

---

## **Relatar a si, construir dissenso: experiências de multiartistas latino-americanas vivendo com HIV sob transmissibilidade vertical<sup>1</sup>**

Pedro Henrique ANDRADE<sup>2</sup>  
Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, SP

### **RESUMO**

Este trabalho pretende investigar as produções de duas artistas latino-americanas tomando como basilar suas experiências enquanto corpos vivendo com o HIV sob transmissibilidade vertical. Tensionando a forma como as artistas constroem relatos de si (BUTLER, 2015) a partir das obras investigadas, inferimos sobre a produção de operações dissensuais concatenadas a um método de igualdade (RANCIÈRE, 2009a, 2009b, 2016) sugerindo que a dimensão política (a partir da leitura do autor supracitado) minimiza processos de estigma e estereotipagem possibilitando um movimento emancipatório

**PALAVRAS-CHAVE:** HIV; estigma; relatos de si; dissenso; política

### **INTRODUÇÃO**

“Sou uma escrava das minhas palavras, aquelas que me uniram antes de eu nascer” profere Camila Arce em “Memória Vertical”<sup>3</sup>, um poema audiovisualizado em que a multiartista conta sobre sua experiência de ser uma pessoa vivendo com o HIV (PVHIV) na Argentina. Em outro momento é enfática: “eu morri tantas vezes que até a própria morte está cansada de mim”, enuncia Camila enquanto imagens e vídeos de arquivos pessoais alternam entre dias triviais e manifestações nas ruas de sua cidade natal, Rosário, na região central da Argentina.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Estéticas, Políticas do Corpo e Interseccionalidades, 24º Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutorando em Comunicação e Práticas de Consumo, bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, e-mail: [pedroandradejornalismo@gmail.com](mailto:pedroandradejornalismo@gmail.com)

<sup>3</sup> Disponível em: <<https://vimeo.com/736939142>>



Captura de tela de “Memória Vertical” com os dizeres: “No somos peligrosas, estamos en peligro”<sup>4</sup>

Camila utiliza o termo **vertical** (grifo nosso) no título do vídeo, associando-o a um tipo específico de transmissão do vírus do HIV. A transmissão vertical (TV) é aquela que acontece pelo parto, amamentação ou mesmo durante o período gestacional. Os esforços em relação a diminuição da incidência de TV pelo mundo se coadunam à redução de transmissão e de mortalidade do vírus a partir de campanhas de conscientização e de um acesso facilitado a terapias antirretrovirais; as taxas de infecção por meio deste tipo de transmissão são ínfimas se comparadas a outras, como a via sexual. No Brasil, por exemplo, entre 2007 e 2023, se pouco mais de 489 mil casos de HIV foram reportados, seis mil deles eram de TV, ou seja, 1,2% do total de infecções<sup>5</sup>.

Não é intenção do nosso trabalho estabelecer marcos temporais ou debater os dados sobre o HIV/AIDS, mas consideramos sugestivo afirmar que Camila, nascida em 1995, faz parte da primeira geração com acesso pleno aos antirretrovirais (ainda que eles já existissem desde a década de 1980, foi em 1996<sup>6</sup> que a dose foi reduzida para três comprimidos diários e os esforços em relação a diminuição da TV começaram a ser

<sup>4</sup> Em tradução literal: “Não somos perigosas, estamos em perigo”

<sup>5</sup> Dados disponíveis na íntegra em:

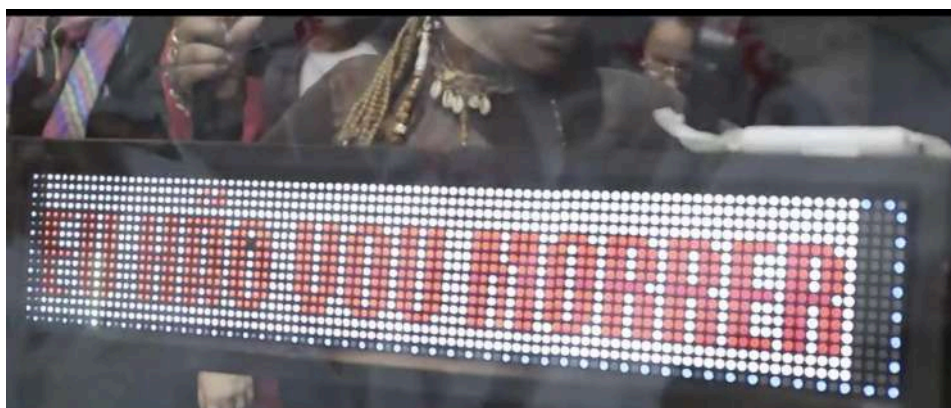
<<https://www.gov.br/aids/pt-br/central-de-conteudo/boletins-epidemiologicos/2023/hiv-aids/boletim-epidemiologico-hiv-e-aids-2023.pdf/view>>

<sup>6</sup> Cronologia pode ser acessada na íntegra em:

<[https://unaids.org.br/wp-content/uploads/2022/07/40-years-of-the-AIDS-response\\_en\\_traduzido.pdf](https://unaids.org.br/wp-content/uploads/2022/07/40-years-of-the-AIDS-response_en_traduzido.pdf)>

implementados com mais afinco). Também em 1996 a UNAIDS<sup>7</sup> foi criada pela ONU para garantir esforços específicos no combate à epidemia.

Recorramos agora a “A RESPOSTA FLUIU DA MENTE (DIÁLOGOS SOBRE DESOBEDIÊNCIA E CURA)”<sup>8</sup>, um curta-metragem produzido e roteirizado por Micaela Cyrino, multiartista paulistana de 35 anos que também é uma PVHIV a partir de TV. No curta notamos, em uma performance-intervenção pelas ruas paulistanas, Micaela segurando um letreiro bastante iluminado com a frase: “Eu não vou morrer”; ao mesmo tempo, pululam na tela, sobreposições de cenas anteriores do curta como Micaela tomando um banho de rosas brancas e ervas - costumeiramente associado ao banho de energização na Umbanda, religião de Micaela - ou ainda se esfregando veemente com um tecido branco com a palavra “soropositiva”<sup>9</sup> serigrafada.



Captura de tela de “A RESPOSTA FLUIU DA MENTE (DIÁLOGOS SOBRE DESOBEDIÊNCIA E CURA)”

Escolhemos, neste trabalho, investigar as produções artísticas das duas artistas latino-americanas supracitadas. Importa-nos os tensionamentos de gênero, as espacialidades e territorialidades e mesmo a compreensão de suas obras a partir de uma pluralidade de suportes que vão da divulgação de fotografias e montagens nas infraestruturas maquínicas das plataformas de redes sociais digitais à mescla do som e imagem, às performances e a pintura; contudo, a experiência de serem ambos corpos

<sup>7</sup> Sigla inglesa para: Programa Conjunto das Nações Unidas sobre HIV/Aids

<sup>8</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HDpuZGCfYlg>>

<sup>9</sup> Este é um termo já em desuso em especial a partir de estudos interdisciplinares que vão da infectologia às ciências sociais, porque pressupõe uma importância maior à sorologia dos sujeitos do que a outros aspectos de suas vidas, além de desconsiderar a existência de pessoas indetectáveis. O uso do termo “Pessoa vivendo com HIV - PVHIV” vem se consolidando nos últimos anos. Soropositiva, no entanto, é a forma como a artista se autointitula.

---

vivendo com o HIV a partir de uma transmissibilidade vertical é o que nos capta e requer maior atenção aqui.

Tensionando a forma como as artistas criam e mesmo (re)criam suas narrativas biográficas a partir da produção artística que realizam, buscamos compreender relatos de si (BUTLER, 2015) das multiartistas entrelaçados às obras investigadas a partir de um método de igualdade (RANCIÈRE, 2009; 2016), o que permite-nos inferir sobre a produção de operações dissensuais, propostas também por Rancière. Valemo-nos para isso da observação da obra das artistas, concatenando-as às bibliografias já citadas, somadas ainda a incursões teóricas como as de Bosi (2004), Foucault (2000; 2003) e Goffman (2014).

## **DO ESTIGMA COMO NÃO-RELATO DE SI**

Alguns autores costumam afirmar que a epidemia do HIV/AIDS passou por três fases. Enquanto a primeira se referiria a epidemia do HIV e o alastramento do vírus, a segunda diria respeito à AIDS (sendo propriamente a ação do vírus no sistema imunológico humano). A terceira, ainda contemporânea, teria relação com o estigma, a discriminação e a negação da doença. (DANIEL; PARKER, 1991). Durante os momentos mais intensos da epidemia percebe-se que os discursos dominantes - como o do jornalismo hegemônico - estavam mais preocupados em publicizar números e fontes oficiais do que em propriamente relatar as experiências e histórias a partir dos sujeitos/as que vivenciavam-na.

Fausto Neto (1999) em análise de jornais nacionais<sup>10</sup>, notou que grande parte das manchetes jornalísticas sobre a epidemia tinham tons acusatórios, o que corroborou para um imaginário estigmatizante sobre a epidemia além de introjetar um ideário que relacionava o HIV a um grupo específico de sujeitos, intitulados “grupo de risco”.<sup>11</sup>

Desde as bases materialistas de Marx e Engels aos discursos mais contemporâneos das e nas ciências sociais e humanas, há de se considerar que a ideia de *sujeito histórico* é bastante importante. É fato que não podemos nos separar das condições contextuais, sociais e políticas que cercam nossos corpos; somos, portanto,

---

<sup>10</sup> Folha de S. Paulo, A Tarde e Correio Braziliense, entre 1983 e 1995

<sup>11</sup> Terminologia difundida entre os anos de 1990 e 2000 e que foi substituída conceitualmente na medicina e infectologia por “populações-chave”

---

como o senso comum costuma nos relembrar, frutos de nosso tempo - e é evidente que a sociabilidade e construção subjetiva dos corpos que vivenciaram o período espaço-temporal da epidemia do HIV não o experienciaram de forma incólume.

Há algo, entretanto, que deveríamos nos ater e que os discursos com teor de reprodução acrítica não dão conta, ou ao menos, parecem incapazes de compreender: que antes de sermos sujeitos de nosso tempo também somos sujeitos de um tempo que foi, um tempo passado sob o qual não temos possibilidade de capturar e que nos internaliza marcas que também nos constituem. Para Butler: “o *eu* não pode contar a história de seu próprio surgimento [...] sem dar testemunho de um estado de coisas que ele poderia não ter presenciado, que é anterior ao seu próprio surgimento como sujeito cognoscitivo” (BUTLER, 2015, p. 30).

Pensemos por exemplo em Camila e Micaela, que nasceram infectadas pelo vírus do HIV, e mesmo nas experiências coletivas de PVHIV: já há historicamente fixado um sentido produzido sobre esses corpos. Convém-nos compreendê-lo a partir do que Goffman empreende conceitualmente enquanto *estigma*; considerando que as bases genealógicas do pensamento de Butler e Goffman são bastante distintas, mas também sugerindo que seus pensamentos nos ajudam a tecer compreensões profícuas como as buscadas por nosso trabalho; afinal, ambos autores sempre estiveram filiados aos estudos do que consideraríamos transgressor, do não-hegemônico e dos corpos dissidentes.

Em Goffman, o sujeito estigmatizado é compreendido socialmente a partir de atributos de diferença; para ele, se há estigma, há normalidade e as dicotomias entre as duas, estariam construídas na esteira da cultura e das dinâmicas de poder “como um penetrante processo social [...] o normal e o estigmatizado não são pessoas mas sim perspectivas” (GOFFMAN, 2014, p.117).

Nada seria, portanto, “natural”, mas parte e estrutura de um processo construído (e mesmo inventado) que se entrelaça às estruturas culturais, históricas, políticas, comunicativas e por isso, societárias. Apoiados em Bosi, a partir da psicologia social, relembremos: “Como podemos encontrar o caminho das coisas se já nos disseram tudo antes que as experimentássemos?” (BOSI, 2004, p. 117), relacionando os processos de estereotipia a uma noção de autoridade e a ideais e fatores biológicos - como as inferidas sobre os corpos de PVHIV, por exemplo.

---

É evidente que as conceituações de estigma e estereótipo são distintas, no entanto, elas também se associam de forma bastante descomplicada nas dinâmicas sociais, embora devêssemos considerar que o processo de estereotipação possa também criar tendências e imaginários positivos, ao passo que a estigmatização é sempre negativa, bem como nos sugere Goffman.

É a partir destas considerações que acionamos também a Foucault - em sua fase genealógica - principalmente enquanto esteve preocupado com as instâncias de poder e com as construções subjetivas - nos interessa aqui em especial sua compreensão acerca da diferença enquanto marcador social. Podemos sugerir que corpos de PVHIV seriam considerados *diferentes*, na perspectiva do autor, a partir de uma *rede produtiva* que assim os interpretou (FOUCAULT, 2000). Um processo de estereotipação negativa e, portanto, estigmatizante.

Mas, afinal, como superar as ideais interiorizadas se, como nos lembra Bosi (2003) as pessoas aparecem embaçadas pela moldagem da cultura sobre elas? “Como nos salvar dos preconceitos penetrantes que governam nosso processo de percepção?” (BOSI, 2003, p. 117). Filiados a estes mesmos autores que citamos até aqui, sugerimos que ouvir e amplificar (afinal não precisaríamos *dar voz* a quem já a possui) os subalternizados, os corpos que estão sujeitados aos processos de estereotipagem e estigmatização é um caminho bastante frutífero para se afugentar de constructos e ideias fixas e contínuas condicionadas pela cultura.

Se apropriando do pensamento Foucaultiano e lembrando que não há hierarquia entre saberes e discursos, buscaremos no próximo tópico, a partir das experiências artísticas de Camila Arce e Micaela Cyrino e filiados a diversas leituras, discorrer analiticamente sobre o que consideramos enquanto *relato de si*, supondo que suas produções artísticas criam operações dissensuais e que elas contribuem nas rupturas e desconstruções de processos de estereotipagem e estigmatização, possibilitando o entendimento de que há espaço para processos emancipatórios na realidade de sujeitos subalternizados e que parece-nos uma armadilha supor que é apenas a partir da denúncia que se constroem dimensões politizadas de existência - embora também consideremos sua importância prática.

## **POR UM MÉTODO DE IGUALDADE: O DISSENSUAL EM RELATOS DE SI**

---

Inspirada reflexivamente mas também atenta às dissonâncias discursivas, teóricas e epistemológicas de diversos autores canônicos para o pensamento filosófico como Adorno, Hegel, Nietzsche e Foucault, Judith Butler inverte os ideários tão importantes do cartesianismo que supõem que existimos porque pensamos. Para Butler, enquanto sujeitos discursivos, existimos para só depois pensar - e isso não significa tirar-nos a responsabilidade sobre nossas ações, mas: ”reconhecer os limites de toda compreensão de si e estabelecer esses limites não só como condição do sujeito, mas também como precondição da comunidade humana” (BUTLER, 2015, p. 70). O conceito de responsabilidade é bastante central para a obra Butleriana, em especial quando debate e compreende a conceituação de “relatar a si”, tematização importante para a construção de nosso trabalho; sendo um dos diferenciais marcantes entre o que consideraríamos sujeitos discursivos e pré-discursivos.

Mas o que seria, afinal, relatar a si próprio? Se gramaticalmente, sob as lentes dos gêneros textuais, podemos pressupor que um relato se difere de uma narração porque cumpre necessidades objetivas, segundo a leitura de Butler é imprescindível que um relato de si assuma também uma forma narrativa; por isso ele se encontra em um espaço de construção que é intersubjetiva. A narrativa não “faz parte” do relato de si, é inerente a ele; sendo nas palavras de Butler uma *precondição* para sua existência.

Comprendemos a partir disso que relatar a si tem menos a ver com as ideias que o conceito pode nos sugerir a priori; afinal, se sintaticamente o pronome oblíquo *si* indica uma ação reflexiva sob a qual o sujeito que executa também recebe-a - como costumeiramente aprendemos em nossas aulas de língua portuguesa - a suposição primária é a de que pensemos em um processo individual e pessoalizado. Isso não se confirma porque o relato de si para Butler é entendido como um processo social, condicionado a outrem, aquele que escuta, percebe, visualiza e apreende o relato, onde uma experiência interior torna-se social. (BIONDI; MARQUES, 2017).

Se em Nietzsche o relato de si nasce a partir de uma obrigação que envolve moralidade, medo e terror em uma necessidade advinda de se relatar para um *tu* com dimensões acusatórias, em Foucault importam além da moralidade, também o saber e o poder; o que poderíamos compreender a partir de um regime de verdade, ideário fortemente presente em suas obras na década de 1980 e as quais nos filiamos aqui; em um momento em que o autor estava interessado nos processos de subjetivação (o qual já

---

citamos neste trabalho) mas também nos primórdios de seu pensamento sobre o cuidado de si (o que estudiosos de seu pensamento chamam de fase ética).

Foucault considera a trivialidade e isso nos importa: seu pensamento não se sustenta à ideia de que nossos relatos estão puramente na ordem do medo como na perspectiva Nietzscheana; por isso também acredita que a escrita de si (um conceito autoral) acontece por outras motivações. Tomamos aqui o empréstimo de seu pensamento ao referir-se a literatura (e os relatos de si a partir do discurso escrito), para também pensar e imaginá-los sob outras formas de linguagem artística e mesmo em suportes e infraestruturas das quais ele sequer poderia supor como as que acontecem nas plataformas, por exemplo. Acreditamos que estes relatos de si estão “obstinados em procurar o cotidiano por baixo dele mesmo, em ultrapassar os limites, em levantar brutal ou insidiosamente os segredos, em deslocar as regras e os códigos, em fazer dizer o inconfessável” (FOUCAULT, 2003, p. 221).

Outro motivo para acionar Foucault aqui é a partir dos marcadores da/de dissidência. Afinal, não interessa ao autor saber sobre os relatos dos considerados vencedores, daqueles que estão nos livros de história, das postulações hegemônicas e das *versões oficiais* dos fatos que nos cercam e nos atravessam. Em “A vida dos homens infames”, aos finais da década de 1970, Foucault se apropria de textos como cartas régias, petições e outros documentos localizados na Biblioteca Nacional de Paris, para pensar em uma *antologia de existências*. Relatos daqueles que “não têm importância”.

Podemos começar a associar este ideário quando nos deparamos com a produção artística de Camila Arce, muitas vezes compartilhada em seu perfil no *Instagram*<sup>12</sup>, como em fotografias triviais tomando seus medicamentos, participando de protestos ou visitando espaços destinados ao cuidado a crianças vivendo com o HIV a partir da TV. Consideramos compreender estas ações aqui elencadas a partir do que Foucault sugere enquanto *existências reais*.

---

<sup>12</sup> Perfil pode ser acessado em: <<https://www.instagram.com/sidiosa/>>





Imagens obtidas do Instagram pessoal de Camila Arce (@sidiosa)

Na obra supracitada, com um corpus que evita a rigidez de uma objetividade dissimulada, o autor vale-se do que interpreta como *regras simples* para contar histórias de sujeitos a partir destas existências reais, discorrendo sobre “vidas que são como se não tivessem existido, vidas que só sobrevivem do choque com um poder que não quis senão aniquilá-las” (FOUCAULT, 2003, p. 208). Daí o que nos chama atenção para apropriar-nos do pensamento do autor francês, considerando, novamente, que o que importava a ele era mais a escrita e a literatura. Onde reside a vida comum, aquilo considerado sem direito, a partir da infâmia, é aqui onde o pensamento e o método Foucaultiano emergem. Escreve Camila em uma postagem em seu perfil que se relaciona com a proposição do autor: “*Estamos vivxs, y somos parte del caos. Nuestras vidas con vih valen muchísimo. Que nadie te convenza de lo contrario*<sup>13</sup>”

Somado a isso, há algo que não pode passar despercebido e que nos é de extrema importância para pensar nas dimensões comunicativas, nas processualidades midiáticas e nas dinâmicas de interação: Foucault não estava preocupado em criar uma teoria geral, tampouco fazer com que seus métodos fossem instrumentalizados para outras investigações. Em suas palavras: “Eu tateio, fabrico, como posso, instrumentos que são destinados a fazer aparecer objetos” (FOUCAULT, 2003, p. 229); algo como o que temos feito aqui a partir da observação das obras das multiartistas em relação às

<sup>13</sup> Em tradução literal: “Estamos vives e somos parte do caos. Nossas vidas com HIV valem muitissimo. Que nada te convenza do contrário”. Publicação pode ser acessada em: <https://www.instagram.com/sidiosa/p/C04Qp-Jr7hs/>

---

suas experiências. É a partir disso que percebemos que mesmo em suportes bastante distintos, conseguimos notar processualidades e intencionalidades parecidas, ainda que com certas dominâncias contextuais. O relato de si salta aos olhos e é *com e a partir dele* que elaboramos a construção de nosso pensamento.

Micaela por exemplo, reitera em suas obras a partir da variedade das manifestações, ideias bastante pessoais - o que não significa que as produções de Camila não a sejam também - consideramos, no entanto, que a produção de Micaela se entrelaça a uma realidade bastante específica brasileira: a de que mais corpos negros se infectam pelo vírus do HIV do que a da população branca<sup>14</sup>, o que escancara recortes de raça e a presença de dispositivos de operacionalização e manutenção de poder sobre corpos pretos como os expostos em trabalhos de Carneiro (2023) e Almeida (2019).

Em entrevista ao portal jornalístico alternativo *Desenrola e não me enrola*<sup>15</sup>, Micaela cita que um corpo como o seu “não tem opção de não ser político” - para a artista, suas obras não tratam, no entanto, sobre as violências que sofre; mas sim a ela mesma enquanto sujeita no mundo, o que nos infere para um diálogo possível com o que Rancière entende e lê como política, para o argelino: “Ela [política] o faz por meio da invenção de uma instância de enunciação coletiva que redesenha o espaço das coisas comuns.” (RANCIÈRE, 2012, p. 60). Entendemos enquanto comum, como exposto em argumento anterior, as noções estigmatizantes e estereotipadas dos corpos vivendo com HIV. Ainda em concordância com o autor, a política começaria quando “há ruptura na distribuição dos espaços e das competências” (RANCIÈRE, 2012, *idem*).

---

<sup>14</sup> Dados da UNAIDS disponível na íntegra em:

<<https://unaid.org.br/2023/11/no-dia-da-consciencia-negra-o-unaid-alerta-para-o-impacto-do-racismo-e-estrutural-na-resposta-ao-hiv/>>

<sup>15</sup> Entrevista disponível na íntegra em:

<<https://desenrolaenaomenrola.com.br/meu-processo-de-fazer-artistico-e-sobre-mim-e-nao-sobre-as-violencias-afirma-a-artista-micaela-cyrino/>>



Obra à esquerda: “Mantra série Positiva”, serigrafia em linho | Obra à direita: “SEQUELA” em cartaz na exposição *online* “Outros fins que não a morte”.

Reivindicar para si a terminologia *soropositiva* (e na ocasião se apropriar da serigrafia em linho para transformar a obra em um quadro), bem como valer-se dos símbolos de sua doutrina como um lembrete que sua sorologia (há um *bottom* na obra com o termo: “cidadã posithiva”) se aproximaria do que Rancière compreende como político, em especial na instauração de uma reconfiguração de âmbitos sensíveis; e menos sobre o que comumente compreenderíamos enquanto uma luta e busca pelo poder. (RANCIÈRE, 2016). No caso de Micaela e em suas experiências artísticas, sua condição sorológica é uma de suas facetas: há também sua doutrina, a profissão de sua fé e de seu credo, há suas habilidades e competências enquanto multiartista; não apenas sua sorologia, mas também. Daí o sugestivo nome da exposição em que sua obra foi exposta: “Outros fins que não a morte”.

Em “A noite dos proletários - arquivos do sonho operário”, tese de doutoramento de Rancière, lançado no Brasil em 1988, o autor argelino está menos preocupado com as dificuldades encontradas pelos operários na desigual divisão do trabalho forçada pela Revolução Industrial ao início do século XIX, mas nas brechas e lacunas que os permitem fabular, construir possibilidades e tecer novas compreensões sobre a vida. Rancière é enfático ao se afastar de seu mestre Althusser porque acredita que a emancipação é possível, como já dissemos há pouco.

Se os discursos científicos pretensamente libertários muitas vezes ainda parecem desconsiderar o poderio de agência a autonomia das massas, Rancière, em meados do século passado já se afugentava de pensamentos que congregavam as divisões entre

---

ciência e sociedade. Tudo isso é bastante profícuo para a nossa construção temática, longe no entanto de historicizar o pensamento do autor ou formular tensionamentos teóricos que monopolizem toda a estrutura de nossa construção narrativa; consideramos importante situar a *resistência* como aspecto fulcral para a construção elaborada por Rancière - e é a partir dela que nos filiamos ao autor.

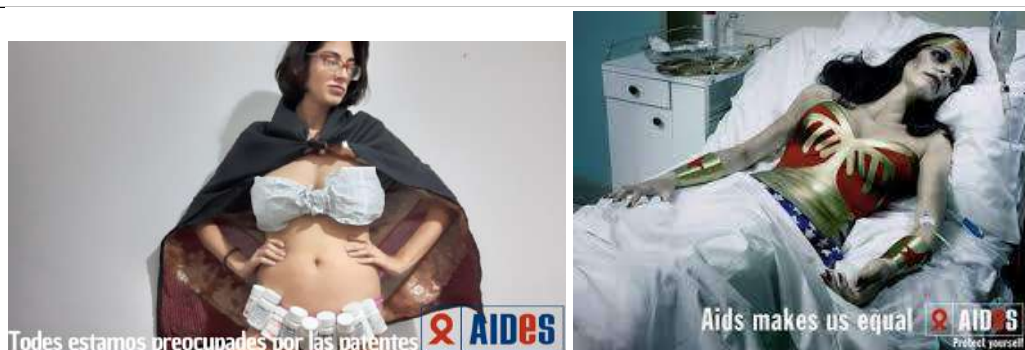
Não importa para ele o que está posto. Precisamos realizar leituras outras, sob óticas as quais não estão previamente estabelecidas. Para Rancière vale mais o relato do que a explicação, como nos explicam Marques e Prado (2018). E aí mora uma diferença bastante significativa entre o autor argelino e Foucault. Para o francês, o sistema não permite que os sujeitos experienciem a emancipação, já em Rancière, isso pode acontecer - em nossa experiência de escrita, sugestionamos e inferimos que isso pode ser feito a partir do ato de relatar a si.

Sugerimos que mesmo em tons os quais poderíamos considerar denunciastas ou vigilantes - e menos a partir de perspectivas políticas como as quais Rancière considera o termo - Camila experimenta operações dissensuais em sua produção, como as em que evidencia os ideários sobre *poder*, ou ao menos, sugere sua luta contra as dinâmicas de capital imbricadas no que considera *lobby* das patentes, por exemplo.

Em 2021, parodiando uma campanha do início dos anos 2000 da ONG francesa AIDeS que colocou super heróis e super-heroínas - imaginariamente imbatíveis - em camas de hospital após a infecção do vírus do HIV, a artista veste-se com um manto típico dos personagens, somado a bula dos antirretrovirais e os próprios frascos tapando suas partes íntimas. A campanha agora intitula-se “*Todes estamos preocupades por la patentes*<sup>16</sup>” sugerindo que se há 20 anos as campanhas estigmatizavam acerca dos prejuízos sociais e o medo em relação ao HIV, hoje a preocupação de alguns militantes é sobre as patentes.

---

<sup>16</sup> *Todes estamos preocupades* pelas patentes, em tradução literal



À esquerda a paródia feita por Arce, e à direita a campanha de 2004

Podemos considerar que esta releitura realizada por Camila Arce pode ser entendida a partir das ideais de operação dissensual pensada e elaborada por Rancière; afinal, nas palavras de Marques e Prado (2018), ela “questiona uma leitura consensual que constantemente torna tais objetos invisíveis e indisponíveis ao pensamento [...] surge no gesto daqueles que desejam reapropriar-se de uma linguagem antes comum” (MARQUES; PRADO, 2018, p. 19).

Quando Arce desloca o roteiro programado e pensado pela campanha (diga-se de passagem repleta de estereotipagem e estigmatização), suspende um modo de pensar e associar o HIV a um tipo de condicionamento; e a partir disso, constrói sua política ativista que é a de enunciar sobre as patentes, temática cara a artista que, lembramos, tem nacionalidade argentina. Na mudança e reposição de um espaço referencial sobre o que é, ou pode se tornar visível, Camila propõe uma espacialidade a qual consideraríamos ficcional - esta, segundo a leitura Rancièriana não se opõe ao mundo real, como pretensamente pode-se supor; mas sim: “muda os modos de apresentação do sensível e as formas de enunciação” (RANCIÈRE, 2016, p. 64) construindo novas relações entre representação e realidade - como as realizadas a partir dos recurso discursivo parodiador de Camila.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

"Onde começam nossas ideias sobre as coisas?" nos questiona Bosi (2004) ao mostrar-nos como a estereotipagem domina e se apodera de nossas vivências em dimensões societárias. Para a autora, a tomada de consciência é uma forma de iniciar um processo que pode ser bastante custoso: o de se livrar dos pré-julgamentos, deixar de

---

simplificar a realidade e mudar nossa atitude a partir do que considera uma “reorientação intelectual”.

A autora, bastante preocupada com dimensões epistemológicas em relação a como a opinião envenena os processos de fazer científico - em especial a partir do poder - é enfática ao contextualizar que o “conhecimento começa pela resistência à opinião” (BOSI, 2004, p. 125). Se há apenas opinião, não há nova produção de conhecimento e assim estaríamos limitados a vivenciar um mundo continuamente hierarquizado e que não prevê outras possibilidades que não as ordenadoras. Propomos sugerir a partir disso estabelecer paralelos e correlações (bastante iniciais, diga-se de passagem) entre os processos de estereotipagem e estigmatização e a assunção de funções do que a obra de Rancière evoca enquanto polícia. Aqui importa-nos menos pensá-la sob as óticas institucionais e mais a partir de uma ordem - em um sentido bastante dissonante e mesmo oposto ao de política, com a qual dialogamos em excertos anteriores.

Se a política em Rancière pode ser associada a uma “parcela dos sem-parcela”, como reconfiguração de espaço, como deslocamento sob o que fora designado e, mais: “faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho” (RANCIÈRE, 1996, p. 42), a polícia parece-se mais com a lei implícita que possibilita que o discurso emergja, ou não; sendo nas palavras do autor: “uma ordem do visível e do dizível que faz com que essa atividade seja visível e a outra não o seja, que essa palavra seja entendida como discurso e outra como ruído” (RANCIÈRE, 1996, idem).

Sugerimos inspirados em Bosi mas também a partir de todas as instâncias teóricas trazidas para nosso debate, afirmar que as experiências artísticas de Camila e Micaela, embora com dominâncias discursivas, se coadunam, se encontram e se entrelaçam a diversidade dos suportes e materialidades - a partir de um projeto de dissensualidade - construindo um relato de si a partir das existências reais e da introdução ao que compreenderíamos enquanto um princípio de igualdade, como o formulado por Rancière; onde estética e política se associam e não podem mais se separar. Onde, portanto, há um distanciamento dos processos de estereotipagem, estigmatização e da ordem policial.

Afinal, se as práticas artísticas, para o mesmo Rancière, são “maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2009, p. 17), supomos que é a

partir delas que as artistas conseguem experienciar e fazer emergir seus processos de emancipação; que envolvem, sim, processos de visibilidade mas, antes: um deslocamento para invenção como a que Rancière tanto evoca em seus trabalhos. Uma invenção, contudo, que é mais próxima às vivências (e existências reais para lembrar Foucault) do que imagináramos, mas que, principalmente, contribuem na quebra das hierarquias tão fortemente implementadas por uma cultura inflexível e policialesca.

Fazer isso relatando a si mesmo parece ser um trunfo; e mais ainda: propor uma *existência soropositiva* como a que faz Micaela ao produzir suas colagens ou assumir de forma tão imponente que não vai morrer, também nos lembra o que nos conta Camila no poema citado logo no início de nosso trabalho: “minha vingança é estar viva, desejando-me saudável, protagonista de uma história que não nos inclui” - afinal, acreditamos que as pessoas são capazes: de relatar a si, construir dissenso, se emancipar.



À esquerda, performance-intervenção | À direita, colagem

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sílvio. O que é racismo estrutural? São Paulo: Letramento, 2018.

BOSI, Eclea. Entre a opinião e o estereótipo. In: BOSI, Eclea. O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. (p. 113 a 126)

BIONDI, Angie; MARQUES, Angela: O RELATO DE SI E A PRODUÇÃO DA FALA POLÍTICA DE VÍTIMAS EM POSTAGENS DE REDES SOCIAIS. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress, Florianópolis, 2017

CARNEIRO, Sueli. Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro: Zahar, 2023

BUTLER, Judith. Relatar a si mesmo: crítica da violência ética. São Paulo: Autêntica, 2015.

---

FAUSTO NETO, A. Comunicação e mídia impressa - estudos sobre a Aids. São Paulo: Hacker Editores, 1999

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: A vida dos homens infames: estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003

GOFFMAN Erving. Estigma – notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Tradução de Mathias Lambert. Rio de Janeiro: LTC, 2004

HERBERT, Daniel; PARKER, Richard.: AIDS, a terceira epidemia: ensaios e tentativas - Rio de Janeiro: ABIA, 2018.

MARQUES, Ângela C.S.; PRADO, Marco A. M. Diálogos entre Rancière e Foucault: poder e resistência na constituição imaginária do social. In: Diálogos e dissidências: Michel Foucault e Jacques Rancière. Curitiba: Appris editora, 2018

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível. São Paulo: Editora 34, 2009

\_\_\_\_\_. O espectador emancipado. 1.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. A noite dos proletários. Lisboa: Antígona, 2012

\_\_\_\_\_. O Desentendimento: política e filosofia. São Paulo; Editora 34, 1996.