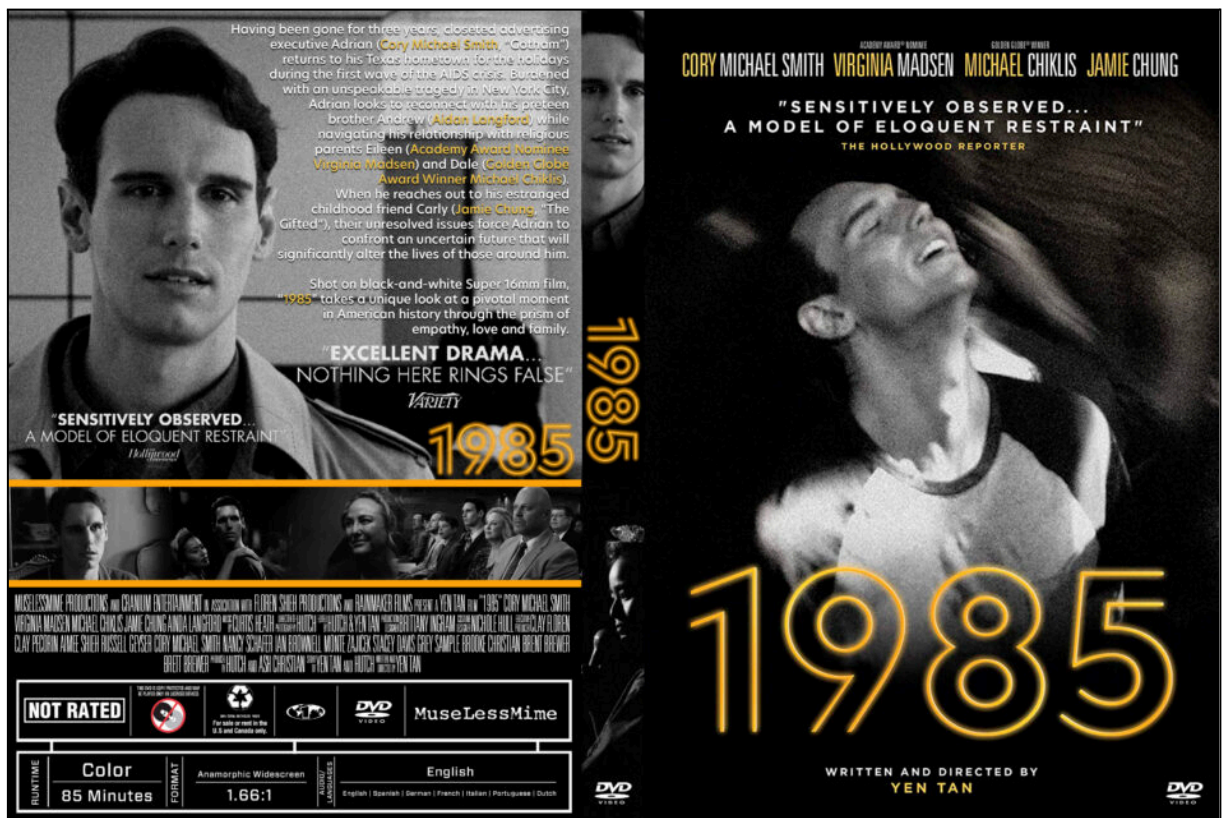


FIGURA 88 - Encarte do DVD de “1985”.

FONTE - Mídia física (2018).

## 9.1.2 Califórnia

Abaixo (**Quadro 13**) estão as informações técnicas do filme “Califórnia”, uma das produções escolhidas para serem analisadas.

<b>Título original do filme.</b>	Califórnia.
<b>Ano de produção.</b>	2015.
<b>País de produção.</b>	Brasil.
<b>Duração (em minutos).</b>	90 minutos.
<b>Cor.</b>	Colorido.
<b>Direção.</b>	Marina Person.
<b>Produção.</b>	Carmem Maia, Marina Person e Gustavo Rosa de Moura;
<b>Roteiro.</b>	Francisco Guarnieri, Marina Person e Mariana Veríssimo.
<b>Elenco principal.</b>	Aren Gallo, Caio Horowicz, Caio Blat, Virginia Cavendish e Paulo Miklos.
<b>Produtora.</b>	Mira Filmes.
<b>Distribuidora oficial.</b>	Vitrine Filmes.
<b>Sinopse.</b>	O ano é 1984. Estela atravessa a turbulenta fase da adolescência. Sexo, amantes, amizades: tudo parece muito complicado. Seu tio Carlos é seu herói, e visitá-lo na Califórnia é seu maior sonho. Mas tudo desmorona quando ele volta magro, fraco e doente. Entre crises e descobertas, Estela enfrentará uma realidade que mudará para sempre a sua forma de ver o mundo.

<b>Título original do filme.</b>	Califórnia.
----------------------------------	-------------

QUADRO 13 - Ficha técnica de “Califórnia”.  
FONTE - *Letterboxd* (2024).

O filme “Califórnia” foi operacionalizado através do serviço de vídeos sob demanda *Apple TV*. Segue a captura de tela (**Figura 89**) da página da produção na plataforma.

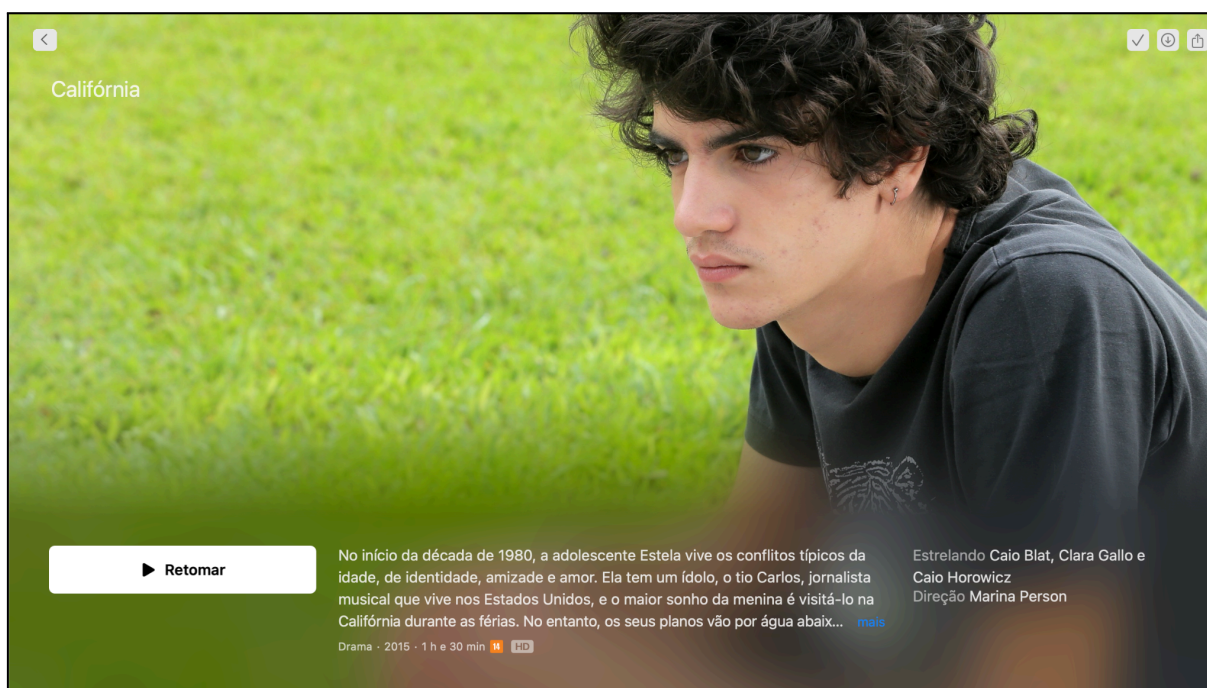


FIGURA 89 - Captura de tela da página de “Califórnia” na *Apple TV*.  
FONTE - *Apple TV* (2024).

9.1.3 *Pride*

Abaixo (**Quadro 14**) estão as informações técnicas do filme “*Pride*”, uma das produções escolhidas para serem analisadas.

<b>Título original do filme.</b>	<i>Pride.</i>
<b>Título brasileiro do filme.</b>	Orgulho e esperança.
<b>Ano de produção.</b>	2014.
<b>País de produção.</b>	Inglaterra.
<b>Duração (em minutos).</b>	120 minutos.
<b>Cor.</b>	Colorido.
<b>Direção.</b>	Matthew Warchus.
<b>Produção.</b>	David Livingstone.
<b>Roteiro.</b>	Stephen Beresford.
<b>Elenco principal.</b>	George MacKay, Ben Schnetzer, Bill Nighy, Imelda Staunton, Andrew Scott e Jessica Gunning.
<b>Produtora.</b>	Pathé, BBC Films e Ingenious Media.
<b>Distribuidora oficial.</b>	20th Century Fox.
<b>Sinopse.</b>	Em 1984, um grupo de ativistas LGBT decide arrecadar dinheiro para apoiar o Sindicato Nacional dos Mineiros durante uma greve dos trabalhadores. Entretanto, existe um problema: a União parece envergonhada de receber o apoio do grupo durante o contexto conservador da era

	Tatcher e a eclosão da epidemia da aids.
--	--

QUADRO 14 - Ficha técnica de “*Pride*”.  
FONTE - *Letterboxd* (2024).

O filme “*Pride*” foi operacionalizado através do serviço de vídeos sob demanda *Apple TV*. Segue a captura de tela (**Figura 90**) da página da produção na plataforma.

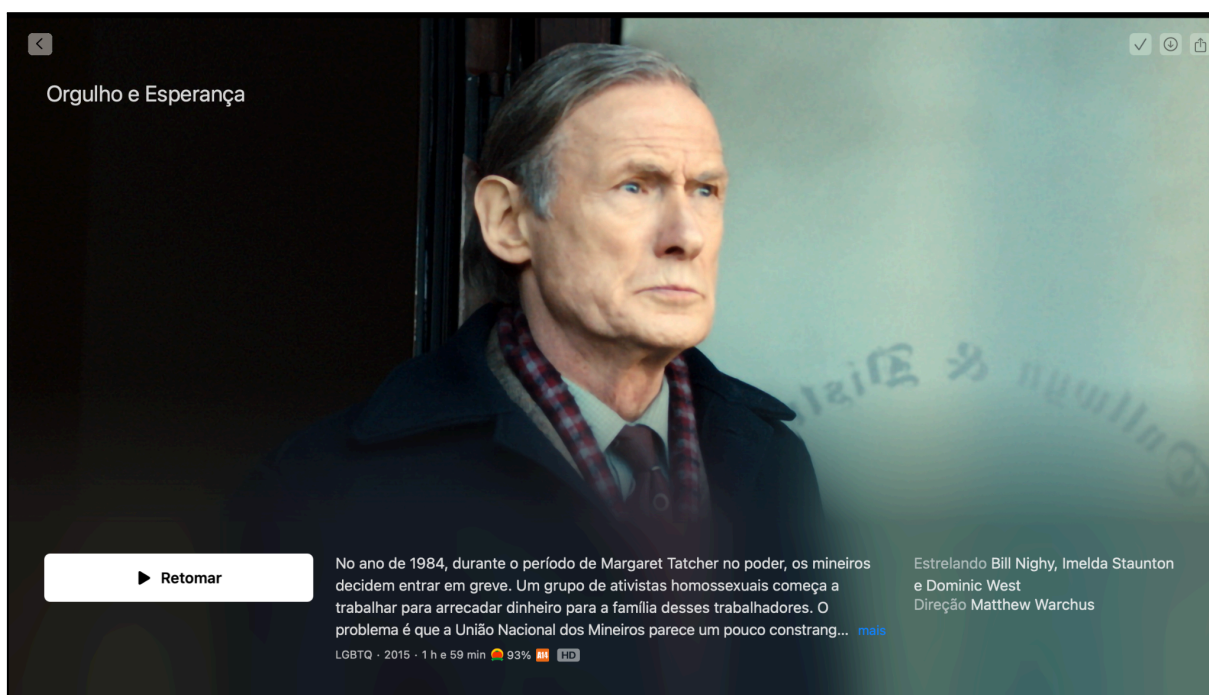


FIGURA 901 - Captura de tela da página de “*Pride*” na *Apple TV*.  
FONTE - *Apple TV* (2024).

#### 9.1.4 Os primeiros soldados

Abaixo (**Quadro 15**) estão as informações técnicas do filme “Os primeiros soldados”, uma das produções escolhidas para serem analisadas.

<b>Título original do filme.</b>	Os primeiros soldados.
<b>Ano de produção.</b>	2021.
<b>País de produção.</b>	Brasil.
<b>Duração (em minutos).</b>	107 minutos.
<b>Cor.</b>	Colorido.
<b>Direção.</b>	Rodrigo de Oliveira.
<b>Produção.</b>	Rodrigo de Oliveira e Victor Graize
<b>Roteiro.</b>	Rodrigo de Oliveira.
<b>Elenco principal.</b>	Johnny Massaro, Renata Carvalho, Victor Camilo, Clara Choveaux e Alex Bonini.
<b>Produtora.</b>	Pique-Bandeira Filmes.
<b>Distribuidora oficial.</b>	Olhar Distribuidora.
<b>Sinopse.</b>	Em 1983, um jovem biólogo volta para casa depois de estudar no exterior e sente algo errado com seu corpo. Este é o início da epidemia da aids; quando a primeira onda da doença atinge o Brasil. Vidas mudarão, amigos serão perdidos e o futuro será incerto.

QUADRO 15 - Ficha técnica de “Os primeiros soldados”.  
FONTE - *Letterboxd* (2024).

O filme “Os primeiros soldados” foi operacionalizado através do serviço de vídeos sob demanda *Apple TV*. Segue a captura de tela (**Figura 91**) da página da produção na plataforma.

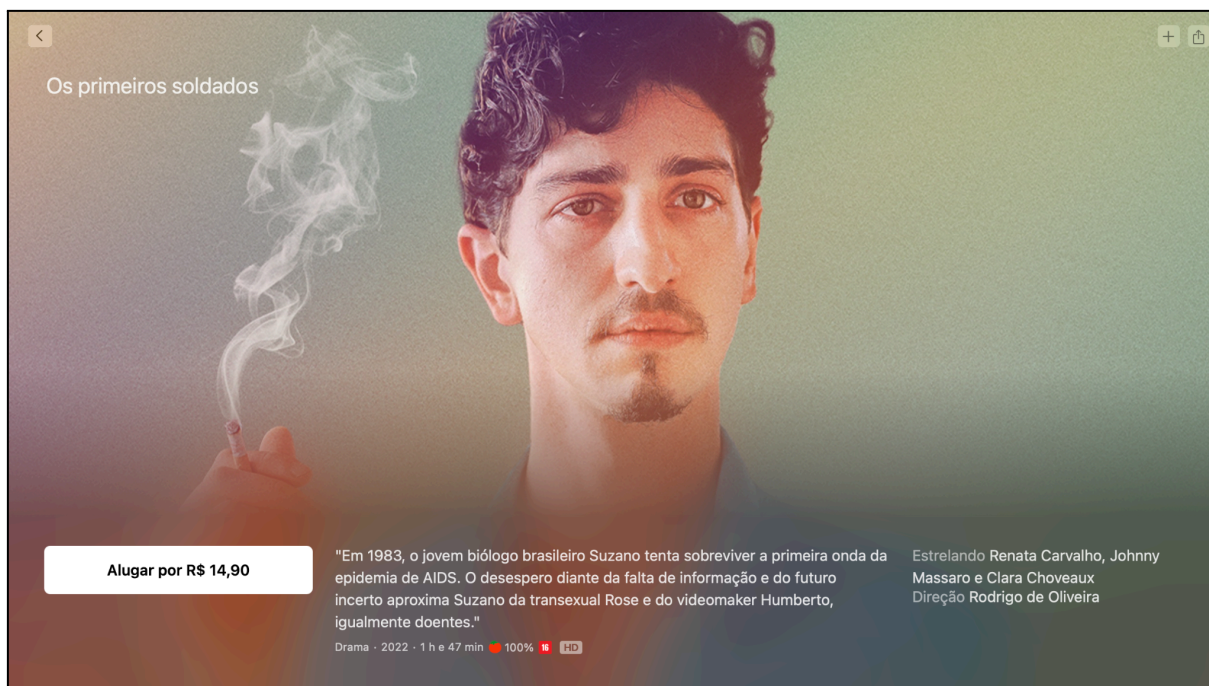


FIGURA 91 - Captura de tela da página de “Os primeiros soldados” na *Apple TV*.  
FONTE - *Apple TV* (2024).

## 9.1.5 Três tigres tristes

Abaixo (**Quadro 16**) estão as informações técnicas do filme “Três tigres tristes”, uma das produções escolhidas para serem analisadas.

<b>Título original do filme.</b>	Três tigres tristes.
<b>Ano de produção.</b>	2022.
<b>País de produção.</b>	Brasil.
<b>Duração (em minutos).</b>	86 minutos.
<b>Cor.</b>	Colorido.
<b>Direção.</b>	Gustavo Vinagre.
<b>Produção.</b>	Luiza Ramos.
<b>Roteiro.</b>	Tainá Muhringer e Gustavo Vinagre.
<b>Elenco principal.</b>	Isabella Pereira, Jonata Vieira, Pedro Ribeiro, Gilda Nomacce, Carlos Escher.
<b>Produtora.</b>	Carneiro Verde Filmes e Tempero Filmes do Brasil.
<b>Distribuidora oficial.</b>	Olhar Distribuidora.
<b>Sinopse.</b>	Isabella, Jonata e Pedro passam um fim de semana presos em casa. Angustiadados com o estado do mundo e com as dificuldades financeiras, o trio decide sair pelas ruas de uma São Paulo distópica para relaxar, o que lhes permite conhecer muitos indivíduos em situação semelhante, causando situações trágicas, cômicas e fantásticas

QUADRO 16 - Ficha técnica de “Três tigres tristes”.

FONTE - *Letterboxd* (2024).

O filme “Três tigres tristes” foi operacionalizado através do serviço de vídeos sob demanda *Apple TV*. Segue a captura de tela (**Figura 92**) da página da produção na plataforma.

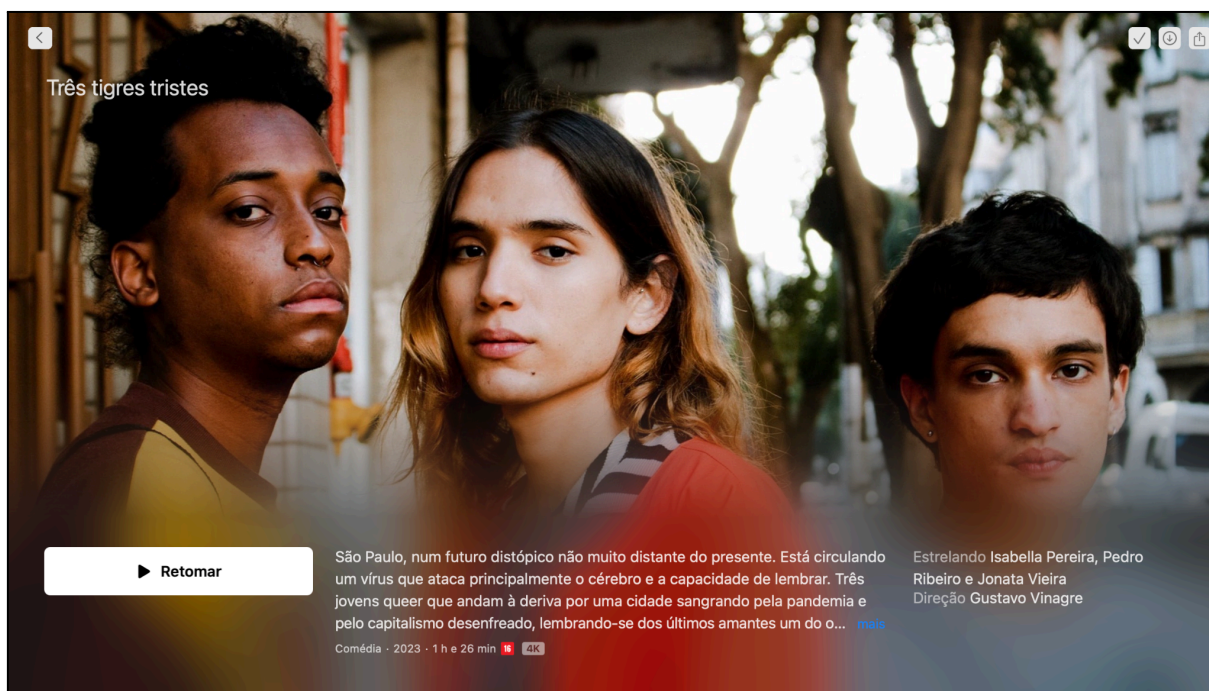


FIGURA 92 - Captura de tela da página de “Três tigres tristes” na *Apple TV*.

FONTE - *Apple TV* (2024).

## 10 Apêndices

### 10.1 Levantamento da filmografia da aids entre 2013 e 2022

Abaixo (**Quadro 17**) estão reunidos os 22 filmes inseridos na lista prévia, em ordem alfabética. As cédulas em preto representam os cinco filmes que foram, de fato, escolhidos para a análise.

<b>Título do filme.</b>	<b>Ano.</b>	<b>Diretor.</b>	<b>País.</b>	<b>Duração.</b>
<i>120 battements par minute.</i>	2017.	Robin Campillo.	França.	135 min.
1985.	2018.	Yen Tan.	Estados Unidos.	85 min.
Boa sorte.	2014.	Carolina Jabor.	Brasil.	90 min.
Califórnia.	2015.	Marina Person	Brasil.	90 min.
<i>El acompañante.</i>	2015.	Pavel Giroud.	Cuba.	104 min.
<i>Estiu 1993.</i>	2017.	Carla Simón.	Espanha.	97 min.
<i> Holding the man.</i>	2015.	Neil Armfield.	Austrália.	128 min.
<i>Los ojos llorosos.</i>	2018.	Cristián Darío Pellegrini.	Panamá.	100 min.
<i>NY84.</i>	2016.	Cyril Morin.	Estados Unidos.	80 min.
Os primeiros soldados.	2021.	Rodrigo de Oliveira.	Brasil.	107 min.
<i>Plaire, aimer et courir vite.</i>	2018.	Christophe Honoré.	França.	132 min.
<i>Pride.</i>	2014.	Matthew Warchus.	Inglaterra.	120 min.

<i>Tick, tick... booom!</i>	2021.	Lin-Manuel Miranda.	Estados Unidos.	115 min.
<i>Théo et Hugo dans le même bateau.</i>	2016.	Olivier Ducastel & Jacques Martineau.	França.	97 min.
<i>The normal heart.</i>	2014.	Ryan Murphy.	Estados Unidos.	133 min.
我的靈魂是愛做的 ( <i>The teacher</i> ).	2019.	Chen Ming-Lang.	Taiwan.	92 min.
<i>Three months.</i>	2022.	Jared Frieder.	Estados Unidos.	104 min.
<b>Três tigres tristes.</b>	<b>2022.</b>	<b>Gustavo Vinagre.</b>	<b>Brasil.</b>	<b>86 min.</b>
Varições.	2019.	João Maia.	Portugal.	109 min.

QUADRO 17 - Levantamento da filmografia da aids entre 2013 e 2022.

FONTE - Autor (2025)

## 10.2 Ficha auxiliar de análise dos fragmentos filmicos

A ficha abaixo (**Quadro 18**) foi utilizada na análise exploratória dos filmes, uma etapa prévia à análise fílmica descrita nas metodologias da pesquisa.

<b>Transcrição fílmica.</b>	
Para ajudar a elaborar a transcrição fílmica, é importante recorrer, sobretudo, a instrumentos descritivos; mas também a instrumentos citacionais (frames e diálogos) e documentais (contextualização).	
Código narrativo.	Descrição da cena, com foco no enredo (objetivo <sup>90</sup> , conflito <sup>91</sup> e desastre <sup>92</sup> ), nos personagens, no tempo e no espaço.
Código visual (somente quando pertinente).	Descrição da cena, com foco no enquadramento, na montagem, no espaço e na figuratividade.
Código sonoro (somente quando pertinente).	Descrição da cena, com foco nos ruídos, na música e nas palavras.
<b>Comentário crítico.</b>	
As semânticas da aids nas sequências fílmicas e a aplicação crítica do referencial teórico da pesquisa; a partir da observação de como este material evidencia as experiências sociais de reconhecimento ou desrespeito.	
Síntese descritiva da cena a partir de sua semântica sobre a aids.	
Semânticas sobre a aids abordadas pela cena, com destaque para aquela que mais chama a atenção.	
Referenciais teóricos que descrevem essas semânticas.	
Essas semânticas podem evidenciar experiências sociais de reconhecimento? Como?	

<sup>90</sup> Objetivo é o que o personagem quer na cena, que geralmente pode ser uma versão menor do que ele quer na narrativa.

<sup>91</sup> Conflito é o desafio que o personagem precisa resolver para atingir seus objetivos.

<sup>92</sup> Desastre é o resultado da cena.

Essas semânticas podem evidenciar experiências sociais de desrespeito? Como?

**Constelação filmica.**

Separar os fragmentos a partir de suas semânticas dominantes e formar subconjuntos para estruturar sua apresentação ao longo do capítulo.

QUADRO 18 - Ficha auxiliar de análise dos fragmentos filmicos.

FONTE - Autor (2025)