

3

Imagens e Modos de Subjetivação Corporal

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

SHAVIRO, 1999: 255

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.1. Que filme é esse?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2. O ser da linguagem: reflexões sobre o espectador

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.3. A centralidade do olhar

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.4. Corpos enquadrados

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.5. Caminhos para a análise do objeto fílmico

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

STAM, 1992: 99.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.6. O processo de seleção dos filmes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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