

“Estou com AIDS”: revisitando o primeiro filme brasileiro sobre aids¹Henrique Rodrigues Marques²

Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

RESUMO

O artigo propõe uma análise fílmica de *Estou com AIDS* (Cardoso, 1985), híbrido entre documentário e ficção reconhecido como o primeiro filme a retratar a crise da aids no Brasil. Partindo de uma apuração das narrativas e discursos midiáticos construídos nos primeiros anos da epidemia da aids, buscamos compreender o papel da obra enquanto arquivo que agencia uma memória brasileira da aids. Estabelecemos um diálogo crítico-teórico entre pesquisadores das narrativas da aids em diferentes mídias (PERLONGHER, 1987; SOARES, 2001; WATNEY, 1996), assim como teóricos do arquivo e da memória (BEIGUELMAN, 2019; HALLAS, 2009; ELSAESSER, 2018; HALBERSTAM, 2020). **PALAVRAS-CHAVE:** cinema brasileiro; hiv/aids; arquivo; documentário; memória.

INTRODUÇÃO

Originalmente publicado em 1979, o livro *Sexo e poder*, coletânea coordenada por Guido Mantega e composto por treze textos, trazia provocantes reflexões de autores como Jean Claude Bernardet, Maria Rita Kehl, Maria Quartim de Moraes, Olgária Chain Feres Matos e Aguinaldo Silva. Na apresentação do trabalho coletivo, Mantega afirma que o Brasil vivia, no final dos anos 1970, um processo de amadurecimento sexual, com o afrouxamento da censura e discussões sobre aborto e educação sexual na televisão. “É a revolução sexual? O esfacelamento da moral da tradicional família brasileira? Ou apenas um efeito colateral da ‘redemocratização lenta, gradual e restrita?’” (MANTEGA, 1979, p. 7). O autor conclui sua introdução postulando que a sexualidade é inesgotável, insinuando que, naquele momento, as possibilidades do que o porvir da sexualidade poderia ser apontavam para um horizonte fértil de expressões ilimitadas.

Por outro lado, Néstor Perlongher nos lembra que a chamada “revolução sexual” impulsionada pelos movimentos feministas e de liberação gay, desencadearam um refluxo de moralização que, em realidade, antecedia a própria emergência da aids. Já no final dos anos 1970, feministas arrependidas pregavam um “retorno ao lar”, enquanto a permissividade do sexo livre e a promiscuidade do protótipo gay, culminou na ascensão

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho GT16SE - Estudos audiovisuais, evento integrante da programação do 28º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 15 a 17 de maio de 2025.

² Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Mídias da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e Professor dos cursos de Comunicação & Artes da Universidade São Judas Tadeu - Unimonte, email: henrique.rodriquesm@hotmail.com.

de grupos adeptos da abstinência sexual como resposta reacionária ao momento de *inflação do corpo*. “Só a partir desse ‘refluxo’ da revolução sexual é possível um dispositivo como a AIDS — não a doença em si, mas a moralização desencadeada em torno dela” (PERLONGHER, 1987, p. 74). Para o autor, o dispositivo da aids atendeu perfeitamente às demandas reacionárias de uma generalizada virada à direita no Ocidente durante a década de 1980.

Este artigo propõe uma reflexão sobre a construção narrativa da aids nos primórdios da crise no Brasil através da análise fílmica do longa-metragem *Estou com AIDS* (David Cardoso, 1985), primeira produção cinematográfica a abordar o tema no país. Levando em consideração a relação que o filme estabelece com produtos midiáticos e jornalísticos do período, iniciaremos nossa discussão elaborando uma narrativa hegemônica da aids em diversos meios de comunicação. Em seguida, justificaremos a importância histórica da obra de Cardoso, independente de suas qualidades técnicas e artísticas, enquanto um arquivo midiático da aids. Por fim, teceremos a análise fílmica da película em diálogo com outras mídias.

ARQUIVOS VULGARES, MÍDIAS PRECÁRIAS E O ESQUECIMENTO

Embora não seja um objetivo do presente trabalho a definição de uma História Oficial, ou mesmo de um registro definitivo sobre “A História da Aids no Brasil” ou coisa que o valha, o resgate, o revisionismo e análise do filme aqui proposto estão intimamente ligados a um registro de natureza historiográfica. Para tanto, instaura-se como orientação teórica os postulados de Thomas Elsaesser em relação aos conceitos de “arquivo” e “memória” enquanto *princípios organizadores alternativos*.

Eles não estão sujeitos a uma trajetória estritamente linear, nem são obrigados a seguir a seta unidirecional do tempo. Em vez disso, arquivo e memória nos acostumaram com a *espacialização do tempo*, que leva em conta a simultaneidade e a copresença de distintos momentos no tempo e no espaço. (ELSAESSER, 2018, p. 252)

Em *A arte queer do fracasso* (2020), Jack Halberstam trabalha com uma série de objetos culturais majoritariamente concebidos para um público infantil denominados por ele como “arquivos bobos”. Ao buscar parte dos filmes que compõem essa pesquisa, senti-me lidando com arquivos midiáticos que gostaria de chamar aqui de *arquivos vulgares*. Nesta proposta, *vulgar* designa sua miríade de sentidos. São filmes definidos por seu *conteúdo promíscuo*, por sua *baixa qualidade* artística, por seu apelo *popular*, por sua condição *ordinária*. E a mácula da vulgaridade também se transferiu para a preservação destes arquivos, que existem em um regime de visibilidade e acesso bastante

frágil e em condições longe de ideais para o material audiovisual. Mídias precárias sob constante risco de serem definitivamente perdidas.

Malgrado o papel histórico que os primeiros filmes, documentários e vídeos sobre a aids representam para a história da mídia e do audiovisual brasileiro, boa parte das obras do período acabaram caindo em esquecimento. Mesmo na atualidade, são produções raras de se encontrar em cópias físicas, pois, muito provavelmente, nunca chegaram a receber um lançamento em DVD ou qualquer outra mídia posterior ao VHS. No momento, a produção oitentista só é encontrada em cópias de baixíssima qualidade em plataformas de vídeo gratuitas, como o YouTube e o pornográfico xHamster, espaços extremamente voláteis, nos quais o conteúdo pode sair do ar repentinamente.

Giselle Beiguelman, em *Memória da amnésia: políticas do esquecimento* (2019), reflete sobre como a percepção das mídias digitais enquanto ferramentas de um arquivamento ideal, culminou em uma confusão essencial entre armazenamento e memória. “Nunca se produziram tantos registros e nunca foi tão difícil ter acesso ao nosso passado recente. Estamos à beira de uma overdose documental, que abarca todos os formatos de mídia” (BEIGUELMAN, 2019, p. 192). Ao mesmo tempo em que as obras da Boca do Lixo, os documentários televisivos e os curtas-metragens em vídeo que retratam o início da epidemia da aids no Brasil podem ser encontrados online, seu acesso só é possível graças ao trabalho arquivista amador de usuários comuns que, intencionalmente, fazem a transcrição das mídias físicas para o formato digital e escolhem as compartilhar em suas redes pessoais. Se, por qualquer razão, algum desses perfis decidir privar seu conteúdo, ou mesmo desativar sua conta, esses arquivos passam a fazer parte do imenso mar de links quebrados na internet. Embora exista o armazenamento, ele não está acompanhado da construção de um trabalho de memória e preservação. Como declara Roger Hallas, “Na virada do milênio, a luta do ativismo queer contra a AIDS e sua produção cultural tem se voltado a necessidade de sua preservação e arquivamento sob a ameaça crescente do esquecimento” (2009, p. 5, nossa tradução).³

Existem poucos registros sobre grande parte da produção brasileira dos anos 1980, período esmagado entre a decadência da Boca do Lixo, o fim da Embrafilme e o início da Retomada dos anos 1990, paulatinamente renegado pelos estudos de cinema,

³ “By the turn of millennium, the struggle of queer AIDS activism and its cultural production had shifted to the need for its preservation and archiving in the face of the increasing threat of oblivion.”

especialmente por carregar a infâmia da pornografia. Fernão Ramos Pessoa (2018, p. 365) aponta o ano de 1985 como ponto de colapso do modelo de produção da Boca de Lixo; não por acaso, o ano em que a produção nacional de sexo explícito ultrapassa os lançamentos convencionais, por 63 filmes contra 20. Em especial, as obras provenientes dessa fase explícita da Boca do Lixo também não recebem a devida atenção da Academia. Mesmo um pesquisador como Antônio Moreno, que abordava tema diretamente associado a sexualidade, deliberadamente opta por excluir de seu corpo de pesquisa filmes de sexo explícito, “pelo fato de se aterem somente a atividade sexual”, configurando filmes sem “nexo”, “seriedade” ou “conteúdo” (MORENO, 1995, p. 10).

Se essa produção é vista, pelos critérios do bom gosto, como vulgar, barata e sem valor artístico, em um contexto de reflexão sobre um registro historiográfico da aids no Brasil, esses filmes se convertem em artigos inquestionavelmente valiosos, dignos de preservação e análise. Eles representam as primeiras reações dos cineastas brasileiros a um dos eventos definitivos do século XX e que ecoa seus efeitos até a contemporaneidade. Como é notável no trabalho de Portinari e Wolfgang (2017), a população brasileira ainda se apresenta bastante desinformada sobre risco, prevenção e tratamento do hiv. Por esta razão, é fundamental que se faça um resgate histórico dos filmes desse período, buscando entender a gênese dos discursos audiovisuais que construíram o imaginário da aids no Brasil, e como seus impactos reverberam na construção de memória que se faz da aids no presente. Como defende o pesquisador Paul Sendziuk, em edição especial da *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* dedicada a refletir a memória da aids no audiovisual, é necessário um movimento de “fazer e lembrar arte não apenas do passado da AIDS, e tudo aquilo que perdemos, mas também sobre o agora da AIDS: um tempo e lugar onde nós ainda ansiamos por comunidade, debate e inspiração que a mídia é tão bem equipada para produzir” (2010, p. 429, nossa tradução).⁴ Ou, como coloca Elsaesser, “o passado também nunca é passado — mesmo que parecesse perdido” (2018, p. 28).

UM CLIMA DE TERROR NO AR

Em termos de gênero, *Estou com AIDS* é um produto híbrido de difícil definição. Parte documentário e parte pornochanchada, o filme também se apropria de códigos do

⁴ “making and remembering art not just about the past of AIDS, and all we have lost, but also about the now of AIDS: a time and place where we still hunger for the community, conversation, and inspiration that media is so well suited to produce”

cinema de horror, das reportagens televisivas e até mesmo de vídeos institucionais. Mesclando cenas ficcionais e entrevistas documentais com figuras públicas como a cantora Alcione, o ator Anselmo Duarte, o pugilista Maguila e a própria doutora Valéria Petri, assim como transeuntes anônimos, *Estou com AIDS* se propunha enquanto um projeto informativo e de responsabilidade social. Na abertura do filme, ouvimos o próprio David Cardoso em uma ligação telefônica nos falar sobre suas ambições ao realizar a obra: “Tem um clima de terror por aí, né, doutor? Eu tenho constatado isso. É preciso usar todos os veículos da comunicação. E o cinema é um dos principais.” Malgrado seu desejo de que o filme fosse uma ferramenta de conscientização popular, *Estou com aids* foi alvo de boicotes e não atraiu o público para as salas de cinema (PERLONGHER, 1987, p. 63).

Ainda no começo do filme, pouco depois dos créditos iniciais, a câmera passeia lentamente por uma mesa abarrotada de jornais e revistas com matérias sobre a aids. Em seguida, o próprio Cardoso aparece lendo uma publicação que traz em sua capa o ator Rock Hudson, uma das primeiras celebridades a ser exposta publicamente como uma vítima da crise. A imagem de Cardoso lendo produtos midiáticos se repete algumas vezes ao longo da produção. Tal recurso parece indicar ao espectador que o filme parte de informações coletadas em fontes seguras após um vasto trabalho de pesquisa, conferindo ao seu discurso certo embasamento teórico-científico, legitimando o projeto como o “filme-verdade” que seu realizador idealizou. Soares nos lembra que a informação jornalística performa um regime de verdade similar ao da ciência, mas se diferencia da segunda por incorporar a ficção em sua construção narrativa. “O texto jornalístico, além de apresentar-se como coerente, deve mover-se no domínio do verossímil, e não do verdadeiro. Os enunciados apresentados não precisam ser verdadeiros, mas devem ter *aparência de verdade*” (SOARES, 2001, p. 39, grifos da autora). E é justamente essa aparência de verdade que Cardoso busca ao se apropriar de uma iconografia jornalística.

Malgrado as intencionalidades do autor, a fundamentação reiterada em outras mídias consolida um inevitável alinhamento com a narrativa hegemônica propagada por tais meios de comunicação. Em quase todos os segmentos ficcionais, *Estou com AIDS* reforça a ideia de vítimas inocentes que contraem a doença após o contato inadvertido com a alteridade culposa. O ingênuo rapaz do interior que vai para cidade grande procurar emprego e que, sem sucesso, precisa recorrer às predatórias ofertas de prostituição que

recebe de homossexuais perigosos; a empregada doméstica que é induzida por seu patrão autodeclarado pansexual e usuário de drogas a um estilo de vida promíscuo; o desafortunado hemofílico renegado por sua família após receber uma transfusão de sangue contaminada. Mulheres infectadas por seus parceiros bissexuais e pacientes contaminados através da transfusão de sangue por negligência hospitalar também são personagens recorrentes no estudo de Watney. Como reconhece o autor, essas narrativas se camuflam como histórias de “interesse humano” (WATNEY, 1996, p. 92) para reforçar a desumanização dos grupos marginalizados que já estavam sendo culpabilizados pelo surgimento e propagação do vírus hiv.

Voltando ao contexto brasileiro, Soares propõe que a aids se configura como uma imagem transnacional, visto que não existe uma diferenciação radical entre as imagens evocadas em diferentes países, indicando a formação de narrativas mundializadas (2001, p. 135). Seu trabalho, inclusive, cataloga muitas matérias análogas aos textos jornalísticos citados por Watney. A autora conclui que as publicações analisadas na pesquisa poderiam reduzir as narrativas em dois eixos fundantes: “o bem” (A Ciência) e “o mal” (A Aids). Sendo assim, existia nos textos que retratavam homossexuais e usuários de drogas a tendência de recriminar os sujeitos através de escritos nos quais “a Aids surge como uma espécie de ‘castigo’ a eles, pelos ‘pecados’ que cometeram (note-se que o discurso religioso impregna as relações imaginárias estabelecidas)” (SOARES, 2001, p. 136).

As vinhetas ficcionais de *Estou com AIDS*, assim como parte dos depoimentos registrados, alinham-se aos textos investigados por Watney e Soares na medida em que reforçam as relações imaginárias marcadas por certa moral religiosa que separa os portadores do vírus entre vítimas e culpados; uma grande narrativa de bem contra o mal. O comediante Pedro de Lara, ao ser questionado sobre o que a aids representa, responde que é a peste enviada como advertência causada pelas aberrações do sexo diante de Deus. Em um dos momentos mais sensíveis e emocionantes do filme, Cardoso relata a história de Talita, uma criança diagnosticada positiva após uma transfusão de sangue. Sem querer parar de estudar, mas sofrendo a estigmatização dos pais de colegas, professores e funcionários da escola, seus pais constroem um elaborado sistema de aulas remotas para realizar o desejo da filha, mesmo com a certeza de sua morte iminente. Quando comparamos o tratamento desse caso com as vinhetas sobre transmissões através do sexo, a obra revela um patente juízo de valores sobre quais doentes merecem compadecimento.

REFERÊNCIAS

- BEIGUELMAN, G. **Memória da amnésia: políticas do esquecimento**. São Paulo: Edições Sesc, 2019.
- ELSAESSER, T. **Cinema como arqueologia das mídias**. São Paulo: Edições Sesc, 2018.
- HALBERSTAM, J. **A arte queer do fracasso**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2020.
- HALLAS, R. **Reframing Bodies: AIDS, Bearing Witness, and the Queer Moving Image**. Durham: Duke University Press, 2009.
- MANTEGA, G. (Org.). **Sexo e poder**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1979.
- MORENO, A. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. 1995. 140 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.
- PERLONGHER, N. **O que é AIDS**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- PORTINARI, D. B.; WOLFGANG, S. M. B. M. Imagens e marcas: um imaginário ligado à epidemia de HIV-Aids no Brasil. **ALCEU**, v. 17, n. 34, 2017.
- RAMOS, F. P. “A grande crise: pós-modernismo, fim da Embrafilme e da pornochanchada”. In: RAMOS, F. P.; SCHVARZMAN, S. **Nova história do cinema brasileiro, volume 2**. São Paulo: Edições Sesc, 2018.
- SENDZIUK, P. et al. Moving pictures: AIDS on film and video. **GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies**, v. 16, n. 3, p. 429-449, 2010.
- SOARES, R. L. **Imagens veladas: aids, imprensa e linguagem**. São Paulo: Annablume, 2001.
- WATNEY, S. **Policing desire: pornography, AIDS and the media**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.