

Cartas para não morrer: arte postal, aids e perlaboração

Letters against dying: mail art, aids, and working-through

Fábio Feltrin

Universidade Federal do Paraná / Departamento de História

fabio.feltrin@ufpr.br

<https://orcid.org/0000-0003-0674-7351> 

Alisson Gonçalves

Doutorando em História

Universidade Federal do Paraná

alisson.profhistoria@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-6968-167X> 

Informações completas sobre autoria estão no final do artigo ●

Resumo: artigo propõe interpretar a arte postal sobre AIDS como uma prática estética de elaboração coletiva que transformou o circuito do correio em um campo de experimentação ética e política. A partir das noções de heterotopia, tecnologia de si, contra-dispositivo, profanação e política do sensível, o texto investiga como o envio e a circulação das imagens reconfiguram a relação entre corpo, desejo, risco e memória. O objetivo é compreender a II Exposição Internacional de Arte Postal sobre AIDS (Salvador, 1995) não como um registro documental da epidemia, mas como uma operação de pensamento e de vida que subverte os modos institucionais de dizer o sofrimento e de administrar o prazer. Nas cartas, envelopes e colagens que viajaram entre anônimos, a arte não representa o trauma: ela o elabora, fabricando tempo, linguagem e lugar para o cuidado de si e do outro. O correio converte-se em heterotopia de partilha, onde as imagens funcionam como gestos de resistência e de reinvenção da presença. Ao restituir ao comum signos capturados pelo estigma, a arte postal afirma o vínculo entre estética e ética e ensina uma gramática mínima de sobrevivência: elaborar sem apagar, cuidar sem moralizar, lembrar sem fetichizar a dor. Nessa perspectiva, a arte postal é entendida como forma de pensamento que faz respirar o comum e devolve à linguagem sua função de abrigo.

Palavras-chave: arte postal; aids; política do sensível; perlaboração.

Abstract: This article interprets mail art on AIDS as an aesthetic practice of collective elaboration that transformed the postal network into an ethical and political experiment. Drawing on the notions of heterotopia, technology of the self, counter-apparatus, profanation, and politics of the sensible, it examines how the circulation of images reconfigures the relations between body, desire, risk, and memory. The aim is to understand the Second International Mail Art Exhibition on AIDS (Salvador, 1995) not as a documentary record of the epidemic but as an operation of thought and life that subverts institutional ways of speaking suffering and governing pleasure. In letters, envelopes, and collages exchanged among anonymous participants, art does not represent trauma: it elaborates it, creating time, language, and space for care of the self and of others. The postal system becomes a heterotopia of sharing, where images act as gestures of resistance and reinvention of presence. By returning to the common sphere the signs once captured by stigma, mail art affirms the link between aesthetics and ethics and teaches a minimal grammar of survival: to elaborate without erasing, to care without moralizing, to remember without

fetishizing pain. From this perspective, mail art is understood as a form of thought that makes the common breathe and restores to language its function as shelter.

Keywords: mail art; aids; politics of the sensible; Working-Through.

A carta e o sopro: quando a imagem respira no correio

Pensar a arte diante da epidemia de aids implica enfrentar um campo saturado por tensões, memórias e contradições. Desde os anos 1980, quando os primeiros casos foram noticiados pelo *New York Times* e, pouco depois, pela imprensa brasileira, a doença se impôs como experiência-limite que atravessou corpos, afetos e políticas. O impacto não foi apenas biomédico: instaurou-se uma gramática de estigmatização que recaiu, sobretudo, sobre homens gays, travestis e mulheres trans. A cada morte sem despedida, a cada corpo segregado em leitos hospitalares, formava-se um trauma coletivo que ressoaria muito além da geração que viveu os anos iniciais da epidemia.

No interior desse contexto, emergiram práticas estéticas que não apenas registravam a catástrofe, mas a reelaboravam simbolicamente. A arte postal, enquanto forma de circulação internacional de imagens, colagens e objetos enviados pelo correio, constituiu uma dessas respostas. Ao deslocar o espaço da arte para além dos museus e galerias, inscreveu-se em uma lógica heterotópica: uma arte em movimento, que atravessa fronteiras, embaralha lugares e institui comunidades efêmeras de recepção. Quando, em 1995, o Grupo Gay da Bahia organizou a II Exposição Internacional de Arte Postal sobre AIDS, o gesto não foi apenas estético, mas também ético e político. Tratava-se de converter o trauma em linguagem, de elaborar a perda em imagens e de transformar a dor em um exercício de invenção de si.

As obras que chegaram a Salvador em 1995 traziam coladas à superfície as marcas do percurso. A dobra do papel, a graxa de dedos anônimos, o carimbo que interrompe a linha, a mancha que desobedece ao desenho, tudo comparece como método inscrito na matéria. O circuito que se formou não é mero canal de distribuição, é princípio de pensamento. Ao deslocar envelope, selo e carimbo do protocolo burocrático para um regime de experimentação, a exposição converteu a arte postal em heterotopia, espécie de lugar outro onde formas, tempos e vozes se rearticulam. A carta que viaja e chega à sala expositiva carrega um feixe de temporalidades comprimidas: o tempo da composição, o tempo do trajeto, o agora da recepção. A folha contrai tempos e desloca lugares. Ao ser reagrupada, não comparece como coleção de mensagens, mas como dispositivo material de heterocronia, no qual se tornam visíveis camadas de experiência que não se deixam reduzir a uma narrativa única.

Em contexto de hiv/aids, dizer a verdade não é atributo moral abstrato, mas posição no mundo. A parresia, tal qual lida por Michel Foucault (2014), como coragem do dizer, envolve exposição, risco, vínculo e um regime de endereçamento que anula a

separação estrita entre emissor e receptor. Quem posta uma imagem entrega algo do corpo ao juízo alheio. Quem a recebe não consome, responde. O selo que antes funcionava como marca de contabilidade estatal reaparece como assinatura de coragem e de presença. A arte postal não se limita a evadir dispositivos. Ela abre fendas, cria pequenas dobras por onde a linguagem passa, dessacraliza usos moralizantes do sexo e do luto e devolve à cidade o direito de discutir o que lhe foi imposto como tabu ou destino.

O horizonte histórico brasileiro torna esse movimento ainda mais nítido. A experiência da aids no país não foi apenas clínica, instituiu um regime de visibilidade e de enunciação. Quem pode falar, o que se pode ver, como se deve dizer, tudo isso foi disputado por campanhas de saúde, por moralismos de ocasião, por movimentos sociais e por uma sociedade civil que inventou modos públicos de cuidado e reivindicação. Estudos sobre a história da aids no Brasil mostram como coletivos, ONGs e redes de pacientes articularam pressão por políticas, produção de informação, invenção de linguagem e redes de apoio, compondo um ecossistema sem o qual a universalização dos antirretrovirais e a alteração do imaginário social seriam impensáveis (Laurindo-Teodorescu; Teixeira, 2015; Daniel & Parker, 2018). Ao mesmo tempo, relatos de memória apontam que a persistência do estigma produziu zonas de silêncio, humilhação e morte evitável, exigindo do arquivo e das formas de exposição um ethos que não fetichize o sofrimento, mas o converta em linguagem pública habitável (Góis, 2014; Landau, 2011).

É nesse sentido que podemos falar da aids como um trauma coletivo. Para Cath Caruth, o trauma persiste como resto, como retorno do não simbolizado que fere a continuidade da experiência e exige elaborações não lineares (Caruth, 1996). Na mesma direção, Domink LaCapra insiste que a distinção entre atuação e elaboração separa o repetido compulsivo da operação que fabrica distância crítica sem apagar a dor. Elaborar não é, pois, esquecer; é, ao contrário, abrir espaço para o retorno com forma, uma perlaboração que não mitifica a ferida nem a dissolve num discurso de redenção (LaCapra, 2001). A exposição de 1995 parece fornecer tempo, linguagem e lugar para esse trabalho: isso porque ela contrai heterocronias e impede a pressa; ela profana slogans e restitui um léxico respirável e cria espaço para o comum poder ser reenunciado sem tribunal.

É nessa chave que a obra pode ser pensada como processo de perlaboração do trauma. A perlaboração, conceito que emerge no campo psicanalítico, diz respeito ao trabalho de confrontar e elaborar uma experiência que, embora insuportável, não pode ser simplesmente silenciada. As imagens da exposição não apagam a aids, tampouco a sublima em estética redentora: elas elaboram a dor, reinscrevem-na, fazem-na circular. Esse gesto encontra ressonância em conceitos como contra-dispositivo, que abre fissuras na lógica normativa da biopolítica; heterotopia, que cria lugares outros para

pensar a vida e a morte; e profanação, que retira objetos e imagens de seu uso consagrado e os reinscreve em novos campos de sentido (Didi-Huberman, 2018).

A elaboração do trauma pela arte também se liga a uma ética da memória. Em tempos de aids, lembrar não é apenas conservar, mas reconfigurar as formas de viver, amar e desejar. Como adverte a reflexão ética contemporânea, a memória só se cumpre quando se abre ao cuidado com o outro, quando se torna gesto de responsabilidade. É nesse horizonte que a arte postal da II Exposição pode ser compreendida: como um espaço de resistência simbólica, em que a imagem se faz política e onde se ensaia a invenção de subjetividades capazes de sobreviver ao estigma.

A leitura que propomos estrutura-se em três movimentos. Primeiro, examinamos como certas imagens elaboram uma ética do tato e do juízo por meio de motivos formais mínimos e intensos. Depois, procuramos descrever o circuito e a sala como heterotopias do cuidado, em cuja economia material se aprende a conjugar precariedade e partilha. Por fim, propomos uma gramática da profanação e da parresia como contra-dispositivo, articulando política do sensível e tecnologias de si. Em todos os momentos, as imagens serão tratadas como eventos políticos que redistribuem o sensível e redefinem o que pode ser visto, dito e sentido em conjunto (Rancière, 2005; Didi-Huberman, 2018).

A imagem que toma posição: desejo, risco e trauma

O surgimento da aids nos anos 1980 instaurou o que Cathy Caruth (1996) denominaria de trauma histórico inscrevível: uma experiência de violência maciça que resiste à representação imediata, mas que, paradoxalmente, exige ser narrada. Para Caruth, o trauma não é simplesmente um evento do passado, mas uma ferida que continua a assombrar o presente, exigindo do sobrevivente uma "narração impossível, porém necessária". A geração que testemunhou o início da epidemia viu-se diante de uma morte anunciada, estigmatizada e, muitas vezes, solitária. Como observa LaCapra (2001), a elaboração do trauma (*working-through*) não significa superá-lo, mas aprender a viver com seus rastros, integrando-o a uma narrativa histórica que não o banalize, nem o eternize como pura melancolia.

No contexto brasileiro, esse trauma foi agravado pela associação imediata entre aids e "homossexualismo" (termo patologizante só abandonado oficialmente em 1990). A construção social da aids como "peste gay" produziu uma dupla vulnerabilidade: à doença e ao preconceito. A memória coletiva da comunidade LGBTQ+, nos termos colocados por Halbwachs (1980) em outro contexto, constituiu-se a partir desse marco traumático, criando uma comunidade de luto (Butler, 2018) que precisou inventar ritos fúnebres onde a sociedade os negava.

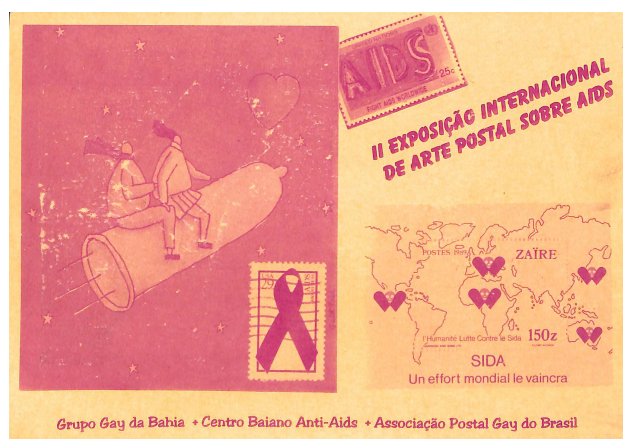
A arte, nesse cenário, surge como um meio de elaboração traumática. Didi-Huberman (2012) argumenta que as imagens podem "fazer história" não como

ilustrações, mas como sintomas e atos que reabrem as feridas do passado para lhes dar um novo sentido. A arte postal, em particular, com sua circulação via correio, tornou-se um veículo para que essas imagens "extraordinárias" pudessem circular, criar laços e tomar posição (Didi-Huberman, 2009) frente ao silenciamento.

Em 1991, estas instituições realizaram a *exposição Artists Against Aids - For Housing*, reunindo 60 artistas e 80 obras, e se tratava da primeira exposição internacional de arte postal sobre Aids, com a finalidade de engajamento político. Segundo Lucas A. Oliveira (2021) os idealizadores compreendiam a importância da arte e das práticas artísticas como um campo de transmissão de informações e crítico a atenção dada à epidemia na época. A arte torna-se a ponte entre o trauma e as experiências vivenciadas por artistas que tinham ligação com a Aids.

Em 1995, as mesmas instituições lançam novamente a ideia de uma exposição tendo como fundamento, obras que pudessem ser enviadas pelo correio.

Figura 01 – Frente do Cartão Posta da II Exposição Internacional de Arte Postal sobre aids



Fonte: CEDOC LGBTi+, Curitiba, Paraná.

A imagem era o convite pra que artistas enviassem suas obras pelo correio, fazendo jus a ideia da arte postal, o que fica evidente na apresentação da proposta da exposição,

A Arte Postal reúne dois elementos básicos em sua composição: uma peça artística que pode ser gravura, pintura, ou colagem, sobre um tema específico, e que utiliza-se dos correios a fim de chegar ao seu destino final. [...] E comum o uso do próprio envelope como peça artística tornando a gravura ou a colagem uma obra de arte ambulante, vista e admirada não apenas nas paredes da sala exibidora, mas também pelos funcionários dos correios e demais pessoas que manipularam o envelope desde seu lugar de origem até o destino final. Os trabalhos, obviamente, devem ser compatíveis com as limitações do transporte postal, variando sua extensão, via de regra, em composições de 20 a 30 centímetros quadrangulares (GGB, 1995).

Diante destas diretrizes, e do grande interesse de dezenas de artistas a exposição recebeu diversas obras em tamanhos variados, mas com predominância do tamanho A4 (21x29,7cm). Para esta pesquisa foram digitalizadas 36 obras que atualmente as obras encontram-se sob tutela do Centro de Documentação Prof. Dr. Luiz Mott-CEDOC LGBTI+ em Curitiba.

A II Exposição materializava as mudanças encaradas pela sociedade anos depois da explosão das infecções pelo hiv. A década de 1990, neste contexto além de ser marcada pela atuação de organizações da sociedade civil – ONGs- viu também o florescimento de políticas públicas de saúde no tratamento do hiv/aids. O uso de coquetéis de remédios pelos pacientes, principalmente com a introdução do azt como tratamento em 1988, e a efetivação dos serviços públicos de saúde já em 1990 garantiu que os pacientes pudessem prolongar sua condição de vida, ainda que a memória, o trauma e a doença permanecessem.

Uma colagem de Ailton Kleber atravessa a folha com a contundência do vermelho. A frase se oferece à leitura imediata e, no entanto, não se esgota no imperativo. Não morra por prazer comparece ali como figura que hesita entre ordem e interrogação. Se lida como mandato, a sentença ecoa campanhas sanitárias carregadas de urgência. Se lida como pergunta, ela devolve o enunciado à nossa responsabilidade, inaugurando um campo de julgamento em que prazer e risco não se anulam, se compõem. O vermelho organiza a superfície como chamamento, mas é a textura da colagem que retém o olhar. Há sobreposições que impedem a leitura transparente, há cortes que deixaram arestas, há colas visíveis que recusam a assepsia. Esses traços impedem que a obra se converta em cartaz de obediência. O que se aprende é um método. Não se trata de obedecer ou desafiar, mas de articular uma forma para a vida do desejo em um ambiente onde a morte foi colada ao sexo como destino moral. A peça contrai o conflito entre biomédico e moral, entre cálculo e alegria, deslocando-o do tribunal para o espaço do juízo partilhado. O imperativo se transforma em pergunta e a pergunta em gesto ético, o que aproxima a colagem a esta recusa uma racionalidade do cuidado que privatiza o risco e pune o corpo, defendendo antes meios de autonomia que incluem tempo, linguagem e apoio relacional (Vieira, 2015).

Figura 2 – Ailton Kleber. Não morra de prazer, 1996.



Fonte: CEDOC LGBTi+, Curitiba, Paraná.

A árvore de Regina Martins oferece outra lição de paciência. O desenho se organiza em tronco, ramos e folhas com uma economia de meios que parece modesta e se revela complexa. A cada ramo, diferenças de densidade. Em alguns pontos, as folhas rareiam, noutros, aglomeram. O traço não teatraliza a queda, não espetaculariza o luto. Evita a pornografia da dor sem escamotear a perda. O que se vê é um tempo do sensível. O galho sustenta diferenças sem convertê-las em hierarquia, e essa vizinhança entre o que queda e o que persiste impede a moralização. Se a aids foi administrada por discursos que colaram culpa a dissidências, a árvore desfaz equivalências indevidas, devolve o luto ao trabalho e nos proíbe a pressa, que é uma das formas usuais de violência hermenêutica contra quem sofreu (Didi-Huberman, 2017). Ao inscrever continuidade e descontinuidade no mesmo corpo vegetal, a imagem materializa a noção de perlaboração. A dor não desaparece. Ganha forma pública respirável.

Figura 3 – Regina Martins. Sem nome, 1995.



Fonte: CEDOC LGBTi+, Curitiba, Paraná.

No que se refere a aids, a morte era compreendida como o destino final das pessoas infectadas, poucos foram os casos de pessoas que contraíram o HIV e não desenvolveram a doença ou outras chamadas de oportunistas. Associada a morte, colocamos o processo do luto para quem perdeu um ente para a Aids. As representações cinematográficas do início da epidemia, mostram pessoas agonizando em hospitais, morrendo e sendo enterradas sem que houvesse um momento de despedida de quem se era próximo à vítima. A falta de conhecimento na época sobre as formas de contágio impedia uma aproximação neste momento. Isolando não somente o doente, mas também os que não podiam estar junto. Após a ciência conseguir identificar o vírus do HIV em 1984 e a possibilidade de testagem nas pessoas a partir de 1985, segundo João Bosco Hora Góis (2014),

separar o processo de infecção e adoecimento do conjunto de comportamentos dos indivíduos infectados e remetê-los a práticas específicas, alguma relativização dos raciocínios que marcaram os primeiros anos desde a descoberta da doença. Entretanto, mesmo esses avanços no conhecimento no conhecimento não foram suficientes para eliminar as certezas das associações entre a doença, desvio, pecado, imoralidade, crime e castigo elaboradas nos anos anteriores e consubstanciadas nas associações entre AIDS e homossexualidade e, mais amplamente com a liberdade sexual (Góis, 2014, p. 219).

Ambas as obras ilustram como a arte postal funcionou como um campo de exercícios parresíasticos, onde os artistas, ao elaborarem suas próprias angústias e

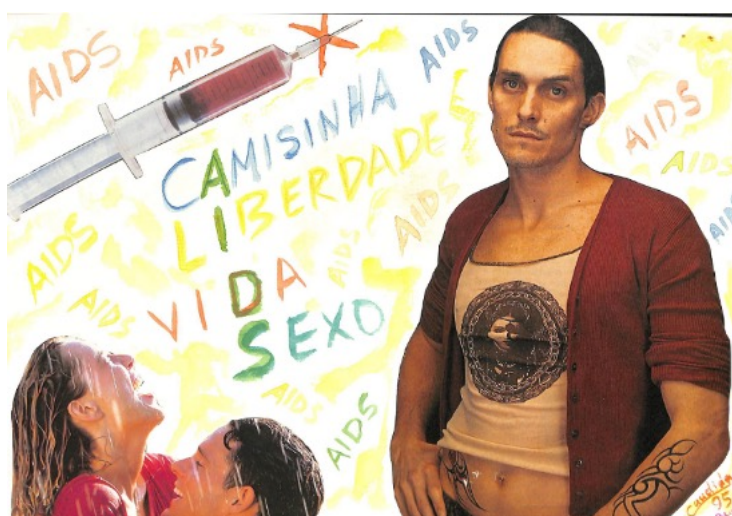
verdades, ofereciam à comunidade tecnologias de si para enfrentar o trauma. Eles não apenas representavam a aids, mas performavam, através do ato de criar e enviar a obra, uma coragem de verdade que se contrapunha ao silêncio e ao estigma. Através do correio, essas pequenas éticas visuais circulavam, formando uma rede subterrânea de resistência e cuidado, uma verdadeira parresia postal que desafiava os discursos oficiais e criava novas possibilidades de existência para corpos e subjetividades sob ameaça.

Já na década de 1990, uma nova palavra aparece se relacionando com o hiv/aids: informação. É neste momento que vemos laços entre órgãos do governo e sociedade civil, tal processo fica evidente com a criação de um escritório especial dentro do Programa Nacional de dst/aids, para tratar da colaboração de ONGs da aids em 1992.

Nessa direção, nas colagens de Maria Helena Versolato, palavras como Amor, Informação, Sociedade, Camisinha, Liberdade, Vida, Sexo são arrancadas do catecismo. A tipografia heterogênea, o recorte irregular, o jogo de vazios e cheios fazem com que o léxico deixe de operar como senha e recupere a espessura de uma língua em uso. Perfis vazios confrontam perfis preenchidos por grupos. A informação aparece como condição de vida que precisa circular, não como dado a ser imposto. Ao rearranjar o repertório das campanhas, a artista não o ridiculariza. Ela o profana e devolve ao comum, o que desloca a prevenção do púlpito para a vizinhança, onde o que salva não é um mandamento, mas um vocabulário partilhado que permite tempo e decisão informada.

Pode-se julgar que as cabeças que estavam sob proteção da informação e das outras palavras adquiriram vida, diferente das demais que permanecem num sentido de movimento, porém vazias.

Figura 4 – Maria Helena Versolato. Sem nome, 1995.



Fonte: CEDOC LGBTi+, Curitiba, Paraná.

A mesma artista enviou mais obras usando a mesma técnica de colagem e aquarela e que destacava o uso de palavras, na seguinte obra, a autora coloca as palavras camisinha, liberdade, vida e sexo a partir das letras da palavra AIDS. Ainda com colagem de algumas pessoas. Uma característica das obras da II Exposição foi o enfoque dado a obras que buscavam a conscientização da prevenção e uso da camisinha. A proposta estava de acordo com os discursos relacionados ao hiv/aids da época que de modo imperativo falavam sobre esses cuidados. Essa redistribuição do sensível, no vocábulo de Rancière, não se confunde com uma pedagogia da clareza, mas requer tato, ritmo e atenção, aquilo que se aprende em proximidade com as coisas e as pessoas, não em distância de autoridade (Rancière, 2005).

Dois desenhos de Paulo de Almeida compõem um espaço com linhas simples. Um contorno sugere um invólucro. Dentro, a cor pulsa. Fora, ameaças pequenas, caveiras, insetos, sombras. Nada é literal e, no entanto, a imagem se oferece ao uso. O preservativo deixa de ser objeto da disciplina e se torna arquitetura mínima de futuro. A metáfora espacial desloca o preservativo do repertório da culpa para a ética do gesto. Em vez de um emblema de correção, ele aparece como lugar a ser construído entre corpos para que a alegria não se suicide. Há uma heterotopia portátil aqui. Um lugar outro que se ergue entre dois, desenhando um modo de convivência. Essa mínima arquitetura não legisla. Reordena a atenção. Permite que um corpo veja no outro um companheiro de cuidado, e não um portador de perigo, o que resiste à moral da privatização do risco e reabre a gramática pública do cuidado como prática coletiva e situada (Vieira, 2015).

Figuras 5 e 6 - Paulo de Almeida. Sem nome, 1995.



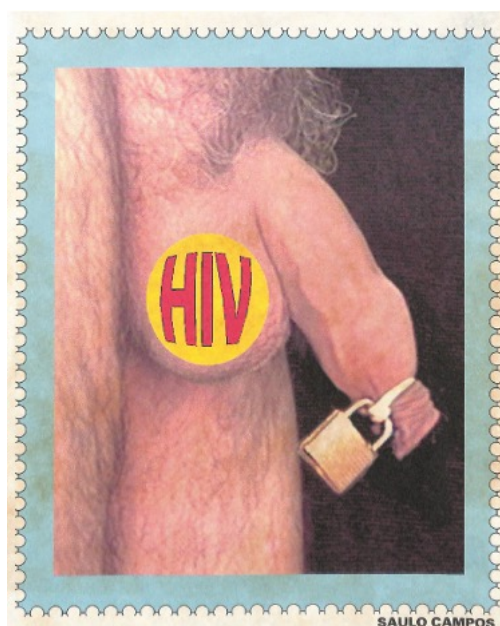
Fonte: CEDOC LGBTi+, Curitiba, Paraná.

As intervenções de Saulo Campos devolvem ao visível aquilo que o pudor administrado tentou banir. Genitálias aparecem marcadas por cadeados, alfinetes, letras, pequenos grafismos. A nudez não busca escândalo. O que se dá a ver é uma soma de crueza e cálculo que impede tanto a pornografia quanto a censura. O obsceno não está no corpo, mas na economia do silêncio que transformou vergonha em método de governo. Ao retirar do uso separado o tabu e devolvê-lo à cena pública, essas imagens parecem ativar a ética da profanação (Agamben, 2007), na medida em que o espectador é convidado a não ocupar mais a posição do voyeur inocente. É chamado a um juízo, não de condenação, mas de responsabilidade. Essa passagem do segredo administrado para um juízo partilhado tem efeitos concretos sobre o imaginário do risco e do cuidado.

Figuras 7 e 8 – Saulo Campos, 1995.



SAULO CAMPOS



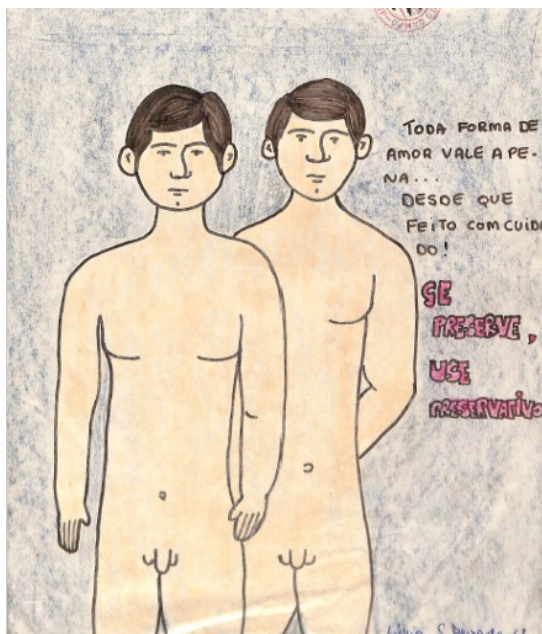
SAULO CAMPOS

Fonte: CEDOC LGBTi+, Curitiba, Paraná.

Outros artistas também focaram na ênfase do uso da camisinha, além de enviar várias obras, como é o caso de Livia Moreira Sena, de apenas 13 anos, da cidade de São Bernardo do Campo- SP. A adolescente teve quatro obras expostas no evento, focando principalmente no uso de camisinha, prevenção e cuidados com a saúde. Livia Moreira Sena altera a cronologia da enunciação. Cores intensas, traço decidido, enunciados diretos. A prevenção deixa de ser segredo de adultos autorizados e se torna assunto de cidadania. A parresia, aqui, não é heroísmo retórico. É o ato de assumir a palavra no ponto em que ela lhe era interdita. Ao deslocar a expectativa sobre quem pode falar de sexo e de risco, as imagens da jovem artista ampliam o círculo do comum e reconhecem que uma gramática pública do cuidado só se constrói quando a fala corre por redes mais amplas que as expertises fechadas. A jovem artista, reproduz aquilo que condiz com seu tempo, representando os discursos coletivos e experiências pessoais. A

arte postal se torna mais próxima da realidade, “se situa dentro da perspectiva de experiência, partilhando a sorte dos significados, dos meios de expressão e dos métodos, desafiando a ideia da experiência herdada e institucionalizada” (Souza, 2010, p. 19).

Figuras 9 e 10 – Lívia Moreira Sena. Sem nome, 1995.



Fonte: CEDOC LGBTi+, Curitiba, Paraná.

Essas leituras não esgotam as obras. Funcionam como exercícios de aproximação que procuram evitar a pressa. A colagem vermelha nos impede o conforto de obedecer ou transgredir sem pensar. A árvore nos educa a uma economia do luto que não humilha. O léxico recortado recoloca a prevenção fora do catecismo. A arquitetura

mínima do preservativo desenha uma ética que cabe na mão. As intervenções na nudez deslocam a vergonha de método de governo para restauração de juízo. A parresia juvenil corrige a cronologia do falar, devolvendo a palavra a quem a precisava. E o mapa lembra a escala. Ao ensinarem a ver devagar, essas peças desarmam a lógica da administração da vida e impedem que o luto seja convertido em espetáculo ou que o desejo seja reduzido a cálculo.

Dessa forma, a II Exposição parece ter funcionado como um poderoso contra-dispositivo. Ela não se limitou a criticar os discursos hegemônicos sobre a AIDS; ela os desativou profanamente, criando um espaço heterotópico onde novas imagens, novos significados e novas formas de vida podiam ser experimentadas. Através da circulação postal, esse contra-dispositivo não ficou confinado a Salvador; ele viajou, levando consigo essas pequenas profanações e heterotopias para os quatro cantos do país e do mundo, tecendo uma rede de resistência estética que era, também, uma rede de reinvenção da vida.

Heterotopias: o correio, a sala e a cidade

A arte postal só existe porque há um circuito. Cada carimbo adiciona um capítulo, cada rasura conta uma história de risco e de insistência. O envelope deixa de ser invólucro neutro para se tornar superfície de inscrição de trajetos. Quando os trabalhos são reagrupados, a sala expositiva percurso não é apagado. Ela o exhibe como heterocronia. O visitante encontra lado a lado tempos desencontrados. O gesto curatorial não fecha o arquivo, abre uma mesa de trabalho. O arquivo, aqui, não é mausoléu. É oficina na qual se produz memória viva, isto é, memória capaz de reordenar o presente sem petrificar o passado.

É nesse entre-lugar que a perlaboração parece ganhar matéria. A teoria do trauma insiste na necessidade de fabricar formas que permitam aproximações que não se confundam com absorções. Se a atuação compulsiva repete o golpe no registro da cena, a elaboração inventa distância suficiente para que surja um trabalho de sentido, sem que isso signifique pacificação ou esquecimento (LaCapra, 2001). A exposição de 1995 oferece essa distância por meios materiais simples. A dobra da carta, o carimbo, a diferença de papéis, tudo isso se converte em técnica de tempo. Ao reconhecer que uma imagem não se esgota no que mostra e que uma carta não se reduz ao que diz, a sala reconduz o visitante a um regime de atenção que resiste à pressa da explicação.

Essa heterotopia também se faz na cidade. A exposição integrou uma constelação de gestos que, no Brasil, articularam clínica, política pública e invenção de linguagem. A literatura sobre a história da aids registra que a sociedade civil pressionou, acompanhou e criticou, e que o Estado respondeu com políticas de referência ao mesmo tempo em que regimes de estigmatização e desigualdades persistiram e, em muitos contextos,

ainda persistem (Laurindo-Teodorescu; Teixeira, 2015). A sala de 1995 se insere nesse arco como laboratório sensível. Não substitui a clínica, não substitui a gestão, mas lhes oferece linguagem e medida.

A categoria foucaultiana ajuda a nomear essa topologia. Não se trata de refúgio isolado do real, mas de um entre-lugar onde se experimentam práticas e se torna visível uma redistribuição de funções e sentidos. O correio é heterotópico porque investe a banalidade cotidiana com uma potência de desvio. A sala também o é, porque reagrupa tempos e gestos que não eram feitos para se tocarem. Ao fazer da circulação um princípio, a exposição profana a separação entre íntimo e público que tanto serviu à administração da vergonha. Se o risco foi privatizado como falha moral, a sala reabre a discussão em condições de comum. Nesse sentido, uma certa ética do presente, lida aqui como ação sobre si, encontra uma concretude raramente observável. Cuidar de si deixa de ser manual de conduta e passa a ser exercício de linguagem, tempo e deslizamento. A autonomia, longe de uma fantasia liberal, revela-se como efeito de redes e próteses, inclusive as de papel, que sustentam decisões situadas (Vieira, 2015).

Nos desenhos de Paulo de Almeida, a economia de meios sugere o contrário de uma engenharia social do corpo. Ao desenhar um dentro que é vivo e um fora que é ameaça, a imagem não faz do preservativo uma muralha, mas um gesto. O contorno é poroso, deixado a lápis. A cor não preenche com uniformidade. Essa imperfeição é decisiva. Indica que a proteção é sempre tarefa situada, nunca dogma, e que a vida do desejo não cabe em fórmulas. No conjunto de Saulo Campos, a superfície fotográfica recebe signos de outras ordens, letras e pequenos ícones de uma informática em emergência. O choque entre carne e codificação reinterpreta a maneira como o risco foi medido e como o corpo foi tornado banco de dados. Ao devolver a nudez ao campo da decisão partilhada, a intervenção resiste tanto à medicalização integral do corpo quanto ao romantismo de uma natureza intocada. Entre esses extremos, fabrica-se uma política do sensível que se confia ao juízo e não ao automatismo.

Os cartazes de Lívia Moreira Sena, ao mesmo tempo didáticos e inventivos, recusam duas armadilhas: a linguagem cifrada do especialista e o tom sentimental que infantiliza o público. A escolha de cores, a clareza de traço, a economia textual, tudo aponta para uma sabedoria de escala. Fala-se para muitos sem supor um público abstrato. Fala-se de sexo e risco com a naturalidade de quem já vive tudo isso como problema próprio, e não como tema alheio. Ativa-se aí uma coragem do desconhecido, um atributo de estar no mundo que admite a vulnerabilidade como condição e não como falha. Por isso, acreditamos que a exposição buscou devolver ao comum palavras e imagens separadas, na medida em que profana dispositivos de administração da vergonha e do medo. Em suma, devolve à cidade uma gramática respirável do viver junto quando vergonha e morte tentaram monopolizar a cena pública.

Profanar o dispositivo: parresia, tecnologias de si e política do sensível

A potência política das obras da II Exposição Internacional de Arte Postal Sobre AIDS parece também residir na capacidade de reconfigurar o que é visível, dizível e pensável dentro de uma comunidade, ou seja, aquilo que ele denomina a partilha do sensível. A arte é política quando interfere nessa distribuição, quando introduz novos sujeitos, temas e formas de percepção no espaço comum, contestando a hierarquia estabelecida entre o que merece e o que não merece ser visto.

Sob essa ótica, a mera decisão de realizar uma exposição de arte postal sobre a AIDS em 1995 já era um ato de reconfiguração do sensível. Ela insistia em tornar visível uma epidemia que muitos desejavam ignorar, e em fazê-lo através da voz e da estética de quem estava na linha de frente do trauma: artistas gays, simpatizantes, jovens e ativistas. A arte postal, *medium* democrático e anti-hierárquico por excelência, deslocava a discussão sobre a AIDS dos gabinetes médicos e dos palanques morais para um terreno estético onde os afetos, o luto e o desejo podiam ser expressos. Ela criava um dissenso, no sentido rancieriano: uma ruptura no consenso sobre quem pode falar e o que pode ser dito sobre a doença.

A parresia fornece uma medida desse deslocamento. Foucault a descreve como coragem do dizer, prática de verdade que envolve risco, vínculo e endereçamento. Butturi Junior, ao pensar tecnologias de si em contexto de hiv/aids, insiste nessa dimensão de vínculo e risco, e desconfia de pedagogias do cuidado que confundem autonomia com culpabilização individual. O cuidado, na prática, torna-se uma técnica de rede, feita de apoios, tempos e lugares, como esses papéis que viajaram e chegaram

É possível discernir, nesse laboratório, uma pequena gramática. Primeiro, não reduzir o desejo a cálculo moral. Segundo, não converter o luto em espetáculo. Terceiro, não privatizar o risco sob retórica de autonomia. Quarto, não estetizar a dor para torná-la decorativa. Por contraste, sim devolver palavras ao comum, sustentar o tempo do tato, inventar micro-arquiteturas de futuro, praticar coragem com redes e fazer da memória trabalho vivo. Essa gramática não é um catálogo de mandamentos. É um conjunto de usos que a exposição nos devolve como método.

A exposição também oferece consequências metodológicas para a pesquisa e a curadoria. A coragem em montar uma exposição como a que analisamos neste artigo também em romper com silêncios na medida em que instaura regimes de escuta que devolvam a palavra a quem foi interditado, que sustentem o tempo do testemunho e que admitam ambivalências sem apressar reconciliações. Curar, por sua vez, deixa de ser selecionar e ordenar e passa a ser fabricar condições de respirabilidade. Há que manter, por exemplo, as marcas do correio visíveis, não por nostalgia do analógico, mas porque nelas se materializam os meios de tempo que a perlaboração exige. Há que resistir à tentação do diagrama fechado que mata o intervalo entre peças. Há que produzir

vizinhanças capazes de fazer retornar os motivos sem exauri-los. Em suma, há que converter a sala em heterotopia e o arquivo em oficina.

Essa orientação evita dois precipícios frequentes quando se expõe memória de violência. O primeiro é o didatismo que humilha, no qual o visitante recebe lições sem ser chamado a juízo (Didi-Huberman, 2018). O segundo é a estetização que embrulha a dor em aura. Entre ambos, a política das imagens pede o método do tato. Em 1995, numa conjuntura de forte disputa por linguagem, essa humildade ativa produziu um bem público. Devolveu à cidade o direito de pensar o sexo e o luto sem catequese, e ensinou que nenhum cuidado subsiste sem redes e sem formas.

Pequena gramática da sobrevivência

Ao percorrer as obras da II Exposição Internacional de Arte Postal Sobre aids à luz dos conceitos de parresia, contra-dispositivo, partilha do sensível e remontagem do tempo, fica evidente que esta iniciativa foi muito mais do que um evento artístico pontual. Ela se constituiu como uma prática coletiva de perlaboração (*Durcharbeitung*) do trauma, nos termos revisitados por Johnny R. Rosa (2018) a partir da psicanálise freudiana. Perlaborar, como discutido, não significa superar ou esquecer o trauma, mas sim um trabalho contínuo de reelaboração, de confronto com os rastros da ferida, de modo a aprender a viver com eles e, paradoxalmente, a partir deles. A exposição foi um espaço onde a dor, o medo e a raiva, afetos brutos do trauma coletivo, puderam ser, em alguma medida, simbolizados, compartilhados e transformados em ação estética e política.

As obras analisadas demonstram como essa perlaboração se deu através de gestos precisos: a parresia de Kleber ao confrontar o espectador com a realidade mortal do prazer; a profanação de Paulo de Almeida ao converter a camisinha em um símbolo de vida e abrigo; a reconfiguração do sensível operada por Livia Sena ao traduzir a prevenção para a linguagem do afeto adolescente; e a remontagem do tempo por Versolato, que desmontou a sigla AIDS para dela extrair um vocabulário de futuro. Cada envelope enviado, cada carimbo postal, foi um ato de coragem que teceu uma rede subterrânea de cuidado e verdade, uma verdadeira tecnologia de si coletiva que permitia aos artistas e à sua comunidade enfrentar o duplo estigma da doença e da sexualidade dissidente.

Quatro décadas após o início da epidemia, os dados epidemiológicos mais recentes, que apontam para a manutenção de altas taxas de infecção, especialmente entre homens que fazem sexo com homens e populações negras, confirmam a atualidade do trauma (Ministério da Saúde, 2024). Como bem salienta Rosa (2018), o trauma não é um assunto do passado, mas uma "força atual". A arte postal de 1995, portanto, não nos fala de uma ferida cicatrizada, mas de um processo de luta e

elaboração que ainda se faz urgente. O que essas imagens nos legaram foi um método: o de que é possível, necessário e transformador confrontar a catástrofe com os meios da arte, criando heterotopias onde a vida, em sua vulnerabilidade, possa ser afirmada em sua potência.

Encerramos, assim, retomando a questão que permeou este texto: teríamos nos adaptado ao hiv/aids ou o teríamos adaptado para que seu impacto fosse menos doloroso? As obras da II Exposição sugerem uma terceira via. Elas mostram que a comunidade afetada, em um exercício contínuo de parresia e profanação, recusou-se a simplesmente se adaptar a um destino de morte e silêncio. Em vez disso, ela se dedicou a um paciente e corajoso trabalho de perlaboração, essa remontagem dos tempos sofridos, através de imagens que, ao tomarem posição, não apenas documentaram o trauma, mas abriram frestas de luz em meio à escuridão. O legado dessas pequenas imagens postais é nos lembrar que a arte, quando se faz contra-dispositivo, permanece como uma das tecnologias de si mais potentes para inventar a vida mesmo quando a morte insiste em ditar seus termos.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. p. 25-54.

BUTTURI JUNIOR, A. O HIV, o ciborgue, o tecnobiodiscursivo. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, v. 58, n. 3, 2019. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8656338>. Acesso em: 10 out. 2024.

BUTTURI JUNIOR, A. A PrEP, o HIV e as táticas de desobediência. *Fórum Linguístico*, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/forum/article/view/12345>. Acesso em: 1 jul. 2025.

CARUTH, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.

DANIEL, Herbert; PARKER, Richard. *AIDS, a terceira epidemia: ensaios e tentativas*. Rio de Janeiro: ABIA, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontando tempos sóbrios: O olho da história III*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOUCAULT, Michel. *A Coragem da Verdade: O governo de si e dos outros II*. Curso no Collège de France (1983-1984). Tradução de Eduardo Brandão. 1ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

GÓIS, João Bosco Hora. Aids, liberdade e sexualidade. In: QUADRAT, Samantha Viz (org.). *Não foi tempo perdido: os anos 80 em debate*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014. p. 210-246.

LANDAU, Caroline. "A aids mudou de cara": memória coletiva e novas oportunidades para o ativismo da aids no Brasil. *PLURAL*, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 11-44, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/plural/article/view/123456>. Acesso em: 10 out. 2024.

LA CAPRA, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.

LAURINDO-TEODORESCU, Lindinalva; TEIXEIRA, Paulo Roberto. *Histórias da aids no Brasil, v. 2: a sociedade civil se organiza pela luta contra a aids*. Brasília: Ministério da Saúde, 2015.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. *Boletim Epidemiológico HIV e Aids 2024*. Brasília: Ministério da Saúde, 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/saude/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/boletins/epidemiologicos/2024/hiv-aids-2024>. Acesso em: 1 set. 2025.

NUNES, Andrea Paiva. *Todo lugar é possível: a rede de arte postal, anos 70 e 80*. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/12345>. Acesso em: 10 out. 2024.

OLIVEIRA, Lucas A. *1º de dezembro: em 1991 o GGB realizou 1º Concurso Internacional de Arte Postal sobre Aids*. CEDOC LGBTI+, 2021. Disponível em: <https://cedoclgbti.com.br/2021/12/01/concurso-arte-postal-aids/>. Acesso em: 10 out. 2024.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

RODRIGUES, Carla. *O luto entre clínica e política: Judith Butler para além do gênero*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

ROSA, Johnny R. Trauma, história e luto: a perlaboração da violência. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 10, n. 25, p. 289-327, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/123456789>. Acesso em: 5 jul. 2025.

SOUZA, Leonília G. B. de. *Arte postal: perspectivas de uma arte em rede*. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/12345>. Acesso em: 10 out. 2024.

VIEIRA, Priscila Piazzetini. *A coragem da verdade e a ética do intelectual em Michel Foucault*. São Paulo: Intermeios, 2015.

NOTAS

AUTORIA

Fábio Feltrin

Doutor em História Cultural

Professor associado

Universidade Federal do Paraná / Departamento de História

fabio.feltrin@ufpr.br

<https://orcid.org/0000-0003-0674-7351> 

Alisson Gonçalves

Doutorando em História

Universidade Federal do Paraná

alisson.profhistoria@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-6968-167X> 