UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

MARCELO CASTRO

UM CORPO-ARQUIVO

entre performance, trauma e cura

RIO DE JANEIRO
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

CENTRO DE LETRAS E ARTES - CLA

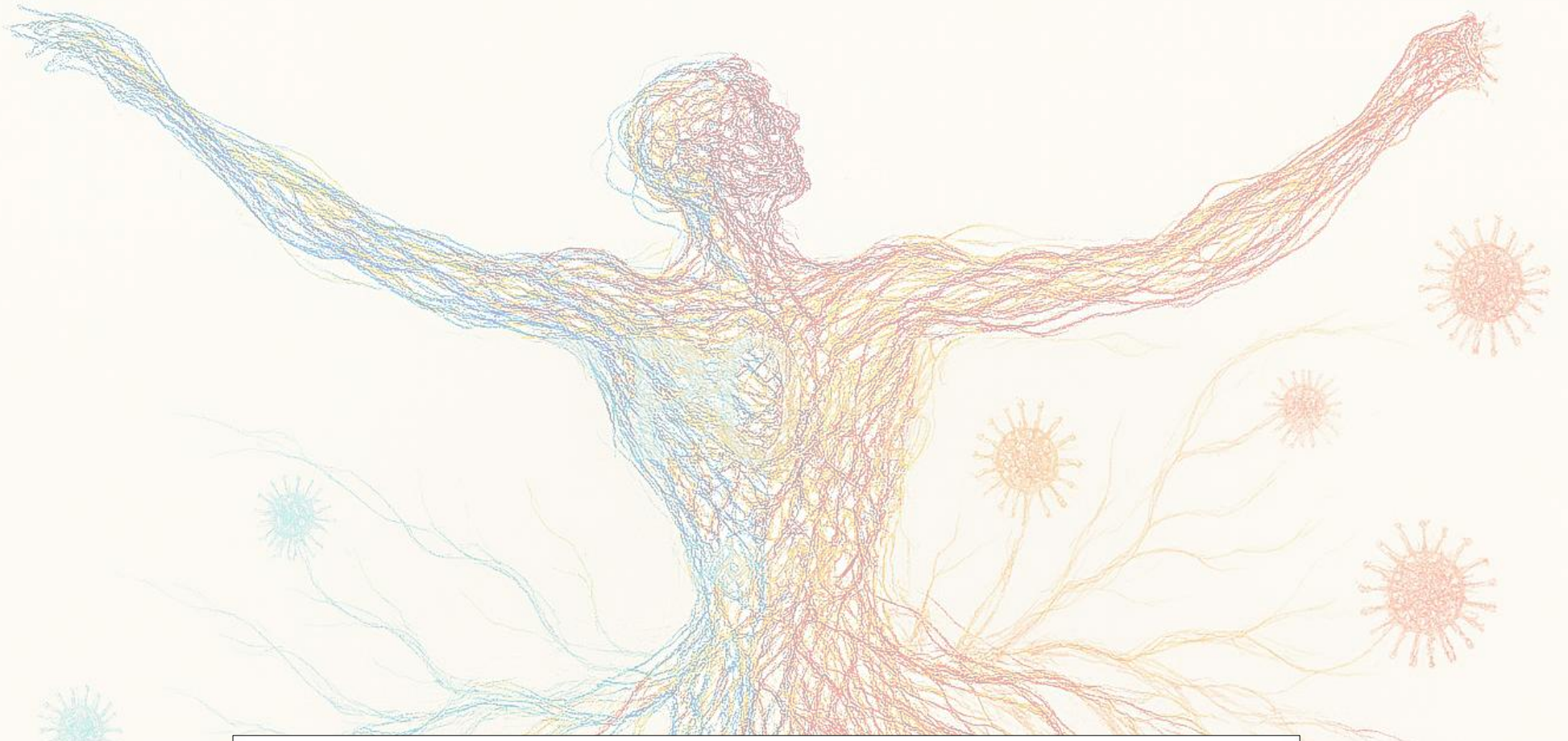
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - PPGAC

MARCELO CASTRO

UM CORPO-ARQUIVO ENTRE PERFORMANCE, TRAUMA E CURA

Tese de Doutorado apresentada ao **Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC)** do **Centro de Letras e Artes (CLA) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)**, na linha de pesquisa **Performances: Corpos, Imagens, Linguagens e Culturas - (PCI)**, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de **Doutor em Artes Cênicas**.

Orientadora: Professora Doutora Denise Mancebo Zenicola



Castro, Marcelo
C355 UM CORPO-ARQUIVO ENTRE PERFORMANCE, TRAUMA E CURA / Marcelo Castro. -- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2025.
423 p.

Orientadora: Denise Mancebo Zenicola.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2025.

1. performance . 2. trauma. 3. cura. I. Mancebo Zenicola, Denise , orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/CLA

ATA DE DEFESA DE TESE DE DOUTORADO COMO REQUISITO PARCIAL PARA CONCESSÃO DO TÍTULO DE DOUTOR EM ARTES CÊNICAS

Realizada no dia 17/12/2025, com início às 16 horas, no CLA/ UNIRIO

CANDIDATO: **MARCELO CASTRO**

BANCA EXAMINADORA:
Profa. Dra. **Denise Mancebo Zenicola** (orientadora)
Prof. Dr. **Adilson Florentino da Silva** (UNIRIO)
Profa. Dra. **Ana Beatriz Pestana Gomes** (PPGAC/UNIRIO)
Profa. Dra. **Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida** (UFPA)
Prof. Dr. **Ramon Victor Belmonte Fontes** (UNEB)
Membros suplentes:
Profa. Dra. **Juliana Bittencourt Manhães** (PPGAC/UNIRIO)
Prof. Dr. **Samuel Sampaio Abrantes** (UFRJ)

Título da Tese: "**UM CORPO-ARQUIVO ENTRE PERFORMANCE, TRAUMA E CURA**".

A sessão pública foi iniciada às 16 horas em formato on line. Após a exposição de cerca de minutos, o candidato foi arguido oralmente pelos membros da banca durante 1h15min. A Banca, após a avaliação, considerou o candidato APROVADO, tecendo os seguintes comentários:
A banca considerou a pesquisa do candidato APROVADA com louvor e distinção, avaliou relevante o tema da pesquisa e a abordagem efetuada. A banca elogiou ainda a pertinência e qualidade da performance ocorrida pela manhã chamada: CURAR O CORPO E A ALMA. A tese contribui de forma significativa para os Estudos da Performance, para as Artes Cênicas e para os debates contemporâneos sobre corpo, memória, trauma e cura. Ao afirmar que "a arte cura" não como slogan, mas como experiência elaborada, o autor amplia os horizontes da pesquisa em artes no Brasil. Nada mais tendo a declarar a banca encerrou as atividades às 17h24 recomendando a publicação da pesquisa. Na forma regulamentar foi lavrada a presente ATA que é assinada pelos membros da Banca.

gov.br Documento assinado digitalmente
DENISE MANCEBO ZENICOLA
Data: 17/12/2025 18:51:31-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. **Denise Mancebo Zenicola**
Presidente e orientadora

gov.br Documento assinado digitalmente
ADILSON FLORENTINO DA SILVA
Data: 17/12/2025 19:31:05-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. **Adilson Florenttino da Silva** (UNIRIO)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/CLA

ATA DE DEFESA DE TESE DE DOUTORADO COMO REQUISITO PARCIAL PARA CONCESSÃO DO TÍTULO DE DOUTOR EM ARTES CÊNICAS

gov.br Documento assinado digitalmente
ANA BEATRIZ PESTANA GOMES
Data: 17/12/2025 21:43:40-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. **Ana Beatriz Pestana Gomes** (PPGAC/UNIRIO)

gov.br Documento assinado digitalmente
IVONE MARIA XAVIER DE AMORIM ALMEIDA
Data: 18/12/2025 11:25:24-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. **Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida**
(Universidade Federal do Pará)

gov.br Documento assinado digitalmente
RAMON VICTOR BELMONTE FONTES
Data: 18/12/2025 12:15:00-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. **Ramon Victor Belmonte Fontes**
(Universidade Estadual da Bahia)

Av. Pasteur, 436 – Urca | RJ Cep: 22.290-240
Tel.: 21 2542-2565 | ppgac.secretaria@unirio.br
http://www.unirio.br/cla/ppgac

UNIRIO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/CLA
TESE DE DOUTORADO

UM CORPO-ARQUIVO ENTRE PERFORMANCE, TRAUMA E CURA

POR

MARCELO CASTRO

A BANCA EXAMINADORA

Considerou a Tese: **__APROVADA_____**

gov.br Documento assinado digitalmente
DENISE MANCEBO ZENICOLA
Data: 17/12/2025 18:40:17-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. **Denise Mancebo Zenicola**
Presidente e orientadora

gov.br Documento assinado digitalmente
ADILSON FLORENTINO DA SILVA
Data: 17/12/2025 19:31:05-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. **Adilson Florenttino da Silva** (UNIRIO)

gov.br Documento assinado digitalmente
ANA BEATRIZ PESTANA GOMES
Data: 17/12/2025 21:43:40-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. **Ana Beatriz Pestana Gomes** (PPGAC/UNIRIO)

gov.br Documento assinado digitalmente
IVONE MARIA XAVIER DE AMORIM ALMEIDA
Data: 18/12/2025 11:40:56-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. **Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida**
(Universidade Federal do Pará)

gov.br Documento assinado digitalmente
RAMON VICTOR BELMONTE FONTES
Data: 18/12/2025 12:15:00-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. **Ramon Victor Belmonte Fontes**
(Universidade Estadual da Bahia)

Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 2025

Av. Pasteur, 436 – Urca | RJ Cep: 22.290-240
Tel.: 21 2542-2565 | ppgac.secretaria@unirio.br
http://www.unirio.br/cla/ppgac

RESUMO

A tese **UM CORPO-ARQUIVO ENTRE PERFORMANCE, TRAUMA E CURA** ergue-se no campo das Artes Cênicas e das Práticas Performativas como um manifesto, afirmando que vida, arte e pesquisa não são compartimentos estanques, mas territórios em ebulição, atravessados por feridas, memórias e desejos. O estudo nasce da experiência de um corpo que vive com hiv, marcado por traumas e pelo silêncio, para afirmar a potência do corpo-arquivo: espaço de inscrição e transmissão de saberes, mas também de reinvenção, no qual a vida se converte em gesto artístico, político e curativo. A questão central que incendeia esta investigação é: **como reinscrever arquivos corporais atravessados por experiências traumáticas e pela vivência com hiv sem reproduzir a cena da violência, mas instaurando novas presenças, sentidos e poéticas de resistência?** Para tanto, os objetivos delineados são: (1) forjar metodologias criativo-performativas enraizadas na *escrevivência* e na *escrev[hiv]ência*; (2) elaborar dispositivos que acionem arquivos corporais pés, mãos, cabelo, boca e sangue como matéria poética; (3) tensionar, pela prática artística, os limites entre autobiografia, memória e ficção; e (4) contribuir para a reflexão sobre a performance como prática estética, política e curativa. O campo teórico se constrói em rizoma, articulando diferentes matrizes de pensamento. São centrais **Diana Taylor** (arquivo e repertório), **Leda Maria Martins** (tempo espiralar), **Eleonora Fabião** (programa performativo), **Conceição Evaristo** (*escrevivência*) e **Maurício Anunciação** (*escrev[hiv]ência*), atravessados pelo pensamento rizomático de **Deleuze e Guattari** e pelas epistemologias insurgentes de **Catherine Walsh, Walter Mignolo** e **Orlando Fals Borda**. Soma-se a esse tecido conceitual **Nise da Silveira**, com as imagens do inconsciente, cuja clínica-poética afirma a potência criadora do sujeito em sofrimento psíquico como via de cura e inscrição de mundos. Em continuidade, as teorias do trauma (**Bessel Van der Kolk, Peter Levine**) ampliam a compreensão do corpo como arquivo de feridas, mas comparecem não como manuais de dor, e sim como diálogos sobre corpos que lembram, se reorganizam e curam. O percurso metodológico funda-se na **Pesquisa-performativa**, inseparável daquilo que denomino **Epistemologia da Infecção Poética**: um método que não se limita a observar, mas se arrisca, que transforma a experiência vivida em laboratório estético e curativo, convertendo cicatrizes em dispositivos criativos. Esse caminho se corporifica em ações como *Beija-flor* (2018), *Pé de Preto* (2021), *A Dor Virou Passarinho* (2021), *Não Morri de Covid* (2021) e *Não Sou Criado-Mudo* (2022), experimentações que reconfiguram o corpo como arquivo vivo. Os resultados demonstram que o **corpo-arquivo** se afirma como campo de elaboração estética e de cura, capaz de reinscrever memórias traumáticas e produzir conhecimento situado, em diálogo com os estudos da performance, a arte contemporânea, as questões de gênero e as experiências de pessoas vivendo com hiv. A principal contribuição desta tese é instaurar um diálogo entre arte e ciência, entre encantaria e neurociência. Não se buscou provar cientificamente o que já se sabia pela vivência: que a arte cura, que o gesto estético também é terapêutico e que o corpo pode transformar cicatrizes em formas de vida. A pesquisa aponta para um campo emergente entre **Arteterapia** e **Performanceterapia**, em que saberes se contaminam em vez de se excluírem. Nesse espaço, a neurociência descreve neurotransmissores e circuitos, enquanto a performance mobiliza sua potência de encantaria e invenção de mundos, evidenciando a possibilidade de uma fecunda contaminação poética entre ciência e arte.

Palavras-chave: performance; corpo-arquivo; trauma; hiv/aids; dispositivo criativo-curativo.

ABSTRACT

The dissertation A BODY-ARCHIVE BETWEEN PERFORMANCE, TRAUMA AND HEALING emerges within the field of Performing Arts and Performance Practices as a manifesto, affirming that life, art, and research are not separate compartments but territories in constant ebullition, traversed by wounds, memories, and desires. This study originates from the lived experience of a body with HIV, marked by trauma and silence, in order to affirm the potency of the body-archive: a space of inscription and transmission of knowledge, but also of reinvention, where life itself is converted into an artistic, political, and healing gesture.

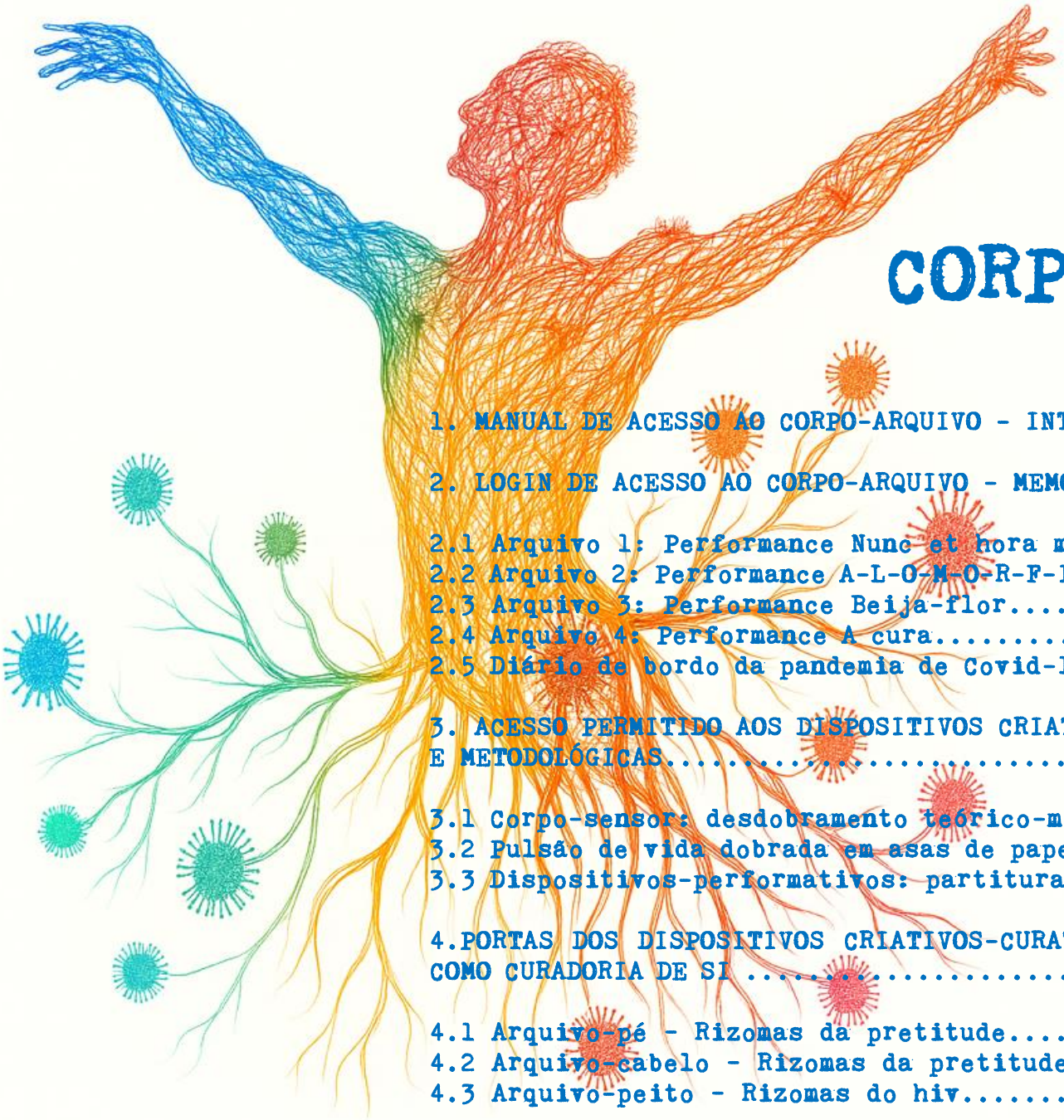
The central question that ignites this investigation is: how can bodily archives traversed by traumatic experiences and the experience of living with HIV be reinscribed without reproducing the scene of violence, but instead establishing new presences, meanings, and poetics of resistance? To this end, four main objectives are outlined: (1) to forge creative-performative methodologies rooted in *escrevivência* and *escrev[hiv]ência*; (2) to elaborate dispositifs that activate bodily archives—feet, hands, hair, mouth, and blood—as poetic matter; (3) to tension, through artistic practice, the boundaries between autobiography, memory, and fiction; and (4) to contribute to reflection on performance as an aesthetic, political, and healing practice.

The theoretical framework is constructed as a rhizome, weaving together multiple perspectives. Central contributions come from Diana Taylor (archive and repertoire), Leda Maria Martins (spiraling time), Eleonora Fabião (performative program), Conceição Evaristo (*escrevivência*), and Maurício Anunciação (*escrev[hiv]ência*), crossed by the rhizomatic thought of Deleuze and Guattari and the insurgent epistemologies of Catherine Walsh, Walter Mignolo, and Orlando Fals Borda. To this conceptual fabric is added Nise da Silveira, with the *images of the unconscious*, whose clinical-poetics affirm the creative potency of subjects in psychic suffering as a pathway to healing and world inscription. In continuity, trauma theories (Bessel van der Kolk, Peter Levine) broaden the understanding of the body as an archive of wounds, yet they appear not as manuals of pain, but as dialogues on bodies that remember, reorganize, and heal.

The methodological path is founded on performative research, inseparable from what I call the **Epistemology of Poetic Infection**: a method that does not limit itself to observation, but dares, making lived experience into an aesthetic and healing laboratory that transforms scars into creative dispositifs. This trajectory materializes in actions such as *Beija-flor* (2018), *Pé de Preto* (2021), *A Dor Virou Passarinho* (2021), *Não Morri de Covid* (2021), and *Não Sou Seu Criado-Mudo, Sinhá* (2022), experimentations that reconfigure the body as a living archive.

The results demonstrate that the body-archive asserts itself as a field of aesthetic elaboration and healing, capable of reinscribing traumatic memories and producing situated knowledge, in dialogue with performance studies, contemporary art, gender issues, and the experiences of people living with HIV. The main contribution of this dissertation is to establish a dialogue between art and science, between enchantment and neuroscience. It was not a matter of scientifically proving what was already known through lived experience: that art heals, that the aesthetic gesture is also therapeutic, and that the body can transform scars into forms of life. The research points to an emerging field between Art Therapy and Performance Therapy, in which knowledges contaminate one another rather than exclude themselves. In this space, neuroscience describes neurotransmitters and circuits, while performance mobilizes its potency of enchantment and world-making, highlighting the possibility of a fertile poetic contamination between science and art.

Keywords: performance; body-archive; trauma; hiv/aids; creative-healing device.



CORPO-SUMÁRIO

1. MANUAL DE ACESSO AO CORPO-ARQUIVO - INTRODUÇÃO..... p.08

2. LOGIN DE ACESSO AO CORPO-ARQUIVO - MEMORIAL PERFORMATIVO ..... p. 30

2.1 Arquivo 1: Performance Nunc et hora mortis nostrae, Amém..... p. 32
2.2 Arquivo 2: Performance A-L-O-M-O-R-F-I-A..... p.45
2.3 Arquivo 3: Performance Beija-flor..... p. 52
2.4 Arquivo 4: Performance A cura..... p. 59
2.5 Diário de bordo da pandemia de Covid-19..... p. 61

3. ACESSO PERMITIDO AOS DISPOSITIVOS CRIATIVOS-CURATIVOS - ESPIRAIS EPISTEMOLÓGICAS E METODOLÓGICAS.....p. 90

3.1 Corpo-sensor: desdobramento teórico-metodológico do corpo-arquivo..... p. 98
3.2 Pulsão de vida dobrada em asas de papel..... p. 113
3.3 Dispositivos-performativos: partitura viva do corpo-arquivo ..... p. 133

4.PORTAS DOS DISPOSITIVOS CRIATIVOS-CURATIVOS ABERTAS: DISPOSITIVOS PERFORMATIVOS COMO CURADORIA DE SI .....p. 144

4.1 Arquivo-pé - Rizomas da pretitude..... p. 149
4.2 Arquivo-cabelo - Rizomas da pretitude..... p. 167
4.3 Arquivo-peito - Rizomas do hiv..... p. 206

4.4 Arquivo-peito - rizomas do hiv ..... p. 282
4.5 Arquivo-mão - rizomas do hiv..... p. 295
4.6 Arquivo-boca - rizomas de sexualidade e hiv ..... p. 304
4.7 Arquivo-sangue - Rizomas do hiv e amor de mãe..... p. 314
4.8 Arquivo-documentos - Rizomas do hiv e Covid-19..... p. 338
4.9 arquivo-memórias - rizomas espirituais: entre benção e enfrentamento..... p. 365
4.10 Arquivo-memórias - Rizomas da infância..... p. 404

5.DO TSURU À NEUROCIÊNCIA - ENTRE ENCANTARIA E CIRCUITOS CEREBRAIS..... p. 418

5.1 Mancha de sangue no algodão: flashbacks do trauma e reinscrições poéticas..... p. 441
5.2 Entre o trauma e a cena: a performance como ancoragem no presente..... p. 443
5.3 Curando o trauma na perspectiva de Bessel Van der Kolk..... p. 445
5.4 A cura pela quebra do silêncio..... p. 453
5.5 O corpo é a ponte da cura..... p. 455
5.6 O teatro e a performance como cura do trauma ..... p. 457
5.7 Conversa entre amigos pesquisadores sobre Terapia e teatro/performance..... p. 459
5.8 Escrevivência: a escrita como acesso ao mundo interno..... p. 461
5.9 A escrita como infecção poética ..... p. 463

6. LOGOUT NO CORPO-ARQUIVO - CONCLUSÃO..... p. 476

7. BANCO DE DADOS DO CORPO-ARQUIVO - REFERÊNCIAS..... P.496



1. MANUAL DE ACESSO AO CORPO-ARQUIVO

INTRODUÇÃO

PRÓLOGO - APRESENTAÇÃO DO CORPO-ARQUIVO

A capa que ilustra essa escrita é o **meu corpo-arquivo**. Não um corpo apenas biológico, mas um corpo que carrega em si memórias, marcas, traumas e encantamentos. O conceito de **corpo-arquivo**, que sustenta esta pesquisa, entende o corpo como depositário e transmissor de experiências, como lugar de inscrição de saberes que escapam às narrativas oficiais e aos registros documentais. Aqui, o corpo não é objeto de estudo, mas sujeito que se narra, que se reinscreve e que, em sua própria carne, preserva e transmite histórias.

Na capa, esse **corpo-arquivo** é delineado em **linhas vibrantes** que se entrelaçam e se multiplicam. É um corpo tecido por fios de memória, que não se fecha em contornos, mas se abre em rizoma. Cada ramificação inscreve a lógica da multiplicidade de Deleuze e Guattari, recusando hierarquias, instaurando conexões laterais, inventando redes de vida. Esse **corpo-rizoma** é também **corpo-hiv**: das ramificações brotam formas circulares que evocam a imagem do vírus da imunodeficiência humana, reinscrito aqui como **poética da infecção**.

Assim, o **corpo-arquivo** se revela contaminado, não apenas pelo vírus, mas pela potência da arte, da crítica e da cura. A **Epistemologia da Infecção Poética**[1] emerge dessa fusão: um modo de pensar e existir que transforma a sorologia em linguagem, o trauma em criação, e a marca do hiv em signo de presença e reinvenção.

A cor: intensa, múltipla, em espectro arco-íris, atravessa esse **corpo-arquivo**, afirmando a diversidade e a luta LGBTQIAPN+. Não é um corpo cinza, apagado, silenciado; é um corpo que vibra, que se colore, que performa a própria possibilidade de continuar vivo e criativo.

A arte da capa foi feita por mim, em parceria com a inteligência artificial, mas guiada pelos **traços infantis do menino Marcelo**, aquele que ainda hoje me habita e insiste em brincar com as linhas e cores da vida. Essa dimensão infantil, não como ingenuidade, mas como abertura para o encanto. É também parte da poética que sustenta esta pesquisa: o gesto de quem desenha para curar, de quem borda para lembrar, de quem colore para resistir.

Esse é o meu **corpo-arquivo**: feito de linhas, memórias e infecção poética.

Seja bem-vindo ao meu corpo-arquivo.

[1] Denomino assim a epistemologia que sustenta esta experiência de pesquisa-criação. Trata-se de um modo de produzir conhecimento a partir da vivência com o hiv e de seus atravessamentos no corpo, que transforma a infecção em potência estética, crítica e curativa. Essa epistemologia será apresentada e desenvolvida ao longo desta escrita, articulando performance, memória, trauma e cura como fundamentos de uma prática acadêmico-poética.

1. MANUAL DE ACESSO AO CORPO-ARQUIVO

INTRODUÇÃO

Esta apresentação funciona como um **manual de acesso**, não no sentido burocrático de um roteiro fixo, mas como um **ritual de entrada**. É aqui que o leitor recebe as primeiras instruções para transitar pelo **corpo-arquivo** que se abre como campo de pesquisa. Não se trata de uma introdução neutra: cada palavra é uma senha, cada linha é uma chave de passagem. Ao escrever este manual, convoco o leitor a se aproximar com cuidado, porque o corpo que aqui se apresenta é um **corpo-memória**, um corpo que arquiva não apenas dados, mas marcas, traumas, fabulações e poéticas.

O conceito de **corpo-arquivo** é a espinha dorsal dessa pesquisa. Não se trata de uma metáfora ilustrativa, mas de uma **epistemologia encarnada**, uma poética teórico-metodológica que se constrói na própria carne e se desdobra na cena. O corpo-arquivo é, ao mesmo tempo, registro e processo, é um espaço de inscrição de experiências traumáticas e, também, de sua reinscrição poética. Ele guarda, mas não apenas conserva: ele reorganiza, reatualiza, performa.

Ao longo dos sete anos de investigação, compreendi que cada gesto, cada performance e cada escrita são modos de acessar esse corpo que arquiva não só memórias, mas **afetos, cicatrizes e sobrevidas**. O arquivo aqui não é o da rigidez documental (TAYLOR, 2013), mas o da carne que pulsa, que se oferece como repertório (MARTINS, 2023). O corpo se torna banco de dados de experiências, mas um banco que não se limita ao armazenamento: é uma **corpografia** em movimento, que reordena seus rastros e abre brechas para o porvir.

Este corpo-arquivo é também **um corpo-sensor**, pois sua função não é passiva, mas ativa. Ele sente e aciona memórias em múltiplas camadas. Nas palavras de Bessel Van der Kolk (2020), "o corpo mantém as marcas" e é nesse mesmo corpo que as possibilidades de cura podem emergir. Peter Levine (2022) nos ensina que o trauma não desaparece, mas permanece latente nos tecidos, e é justamente nesse latente que o corpo-arquivo atua como sensor, detectando, reativando e reelaborando memórias para reinscrevê-las de forma crítica e criativa.

Assim, o corpo-arquivo é lugar de dor e de **cura performativa**. Ele é memória racial, memória do hiv, memória do luto, memória da ancestralidade, mas em todas essas dimensões, ele é também invenção de futuro. Ao performar o arquivo, não repito a violência, mas crio um dispositivo que a transforma em presença poética e política. Um arquivo que não é só passado, mas um **ato de futuro**, um gesto de insubmissão, um corpo que insiste em existir e em criar mundos possíveis.

O **corpo-arquivo** é, ao mesmo tempo, suporte e narrativa. Nele, as cicatrizes se tornam registros, as dores se transformam em documentos vivos, as performances se reinscrevem como programas que podem ser reativados a cada leitura. Assim, o manual não explica: ele **abre caminhos**. Ele é menos prescrição e mais **convite à escuta**. É a senha de acesso que não pede login numérico, mas disponibilidade afetiva e disposição de ser atravessado.

A metáfora do **arquivo** remete ao gesto de guardar, organizar e catalogar. Mas, aqui, esse arquivo é **desterritorializado**: ele não obedece às lógicas da burocracia, não se fecha em gavetas. É um arquivo vivo, em movimento, que pulsa como rizoma. O leitor, ao acessar este manual, não encontrará páginas fixas, mas linhas de fuga, ramificações e dobras que o conduzem de um dispositivo a outro.

Esta seção tem por finalidade ser um ato **de responsabilização**. Permitir o acesso significa reconhecer que as marcas inscritas no corpo não são apenas minhas, mas atravessam histórias coletivas, memórias ancestrais e processos sociais de exclusão e resistência. Ao liberar esse acesso, assumo o risco de expor vulnerabilidades, mas também reafirmo a potência do corpo como lugar de conhecimento.

Assim, o **Manual de Acesso ao Corpo-arquivo** é, antes de tudo, um **convite performativo**: preparar o leitor para mergulhar em um arquivo que não cabe em pastas nem em classificações acadêmicas. É um chamado a compreender a pesquisa como corpo, e o corpo como pesquisa; como arquivo contaminado pela vida, pela dor e pela cura; como rizoma que se expande em direção ao outro.

Esse manual é escrito a partir de um **corpo** que é, simultaneamente, matéria investigada, território de memória e espaço de criação. Corpo preto não retinto, socialmente lido como pardo, amazônida, paraense, tucuruiense, filho de mãe solo, não registrado pelo pai, atravessado por condições sociais que inscrevem ausências e resistências. Constitui-se também como corpo cisgênero LGBTQIAPN+, artista, educador, vivendo com hiv, que se reconhece como **arquivo vivo**. Não aquele que repousa nas prateleiras, mas um arquivo pulsante, que respira e se transforma, armazenando experiências, afetos, traumas e processos de cura. Este corpo é o **repositório**[2] das minhas performances, memórias e atravessamentos, e nele estão inscritos tanto os gestos de sobrevivência quanto as marcas do enfrentamento.

[2] O **repositório** é compreendido como um espaço de inscrição, preservação e ativação de memórias, registros e experiências. Diferentemente de um depósito passivo, ele se constitui como um campo dinâmico, em que os conteúdos armazenados não apenas se conservam, mas são constantemente reatualizados e ressignificados. No corpo, o repositório assume dimensão performativa: nele estão inscritas as marcas do vivido, os gestos de sobrevivência e as cicatrizes de enfrentamento. Trata-se de um **arquivo vivo**, no qual memória e presença se entrelaçam, produzindo sentidos que atravessam o tempo, a experiência individual e coletiva, e se reconfiguram em ato performativo. Assim, o **corpo-repositório** torna-se simultaneamente espaço de guarda e de criação, arquivo e cena, memória e invenção.

A pesquisa que desenvolvo nasce de uma necessidade vital: a de elaborar, pela arte, as marcas inscritas na carne e na história, compreendendo que cada gesto performativo que realizo é também um ato de **arquivamento**. Arquivar, aqui, não significa cristalizar, mas reativar, deslocar e ressignificar fragmentos de vida que, de outro modo, permaneceriam silenciados. É nesse processo que descubro que não há separação entre arte e vida, entre cena e cicatriz, entre corpo e palavra.

A performance, neste contexto, não é apenas objeto de análise, mas **método e epistemologia**. Em diálogo com Diana Taylor[3], entendo-a como prática encarnada que transmite saberes e intervém no mundo, articulando dimensões subjetivas, políticas e estéticas. Meu percurso metodológico se ancora na **Epistemologia da Infecção Poética**, que concebi como um pensamento rizomático e **sentipensante[4]**: uma forma de conhecer que se expande como o próprio vírus, recusando hierarquias fixas e linearidades, e criando conexões entre **arquivos corporais, memórias, traumas e dispositivos criativos**.

Essa epistemologia nasceu da vivência com hiv, mas não se restringe ao aspecto biomédico. Trata-se de uma infecção que é também poética, um contágio de ideias, afetos e imagens que transformam vulnerabilidade em potência criadora. Tal como o rizoma de Deleuze e Guattari[5], ela se prolifera em múltiplas direções, infiltrando-se em territórios diversos e recusando centros fixos. É um modo de produção de conhecimento que brota do corpo e se espalha pela cena, contaminando o campo acadêmico com uma escrita do corpo atravessada por ancestralidade, desejo e resistência.

É necessário destacar a utilização de dois termos que atravessam essa escrita: **memória** e **trauma**, empregados aqui em sentidos distintos. Ao falar da minha ancestralidade, inscrevo-me na esteira de pensadoras como **Conceição Evaristo** e **Leda Maria Martins**, para quem a memória é um território coletivo, um corpo vivo que se transmite pela oralidade, pela escrita e pela performance. Em

[3] **TAYLOR,** Diana. O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

[4] O termo **sentipensante** foi difundido pelo sociólogo colombiano **Orlando Fals Borda** (2009) no contexto da *Investigação-Ação Participativa*, ao recuperar uma expressão de comunidades pescadoras afrodescendentes da costa caribenha da Colômbia. Nessa concepção, o pensar e o sentir não estão dissociados, mas se complementam como forma de produzir conhecimento enraizado na vida, na experiência e na coletividade. O sentipensar rompe com a dicotomia ocidental entre razão e emoção, corpo e mente, instaurando uma epistemologia outra, que reconhece a inseparabilidade entre afeto e crítica, entre teoria e prática.
Na minha pesquisa, esse conceito encontra ressonância no **corpo-arquivo** e no **corpo-sensor**, pois pensar é também sentir, e sentir é também criar. O gesto performativo, quando atravessado pela memória do trauma e pela potência da cura, só se realiza plenamente na condição sentipensante: onde o pensamento se faz corpo, e o corpo se faz pensamento vivo.

[5] **DELEUZE**, G.; GUATTARI, F. Mil Platôs. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2019.

Evaristo, a memória se manifesta na escrevivência, como gesto de inscrever no texto as marcas da experiência e das vozes ancestrais silenciadas pela história oficial. Em Martins, a memória se apresenta como **tempo espiralar**, um tempo que não é linear, mas que retorna, dobra-se e reinscreve o passado no presente, constituindo a própria existência como performance de ancestralidade. Assim, quando evoco as narrativas e práticas herdadas dos meus antepassados, refiro-me a memória como **força de continuidade, transmissão e presença**.

Por outro lado, ao abordar experiências como o suicídio da minha mãe, ou o diagnóstico do hiv, utilizo o termo **trauma**, em diálogo com autores como **Bessel Van der Kolk** autor de *O corpo guarda marcas* (2020) e **Peter Levine,** autor de *O despertar do tigre – curando o trauma* (2022). Para Van der Kolk, o trauma é a marca que rompe a linearidade da experiência, desorganiza corpo e mente, fragmenta a narrativa e inscreve no organismo rastros de dor que não cessam com o tempo. Levine, por sua vez, compreende o trauma não apenas como evento, mas como experiência somática que permanece no corpo, podendo se reativar em sensações físicas e emocionais mesmo anos após o acontecimento.

Assim, enquanto a memória, para mim, está vinculada ao legado ancestral e às forças de pertencimento, o trauma diz respeito às **rupturas abruptas, às feridas abertas, às experiências que violentaram o corpo e desafiam a narrativa**.

Sob essa perspectiva, ao longo desta escrita, **memória e trauma não se confundem**: memória é evocação de ancestralidade, de continuidade e de presença coletiva; trauma é inscrição de dor e ruptura, um acontecimento que suspende e fratura a experiência. Ao articular esses dois termos, a escrita se movimenta entre o que me constitui como herdeiro de uma tradição e o que me atravessa como sujeito de vivências que ferem, mas que também se reconfiguram no gesto criativo-performativo desta investigação.

O diálogo com Bessel Van der Kolk, é essencial para compreender que o meu corpo-arquivo se revela em dupla inscrição: **somática**, feita de músculos, sangue e respirações; e **neurocientífica**, tecida em redes de sinapses, impulsos elétricos e memórias. Entre uma e outra, abre-se a possibilidade de um corpo que pensa e sente, que se cura e se reinventa. Para Bessel, o trauma não se limita a um registro mental ou narrativo, mas reorganiza todo o organismo, imprimindo-se no corpo como marca fisiológica, sensorial e emocional. Reconheço-me nesse diagnóstico: o suicídio de minha mãe foi um evento traumático que gerou em mim sintomas de **Transtorno de estresse pós-traumático TEPT**: pesadelos, hipervigilância, medo de dormir, flashbacks. No entanto, como aponta Van der Kolk, a recuperação não se dá pela simples reencenação do trauma, mas pela possibilidade de ancorar-se no presente com segurança.

É nesse ponto que essa experiência **arte-vida** encontra ressonância: performances como *Agora e na hora da nossa morte*[6] não foram tentativas de reviver o ocorrido, mas de criar, no espaço cênico, um território seguro para olhar o trauma de fora, observando meu corpo emocional sem me perder nele. O fazer artístico, que nasceu em mim como intuição e encantaria, assumiu uma função terapêutica e metodológica, permitindo que meu corpo voltasse a ser meu.

Ao performar, estabeleço o que Van der Kolk chama de reconquista da propriedade de si: aprendo a regular minha fisiologia, encontro linguagem para transformar, e crio **dispositivos de cuidado** que me mantêm presente. Assim, a **Epistemologia da Infecção Poética** dialoga diretamente com essa perspectiva, pois considera que cada performance é um gesto de reinscrição no corpo, um ato que não apaga o que aconteceu, mas transforma a relação com as marcas, fazendo delas não apenas cicatrizes, mas arquivos vivos de resistência e cura.

A primeira pergunta que atravessou esta pesquisa foi: O *que me levou a expor publicamente a minha infecção por hiv?* Essa indagação, que se tornou também o título do projeto de doutorado apresentado ao PPGAC–UNIRIO, não se reduzia a um enigma autobiográfico. Era uma fresta aberta, uma fissura pela qual emergiu o próprio método. O gesto de expor não foi apenas confissão, mas dispositivo: uma estratégia de investigação performativa que fez do corpo o campo de estudo e de criação. Assim, essa pergunta inaugural não se encerrou em resposta, mas se desdobrou em método, instaurando a pesquisa como travessia entre memória, trauma e cura.

E ao buscar respondê-la, sou conduzido a revisitar arquivos corporais e emocionais impregnados por experiências traumáticas, entre elas o diagnóstico de hiv e o suicídio de minha mãe. Esses eventos não permanecem apenas como lembranças narrativas, mas, como aponta Bessel Van der Kolk em *O corpo guarda marcas*, reorganizam o organismo, inscrevendo-se como marcas fisiológicas, sensoriais e emocionais que se manifestam no presente.

É nesse campo de tensão que se delineia o **problema desta investigação:** como acionar e reinscrever, por meio da performance, arquivos corporais marcados por experiências traumáticas, incluindo o hiv e a perda materna de modo a transformá-los em **dispositivos poéticos, críticos e curativos**, sem reproduzir a cena da violência e

[6] A performance **"Agora e na hora da nossa morte"** será apresentada no capítulo I, como parte do conjunto de arquivos e atravessamentos que compõem esta pesquisa. Nessa ação performativa, poeticamente reencenei o suicídio de minha mãe, instaurando um espaço de elaboração simbólica para uma experiência-limite que ultrapassa o domínio da linguagem ordinária. Ao reinscrever a cena no corpo e no gesto, a performance se alinha ao que Bessel Van Der Kolk (2020) compreende como possibilidade de reorganização da memória traumática: quando o trauma fragmenta narrativas e aprisiona o corpo, a arte pode oferecer um campo de presença, de reconfiguração e de acesso ao vivido.

do trauma, mas produzindo novos sentidos, presenças e narrativas para o **corpo-arquivo**?

A perspectiva de Van der Kolk ilumina uma dimensão fundamental dessa problemática: para que haja recuperação, não basta recontar ou reencenar o trauma; é preciso criar condições seguras para ancorar-se no presente, permitindo que o corpo recupere a sensação de propriedade sobre si. É nesse espaço que a performance, enquanto prática artística e epistemológica, se torna estratégica, não como repetição do trauma, mas como gesto de reescrita poética, capaz de transformar a marca em linguagem, e o arquivo em campo de criação e cuidado.

Assim, a exposição pública da minha infecção por hiv deixa de ser um ato isolado e se torna parte de um percurso investigativo que busca compreender como o corpo-arquivo, ao ser performado, pode deslocar o estigma, ressignificar o trauma e instaurar, no encontro com o outro, possibilidades de cura.

Partindo do problema da pesquisa, estabeleci o objetivo geral e os objetivos específicos que orientam esta vivência artística. Eles visam não apenas compreender e analisar o fenômeno, mas também propor e experimentar metodologias que integrem criação artística, elaboração do trauma e **práticas de cuidado**, produzindo um conhecimento situado, poético e politicamente implicado.

Objetivo geral: investigar como a performance pode acionar e reinscrever arquivos corporais marcados por experiências traumáticas, incluindo o hiv, o suicídio materno, questões de gênero e raça transformando-os em dispositivos poéticos, críticos e curativos, capazes de elaborar a memória sem reproduzir a cena da violência, produzindo novos sentidos, presenças e narrativas para o corpo-arquivo.

Objetivos específicos:

- **Examinar** como a vivência com hiv, ao longo de nove anos, se inscreve no corpo-arquivo e nas performances, investigando de que maneira a exposição pública dessa experiência pode deslocar estigmas, reconfigurar narrativas e operar como dispositivo poético, político e de cura.
- **Perscrutar** como o suicídio materno se inscreveu como arquivo traumático no corpo-arquivo e de que forma, por meio da performance, foi possível acionar essa memória sem reencenar a violência, criando condições seguras para sua elaboração e transformando-a em dispositivo poético, crítico e curativo.
- **Investigar** como minha experiência racial, atravessa e é (re)construída nas performances, analisando de que modo a

elaboração artística contribui para afirmar a pretitude e confrontar processos de apagamento e estigmatização racial.

- **Analisar** como minha identidade de homem cisgênero gay influencia a construção do corpo-arquivo e das performances, investigando de que forma experiências de gênero e sexualidade atravessam as marcas traumáticas e potencializam a criação de dispositivos poéticos, críticos e curativos.
- **Analisar** como o trauma, conforme discutido por Bessel Van der Kolk e Peter Levine se inscreve no corpo e se manifesta no presente, estabelecendo diálogos com conceitos como *corpo-arquivo*, Epistemologia *da Infecção Poética e dispositivo criativo-curativo*.
- **Criar e realizar** performances que acionem esses arquivos traumáticos sem reproduzir a cena da violência, estabelecendo condições seguras para sua elaboração poética.
- **Experimentar e avaliar** a performance como método e dispositivo de cura, investigando seus efeitos na reintegração do corpo e na elaboração da memória.
- **Dialogar** com teorias e práticas de artistas, pesquisadores e pensadores que trabalham na intersecção entre arte, corpo, trauma e cura, como Diana Taylor, Conceição Evaristo, Leda Maria Martins e outros.
- **Propor** uma metodologia própria, ancorada na *Epistemologia da Infecção Poética*, capaz de integrar experiência arte-vida, elaboração do trauma e criação estética.
- **Refletir** sobre o potencial político e estético da exposição pública de experiências de estigma e vulnerabilidade, como o hiv, no contexto da performance contemporânea brasileira.
- **Propor** e **desenvolver** um diálogo entre as práticas artísticas e os aportes da neurociência, investigando pontos de convergência que possibilitem compreender a arte como experiência estética, cognitiva e terapêutica.
- **Sugerir** a constituição de um campo de pesquisa entre a Arteterapia e a Performanceterapia, articulando práticas artísticas e processos terapêuticos.

Justificativa

Esta pesquisa nasce da urgência de olhar para os arquivos do meu próprio corpo como território de memória, conflito e invenção. Vivo com hiv há nove anos, experiência que atravessa meu cotidiano e minha subjetividade, inscrevendo-se não apenas como dado biográfico, mas como marca fisiológica e simbólica que carrega o peso do estigma social. A isso se soma o suicídio de minha mãe, um

acontecimento que reorganizou meu corpo e o meu **self**[7] de forma irreversível. Como homem preto e gay cisgênero, minha trajetória é atravessada por questões de raça, gênero e sexualidade, que se entrelaçam aos arquivos traumáticos e, ao mesmo tempo, constituem a matéria viva de minha criação artística.

Compreendo, como aponta Bessel Van der Kolk em *O corpo guarda marcas*, que o trauma não se limita a um evento passado, mas reorganiza todo o organismo, manifestando-se no presente como reações físicas, emocionais e cognitivas. Essa perspectiva sustenta o problema central desta investigação: como acionar e reinscrever arquivos corporais marcados por experiências traumáticas sem reproduzir a cena da violência, criando condições seguras para elaborar a memória e transformá-la em dispositivo poético, crítico e curativo.

A performance, nesse contexto, deixa de ser apenas linguagem estética e se torna metodologia de pesquisa, campo de elaboração subjetiva e **tecnologia de cura**. Ao performar, não busco reencenar o trauma, mas criar um espaço-tempo em que seja possível observar, deslocar e ressignificar as marcas inscritas no meu corpo. Essa prática, que denomino *Epistemologia da Infecção Poética*, articula experiência arte-vida, saber encarnado e dispositivos criativos capazes de produzir novos sentidos e presenças.

A relevância desta pesquisa também é social e política. Ao expor publicamente minha infecção por hiv e transformar experiências de estigma e vulnerabilidade em obras performativas, enfrento discursos hegemônicos que tentam silenciar ou patologizar corpos como o meu. Do mesmo modo, ao incorporar a discussão sobre raça e gênero, problematizo o lugar que corpos pretos e dissidentes sexuais ocupam no campo artístico e acadêmico. A pesquisa insere-se, assim, no debate contemporâneo sobre memória, cuidado e justiça social, propondo práticas artísticas que confrontam o racismo estrutural, a LGBTfobia, a sorofobia e o apagamento histórico.

[7] O termo **self**, tal como empregado nesta pesquisa, demanda uma breve justificativa conceitual. Em diálogo com **Bessel Van der Kolk (2020, p. 243)**, compreendo que "*o desafio da recuperação está em restabelecer a propriedade do corpo e da mente – do self*". O self, nesse sentido, ultrapassa a mera noção de indivíduo consciente: trata-se da reconquista de uma unidade possível entre corpo e mente, frequentemente fragmentada por experiências traumáticas. Van der Kolk aponta que o trauma rompe a continuidade do eu, aprisionando corpo e memória em respostas automáticas de dor, e que a recuperação implica justamente um retorno a esse lugar de pertencimento a si.
Esse entendimento dialoga, ainda que em outro registro, com o conceito de **self em Carl Gustav Jung**, entendido como totalidade psíquica e centro organizador da personalidade, que integra consciente e inconsciente em uma dinâmica de individuação. Ao evocar o self, portanto, não me refiro apenas a um "eu" psicológico ou a uma instância subjetiva, mas a uma **força integradora**, que reúne corpo, mente e inconsciente em um movimento de recomposição frente às rupturas.
Assim, nesta escrita, o termo **self** é mobilizado como categoria que articula cura, memória e criação, sustentando a compreensão de que a performance, enquanto prática estética e poética, pode operar como espaço de **reapropriação do corpo e da mente**. Ao fazer emergir gestos, imagens e narrativas, a performance atua como processo de restabelecimento do self. Não no sentido de retorno a uma totalidade idealizada, mas como abertura para uma presença que, mesmo atravessada por trauma e ancestralidade, se reinscreve criativamente no mundo.

Do ponto de vista acadêmico, este trabalho contribui para os estudos da performance ao estabelecer um diálogo entre teoria do trauma, artes cênicas, raça, gênero e hiv/aids, criando uma metodologia própria que integra elaboração do trauma e criação estética. Dialogo com pensadores como Diana Taylor, Leda Maria Martins e Conceição Evaristo para pensar formas de narrar e fabular o que foi ocultado pela história oficial, sem reproduzir a cena da violência.

Por fim, a justificativa para a realização desta pesquisa reside no desejo e na necessidade de **transformar arquivos de dor em arquivos de resistência.** Não se trata de apagar as marcas, mas de reinscrevê-las como linguagem e potência de criação, reconhecendo o corpo como lugar de memória e possibilidade de cura. Minha tese é, portanto, uma investigação sobre como o fazer artístico pode, simultaneamente, produzir conhecimento, elaborar o trauma e abrir espaço para novas formas de presença no mundo. Não se trata apenas de compreender a arte como objeto de análise, mas de vivenciá-la como **método e episteme**, como força que contamina, reorganiza e ressignifica o corpo. O gesto artístico, neste percurso, não é um adorno ou linguagem ilustrativa: é um **dispositivo crítico, criativo e curativo**, capaz de inscrever no corpo-arquivo tanto as marcas de ferida quanto os movimentos de reinvenção.

Assim, a pesquisa se estrutura como uma travessia entre arte, trauma e cura, na qual o gesto artístico não busca apagar as marcas, mas compreendê-las como linguagem viva. Ao longo do percurso, cada performance se apresenta como um ato de escuta do corpo, um exercício de presença em que o passado se reinscreve no agora e a dor se converte em matéria de criação. A performance, nesse contexto, não é apenas meio expressivo, mas campo de investigação e cuidado, um espaço onde o corpo se pensa, se sente e se refaz. É nesse território em que arte, memória e cura se enredam que esta tese se ancora.

Parte-se, portanto, da **hipótese** de que a performance, ao ser acionada como **corpo-método**, pode reinscrever arquivos traumáticos e transformá-los em linguagem poética e potência de cura. O corpo-arquivo, atravessado por hiv, luto, raça e dissidência sexual, deixa de ser lugar de ferida para tornar-se espaço de elaboração, onde a arte opera como gesto político, somático e espiritual de recomposição da presença.

Metodologia

Esta investigação situa-se no campo da **pesquisa em artes**, concebendo a **performance** não apenas como objeto de análise, mas como método central de investigação e produção de conhecimento. Aproximo-me da perspectiva de que o corpo é, simultaneamente,

lugar de memória, arquivo vivo e território de criação, como apontam Diana Taylor, ao pensar a performance como transmissão encarnada de saberes, e Leda Maria Martins, ao compreender o tempo como espiralar, onde passado, presente e futuro se entrelaçam na ação performativa.

O ponto de partida é **autobiográfico** e **autoetnográfico**. Trago para a cena e para o campo da pesquisa meus próprios arquivos corporais, atravessados por experiências traumáticas, como o hiv, o suicídio materno; as vivências de gênero e as questões raciais. Estes arquivos não são tratados como meras narrativas pessoais, mas como matéria estética, política e epistemológica.

O método que estrutura este trabalho denomino **Epistemologia da Infecção Poética**: uma metodologia situada que articula experiência arte-vida, elaboração de arquivos traumáticos e criação performativa, mobilizando **dispositivos criativos, críticos e curativos**. Essa epistemologia teve sua formulação a partir da observação de uma **suculenta** cultivada, cujas folhas, ao invés de limitarem-se a existir em si, produzem constantemente novas mudas em suas bordas. Essas pequenas formas germinam, crescem e, ao se desprenderem, **espalham-se pelo ambiente, contaminando o solo e tudo ao redor com novas possibilidades de vida**. Nesse gesto natural, percebi a potência de uma outra forma de compreender a infecção: não apenas como doença, mas como **proliferação, contágio e potência criativa**. Assim como a planta multiplica-se a partir de fragmentos, também a infecção poética opera como expansão de memória, afetos e gestos, instaurando atravessamentos que não se contêm em limites lineares.

Nessa lógica, o meu querido origami de **tsuru** se apresenta como dobra complementar: cada vinco no papel é inscrição de marcas e arquivos, transformando o plano em voo, a ferida em estética, a experiência em possibilidade política. Dessa forma, a metodologia se organiza como prática performativa que se contamina de vida, memória e imaginação, estruturando-se nos **dispositivos criativos, críticos e curativos** que orientam esta pesquisa.

1. Dispositivos criativos

O processo criativo das performances parte da identificação de arquivos materiais e imateriais: documentos médicos, bulas e embalagens de antirretrovirais, registros fotográficos, memórias corporais, objetos pessoais e vestígios da vida cotidiana. A partir destes elementos, desenvolvo ações performativas que acionam e reinscrevem o arquivo sem reproduzir a cena da violência, estabelecendo condições seguras para a presença e para a elaboração simbólica do trauma.

Como destaca Bessel Van der Kolk (*O corpo guarda marcas*), o trauma reorganiza todo o organismo, manifestando-se no presente como reações fisiológicas, cognitivas e emocionais. Nesse sentido, estruturo minhas performances como **espaços-tempo** de ancoragem no presente, capazes de evitar a revitimização, mas de permitir a observação e o deslocamento das memórias traumáticas.

2. Dispositivos críticos

As performances são registradas em fotografia e vídeo, acompanhadas de anotações de campo, diários de processo e relatos posteriores. Estes registros alimentam uma análise reflexiva que articula teoria e prática. A análise é sustentada pelo diálogo com autores que informam minha abordagem:

- **Bessel Van der Kolk**, para compreender os efeitos do trauma no corpo e a importância da elaboração segura dessas memórias;
- **Diana Taylor**, para pensar a performance como forma de arquivamento e transmissão;
- **Leda Maria Martins**, para reconhecer as temporalidades não-lineares da memória e sua inscrição na ação performativa;
- **Conceição Evaristo**, com a escrevivência como potência narrativa que integra experiência e criação;
- **Maurício Silva Anunciação**, para refletir sobre o hiv como elemento performativo e político.
- **Ailton Krenak**, para inspirar a reflexão sobre as ideias de *adiar o fim do mundo* e de que *o futuro é ancestral*, deslocando o olhar ocidental moderno para epistemologias originárias que compreendem a vida em sua interdependência cósmica, ecológica e comunitária. Sua perspectiva propõe a performance não apenas como gesto estético, mas como prática de resistência e continuidade da vida, inscrevendo no corpo-arquivo a urgência de reinventar modos de existir em aliança com a Terra e com os ancestrais.

3. Dispositivos curativos

A dimensão curativa da metodologia se baseia na capacidade da performance de produzir deslocamentos fisiológicos, simbólicos e subjetivos, conforme apontado por Van der Kolk na relação entre presença, segurança e reorganização do self. Minhas performances não buscam apagar as marcas, mas reinscrevê-las como potência criativa e lugar de resistência, ampliando o repertório de narrativas possíveis para corpos atravessados por trauma, estigma e desigualdades estruturais.

Assim, a metodologia combina criação artística, análise crítica e elaboração subjetiva, produzindo um conhecimento que é, ao mesmo tempo, estético, político e encarnado. Trata-se de uma prática de pesquisa que reconhece o corpo como centro produtor de saberes e que entende a arte como campo de cura e transformação.

Perguntas Norteadoras

As perguntas que sustentam esta investigação nascem de um corpo que se reconhece como arquivo, atravessado por marcas que são simultaneamente feridas e fontes de criação. Não se trata de interrogações abstratas ou distantes, mas de questões encarnadas, que emergem da minha experiência no mundo.

Essas perguntas orientam o percurso desta pesquisa, funcionando como faróis que iluminam tanto o ato criativo quanto a reflexão teórica. Elas não buscam respostas absolutas, mas abrem caminhos para compreender como a performance pode se tornar método, linguagem e espaço de cura, sem reencenar a violência ou o trauma, mas elaborando-os e reinscrevendo-os em novas narrativas e presenças.

Lista de perguntas norteadoras:

1. Como a performance pode acionar arquivos corporais marcados por experiências traumáticas sem reproduzir a cena da violência?
2. De que forma minha vivência de nove anos com hiv pode ser reinscrita como potência poética, política e curativa no corpo-arquivo?
3. Como elaborar performativamente o arquivo traumático do suicídio materno de modo seguro, sem reencenação e com possibilidade de cura?
4. De que maneiras minha identidade como homem gay cis atravessa e ressignifica as performances e a relação com o público?
5. Como a experiência racial influência e é reconstruída no processo performativo?
6. De que forma a *Epistemologia da Infecção Poética* pode se consolidar como método artístico-acadêmico capaz de integrar memória, trauma e cura?
7. Como transformar arquivos de dor em arquivos de resistência e criação sem neutralizar a sua potência crítica?
8. Quais estratégias performativas possibilitam ancorar o corpo no presente durante o acionamento de memórias traumáticas, conforme aponta Bessel Van der Kolk?

Ao formular essas perguntas, reconheço que elas não apenas direcionam o campo de investigação, mas também delimitam um território de ética e cuidado com o corpo. São questões que pedem sensibilidade, tempo e presença para serem exploradas. Ao mesmo tempo, convocam-me a permanecer no risco controlado da criação, onde o arquivo não é repetição do trauma, mas matéria para invenção de novas formas de existir e narrar.

No desdobrar desta travessia investigativa meu corpo sentiu a necessidade de decifrar os símbolos. Assim, o *Dicionário de Simbologia* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2021) tornou-se um companheiro de travessia, um repertório de imagens ancestrais que se encontram com as marcas inscritas em minha carne. A leitura desse compêndio não se restringe a um exercício de erudição ou de consulta a uma obra de referência. Pelo contrário, ela se tornou uma prática de escuta: escuta do corpo que arquiva memórias, escuta das camadas invisíveis que atravessam gestos, órgãos e cicatrizes.

O corpo-arquivo não se basta em suas experiências individuais, ele pulsa em relação com imaginários coletivos que atravessam culturas e épocas. O estudo dos símbolos, nesse sentido, me oferece uma gramática ampliada para nomear e reinscrever as imagens que emergem das minhas performances. Ao acessar a simbologia dos dispositivos[8] *pé, cabelo, peito, boca, mão e sangue*, descubro que meu corpo não apenas sofre ou lembra, mas também fala em uma língua antiga, feita de arquétipos, mitos e metáforas que sustentam mundos.

Decifrar símbolos é também decifrar a mim mesmo. É perceber que o corpo, ao performar, atualiza forças que o precedem e o ultrapassam. O símbolo, nesse contexto, não é um enigma a ser resolvido, mas uma chave que abre passagens entre o íntimo e o universal, entre a ferida singular e o repertório coletivo. Cada gesto performativo que proponho, seja *a dobra do tsuru*, a *sucção*, o *toque*, a inscrição se enraíza em uma simbologia que o excede, mas que, ao mesmo tempo, se reinscreve em minha experiência com o hiv, com o trauma e com a cura.

Assim, o *Dicionário de Simbologia* não foi apenas fonte bibliográfica, mas **dispositivo de ampliação do olhar**. Ele me permitiu ler o corpo para além da pele, reconhecendo nele a espiral de

[8] Os dispositivos performativos que atravessam esta investigação não se esgotam aqui, nesta introdução. O que ofereço neste momento é apenas um prenúncio, uma centelha do que será aprofundado adiante. A escrita que segue reserva para a **Metodologia** e para o **Capítulo de Análise** a apresentação detalhada de cada dispositivo, seus modos de criação, seus atravessamentos e suas reverberações. É nesses espaços que cada gesto performativo será retomado com rigor e profundidade, analisado em sua tessitura conceitual e poética.

Assim, esta introdução não pretende antecipar, mas antes anunciar: abrir a fresta por onde o leitor vislumbra os caminhos que virão. Pois a performance, como o arquivo que pulsa em meu corpo, exige camadas, exige tempo, exige retorno. E será nesse retorno, metodológico e analítico, que os dispositivos performativos revelarão toda a sua densidade, como campos de experimentação estética, política e curativa.

forças que atravessam culturas, espiritualidades e memórias. Se o meu corpo-arquivo guarda marcas, a simbologia oferece uma linguagem para narrar essas marcas sem reduzi-las, para reinscrevê-las como potência de criação e de resistência.

Nesse terreno simbólico, essa escrita se faz corpo em **424 páginas**, cuja soma se reduz ao número **1**, símbolo da origem e da unidade. Segundo Chevalier e Gheerbrant, o **1** é o princípio ativo, o criador, o centro cósmico e ontológico de onde tudo emana e para onde tudo retorna. É a cifra do ser e da revelação, lugar do espírito e do conhecimento que eleva o humano ao encontro de si.

No contexto desta tese, o **1** manifesta-se como **ato inaugural de um corpo que se faz princípio**: o corpo-arquivo. Esse corpo, atravessado por performance, trauma e cura, não se dispersa em fragmentos, mas busca a unidade que habita nas fissuras. O **1**, como força simbólica, revela o movimento de individuação que estrutura esta escrita, uma travessia em que o sujeito-performer se torna capaz de reconciliar os contrários: dor e criação, finitude e transcendência, ferida e gesto artístico.

O **1** vibra aqui como **símbolo unificador**, nos termos junguianos, sustentando a tensão entre o racional e o imaginário, o consciente e o inconsciente, a carne e o verbo. A performance, nesse horizonte, opera como mediadora entre essas instâncias: não apenas reconstitui o trauma, mas o reinscreve como potência criadora, instaurando no corpo o lugar do renascimento.

Assim, as **424 páginas** deste trabalho não apenas descrevem um percurso, mas **encarnam um princípio**: o de um corpo que retorna ao seu eixo essencial após atravessar o caos. No gesto de escrever, performar e curar, a unidade simbólica do **1** se realiza como experiência viva de reintegração, um corpo que se refaz centro, sol, princípio e revelação.

Se até aqui percorri a simbologia do corpo, a boca como sopro e verbo, a mão como poder e criação, o falo como eixo de vida. É preciso agora deslocar esse campo simbólico para outra dimensão, a da minha ancestralidade negra. Pois as marcas inscritas no meu corpo-arquivo não se limitam às leituras universais do imaginário ocidental; elas são também atravessadas pela **poética dos Orixás**[9], que me

[9] Ao apresentar o conceito de ***poética dos Orixás***, não me refiro a uma adesão religiosa ou prática devocional específica, mas a um campo de saber que atravessa meu corpo e minha escrita. Trata-se de compreender os Orixás como **força poética e epistemológica**, como linguagens ancestrais que organizam modos de sentir, de narrar e de existir. Essa poética não é metáfora, mas inscrição concreta de uma cosmologia afrodiaspórica que articula corpo, natureza, rito e palavra como dimensões inseparáveis.

Entendo, assim, a *poética dos Orixás* como um dispositivo de conhecimento que se expressa em gestos, mitos, cantos, danças e símbolos, mas que também se reinscreve na minha pesquisa como eixo metodológico. Ao nomeá-la, reivindico o direito de assumir como epistemologia formas de saber que foram historicamente deslegitimadas pelo colonialismo e pelo racismo epistêmico. O que aqui se propõe não é apenas um diálogo com tradições orais e rituais, mas a afirmação de que tais

conduzem como forças vivas e ancestrais. É nesse ponto que a simbologia se encontra com a **cosmologia afrodiaspórica**: a boca se torna o sopro de Exu, a mão carrega a justiça de Xangô, o falo reverbera a potência geradora de Ogum, e a água que corre em minha carne lembra o colo de Oxum. A simbologia, então, não é apenas teoria: é herança, é axé, é linguagem espiritual que costura corpo, escrita e performance.

Ao abordar a questão racial no capítulo III, foi inevitável evocar a presença dos Orixás em meu percurso. Minha ancestralidade não é apenas lembrança ou memória distante: é força viva que me conduz na escrita e no processo de criação. Cada gesto que realizo em performance, cada palavra que arquivo em texto, é atravessado pela energia desses ancestrais divinos que dançam em meu corpo como memória incorporada.

A poética dos Orixás me ensina que não há separação entre arte e vida, entre rito e cotidiano. Oxum me conduz pelo gesto delicado da água que acolhe e cura; Xangô me dá o peso do martelo que nomeia a justiça; Ogum abre caminhos com sua espada de ferro, assim como eu abro passagens na escrita e na cena; Exu me recorda que toda comunicação nasce no entrecruzamento, no encruzo, no risco que é também invenção. Essas presenças não são metáforas: são epistemologias que atravessam minha carne, modos de pensar e existir que estruturam o meu corpo-arquivo.

É por isso que a escrita desta tese não pode ser lida apenas como esforço intelectual. Ela é também ritual, atravessada pelo axé que me sustenta. Cada linha é costurada como oferenda; cada performance, um terreiro provisório onde corpo e palavra se tornam assentamento. Minha pretitude se reinscreve aqui como corpo-arquivo que dialoga com os Orixás, recusando o apagamento colonial e celebrando a herança que me constitui.

Assim, ao falar da questão racial, não falo de abstrações. Falo de minha própria travessia, marcada pela fé e pela força desses ancestrais que me orientam. A poética dos Orixás é minha metodologia invisível, meu fundamento simbólico, meu eixo de resistência. Se escrevo, é porque me guiam. Se performo, é porque me atravessam. Se curo, é porque me ensinam que toda dor também pode se transformar em canto.

O capítulo III, que traz à tona experiências dolorosas vividas na travessia desta pesquisa, só pôde ser escrito porque fui sustentado pela força dos Orixás. As palavras que registrei não nasceram apenas da

---

tradições constituem modos de pensar e produzir conhecimento com igual densidade àquilo que a academia convencionou chamar de ciência.
Assim, a *poética dos Orixás* emerge como chave que sustenta minha escrita e minha performance: não como religião, mas como **cosmologia viva** que me ensina a articular corpo e memória, trauma e cura, dor e criação. Trata-se, portanto, de uma epistemologia que reconhece nos Orixás não apenas divindades, mas **princípios de pensamento, de estética e de resistência**, que se fazem presentes na tessitura desta tese como herança, orientação e potência de reinvenção.

memória da dor, mas da resistência ancestral que me ergueu quando o racismo atravessou minha pele e minha presença. O relato ali contido não é apenas testemunho de violência, mas também de sobrevivência, pois se a ferida insiste, o axé também insiste. Exu me abriu caminhos quando tudo parecia fechado; Xangô me deu o peso da justiça diante da injustiça; Ogum afiou em mim a coragem para prosseguir; Oxum lavou com sua água doce a mágoa que poderia ter se tornado amargura. Foi assim, conduzido por essas forças ancestrais, que pude transformar a dor em escrita, o trauma em corpo-arquivo e a experiência em saber.

Na espiral deste processo de pesquisa, a criação da arte da capa e das imagens que acompanham esta tese mobiliza a **inteligência artificial** como um **dispositivo criativo-curativo**, inserido na poética do corpo-arquivo. O recurso à IA não é apenas técnico, mas epistemológico: trata-se de inscrever a própria pesquisa em uma temporalidade expandida, onde corpo, memória e tecnologia se entrelaçam em rizoma.

O uso da IA dialoga com a ideia de **programa performativo** (FABIÃO, 2008), na medida em que ativa protocolos de criação que partem de comandos, instruções e enunciados poéticos. A máquina, aqui, não é vista como fria ou neutra, mas como **colaboradora** de um processo que reinscreve traumas, memórias e encantarias em novas materialidades visuais.

Além disso, a colaboração com a IA resgatou, de modo simbólico, os **traços infantis do menino Marcelo**[10]: a dimensão lúdica, colorida, vibrante que habita o gesto de desenhar. Nesse sentido, o digital não substitui o humano, mas amplia suas camadas, possibilitando que o menino, o adulto, o corpo-vivo com hiv e a inteligência artificial se tornem **coautores de uma mesma poética**.

Assim, a imagens apresentadas nessa tese não são meras ilustrações, mas se insere como parte do método: **um corpo-arquivo expandido**, que ultrapassa os limites do papel e da carne; **um dispositivo criativo-curativo**, que reinscreve a infecção como potência estética; **um testemunho de desobediência epistêmica** (Mignolo, 2008), ao deslocar a IA de um lugar instrumental e aproximá-la do campo da encantaria, da cura e da resistência.

O recurso à inteligência artificial, portanto, não é apenas uma escolha formal, mas um gesto metodológico que reforça a própria tese: **o corpo-arquivo é feito de linhas, memórias e infecção**

[10] Ao acessar o arquivo da infância (Capítulo III), realizei inicialmente desenhos reais, feitos à mão, como forma de reinscrição poética das memórias. Esses traços foram posteriormente recriados em parceria com a inteligência artificial, constituindo um processo de tradução visual que preserva a poética original e a amplia, inserindo-a no campo da **Epistemologia da Infecção Poética** que sustenta esta escrita.

poética, mas também de tecnologias, ancestralidades e futuros possíveis.

Na costura deste corpo de saberes, essa escrita está dobrada em **quatro capítulos**, que se entrelaçam como dobras de um mesmo tsuru, compondo uma narrativa que oscila entre memória, trauma, corpo, teoria e performance. Cada capítulo é um território com sua própria paisagem, mas todos se conectam pelo eixo central desta pesquisa: **o corpo-arquivo como lugar de elaboração de traumas e reinvenção de sentidos**.

O primeiro capítulo desta tese, **LOGIN DE ACESSO AO CORPO-ARQUIVO – MEMORIAL PERFORMATIVO**, assume caráter de **memorial**, registrando um percurso de vida-arte anterior a esta pesquisa. As performances nele narradas pertencem a outro tempo e outro corpo, pois foram realizadas entre 2018 e 2020, quando ainda não havia o delineamento deste projeto acadêmico. Considero fundamental demarcar essa temporalidade: tais criações nasceram de atravessamentos existenciais e artísticos que, mais tarde, se tornaram arquivos e sementes para o presente trabalho. Ao incluí-las, não as tomo como resultados da investigação atual, mas como memórias que iluminam o caminho, abrindo passagens para compreender como meu corpo já performava perguntas que só agora, neste processo, se tornam pesquisa.

Abro este itinerário com a performance **Nunc et hora mortis nostrae… Amém (Agora e na hora da nossa morte)** (2018). Em que convoco a memória do suicídio de minha mãe. Esse gesto não se limita a rememorar o evento traumático, mas o reinscreve no corpo-arquivo, abrindo frestas para novos sentidos e elaborando-o no presente. Em seguida, costuro essa narrativa à performance *A-L-O-M-O-R-F-I-A*, onde reflito sobre as transformações do meu corpo e da minha vida, atravessadas pela dupla experiência traumática do luto materno e o diagnóstico do hiv. Essa costura deságua na performance *Beija-flor*, marco em que revelo publicamente minha condição de pessoa vivendo com hiv, num gesto de exposição que é também afirmação política e poética.

O percurso segue para a performance *A Cura*, onde articulo a vivência da pandemia de Covid-19 em diálogo com os 40 anos da pandemia de hiv/aids, por meio do *Diário de bordo da pandemia*. Aqui, duas epidemias se encontram no mesmo corpo, produzindo ressonâncias discursivas, memórias e estratégias de sobrevivência. Encerrando o capítulo, apresento a análise da performance *A Cura* e suas reverberações no meu corpo e na minha vida, reconhecendo nela um território de elaboração simbólica e de ativação curativa.

No segundo capítulo, **ACESSO PERMITIDO AOS DISPOSITIVOS CRIATIVOS-CURATIVOS – ESPIRAIS EPISTEMOLÓGICAS E METODOLÓGICAS**, enuncio o

percurso epistemológico e metodológico que sustenta esta pesquisa, tendo o **tsuru** como ponto de partida e metáfora central. Abro este percurso com a narrativa da aparição da dobradura de papel em minha vida, momento que se entrelaça diretamente ao meu diagnóstico de infecção por hiv. Esse encontro entre gesto delicado e experiência traumática inaugura uma tessitura em que a arte não apenas acompanha a vida, mas a reinscreve, dando forma ao que nomeio **Epistemologia da Infecção Poética**, que é aqui introduzida a partir da obra **"Fotoperformance Memória da Proliferação: a teoria que brotou da planta"**, em que o gesto artístico se articula à observação da vitalidade de uma suculenta, capaz de multiplicar-se a partir de mudas que brotam de suas folhas.

Por fim, este segundo capítulo estabelece a passagem para o capítulo seguinte, **PORTAS DOS DISPOSITIVOS CRIATIVOS-CURATIVOS ABERTAS: DISPOSITIVOS PERFORMATIVOS COMO CURADORIA DE SI**, no qual os fundamentos epistemológicos se desdobram em procedimentos concretos. Assim, do gesto de dobrar o papel à inscrição performativa, abre-se o acesso às práticas metodológicas que estruturam os dispositivos criativos, críticos e curativos desta investigação, revelando a arquitetura sensível que sustenta o **corpo-arquivo**. É aqui que o corpo se apresenta como território-matriz, tecido por marcas, memórias, feridas e reinvenções. Ao longo das páginas, descrevo o percurso metodológico que se fez não apenas como registro, mas como experiência viva: cada dispositivo é um gesto, cada gesto é um arquivo, e cada arquivo é uma chave que abre um espaço de cura e criação.

Abro, como quem descostura cicatrizes, os arquivos que compõem esta investigação: não páginas de papel, mas gavetas vivas do corpo-arquivo, rizoma que se espalha em múltiplas direções, onde cada zona revela-se campo de inscrição e invenção. Os arquivos corporais: **pé, cabelo, mão, peito, boca e sangue** se entrelaçam aos **arquivos-documentos**, restos da biomedicina transformados em matéria estética e política, e aos **arquivos-memórias**, que guardam tanto os **rituais espirituais**, entre bênçãos e feridas, quanto a **infância**, território último e mais delicado, onde lembranças e dores se confundem. Ao abri-los, não busco um inventário fixo, mas uma **cartografia**[11] pulsante, em que arte e vida se costuram para reinventar sentidos, adiando o fim e semeando cura.

Ao abrir as portas desses arquivos, não me limito a apresentar objetos ou registros, mas convido o leitor a entrar nos corredores internos onde a arte se encontra com a dor e, sobretudo, com a

[11] O termo *cartografia* não é aqui empregado no sentido de um mapa estático ou delimitado, mas inspirado na concepção rizomática de Deleuze e Guattari: uma prática de traçar linhas móveis, abertas e múltiplas, que se expandem em direções diversas e permitem conexões inesperadas. Trata-se, portanto, de uma escrita que não busca fixar territórios, mas acompanhar fluxos e devires, em permanente reinvenção.

possibilidade de reencantamento do próprio corpo. Aqui, performance é método, arquivo é pele, e vivência é ciência sensível.

No último capítulo**, DO TSURU À NEUROCIÊNCIA – ENTRE ENCANTARIA E CIRCUITOS CEREBRAIS,** finalizo este bordado da minha vida onde abro uma costura inusitada e, ao mesmo tempo, necessária: um diálogo entre minhas *encantarias*, os dispositivos criativos e curativos que emergiram como respiração de sobrevivência e a ciência, em especial os estudos da neurociência. Não se trata de uma fusão apaziguada, mas de uma fricção produtiva, um espaço de atravessamentos onde memória, trauma e invenção se encontram.

A palavra **encantaria** que utilizo não pertence ao vocabulário biomédico. Ela nasce do corpo que cria, da corporeidade amazônica e afrodiaspórica que se inscreve em mim. Nomeio assim os gestos, performances, fabulações e arquivos que, em sua dimensão poética, se tornam também estratégias de cura. Esses dispositivos inventados pelo corpo guardam a força de ritual e a potência de sobrevivência.

Ao colocar essas encantarias em diálogo com a neurociência, parto do que Bessel Van der Kolk nos oferece em *O corpo guarda as marcas* e do que Peter Levine desenvolve em *O despertar do tigre: curando traumas*, obra em que sistematiza a *Experiência Somática*. Ambos os pesquisadores trazem uma chave fundamental: **o corpo é o território primeiro da memória e da cura**. A linguagem acadêmica encontra aqui um ponto de ressonância com a linguagem do corpo-performativo que trago como método.

Este capítulo não pretende reduzir a experiência artística à comprovação científica, mas fabular pontes possíveis. Enquanto Van der Kolk e Levine mapeiam a forma como o trauma se inscreve no cérebro e nos tecidos corporais, eu testemunho, pela performance, como essas marcas se reconfiguram em gesto, em imagem e em rito. Se na ciência se fala de circuitos neuronais e de descargas do sistema nervoso autônomo, nas minhas performances eu falo de encantaria, de tsurus, de sangue transformado em oferenda, de arquivos corporais que insistem em falar mesmo quando a palavra se cala.

Assim, este quinto capítulo abre-se como **território de tradução cruzada**: de um lado, os mapas cerebrais da ciência; de outro, os mapas encantados do meu corpo. Ambos apontam para a mesma constatação: é no corpo, e não fora dele, que o trauma se enraíza e é também nele que pode ser refeito, reimaginado e ressignificado.

Esta investigação apresentada é, assim, mais do que um recorte temático: é a enunciação de um percurso. Entre o trauma e a cura, encontro um território de criação onde o corpo se torna palco, documento e remédio. Entre performance e arquivo, há uma prática de contaminação poética que expõe a ferida, mas também oferece caminhos de cuidado. Esta tese é, portanto, um convite para ler e

experienciar um **corpo-palavra** que dança nas margens, que contamina a cena com memórias ancestrais, que afirma a vulnerabilidade como força política e que se move na direção da cura.

Essa escrita foi um ato performativo: cada página tornou-se corpo, cada pausa, respiração, cada palavra, gesto. A escrita não se limitou a transmitir ideias, mas encenou presenças; não se conteve em registrar, mas ousou fazer viver. Que este texto seja lido não apenas pelo intelecto, mas atravessado pelos sentidos, como se entra em uma performance: com atenção, disponibilidade e abertura ao contágio poético que ele propõe. O corpo-arquivo se inscreve nesta tessitura como território vivo, feito de memórias e cicatrizes, de invenções e resistências, onde arte e vida não se apartam, mas se fecundam mutuamente.

É nesse horizonte que se apresenta o corpo como lugar de cura: ao abrir seus arquivos, reinscreve-se a possibilidade de existir para além do trauma, reinventando presenças e futuros. Aqui, dialogo com Ailton Krenak, que nos lembra ser preciso *adiar o fim do mundo* e reconhecer que *o futuro é ancestral*. O corpo-arquivo, nesse sentido, é também floresta simbólica: raiz que se espalha, memória que germina, encantaria que sustenta. Que esta escrita se ofereça, portanto, como prática de adiamento, não do fim em si, mas da morte do sensível, um convite para que a arte, em sua potência performativa, continue a costurar mundos e a semear possibilidades de cura.





2. LOGIN DE ACESSO AO CORPO-ARQUIVO MEMORIAL PERFORMATIVO

Este memorial performativo funciona como **login**, a senha de entrada no meu **corpo-arquivo**. Ao digitar essa chave, não se acessa uma narrativa linear, nem tampouco um registro burocrático; o que se abre é um sistema vivo, uma interface pulsante de memórias que se costuram em performance.

Cada performance registrada é uma **janela de acesso**, um **arquivo-memória** reativado, vestígio de um corpo em constante trânsito entre trauma, luto e invenção de cura. São camadas de dados sensíveis que não cabem em tabelas ou relatórios: são **afetos criptografados** em carne, sangue e gesto.

Este login não garante transparência imediata, mas convida ao atravessamento. O acesso exige sensibilidade, pois cada arquivo contém zonas de sombra e brilhos de sobrevivência. Assim, o memorial se apresenta como **plataforma performativa**, onde o corpo é tanto **dispositivo de armazenamento** quanto linguagem que reinscreve suas próprias cicatrizes.

Abro este itinerário com a performance **Nunc et hora mortis nostrae… Amém (Agora e na hora da nossa morte)** (2018). Um solo atravessado pelo luto da partida da minha mãe, onde meu corpo se colocou diante da morte e da memória, encarnando uma oração interrompida. Neste arquivo, a dor se fez palavra, gesto e silêncio. Foi o primeiro ponto de ignição de um corpo-arquivo que aprende a narrar cicatrizes.

Em seguida, o fio da memória se costura à performance **A-L-O-M-O-R-F-I-A** (2019), em que performei um corpo em colapso e reconstrução. Ali, explorei o trânsito entre formas que se quebram e se recompõem, revelando que a falência do corpo pode ser também potência de reinvenção. Esse dispositivo performativo marcou a escrita do corpo como laboratório de metamorfoses, anunciando que a pesquisa não seria apenas teoria, mas víscera e desmonte.

O memorial segue com **Beija-flor** (2018), a primeira performance em que falei do hiv publicamente. Foi um rito de exposição, revelação e coragem: o momento em que a infecção deixou de ser segredo e passou a ser palavra encarnada. Este arquivo não apenas revelou ao público minha sorologia, mas também me revelou a mim mesmo como corpo de pesquisa.

O percurso memorial se fecha com **A Cura** (2020). Em meio à pandemia de Covid-19, meu corpo sentiu a urgência de ir às ruas, mascarado (como os protocolos sanitários exigiam), gritar ao mundo possibilidades de cura. Esta ação performativa costura duas pandemias, hiv-aids e Covid-19 em um mesmo corpo-arquivo. Aqui, o grito se fez sobrevivência e desejo de futuro, inscrevendo no espaço urbano uma poética da resistência.

Assim, este **Memorial Performativo** não é apenas retrospecto, mas corpo-arquivo: registro vivo de um corpo que se reinscreve a cada performance. Ao acessá-lo, o leitor se depara com

um login que não pede senha numérica, mas escuta, disponibilidade e afeto. Este memorial é uma convocação para compreender a pesquisa não apenas como tese, mas como arquivo encarnado de um corpo que lembra, sofre, inventa e se rearquiva em cada gesto performático.

Arquivo 1: **Performance Nunc et hora mortis nostrae... Amém** (Agora e na hora da nossa morte... Amém).

"Em agosto de 2018, na disciplina *O corpo em processos artísticos: estética da experiência*, realizada no Mestrado em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, fui atravessado por uma proposta que ainda reverbera em mim. Como trabalho final, o professor nos pediu a criação de uma performance, desenvolvida a partir de um treinamento psicofísico. Mergulhamos em práticas como T'ai Chi Chuan, Kalarippayattu e Hatha Yoga. Na segunda etapa, começamos a compor uma partitura corporal e uma dramaturgia que nascia dos atravessamentos das aulas. Dali emergiu o solo **"Nunc et hora mortis nostrae... Amém"** (Agora e na hora da nossa morte... Amém).

Foi uma experiência profundamente transfiguradora. No processo de criação, sem perceber de imediato a dimensão do abismo que se abria, dei vida a um personagem fanático religioso, consumido pelo medo do inferno, pela culpa e pela repressão do desejo. Um corpo em colapso, que encontra na morte a única saída. Ele se enforca. E eu, ao performá-lo, também me enforquei simbolicamente, não como repetição de um trauma, mas como passagem ritual para um renascimento.

Somente após a apresentação, em um susto que me apertou o peito, percebi o espelho cruel e necessário: minha mãe, que também escolheu o enforcamento como gesto final. Ao acessar esse arquivo inconsciente, compreendi que não se tratava de reviver a dor de maneira bruta, mas de dar-lhe forma e voz. Como afirma Bessel Van der Kolk (2020, p. 244), "Para recuperar o controle sobre si, é preciso revisitar o trauma: […] você terá de confrontar o que lhe aconteceu, mas só quando se sentir seguro e souber que não enfrentará um novo trauma".

Assim, a cena não foi um retorno desprotegido ao horror, mas uma travessia em condições de elaboração simbólica. A performance tornou-se um espaço de contenção e de segurança estética, em que pude confrontar o trauma não como repetição, mas como possibilidade de ressignificação. A arte, como lâmina e como cura, abriu a fenda pela qual o inconsciente se tornou gesto, linguagem e reinvenção de vida.

Nasci e cresci dentro de uma igreja evangélica. As orações, os hinos e as palavras que ecoavam dos púlpitos costuraram-se em meu

corpo como arquivos sensíveis, tecidos de fé e disciplina, mas também de silenciamentos. Tocar nessa temática é como abrir uma pasta antiga e poeirenta do meu corpo-arquivo: cada palavra evoca lembranças, cada gesto reabre feridas guardadas.

Com a performance **Nunc et hora mortis nostrae… Amém**, descobri que o corpo tem a liberdade de colocar o dedo nesse arquivo, mesmo que ele doa, mesmo que ele sangre. Não se trata de falar mal de nenhuma religião, mas de reivindicar o direito à expressão, de reconhecer que nada é intocável, que nenhuma memória está isenta da possibilidade de ser dita, performada, exposta.

A cena não foi construída para atacar doutrinas, mas para revelar a crise de um corpo atravessado por contradições: fé e desejo, pureza e pecado, salvação e queda. O fanático religioso que encenei não era caricatura, mas um espelho distorcido de experiências que me atravessaram: o peso da moral religiosa sobre a carne, a culpa que aprisiona, a impossibilidade de conciliar espiritualidade e corpo-desejo.

Nesse gesto performativo, não busquei pureza, busquei coragem. Coragem de encarar a religião não como dogma intocável, mas como arquivo vivo, onde também repousam traumas, abusos, lutos e memórias que insistem em retornar. Como escreve Bessel Van der Kolk, o trauma não desaparece; ele se inscreve no corpo, reaparece em gestos e repetições. A performance tornou-se meu login de acesso a essa memória: uma senha que me permitiu abrir a ferida para quem sabe, inventar modos de cura.

Assim, ao performar o fanático em crise, eu também performei minhas próprias fissuras. Rezei e me flagerei, me masturbei e me enforquei em cena. Não para fazer apologia nem condenação, mas para dizer com o corpo que toda narrativa pode ser atravessada, que nenhuma instituição, mesmo a religiosa, pode interditar a liberdade do corpo de dizer sua verdade. Nada é intocável. O corpo, em sua vulnerabilidade e potência, é o único altar onde essa verdade pode ser dita.

As imagens desta performance revelam não apenas um personagem, mas um corpo-arquivo em combustão, atravessado por forças que se digladiam dentro e fora de mim. O fanático religioso que performo não é um outro distante, mas a materialização de arquivos sensíveis que habitaram minha formação dentro da igreja. Cada gesto capturado pela lente reabre camadas de memória e o peso da doutrina, a ferida da moral, a insuportável convivência entre a promessa de salvação e o risco constante da queda.

Convido, portanto, o leitor a percorrer as imagens que seguem como quem lê um manuscrito em carne viva de arquivos visuais que não apenas registram, mas reativam a experiência de um corpo em crise e invenção.

Imagem 1 - O cortejo à igreja

O corpo encapuzado, de pés descalços, atravessa a cidade como quem atravessa uma fronteira invisível. Cada passo descalço contra o asfalto convoca a dor e a vulnerabilidade de um penitente que, ao mesmo tempo em que caminha, carrega um rosário como se fosse lâmina simbólica, arma contra si mesmo, contra o desejo, contra a carne. O gesto, ainda que silencioso, rasga o espaço urbano e o transforma em extensão do palco: a rua torna-se nave, e o corpo, altar ambulante.

Este cortejo não é apenas deslocamento físico até a igreja, mas inscrição pública de uma memória íntima. É uma procissão de dentro para fora, um rito de acesso a um arquivo doloroso: o da religião que moldou, feriu e interditou. Carrego em mim a sombra do sagrado, mas também o prenúncio da queda, pois cada passo anuncia a impossibilidade de conciliar pureza e desejo. O corpo se faz, assim, procissão íntima em direção ao trauma, reencenando não apenas o fanático religioso em crise, mas também minha própria travessia de filho diante da ferida aberta pelo suicídio materno.





Imagem 2 - O rosário, a oração e o cilício

No espaço cênico, o corpo se dobra, ajoelhado diante de um altar invisível, e cada gesto é súplica e condenação. As mãos seguram o rosário como quem se agarra a uma corda de salvação, mas logo essa mesma corda se converte em prisão simbólica. A oração é murmurada entre dentes cerrados, mais próxima de um lamento do que de uma prece. O corpo, tomado pelo peso da fé, curva-se como se carregasse séculos de culpa sobre a espinha.

O cilício frio, áspero, cruel inscreve sua marca na carne e torna visível a pedagogia da dor como purificação. Ali, a pele não é apenas superfície, mas pergaminho vivo onde a moral religiosa escreve sua sentença. **Cada chicotada nas costas é lembrança de que, na lógica de um fanatismo severo, o desejo precisa ser punido, e a carne, castigada.**

Essa cena reinscreve em mim os arquivos de um tempo em que aprendi a associar prazer a pecado, corpo a queda, liberdade a culpa. Ao colocar o cilício em cena, não busquei encenar apenas a dor do personagem, mas atualizar em mim mesmo uma memória de aprisionamento. A pedagogia da culpa que tentou interditar o corpo-desejo. A performance, então, se converte em ritual de enfrentamento: revisito a dor não para perpetuá-la, mas para mostrá-la, expô-la, rasgá-la diante dos olhos, como quem diz que nenhuma ferida é intocável.



Imagem 3 - A masturbação

O mesmo corpo que se ajoelha em penitência curva-se agora ao desejo. A masturbação, explode na cena como um ato de heresia íntima, uma insubmissão do corpo diante da lei do pecado. Entre santidade e profanação, o corpo se revela vulnerável, exposto, dilacerado pela contradição: pede redenção, mas ao mesmo tempo se deixa atravessar pela urgência da carne. A tensão máxima se inscreve no gesto: a mão que reza é a mesma que toca, a mesma que produz prazer. Essa imagem reabre em mim o arquivo das interdições aprendidas na infância evangélica: o medo de ser condenado pelo próprio desejo, a vergonha de habitar um corpo pulsante, o silenciamento imposto ao prazer. Ao reinscrever essa memória em cena, transformo a masturbação em ritual de revelação: não é apenas prazer, é um grito mudo contra a pedagogia da culpa. Aqui, a carne fala mais alto que a doutrina e, ao falar, reivindica sua própria sacralidade. Porque se há um pecado, ele não está no corpo que goza, mas na violência de uma moral que insiste em negar o direito de e**xistir no fulgor do desejo.**

Imagem 4 - O enforcamento

O corpo suspenso no ar encena o limiar entre vida e morte, instaurando na cena a imagem do insuportável. Ali, não se trata apenas de um ato performático, mas da materialização de uma memória íntima: o trauma do suicídio da minha mãe que atravessa e marca minha existência. Ao colocar o nó no pescoço, transformo o palco em espelho da dor que me habita, reinscrevendo no corpo o peso de uma ausência irreparável. Não é representação, é atualização. O instante em que a vida se curva diante da força esmagadora do luto.

Bessel Van der Kolk nos lembra que o trauma não desaparece; ele persiste, gravado no corpo, reaparecendo em gestos, sonhos e repetições involuntárias. Ao me enforcar em cena, não busco a morte, mas a possibilidade de olhar para ela sem desviar os olhos: acessar o arquivo que insiste em retornar e lhe dar um contorno simbólico. A performance, assim, converte-se em ritual de enfrentamento, um modo de transformar a dor em imagem, o silêncio em voz, a ferida em possibilidade de cura poética. Mesmo dolorosa, essa reinscrição abre espaço para que o corpo não seja apenas morada do trauma, mas também lugar de invenção e sobrevivência.



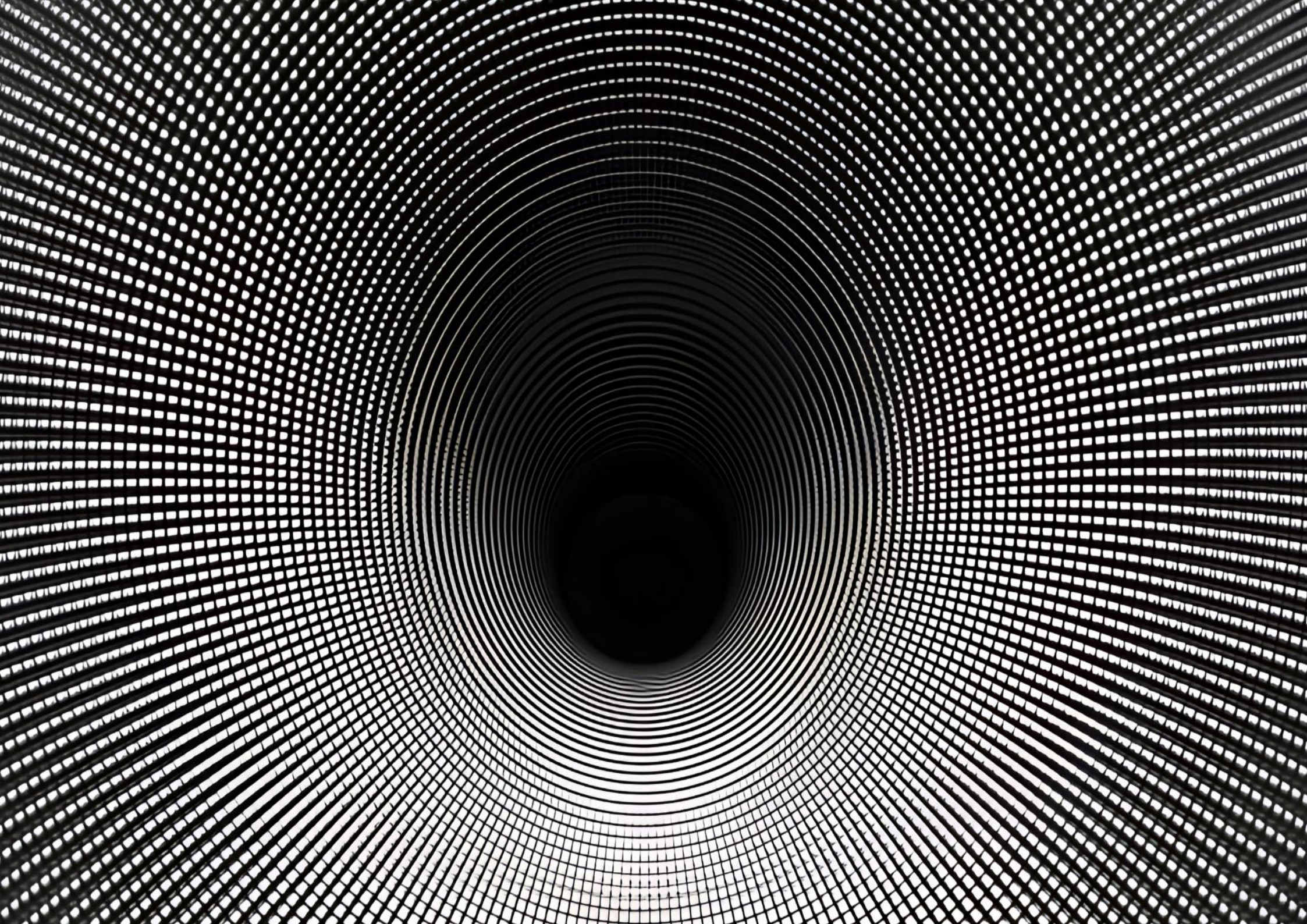
O nome da minha mãe é/era **ALDAÍRES CASTRO**. Ao escrever o nome da minha mãe, acessei um dos pontos mais dolorosos desta pesquisa. Nomear minha mãe foi como abrir a ferida ainda latejante, trazendo à tona não apenas uma lembrança, mas um **retorno corporal do trauma**. Como nos lembra Bessel Van Der Kolk (2020, p. 243), "o trauma é muito mais que uma narrativa sobre algo ocorrido […] as emoções e as sensações físicas gravadas não são experimentadas como lembranças, mas como reações físicas perturbadoras no presente". O coração acelerado, a pausa necessária e o vazio que se impôs naquele instante evidenciam que o trauma não é apenas memória, mas presença física que insiste em retornar.

Esse momento, ainda que profundamente doloroso, foi também **necessário**. A experiência de parar, silenciar e depois retomar o texto semanas depois inscreve-se como gesto de elaboração e de cuidado de si. Trata-se do que Van der Kolk (2020, p. 243-244) define como desafio central da recuperação: "restabelecer a propriedade do corpo e da mente – do self". Esse processo envolve encontrar meios de acalmar-se, aprender a lidar com gatilhos sensoriais do passado, manter-se vivo no presente e, sobretudo, não mais precisar esconder segredos, inclusive os mecanismos de sobrevivência.

Nesse sentido, escrever o nome de minha mãe, mesmo entre pausas e silêncios, foi uma travessia de enfrentamento. Peter Levine (2022), ao propor a **experiência somática**, também aponta que a cura do trauma não ocorre pela negação ou pelo esquecimento, mas pelo retorno gradual e seguro às sensações corporais, permitindo que o corpo complete respostas interrompidas pelo choque traumático. Foi nesse movimento entre dor e cuidado, memória e presença, que percebi essa escrita não como repetição da ferida, mas como possibilidade de reinscrição.

Assim, o ato de nomear minha mãe no texto não é apenas lembrança: **é performance de memória**, é corpo em elaboração. Um instante em que o **buraco escuro ressurgiu**, mas, ao mesmo tempo, abriu-se a chance de transformar a ausência em palavra, o trauma em linguagem, e a dor em processo de cura.

A seguir, apresento a **fotoperformance *Buraco Negro***, concebida como representação do impacto do suicídio de minha mãe. A imagem traduz a experiência de ruptura e vazio, inscrevendo visualmente a dimensão abissal do trauma. Nesse gesto artístico, o buraco negro deixa de ser apenas metáfora da ausência para tornar-se dispositivo de elaboração estética, onde dor e criação se entrelaçam em busca de sentido.



Essa imagem criada por IA, expressa o que eu
não consigo *transmitir em palavras.*
ela fala o que meu corpo sente quando não há
mais linguagem possível.
ela é vértice, abismo, sufoco.
é o desenho da dor que mora em mim desde aquele
dia.
olhar para essa imagem
é tropeçar no olho
do invisível
há algo nela que perturba, que arranha a
retina
que exige desvio,
mas não permite fuga
o centro negro, fundo, sem contorno
me olha de volta
suga o olhar, torce o pescoço da alma
e gira, gira, gira...
como a notícia que recebi
sem aviso, sem chão
tio, a vó se matou
e tudo ao redor caiu em espiral

essa imagem me lembra o que sinto
quando o peito aperta de dentro
quando o ar não entra
quando o mundo gira sem eixo
quando o nome dela "Aldaíres" ecoa
como um sopro que falta
é um buraco que pulsa
não no papel
mas dentro do corpo
na carne onde mora o susto
essa imagem engole
desorganiza
ela é vértice
do que não tem forma
é o desconforto de ver
o que não deveria ser visto
é o olho do abismo
que também sou eu
e mesmo assim, olho
porque dentro dela
está o que resta da ausência
que me formou.

Representar o **buraco negro** por meio de uma fotoperformance criada com inteligência artificial me trouxe um alívio profundo: a sensação de que o indizível poderia, enfim, ganhar forma. O que antes se mantinha como ausência, vazio e assombro encontrou na imagem um corpo simbólico. Tornar visível o invisível foi, nesse processo, mais do que um exercício estético; foi um gesto de sobrevivência.

A imagem performada abriu um campo de elaboração em que o trauma pôde ser contido e olhado sem que eu fosse inteiramente tragado por ele. Como observa Bessel Van der Kolk (2020), o trauma não é apenas uma narrativa, mas retorno incessante de sensações e reações físicas. Ao deslocar esse "buraco escuro" para o espaço da arte, pude criar um **contorno simbólico** que protege, mas também revela. A fotoperformance, nesse sentido, funcionou como **dispositivo criativo-curativo**, pois me permitiu externalizar e contemplar o que antes era apenas opressão interna.

Assim, a imagem não é apenas registro: é mediação. Ela testemunha o que não pode ser dito integralmente, oferecendo-me um território de respiração e de partilha. No visível da fotoperformance, encontrei a possibilidade de reorganizar o invisível da dor. E nesse gesto, a arte reafirmou sua potência de **cura pela forma**, ao transformar a escuridão informe em figura contemplável, inscrita no espaço da criação.

Com o suicídio da minha mãe, aprendi o que é o vazio.
Não precisei de dicionários, nem simbólicos, nem literais. O meu corpo aprendeu por dentro, na carne, no osso, no silêncio que ficou depois.
E como a tarefa dos vivos é continuar, mesmo que sem vontade, mesmo que carregando buracos precisei seguir. Não porque superei. Não porque me curei. Mas porque viver se tornou, desde então, o meu ato mais radical de resistência.
Foi em pleno Carnaval de 2018.
Nos primeiros dias, celebrei como de costume. Mas decidi que passaria a Quarta-Feira de Cinzas com minha mãe.
Morava em Parauapebas, a cerca de 160 quilômetros de Marabá, onde ela vivia. Arrumei minha mala na noite anterior, decidido a partir pela manhã, sem hora marcada. Naquela época, sofria de insônia e precisava dormir bem para encarar a estrada. Por isso, desliguei o celular.

Quando acordei, fui atingido por uma avalanche: chamadas não atendidas, mensagens em sequência. E no meio de tudo, a mensagem da minha sobrinha: Tio a vó se matou.

O mundo parou.

A realidade se desfez por segundos.

Pensei que era um pesadelo. Mas não era.

Era real. E irreversível.

Falamos na noite anterior.

Tudo parecia... igual.

As dores de sempre.

Ela dizia que o estômago doía, que o corpo doía, que a vida doía.

Ia com frequência ao médico, mas nenhum diagnóstico aparecia.

Tinha 69 anos.

E talvez já estivesse cansada de procurar por uma cura que o mundo não soube dar.

Em maio, ela faria os tão esperados setenta anos.

A família já se movimentava, organizando a festa, preparando a comemoração com carinho.

Na nossa última conversa, eu compartilhei uma notícia que me enchia de orgulho: tinha sido aprovado no vestibular da Universidade Estadual do Pará para cursar Pedagogia.

Ela me ouviu em silêncio e, com aquele tom doce misturado à firmeza que só mãe tem, respondeu:

"Meu filho, por que você vai fazer outra graduação? Você tem é que fazer Mestrado."

Naquele momento, não entendi o peso exato daquelas palavras. Mas hoje, entendo perfeitamente.

Minha mãe me deixou uma missão.

E tenho convicção de que estou aqui por ela.

Carrego no peito essa voz, não apenas como lembrança, mas como direção.

Depois do enterro, no trajeto de volta para casa, dirigi os 160 quilômetros em estado de suspensão.

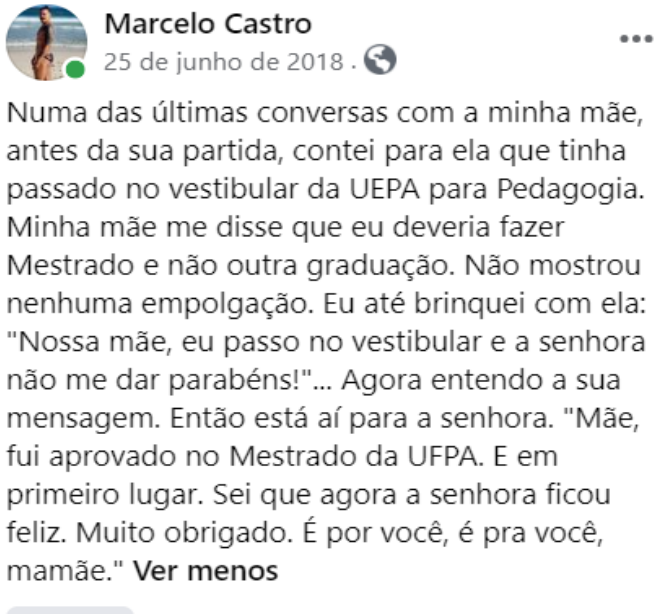
O corpo no automático, a mente tomada por pensamentos, e um deles ressoando mais forte do que todos:

"Filho, faça Mestrado."

Cheguei em casa ao anoitecer.

Poucas horas depois, ainda com o eco daquela

frase vibrando em mim, liguei o laptop.
Comecei a procurar editais.
E encontrei o processo seletivo da UFPA em Artes.
Sem pensar muito, me inscrevi.
E hoje estou aqui, escrevendo essas linhas, entendendo que esse caminho não foi escolha ao acaso.
Foi resposta.
Foi gesto de amor e de resistência.
As aulas começaram seis meses depois da sua partida, em agosto.
E apesar da dor que ainda me atravessava consegui retomar o fio da minha vida.
O Mestrado e a arte foram o caminho possível.
Foram cuidados. Foram cura.
A morte da minha mãe me desestabilizou por completo.
Entrei em um processo profundo de depressão, síndrome do pânico e insônia.
Precisei de acompanhamento médico, passei a tomar três medicações antidepressivas.
A gravidade foi tamanha que fui readaptado no meu trabalho.
Mas quando o Mestrado começou, algo em mim também começou a se reorganizar.
A performance, a pesquisa, a escuta do corpo e da memória, tudo isso foi me reconstruindo.
Esse memorial é parte dessa travessia.
É uma cartografia afetiva de quem **performou o luto como forma de seguir vivendo.**
É aqui que compartilho os caminhos por onde a arte, o trauma e o amor materno me atravessaram e me transformaram.



Postagem em rede social ao receber a notícia da aprovação no Mestrado.

Minha mãe e eu. Julho de 2015.



Arquivo 2: Performance A-L-O-M-O-R-F-I-A

O Dicionário de Símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheebrant, designa-se as seguintes ruminações sobre metamorfose:

"Todas as mitologias estão cheias de descrições de metamorfose: deuses se transformam ou transformam outros seres humanos, animais, e, na maior parte dos casos em árvores, flores, nascentes, rios, ilhas, rochedos, montanhas, estátuas.

Essas metamorfoses podem ter aspecto negativo ou positivo, dependendo se elas representam uma recompensa ou um castigo e de acordo com as finalidades às quais obedeçam. Não é para se punir que Zeus se transforma em cisne diante de Leda.

Elas revelam uma certa crença na unidade fundamental do ser, tendo as aparências sensíveis apenas um valor ilusório ou passageiro. As modificações na forma, de fato, não parecem mesmo afetar as personalidades profundas, aqui em geral guardam o seu nome eu seu psiquismo. Seria possível concluir, de um ponto de vista analítico, que as metamorfoses são expressões do desejo, da censura, do ideal, da sanção, saídas das profundezas do inconsciente e tomando a forma na imaginação criadora.

A metamorfose é um símbolo de identificação, em uma personagem envia de individuação que ainda não assumiu a totalidade de seu eu nem atualizou as suas potencialidades." (Chevalier p. 681).

Como uma criança curiosa, dessas que desmontam brinquedos para entender seus segredos, fui buscar respostas sobre mim. Não no espelho, que às vezes mente ou silencia, mas nas páginas de um livro antigo, denso e cheio de mistérios: o ***Dicionário de Simbologia***, de Chevalier e Gheerbrant.

Entrei nele como quem entra numa floresta encantada, atento aos sinais, aos sussurros, aos significados escondidos sob as palavras. Fui atrás de pistas. Queria decifrar os enigmas do meu corpo. Esse corpo que não para de mudar, de doer, de sonhar. Esse corpo que vive atravessado por memórias, cicatrizes, contágios, bênçãos e silêncios.

Busquei pela palavra: metamorfose. E lá estava: a dança dos deuses, a mutação dos seres, o castigo ou o milagre que transforma homens em árvores, rochas, rios, flores. Li que essas

transformações nem sempre alteram a alma, que o nome, o espírito, o desejo, permanecem. Que a forma é só pele. Que, talvez, a mudança seja o caminho mais honesto de continuar vivo.
A criança em mim entendeu.
Meu corpo, com todas as suas quebras e refazimentos, não é erro nem excesso.
É linguagem. É mito. É ritual em carne viva.

A-L-O-M-O-R-F-I-A: corpo molambo, corpo em erupção

Do grego *állomorphos*: aquilo que muda de forma. Alomorfia é metamorfose. É quando o corpo, por excesso de dor ou excesso de vida, não consegue mais manter sua forma anterior. É quando se rompe. E ao romper-se, reinventa-se.

Minha performance **A-L-O-M-O-R-F-I-A** nasceu em 2019, como atividade final de uma disciplina do Mestrado na Universidade Federal do Pará. Mas, na verdade, ela já vinha sendo gestada desde 2016, o ano em que recebi o diagnóstico de hiv, um acontecimento que atravessou meu corpo e minha vida como experiência traumática. Em 2018, outro trauma se impôs: o suicídio de minha mãe. Como aponta Peter Levine (2022), doenças, hospitalizações, procedimentos médicos e até mesmo intervenções cirúrgicas podem ser vividos como acontecimentos traumáticos, pois ultrapassam a mera dimensão do fato e se inscrevem no corpo como abalos profundos. Assim, tanto o diagnóstico quanto a morte de minha mãe não se apresentam apenas como eventos do passado, mas como experiências que se reatualizam no presente, demandando elaboração contínua. Esses dois acontecimentos atravessaram meu corpo como lâminas. Cortaram. Profundamente.

Entre um corte e outro, meu corpo adoeceu. Depressão. Insônia. Crises de ansiedade. Foram três antidepressivos, um ansiolítico e a luta diária para levantar-se da cama e continuar existindo. Mas ali, entre a dor e o cansaço, a arte se insinuou como um sopro. E quando comecei o Mestrado, algo em mim começou a germinar de novo. Um rebrotar lento, mas firme. Seis meses

depois, já iniciava o desmame dos remédios. Em 2019, estava livre deles. Meu corpo já pedia dança em plena consciência de si.

Foi nesse estado de renascimento que criei **A-L-O-M-O-R-F-I-A**. Não como uma encenação, mas como um rito. Um gesto de escuta. Um corpo que se contorcia tentando acompanhar suas próprias transformações. Um corpo molambo.

A-L-O-M-O-R-F-I-A: um corpo desfragmentado em busca de nova forma

Não escrevi *Alomorfia* com fluidez. Escrevi **A-L-O-M-O-R-F-I-A**, sílaba por sílaba, letra por letra, como quem recompõe os cacos de um espelho estilhaçado. Essa separação gráfica não é só um recurso estilístico, é um enunciado performático. É o anúncio de um corpo em ruínas. Um corpo que, dilacerado pelas dores da vida, se apresenta em pedaços.

Esse título fraturado espelha a condição do meu corpo naquele momento: não havia unidade, não havia linearidade, não havia uma forma fixa. Havia estilhaços. Havia partes que não se encaixavam mais. Havia um corpo que já não reconhecia sua própria inteireza.

A-L-O-M-O-R-F-I-A nomeia, então, esse estado liminar entre o colapso e a transformação. Entre o que foi perdido e o que ainda pode emergir. É o corpo pós-trauma, pós-choque, pós-silêncio. Um corpo que se dobra, contorce, se desfaz, mas ainda pulsa.

Quando performei **A-L-O-M-O-R-F-I-A**, levei esse corpo desfragmentado para o espaço público. Levei minhas dores, minhas falências, minhas buscas. A pasta de trabalho cheia de papéis, o paletó, o desfalecimento no chão... cada ação era um fragmento da narrativa de um corpo exausto, adoecido, mas ainda vivo. Cada gesto era como uma letra solta do título, uma parte isolada de um todo que já não se sustenta.

Mas é justamente ao se reconhecer despedaçado que esse corpo começa a se reorganizar. A performance não é a cura, é o início da cura. É o momento em que o corpo, ao se mostrar em ruínas, se permite reconstruir. **A-**

L-O-M-O-R-F-I-A, então, é rito de passagem. É espelho estilhaçado e também colagem. É colapso e reconfiguração.

Separar o nome foi uma forma de dizer: **MEU CORPO JÁ NÃO CABE NUMA PALAVRA INTEIRA.** É preciso dar espaço entre as letras para que o ar entre. Para que o silêncio respire. Para que a dor diga o que ainda não foi dito.

A-L-O-M-O-R-F-I-A é o nome do meu corpo em travessia.

Desfragmentado, sim.

Mas jamais anulado.

A música que guiou minha dança foi **"Rios, Pontes & Overdrives"**, de Chico Science e Nação Zumbi.

A letra repetia como mantra:

"Molambo eu, molambo tu..."

Esse refrão me atravessou inteiro.

Meu corpo era um pano gasto, puído, costurado pela miséria do excesso, excesso de trabalho, de cobrança, de silêncio, de dor. Era um corpo **neoliberalizado**, que performava produtividade até a exaustão. Saía de casa às sete, voltava às onze da noite. Dormia três horas ou quatro horas.

A-L-O-M-O-R-F-I-A veio como ruptura. Um corpo que já não aguentava mais ser máquina. Inspirado pelo pensamento de **Danilo Patzdorf (2021)**, compreendi que meu cansaço não era individual, era programado. Era o resultado das políticas do sofrimento diário que nos atravessam, corpos racializados, queerizados, empobrecidos, esgotados. Como ele diz: *"o neoliberalismo pressupõe um corpo que não aguenta mais"*[12].

A performance nasceu da escuta do meu corpo. Não houve ensaio. O processo criativo foi ritual. Foi travessia. Depois, sim, organizei um programa performativo.

[12] PATZDORF, Danilo. Artista-educa-dor: A somatopolítica neoliberal e a crise da sensibilidade do corpo ocidental

Meu programa foi simples e visceral:

- Estar em espaço público (Parque da Residência, em Belém).
- Vestir roupa social (paletó, sapato, pasta de trabalho).
- Circular entre as pessoas.
- Sentar-se no chão
- Tirar o paletó.
- Espalhar papéis da pasta
- Representar mal-estar.
- Desfalecer.
- Observar o que as pessoas fariam com esse corpo.

E fizeram.

Algumas pararam, se aproximaram.

Outras desviaram.

Mas o que me interessava era a reverberação do meu corpo molambo nos corpos alheios.

O contágio.

A possibilidade de espelho.

Talvez aquele corpo cansado fosse também o delas.

Talvez alguém ali também estivesse pedindo socorro.

Ao acessar os arquivos do meu corpo adoecido, ao performar minhas rachaduras, algo se deslocou em mim.

Foi uma travessia de dentro para fora.

Uma ruptura simbólica e real.

Pouco depois, pedi demissão de um dos trabalhos.

Retomei a cena.

O teatro voltou para mim e eu voltei para ele.

A-L-O-M-O-R-F-I-A foi esse rito de passagem. Uma fenda no tempo.

Um suspiro entre duas existências.

Foi o lugar onde deixei de ser só sobrevivente e me tornei de novo artista.

Foi onde comecei a me curar.

Metamorfose não é ilusão.

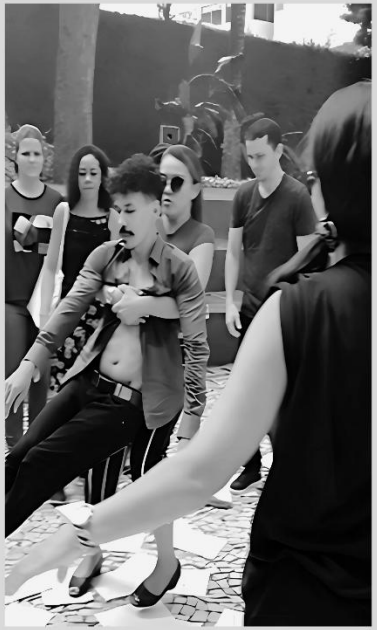
Como afirmam Jean Chevalier e Alain Gheerbrant:

"As modificações na forma não afetam as personalidades profundas. Elas revelam a crença na unidade fundamental do ser."

Eu sou esse ser que se transforma e permanece.
Que quebra e se reinventa. Que desmorona e brota.
Que vira árvore, papel, dança, performance.
A-L-O-M-O-R-F-I-A é a minha arte que sangra e cura.











Arquivo 3: **Performance Beija-flor**

Alguma coisa me aconteceu.
Algo que um dia me pareceu estranho,
quase indecifrável
uma sombra com nome que eu temia pronunciar.
Tinha tanto medo.
Medo do nome.
Medo do gesto.
Medo da carne marcada por algo que o mundo
escolheu como culpa.
E foi difícil, sim, aceitar.
Me levou o chão e me arrancou o ar.
Mas sobrevivi.
E no susto, esse que nos ensina no abismo,
descobri uma força que me habitava quieta, em
silêncio.
Descobri que a vida, mesmo ferida, grita
coloridamente como os meus tsurus.
A vida quer viver.
Quer dançar.
E a luta não apenas continua.
Ela se reinventa.
Sempre imaginei que, quando estivesse pronto
para falar,
falaria com leveza, com paz.
Diria: "AGORA EU POSSO CONTAR".
Mas o caminho até aqui foi esburacado de dor.
A minha mãe... ela partiu sem saber.
E isso ainda me corta.
Falar dela é tocar um lugar que arde.
Foi de um jeito cruel. Monstruoso.
A data não me escapa: quatorze de fevereiro.
E a mensagem que recebi...
"Tio, a vó se matou."
Congela minhas mãos até hoje.
Dilacera meu coração.
Nunca mais fui a mesma pessoa.
Mas...
não é sobre isso que quero falar.
Ou talvez seja, porque isso atravessa tudo.
Minha vida, meu corpo, minha arte.
Depois da morte dela, tudo mudou.
O que viria depois, por mais difícil,

não poderia doer mais.
A dor já tinha nome.
Tinha rosto.
Tinha sangue.
A minha família não sabe do que compartilho aqui.
Ainda não tive coragem de dizer.
Mas hoje, aqui, neste lugar onde o corpo se faz verbo,
eu me sinto pronto.
O meu segredo tem nome.
Eu o batizei de Beija-flor.
Naqueles tempos sombrios, ouvia Cazuza em pranto.
A música era meu colo, meu acalanto.
Beija-flor é meu segredo.
Não um segredo por vergonha,
mas por cuidado
como quem guarda nas mãos trêmulas um pássaro ferido.
Beija-flor é meu companheiro silencioso.
Às vezes canta.
Às vezes corta.
Habita meu corpo como quem constrói morada na carne.
Ele pulsa em mim,
navega pelo meu sangue,
dança entre minhas células com asas quase invisíveis.
Está comigo quando durmo,
quando amo,
quando subo ao palco,
quando escrevo em silêncio.
E agora posso dizer:
o Beija-flor
esse ser miúdo, veloz, insistente
é o nome que dei ao VÍRUS DA IMUNODEFICIÊNCIA
que habita em mim.

O texto que abriu a performance *Beija-flor* não é apenas um prólogo. Ele é um umbral. Uma fresta aberta na pele por onde escorre a memória, o medo e a coragem. Trata-se de um texto visceral, nascido de mim, não como literatura, mas como carne exposta. Escrevi essas palavras

nos bastidores do silêncio, quando a voz ainda tremia diante da possibilidade de dizer. É um texto que me atravessa, como atravessam os traumas que moldam o corpo e o gesto.

Na estrutura da performance, esse texto é confissão inaugural. É a primeira fissura. É a voz do menino que aprendeu a temer seu próprio corpo, que carregava dentro de si um segredo guardado como veneno, até descobrir que esse segredo também poderia ser flor.

Ao optar por iniciar com essas palavras, instaurei um ritual. Não o ritual do espetáculo, mas da partilha. Esse dizer me expõe, mas também me cura. Porque é nesse lugar de fragilidade e revelação que reside a potência do meu trabalho artístico: minha arte não é sobre representar, é sobre transbordar.

Esse texto nasceu do impacto da perda da minha mãe, um trauma que ainda lateja e molda os contornos da minha escrita e da minha carne. Quando recebi a mensagem "Tio, a vó se matou", algo em mim quebrou. Essa ruptura me obrigou a revisitar todos os silêncios que eu mantinha, inclusive o da minha sorologia. A dor do luto catalisou o desejo de me revelar por inteiro. De não mais ocultar a minha existência positiva. De, enfim, falar.

Esse é um texto que habita o entre: entre o corpo e a palavra, entre o medo e a coragem, entre o silêncio e o grito. Ele carrega a poética da escrev[hiv]ência - inscrevo sob o termo, construído em diálogo com o pesquisador **Maurício Silva Anunciação**, autor do livro *Escrita negro-positiva: as escrevivências como novos agenciamentos estéticos de pessoas vivendo com HIV* (2022), fruto de sua dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal da Bahia. Nessa investigação, Anunciação formula o conceito de **"Escrev[hiv]iver"**, entendido como proposição estética e política que reinscreve os corpos positivos em novos territórios de existência, deslocando narrativas hegemônicas, descolonizando discursos e promovendo agenciamentos de insubmissão. Ele afirma:

"Escrev[hiv]iver é um ato político e potencializador. É nesse lugar de performance que a nossa escrita busca inscrever os nossos corpos em outro lugar, [...] ao assumir o nosso lugar de fala, além de buscar promover a emancipação política dos nossos corpos textos-posit[hiv]vos" (ANUNCIAÇÃO, 2022, p. 47).

Assim, ao propor a noção de **performance-v[hiv]ência**, inscrevo minha pesquisa nesse mesmo horizonte de resistência estética e política, deslocando a vivência com hiv para o campo da performance como prática epistemológica e arquivo vivo. A performance-v[hiv]ência, portanto, não é apenas exposição de um corpo marcado pelo vírus, mas gesto de reinscrição de si, ato de presença e criação que, ao acessar arquivos do hiv, transforma-os em contaminação poética, gesto insubmisso e possibilidade de emancipação

Ao incluir o texto na performance *Beija-flor*, não o enceno. Eu o sou. Ele é memória ativa, palavra-incisão, linguagem encarnada. Ele me permite, no palco, não apenas existir, mas resistir e reexistir com todos os tremores, afetos e cicatrizes que me constituem.

Assim, o texto de abertura é a chave do rito. Ele abre a ferida para que dela floresça a dança. Ele convoca o espectador a entrar comigo no território da vulnerabilidade. E ali, no chão da cena, sou mais do que performer: sou pessoa, sou filho, sou corpo, sou hiv-positivo, sou Beija-flor.

Apresentei em cinco de dezembro de dois mil e dezoito, no PPG-ARTES da UFPA.
Era resultado de uma disciplina, mas foi mais que isso.
Foi rito.
Confissão.
Corpo em estado de revelação.
No início, o medo ainda me guiava.
havia criado outra performance autobiográfica
falaria do meu corpo preto e gay.
Dos estigmas.
Da objetificação.
Mas meu corpo queria mais.
Ele gritava.
Ele queria falar.
Tudo estava ensaiado.
Roteiro pronto. Texto decorado.
Mas no dia da apresentação, algo me atravessou.
Abandonei o script.
Segui o sopro do corpo.
A performance aconteceu assim (Programa performativo):
– Eu estava de preto.

– Uma caixa de presente com laço vermelho em minhas mãos.
– Sentei-me diante da plateia.
– Disse: "vou contar um segredo".
– Comecei a falar, sem revelar.
– Fui tirando a fita.
– Abri a caixa.
– De dentro, um tsuru colorido.
– Sentei-me no chão, dancei com ele ao som de Codinome Beija-flor.
– Depois, tirei da mesma caixa meu antirretroviral.
– Coloquei ao lado de uma taça vermelha.
– E tomei o remédio ali, diante de todos.

Beija-flor: o voo público de um segredo íntimo

A performance *Beija-flor* não nasceu no palco.
Ela nasceu no silêncio do meu quarto,
num gesto repetido todas as noites,
num ritual entre o corpo, o tempo e a esperança.

Nasceu no instante em que coloquei um tsuru,
aquele presente singelo de uma criança,
dentro da caixa onde guardava meu antirretroviral.
Aquele espaço passou a ser altar.
Altar da vida.
Altar da resistência.
Todas as noites, antes de tomar o remédio,
eu repetia o mesmo rito:
abria a caixa, tirava o tsuru,
fazia movimentos com ele entre os dedos,
como se ele me ensinasse a voar mesmo em dias pesados.
E ao fundo, tocava *Codinome Beija-flor* na voz de Cazuza.
A música que acalmava minha alma e embalava meu corpo em cura.
Era um momento só meu.
Um segredo guardado entre mim, o remédio e o pássaro de papel.
Um cuidado íntimo, uma dança sussurrada.
Decidi abrir essa caixa diante do mundo.
Levei à cena esse gesto íntimo.

Transformei o que era rito pessoal em partilha pública.
Dividi com o público um segredo que até então só o meu tsuru conhecia.
Foi a primeira vez que falei sobre minha sorologia em público.
A primeira vez que deixei o mundo ver esse pedaço da minha história.
Não como denúncia.
Mas como oferenda.
Como gesto de amor por mim e por tantos outros corpos positivos que também dançam com a vida todos os dias.
Beija-flor é isso:
a reencenação de um momento sagrado.
A transfiguração da dor em arte.
A tradução do cuidado em performance.
O voo de um segredo que, ao ser compartilhado, virou cura coletiva.
Ali, em público.
Ali, sem máscaras.
E descobri:
isso não era só performance.
Era experiência.





Arquivo 4: Performance A cura

Ao tentar falar sobre o ano de 2020, as palavras vieram embargadas. A voz trêmula, molhada de lágrimas. Eu chorei. Chorei muito. Foi impossível conter o corpo, porque o corpo lembra, e a pele treme com o peso do que vivemos. 2020 não foi apenas um ano. Foi um abismo, uma dobra abrupta no tempo em que fomos lançados ao desconhecido. A pandemia da Covid-19 chegou como uma onda furiosa, arrastando vidas, sonhos e futuros. Mais de 700 mil corpos tombaram no Brasil. Corpos que amavam, sonhavam, dançavam, trabalhavam, respiravam. Corpos que, de súbito, foram silenciados.

O medo se tornou matéria cotidiana. Eu tive medo. Um medo fundo, ancestral. Tive medo de morrer sufocado, de não ver o próximo amanhecer, de não conseguir respirar. Tive medo de que o vírus me levasse. Mas não era apenas meu medo. Era o medo de todos, compartilhado nas ruas vazias, nos corredores de hospitais, nas casas onde o silêncio foi atravessado por sirenes e choros. O ar se tornou ameaça. O abraço, perigo. O toque, ausência. Vivemos um tempo em que o isolamento não foi apenas medida sanitária, mas também experiência sensível da solidão.

Esse tempo de horror foi agravado pelo peso de um governo que nos largou à própria sorte. Um governo da morte, do descaso, do negacionismo. Houve atraso criminoso nas vacinas. Houve silêncio onde deveria haver cuidado. Houve omissão onde era preciso proteção. A necropolítica[13] se fez rotina, transformando a morte em estatística, e os lutos em cifras que se multiplicavam diariamente. A

13 O conceito de necropolítica foi formulado por Achille Mbembe para ampliar o debate iniciado por Foucault sobre a biopolítica. Enquanto a biopolítica se concentra na gestão da vida, a necropolítica evidencia como, em determinados contextos históricos e sociais, o poder soberano exerce a prerrogativa de decidir sobre a morte, quem pode viver e quem deve morrer. Essa política da morte se manifesta em situações de guerra, colonização, racismo estrutural, epidemias e nas múltiplas formas de abandono que expõem determinados grupos sociais à vulnerabilidade extrema. A necropolítica, assim, revela os modos como o Estado e outras estruturas de poder organizam a morte como estratégia de governo, transformando corpos em descartáveis e territórios em zonas de morte.

cada boletim, um buraco mais fundo se abria na alma coletiva do país.

Nesse cenário de medo, dor e abandono, emergiu em mim a necessidade de criar. De transformar o desamparo em gesto, o horror em rito, o abismo em possibilidade de travessia. Foi nesse contexto que nasceu a performance ***A cura***, realizada em meio às ruas desertas, quando gritar possibilidades de cura ao mundo tornou-se urgente e vital. Gritar não apenas como protesto, mas como invocação, como quem chama por forças ancestrais para costurar as feridas abertas. A cura, naquele instante, não era promessa médica, mas movimento poético, desejo coletivo, utopia encarnada na presença do corpo que insiste em resistir.

No contexto da pandemia, meu corpo foi novamente classificado como pertencente ao chamado **"grupo de risco"**. Essa marca não surgiu de forma neutra: ela se instituiu como protocolo médico, dispositivo de vigilância e mecanismo de controle do Estado. Sob o **signo da biopolítica**[14], meu corpo já atravessado por estigmas, pelo hiv e por múltiplas camadas de violência, foi reinscrito como corpo vulnerável, corpo a ser isolado, corpo a ser constantemente alertado. A designação "grupo de risco", em vez de apenas uma categoria técnica, reiterou a lógica de gestão das vidas e das mortes, reforçando a sensação de que eu habitava um lugar previamente cartografado pelo perigo e pela fragilidade.

Convido o leitor a acessar o **Diário de Bordo da Pandemia** como quem abre uma gaveta íntima de um corpo-arquivo atravessado pela história. Cada página guarda rastros de medo, silêncio e sobrevivência, mas também lampejos de criação que se insurgem contra a morte. Não se trata apenas de acompanhar registros, mas de adentrar em uma escrita que se faz cicatriz e rito, costura e respiração.

14 O conceito de **biopolítica** foi formulado por Michel Foucault, especialmente em seus cursos no Collège de France no final da década de 1970 (Segurança, Território, População, 1977-78 e Nascimento da Biopolítica, 1978-79). Para Foucault, a biopolítica é a forma de poder que se exerce não apenas sobre territórios ou indivíduos isolados, mas sobre a vida das populações. É o modo como o Estado e as instituições passam a gerir nascimento, saúde, doença, reprodução e morte como elementos de governo.

Diário de bordo da pandemia da Covid-19

Falar sobre a pandemia da **Covid-19** vivendo com hiv é falar sobre uma dupla travessia. Não comecei este diário como um simples observador do caos que se instaurava; comecei como alguém que já conhecia, no corpo e na memória, a gramática de uma epidemia. Antes da Covid, já habitava o território da infecção crônica, marcado por discursos biomédicos, estatísticas, protocolos e estigma. Quando as notícias sobre um novo vírus começaram a se espalhar em 2020, eu não só reconheci a arquitetura do medo, como também identifiquei repetições inquietantes: a busca ansiosa por uma cura, a tentativa de controlar narrativas, as estratégias de isolamento e os corpos que, mais uma vez, seriam considerados descartáveis.

Na experiência com hiv/aids, a *cura* sempre foi uma promessa distante, envolta em contradições e negociações entre ciência, política e desejo. Com a Covid-19, assisti a essa mesma palavra ganhar visibilidade global e velocidade inédita. Vi o mundo inteiro esperar, em poucos meses, por aquilo que pessoas vivendo com hiv aguardam há mais de quarenta anos. Essa justaposição fez com que cada boletim epidemiológico da Covid também fosse, para mim, um eco das páginas silenciosas e dolorosas da história da aids.

O diário que segue é um registro do tempo pandêmico recente, mas lido pela lente de um corpo que carrega outro tempo pandêmico. Cada data, cada número, cada decreto sobre máscaras ou vacinas é atravessado pela memória de uma epidemia anterior. Ao mesmo tempo, minha prática artística seguiu ativa, criando performances que não apenas reagiam à Covid, mas que reativavam arquivos da experiência com o hiv, tornando este diário mais que um registro: **um dispositivo de performance**, onde as duas infecções se encontram e se tensionam.

Escolhi não registrar aqui os dados oficiais dos boletins epidemiológicos. Esses números, ainda que importantes para os protocolos e para a história, são frios demais para contar o que realmente aconteceu. Reduzem vidas a estatísticas, apagando rostos,

histórias, afetos. E não eram números, eram vidas. Cada morte tinha um corpo, um nome, uma memória. Por isso, optei por construir este diário não a partir de gráficos ou tabelas, mas dos meus **próprios arquivos corporais**. Um corpo que vive e registra, que se afeta e performa, que guarda em si a experiência atravessada por duas epidemias hiv/aids e Covid-19 e encontra na escrita e na performance modos de reinscrever o vivido, sem permitir que ele se dissolva na frieza das contagens.

JANEIRO DE 2020 - UM VÍRUS DISTANTE

As primeiras notícias chegaram como chegam as ameaças que ainda não conhecem fronteiras: tímidas, quase abstratas. Um vírus na China. Casos em Wuhan. Números que pareciam não nos dizer respeito, ainda. No entanto, para quem vive com hiv, um vírus distante nunca é apenas distante. A história ensina que o que começa como murmúrio pode se tornar grito global. Eu já sabia que as epidemias não respeitam mapas, mas atravessam corpos, narrativas e fronteiras sem pedir permissão. Naquele momento, o que estava em jogo não era só um vírus novo, mas a repetição de um roteiro que eu conhecia: invisibilidade inicial, crescimento rápido, medo, estigma e, finalmente, a busca desesperada por cura.

FEVEREIRO DE 2020 - A PRIMEIRA ONDA DE SILÊNCIO

Enquanto o carnaval se aproximava, o Brasil ainda parecia blindado pela ilusão de distância. Mas a experiência com hiv me dizia que o silêncio oficial não é ausência de perigo, é muitas vezes o prenúncio dele. No início da aids, o silêncio custou vidas; na Covid, ele se repetia como descaso. Esse silêncio não era apenas epidemiológico, mas político: uma recusa a reconhecer que o que acontecia "lá fora" já estava aqui dentro, no ar que respirávamos.

MARÇO DE 2020 - O MUNDO FECHA

A pandemia foi declarada. Escolas, teatros, fronteiras: tudo fechou. O isolamento social começou como medida sanitária, mas para mim trouxe memórias de outro tipo de isolamento. O que experimentei nos primeiros meses após meu diagnóstico de hiv. O corpo separado do convívio, o medo de tocar e ser tocado, a sensação de ser potencial ameaça. Mas, desta vez, não era só eu: o mundo inteiro experimentava o que, para alguns de nós, era memória antiga.

ABRIL DE 2020 - O VOCABULÁRIO DA PANDEMIA

Palavras como "quarentena", "curva de contágio" e "imunidade" passaram a ocupar o cotidiano. No entanto, para quem vive com hiv, esse vocabulário já estava inscrito no corpo. Eu sabia o peso de uma contagem viral, o impacto de um resultado laboratorial, a ansiedade antes de um teste. Agora, essas experiências eram coletivas. Pela primeira vez, percebi que minha vivência com hiv me dava ferramentas para entender, interpretar e até suportar melhor o novo contexto e que esse repertório, construído na dor, também poderia ser partilhado como cuidado.



Imagem de Arquivo pessoal.

O registro mostra-me usando a primeira máscara que confeccionei com as próprias mãos, quando o medo de sair para comprar uma máscara

já era maior que a necessidade de tê-la pronta. Peguei uma camiseta antiga e improvisei. Um gesto rápido, quase instintivo, mas carregado de urgência. Lá fora, os números de casos e mortes cresciam como uma maré diária impossível de conter; aqui dentro, o medo crescia junto. Permaneci em casa, aguardando que o mundo se tornasse seguro outra vez. Pouco depois, minha cidade inteira também se recolheria ao isolamento total, e aquele improviso de tecido no rosto se tornaria símbolo de um tempo em que sobreviver exigia inventar.

MAIO DE 2020 - O LUTO COLETIVO E A CONTAGEM DE CORPOS

Os números começaram a pesar. Mortes diárias, curvas ascendentes. No jornal, gráficos; nas redes, luto. Para mim, o ato de contar mortos nunca é neutro. Acompanhei essa contabilidade nos anos mais sombrios da aids, quando cada nome anunciado significava um apagamento e uma história interrompida. A diferença é que, na Covid, essa contagem se tornou pública, televisiva e espetacularizada. No hiv, muitas mortes foram escondidas, disfarçadas sob outros diagnósticos para escapar ao estigma. Agora, a pandemia expunha a perda, mas, ao mesmo tempo, criava uma frieza estatística como se as vidas coubessem numa planilha.



Imagem de Arquivo pessoal. 15/05/2020.

Essa foto fui eu quem tirou, sozinho, em plena pandemia.
No silêncio da sala, com a porta fechada e as janelas caladas, virei o mundo ao avesso com o corpo.
Enquanto tudo lá fora desmoronava, hospitais lotados, sirenes cruzando a madrugada, notícias cortando o peito como navalha
eu buscava um ponto de equilíbrio, mesmo que fosse com a cabeça no chão.
Fiquei de cabeça para baixo.
Literalmente.
Era a única maneira de continuar em pé por dentro.
Essa postura de yoga me salvou muitas vezes.
No corpo invertido, a respiração encontrava um outro tempo.
O sangue corria de outro jeito.
E eu me sentia vivo.
Presente.
Firme.
Enquanto o mundo estava de cabeça para baixo,
eu também ficava de cabeça para baixo.
Para não enlouquecer.
Para não desabar.
Para encontrar alguma ordem no caos.
Essa imagem não é apenas sobre equilíbrio físico.
É uma oferenda.
Um gesto de fé.
Um ato político e espiritual.
Nessa solidão obrigatória, aprendi que meu corpo é altar,
meu chão é sagrado,
e a inversão também pode ser cura.

JUNHO DE 2020 - MÁSCARAS E PERFORMANCES DO CUIDADO

As máscaras tornaram-se obrigatórias. Para alguns, eram incômodas; para mim, eram também dispositivos de performance. No hiv/aids, o cuidado é silencioso, químico, interno: antirretrovirais e preservativos que protegem sem serem vistos. Na Covid, o cuidado era visível, performado no espaço público. Colocar

a máscara era vestir um figurino coletivo, um gesto coreografado para a sobrevivência. Eu me perguntava: **o que aconteceria se, no hiv, tivéssemos tido um gesto tão visível, tão compartilhado, tão assumido publicamente como marca de cuidado?**

O SILÊNCIO INCOMODAVA



Imagem do casarão da José Malcher – Arquivo pessoal.

Morava em Belém numa república, em que moravam jovens e idosos num casarão antigo, na avenida José Malcher, Bairro Nazaré. O casarão era sempre muito movimentado. Esse corredor era um barulho sem fim, muitos estudantes e idosos falando alto o tempo todo, músicas, às vezes o barulho até me incomodava. Era sempre uma algazarra. Por circunstâncias da pandemia o casarão ficou vazio. Muitos estudantes voltaram a morar com suas famílias no interior do estado. E o casarão ficou um silêncio que incomodava! Até doía a alma.

JULHO DE 2020 - O CORPO NO CONFINAMENTO

O confinamento prolongado me fez revisitar meu corpo como território de criação. A performance, que antes ocupava ruas, praças e galerias, agora acontecia na sala, no quintal, diante de uma câmera. No hiv, o corpo foi lugar de resistência; na Covid, ele se tornou também refúgio e laboratório. Passei a observar os movimentos mínimos, as pequenas coreografias do

cotidiano: fazer café, abrir a janela, dobrar um tsuru. Cada ato ganhava outra densidade, como se fosse parte de um ensaio para viver no mundo pós-pandemia.



As cartas não mentem jamais — Arquivo pessoal. Julho de 2020.

Durante o isolamento social, quando o mundo parecia suspenso entre o medo e o desconhecido, eu me voltava às cartas como quem acende velas no escuro. O tarô, para mim, não era adivinhação, era escuta. Um ritual de cura silenciosa, onde eu me ajoelhava diante do invisível para tentar decifrar o que ainda não tinha nome.

Espalhava as cartas como se lançasse pétalas sobre um altar. Cada imagem, uma janela para dentro de mim. O tempo estava em colapso lá fora, mas ali, entre mandalas e símbolos, eu encontrava uma outra lógica, uma outra respiração. A carta da **Verdade** aparecia, por vezes, como um espelho, revelando o que doía, o que precisava ser olhado, o que pulsava escondido sob a superfície do caos.

E assim, entre o yoga e o tarô, entre o corpo que respirava e as cartas que falavam, eu tentava reorganizar o mundo dentro de mim, porque o de fora já não me pertencia.

FINALMENTE... UFA! APRENDI FAZER TSURUS



Imagem de Arquivo pessoal.

ENTRE AS DOBRAS E DESDOBRAS DOS TSURUS O PAÍS DESDOBRAVA-SE EM CAOS.

Entre o tsuru que ganhei, lá em novembro de dois mil e dezesseis e esse momento foram quase quatro anos. E nesse período, o tsuru continuava atravessando a minha vida e eu tentava aprender a fazer o origami, mas nunca conseguia fazer. E o encantamento, finalmente aconteceu.

A lenda japonesa dos mil tsurus, afirma que aquele que fizer mil tsurus de origami terá um pedido atendido. Nesses muitos dias de isolamento em casa fiz muitos pedidos e milhares de tsurus. Detalhe: **os pedidos foram atendidos.** E fazer os tsurus era como uma meditação. Trazia-me paz no caos. Era uma experiência curativa. Curava as dores, acalmava o coração e renovava as esperanças.

AGOSTO DE 2020 - ONDE AS PANDEMIAS SE TOCAM

Comecei a anotar, no próprio diário, perguntas que me perseguiam: **Onde hiv-aids e Covid se encontram? No medo inicial? No estigma que escolhe alvos? Na expectativa de uma cura que talvez nunca chegue? Nas políticas de cuidado e abandono?** Percebi que, para mim, essas infecções se tocavam na pele, mas também no discurso. Ambas atravessam o corpo com

protocolos e narrativas médicas, mas também com silêncios, mitos e moralidades.

SETEMBRO DE 2020 - A ESPERANÇA COMO RISCO

Os primeiros testes de vacina foram anunciados. Vi a esperança ganhar corpo na mídia e nas conversas, mas para mim ela tinha um gosto conhecido: o gosto das promessas que nunca chegam para todos. No hiv/aids, aprendemos que nem toda cura, nem todo tratamento, é distribuído de forma justa. A esperança pode ser também risco, se não vier acompanhada de compromisso coletivo.

DIA 14 DE SETEMBRO

Apresentei a performance **A CURA**, a qual desenrolou todo esse desdobramento dessa experiência arte-vida. E mais adiante a descrição e análise dessa ação.



Aresentação da performance A Cura. 14 de setembro, 2020. Arquivo pessoal.

DIA 17 DE SETEMBRO - MEU ANIVERSÁRIO DE QUARENTA ANOS

Fazer quarenta anos em plena pandemia foi como soprar velas no escuro, com o ar preso dentro da máscara. O coração já não batia na frequência frenética dos primeiros meses de 2020, havia aprendido a medir a respiração, a conter o impulso de abraçar. Mas o medo não tinha deixado o corpo por completo. Ainda era tempo de

cautela, de portas semiabertas, de olhos desconfiados atrás de tecidos filtrantes.

Não houve festa. Não houve bolo cercado de vozes. Houve silêncio e presença mínima, como se o tempo estivesse suspenso entre uma ameaça e outra. A pandemia de Covid-19 ainda fazia vítimas todos os dias, enquanto a pandemia de hiv/aids com seus quarenta anos de história permanecia como um fantasma que nunca deixou de sussurrar nos ouvidos do mundo, embora, muitas vezes, ninguém quisesse escutá-lo.

Eu, que também carrego esse outro vírus, vivi o dia como quem caminha em dupla vigília: contra o invisível novo e o invisível antigo. Dois tempos, dois medos, duas narrativas atravessando o mesmo corpo. E percebi que o meu quarenta não era apenas sobre idade, era também sobre memória coletiva e resistência.

Quarenta anos de vida, quarenta anos da epidemia de hiv/aids. Dois aniversários entrelaçados pela ironia da história: nascer e sobreviver no tempo em que um vírus novo se espalhava pelo planeta, enquanto outro, de nome antigo, continuava a fazer parte da minha rotina, do meu cuidado, da minha escrita. Meu aniversário foi um rito íntimo, não para celebrar em festa, mas para reafirmar o pacto de continuar vivendo.

DIA 29 DE SETEMBRO - DEFESA DE MESTRADO



Registro da minha defesa. Imagem de Arquivo pessoal

Defendi o meu Mestrado em Artes na Universidade Federal do Pará sem pisar no chão da sala, sem sentir o peso da porta se fechando

atrás de mim. A defesa foi on-line, janelas digitais no lugar de janelas abertas, telas no lugar de olhos inteiros. Foi um rito atravessado por cabos e sinais de internet, onde as palavras viajaram mais rápido que o toque, mas ainda assim carregavam calor.

Naquele tempo, aprender significava também desaprender o que eu sabia sobre presença. Era encontrar outros modos de habitar o corpo. Um corpo mediado por câmera, moldado pela luz azul, sem cheiro, sem temperatura. E, ainda assim, eu estava lá. Inteiro. Presente. Aprendi que, mesmo à distância, a arte encontra caminho para atravessar.

OUTUBRO DE 2020 - MEMÓRIA DO ESTIGMA

O discurso negacionista e as notícias falsas se intensificaram. Vi pessoas negarem a gravidade da Covid, tal como já tinha visto negarem a existência do hiv ou culparem os infectados pela própria condição. O estigma é um vírus que se propaga junto com a doença. Lembrei das manchetes dos anos 80 e 90, das palavras carregadas de moral e preconceito. Percebi que, assim como na aids, a Covid-19 não era apenas uma questão biológica, mas também um campo de disputa narrativa.

NOVEMBRO DE 2020 - ARQUIVOS DO MEDO

Meu corpo guardava o medo de adoecer gravemente. No hiv, esse medo foi metabolizado ao longo de anos; na Covid, ele era imediato e global. Evitar aglomerações, lavar as mãos compulsivamente, calcular riscos ao sair. Tudo isso reativava no meu corpo memórias de um tempo em que eu temia cada gripe, cada febre, cada tosse. Era como se os arquivos do meu corpo, já marcados por uma epidemia, reconhecessem o terreno e respondessem instintivamente.

DEZEMBRO DE 2020 - PERFORMAR A ESPERA

As primeiras aprovações de vacinas aconteceram no mundo. No Brasil, a espera era

angustiante e atravessada por disputas políticas. A performance da espera não era passiva: era feita de acompanhamentos diários, leitura de dados, troca de informações com amigos, escrita de textos. Era o mesmo tipo de vigília que mantenho com minha carga viral e exames de hiv. Estar atento ao corpo e ao contexto, sabendo que a sobrevivência depende também de estar informado.

JANEIRO DE 2021 - A PRIMEIRA DOSE

A vacina chegou. Lembrei imediatamente do primeiro antirretroviral que comecei a tomar em 2016: um marco que muda a relação com a doença. Tomar a primeira dose da vacina contra a Covid foi, ao mesmo tempo, um ato de autocuidado e de performance pública. No posto, enquanto a agulha entrava no braço, senti que estava participando de uma coreografia coletiva de proteção. Mas também sabia que, como no hiv, a vacina não apaga a história, não elimina a necessidade de cuidado, nem desfaz as perdas acumuladas.

MARÇO DE 2021 - ENTRE VARIANTES E RECAÍDAS COLETIVAS

As variantes começaram a se espalhar, trazendo novas ondas de medo. No hiv, sei que o vírus também se reinventa provocando mutações e resistência medicamentosa. A natureza viral é sempre inventiva, e nós precisamos ser ainda mais. Essa consciência me fez viver a Covid com uma mistura de realismo e resiliência: não como uma guerra a ser vencida de uma vez por todas, mas como uma convivência que exige estratégia e adaptação constantes.

DIA 24 DE MAIO DE 2021 - PRIMEIRA DOSE DE VACINA

Não foi um dia de esperança, mas de reconhecimento de que a minha sobrevivência continuava sendo atravessada por políticas de exceção. Recebi a primeira dose da vacina contra a Covid-19 não porque o Estado me reconhece como cidadão pleno, mas porque carrego no corpo um

vírus que, há quatro décadas, expôs e segregou milhões: o hiv. Não tive Covid-19. Mas a minha presença na fila de imunização, em meio a uma pandemia que repetia padrões de descaso e desigualdade, foi um eco direto da epidemia de aids, quando corpos como o meu só se tornaram visíveis pela lógica da vulnerabilidade e da morte anunciada. O frasco da vacina na minha mão carregava também o peso histórico de um outro frasco: o dos antirretrovirais. Ambos me mantêm vivo, mas nenhum deles é cura; são dispositivos de controle, marcadores de um corpo arquivado como risco e exceção.



Imagem de Arquivo pessoal. 24 de maio, 2021.

16 DE AGOSTO DE 2021

A segunda dose trouxe alívio, mas não euforia. Lembro que, no hiv/aids, também existe esse momento em que a medicação estabiliza a saúde, mas não devolve a sensação de "antes". Há um corpo antes e um corpo depois. A pandemia da Covid, como a da aids, deixa marcas invisíveis: reorganiza hábitos, refaz vínculos, redefine prioridades.



Tomando a segunda dose da vacina. Arquivo pessoal.

Na segunda dose, o corpo não celebrou esperança, registrou continuidade. Não morri de Covid-19, mas isso não me faz um sobrevivente pleno. A cena não é de vitória, mas de inscrição.

No rosto, uma máscara feita de dezenas de tsurus coloridos, ocultando minha identidade e, ao mesmo tempo, tornando-me imagem. Cada origami é um arquivo de resistência, um fragmento de respiro em meio às pandemias. O ato da vacinação não é só contra a Covid-19: é mais um capítulo na longa narrativa de corpos que só se tornam prioridade porque o Estado os registra como risco.

O Ministério da Saúde me colocou no grupo prioritário por viver com hiv. Quatro décadas antes, esse mesmo vírus tinha inaugurado um regime de exceção onde a vida de certas pessoas só importava quando o contágio ameaçava os outros. A fila da vacina, em 2021, repetia a lógica: proteção não por reconhecimento, mas por contenção.

Da picada no braço nasceu a performance **Eu não morri de Covid**. Não como celebração, mas

como inscrição política: um **corpo-arquivo** atravessado por duas epidemias, costurando com tsurus a história de um país que insiste em vacinar a morte antes de reconhecer a vida.

SETEMBRO DE 2021 - LEMBRAR É RESISTIR

As mortes diárias diminuíram, mas eu sentia que o risco do esquecimento era grande. No hiv/aids, o esquecimento também é perigoso: faz o mundo acreditar que a epidemia acabou, invisibilizando quem ainda vive com ela. Decidi que meu diário era também um ato contra o esquecimento, uma forma de manter viva a memória de como atravessamos juntos um tempo que não pode ser reduzido a estatísticas.

JANEIRO DE 2022 - VOO DA MUDANÇA
11 de janeiro de 2022.

Deixei minha cidade, atravessei nuvens, levei comigo um tsuru azul pousado na janela do avião, um guardião silencioso da travessia.

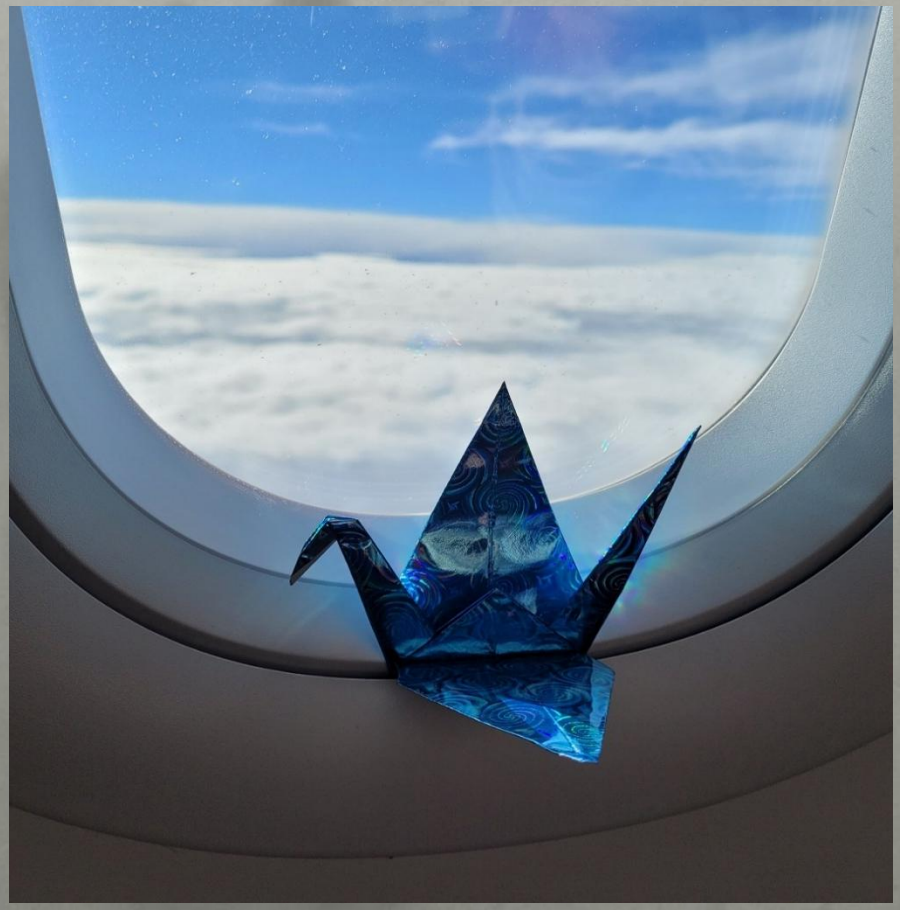
O céu, de um azul cortante, parecia rasgar o peso dos anos que me trouxeram até aqui. A pandemia de Covid ainda pulsava como ferida aberta, o hiv continuava a marcar meu corpo como documento vivo de uma outra epidemia, e eu, nesse voo, levava no peito a sobreposição dessas histórias.

O tsuru não era enfeite. Era arquivo e amuleto. Azul como o Atlântico que beija o Rio de Janeiro, como o horizonte que eu ainda não sabia se me acolheria ou me provaria. Ele carregava as dobras da minha resistência, cada vinco guardando memórias de isolamento, injeções, perdas e reinícios.

A mudança não foi um ato romântico. Foi um deslocamento forçado por urgências acadêmicas, artísticas, vitais. Mas ali, entre nuvens e silêncios de cabine, senti que esse voo costurava dois tempos: o que eu deixava e o que ainda seria escrito.

Ao pousar, não desci apenas no Rio. Desci em um novo capítulo do meu corpo-arquivo, onde

o ar tinha cheiro de maresia e os dias se abririam como asas.



Voo Belém/Rio, em 11/01/2022. Arquivo pessoal.

Com esse voo, finalizo esse **Diário de bordo da pandemia da Covid-19** marcado por perdas e silêncios. O céu azul, imenso, abre-se como um pano de fundo para a despedida e para o risco do recomeço.

Na janela, o tsuru azul, meu mensageiro dobrado repousa como quem sabe que o voo é mais do que deslocamento: é rito, é corte no tempo. Ele carrega nas asas o peso de um período lastimável, onde o ar estava saturado de medo e ausências, mas também leva, nas dobras, a vibração de uma mudança que ainda não se revela por completo.

O avião não transporta apenas corpo e bagagem, transporta arquivos de vida, cicatrizes de duas epidemias, desejos que se movem na mesma velocidade do vento.

Ao cruzar as nuvens, sinto que não encerro uma história: apenas a dobro, como se dobra o papel para fazer um tsuru, para que ela possa voar de outra forma.

Encerrar este diário não significa encerrar a experiência. A pandemia da Covid-19, assim como a de hiv/aids, permanece inscrita no corpo, reconfigurando modos de estar e de se relacionar com o mundo. O que aqui registrei não são datas ou números, mas marcas e movimentos que se fixaram na carne e na memória. Cada anotação é um ato de resistência ao apagamento, um modo de recusar a transformação da vida em dado estatístico. Arquivar este percurso com o corpo é reconhecer que sobreviver também é narrar e que a narrativa, quando nasce do corpo-arquivo, pode ser, ao mesmo tempo, dispositivo de denúncia, criação e cura.

Durante o período de isolamento social causado pela pandemia da Covid-19, senti intensamente a ausência da presença humana e das ruas. Antes da crise sanitária, estava imerso em trabalhos de performance urbana e teatro de rua, especialmente com pessoas em situação de vulnerabilidade, jovens e crianças. Habitar o isolamento, morando sozinho, foi especialmente desafiador.

Entretanto, o teatro e a performance tornaram-se minhas ferramentas de amparo emocional. Mantive um treinamento psicofísico diário, adaptando minha preparação corporal às limitações do espaço doméstico. Sozinho, criei um processo criativo solo, que culminou em programas performativos concebidos nesse tempo suspenso.

A solidão, a ansiedade e a angústia marcaram meus dias. Esse estado só começou a se amenizar em 8 de agosto de 2020, quando um decreto no Pará autorizou a flexibilização de atividades não essenciais, como práticas esportivas, eventos culturais e reabertura de teatros e museus, mediante o cumprimento de protocolos sanitários.

Meu corpo ansiava pela performance. Foi assim que decidi realizar a performance **"A CURA"** em uma praça pública de Parauapebas, no sudeste do Pará, no dia 14 de setembro de 2021. O processo criativo teve início de forma inusitada: como o uso de máscaras ainda era obrigatório, incorporei esse elemento como eixo poético. Comecei a confecção das máscaras. Tinha em casa uma grande quantidade de tsurus de papel e resolvi usá-los como matéria de criação. Nasceu então a máscara "A cura".

O corpo tornou-se altar e máscara, superfície e profundidade. A máscara, nomeada como *cura*, é inteiramente recoberta por tsurus de origami em cores vibrantes, formando uma espécie de armadura poética, um escudo que não repele, mas transfigura a dor. Cada tsuru é uma oração dobrada, um sopro de cuidado materializado em asas.

O tsuru, símbolo de longevidade, paz e saúde na tradição japonesa, aqui ganha uma

potência ampliada: não apenas como símbolo da cura física, mas como invocação de uma cura afetiva, coletiva, espiritual. Uma cura que voa para dentro. O acúmulo de cores e direções dá à máscara uma forma rizomática, que não possui um centro fixo, cresce em todas as direções, como se cada pássaro fosse um fragmento de alma em voo.

Quando usei a máscara o encantamento: transformei-me em uma figura liminar: meio humano, meio ave. Um xamã contemporâneo, atravessado por memórias, medicações, ancestralidade negra e práticas de reinvenção de si. "A cura" não é uma performance de encerramento, mas de continuidade: ela não propõe um fim para a dor, mas um modo de dançá-la, de voá-la.

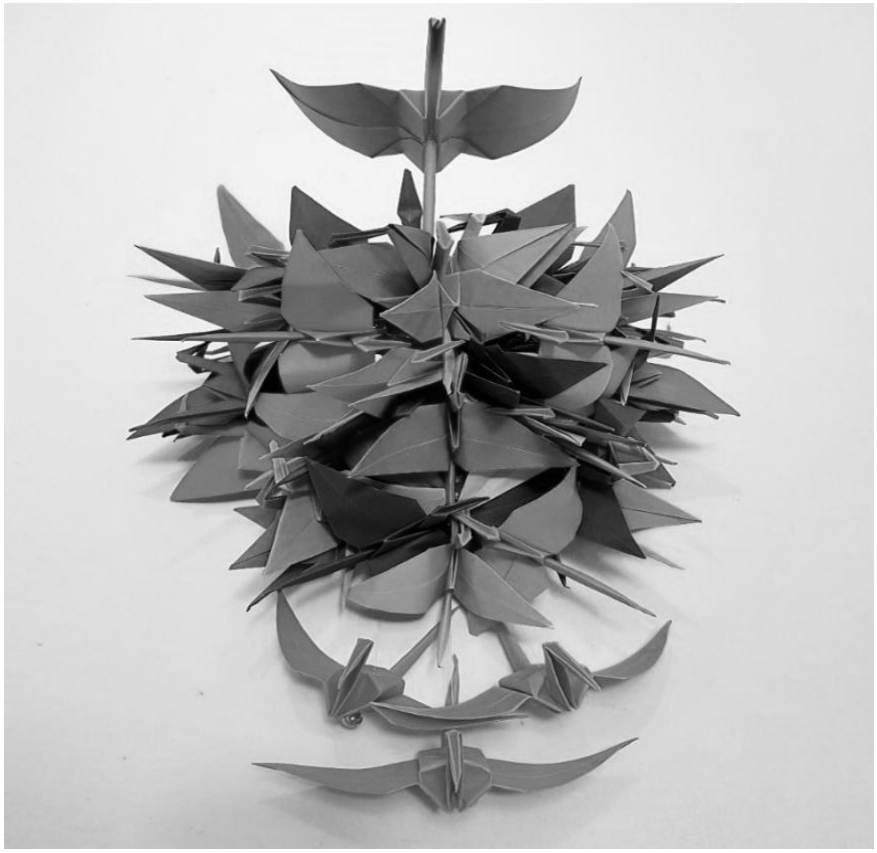
A máscara que cobre o meu rosto é também a que revela, porque protege e permite olhar o mundo através de outros olhos, aqueles que aprenderam a ver no escuro, como escreve Leda Maria Martins. Ela é um dispositivo de reexistência, feito não de silêncios, mas de pequenos cantos, dobraduras delicadas contra a brutalidade.

Dimensões poéticas e políticas:

- **Corpo-máscara:** a fusão entre rosto e máscara não é ocultação, mas revelação de um outro modo de ser e estar no mundo.

- **Cromatismo:** as cores do arco-íris remetem à pluralidade dos afetos e corpos que resistem, especialmente os corpos dissidentes, racializados e vivendo com hiv.

- **Origami como gesto ritual:** dobrar o papel é dobrar o tempo, convocar memórias, escrever com as mãos uma história não dita.

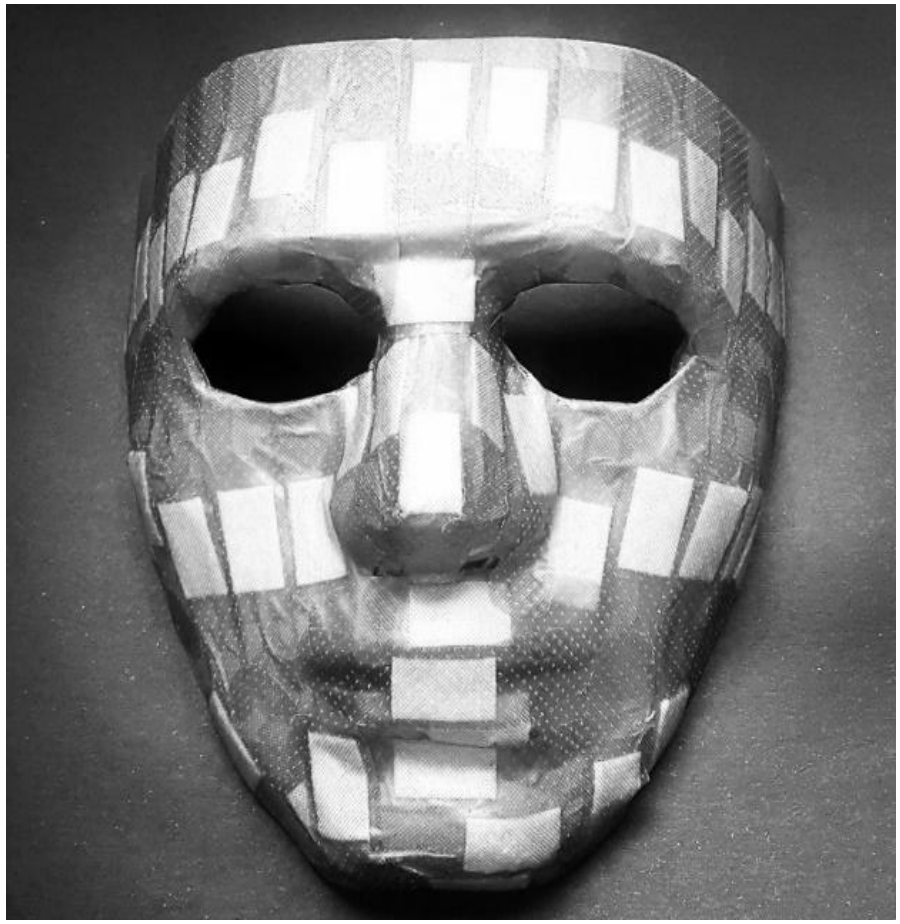


Máscara *A cura*. Arquivo pessoal. 26 de agosto de 2020.

Ao colocá-la no rosto, fui tomado por uma emoção profunda, difícil de traduzir. A máscara trazia conforto e serenidade. Mas, ao observar seu verso, uma sensação oposta me atravessou: o lado oculto era sombrio, evocando dor, sofrimento e morte. Essa dualidade inspirou a criação de uma segunda máscara, construída com curativos de farmácia, assim nascia "A morte".



O verso da máscara *A cura*. Arquivo pessoal. 26 de agosto de 2020.



Máscara *A morte*. Arquivo pessoal. 03 de setembro de 2020.

A máscara **"A morte"**, como apresentada na imagem, carrega uma presença densa e ritualística. Ela não é apenas um objeto cênico, é um artefato simbólico que condensa dor, silêncio e resistência. Essa máscara pode ser lida como **a face visível da necropolítica:** um rosto coberto por remendos, negado de cor, de expressão, de voz. E ainda assim, é um rosto presente, que insiste. Ao ser performada, essa máscara adquire movimento, calor e contexto. É como se a vida vibrasse por debaixo dela, tensionando o seu discurso de contenção.

Dimensões poéticas e políticas:

Corpo-máscara: A máscara não apenas cobre o rosto, ela o reescreve. Não é um acessório, é uma segunda pele. A simbiose entre meu rosto e a máscara nos lembra que **o corpo vivendo com hiv muitas vezes é mascarado pelo medo social**, pelos protocolos do silêncio. Mas aqui, ao incorporar a máscara "A morte", eu me recuso a esconder: revelei-me o artifício, o dispositivo.
O olhar que atravessa as aberturas não é o de alguém que se esconde, mas o de alguém que encara. É um corpo que arde e resiste mesmo

quando coberto por símbolos da contenção. A máscara não anula o sujeito: ela **expõe a dor que foi recoberta, a carne que sobrevive mesmo sob curativos.**

• **Tons terrosos monocromáticos:** a paleta cromática da máscara em tons marrons: remete à terra, ao pó, à ancestralidade. É como se o corpo estivesse se fundindo ao chão, ao barro ritual, ao elemento de origem. A ausência de cores vivas intensifica o efeito fúnebre da imagem, fazendo ecoar a morte social, o luto coletivo que a pandemia (de hiv, de Covid, da exclusão) instaurou em nossos corpos.
Esses tons terrosos também evocam o desgaste da pele, o cansaço da luta, mas também a **força ancestral que brota do chão.** Ao mesmo tempo que sugerem morte, **apontam para o renascimento, o retorno ao axé da terra.**

• **Curativo como gesto ritual - Omolu:** cobrir a máscara com curativos de farmácia é uma ação simbólica de alto impacto. Não se trata de um cuidado médico, mas de um **ritual de cura e luto.** Cada curativo é uma oferenda, uma tentativa de silenciar a dor ou transformá-la. E aqui, a presença simbólica do orixá **Omolu (ou Obaluaiê)** se faz sentir.

Omolu, o orixá da cura, da peste e da terra, é coberto por palhas da costa, pois sua pele carrega feridas. Ele é o senhor das doenças e da sua cura. Sua imagem ritual é sempre velada, justamente para preservar e respeitar a potência do que carrega. Essa máscara coberta por curativos ecoa diretamente **a estética e o gesto de Omolu**, o corpo encoberto, marcado por uma história de dor, mas também **resiliência e transmutação espiritual.**
Assim, o ato de cobrir a máscara com curativos deixa de ser um gesto clínico e torna-se **ato sagrado**, uma evocação de um corpo que é território de batalha e milagre.

O uso dessas duas máscaras num mesmo rito performativo evoca o ciclo vital e simbólico: viver com hiv é habitar essa zona de fronteira

entre a ameaça constante da morte social e a potência da cura como gesto poético, político e coletivo.

Essa dualidade entre morte e cura pode ser compreendida também a partir das proposições de Suely Rolnik (2006), que nos fala sobre os "corpos vibráteis", capazes de captar e traduzir forças do mundo em formas sensíveis, revelando o quanto o corpo é afetado e também produtor de sentido.

A performance, como linguagem do presente, do efêmero e do afeto, é compreendida por Diana Taylor (2013) como um "repertório" que preserva e transmite saberes não escritos, sendo campo de memória viva. E Leda Maria Martins (2023), ao refletir sobre o tempo espiralar, ajuda-nos a compreender que essas máscaras coexistem, não como sequência, mas como sobreposição e presença simultânea.

Embora estivéssemos em plena pandemia, a performance não tratava especificamente da Covid-19. As máscaras poderiam até sugerir essa associação, mas meu foco era outro: minha vivência com o hiv. "A morte" não se referia apenas ao vírus, mas à morte social inscrita no estigma. "A cura", por sua vez, não era um dado biomédico, mas o gesto de afeto que insiste em sobreviver. Entre ambas, o tsuru surgia como agente de contaminação poética, materialização da possibilidade de cura, dobra simbólica entre ferida e esperança.

A estrutura performativa se desenvolveu assim:

- Com a máscara "A morte" e ao som de "Codinome Beija-flor" (Cazuza), iniciei um ritual de dança na praça.
- Segurava uma caixa preta com uma fita vermelha. Dentro, algo precioso: o tsuru.
- Iniciei movimentos corporais arrastando-me pelo chão, em tempo lento.
- Após essa abertura, executei trechos do meu treinamento psicofísico e improvisações.
- Sentei-me no chão e, lentamente, abri a caixa.
- Retirei o tsuru e realizei um ritual com ele, em movimentos de cuidado e conexão.

- Realizei a troca das máscaras de forma discreta.
- Com a máscara "A cura", ergui-me vibrante.
- Continuei com improvisações e movimentos criados no processo.
- Ao final, distribuí tsurus ao público.

Ao chegar na praça, fui surpreendido por uma escadaria alta, cravada bem no centro do espaço. Ela não fazia parte do plano, mas ali, diante de mim, parecia me chamar, me convocar. Fiquei em silêncio por alguns minutos, observando seus degraus como quem decifra um oráculo. Era como se a escada me olhasse de volta. Meu corpo entendeu: era com ela que eu deveria dançar.

Na entrega do rito, não hesitei. Entrei em estado de corpo-oferta, corpo-ritual. A escada tornou-se extensão da minha geografia interna. Me arrastei por ela como quem atravessa a espessura do tempo. Corpo em fricção com a pedra, matéria em contato com o abismo. O trabalho corporal naquele primeiro momento era todo rente ao chão, em plano baixo. O arrastar-se era o gesto. E assim me lancei: desci a escada com o corpo, com a alma e com a ferida.

Cortei o pé. E sangrou. Sangrou muito. Mas o sangue não gritava dor, ele parecia coreografado. Por um instante, até eu acreditei que fosse efeito cênico, cena pensada. Mas não era. **Era o imprevisto que se faz verdade performática. Era a carne atravessada pelo símbolo.** E naquele instante entendi: o sangue era também narrativa, era também presença. Não previsto, mas pertencente. Ele escorreu como se dissesse: "estou aqui". E eu deixei. Deixei que o acidente virasse arte. Porque a performance, como a vida, nunca se ensaia por inteiro.

Outra coisa que me atravessou profundamente foram as doações de dinheiro do público. Eu não esperava por isso. Não pedi, não sugeri, não insinuei. Apenas, ao final da apresentação, com o coração ainda acelerado, fui me aproximando das pessoas e entregando os meus tsurus, aqueles pássaros que fiz com tanto afeto, um por um,

dobrando memórias, esperança, dor e cura com as pontas dos dedos.

Era um gesto de oferenda. Um ritual de cuidado. Um modo de tocar sem tocar. Mas eis que, num gesto que não se ensaia, as pessoas começaram a colocar dinheiro na caixa onde estavam os tsurus. E aquilo me emocionou. Era como se cada nota fosse uma resposta silenciosa ao que meu corpo havia dito em cena. Como se aquele dinheiro fosse, na verdade, uma forma de dizer: **"eu fui tocado"**.

Não era pagamento. Era partilha. Era reconhecimento. Era cura que voltava em forma de gesto. E ali, naquela caixa, entre as asas de papel e os sorrisos emocionados, eu entendi: **meus tsurus não estavam sozinhos. Eles voaram e voltaram carregando afeto.**



No fim da apresentação, quando o corpo já tinha dito o que precisava dizer em silêncio, uma senhora se aproximou de mim. Caminhava devagar, mas seu rosto vinha aceso um brilho nos olhos, um sorriso bordado de esperança. Chegou perto, respirou fundo e me falou com a alma:

"Parabéns! Gostei muito da peça. Boa ideia fazer isso na praça. Tem que fazer mais. Olha, eu gostei muito e fiquei muito emocionada. Valeu a pena ter saído de casa hoje. Falar nisso, faz sete meses que não saía de casa. Estava presa, trancada dentro de casa. Tenho mais de setenta anos. E como disse o presidente... só vai morrer os velhos. Foi longo esses sete meses trancada. Meus filhos me deixavam trancada para eu não sair. Meu Deus, que vida é essa? Hoje pedi muito para minha filha me deixar dar uma volta. E como a situação da pandemia na cidade está mais tranquila ela deixou. Até me acompanhou.

E algo me trouxe para cá. Eu precisava ver essa tua peça. Vou voltar para casa mais aliviada. Você não imagina o quanto me fez bem ver essa tua peça. Sabe, meu filho, me encheu de esperança. Olha! Eu entendi tudo direitinho. Você falou de dores, angústia e morte, que é essa pandemia que estamos vivendo. Né? Daí veio aquele pássaro vermelho trazer a vida. Esse pássaro vermelho para mim é a vacina. Né mesmo? E no fim, aquela máscara colorida é a cura. Foi isso que eu entendi da tua peça! Se não tiver enganada. É isso mesmo, meu filho?"

Naquele instante, meu coração disparou como quem dança de dentro. Faltou ar. Faltaram palavras. Se não fosse o tempo de pandemia, eu teria dado um abraço apertado, desses que a gente dá com o corpo inteiro. Mas abracei com o olhar, com o silêncio vibrando por dentro. Respondi com a voz embargada, mas firme:

– Sim, senhora. É mesmo sobre isso que a senhora falou.

Nos despedimos ali, mas algo dela ficou em mim. Caminhei em silêncio, com os pés pisando leve e o pensamento rodando forte. As frases que ela disse: *"Esse pássaro vermelho para mim é a vacina"* e *"aquela máscara colorida é a cura"* ficaram ecoando no meu peito. Era como se ela tivesse traduzido em palavras simples o que meu corpo tentava dizer naquela praça.

A leitura que ela fez foi como um espelho sagrado. Sim, aquele pássaro vermelho é a vacina, sim, não só contra o vírus da Covid-19,

mas também contra o esquecimento, o abandono, o desespero. Ele é meu tsuru, minha TARV, meu remédio diário, meu voo. E aquela máscara colorida é, sim, a cura, a minha e, quem sabe, a de muitos.

Esses encontros atravessam o corpo da performance como feitiço. Eles não se explicam, eles se sentem. São os contágios da contaminação poética: quando o corpo que performa alcança o corpo que assiste, e nesse entre-lugar brota compreensão, afeto, espanto, reverência.

A performance, essa linguagem cheia de mistério e carne, não se limita à cena. Ela reverbera. Ela toca onde a fala não chega. Ela faz brotar sentidos onde só havia silêncio. E é nesse campo, entre o gesto e o olhar do outro, que eu entendo: performance é sempre um **nós**. É sempre encontro. É sempre rito. É sempre cura.







3. ACESSO PERMITIDO AOS DISPOSITIVOS CRIATIVOS - ESPIRAIS EPISTEMOLÓGICAS E METODOLÓGICAS

Ao abrir este capítulo, convido o leitor a atravessar as portas dos dispositivos criativos que compõem meu corpo-arquivo, acessando-os não como gavetas lineares, mas como campos de força, fluxos de memória e invenção. Cada dispositivo aqui apresentado funciona como um **dispositivo performativo**, um território de ensaio e risco, onde a vida e a arte se entrelaçam em experiências estéticas e políticas. O acesso permitido não é apenas técnico, mas ritual: trata-se de mergulhar em **espirais epistemológicas e metodológicas** que não buscam conclusões fixas, mas a abertura de caminhos rizomáticos, costurados por narrativas pessoais, atravessamentos coletivos e marcas de um corpo que insiste em criar.

Optei por nomear este capítulo como **espirais epistemológicas e metodológicas** porque, na tessitura desta pesquisa, pensar e fazer não se dissociam. O processo criativo não se limita a aplicar métodos pré-existentes, mas inventa modos de fazer enquanto pensa, reinscrevendo o corpo como lugar de saber. Como observa Diana Taylor (2013), a performance não apenas representa, mas transmite conhecimento, configurando-se como epistemologia em si. Nesse sentido, meu corpo-arquivo produz saberes encarnados, insurgentes e relacionais, aproximando-se de a noção de **tempo espiralar proposta por Leda Maria Martins (2023)**: um tempo que não se organiza de forma linear, mas retorna sempre para reatualizar, costurar e reinscrever memórias, transformando-as em criação.

Ao falar em **espirais**, evoco também Deleuze e Guattari (2019), para quem o rizoma se expande sem fixidez, abrindo múltiplas entradas. As espirais epistemológicas e metodológicas, portanto, não constituem esferas separadas, mas linhas que se contaminam e se dobram sobre si mesmas, costurando teoria e prática em movimento contínuo. Um movimento em que o corpo-arquivo é ao mesmo tempo fonte, método e horizonte de conhecimento.

É nesse horizonte de espirais e movimentos de experimentação que emerge o **tsuru**, figura que condensa voo, leveza e persistência, e que, ao circular em torno do corpo-arquivo, faz da criação um gesto sempre renovado. As **espirais epistemológicas e metodológicas** não se configuram como linhas retilíneas ou percursos fixos, mas como voos do tsuru que retornam e se abrem em novas direções, instaurando um tempo não linear, à maneira do tempo espiralar de Leda Maria Martins, em que memória e invenção se entrelaçam. Cada volta do tsuru não é repetição dele, mas reinvenção criadora que reinscreve o corpo em sua potência de saber, costurando teoria e prática em rizomas que se dobram e se expandem. Assim, as espirais do tsuru desenham o espaço desta escrita: voo circular que carrega a memória e, ao mesmo tempo, projeta futuros, instaurando o corpo-arquivo como fonte, método e horizonte de conhecimento.

Nessa investigação o **tsuru**, não apenas como figura poética, mas como epistemologia em si: pássaro de papel que atravessa fronteiras, dobra o tempo e abre passagens entre a memória íntima e a criação compartilhada. O tsuru, aqui, não é ornamento ou metáfora decorativa, mas dispositivo de conhecimento, linha de fuga e de cura, que sustenta e orienta a tessitura deste corpo-arquivo em movimento.

Ao assumir o tsuru como dispositivo, afirmo que minha epistemologia não nasce da neutralidade acadêmica, mas do **contágio entre vida e arte**, da insistência em deixar-se atravessar por traumas, ancestralidades e afetos. O tsuru me ensina que pensar é também dobrar, refazer, reconfigurar formas para que o corpo-arquivo não se feche em gavetas, mas permaneça em voo.

Assim, este capítulo apresenta os caminhos epistemológicos e metodológicos trilhados a partir desse dispositivo: caminhos que não se pretendem lineares nem totalizantes, mas que se organizam na tessitura entre dobra e voo, entre arquivo e performance, entre memória e invenção. O tsuru, ao mesmo tempo material e imaterial, é **chave de acesso** e **senha poética** para compreender o software que estrutura o corpo-arquivo entre vivência.

O tsuru não é apenas um objeto estético ou simbólico, mas instaurou-se como uma epistemologia encarnada. Ele se inscreve no **corpo-arquivo** como uma dobra que conecta ancestralidade, cura e fabulação poética. Tal como o rizoma, não possui um centro fixo nem hierarquia: ao contrário, expande-se em linhas de fuga, atravessa territórios distintos e cria pontos de contato inesperados. Cada dobra do origami é uma ramificação, um gesto de inscrição que produz sentidos múltiplos. O tsuru, portanto, não está isolado, mas rizomaticamente ligado a outros dispositivos de minha pesquisa, sangue, mãos, pés, peito, memórias compondo uma rede viva de arquivos.

Ao falar em **corpo-arquivo**, é necessário destacar que, em certo momento dessa travessia, tentei compreender meu corpo como uma **corpografia** (**mapa)**: superfície cartográfica capaz de registrar percursos, traçar rotas e localizar territórios de dor e criação. Mas logo percebi a insuficiência dessa metáfora, pois o mapa ainda carrega em si o risco da fixação, da ordem geométrica, da promessa de um ponto de partida e de chegada. O meu corpo não se deixa aprisionar em coordenadas fixas. Ele não é linha reta nem desenho concluso. Ele é **rizoma**.

Na perspectiva de **Deleuze e Guattari (1995)**, o rizoma é uma lógica de multiplicidade, sempre no meio, sem início nem fim, atravessando e conectando dimensões diversas. Aproprio-me desse conceito para afirmar que meu corpo-arquivo se estrutura como **corpo-rizoma** e não corpografia, pois é um organismo que se ramifica em direções inesperadas, que prolifera saberes e afetos, que resiste a ser contido em narrativas lineares. Nesse sentido, meu corpo não se

reduz a uma representação, mas se expande como **máquina desejante**, sempre em movimento, sempre por vir.

Assim, o **corpo-arquivo** se faz **software vivo** desta pesquisa. Ele não apenas armazena, mas reprograma e reconfigura. Em vez de rotas predeterminadas, ele abre **caminhos de fuga**, linhas de contaminação poética que brotam como mudas nas bordas da folha, como tsurus que insistem em decolar de dentro da carne. Esse corpo não é mapa porque não oferece totalidade nem síntese; **ele é rizoma porque opera na proliferação**, na conexão, no entre.

O conceito de **corpo-arquivo** emerge em minha pesquisa como **estrutura rizomática no campo estético-conceitual**. Aproprio-me dele como metáfora viva e materialidade simbólica: um corpo que guarda inscrições, que arquiva lembranças, memórias, afetos e marcas. Arquivo que não é estático, mas pulsante, rizomático, capaz de proliferar conexões e produzir novas camadas de sentido. A metáfora de **"abrir os arquivos do meu corpo"** me permite conceber e desenvolver programas performativos em que cada parte: pé, cabelo, mão, boca, peito e sangue se tornam **porta de acesso** a experiências inscritas e, ao mesmo tempo, dispositivo de reinvenção. Este corpo-arquivo não se limita a guardar vestígios do passado, mas se expande como campo de experimentação estética, onde a performance reinscreve as marcas e devolve vitalidade ao que parecia fixado em silêncio.

A segunda justificativa dialoga com os estudos de **Bessel Van der Kolk**, em *O corpo guarda as marcas* (2020). O autor demonstra que o trauma não é apenas narrativa ou lembrança, mas inscrição concreta no organismo: *"o trauma é muito mais que uma narrativa sobre algo ocorrido [...] as emoções e as sensações físicas gravadas não são experimentadas como lembranças, mas como reações físicas perturbadoras no presente"* (p. 243). Ao ler seu trabalho, reconheço em meu corpo as marcas de uma história atravessada pelo hiv e pelo suicídio de minha mãe, vivências que instauraram estados de medo, pesadelos e flashbacks, sintomas característicos do **transtorno de estresse pós-traumático – TEPT** (p. 189). A performance, entretanto, não se tornou espaço de reencenação do trauma, mas de **ancoragem no presente**[15]: pela

[15] **Ancoragem no presente segundo Bessel Van Der Kolk:**
Em *O corpo guarda as marcas* (2020), Bessel Van der Kolk demonstra que o trauma rompe a linha do tempo subjetiva: aquilo que aconteceu permanece como se estivesse acontecendo ainda, instaurando no corpo e na mente reações físicas e emocionais que se repetem, silenciosas e perturbadoras. A experiência traumática, portanto, sequestra o presente, arrastando o sujeito para o passado em forma de flashbacks, pesadelos, hipervigilância e sensações corporais de ameaça constante.

Nesse cenário, a **ancoragem no presente** aparece como um dos fundamentos da cura. Van der Kolk afirma que "o desafio da recuperação está em restabelecer a propriedade do corpo e da mente – do self" (p. 243). Esse restabelecimento não se dá por meio do apagamento da memória, mas pela capacidade de **estar inteiro no agora**, regulando as respostas fisiológicas, reconhecendo imagens e sensações ligadas ao passado sem ser dominado por elas, e reconstruindo modos de viver o cotidiano. Em suas palavras, a recuperação envolve:

performance visitei o passado e por meio da performance estive ancorado no presente.

Assim, o **corpo-arquivo** que abro em cena é também corpo traumatizado, que carrega marcas invisíveis, mas atuantes. Van der Kolk observa que "as vítimas do trauma se sentem separadas de seu corpo" (p. 123), e que o self pode se desligar da experiência sensível (p. 124). Nesse sentido, performar os arquivos do meu corpo é uma forma de **reintegração**: não de reviver as emoções, mas de observá-las, reinscrevê-las e transformá-las em gesto poético. Ao tratar meu corpo como arquivo, ativo uma experiência **arte-vida**, em sintonia com a ideia de Pierre Janet[16] de que *"cada vida é uma obra de arte, montada com todos os meios disponíveis"* (p. 134).

Portanto, a noção de corpo-arquivo articula-se em dois eixos complementares:

1. **Estético-conceitual**, como estrutura rizomática que me possibilita abrir arquivos (traumas e memórias) de diferentes partes do corpo e transformá-los em programas performativos.
2. **Clínico-político**, em diálogo com Van der Kolk, como estratégia de enfrentamento das marcas do trauma, onde a performance opera como espaço de ancoragem no presente, reinscrição da memória e recuperação da integridade de corpo e mente.

A seguir, apresento a imagem do meu **corpo-arquivo**: não como superfície lisa ou prontuário clínico, mas como território de inscrições, linhas e fissuras. O corpo que se mostra é também aquele que se guarda, tecido de marcas visíveis e invisíveis, marcas que não se apagam, mas se reinscrevem a cada gesto, a cada palavra, a cada respiração. Este corpo é arquivo vivo, em permanente processo de

contaminação poética:

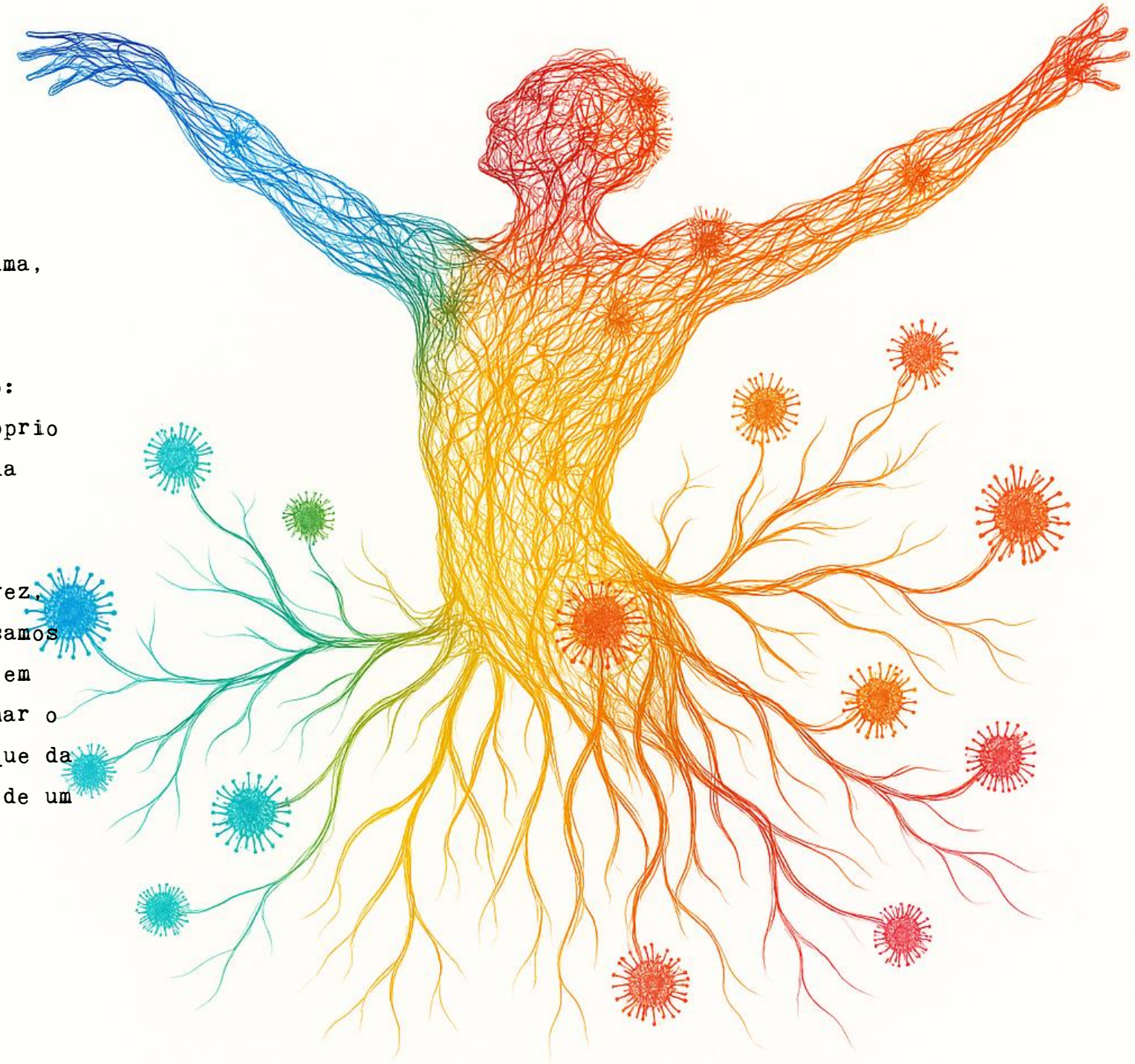
1. "encontrar meios de permanecer calmo e focado;
2. aprender a reagir de forma tranquila a imagens, sons e pensamentos que evocam o passado;
3. buscar maneiras de estar plenamente vivo no presente, em contato com as pessoas;
4. não precisar esconder segredos de si mesmo (pp. 243-244).

Assim, ancorar-se no presente significa criar condições para que o corpo não seja apenas palco de reações traumáticas, mas campo de presença e vitalidade. O trauma não desaparece "o que aconteceu não pode ser desfeito" (p. 242), mas pode ser reinscrito. Ancorar-se é, então, um exercício de reapropriação de si: corpo, mente e memória alinhados no instante vivido.

Na minha pesquisa, encontro na performance esse lugar de ancoragem. Quando performo, não reenceno o trauma: vivo o presente em sua potência. O gesto cênico se torna âncora, permitindo que eu olhe o passado sem ser tragado por ele, que eu respire no corpo-arquivo sem me separar dele. A performance, nesse sentido, opera como prática estética de cura, sustentando no corpo a experiência de estar aqui, agora.

[16] A citação de Pierre Janet encontra-se em: VAN DER KOLK, Bessel. *O corpo guarda as marcas: cérebro, mente e corpo na cura do trauma*. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2020, p. 134.

nele coexistem memória, trauma, desejo e cura.
Convido você, leitor, a atravessar comigo este gesto: abrir os arquivos do seu próprio corpo. Pois cada corpo guarda também suas marcas, suas cicatrizes e lampejos, seus arquivos silenciados. E talvez, ao abrir tais arquivos, possamos juntos reinscrever as dores em outras narrativas, transformar o trauma em poesia, e deixar que da marca surja também o rastro de um novo começo.




CORPO-ARQUIVO
escrevhivência
identidade de gênero
infância
inconsciente
cura
desrazão
corpo sem órgão
vazio
resiliência
vulnerabilidade
performance
mãe
Vida
depressão
ferida
solidão
suicídio
gozo
sexo
orientação sexual
arte
corpo físico
memória
perda
prazer
hiv
transgressão
medo
cuidado
renascimento
morte
espiritualidade
estigma
luto
pai
identidade racial
silêncio
trauma
ancestralidade

O corpo que se vê na imagem é mais que anatomia: é **arquivo vivo**, território de inscrição, lugar de memória e invenção. As palavras que se entrelaçam às raízes não estão apenas soltas; elas constituem camadas de uma **corpografia rizomática** (DELEUZE; GUATTARI, 2019), na qual as marcas não obedecem à linearidade, mas se expandem em conexões subterrâneas, múltiplas, rizomáticas. Esse corpo não é apenas físico, mas também simbólico, espiritual e político: nele se acumulam experiências de infância, identidades de gênero e raça, estigmas, doenças, traumas e resistências.

Na perspectiva de **Diana Taylor (2013)**, o corpo é arquivo porque transmite saberes que escapam ao documento escrito, performando memórias no gesto, na cicatriz, no silêncio e na presença. Da mesma forma, **Leda Maria Martins (2023)** nos lembra que o corpo é também griô, portador de um tempo espiralar, em que ancestralidade e futuro se cruzam no presente. O corpo-arquivo, assim, se constitui em um **lugar de travessia**, no qual a escrevivência (EVARISTO, 2007) e a escrev[hiv]ência (ANUNCIAÇÃO, 2022) se inscrevem como práticas de resistência e criação.

Cada palavra que emerge na imagem: *solidão, memória, estigma, cura, suicídio, prazer, espiritualidade, ancestralidade* é um índice, um vestígio, um arquivo em si mesmo. São camadas que não se fecham, mas se oferecem à leitura e à escuta como linhas de fuga. O **corpo-arquivo** aqui apresentado não é estático; ele pulsa como **corpo-rizoma**, aberto à contaminação poética e política, instaurando-se como dispositivo criativo e curativo.

O corpo, como nos lembra Bessel Van der Kolk (2020), não esquece. Ele guarda marcas que a memória consciente não consegue sustentar por inteiro. Traumas, violências e perdas não se dissipam; eles se alojam nas fibras, nos músculos, no ritmo da respiração, e retornam em gestos, sintomas, silêncios. Ao pensar meu **corpo-arquivo**, reconheço nessa concepção a inscrição de experiências que não são apenas lembranças cognitivas, mas camadas somáticas de dor e de sobrevivência. Cada raiz que se expande na imagem do meu corpo é também cicatriz viva, arquivo que pulsa, um testemunho do que a psique tentou calar, mas a carne insistiu em registrar.

Se, para Van der Kolk, a recuperação passa por restituir ao sujeito a propriedade de seu corpo e de sua mente, meu **corpo-arquivo** se configura como campo de disputa dessa mesma propriedade. É nele que encontro não só os estigmas e marcas de doenças, perdas e lutos, mas também os gestos de resistência que reinventam essas dores em criação. **O corpo-arquivo não é apenas receptáculo passivo do trauma**; é também lugar ativo de reelaboração, capaz de transmutar feridas em linguagem, silêncio em performance, dor em dispositivo criativo e curativo. Assim, as marcas não são apenas ruínas, mas matérias vivas de um processo poético e

político de reinscrição, em que a memória traumática se converte em narrativa, presença e arte.

Corpo-sensor: desdobramento teórico-metodológico do corpo-arquivo

O conceito central que desenvolvi ao longo destes sete anos de investigação é o **corpo-arquivo**, instaurado numa poética teórico-metodológica, montado e desmontado, escrito e reescrito, feito e desfeito em camadas performativas. Nesse percurso, um movimento se tornou evidente: o **corpo-arquivo** é, antes de tudo, um **corpo-sensor**. Um corpo que sente, que guarda e que traduz, em si, os registros invisíveis de traumas e curas.

O **corpo-sensor** aciona simultaneamente dois campos que sustentam esta pesquisa:

- o **somático**, na esteira de Peter Levine (2022), que nos lembra que os traumas não são apenas lembranças cognitivas, mas inscrições nos tecidos, tensões, bloqueios e impulsos de fuga ou congelamento que se manifestam no corpo;
- e o **emocional**, na perspectiva do *self* em Bessel van der Kolk (2020), para quem "o corpo mantém as marcas", pois cada memória traumática se reinscreve nos circuitos afetivos e na experiência subjetiva, acionando o que o autor denomina de "*cérebro emocional*", que é um sistema onde as respostas de medo, dor e sobrevivência permanecem gravadas, mesmo quando não acessíveis à consciência racional.

O corpo-arquivo, nesse sentido, não é um depósito estático, mas um **sensor em estado de vigília**. Ele se abre ao mundo, percebe, se afeta e devolve em performance aquilo que a memória teima em silenciar. É um dispositivo de sensibilidade e de sobrevivência: um radar que detecta a dor e, ao mesmo tempo, anuncia caminhos de cura. Como afirma Van der Kolk (2020, p. 105), "o desafio da recuperação está em restabelecer a propriedade do corpo e da mente – do self". Esse restabelecimento é precisamente o que meu **corpo-sensor** performa: um ato de reconquista da presença.

Nas práticas que compõem os **dispositivos** (programas) **performativos** no próximo capítulo, o **corpo-sensor** se torna operador da memória traumática, reinscrevendo os rastros da infecção pelo hiv, do suicídio materno, das marcas raciais e de gênero. Ele não apenas registra: ele traduz, transmuta e oferece à cena uma outra possibilidade de existência. A cada performance, este corpo-sensor atua como **um dispositivo crítico-curativo**, um operador rizomático que, ao acessar o trauma, convoca também a possibilidade de cura sem repetir a violência, mas convertendo-a em gesto poético, em presença política, em afeto compartilhado.

Ao longo desta investigação, compreendi que a noção de **corpo-arquivo**, embora instaurada como uma estética potente e em diálogo com a metodologia, revelava também certas limitações de compreensão. Arquivar, por si só, poderia remeter ao gesto de guardar, conservar, fixar. Mas a minha pesquisa exigia mais: exigia dar conta da dimensão do sentir, do afeto e da transformação. É nesse ponto que a noção de **corpo-sensor** emerge como expansão do **corpo-arquivo**: não apenas aquilo que guarda, mas aquilo que vibra, que ativa e que transfigura. Um corpo que escuta as ressonâncias mais sutis, que acolhe os rastros somáticos da dor e que percebe a respiração da cura em cada dobra, em cada cicatriz. Um corpo que, no campo da arte, não apenas testemunha a experiência, mas a recria como possibilidade de mundo. Assim, o **corpo-sensor**, portanto, instaura-se como uma dimensão ampliada do arquivo: ele não é somente lugar de memória, mas lugar de percepção e de afeto.

Diana Taylor (2013) diferencia **arquivo** e **repertório**, mas meu percurso mostrou que o **corpo-arquivo** não se limita a guardar registros: ele se oferece também como repertório vivo, em constante atualização. E, nessa dobra, o **corpo-sensor** emerge como a camada que permite transitar entre a memória fixada e o gesto renovado. Do mesmo modo, ao pensar o tempo espiralar de Leda Maria Martins (2023), é possível compreender que o **corpo-sensor** não opera em linha reta, mas em espirais: ele revisita o trauma sem repeti-lo, reinscrevendo-o como possibilidade de criação e cura.

Assim, **corpo-arquivo** e **corpo-sensor** não se excluem: complementam-se. O corpo-arquivo é o campo da inscrição; o corpo-sensor é o campo da vibração. O primeiro garante a permanência; o segundo convoca a transformação. Juntos, instauram uma epistemologia encarnada, uma **epistemologia da vivência**, em que a experiência traumática não se encerra na dor, mas se expande em ato estético, político e curativo.

O que aqui nomeio como **epistemologia da vivência**[17] só é possível nesse gesto rizomático. Ao invés de procurar um centro de sentido, o corpo se reconhece como rede de arquivos abertos, passíveis de serem acessados, atravessados e reinscritos. Não se trata de linearidade, mas de um **corpo-arquivo e corpo-sensor**: escrita que nasce do corpo e com ele se move, atravessando memória, trauma, ancestralidade e invenção.

Nessa investigação, houve um tempo em que compreendi **vivência** como sinônimo daquilo que o hiv instaurou em minha vida.

[17] O termo ***epistemologia da vivência*** é aqui proposto no escopo da minha pesquisa, em diálogo com formulações que valorizam a experiência como campo de produção de saber, tais como a *escrevivência* de Conceição Evaristo (2017), as *epistemologias do Sul* de Boaventura de Sousa Santos (2010) e a *escrev[hiv]ência* de Maurício Anunciação (2022). Diferentemente desses, contudo, a *epistemologia da vivência* que fabulo busca compreender a experiência corporal, traumática e poética como fundamento de uma prática estética e crítica que se dá entre/pela performance.

Por anos, pensei que a pesquisa era, antes de tudo, uma investigação sobre o vírus, suas marcas e estigmas, suas inscrições em meu corpo-arquivo. Nesse primeiro momento, inclusive, vislumbrei a formulação de um conceito que denominei de **performance-v[h]ivência**, numa tentativa de articular performance e hiv como campo de criação e conhecimento.

Contudo, o processo de pesquisa e, sobretudo, a escuta do meu corpo, fizeram emergir outra compreensão: **o hiv não esgota a vivência, ele é detalhe, um entre tantos elementos que compõem a tessitura do meu corpo-arquivo.** O vírus atravessa, mas não encerra; deixa uma marca, mas não totaliza. Essa percepção me levou a ampliar o escopo do conceito e a reconhecer que minha pesquisa não se restringe ao hiv, mas às múltiplas camadas da vida que se inscrevem no corpo: raça, gênero, ancestralidade, sexualidade, luto, trauma, espiritualidade, cura.

É desse deslocamento que nasce a formulação de uma **epistemologia da vivência**. Uma epistemologia que não se limita a um diagnóstico ou a um acontecimento biográfico específico, mas que se abre à complexidade da vida em sua pluralidade de marcas e experiências. Se em certo momento do percurso precisei afirmar a **performance-v[h]ivência** para dar nome à experiência singular de performar o hiv, hoje posso pensar também em uma **performance-vivência** – sem o "h" – como campo expandido de saber.

Assim, a **epistemologia da vivência** se constitui como modo de pensar e produzir conhecimento a partir da vida encarnada, em toda a sua potência e vulnerabilidade. Trata-se de reconhecer que a vivência é rizomática: nunca se limita a um único eixo de experiência, mas se entrelaça em múltiplas linhas que atravessam o corpo, a memória e a cena. Nesse sentido, a performance se torna dispositivo de reinscrição dessas marcas, não como reencenação do trauma, mas como ato de ancoragem no presente e de abertura para o porvir.

A **epistemologia da vivência** que se instaurou nessa investigação parte da premissa de que o conhecimento não se restringe ao campo da abstração racional ou da objetividade científica, mas se constitui também, e sobretudo, nas experiências encarnadas, nas memórias corporais e nos afetos que atravessam os sujeitos em sua existência concreta. **Vivência**, aqui, não é apenas o ato de viver, mas a inscrição sensível de acontecimentos que marcam o corpo, seja pela dor ou pela potência, pelo trauma ou pelo prazer, pela perda ou pelo encontro.

Ao falar em epistemologia da vivência, falo de uma **teoria encarnada**, em que o corpo não é mero objeto de análise, mas arquivo e fonte de saber. É o corpo que recorda, que carrega marcas, que revela sua vulnerabilidade e sua força. É nele que se armazenam as *"lembranças corporalizadas"* (VAN DER KOLK, 2020, p. 215), que não se narram apenas em palavras, mas em gestos, silêncios, respiros,

tremores. Essa epistemologia reconhece que **a memória não é cópia fiel de um passado**, mas uma reescrita contínua, um processo em que o sujeito reconstrói a si mesmo através daquilo que viveu e continua a viver.

No campo da arte, a epistemologia da vivência se atualiza em **gesto performativo**[18]. Quando o corpo-artista se lança em cena com seus[19] próprios arquivos de raça, gênero, sexualidade, ancestralidade, doença, cura ou luto, não apenas representa, mas reinscreve as marcas de sua história, transformando-as em material crítico e poético. A performance, nesse sentido, torna-se **laboratório de conhecimento**: não ensina a partir de verdades absolutas, mas a partir da experiência partilhada, da contaminação entre corpo e mundo, entre memória e presente.

Trata-se, portanto, de uma epistemologia que assume a vida como campo de investigação estética, ética e política. Uma forma de pensar em que cada vivência é também um método; cada trauma, uma possibilidade de cura; cada memória, uma abertura para novas formas de existir. É o saber que se faz no entre-lugar do vivido, no fio tenso entre ferida e criação.

A **epistemologia da vivência** que delineio encontra na dobradura **tsuru** não apenas uma metáfora estética, mas uma experiência real que atravessa minha existência. O origami que me foi ofertado tornou-se dispositivo poético e curativo, memória encarnada e presença material no meu corpo-arquivo. Se cada vivência pode se transformar em método, o tsuru é vivência tornada conceito, gesto, raiz e asa. Ele carrega em suas dobras a lembrança da mão que o ofertou e, ao mesmo tempo, projeta possibilidades de cura e reinvenção. Ao acolher o tsuru como dispositivo criativo, reinscrevo nele minha história, confirmando que o saber não nasce apenas do abstrato, mas do encontro concreto com aquilo que me atravessa e insiste em permanecer.

No plano epistemológico que fabulo, o tsuru é um dado performativo, não no sentido positivista da ciência moderna, mas como aquilo que se dá, que se oferece e se torna vestígio. Ele representa um **dado-poesia**: fragmento sensível que carrega em si não

[18] O termo *gesto performativo* refere-se à ação encarnada que, ao ser realizada, não apenas representa algo, mas **produz efeitos reais no corpo e no mundo**. Trata-se de um fazer que instaura presença, reinscreve memórias e cria realidade, operando como ato estético, político e poético. Diferentemente de um gesto meramente representacional, o gesto performativo é acontecimento: cria sentido no instante em que se realiza, ativando o corpo como arquivo e dispositivo de conhecimento.

[19] Assumi aqui uma tentativa de falar de mim em terceira pessoa. Esse deslocamento não é simples: em muitos momentos desta escrita, perdi-me entre quem falava: se o **artista** que performa, o **pesquisador** que analisa ou o **self** que insiste em narrar-se. Essa oscilação, longe de ser um erro, tornou-se método: o trânsito entre lugares de fala, ora mais íntimos, ora mais conceituais, produz um campo híbrido em que o eu se refrata, multiplica e se reinventa. Assim, corpo, pesquisa e vida deixam de ser categorias estanques para compor um mesmo tecido, bordado por diferentes vozes que, em sua fricção, performam a própria escritura.

apenas informação, mas afeto, memória e encantaria. Seu dado não é quantificável, mas experiencial. Quando um tsuru pousa sobre meu corpo ou se inscreve no espaço da performance, o que se produz não é um número, mas uma memória de sobrevivência, um índice de desejo, uma inscrição de cura. É um dado que se expande em rede, que não pode ser compreendido sem a presença do corpo que o convoca.

Assim, apresentar o tsuru nesta pesquisa é também apresentar um modo de conhecer: um conhecimento que se constrói em dobras, que se espalha rizomaticamente, que se move entre marcas de trauma e invenções de cura. O tsuru é, ao mesmo tempo, arquivo, dado e método; mas é sobretudo poética em ato, uma poética que se inscreve no corpo e se rearquiva em cada gesto de voo.

Ao falar de epistemologias, dispositivos e corpo-arquivo, sinto a necessidade de suspender por um instante o discurso teórico para dar passagem à história desse símbolo que me acompanha. Por isso, neste ponto da escrita, abro um memorial para contar não apenas a história do tsuru no mundo, mas a sua história **em minha vida**, como pousou em minha pele, como se fez tatuagem (literalmente), como se multiplicou em minhas performances e como se tornou chave epistemológica desta pesquisa. Falar do tsuru é falar de mim, é falar do meu corpo-arquivo contaminado pela poesia e pela vida. Este memorial é, portanto, a dobra em que o subjetivo encontra o teórico, em que a lembrança se inscreve como método, e em que o voo do tsuru se torna metáfora e prática de sobrevivência.

Em Nome do Pai e da Mãe...
Dos Filhos, dos Netos e de todos ancestrais
Dos Espíritos das Florestas e dos Terreiros,
Dos Santos, dos Orixás e dos Tsurus… Amém!
O tsuru entrou na minha vida em 2016, logo depois diagnóstico da infecção por hiv.
Naquela sala branca, o silêncio pesava mais do que o resultado do teste.
hiv positivo.
Duas palavras que pareciam abrir um buraco no chão, mas que, com o tempo, viraram semente.
Recebi as orientações: tratamento, cuidado, rotina.
Poucos dias depois, conheci meu médico infectologista.
Olhos atentos, fala firme, escuta presente.
Ele me apresentou a **TARV** – Terapia Antirretroviral como quem oferece uma chance de continuar dançando.

Explicou que os antirretrovirais têm uma
missão silenciosa:
reduzir a morbidade, proteger o sistema imune,
melhorar a qualidade de vida,
impedir que o vírus se replique e, com o
tempo, torná-lo **indetectável**.
Indetectável é intransmissível.
Palavras novas, mas que logo viraram abrigo.
Soube que começaria com o chamado **"3 em 1"** –
uma combinação de três antirretrovirais:
tenofovir (300mg), **lamivudina** (300mg) e
efavirenz (600mg).
Comprimido que, a princípio, parecia gigante.
Mas aprendi a tomá-lo como quem toma um gole
de vida.
Um gole amargo, é verdade,
mas cheio de futuro.
Foi nesse momento, nesse espaço entre o medo e
o gesto de seguir,
que o tsuru entrou na minha história.
Dobrado em silêncio, feito de papel e
intenção,
ele se tornou símbolo da minha própria dobra.
Dobra entre o que fui e o que sou.
Dobra entre dor e cura, entre luto e
possibilidade.
O tsuru, pássaro da esperança na tradição
japonesa,
me ensinou que também posso voar,
mesmo com um vírus no corpo,
mesmo com cicatrizes na alma.
Dobrar um tsuru, desde então,
é como dobrar o tempo:
recolher a dor, transformar em arte,
e oferecer ao mundo um corpo que resiste,
que se reinventa, que vive.
E assim segui.
Com o "3 em 1" no sangue
e milhares de tsurus na alma.
Saindo do devaneio e voltando a consulta com o
infectologista, depois de ouvir sobre os
benefícios do tratamento, veio o outro lado da
moeda: **os efeitos colaterais**.
E que efeitos, minhas deusas!
Só de lembrar o primeiro dia que tomei o
comprimido, meu coração até palpita

como se meu corpo dissesse:
"Opa! O que é isso entrando aqui dentro de mim?"
Na hora que recebi as informações, confesso: entrei em curto.
Um mix de susto, ansiedade e um medo que não tinha nome ainda.
Eu que só queria seguir vivo,
agora tinha que negociar com o corpo,
com o sono, com a cabeça, com a pele…
Para te dar uma ideia, caro leitor (ou leitora, ou leitore, já que estamos falando de corpo):
vamos à lista que acompanha o **EFAVIRENZ:** um dos componentes do famoso "3 em 1".
Segundo a Fiocruz, alguns dos efeitos colaterais desse mocinho (nada discreto) são: *erupções cutâneas, náuseas, tontura, dor de cabeça, fadiga, dificuldade de concentração, sonhos vívidos (ou pesadelos escancarados. Tive muito), insônia, sonolência, convulsões, prurido, dor de estômago, visão turva.*

Tudo isso junto pode parecer um poema de dor, mas foi real.
No meu corpo, vieram os sonhos esquisitos, a tontura que parecia uma dança torta,
e aquela sensação de que eu estava assistindo a mim mesmo de fora.
E ainda tem o **TENOFOVIR**… ah, o **TENOFOVIR!**
Uma substância que merece seu próprio capítulo.
Segue uma lista (sim, vai parecer cansativo, mas aguenta firme, o corpo merece ser ouvido): *náuseas, diarreia, vômito, flatulência, dores musculares, aumento de enzimas hepáticas, perda de massa óssea, risco de problemas renais, fraqueza, insônia, tontura, e aquela sensação constante de que há um furacão emocional acontecendo por dentro.*

Sim, é muita coisa.
Mas também é importante saber.
Porque o tratamento é potente, é eficaz, é **vida.**

Mas ele também nos atravessa, nos dobra, nos exige um pacto com o corpo.
E foi nesse pacto, feito de noites difíceis, mas também de manhãs que chegaram que eu segui em frente.
Porque, apesar dos efeitos, estou aqui.
Indetectável. Intransmissível. Inteiro.
E contando essa história com suor, suor… e poesia.

É, meu caro leitor… minha cara leitora… meu corpo que lê:
Nem tudo aqui é poesia.
Tem coisa que é dureza pura.
Por isso, sim, vou te fazer encarar um trechinho da **bula** do antirretroviral.
(Sim, aquela papelada miúda que a gente raramente lê, mas que o nosso corpo sente na pele, no osso, no sono.)
E antes que você fuja, relaxa:
vou te poupar da versão completa.
Não vou despejar aqui a bula inteira até porque ninguém merece um tsunami de termos técnicos com gosto de laboratório.
Mas acho justo que você leia *uma amostra*, para saber que viver com hiv também é conviver com o que o remédio traz junto:
o alívio e a tormenta, o cuidado e o colateral.

Então, vamos a lista:

- "As reações adversas mais comuns são vertigem, eventos gastrointestinais leves a moderados, erupção cutânea (manchas vermelhas e placas pelo corpo, coceira), dor de cabeça, dor, diarreia, depressão, fraqueza e náuseas.
- As reações menos comuns incluem vômitos, tontura e gases intestinais.
- As demais reações adversas não têm sua frequência bem definida, mas podem ocorrer: inflamação do pâncreas, dormência, sensação de formigamento, febre, cansaço, sensação generalizada de mal-estar, queda de cabelo, dores nas juntas, distúrbios musculares incluindo relatos raros de ruptura do tecido muscular, aumento de certas enzimas do fígado.
- Anemia (baixa contagem de glóbulos vermelhos no sangue), neutropenia (baixa contagem de glóbulos brancos no sangue) e redução nas plaquetas (componentes do sangue importantes para coagulação do sangue) têm sido reportadas. Se a produção de seus glóbulos vermelhos diminuir, você pode sentir sintomas como cansaço e dificuldade para respirar. A redução de seus glóbulos brancos no sangue pode torná-lo mais suscetível a infecções. Se

você estiver com a contagem de plaquetas baixa, poderá notar que você apresenta hematomas (manchas roxas) mais facilmente.

- Mudanças na distribuição da gordura corporal. Isto pode incluir perda de gordura nas pernas, braços e face, aumento da gordura na cintura e outros órgãos internos, aumento das mamas, crescimento da camada de gordura na região da nuca.
- Mudanças na concentração de gorduras e açúcar no sangue. Estes eventos foram escolhidos para inclusão devido à combinação de sua gravidade, frequência de relato ou possível relação causal com fumarato de tenofovir desoproxila e lamivudina.
- Distúrbios do sistema imunológico: reação alérgica.
- Distúrbios do metabolismo e da nutrição: hipofosfatemia, hipocaliemia.
- Distúrbios respiratórios, torácicos e mediastinais: dispneia.
- Distúrbios gastrointestinais: dor abdominal, pancreatite, aumento da amilase.
- Distúrbios renais e urinários: comprometimento ou insuficiência renal, insuficiência renal aguda, síndrome de Fanconi, tubulopatia proximal, proteinúria, creatinina elevada, necrose tubular aguda, diabetes insipidus nefrogênico, poliúria, nefrite intersticial (inclusive casos agudos).
- Distúrbios hepatobiliares: esteatose hepática, hepatite, elevação das enzimas hepáticas (geralmente AST, ALT,gama GT).
- Distúrbios musculoesqueléticos e do tecido conjuntivo: rabdomiólise, osteomalacia (manifestada como ostealgia e que possa contribuir para fraturas), fraqueza muscular, miopatia.
- Distúrbios gerais e condições no local de administração: astenia.
- Digestivo: estomatite.
- Hemático e linfático: linfadenopatia, esplenomegalia.
- Hipersensibilidade: anafilaxia, urticária.
- Musculoesquelético: fraqueza muscular, elevação da CPK, rabdomiólise.
- Pele: alopecia, exantema, prurido.
- aumento do fígado. Este efeito colateral raro, porém, sério, tem ocasionalmente sido fatal. Acidose láctica ocorre mais frequentemente em mulheres. Seu médico estará lhe monitorando regularmente, porém você deve entrar em contato com ele imediatamente caso apresente os seguintes sintomas:
- Fraqueza ou fadiga.
- Dores musculares invulgares (não normais).
- Dificuldade respiratória.
- Dores estomacais com náusea e vômito.
- Sensação de frio, especialmente nos braços e nas pernas.
- Tonturas ou vertigens.
- Batimento cardíaco acelerado ou irregular."

Ainda estás aqui, meu perspicaz leitor?

Resististes até aqui? Bravo!

E olha que nem te ofereci o cardápio completo dos efeitos adversos.

Poupei-te, sim.

Serei ainda mais generoso agora: vamos à **última substância** do combo, a **LAMIVUDINA.**

Mas relaxa: não vou te torturar.

Serei bondoso.

Te pouparei do sofrimento químico.

Se, por curiosidade masoquista, quiseres saber

mais, deixo aqui o link[20] **com os efeitos colaterais.** (Mas recomendo chá de camomila antes.)

E agora, após essa breve jornada farmacológica por dentro do meu corpo medicado,

vamos ao que realmente importa: meus tsurus.

Meus coloridos tsurus.

Só mais um instante, juro.

Ainda ali, na mesma consulta, com o peso das reações no peito e a cabeça girando mais que o mundo,

o médico olhou para mim com compaixão e disse:

– Vou te dar um atestado. Uma semana.

Para você não voltar ao trabalho com o corpo ainda em processo de recuperação.

E foi, de fato, um tempo de grande desgaste.

Tomei o comprimido às vinte horas, obediente, antes de dormir.

Mas dormir? Que nada.

Foi a pior sensação da minha vida.

O corpo girava, o estômago gritava, a alma parecia ter saído para passear no submundo.

Acordei com a nítida impressão de que eu tinha visitado o inferno…

e só Deus sabe como voltei.

Segui tomando o **3 em 1** por **dez meses.**

Dez meses de tentativa, de resistência, de promessas feitas no escuro.

Mas o meu corpo nunca se acostumou.

Não importava o quanto eu dobrasse, engolisse, meditasse.

Era uma droga lícita, mas me feria como veneno.

Até que…

graças às deusas, aos encantados e à ciência ancestral que me guia,

surgiu o DOLUTEGRAVIR[21].

Tomei dolutegravir

até julho de 2025.

[20] http://www2.far.fiocruz.br/farmanguinhos/images/Lamivudina.pdf

[21] O **dolutegravir** é um antirretroviral da classe dos **inibidores de integrase**, que impede o HIV de inserir seu DNA no genoma das células. É potente, tem alta barreira genética à resistência e costuma ser bem tolerado. Usado em combinação com outros medicamentos (como lamivudina e tenofovir, ou no Dovato), é hoje um dos pilares do tratamento do HIV pelo SUS, oferecendo eficácia, simplificação e melhor qualidade de vida às pessoas que vivem com o vírus.

Foram quase oito anos de asas contidas,
um voo sustentado
por moléculas discretas
que se abriram em silêncio
nas veias do meu corpo-arquivo.
Cada comprimido,
um tsuru invisível,
dobrado pela ciência,
entregue ao sangue
como quem borda resistências
nas margens da pele.
Até julho de 2025,
o dolutegravir me guiou
como um farol discreto,
como um ancestral químico,
guardando meus dias,
cuidando dos meus ossos,
protegendo minhas memórias.

No voo do tsuru
dobrado em minhas mãos,
ouço o chamado do tempo
que me pede respiro.
Chegou **Dovato**[22],
leve como manhã de orvalho,
apenas duas substâncias
que se abrem como asas:
dolutegravir e lamivudina.
O SUS me oferta
na travessia dos 40 anos,
como se o Estado dissesse:
"agora teu corpo amadurecido
merece menos peso,
menos comprimidos,
mais leveza na rotina do cuidado."

[22] **Dovato -** Nome comercial.
Composição: associação fixa de **dolutegravir (50 mg)** e **lamivudina (300 mg)** em um único comprimido. **Dolutegravir:** inibidor da integrase do HIV-1 (INSTI). Atua bloqueando a enzima integrase, responsável por inserir o DNA viral no genoma das células hospedeiras, etapa essencial para a replicação do HIV. **Lamivudina:** análogo nucleosídeo da citidina. É um inibidor da transcriptase reversa (ITRN), que age interrompendo a síntese do DNA viral a partir do RNA do HIV. No **Brasil, pelo SUS (2023-2025)**, passou a ser ofertado preferencialmente para pessoas vivendo com HIV em **terapia inicial** e, mais recentemente, para pessoas **acima de 40 anos**, como estratégia de simplificação terapêutica.

A essa altura, imagino que você, meu atento e doce leitor, esteja se perguntando:
"E os coloridos tsurus? Quando eles entram nessa história?"
Respira.
Chegou a hora.
Agora sim, com a alma um pouco mais curada das bulas e batalhas químicas,
posso lhe apresentar meus **encantadores tsurus**.
Mas antes…
Quero te convidar para um pequeno desvio,
um mergulho simbólico, uma lembrança de infância,
Uma visita ao **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos formas, cores, números** de Chevalier e Gheerbrant (35 Ed. 2021).
Sim, é dele que vem o brilho que trago agora nos olhos.
Porque há em mim um menino que nunca partiu:
aquele menino curioso, de pés no chão e olhos grandes,
que adorava procurar o significado das palavras nos dicionários da escola.
E foi esse mesmo menino, crescido
que descobriu, anos depois, esse outro dicionário,
não o das definições frias, mas o dos **sentidos profundos**.
Ali, mergulhei.
Como quem volta para brincar com as palavras como se fossem brinquedos sagrados.
Foi assim que encontrei **a dobradura como gesto simbólico:**
um ato de criação, de transformação, de reconexão entre o visível e o invisível.
Dobrar o papel não é só técnica, é ritual.
É como se cada dobra fosse uma prece, uma cicatriz costurada,
um novo contorno para o que estava desfeito.
E o tsuru esse pássaro sagrado na cultura japonesa
representa **a cura, a paz, a longevidade e o desejo mais profundo de quem dobra: viver**.

Dobrar tsurus, para mim, se tornou mais que arte.
Virou sobrevivência.
Virou corpo que dança em papel.
Virou símbolo do que insisto em ser:
leve, mesmo com as marcas.
vivo, mesmo com o vírus.
colorido, mesmo depois da tempestade.

O Dicionário de Simbologia esmiuça a seguinte acepção:

"DOBRADURAS:

"Gohei é a pronúncia japonesa do caractere chinès e mitegura é a palavra propriamente japonesa que designa as dobraduras esotéricas do Papel. Essas dobraduras rituais, talvez mágicas, são ao mesmo tempo uma oferenda simbólica e o signo da presença do kami (divindade) no santuário. Existem vinte formas de dobrar o papel, tendo cada uma significações simbólicas e esotéricas e servindo a um treinamento espiritual. Perto dos templos, veem-se montanhas dessas dobraduras, que lembram as velas acesas dos santuários cristãos". (CHEVALIER; GHEERBRANT p. 403, 2021).

E voltando ao tsuru...

Lembras que o médico me recomendou um atestado de uma semana?
Pois bem. Fiquei em casa durante esse tempo,
tentando escutar o corpo,
cuidar das reações, das tonturas, dos sonhos esquisitos,
tentando fazer paz com o remédio e comigo mesmo.
Foram dias de silêncio e de escuta,
porque o corpo fala, e quando falha, ele também grita.
Passado o tempo do repouso, voltei ao trabalho.
Na época, eu dava aulas no ensino fundamental, mais especificamente para turmas de sexto ano.

Corpos em ebulição, vozes agudas, risos soltos,
um universo onde a vida ainda lateja sem filtros.
E foi exatamente às sete da manhã, na primeira turma daquele retorno,
que recebi um presente que mudaria tudo.
Entrei na sala, cumprimentei os alunos,
e um erê de olhinhos puxados, uns dez ou onze anos no máximo,
me estendeu a mão com um delicado **tsuru de papel**.
– *Tio, o senhor conhece a lenda do tsuru?*
– *Conhece a história da Sadako Sasaki?*
Aquilo me desarmou.
Já tinha ouvido esses nomes, sim.
Alguma memória distante… vaga…
Mas não sabia direito o que significavam.
Sadako… tsuru… Japão…
Tudo soava como brisa estrangeira no meio da minha tempestade interior.
Fui pesquisar. Fui atrás. Fui tocado.

E hoje essa lenda, essa menina, esse pássaro de papel,
atravessam meu corpo e minha alma como um sopro sagrado.
Sadako Sasaki nasceu em 7 **de janeiro de** 1943.
Era uma menina japonesa que sobreviveu à bomba atômica lançada sobre Hiroshima
em 6 **de agosto de** 1945.
Foi atingida pela chamada **chuva negra**, aquela poeira radioativa que cai do céu
depois do inferno explodir.
Cresceu com saúde aparente, atleta, dedicada, cheia de vida.
Mas em **fevereiro de** 1955, aos doze anos, recebeu o diagnóstico:
leucemia maligna aguda no linfonodo.
Os médicos lhe deram menos de um ano de vida.
Foi então que Sadako conheceu a lenda japonesa que diz:
quem dobrar mil tsurus de papel terá um desejo atendido pelos deuses da saúde e da longevidade.
Ela começou a dobrar. Um a um.

Mil gestos de esperança, mesmo com as mãos frágeis e o corpo enfraquecido.
Sadako não chegou a completar os mil.
Mas sua história atravessou o tempo como uma oferenda de paz.
Hoje, ela é símbolo da resistência, da delicadeza que persiste mesmo sob escombros.

Em busca de mais respostas para compreender o atravessamento do tsuru no meu corpo volto a escarafunchar o Dicionário de simbologia de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, que destrincha a seguinte descrição tsuru (grou):

"O grou é, no Ocidente, um símbolo comum de tolice e falta de jeito, sem dúvida em razão do aspecto desajeitado da ave, de pé numa perna só. Ver-se-á mais adiante que a China tira do mesmo fato conclusão diversa. A grua lendária do filósofo Leonicus Thomaeus cuja existência famosa é lembrada por Buffon, já evocava a *longevidade*, constante Bing no simbolismo do extremo Oriente, mas sobretudo a *fidelidade* é exemplar. Mais significativa ainda é a *dança dos grous*, executada por Teseu à saída do labirinto, e da qual se encontra forma equivalente na China. Está, sem dúvida, em relação com aspecto *cíclico* da prova labiríntica, de vez que o grou é uma ave migratória. A dança dos grous evoca na China antiga o poder de voar e, em consequência, de atingir as Ilhas dos Imortais. Imita-se a dança com a ajuda de pernas de pau. Porque, se o grou é símbolo de longevidade - associado, no caso à tartaruga - é, principalmente, um símbolo taoísta da *imortalidade*. Os japoneses acreditam que os grous (Tsuru) vivem milhares de anos. É costume oferecer aos velhos pinturas ou gravuras em que figuram grous, tartarugas e pinheiros, todos três símbolos de longevidade. Segundo tradições egípcias, um grou de duas cabeças apareceu por sobre o Nilo no reinado do filho Menes. Anunciava um período de *prosperidade*. Atribuía-se ao grou a capacidade de viver mil anos e uma técnica respiratória de longa vida que seria toda conveniência imitar. Sua alvura era símbolo de *pureza*, mas sua cabeça, de um vermelho cinábrio, indicava a permanência *do*

poder vital, A concentração do *yang*. "Depois de mil anos, um grou voltou". Diz um texto do período T' ang; "tem a cabeça polvilhada de cinábrio, e uma neve imaculada reveste seu corpo" (segundo Belpaire). O grou é, ainda, a montaria habitual dos imortais. Os ovos da grua servem para preparar drogas de imortalidade. Seu retorno cíclico é um símbolo de Regeneração. Por isso, associado à ameixeira, o grou é emblema da primavera."
(Chevalier, p. 545, 2021).

Pulsão de vida dobrada em asas de papel

Dentre os significados que encontrei no *Dicionário de Símbolos*, aquele que mais me atravessou foi:
"permanência do poder vital."
E foi exatamente isso que senti no instante em
que recebi aquele tsuru das mãos do erê
de olhos puxados, corpo miúdo e alma imensa,
que me ofertou, sem saber, um dos dias mais
simbólicos da minha existência.
Aquele gesto tão pequeno, tão delicado
foi uma explosão de sentidos.
Recebi o tsuru com alegria e uma estranha
sensação de esperança,
como se ele anunciasse bons ventos, bons dias,
um amuleto de recomeço silencioso.
Guardei-o no bolso da calça e, durante todo o
dia,
o tirava discretamente para mover minhas mãos
sobre ele.
Deslizava o papel como quem invoca proteção.
Era mais que um origami: era um sopro.
O tsuru se tornava extensão do meu corpo,
e meu corpo dançava com ele sem que eu
percebesse.
Era o nascimento de um ritual.
À noite, já em casa, coloquei o tsuru dentro da
caixa onde guardava meu antirretroviral.
Sim, a caixinha, presente de um amigo
era meu esconderijo.
Meu lugar de silêncio e medo.

Guardava ali o "3 em 1", longe dos olhos do mundo.
Porque, naquele tempo, a vergonha ainda falava alto.
A tensão entre mim e o remédio era densa:
medo de ser visto, medo de ser descoberto,
medo do que ele representava,
não só o vírus, mas o estigma.
Naquela noite, como sempre, às vinte e duas horas, tomei o remédio.
Mas dessa vez, antes e depois, segurei o tsuru.
E o que minhas mãos faziam com ele… era dança.
Não era simples movimento: era coreografia da alma.
Meu espírito bailava com leveza.
E, enquanto isso, tocava **"Codinome Beija-Flor", do Cazuza**.
Lembro de tudo. Cada detalhe.
Adormeci embalado por aquela canção,
e naquela noite, sonhei com **tsurus coloridos** voando livres pelos céus da minha memória.

Nascia, ali, o **ritual do beija-flor**
meu modo de enfrentar o amargor do tratamento
com beleza, cor e afeto.
Tomar o remédio, no início, foi muito difícil.
Era um momento solitário, de luta interna.
Hoje compreendo que essa relação conflitante
com a TARV
é vivida por muitas pessoas que vivem com hiv.
Não é só comigo.
A vergonha, o medo de ir buscar o medicamento,
o medo do olhar do outro… tudo isso afasta.
E o afastamento, às vezes, custa a vida.
Tive amigos que abandonaram o tratamento.
Tive amigos que morreram.
Corpos que poderiam estar aqui, dançando comigo.

Depois de narrar o memorial do tsuru, esse encantamento que atravessou minha vida e se tornou gesto, rito e dispositivo criativo, retorno ao caminho epistemológico desta pesquisa. O tsuru, que em sua delicadeza carrega a força de uma dobra, ensina-me a pensar a própria investigação como dobra de saberes, como conhecimento que não se fixa, mas se reinventa em voo. A partir dele, compreendo que

a epistemologia aqui construída não nasce de abstrações distantes, mas da vida que pulsa no corpo, das marcas que se inscrevem na carne, das memórias que se reconfiguram em ato performativo. Assim, a experiência com o tsuru não se encerra como narrativa pessoal: ela se transmuta em método e pensamento, orientando a pesquisa como uma epistemologia situada, encarnada e insurgente, capaz de curvar a linearidade acadêmica e abrir linhas de fuga para outros modos de saber.

A **Epistemologia da Infecção Poética** que fabulo nasce como dobra entre vulnerabilidade e invenção. Ela emerge do corpo que guarda cicatrizes e afetos, mas que insiste em transformar feridas em possibilidade de conhecimento. Essa epistemologia não se organiza pela rigidez dos manuais, mas pelo risco dos atravessamentos, pela instabilidade da memória que retorna em lampejos, pela contaminação entre arte, ciência e vida. Trata-se de um saber que não cabe em fronteiras disciplinares, porque germina nas frestas, prolifera nas margens, infiltra-se como raiz em solo árido. Mais do que método, **é um modo de existir e escrever**: uma teoria que pulsa no sangue, uma prática que se faz no gesto, uma cura que se anuncia na poesia.

Essa Epistemologia que sustento se aproxima da imagem do rizoma descrita por Deleuze e Guattari (2019), porque recusa centros fixos e hierarquias. Assim como o vírus se espalha por conexões invisíveis, sem obedecer a uma ordem linear, também o conhecimento aqui não se organiza em linhas retas, mas em ramificações que se multiplicam, desviam e se entrelaçam. Cada performance, cada escrita e cada memória inscrita na carne são entradas possíveis nesse rizoma, sem um ponto inicial ou final. Essa epistemologia se move em linhas de fuga, abrindo espaços de resistência diante das tentativas de cristalização do saber, e afirma o direito de pensar a partir das margens e dos corpos atravessados por estigmas. O rizoma, nesse sentido, não é apenas metáfora, mas modo de existir: uma política da desobediência e da invenção, em que o corpo-arquivo se torna território de insurgência poética.

Essa epistemologia poética se ancora na noção de repertório proposta por Diana Taylor (2013), ao compreender que o conhecimento não se transmite apenas pelo arquivo escrito, mas pelo corpo que performa, que encarna e compartilha saberes em presença. O corpo-arquivo, nesse horizonte, é simultaneamente testemunha e transmissor, guardando gestos, dores e celebrações que escapam às lógicas documentais. Em diálogo com Leda Maria Martins (2023), reconheço que essa memória não se fixa numa linha cronológica, mas se organiza como tempo espiralar: ancestralidade e futuro se encontram no instante da performance, costurando temporalidades diversas. Essa epistemologia, portanto, é movimento de transmissão

encarnada, onde a memória se atualiza a cada gesto e onde a performance se torna espaço de reinscrição, insurgência e cura.

Essa **Epistemologia da Infecção** nasce inevitavelmente do encontro com o hiv, que não se apresenta apenas como diagnóstico biomédico, mas como experiência que atravessa e reorganiza minha existência. O vírus, que poderia ser apenas marca de estigma e vulnerabilidade, é reinscrito como linguagem e método: não só objeto de reflexão, mas motor de criação. Ao acolhê-lo como parte constitutiva de minha pesquisa, recuso a lógica que reduz o corpo infectado a estatística ou perigo, e o reposiciono como fonte de conhecimento sensível, político e poético. Essa epistemologia compreende a infecção como potência de contaminação criativa, em que a dor se converte em gesto, o silêncio em escrita e a vulnerabilidade em campo de resistência. Assim, a infecção deixa de ser interrupção para se tornar **gramática de vida**: um modo de pensar-fazer que rompe fronteiras disciplinares e convoca a arte a dialogar com a ciência e a cura.

Assim como o vírus atravessa o organismo, alterando seus processos, a **infecção poética** atravessa o corpo e o texto, transformando-os em outra coisa, em gesto, em performance, em escrita. Não é uma epistemologia "pura" ou "fixa", mas móvel e rizomática, em diálogo com Deleuze e Guattari (2019), que entendem a produção de conhecimento como mapa, multiplicidade e conexão.

Portanto, quando afirmo **Epistemologia da Infecção Poética**, proponho um modo de pesquisar em que a experiência com o hiv não é apenas objeto, mas método; não apenas um vírus, mas linguagem; não apenas estigma, mas possibilidade de invenção. É a poética que infecta a ciência, e a ciência que se deixa contaminar pela arte, abrindo espaço para uma escrita que é corpo, uma teoria que é gesto, uma metodologia que é ritual.

A Epistemologia da Infecção Poética foi elaborada a partir de uma associação simbólica e sensorial entre a imagem do rizoma, descrita por Gilles Deleuze e Félix Guattari, e a representação do hiv. Ambos se expandem por ramificações imprevisíveis, se espalham em rede, se recusam à linearidade e à hierarquia. Tal como o vírus que habita meu corpo, o rizoma não possui começo nem fim; é sempre um meio, um entre-lugar, um território de conexões. Assim também se constrói minha pesquisa: infectando campos, atravessando saberes, desorganizando epistemologias fixas para criar frestas de pensamento.

Minha infecção não é apenas biológica, é também poética. Ela me atravessa como linguagem, como imagem, como gesto. A performance, nesse contexto, é o espaço-tempo em que essas infecções se corporificam. Cada ação artística é uma contaminação do mundo com a minha presença, com minha dor ressignificada, com minha memória ancestral, com os fluxos da minha escrita encarnada.

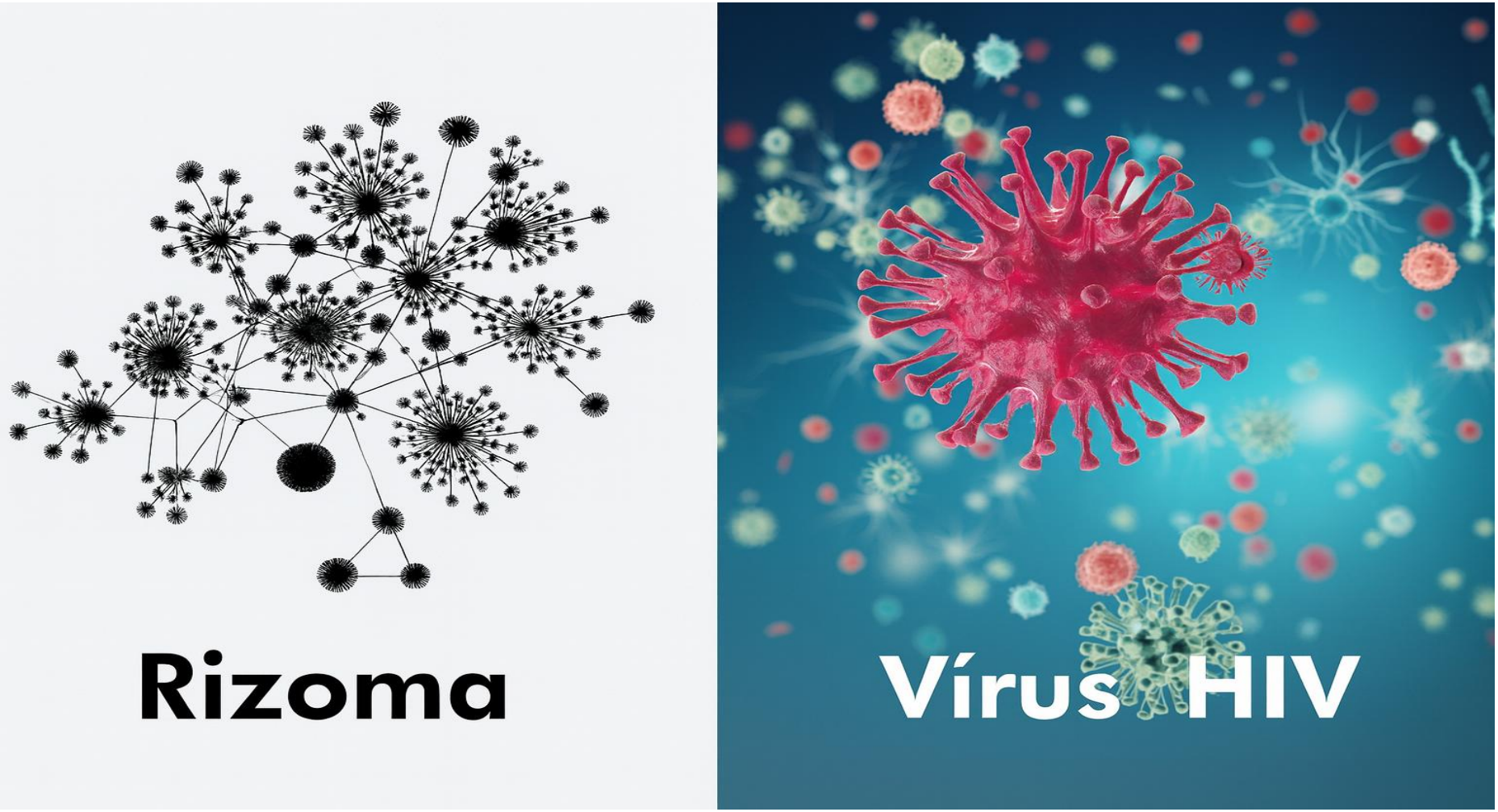
Ao aceitar o vírus da imuno deficiência como parte da minha constituição epistemológica, deixo de compreendê-lo como interrupção e passo a tratá-lo como início de uma nova **gramática da existência**[23], onde o saber nasce da vulnerabilidade, da instabilidade e do risco. A performance, então, se converte em campo de resistência e criação, um lugar onde o corpo infectado irradia sentido, estilhaça certezas e reconstrói narrativas.

Gramática da Existência é a noção que proponho para nomear a tessitura de signos, silêncios e gestos que estruturam o modo como um corpo se inscreve no mundo. Tal como a gramática organiza a língua, oferecendo regras de articulação, a gramática da existência organiza as possibilidades de viver, resistir e dizer-se. Ela não é normativa, mas performativa: inventa-se no atravessamento de memórias, afetos, dores e encantarias.

Nesse sentido, cada cicatriz é uma palavra; cada silêncio, uma vírgula; cada performance, um parágrafo. O **corpo torna-se texto** em permanente escrita, e a vida, um livro que se compõe não apenas de letras, mas de respirações, pausas, quedas e ressurgimentos. A gramática da existência, assim, não se limita ao registro linguístico: ela é feita de materialidades sensíveis, bordada em carne e gesto, organizada pela lógica do desejo, do trauma e da criação.

Propor essa gramática é afirmar que existir é compor-se com regras móveis, flexíveis, rizomáticas, que se abrem à possibilidade de falhas, de desvios, de resistências. É reconhecer que a vida, sobretudo em corpos atravessados por marcas como o hiv, a racialidade e o gênero, não cabe em normas preestabelecidas. A gramática da existência é a gramática do inacabado, daquilo que se escreve a cada dia, a cada performance, a cada contaminação poética.

[23] O termo ***gramática da existência*** é aqui proposto no escopo desta pesquisa, como formulação própria para pensar o **corpo-arquivo** e suas inscrições de memória, trauma e criação. Ainda que não exista sistematizado em outros campos, pode ser aproximado de reflexões como as *tecnologias da existência* em Michel Foucault (2010), que problematizam as práticas de si e os modos de subjetivação, bem como de certas leituras filosóficas e literárias que utilizam a expressão em sentido mais livre e poético. No entanto, sua definição neste trabalho nasce da minha experiência performativa e do diálogo com referências como Deleuze e Guattari (rizoma), Leda Maria Martins (tempo espiralar) e Conceição Evaristo (escrevivência).



Essa imagem aproxima dois mundos que me atravessam: à esquerda, o **rizoma de Deleuze e Guattari**, com suas conexões sem centro e sem hierarquia; à direita, a representação do **vírus hiv**, que habita meu corpo. Foi nesse encontro visual e conceitual que encontrei força para forjar a minha **Epistemologia da Infecção Poética**, onde ciência e vida se contaminam em gesto criativo.


Epistemologia da Infecção Poética

A fotoperformance **Epistemologia da Infecção Poética** foi criada com o uso de Inteligência Artificial, recurso que me permitiu visualizar em imagem a tessitura conceitual que venho elaborando em minha pesquisa. Busquei representar por meio dessa tecnologia um organismo híbrido que condensasse minha proposição teórica, evidenciando que a epistemologia não é um constructo abstrato, mas pode ser encarnada, vista e sentida na materialidade de uma imagem.

A fusão entre o **vírus hiv** e o **rizoma de Deleuze e Guattari** opera aqui como gesto simbólico. O hiv, partícula biológica que habita meu corpo, não se limita à condição clínica, mas é ressignificado como potência estética: vírus que contamina também linguagens e saberes. O rizoma, por sua vez, amplia essa contaminação, instaurando uma lógica de conexões laterais, proliferantes e imprevisíveis. Dessa união surge a figura **rizoma-viral**, um ser híbrido que encarna visualmente a noção de **infecção poética**.

Assim, esta imagem é uma tentativa de dar corpo àquilo que venho chamando de **epistemologia da infecção poética**: um saber rizomático que se constitui no entrelaçamento entre corpo, trauma e criação. Criar essa imagem com Inteligência Artificial reforça, inclusive, o caráter experimental desta pesquisa, um campo onde o biológico, o tecnológico e o poético se contamina. A fotoperformance, portanto, se justifica como um ato de **visualização crítica e poética**, que transforma ferida em metáfora, vírus em linguagem e memória em dispositivo de cura.

A **Epistemologia da Infecção Poética** nasce da experiência encarnada de um corpo atravessado pelo hiv, mas não se encerra nesse território íntimo. Ela se abre como campo de saber que dialoga com as **epistemologias decoloniais**, na medida em que recusa o universal acadêmico, tensiona fronteiras entre ciência e arte e reivindica um modo de pensar situado, insurgente e rizomático. A infecção poética é, portanto, um gesto que inscreve no corpo e na escrita uma **desobediência epistêmica**, recusando o silenciamento de saberes que emergem da dor, da memória e da resistência.

Esse diálogo se fortalece quando aproximado das reflexões de três pensadores fundamentais no campo decolonial. **Catherine Walsh**, em *Interculturalidad, Estado, Sociedad* (2009), propõe a noção de **epistemologias outras**, compreendidas como modos de conhecer insurgentes, que nascem da vida e das práticas coletivas de luta e reexistência frente à colonialidade. É nesse horizonte que a infecção poética se coloca: como uma epistemologia outra, forjada no corpo infectado e performado, capaz de transmutar estigma em potência criativa.

Minha proposta nasce de uma experiência encarnada, viver com hiv, atravessada pela arte e pela performance como dispositivos criativos e curativos. Trata-se de um saber que se inventa no próprio

corpo e que se inscreve contra o universal acadêmico, recusando a lógica hegemônica de produção de conhecimento. Assim, a infecção poética se configura como uma epistemologia outra porque opera de forma **rizomática, performática e situada**, abrindo brechas para pensar a partir das margens, do estigma e da ferida.

Do mesmo modo, **Orlando Fals Borda**, em *El poder de la comunidad* (1986), ao desenvolver a **Pesquisa-Ação Participativa**, propõe uma ruptura radical com o modelo positivista de pesquisa, no qual o pesquisador se coloca como observador externo e o outro como objeto de análise. Para Fals Borda, conhecer é um ato coletivo, que se constrói **com e desde** as comunidades, legitimando seus saberes e práticas como formas válidas de produção de conhecimento. Essa perspectiva reverbera na **Epistemologia da Infecção Poética**, pois aqui o corpo não se apresenta como objeto de investigação, mas como **sujeito, método e território epistêmico**. A pesquisa não se realiza sobre o corpo infectado, mas a partir dele em sua memória, em suas marcas, em sua potência de performance. Assim como a pesquisa-ação participativa dissolve as fronteiras entre pesquisador e comunidade, a infecção poética dissolve as fronteiras entre vida e arte, experiência e teoria, corpo e escrita. Trata-se de uma prática encarnada de criação e reflexão, em que o saber se produz no ato performativo e relacional, instaurando uma epistemologia que é ao mesmo tempo **criativa** e **curativa**, nascida da contaminação entre experiência vital e elaboração teórica.

Já **Walter Mignolo**, ao propor a noção de **desobediência epistêmica** (*Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política*, 2008), enfatiza a urgência de deslocar o locus eurocêntrico de enunciação, reconhecendo e legitimando modos de conhecimento que emergem de outros lugares de fala, especialmente aqueles silenciados pela colonialidade do poder. A desobediência epistêmica, nesse sentido, não é apenas um gesto de recusa, mas sobretudo um ato de afirmação: afirmação da pluralidade epistêmica, da validade dos saberes situados e da potência dos corpos e comunidades marginalizadas como produtores legítimos de teoria.

A **Epistemologia da Infecção Poética** se inscreve nessa chave, porque tensiona o campo do saber ao colocar em fricção narrativas distintas: o discurso biomédico, com sua racionalidade clínica e estatística; o discurso artístico, com sua força estética e criativa; e o discurso autobiográfico, tecido pela memória, pela dor e pela invenção de si. Esse atrito não busca síntese, mas sim contaminação: nasce dele um saber **híbrido, rizomático e insurgente**, que se recusa a ser capturado por categorias disciplinares fixas.

Trata-se de uma forma de desobediência epistêmica porque afirma a legitimidade de um **corpo-arquivo**, um corpo infectado que se torna território de inscrição de saberes, método de investigação e espaço de criação. Esse corpo, situado no **Sul Global**, não apenas fala de si, mas fala *desde* si, instaurando uma **geopolítica do conhecimento** que transforma o estigma em potência, a doença em arquivo e a infecção em epistemologia. Ao reivindicar esse lugar, a infecção poética encarna o gesto *mignoliano* de desobedecer: desafia a hegemonia de um saber que pretende universalidade, abrindo brechas para **epistemologias contaminadas**, criativas e curativas, que fazem da própria vulnerabilidade uma forma de resistência e invenção.

O meu corpo compreende a **Epistemologia da Infecção Poética** como a proposta de uma teoria-sentipensante[24] que nasce da escuta do corpo, da observação sensível do cotidiano e da experiência com o viver atravessado por potências e feridas. Inspirada no crescimento orgânico e imprevisível de uma suculenta, plantada inicialmente numa rolha, depois transbordando cestos, vasos, até contaminar tudo ao redor. Essa epistemologia compreende o conhecimento como algo que prolifera poeticamente, desobedecendo margens, desorganizando certezas, fazendo rizoma com o mundo. É uma forma de saber que se **dá por contato**: pela performance, pela escrita de si, pela memória encarnada, pela arte que se faz cura.

Uma **infecção que transforma**: toca, afeta, desloca, germina. Poética porque é estética e é ética. Porque renova como tsuru, reinventa como corpo em cena, resiste como flor que brota no concreto. A **Epistemologia da Infecção Poética** é também um **manifesto:** de quem vive com hiv e escolhe transformar o estigma em encruzilhada criativa, de quem curou traumas com arte, de quem cultiva afetos como plantas e sabe que até o menor dos gestos pode contagiar o mundo.

Gosto muito das imagens e do seu poder, às vezes sinto que as palavras não dão conta de expressar com toda a intensidade o que eu quero dizer, por isso uma das características da performance que mais desperta o meu encanto é exatamente os eventos imagéticos e semióticos. Assim, para desenhar o meu pensamento, desenvolvi a **Fotoperformance Memória da Proliferação: a teoria que brotou da planta** para materializar a **Epistemologia da infecção poética**.

[24] **"Sentipensante"** é uma palavra que vem da junção de **sentir** + **pensar**. Foi usada por intelectuais latino-americanos como **Orlando Fals Borda** (sociólogo colombiano) e ganhou força com **Eduardo Galeano** e **Boaventura de Sousa Santos**, entre outros. A ideia é romper com a separação entre razão e emoção imposta pelo pensamento ocidental dominante.



Fotoperformance Memória da Proliferação: a teoria que brotou da planta

Esta Fotoperformance nasce do gesto de olhar com delicadeza.
Do tempo que demora uma planta para crescer.
Do silêncio que insiste em se fazer imagem.
E da certeza de que a arte também é contágio.
Durante três anos, acompanhei o crescimento de uma suculenta.
Ela começou numa rolha
pequena, delicada, dependente.
Ali, a vida já estava em estado de infecção:
germinando poesia sem pressa.
A cada estação, um transbordamento.
Um salto de forma.
Uma fuga da contenção.
A rolha virou cesto.
O cesto virou vaso.
O vaso foi ficando pequeno demais.
Como quem quer tocar o mundo,
ela multiplicava-se sem pedir licença,
afetando tudo ao seu redor.
Seu modo de existir tornou-se linguagem.
Seu ciclo virou metáfora do saber que nasce do corpo, da dor, do cuidado, da arte.

Acompanhando sua trajetória, compreendi que havia ali uma performance viva.
Uma poética da infecção suave, constante, generosa.
Foi assim que nasceu minha **Epistemologia da Infecção Poética:**
um modo de conhecer que se espalha como broto, um pensamento que se enraíza nas imagens e afeta quem observa.
Esta fotoperformance é também um memorial afetivo.
Registro do tempo que passa.
Cartografia do invisível.
Instalação de sentidos.
E convite para o contágio.
Convido você a percorrer, com olhos sensíveis, a evolução dessa suculenta entre janeiro de 2022 e maio de 2025.
Permita-se ser afetado por sua beleza silenciosa, seu modo de crescer mesmo quando o mundo parece conter.
Talvez você também se descubra brotando por dentro.

JANEIRO DE 2022 - ONDE A MAGIA BROTA

Na pequena rolha, uma esperança.
Amarrei as mudas com cuidado, quase
como quem embala um segredo.
A cada gota d'água, um pacto
silencioso:
cresça comigo.
E ela cresceu.
Multiplicou-se diante dos meus olhos
como se dissesse:
"estou viva e quero contaminar o
mundo."









JUNHO DE 2022 - SUFOCADA DE TANTA VONTADE DE VIVER

A rolha já não bastava.
Seu corpo pedia mais ar, mais espaço, mais mundo.
Mas ainda assim resistia ali, como quem honra as raízes mesmo quando sonha com o céu.

JANEIRO DE 2023 - PALHA COMO ABRIGO, ROLHA COMO CORAÇÃO

A estrutura mudou.
A planta ganhou o cesto de palha trançada, suporte regional, ventre ancestral.
Mas a rolha seguia firme, centro de tudo.
O início da infecção ainda palpitava no núcleo.

UNHO DE 2023 - QUANDO OS LIMITES SE DESFAZEM

Ela já não cabia.
Saltava, caía, escapava como palavra que não se prende.
As mudas se soltavam e se jogavam ao chão.
Era chegada a hora do vaso.
Novo corpo para uma existência que se recusava a murchar.



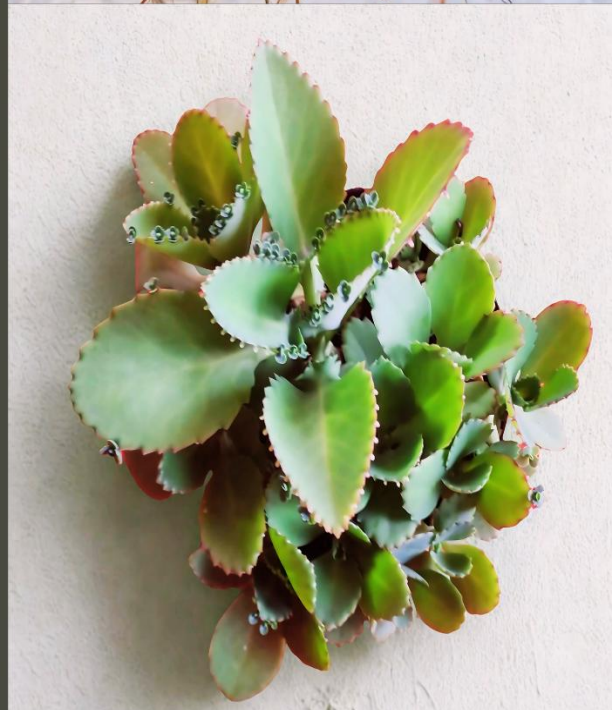
JANEIRO DE 2024 - A DANÇA DA MULTIPLICAÇÃO

No vaso, ela se expandiu.

Espetáculo de folhas, brotos, abundância.

Como se a própria terra celebrasse a liberdade de quem não se deixa limitar.

Performance silenciosa de um contágio vital.







JUNHO DE 2024 - A POÉTICA DO EXCESSO

Era tanto, tanto...
Que o vaso precisou ser trocado.
O novo espaço virou altar para esse corpo vegetal que se fazia teoria.
Ali, a reprodução virou rito.
A planta encenava o conhecimento:
raízes como perguntas, folhas como respostas sem fim.

15 DE MAIO DE 2025 - A INFECÇÃO COMPLETA

Ela está imensa.
E contamina.
Sim, contamina!
Não há planta por perto que não tenha sido tocada pela sua presença.
Não há espaço que não tenha sido afetado pela sua poética silenciosa.

Ao lado, repousa a pequena
rolha onde tudo começou.
Relíquia de um tempo em que a
delicadeza ainda cabia na palma
da minha mão.
Agora, espalha-se.
Como arte.
Como afeto.
Como eu.

Porque essa suculenta sou eu.
Sou eu quando decido brotar
mesmo em terra ressecada.
Sou eu quando me recuso a
morrer onde não há espaço.
Sou eu quando contagio o mundo
com a minha infecção poética.



Eu tinha uma suculenta em casa.
Olhei para ela por dias sem saber que ali
nascia uma teoria.
Hoje eu chamo de **Epistemologia da infecção poética**.
É uma **Kalanchoe daigremontiana**.
Mas eu gosto mais é dos seus nomes populares:
Mãe-de-milhares, **espinhaço-de-cobra**, **planta-da-eternidade**.
Ela me ensina com o corpo dela o que meu corpo também aprendeu
que é possível brotar nas bordas.
Que mesmo o que parece excesso, ferida ou
margem, pode ser nascimento.
Essa planta não dá flor
ela se multiplica em si mesma.
Nas beiras das folhas surgem pequenas versões dela.
Filhas brotam da própria carne.
Como se a própria dor criasse novas vidas.
É assim que me sinto.
Cada performance, cada escrita, cada exposição pública da minha infecção é isso:
uma muda que brota de mim.
E que pode tocar o outro e germinar poesia.
A infecção poética é isso:
Não o vírus em si, mas o que ele provoca.
As perguntas.
Os medos.
Os tremores.
As urgências.
Ela não é uma doença
É um gesto, criação e contágio.
Assim como minha suculenta,
carrego no corpo o sinal de algo que se espalha.
Mas não para matar.
Para refazer.
Para reimaginar o mundo com os olhos da dor e da beleza ao mesmo tempo.
Minha epistemologia nasceu de uma minúscula muda de planta,
mas cresce em mim.
E eu deixo que ela se espalhe
E contamine o mundo ao meu redor.

Quando penso minha pesquisa a partir da **Epistemologia da Infecção Poética**, encontro aí uma ressonância profunda com a escrevivência. Ambas recusam a neutralidade e a abstração da linguagem acadêmica ocidental, afirmando que é possível produzir conhecimento a partir do vivido, de uma carne que lembra, de um corpo que sofre, cria, resiste e performa. Se em Evaristo a escrevivência é a inscrição da vida negra e periférica na Literatura, na infecção poética essa inscrição se dá também na performance, que é a escrita do corpo.

Assim, não se trata de mera analogia, mas de continuidade: a escrevivência funda o chão de onde brota a epistemologia da infecção poética. Esta amplia o gesto, contaminando não apenas a palavra escrita, mas também o gesto, a cena, a memória em ato. Tal como Evaristo afirma que suas palavras carregam "a voz de minha mãe e de minhas tias" (EVARISTO, 2007), a infecção poética carrega as marcas de minha mãe, do hiv, das experiências de estigma e da travessia de cura. A performance se torna, então, uma escrevivência corporal, um texto feito de sangue, suor e respiração.

Essa relação permite compreender que a **Epistemologia da Infecção Poética** não está isolada, mas se insere em uma tradição de pensamento negro, diaspórico e contra hegemônico, em diálogo com Evaristo, Kilomba e Leda Maria Martins. Ao invés de usar a escrevivência apenas como ilustração, assumo-a como matriz e ancestralidade metodológica, que fundamenta e expande minha própria formulação conceitual.

A **Epistemologia da Infecção Poética** encontrou seus primeiros ensaios de enraizamento na imagem da **suculenta**. Ao observar a reprodução de suas mudas, nascidas diretamente das folhas da planta-mãe, percebi a força de um saber que não depende de uma linearidade ou de uma genealogia vertical. A suculenta germina lateralmente, rizomaticamente, instaurando novas existências a partir da própria superfície do corpo que a sustenta. Essa imagem se transformou em **metáfora epistêmica** para a pesquisa: assim como a suculenta, a infecção poética nasce de um corpo marcado, mas não se limita à cicatriz. Ela gera **novas mudas de sentido** a partir das bordas, das margens, das rachaduras do viver com hiv, do luto materno, das questões raciais e de gênero.

No plano metodológico, a suculenta oferece uma chave importante: ela ilustra uma **lógica rizomática da produção de conhecimento**, onde cada fragmento do corpo (folha, marca, arquivo traumático) contém em si a potência de germinar novas formas de vida. A metáfora sugere que, em vez de buscar raízes únicas ou origens fixas, a epistemologia da infecção poética trabalha com **brotamentos laterais**, multiplicando os arquivos e reinscrevendo-os de modo a não reproduzir a cena da violência. Cada muda é uma

possibilidade de **arquivo-vivo**, uma chance de reinscrição crítica e curativa.

Se a suculenta aponta para uma dimensão **epistemológica**, a possibilidade de conhecimento germinar a partir de fragmentos e cicatrizes, o **tsuru** amplia essa metáfora em direção ao **campo performativo**. O origami, dobrado e multiplicado, instaura-se como gesto ritualístico, político e poético. Ao mesmo tempo em que nasce de um ato manual repetido, cada tsuru carrega a singularidade de um corpo que dobra e redobra o papel. Na minha trajetória, o tsuru se tornou não apenas um símbolo, mas um **dispositivo criativo e curativo**: o pássaro que se abrevoa sobre o corpo-arquivo, reconfigurando presenças, prescrevendo cura simbólica e inaugurando novas narrativas de si.

O tsuru, portanto, articula-se diretamente com o **objetivo geral** desta pesquisa: investigar como a performance pode **acionar e reinscrever arquivos corporais marcados por experiências traumáticas**: hiv, suicídio materno, questões de gênero e raça, **transformando-os em dispositivos poéticos, críticos e curativos**. Assim como o ato de dobrar o papel inscreve novas formas sem apagar o traço do vinco, a performance reinscreve o trauma sem reproduzir a cena da violência, elaborando a memória e produzindo novos sentidos para o corpo. O tsuru é, nesse sentido, metáfora de um método**: dobra, desdobra, refaz, reinscreve, transforma**.

Se a suculenta me ensinou que **cada fragmento contém potência germinal**, o tsuru me ensinou que **cada dobra pode reconfigurar a narrativa**. Juntas, essas duas metáforas se tornam **estratégias epistemológicas e metodológicas** que sustentam a problemática da pesquisa: *como acionar e reinscrever, por meio da performance, arquivos corporais marcados por experiências traumáticas, sem reproduzir a cena da violência e do trauma, mas produzindo novos sentidos, presenças e narrativas para o corpo-arquivo?*

A suculenta responde que a vida insiste nos restos, nas margens, nos fragmentos, o corpo arquiva e regenera. O tsuru responde que a memória pode ser dobrada e redobrada, transformada em figura de voo e cura. A **epistemologia da infecção poética** emerge nesse entremeio: na observação atenta de uma planta que multiplica mudas, e no gesto ancestral do origami que multiplica aves. O corpo-arquivo, atravessado por hiv, luto, raça e gênero, encontra nesses dois símbolos modos de pensar e de fazer que se alinham ao horizonte de **epistemologias outras**, insurgentes e encarnadas.

Assim, a suculenta e o tsuru não são ornamentos poéticos, mas **dispositivos conceituais** que dialogam com o núcleo da pesquisa. Eles ensinam que o conhecimento pode brotar dos restos e voar das dobras: um saber contaminado, rizomático e curativo, capaz de

transformar dor em presença, trauma em arquivo e corpo em **território de criação e resistência**.

Dispositivos-performativos: partitura viva do corpo-arquivo

Antes de tudo é necessário dizer que eu precisava cuidar e preparar o meu corpo. O processo criativo, ao tocar em zonas profundas de dor e de memória, exigia mais do que disponibilidade estética: exigia um corpo capaz de sustentar o acesso ao trauma sem se despedaçar. Como lembra Bessel Van der Kolk (202O), *o corpo mantém as marcas*, cada acontecimento traumático permanece inscrito nos circuitos afetivos e no chamado "cérebro emocional", pronto para ser reativado a qualquer instante. Peter Levine (2022) também enfatiza que o trauma não desaparece, mas persiste como energia congelada nos músculos, nos gestos interrompidos, nos silêncios do corpo.

Preparar-me, portanto, não foi uma escolha acessória, mas uma necessidade vital. Precisava alinhar respiração, pulsação e presença, cuidando do corpo como quem prepara um território sagrado para o rito. Foi nesse contexto que práticas psicofísicas e somáticas se tornaram dispositivos fundamentais: yoga, meditação, exercícios respiratórios e treinamentos psicofísicos funcionaram como chaves para abrir e fechar caminhos, acessar feridas e, ao mesmo tempo, criar um campo de cuidado que me permitisse transformá-las em gesto poético. Preparar o corpo foi, assim, preparar o arquivo e o sensor: um corpo que se deixava atravessar, mas também sabia acolher-se, costurando cura na própria tessitura da performance.

Assim, reconheci a necessidade de articular dois modos de preparação: o **treinamento psicofísico** e o **treinamento somático**. Ambos se encontram na mesma paisagem, mas chegam por caminhos diferentes: um se ancora na disciplina das ações, o outro na escuta do sentir.

O **treinamento psicofísico** se inscreve na tradição do teatro e da performance, em diálogo com Jerzy Grotowski, que compreendia o trabalho do ator como uma via de revelação, em que corpo e psique são atravessados até o limite da presença. Para ele, "o essencial é a eliminação da resistência interior do ator, de modo que o corpo e a voz obedeçam instantaneamente aos impulsos da sua vida interior" (GROTOWSKI, 1987, p. 16). A preparação psicofísica, portanto, é atravessada por rigor e repetição, conduzindo o corpo a estados de organicidade.

Já o **treinamento somático** nasce de outra vertente: a da consciência corporal, das pedagogias de si e das práticas de cuidado. Thomas Hanna (1988, p. 20) define a educação somática como "o campo do conhecimento que se ocupa do soma: o corpo enquanto é experimentado de dentro para fora". Aqui, a ênfase recai sobre o

sentir: observar a respiração, reconhecer tensões, acolher a memória que se manifesta em músculos, ossos e nervos. Práticas como **yoga, meditação e exercícios respiratórios** exemplificam esse campo, onde o corpo não é preparado apenas para a cena, mas para viver em presença e atravessar as camadas do trauma com cuidado.

Na minha preparação corporal, ambos se tornam necessários porque não basta um corpo disponível para a performance: é preciso também um corpo que se escute e se reconheça como arquivo e sensor. O **psicofísico** garante a disciplina e a forma, o rigor que permite sustentar o gesto performativo. O **somático** garante a densidade e a escuta, o mergulho nas inscrições invisíveis de dor e de memória.

Ao unir esses dois campos, elaboro um corpo em estado de **curadoria de si**: treinado e sensível, estruturado e permeável. Um corpo que, ao mesmo tempo, suporta a cena e se deixa atravessar por ela. Essa justaposição é fundamental para a proposta desta tese, pois tanto o rigor técnico quanto a escuta sensível são dispositivos de cura. A performance, nesse horizonte, não é apenas ação estética, mas também **ritual de reinscrição**, em que corpo e mente se encontram na mesma espiral: o gesto psicofísico sustenta, o gesto somático transfigura.

Com o corpo físico e espiritual preparado, agora é o momento de adentrar o processo criativo dos dispositivos performativos como quem atravessa um terreiro sagrado. Cada gesto é saudação, cada respiração é oferenda, cada movimento é canto que invoca presenças. Como no xirê dos Orixás, em que o corpo se torna tambor e a dança traduz forças ancestrais, também minha preparação abre caminhos para que o corpo-arquivo se faça corpo-sensor, disponível para acessar os traumas e reinscrevê-los em gesto poético. O rigor psicofísico se encontra com a escuta somática, como Ogum que abre a estrada e Oxum que embala as águas; é nesse cruzamento que o corpo se torna fértil para a criação, equilibrando força e doçura, guerra e cura, dor e beleza.

A respiração é o primeiro gesto de incorporação: sopro de Exu que abre a comunicação entre mundos. Cada inspiração e expiração funcionam como portais de atravessamento, preparando o corpo para lidar com aquilo que retorna do silêncio do inconsciente. No silêncio que antecede a ação, encontro a presença de Obatalá, que acalma e clareia, oferecendo um território de serenidade para que a memória possa emergir sem me despedaçar. Como lembra Leda Maria Martins (2002), a temporalidade nas culturas afrodiaspórica se organiza de modo espiralar: cada gesto convoca o passado, reinscreve no presente e projeta o futuro em continuidade. Assim, respirar e silenciar são atos espirais, retornos e renascimentos que fazem do corpo um arquivo vivo.

O movimento, por sua vez, é dança ritual: passos firmes como os de Ogum, que corta os bloqueios e abre caminhos; giros

fluidos como os de Iansã, que convoca ventos e transfigura dores em tempestade criativa; gestos suaves como os de Oxum, que lava as cicatrizes e devolve ao corpo a ternura da água. Esse corpo, no processo criativo, é mais do que matéria: é território sagrado, lugar de inscrição e reinscrição. Assim, essa corporeidade ancestral não é apenas física, mas é um campo vibrátil, atravessado por forças, energias e ritmos e é justamente nesse campo vibrátil que se instauram meus dispositivos performativos. Preparar o corpo, nesse horizonte, é preparar o arquivo e o sensor: corpo disciplinado pelo psicofísico, mas também aberto pela escuta somática. É nesse corpo-sagrado que as performances se instauram como pontes entre trauma e poética, entre ferida e futuro.

Se o corpo é o primeiro território a ser cultivado, cuidado e atravessado, o passo seguinte é o desdobramento desse corpo em **programa performativo**. O gesto não nasce ao acaso: ele se organiza como partitura mínima, como roteiro do inesperado, como inscrição que ancora a experiência sensível em uma trama de forças. Assim, depois de preparado, o corpo convoca a **preparação dos programas performativos**, não como repetição ou ensaio, mas como campo de ensaio do real, onde se delineiam as condições de risco, de encontro e de contágio poético.

Eleonora Fabião, em sua formulação do conceito de **programa performativo,** compreende-o como *"motor de experimentação psicofísica e política. Um enunciado da performance, um conjunto de ações a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos, sem ensaio prévio"* (FABIÃO, 2013, p. 4). Nesse sentido, o programa performativo opera como roteiro mínimo, uma partitura aberta que orienta a ação, estabelecendo condições de possibilidade para o acontecimento performático sem determinar de antemão seus desdobramentos.

Ao dialogar com essa proposição, reconheço sua potência, mas avanço para uma ressignificação que se costura às epistemologias do corpo-arquivo e da vivência que atravessam minha pesquisa. Se em Fabião o programa é essencialmente um guia para o ato, em minha investigação a noção de roteiro é expandida para abarcar também o campo das **lembranças corporalizadas**, conceito desenvolvido por Bessel Van der Kolk em *O corpo guarda marcas*. Como afirma o autor: *"Lembrança narrativa – aquilo que as pessoas contam sobre o trauma – e a própria lembrança traumática"* (VAN DER KOLK, 2020, p. 215) não se equivalem, pois o corpo carrega marcas que não se organizam em palavras, mas se manifestam em gestos, sensações, imagens e silêncios. É nesse sentido que a performance, em meu percurso, não apenas organiza um percurso criativo, mas também reinscreve memórias, traumas e afetos que permanecem inscritos no corpo, transformando-os em matéria de criação e reflexão.

É nesse horizonte que proponho o conceito de **dispositivos-performativos**, compreendidos como instâncias metodológicas que funcionam simultaneamente como roteiro e processo de reinscrição. Chamo de **dispositivos-performativos** os protocolos de ação que, ao delinearem o percurso performático, instauram metodologias encarnadas no corpo-arquivo. Diferentemente de um roteiro prescritivo, cada dispositivo-performativo atua como campo de experimentação viva, no qual arte, vida e memória se contaminam. Assim, em vez de simples enunciados de ações, são procedimentos que, ao serem acionados, produzem conhecimento situado, instauram práticas criativas e curativas, e reinscrevem o corpo como arquivo em movimento.

Retomando o memorial performativo apresentado no primeiro capítulo, em que apresentei as ações **Nunc et hora mortis nostrae… Amém** (2018), **A-L-O-M-O-R-F-I-A** (2019), **Beija-flor** (2018) e **A Cura** (2020), destaco que essas criações nasceram sob o signo da intuição. Entre 2018 e 2020, eu ainda não dispunha da organização conceitual e metodológica que hoje delineia esta investigação. O que havia naquele momento era o corpo em estado de urgência, lançando-se em experimentos performáticos como quem procura respirar dentro do peso da vida.

Se agora consigo nomear a performance **como um modo de acesso aos traumas e como um campo possível de cura**, naquele tempo essa consciência ainda não estava formulada. O que existia era a escuta de um corpo que, ao performar, encontrava alívio e deixava escapar respostas sutis e sinais de que algo havia sido deslocado, reinscrito ou pacificado, ainda que temporariamente. Cada ação era uma travessia intuitiva que, sem roteiro metodológico prévio, me conduzia a interrogações profundas.

Foi nesse contexto que emergiu uma pergunta que até hoje reverbera em minha pesquisa: **o que me levou a expor publicamente a minha infecção por hiv?** Essa questão brotou com força após a performance **Beija-flor** (2018), quando compreendi que a cena não era apenas espaço de criação estética, mas também de revelação, risco e exposição de camadas íntimas da minha vivência. O gesto de tornar público um segredo corporal abriu fissuras que extrapolaram a estética, tornando-se também ato político, ético e curativo.

Assim, essas primeiras experiências, ainda não organizadas como metodologia, já antecipavam aquilo que hoje reconheço como fundamento desta investigação: **a performance como caminho de reinscrição do corpo-arquivo, como dispositivo de elaboração de traumas e possibilidade de cura.**

Ao analisar as performances do memorial, percebi que, desde a primeira ação, eu sempre seguia um mesmo ritual: **acesso ao trauma e cura do trauma**. Esse movimento, que inicialmente se dava de maneira intuitiva, revelou-se um padrão recorrente que atravessa

todas as minhas criações. Cada performance parecia convocar um mergulho em uma ferida específica, trazendo à tona lembranças corporalizadas, marcas invisíveis inscritas em meu corpo, e, ao mesmo tempo, instaurava um espaço de cura, onde essas dores podiam ser reinscritas em novas formas de vida.

O que antes se apresentava como intuição, hoje compreendo como metodologia: uma estrutura recorrente que organiza o processo criativo. O corpo, ao ser exposto em situação performativa, não apenas narra, mas reencena e reinscreve o trauma, transformando-o em matéria estética, política e poética. Esse ritual de acesso e cura tornou-se o fio condutor que me permitiu nomear as ações não apenas como performances isoladas, mas como **dispositivos-performativos**: protocolos de ação que delineiam percursos criativos e instauram metodologias encarnadas no corpo-arquivo.

Assim, a passagem do período inicial, guiado pela intuição, para a formulação conceitual atual, mostra o deslocamento que esta pesquisa promoveu: a performance deixou de ser apenas expressão ou catarse e passou a ser reconhecida como método de investigação, capaz de acionar lembranças corporais, reinscrevê-las e produzir conhecimento situado. Essa sistematização não apaga a força da intuição, mas a reinscreve como parte constitutiva do método, reconhecendo que o saber também nasce dos gestos, dos silêncios e das aberturas que o corpo cria ao se colocar em risco diante do outro.

Assim, ao revisitar minhas criações, percebi que cada performance seguiu, de maneira orgânica, um mesmo fluxo ritual, que pode ser compreendido em etapas recorrentes. Essas etapas não devem ser vistas como prescrição fixa, mas como movimentos que se repetem e se reconfiguram em cada dispositivo-performativo.

1. **Convocação do trauma**: cada ação performativa nasceu de uma ferida, de uma lembrança corporalizada, de uma marca que insiste em reaparecer. É nesse momento que o corpo reconhece o trauma não como passado distante, mas como presença latente, ainda inscrita em seus gestos, silêncios e tensões.
2. **Exposição pública:** o trauma é deslocado do íntimo para o espaço da cena. Essa passagem implica risco e vulnerabilidade: ao tornar-se visível, aquilo que era segredo ou silêncio é partilhado diante do outro. Aqui, a performance funciona como dispositivo de revelação e, ao mesmo tempo, de enfrentamento.
3. **Transfiguração estética:** a dor não é exposta de forma bruta, mas atravessada por procedimentos artísticos: o gesto, o objeto, o tempo da cena, a materialidade do espaço. Essa mediação poética reorganiza a experiência traumática,

deslocando-a para um campo de criação que possibilita novas leituras e sentidos.

4. **Reinscrição corporal**: ao performar, o corpo reinscreve o trauma. O que antes era lembrança traumática, vivida como "repetição sem narrativa" (VAN DER KOLK, 2020), transforma-se em ação criativa. Esse ato reinscreve o corpo como arquivo vivo, capaz de metabolizar dores e convertê-las em memória compartilhada.
5. **Alívio e cura**: processo culmina em um estado de alívio, não entendido como apagamento da dor, mas como abertura de uma possibilidade de cura. A cena se torna um lugar em que o trauma encontra passagem, e o corpo experimenta um respiro, uma reorganização afetiva e simbólica.

Os dispositivos-performativos que apresento a seguir foram concebidos especificamente no contexto desta pesquisa, como desdobramento direto do objetivo geral proposto: **investigar como a performance pode acionar e reinscrever arquivos corporais marcados por experiências traumáticas, incluindo o hiv, o suicídio materno, as questões de gênero e raça, transformando-os em dispositivos poéticos, críticos e curativos, capazes de elaborar a memória sem reproduzir a cena da violência, produzindo novos sentidos, presenças e narrativas para o corpo-arquivo.**

Se no memorial performativo as criações surgiam da intuição, neste momento metodológico busquei organizar tais impulsos em protocolos de ação, transformando-os em **dispositivos-performativos** que não apenas repetem a estrutura ritual descoberta: **acesso ao trauma e cura do trauma**, mas também a elevam à condição de método. Cada dispositivo foi pensado como partitura viva, guardando em si o mesmo movimento que atravessou as primeiras performances: convocar a dor, reinscrevê-la em gesto estético e devolver ao corpo a possibilidade de cura.

Desse modo, os novos **dispositivos-performativos** não se limitam à produção de obras isoladas, mas configuram-se como instâncias metodológicas capazes de reinscrever o corpo-arquivo em chave crítica. Neles, o hiv deixa de ser apenas marca biomédica e torna-se matéria poética; o suicídio materno não se reduz ao registro da ausência, mas abre espaço para narrativas de elaboração; as questões de gênero e raça não se repetem como cenas de violência, mas são reconfiguradas em presença e potência.

Cada dispositivo, portanto, opera como um **ritual de reinscrição**[25], preservando a lógica do memorial performativo

[25] Chamo de **ritual de reinscrição** o processo metodológico no qual a performance atua como um espaço de elaboração simbólica de experiências traumáticas inscritas no corpo. Trata-se de um procedimento em que a cena convoca memórias dolorosas, lembranças corporalizadas que, como afirma Bessel Van der Kolk (2020), não se reduzem à narrativa, mas permanecem alojadas em

apresentado, mas aprofundando sua capacidade de produzir conhecimento situado. São práticas que não negam a ferida, mas a transformam em linha de bordado; não silenciam o trauma, mas o transfiguram em memória compartilhada; não reproduzem a violência, mas abrem a possibilidade de novos sentidos para o corpo-arquivo.

Assim, o acesso ao **corpo-arquivo** se dá por meio de **dispositivos performativos**. Cada parte do corpo é entendida como rizoma, ponto de memória e de reinscrição poética. As performances foram realizadas e compõem a metodologia como práticas de investigação, onde o gesto performativo aciona trauma e abre caminhos de cura. Opero um ritual básico, reiterado em cada ação: **Acesso ao trauma → Cura do trauma**.

Entendo, com Bessel Van der Kolk, que *o corpo guarda o que não coube na narrativa*; o trauma insiste em sensações, gestos e repetições. A performance, nesse sentido, não é ilustração, mas **procedimento clínico-poético**[26] que permite "dar corpo" àquilo que o corpo já carrega. Dialogo com **Peter Levine** acerca de modos

gestos, sensações e imagens e as transfigura em gesto estético, instaurando novas possibilidades de presença e sentido. Esse ritual se fundamenta em três eixos:

1. **Na teoria do trauma**: Bessel Van der Kolk (2020) e Peter Levine (2022) evidenciam que o trauma permanece armazenado no corpo como experiência não simbolizada, reaparecendo por meio de sintomas e repetições. A reinscrição, nesse sentido, é a possibilidade de deslocar a lembrança traumática para outro campo de significação, permitindo que seja metabolizada em novas formas de expressão.
2. **Na performance como epistemologia**: Diana Taylor (2013) defende que a performance transmite e reinscreve memória de modo não textual, ativando o corpo como arquivo. A reinscrição ritualizada é, assim, a operação pela qual o corpo-arquivo não apenas rememora, mas reescreve o vivido em ação performática.
3. **Na poética do corpo-arquivo**: ao adotar a noção de corpo-arquivo, entendo o corpo como depositário de marcas, traumas e memórias. O ritual de reinscrição se dá quando essas marcas não permanecem apenas como vestígios, mas são acessadas e reelaboradas por meio da performance, transformando-se em dispositivos criativos e curativos.

[26] Adoto o termo **procedimento clínico-poético** como chave metodológica do meu trabalho, não para reduzir a arte ao campo da terapia, mas para reconhecer a dimensão de **cura simbólica e somática** que a performance pode acionar. Emprego "clínico" em diálogo direto com os aportes de **Bessel Van der Kolk**, médico psiquiatra que nos lembra que *o corpo guarda as marcas do trauma* e *fala aquilo que a consciência não consegue narrar*, e de **Peter Levine**, criador do método da Experiência Somática, que propõe microgestos, pausas e respirações como caminhos para liberar memórias traumáticas inscritas na carne. Esses dois autores atravessaram meu percurso de pesquisa e ressoam nas práticas de cuidado que oriento em cada dispositivo.
O uso do termo "clínico" em articulação com o poético também encontra respaldo no campo das artes e da psicologia. **Augusto Boal**, em *O Arco-íris do Desejo*, nomeou sua prática de **teatro e terapia**, assumindo a potência transformadora do gesto artístico no manejo das dores e bloqueios individuais e coletivos. Já pesquisadores da psicologia e da arte têm nomeado esse território híbrido como **arte-clínica**, revelando uma zona de intersecção entre experimentação estética e atenção ao sofrimento humano.
Assumo, portanto, esse termo como um **entre-lugar fecundo**: não se trata de psicoterapia travestida de arte, nem de arte transformada em clínica, mas de um gesto de **transversalidade metodológica**, no qual o ato poético se faz também cuidado, e o cuidado se abre como linguagem estética.
No **último capítulo**, desdobro essa discussão, tensionando os riscos e as potências desse cruzamento: de um lado, evitar a captura da arte pelo discurso terapêutico; de outro, sustentar que o corpo em performance pode ser um **laboratório de reinscrição sensível** que dialoga, sim, com a clínica do trauma, mas sem perder sua radicalidade poética e política.

somáticos de desbloqueio (respiração, microgestos, pausas, nomeações), compondo partituras que abrem passagem sem reencenar a violência. Com **Diana Taylor**, aciono a distinção entre **arquivo** e **repertório**, entendendo o meu corpo como tecnologia de transmissão e cuidado. Com **Deleuze & Guattari**, assumo o **rizoma** como gramática de composição: raízes laterais, conexões e descentramentos e com **Leda Maria Martins** cultivo um tempo espiralar (ancestralidade, memória, kairós). Com **Conceição Evaristo** e as escrevivências, desdobro a minha **escrev[hiv]ência** como método; com **Grada Kilomba** enfrento as pedagogias do racismo, e, com **Bell Hooks**, reafirmo o amor como prática ético-estética.

Procedimentos transversais e processos criativos por arquivo:

- **Partitura ritual**: cada dispositivo se estrutura em fases claras (preparo, acesso, elaboração, partilha), com pausas e saídas possíveis.
- **Protocolos de cuidado**: consentimento explícito; avisos de conteúdo; manejo de gatilhos (hiv/aids, luto materno, racismo, gênero); possibilidade de não participação/registro; acolhimento pós-ação e indicações de rede de apoio.
- **Métricas sensíveis**: não busco números, mas sinais de deslocamento, tais como respirações, gestos, palavras-âncora, mudanças de postura/olhar, relatos breves, desenhos espontâneos.
- **Documentação**: diário de bordo, fotografia/vídeo não invasivos, partituras escritas, QR Codes para repositório; o registro nunca antecede o cuidado.
- **Materialidades**: algodão, curativo, dobras de **tsuru**, objetos do cotidiano (caixas de ARV, bulas, exames) **encantaria** de coisas simples que, rearranjadas, tornam-se dispositivos.
- **Nomeação**: quando aciono especificamente o arquivo hiv, adoto o termo **performance-v[hiv]ência**, enfatizando que se trata de corpos de **pessoas vivendo com hiv** e não de rótulos estigmatizantes.

Meu método é um **bordado vivo** entre teoria e gesto: cada dispositivo é ao mesmo tempo ferramenta de pesquisa e prática de cuidado. A **performance** não representa o trauma; ela **o metaboliza** por meio de rituais mínimos, materialidades humildes e relações de presença. Ao articular **arquivo** (registros, documentos, objetos) e

repertório (corpo, voz, respiração), componho uma **corpografia**[27] que não pede perdão por existir: ela insiste e ao insistir, cura um pouco. Esta é a política poética que sustenta a tese.

A seguir, apresento uma **tabela de apresentação dos dispositivos criativos** que compõem esta investigação. Cada linha não é apenas um dado organizado, mas um **vestígio poético**: um corpo-arquivo em estado de abertura, um rizoma que insiste em brotar das feridas e das memórias.

Não se trata de simples listagem: cada dispositivo é um **modo de acessar o trauma** e de criar, a partir dele, um território de cura e de presença. É um mapa provisório, bordado entre as linhas do algodão cru e da escrita acadêmica.

Ao nomear os arquivos: **pés, cabelo, peito, mãos, boca, sangue, documentos e memórias**, proponho uma **corpografia** que reinscreve o vivido em linguagem performática. Cada dispositivo é uma chave simbólica, uma senha de acesso ao corpo, um gesto de travessia entre dor e criação.

A tabela que segue funciona como **cartografia inicial**: nela, cada arquivo aparece com sua enunciação poética e os dispositivos correspondentes. No próximo capítulo, cada um será desenvolvido em profundidade com seus processos criativos, descrições, modos de realização, protocolos de cuidado, materiais, registros e desdobramentos.

Assim, esta apresentação é apenas o **convite à travessia**: um modo de anunciar que, por trás de cada palavra bordada na tabela, há um corpo em movimento, um rito de reinscrição, uma memória que não se cala.

[27] Adoto o termo **corpografia** não em oposição ao conceito de **corpo-rizoma**, mas como seu **desdobramento escritural**. O corpo-rizoma, inspirado em Deleuze e Guattari, indica a lógica da ramificação, da proliferação e da não linearidade: raízes laterais que se expandem, conectando experiências e saberes. Já a corpografia se refere à **escrita desse corpo-rizoma**, que é à cartografia viva das marcas, traços e inscrições que se fazem no corpo e pelo corpo.
Corpografia é, portanto, o **registro poético-crítico do corpo-rizoma em ação**. Enquanto o corpo-rizoma descreve a condição ontológica do meu corpo como múltiplo, rizomático, aberto a conexões, a corpografia nomeia a prática metodológica de **bordar, mapear e inscrever** tais experiências em linguagem performática e acadêmica.
Assim, não há contradição, mas complementaridade: o **corpo-rizoma** é o terreno fértil; a **corpografia**, o desenho que dele brota. É nesse encontro que meus dispositivos performativos se constituem como mapas de uma travessia entre trauma e cura, memória e criação.

Arquivo	Rizomas / Enunciado Poético	Dispositivo(s) Performativo(s)
1. Pé	Onde piso com a memória da cor, da história, dos caminhos negados e da ancestralidade negra que me sustenta.	*Pé de preto*
2. Cabelo	Território de identidade e resistência, onde cada fio carrega a herança dos que vieram antes e a afirmação do que sou.	*Toque no meu cabelo;* *A branquitude como modelo de identidade;* *Tornando-me negro;* *trançar é ancestralizar o corpo;* *Depois do silêncio imposto, o grito raspado no couro;* *Pode um preto falar?* *Não sou criado-mudo.*
3. Peito	Centro afetivo, onde pulsa a dor e o afeto, onde carrego o silêncio, o medo e a coragem de me expor.	*Quer saber o significado da minha tatuagem?*
4. Mão	Mão que cria, que toca, que revela, que se contamina poeticamente e se cura, que escreve o que não cabe mais calar.	*Quer saber o significado da minha tatuagem? II*
5. Boca	A boca encarna a tensão entre erotismo e infecção, entre prazer e estigma. A ação se abre como metáfora da sexualidade de um corpo que vive com hiv: corpo que não nega o desejo, mas o reinscreve em ato poético, transformando vulnerabilidade em possibilidade de cura.	*Sucção da cura*
6. Sangue	Meu sangue carrega mais do que um vírus: ele carrega	

	histórias, arquivos, ancestralidades e uma poética de vida que insiste em não morrer.	*Você me abraça sujo com o meu sangue hiv positivo?* *Mãe: fios de amor que me costura;* *Amor de mãe.*
7. Documentos	Da farmacologia à encantaria: ações desenvolvidas a partir de objetos da realidade biomédica, como caixas de antirretroviral, receitas, exames, cartão de vacinação.	*Lixo, silêncio e antirretrovirais - coreografia da vergonha;* *Origami da cura: bulas que viram encantaria;* *A dor virou passarinho;* *O dolutegravir virou passarinho;* *Eu não morri de Covid*
8. Memórias espirituais	Memórias que abençoam e ferem, que guardam os rituais de proteção e os embates com o estigma. Corpo que carrega lembranças como cicatrizes vivas, entre fé e resistência.	*Em nome do tsuru;* *NECRO-RELIGIÃO*
9. Memórias da infância	Memórias que permanecem como cicatrizes e encantamentos, trazendo à tona a criança exilada que habita em mim. O último arquivo a ser aberto: o território mais íntimo e delicado do corpo-arquivo, onde lembranças se confundem com feridas e onde a escrita busca costurar, com arte e vida, novas possibilidades de cura e de sentido.	*O menino quer voar;* *O menino árvore.*

A arte da tabela é uma **ilustração-performance** criada por mim com a IA que se configura um gesto visual que entrelaça o conceito de *rizoma*, conforme Deleuze e Guattari (*Mil Platôs*, 2019), à morfologia do vírus hiv. As ramificações multicoloridas expressam a lógica da multiplicidade, da conexão e da não-linearidade rizomática, enquanto os núcleos virais figuram a potência proliferante da infecção como metáfora epistemológica. A imagem, portanto, costura pensamento e biopolítica, convertendo o vírus em operador poético que desestabiliza binarismos entre saúde e doença, corpo e conhecimento, instaurando uma **cartografia visual** da "infecção poética" como método de criação e resistência.



4.PORTAS DOS DISPOSITIVOS CRIATIVOS ABERTAS: DISPOSITIVOS PERFORMATIVOS COMO CURADORIA DE SI

Abrir portas é sempre um gesto de risco. É expor a intimidade à corrente de ar, deixar que o outro entre e que o pó do mundo se deposite sobre o que, até então, era segredo. É também permitir que a luz atravesse o espaço fechado e mostre o que estava guardado: restos, silêncios, cicatrizes, mas também encantarias, brilhos, germinações. Ao abrir as portas dos meus **dispositivos criativos**, não entrego apenas procedimentos de pesquisa: entrego um **corpo-arquivo** vivo, atravessado pelo hiv, pelo suicídio materno, pelas marcas da raça, pelas feridas e potências da memória.

Costuro a exposição e análise dos dispositivos criativos como quem borda com fios de memória e respiração. Cada performance aqui apresentada não é apenas relato de cena, mas gesto de escuta, ritual de reinscrição e partilha de um corpo que se expõe como arquivo e como sensor. Ao abrir estas portas, coloco em diálogo a estética e a teoria, o trauma e a cura, a ferida e o gesto criativo que a reinscreve.

Para que a leitura não se limite a uma descrição externa, delineio os caminhos que conduziram cada ação e os critérios pelos quais serão analisadas. A investigação parte da **simbologia do significado dos nomes das partes do corpo**, convocando o *Dicionário de Simbologia* de Chevalier e Gheerbrant como guia para compreender a potência **arquetípica**[28] e ancestral de pés, mãos, boca, peito, sangue e cabelo. Em alguns momentos, percorro a **simbologia de imagens e cores**, pois cada cor encarnada e cada imagem escolhida ativam campos de sentido e ressonâncias poéticas que ampliam a presença da performance.

Cada prática é apresentada enquanto **dispositivo-performativo**, instaurado no cruzamento entre programa de ação (Fabião, 2008) e ritual de reinscrição. Esses dispositivos não se isolam, mas dialogam com uma rede de **diálogos teóricos** que sustentam a análise, atravessando autores como Leda Maria Martins, Bell Hooks, Grada Kilomba, Cida Bento, Neusa Santos Souza, Bessel Van der Kolk, Peter Levine, Nise da Silveira e tantos outros que caminham comigo.

Os **registros do arquivo** como fotografias e vídeos, não são apenas documentos, mas prolongamentos do corpo que reverberam

[28] Adoto o conceito de arquétipo em diálogo com a psicologia analítica de Carl Gustav Jung, para quem os arquétipos constituem imagens primordiais do inconsciente coletivo, atravessando culturas e tempos como matrizes de sentido e experiência. O termo arquetípico não se refere a formas fixas ou pré-determinadas, mas a núcleos de energia psíquica que se manifestam em símbolos, mitos, narrativas e práticas artísticas (JUNG, 2000).
Na minha investigação, compreender a dimensão arquetípica é reconhecer que cada gesto performativo, cada cor e cada parte do corpo mobilizam camadas profundas da psique individual e coletiva. Quando aciono, por exemplo, os pés, o sangue, o cabelo ou o peito como arquivos, não se trata apenas de experiência biográfica, mas da evocação de imagens ancestrais que ressoam em tradições espirituais, sociais e culturais. Nesse sentido, o arquetípico não é mero retorno ao passado, mas força criativa que atualiza símbolos e abre possibilidade de cura no presente.

em outras temporalidades. O **processo criativo** é narrado como travessia, revelando o entrelaçar de escolhas, acasos, dores e invenções.

A **descrição da ação** é feita com atenção às suas camadas e ritmos, enquanto as **características da performance** são delineadas para compreender sua singularidade estética e política. O **afeto** ocupa um lugar central: afetar e ser afetado pelo outro constitui o núcleo vivo de cada dispositivo, onde a cena se torna encontro, vibração compartilhada, cura coletiva.

Por fim, cada performance é submetida a uma **avaliação**, não no sentido de julgamento, mas como reflexão crítica sobre os efeitos produzidos no corpo que cria, no público que presencia e na memória que se reinscreve.

Abrir as portas desses dispositivos criativos é, portanto, abrir as portas do meu corpo-arquivo. É convidar o leitor a atravessar comigo este percurso de dor e invenção, de trauma e poesia, onde cada performance se apresenta como fragmento e, ao mesmo tempo, como mundo.

Este capítulo é, portanto, uma travessia. Nele, convido quem lê a **acessar as minhas inscrições corporais**, não como quem visita um museu silencioso de ossos, mas como quem caminha por uma floresta de rizomas: raízes laterais, que se multiplicam e se enredam, formando passagens imprevistas. Cada performance aqui apresentada é uma dessas passagens. Cada dispositivo performativo é uma chave. Cada gesto, um rito de reinscrição que me permitiu transformar dor em linguagem, estigma em canto, silêncio em partilha compondo uma **curadoria de si**.

Falo em **curadoria de si** porque me compreendo como quem organiza o caos íntimo em pequenas dramaturgias do vivido. Curar, aqui, não é apagar a ferida: é habitá-la com outros sentidos, é costurar o rasgo com linhas pretas, ou coloridas é bordar sobre a cicatriz uma palavra que não existia antes. Curadoria é também cuidado: seleção de memórias, arranjo de materiais, mediação ética com os outros corpos que cruzaram meus rituais.

Nomeio a minha curadoria de si como **CURAR-A-DOR**. O hífen que une as palavras é, ao mesmo tempo, **sutura e fissura**: um ponto de costura entre ferida e gesto, entre trauma e criação, entre o corpo que sofre e o corpo que insiste em se reinventar. Ao adotar este conceito, assumo que minha pesquisa não organiza apenas memórias, não arquiva apenas rastros, mas se dedica a cuidar daquilo que, em mim, foi marcado pela violência, pela perda, pelo estigma.

Falar em curadoria de si é reconhecer, como nos lembra Michel Foucault, que o sujeito se constitui **também por práticas de cuidado**, modos de conduzir a própria vida e de elaborar as experiências que nos atravessam. Mas em meu percurso, atravessado pelo hiv, pelo suicídio materno, pelo racismo estrutural e por tantas

outras marcas, o cuidado não se exerce em abstração: ele é sempre atravessado pela urgência da dor. Por isso, proponho este deslocamento, não apenas curadoria de si, mas **CURAR-A-DOR**.

Esse conceito nasce do encontro entre diferentes perspectivas que me atravessaram. Com Bessel Van der Kolk, aprendi que o trauma não desaparece, mas insiste no corpo, exigindo processos de reinscrição. Com Peter Levine, percebi que a cura se dá na microescuta dos gestos, no tremor que pede passagem, no corpo que encontra novos caminhos para não sucumbir. Com Conceição Evaristo, entendi que narrar a dor é também uma forma de insubmissão, de escrevivência. Com Leda Maria Martins, reconheci que cada ato de cura é também um giro no tempo espiralar, em que o passado retorna como presença.

CURAR-A-DOR é, portanto, prática de resistência e reinvenção. Não se trata de apagar a ferida, mas de transformá-la em linguagem, de bordá-la com linhas coloridas, de convertê-la em performance que partilha e convoca o outro. É dar forma estética àquilo que me atravessa, mas sem reduzir a experiência ao espetáculo: **é cuidado, é gesto clínico-poético, é ética da presença.**

É nesse sentido que meus dispositivos performativos funcionam como exercícios de curadoria de si, não porque organizem uma coleção de obras, mas porque organizam um processo de cura. Cada performance é um arquivo acionado, uma dor revisitada, uma memória reinscrita. Cada gesto é uma tentativa de devolver ao corpo a sua propriedade, de reconectar fragmentos estilhaçados, de inventar, no lugar da ausência, uma nova possibilidade de presença.

Ao nomear esta prática como **CURAR-A-DOR**, inscrevo no coração da pesquisa o compromisso ético-político de transformar a vulnerabilidade em potência criativa, o trauma em rito, o estigma em canto. E afirmo que esta não é apenas uma investigação acadêmica, mas uma experiência de vida que se oferece como partilha, não só para compreender, mas para tocar, para cuidar e para transformar.

As páginas que seguem são, assim, **convite e rito**. Convite para que o leitor não apenas leia, mas atravesse comigo os dispositivos-performativos: pés, cabelos, peito, mãos, boca, sangue, documentos, memórias. Rito porque, ao narrá-los, reinscrevo em mim mesmo sua potência de cura e reinscrição.

Que ao abrir estas portas, quem entra perceba que não há espetáculo aqui, mas partilha; não há representação, mas vivência; não há apenas teoria, mas corpo. Que cada performance seja compreendida como **ato de cura do arquivo**, gesto de coragem que não pertence mais só a mim, mas que, ao ser narrado, torna-se também possibilidade de travessia para o outro.

Convido cada pessoa que se aproxima deste **corpo-arquivo** a não se limitar a uma leitura apenas intelectual.
O que aqui se oferece exige mais:
uma leitura com os sentidos,
com a escuta atenta,
com o olhar disponível,
com o afeto que reconhece
e com a presença que se deixa atravessar.
Peço que me leiam com o mesmo cuidado com que escrevi,
com a delicadeza de quem toca algo frágil e, ao mesmo tempo, pulsante.

Que recebam este corpo-arquivo como ele é: um ato de coragem diante das feridas,
um gesto de cura diante do trauma,
uma declaração de amor a mim mesmo, naquilo que sou e naquilo que insisto em me tornar.
Sejam bem-vindos ao CORPO-ARQUIVO que aqui se abre. Não como metáfora distante, mas como matéria viva que respira diante de vocês. Que este encontro seja travessia, rito e partilha. E, sobretudo, que seja também CUIDADO COM O MEU CORPO, porque ao acessá-lo, tocam não apenas na escrita, mas na carne viva da minha história.


Arquivo-pé
Rizomas da pretitude

PÉ:

Origem etimológica: latim pes ou pedis.

"Estrutura anatômica humana que se articula com a extremidade inferior da perna e proporciona a superfície de contato do corpo com o solo, permitindo a adoção da postura vertical e o deslocamento de um ponto ou lugar a outro[29]."

"[...] no mito de *Vaishvanara* os pés correspondem *à terra*, com a qual eles estabelecem o contato da manifestação corporal. Além disso nas representações não icônicas do Buda, a marca dos pés corresponde igualmente à terra, o trono, ao mundo intermediário, e o para-sol, ao Céu. (BHAB, COOH, GUEV, SOUJ). De uma maneira mais terra a terra, o pé simboliza também um certo sentido da realidade: ter os pés sobre a terra.
Sendo o ponto de apoio do corpo na caminhada, o pé, para os dogons, é antes de tudo um símbolo de consolidação, uma expressão da noção de *poder*, de chefia, de realeza. Mas ele implica também a ideia de origem; diz-se, entre bambaras, que o pé é "a primeira germinação do corpo do embrião" [...] Ele designa igualmente o fim, posto que, sempre, na caminhada, o movimento começa pelo pé e termina pelo pé. Símbolo de poder, mas também de partida e da chegada, ele se aproxima do simbolismo da chave, ela própria expressão da noção de comando.

Enquanto início do corpo, ele se opõe, por outro lado a cabeça, que é o fim. [...] A cabeça não pode nada sem o pé. [...] uma forma de sublinhar a dependência do homem divino em relação no que tem de mais simples." (CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 769, 2021).

Quando fiz a performance não levei em consideração o significado do termo pé e nessa busca de entender os escritos do meu corpo, senti a necessidade de saber os possíveis significados. Assim,

[29] Dicionário Michaelis - Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa On-line. https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/pe

Acesso em: 09/04/2025.

partindo da acepção do Dicionário de Símbolos como o responsável pelo deslocamento do corpo encontrei uma perspectiva que norteou a ação performativa. Pé de preto de fato configura-se como um deslocamento, uma caminhada, um cortejo em busca da minha identidade racial. Ainda, no Dicionário de Simbologia encontro o sentido de origem, essa definição me atravessou. Porque era exatamente isso o que eu estava vivenciando: uma volta à origem. *Pé de preto* foi a primeira germinação do meu corpo político, racial e simbólico. Foi o início de uma jornada para dentro da minha própria pele.

Eu não sabia que aquele gesto tão simples, pedir para ver os pés de pessoas pretas me levaria a um lugar tão profundo por dentro de mim. *Pé de preto* nasceu como uma inquietação do meu corpo, uma vontade de estar junto, de escutar com os olhos, de tocar o chão com mais verdade. Foi no Mercado Ver-o-Peso, em Belém do Pará, que essa ação encontrou forma: ali, no vaivém de gente, de cheiros, de cores, de barulhos e de história. No dia 23 de outubro de 2021, meu corpo se colocou em estado de escuta.

Naquele espaço coletivo, performei não só com os outros, mas *entre/por/pelos/nos* outros. E, com eles, performei a mim mesmo. Foi ali, na rua, entre barracas e caminhos ancestrais, que me reencontrei com o chão que me sustenta, o chão da minha cor, da minha origem, da minha identidade em construção.

Quando iniciei o processo criativo da performance *Pé de preto* não imaginava o quanto seria uma experiência transformadora na minha vida. Foi um processo de encontro do meu corpo subjetivo, com a minha história e com a minha ancestralidade. Indo além, vivenciei o meu processo de tornar-me negro, de fato foi o momento mais significativo na minha vida de reconhecimento da minha identidade racial. Esse processo de torna-se negro é em diálogo com a pesquisadora Neusa Santos Souza[30], que considera:

[30] **Neusa Santos Souza (1948–2008)** foi uma importante psiquiatra, psicanalista e intelectual brasileira, nascida na Bahia. Com uma trajetória marcada pelo enfrentamento ao racismo estrutural e pelo compromisso com a saúde mental da população negra, Neusa tornou-se uma referência nos estudos sobre subjetividade, identidade racial e os efeitos psíquicos do racismo no Brasil.
Sua obra mais conhecida, *Tornar-se negro: ou as vicissitudes da identidade do negro em ascensão social* (1983), resultado de sua dissertação de mestrado, é considerada um marco nos estudos interdisciplinares entre psicologia, psicanálise e relações raciais. Nesse livro, Neusa analisa como o racismo afeta profundamente o processo de construção subjetiva de pessoas negras, especialmente aquelas que conseguem ascender socialmente, mas se deparam com o conflito entre a identidade racial e os valores brancos hegemônicos.

Neusa Santos Souza foi pioneira ao trazer para o campo da saúde mental a discussão sobre a dor psíquica causada pela exclusão racial e a necessidade de uma escuta clínica que compreenda os atravessamentos da negritude. Seu trabalho influenciou profundamente os estudos decoloniais, os movimentos negros e as práticas terapêuticas comprometidas com a justiça racial no Brasil.
Faleceu em 2008, mas seu pensamento permanece atual e fundamental, sendo constantemente retomado por pesquisadoras e pesquisadores das áreas da psicologia, educação, sociologia e artes. Sua escrita potente e ética radical a tornaram uma das vozes mais respeitadas na luta por uma psicanálise comprometida com a transformação social e com a escuta das subjetividades negras.

"Tornar- se negro como a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades". (SOUZA, 2021, p.46)).

Essa reflexão se tornou um guia, um chão firme. Ao pedir para ver os pés do outro, me reencontrava com os meus. E me via naqueles outros corpos pretos, calejados, belos, reais. Entendi que tornar-se negro é um gesto de reinvenção e de coragem. É ritual e travessia. E *Pé de preto* foi meu rito de passagem.

No momento da ação, eu não tinha ainda todas essas camadas nomeadas. Mas meu corpo sabia. Ele se adiantava à teoria. Era como se os pés que eu fotografava me apontassem uma direção: "é por aqui, Marcelo! É por aqui que você se torna o que já é!".

Ao pedir para pessoas pretas me mostrarem seus pés, algo se abria: uma confiança, uma partilha, uma permissão. Às vezes um sorriso. Às vezes um silêncio. Mas sempre um gesto de conexão. Não se tratava apenas de capturar imagens. Tratava-se de olhar. E de ser olhado.

Naquele dia, entendi o que Freud chamou de identificação: "A identificação é conhecida pela psicanálise como a mais remota expressão de um laço emocional com outra pessoa.". (FREUD, 2010, p.48).

Foi exatamente isso. Em cada encontro com o outro, algo de mim se revelava. Me vi nos olhos de um senhor que hesitou antes de mostrar o pé. Me vi na risada de uma mulher que disse "meu pé é feio, mas pode ver". Me vi na criança que correu descalça sem se importar. Eu era todos eles. E era outro.

Essa ação foi sobre **afeto**. Sobre a arte de afetar e ser afetado. De escutar com os poros, de reconhecer-se nas sutilezas. Cada foto tirada foi uma oferenda. Cada vídeo gravado, um espelho.

O processo criativo dessa performance foi todo corporal, intuitivo e ritualístico. Não havia roteiro, só desejo. Um desejo que emergia da minha própria história, das ausências que me constituem, das dores que carrego, dos fantasmas que aprendi a nomear com a arte. O corpo foi o primeiro território. O mercado, o espaço expandido da ação. O outro, o meu espelho. Tudo ali era linguagem.

Renato Cohen fala que o artista performador busca outro estado de realidade. Que não aceita o mundo tal como ele é, mas deseja transformá-lo: "Visa, através de seu processo alquímico de transformação, chegar a uma outra realidade - uma realidade que não pertence ao cotidiano." (COHEN, 2002, p. 62)

Foi isso que busquei. Com um gesto tão simples, tão mínimo, pedir para ver um pé, abri um portal para outra dimensão. A performance se fez como linguagem viva, como alquimia, como transformação subjetiva e política.

Pé de preto me deu uma chave. Uma chave simbólica. Aquela que, como dizem os bambaras[31], começa e termina o movimento. A ação me ensinou que os pés não só sustentam o corpo, eles sustentam a memória, a força, o caminho. Eles me levaram de volta a mim. Hoje, reconheço que aquele gesto foi político, poético e espiritual. Uma performance, sim, mas acima de tudo uma oração, uma oferenda, um ebó, um mergulho em mim mesmo e nos meus. Ser negro, aprendi, não é uma condição dada. É um processo. É uma caminhada. E *Pé de preto* foi, e continua sendo, o meu caminho de volta para casa.

DISPOSITIVO-PERFORMATIVO

Título: Pé de preto
Local de realização: Mercado Ver-o-Peso - Feira livre em Belém, Pará.
Participação do público: relacional.
Duração: O tempo da performance foi o tempo da escuta e da disponibilidade do outro. As conversas foram longas. Diante de tanta troca decidi fazer dois dias. Chegava ao Ver-o-Peso às 9 da manhã e permanecia até às 17 horas. Com pausa para o almoço e lanche no próprio mercado.
Data: 23 de outubro de 2021.
Descrição:

- Fiz uma caminhada descalço pela feira. Olhando para as pessoas.
- Me aproximava de pessoas pretas.
- Pedia, com respeito e delicadeza, para ver seus pés.
- Depois dessa permissão informava que se tratava de uma performance.
- Pedia para registrar o momento com vídeos e fotos.

O título da performance **Pé de Preto** nasceu de uma memória inaugural, uma das primeiras

[31] Retomo aqui o termo "bambara" em diálogo com a simbologia apresentada por Chevalier, não apenas como citação erudita, mas como gesto de reinscrição poética. A repetição não é redundância, mas recurso performativo: reativar o sentido simbólico do pé como início e fim, partida e chegada. Assim, reinscrevo a referência dentro da própria experiência da performance, transformando o registro enciclopédico em memória encarnada.

inscrições no meu corpo-arquivo. Eu ainda era pequenino, três ou quatro anos apenas, e sentava no colo da minha mãe. Ela pegava no meu pezinho e, em tom quase de cantiga, dizia: "tu tens pé-de-preto, puxaste ao teu pai". A narrativa se completava com a voz de minha avó, que afirmava: "filho de preto é como urubu, nasce branco e, com o tempo, fica preto". Essas palavras se repetiam como refrão familiar, primeiro recebidas com ingenuidade infantil, mas, com o tempo, transformadas em peso, vergonha, incômodo.

Hoje, consigo nomear o que antes era apenas ferida difusa: trata-se do que Grada Kilomba (2020) denomina **"racismo cotidiano"**, aquele que não se expressa em grandes violências explícitas, mas em pequenas fissuras, frases ditas como inocentes, gestos aparentemente banais que, no entanto, constituem um regime permanente de exclusão e subalternização. Minha mãe, mulher branca que me amava, não tinha ferramentas para perceber que, ao reproduzir esse discurso, reinscrevia em mim a violência simbólica de um racismo culturalmente internalizado. Meu pai, homem preto retinto, era a raiz desse "pé" que me nomearam. Eu, no entre-lugar, socialmente lido como "pardo", reivindico hoje outro nome: preto não retinto, uma autoinscrição que recusa a neutralização cromática da mestiçagem e se afirma no campo expandido da negritude.

Na performance, revisitei essa memória não apenas como testemunho, mas como ato de reinscrição. O trauma se converte em gesto; o insulto, em partitura estética. Como observa Leda Maria Martins (2023), a memória não é simples repetição do passado, mas tempo espiralar: dobra-se, atualiza-se e se projeta como futuro ancestral. Ao recolher as imagens e os rastros dos pés pretos no Mercado do Ver-o-Peso, convoco essa temporalidade em espiral. Cada registro é mais que documento: é liturgia, é corpo coletivo que reverbera no meu corpo. Olhar para os pés das pessoas pretas é olhar para os rastros de quem veio antes de mim, é cartografar uma linhagem que o racismo tentou

interditar, mas que resiste na pele, no gesto, no chão.

Assim, Pé-de-Preto foi um ritual de reconciliação e pertença. Ao mesmo tempo em que expõe a marca do racismo cotidiano, abre uma fenda por onde respiro ancestralidade. É performance de orgulho, de afirmação e de retorno: aquilo que outrora foi narrado como destino de vergonha, hoje se reinscreve como prática de encantaria, como ponte entre a ferida e o futuro.

Pé de preto é um gesto de aproximação e de escuta, não com os ouvidos, mas com os olhos e com a pele. Os pés que pisam a terra, que firmam o corpo e que carregam memórias ancestrais. Pés que já dançaram para Exu e para Xangô, pés que aprenderam com a maré de Iemanjá e com o silêncio de Oxalá. Pés que não são apenas parte do corpo, mas território de encruzilhada, portadores de caminhos e de destinos.

Neusa Santos Souza nos lembra que *"torna-se negro"* é um processo, doloroso e necessário de assumir a marca que o racismo insiste em nos devolver como falta e ressignificá-la como potência. Na performance, o ato de olhar, registrar os pés de pessoas pretas tornou-se também o meu próprio rito de me tornar negro: não apenas constatar uma cor, mas inscrever em mim uma memória coletiva, uma identidade que se fia no encontro, na partilha e na escuta.

Convido você a atravessar comigo esse gesto. Siga o **QR Code** abaixo e assista à performance **Pé de preto** no YouTube. Que seus olhos se deixem guiar pelos pés que sustentam não só o corpo, mas também a memória, a força e o caminho.



As fotos a seguir, não são meros registros. Eles são extensões da performance, são arquivos sensíveis. Eles guardam o tempo do encontro, o calor do dia, o som das vozes, o toque do chão. Guardam também a minha emoção. Cada imagem carrega a potência da presença. É o vestígio do que foi vivido. E é também semente do que ainda pode nascer.









Pé de preto

Pé de preto









Pé de preto

Pé de perto

Pé de preto

Os donos dos pés
































Arquivo-cabelo
Rizomas da pretitude

CABELO: palavra vinda do latim *capillus*. Dizem que é apenas o conjunto de fios que cobre a cabeça humana. Mas quem vive com o corpo em estado de oferenda sabe que o cabelo não é só isso. Ele é raiz exposta, é a alma que brota do couro e se entranha no mundo. É extensão do ser, mesmo quando cortado, arrancado ou violentado, ele continua vibrando no invisível.

Cabelos guardam segredos, traumas e afetos. São **arquivo-vivo**. Na tradição de muitos povos, são moradas de espíritos. Na memória de corpos racializados, são territórios de disputa: orgulho ou vergonha, símbolo de força ou alvo de controle. Sansão que o diga, com seus cachos derrubando colunas. Reis da França também sabiam: cabelo é insígnia de poder. Os que usavam longos, governavam. Os outros, obedeciam.

Pentear os cabelos de alguém é gesto sagrado. Um cuidado que roça o erótico, o maternal, o ancestral. Mas deixar-se pentear... ah! É um mergulho de confiança. É dizer:

Pode tocar.
Eu permito.
Mesmo doendo.

Foi por isso que no dia 5 de dezembro de 2021, um domingo de feira em Belém, eu me sentei em silêncio no meio da Praça da República, com um cartaz nas mãos escrito: **TOQUE NO MEU CABELO**. Era performance, sim, mas era também um rito. Rito de oferecer o que antes me feriu. De pôr à prova o afeto na cidade que me atravessa. De disponibilizar meu corpo quebrado e minha cabeleira ferida como território relacional.

Ali, ao alcance de mãos alheias, minha cabeça se tornava altar. Minha alma exposta em fios crespos. E o toque, aquele que antes chegou como exotismo, zombaria ou fetiche, ganhava chance de ser outra coisa: **acolhimento, cura, reconexão**. Era o cabelo, mas também era a terra. Era a alma, mas também era a relva. Era o corpo, mas também era o trauma em cena aberta. E eu, performer que sou, me deixava tocar. Mesmo com medo. Mesmo com vergonha. Porque há beleza na entrega. E força na vulnerabilidade.

"(...) As pessoas costumavam tocar no meu cabelo! - Invadindo o corpo negro

Eu realmente odiava, quando as pessoas tocavam o meu cabelo: "Que cabelo lindo! Ah, que cabelo interessante! Olha, cabelo afro..." E tocavam. Eu me sentia como um cachorro que está sendo tocado. E eu não sou um cachorro, sou uma pessoa. E [quando eu era criança] minha mãe nunca lhes dizia para parar, embora eu tivesse explicado para ela que não gostava daquilo. Mas ela não

conseguia entender por que eu não gostava: "Sim. Mas seu cabelo é diferente e as pessoas só estão curiosas!" Ela não entendia por que eu não gostava. (...) Eu nunca tocaria o cabelo de alguém daquela forma, do nada! Quero dizer... como alguém pode fazer isso..." (KILOMBA, 2019, p. 121).

"As pessoas costumavam tocar no meu cabelo!" essa frase, um relato de uma mulher preta entrevistada por Grada Kilomba, me atravessa como um eco de infância que nunca cessou. Está no capítulo "*Políticas do cabelo*", do livro Memórias da Plantação - Episódios de racismo cotidiano. Quando li esse trecho pela primeira vez, chorei. Senti o corpo quente. O peito cheio de lembranças que eu mal sabia nomear.

E chorei.

Sim, chorei.

Porque era como se ela estivesse contando também a minha história. Também tocaram no meu cabelo.

Muitas vezes.

Às vezes, eram toques rápidos, furtivos. Outras, eram quase um carinho, mas não pedido, não consentido. Um toque invasivo que me atravessava como quem invade a casa de alguém sem bater. "Que cabelo lindo!", diziam. "Nossa, é macio! Pensei que fosse duro, áspero..." E, sem pedir permissão, vinham as mãos. A vida inteira passei e passo por isso. Como se meu cabelo fosse domínio público, curiosidade exótica a ser tocada, comentada, domesticada.

Essas invasões sempre me incomodaram. E agora, durante o processo de escrita deste trabalho, vivi mais uma dessas situações que me deixaram perturbado. Foi há poucos dias. Encontrei um colega na academia, alguém com quem cruzo quase todos os dias. Conversávamos casualmente quando ele perguntou se eu havia cortado o cabelo. Respondi que não, que apenas tinha lavado e passado creme. Expliquei que cabelo crespo é assim: quando hidratado, o volume muda, se reorganiza, dança de outro jeito.

Ele riu e soltou: "Cabelo, mil e uma utilidades".

Na hora, a frase bateu fundo. Esse slogan está marcado na memória coletiva: é o bordão publicitário de uma esponja de aço, por décadas usada como metáfora racista. "Cabelo de bombril". A associação cruel e corriqueira entre o cabelo crespo e um objeto de limpeza abrasiva. Ainda que o comentário tenha vindo num tom descontraído, ele escancarou algo maior: o quanto o racismo está entranhado, naturalizado, reproduzido sem consciência.

Não considero essa pessoa racista, ao menos não de maneira intencional ou hostil. Na nossa convivência, sempre houve respeito. Mas essa fala revela como o racismo estrutural opera. Disfarçado de piada, elogio torto, comentário solto. E o mais emblemático: trata-se de um homem culto, doutor em Artes Cênicas, ator de destaque numa importante companhia teatral. Isso apenas confirma que o racismo não escolhe vítimas nem poupados, ele nos atravessa a todos, nos habita, mesmo sem que percebamos.

Voltando ao episódio da infância:

"Que cabelo lindo!", diziam. "Nossa, é macio! Pensei que fosse duro, áspero..." E, sem pedir permissão, vinham as mãos.

Minha mãe, na sua doçura e ausência de escuta racializada, não compreendia por que aquilo me incomodava. "**Mas as pessoas só estão achando o seu cabelo bonito. Qual é o problema?",** ela dizia. Como se a curiosidade das pessoas brancas fosse mais importante que o meu desconforto. Como se a estranheza diante do meu cabelo justificasse a violência da invasão.

Durante muito tempo, eu não soube nomear o que sentia. Sentia, mas não sabia dizer. O corpo se encolhia. A alma se retraía. Mas faltava linguagem. Faltava leitura. Faltava mundo para entender o que o toque no meu cabelo arrancava de mim. Foi só mais tarde, lendo Kilomba, que compreendi: aquilo não era um gesto inocente. Era um roteiro colonial. Uma política do toque. Uma cena repetida da plantação, onde corpos negros eram violados, examinados, expostos ao olhar e ao tato como se fossem propriedade alheia. Grada Kilomba nomeia quatro dimensões da violência simbólica relacionada ao cabelo negro:

1. **"Invadindo o corpo negro"**: quando nos tocam sem permissão, como se fôssemos território aberto;
2. **"Fantasias sobre sujeira e domesticação colonial"**: perguntas disfarçadas de curiosidade: "Como você lava esse cabelo?" "Como penteia?";
3. **"Eu e meu cabelo natural"**: o silenciamento e a opressão que nos levaram a alisar, esconder, modificar;
4. **"Fantasias selvagens brancas"**: a monstruosidade do racismo que nos compara a animais, que associa nossa estética à selvageria.

E então, tudo fez sentido. Kilomba afirma que, durante o período de escravização, o cabelo se tornou uma das mais poderosas marcas de servidão. A pele preta até podia ser tolerada, mas o cabelo crespo, jamais. Era símbolo de desordem, de feiura, de não

humanidade. Era o sinal daquilo que precisava ser domado, escondido, “melhorado”.

Foi por isso que performei meu cabelo. Foi por isso que me sentei naquela praça, com um cartaz nas mãos, oferecendo meu corpo e minha cabeleira em forma de pergunta. **"Toque no meu cabelo"** não era um convite qualquer. Era armadilha, era provocação, era **poética de confronto**. Era também desejo de cura. Um gesto relacional de reapropriação: me toquem, mas agora sob as minhas regras, no meu tempo, com o meu corpo como centro e não objeto.

Performar a pretitude, nesse contexto, é performar também o trauma. É oferecer as feridas abertas para que sejam vistas, não por voyerismo, mas por urgência de reconhecimento. Porque enquanto o toque não for curado, ele seguirá doendo.

Meu cabelo não é exótico.
É coroa.
É raiz.
É orixá.
É arquivo do que fui,
do que sou
e do que performo
como continuidade de um povo
que nunca teve o luxo de ser invisível.

Se na performance **Pé de Preto** o meu corpo já havia se lançado ao abismo-luz do tornar-me preto, com **Toque no meu cabelo** esse processo se adensou. Criou raízes mais fundas. Ganhou contornos mais sutis e também mais feridos. Meu corpo, que já havia se tatuado de chão, ancestralidade e presença, agora se via exposto ao toque. Ao toque do outro, mas também ao toque de si. Era como se a performance puxasse fios invisíveis entre trauma e afeto, entre o cabelo e o tempo.

Tornar-se preto não é um ponto de chegada. É travessia. É dança em corpo aberto, em carne viva. É escavar os silêncios que nos foram impostos e os gestos que nos marcaram sem que soubéssemos nomear. É, como diz Neusa Santos Souza, muito mais do que ter pele preta ou carregar traços negroides é tomar consciência do **desenraizamento histórico**, da **alienação fabricada**, do **discurso mítico que nos desenha como o outro de nós mesmos**. Ser negro, diz Neusa, não é uma condição natural. Não é dado. **"É um *vir a ser.*"** (SOUZA, 2021, p.115).

É gesto político, mas também gesto de memória, de cura e de criação. É negar o lugar da alienação, assumir o desconforto e, a partir

dele, **reconstruir uma nova imagem de si**, descolonizada, respeitável, digna, múltipla, viva.

Cada toque no meu cabelo, naquela praça em Belém, era mais que um gesto: era uma camada a mais nessa dança do tornar-me. Uma dança que me exige inteira presença e afeto, mesmo quando o corpo treme. Mesmo quando a lembrança dói. Porque performar o cabelo é performar a negritude como campo de disputa e como território de liberdade. Assim, entre pés e fios, entre chão e cabeça, entre o toque e o trauma, sigo me fazendo: **negro por escolha, por consciência, por corpo que não mais aceita ser apagado.**

Eu fui realizar essa performance **armado**. O corpo tenso. O peito atravessado por uma indignação que queimava. Tocar no meu cabelo, aquele cartaz que eu segurava nas mãos, escrito em palavras diretas, era mais um grito do que um convite. Era resposta a tantas violências silenciadas, a tantos dedos brancos que já haviam invadido meu território crespo como se fossem donos de algo que nunca lhes pertenceu.

A verdade é que, no fundo, eu não queria ser tocado de jeito nenhum, por nenhuma pessoa. Eu queria era que o cartaz gerasse desconforto nas pessoas. Que expusesse o absurdo do gesto. Porque eu já sabia o que significava aquele toque: a repetição de uma cena colonial, a tentativa de domesticação do corpo negro. Mas, o coitado do performer, esse ser entre a intenção e o imprevisível, não tem controle sobre a revolução que a arte carrega. E foi ali, no meio da praça, que tudo virou. As mãos que se aproximavam não vinham com estranhamento, mas com **cuidado**. O toque que eu esperava como ferida veio como **acolhimento.** As pessoas me tocaram com carinho, com o coração e algo em mim se **desarmou.** Aquela ação, nascida da dor, virou um **ato de amor**.

Senti uma paz que não esperava.
Senti conforto.
Senti a possibilidade de ser tocado não como invasão,
mas como escuta silenciosa de quem deseja se aproximar.

E o corpo, antes armado, permitiu-se amolecer. Permitiu-se curar. O Dicionário de Simbologia já dizia: "Deixar-se pentear por alguém é sinal de amor, de confiança, de intimidade." (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2021, p. 205). E naquele dia, naquela praça, meu corpo aprendeu isso com a delicadeza do inesperado.

Mais uma vez, pelo encantamento da performance, vivi um ato curativo. Uma cicatriz que, ao ser exposta, foi suavemente tocada

por mãos que não vieram ferir, mas oferecer afeto. E ali, entre fios e afetos, eu fui sendo também outra coisa. Fui sendo cuidado. **"Toque no meu cabelo"** foi uma experiência transformadora. Cheguei àquela ação tomado pela memória da dor, pela raiva que o racismo imprime nos nossos fios, nos nossos poros, nas lembranças da infância. Mas saí dela atravessado por algo mais delicado e profundo: **o amor**.

Como ensina Bell Hooks, "a ideia do amor como força transformadora." (HOOKS, 2020, p. 33) é radical e política. A performance, que nasceu como denúncia, se tornou espaço de cura. Não cura no sentido romântico, ou higienizado, mas **cura como força que atravessa o corpo pelo encontro com o outro**, pelo toque que cuida, que repara, que escuta sem palavras.

Cura como afirma Bell Hooks, ao refletir sobre o poder transformador do amor: "O amor cura. [...] Não importa o que tenha acontecido em nosso passado: quando abrimos o coração para o amor, podemos viver como se tivéssemos nascido de novo, sem esquecer o passado, mas vendo-o de uma forma nova, deixando que ele viva dentro de nós de uma nova maneira." (HOOKS, p. 2020, p. 237).

Foi exatamente isso que senti. Não esqueci as violências. Mas algo mudou no modo como elas vivem em mim. Na ação performática, os gestos alheios, antes temidos, passaram a ser resposta amorosa. E o que era resistência se tornou entrega. O corpo performático virou corpo de afeto. Vladimir Safatle, em O circuito dos afetos (2024), nos convida a compreender o corpo como lugar de desamparo, mas também de potência. Afetar-se é deixar que o outro nos atravesse, inclusive com aquilo que nos desorganiza, nos quebra, nos refaz. Ele escreve sobre a arte de ser afetado por corpos que quebram, corpos que não se sustentam no ideal do indivíduo invulnerável.

Na performance, fui esse corpo: quebrado, exposto, disponível. Mas também fui corpo que quebra o outro, no sentido de desarmar, de abrir, de transformar. Toque no meu cabelo foi, portanto, um gesto radical de amor. Não o amor romântico. Mas o amor como força política, como construção de confiança, como possibilidade de renascer com as cicatrizes à mostra e mesmo assim, inteiro.

Toque no meu cabelo me transformou. E talvez tenha transformado quem tocou. Porque ali, bordado entre fios, cicatrizes e coragem, não era só cabelo, era território sagrado, era o mapa de um corpo que aprendeu a se amar mesmo depois de tantas

tentativas de apagamento. Um corpo que agora performa a sua própria cura.





Quando senti os beijos no meu cabelo, me emocionei profundamente. O que era para ser denúncia virou espaço de acolhimento. Vi corpos negros reconhecendo outros corpos negros. Vi memórias sendo reescritas com toque. O amor, naquele instante, deixou de ser abstrato e se materializou no fio, no couro cabeludo, no abraço silencioso entre mãos e raízes.



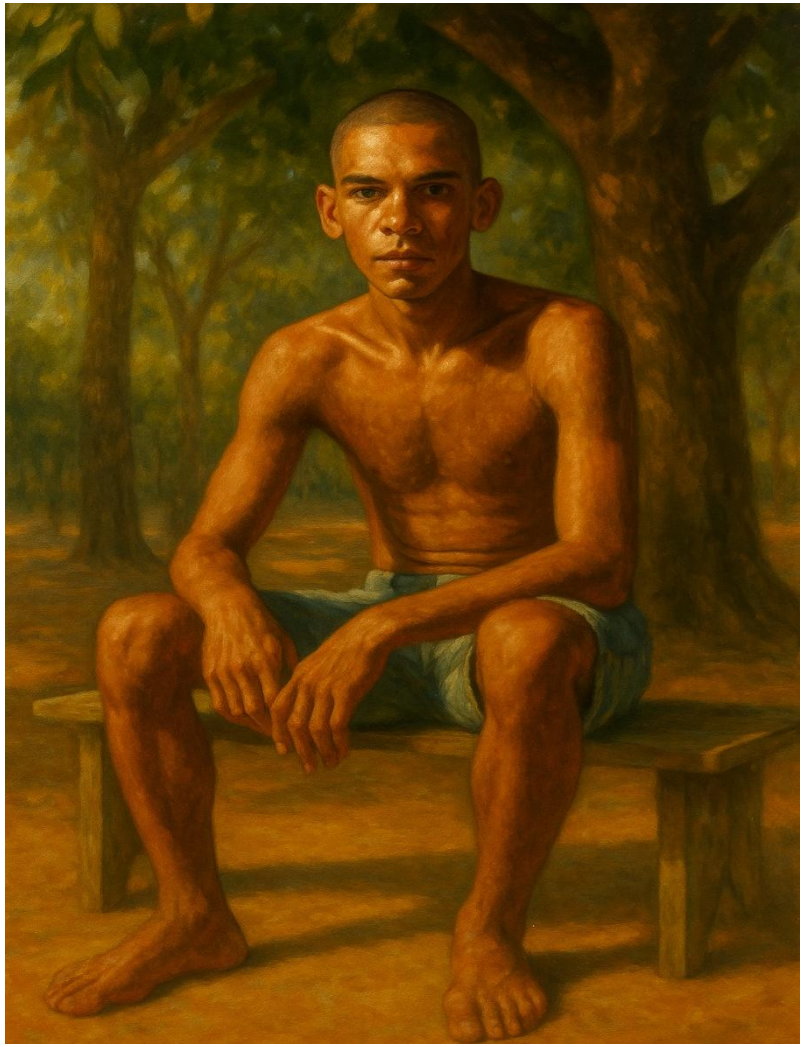
Falar sobre cabelo me levou de volta à infância.
Uma travessia que começou na superfície do couro cabeludo, mas que logo mergulhou fundo na pele, na carne e nas lembranças que meu corpo arquiva em silêncio.
Cresci raspado.
Não por escolha, mas por imposição.
Minha cabeça era ceifada a cada ciclo como um campo que não podia florescer.
Minha mãe dizia que era preciso tirar aquele cabelo "ruim", porque era feio, porque era sujo, porque dava piolho.
Raspar era o remédio. Raspar era o rito.
Raspar era a sentença que meu corpo infantil recebia sem direito de apelação.
Chevalier, ao falar do ato de raspar as cabeças dos laicos, lança uma pergunta que me atravessa com força cortante:
"Os cabelos cortados rentes, tosquiados, no caso de certos criminosos - homens ou mulheres - não serão uma continuação inconsciente desse simbolismo, ainda em nossos dias?"
(CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 202-205, 2021).
A navalha, naquele tempo, era a lei.
Não havia máquina.
Era a gilete afiado que abria caminhos no couro cabeludo e às vezes com cortes, às vezes com sangue.
E as cicatrizes ainda me habitam.
Pequenos mapas de dor gravados no topo da cabeça, invisíveis ao olho alheio, mas vívidos no meu CORPO-ARQUIVO.
Quando a máquina de cortar cabelo chegou, foi como se o suplício ganhasse um botão de pausa.
Um respiro entre as sessões de domesticação.
Hoje entendo que aquilo não era só uma questão estética, nem uma simples higiene.
Era uma tecnologia de controle.
Um disciplinamento do corpo negro, uma pedagogia da contenção.
Não raspavam apenas o meu cabelo.
Raspavam a minha potência.
Cada fio que caía era como um pedaço da minha liberdade sendo levado pelo chão do quintal.

Eu, menino de cabeça raspada, aprendi a ser obediente.
Aprendi que o meu corpo não era meu.
Aprendi que ser aceito era sinônimo de ser domado.



Nessa foto, eu tinha doze anos.
Estava sentado nos tijolos como quem já carregava o peso do mundo nos ombros miúdos.
O sol da tarde quente amazônica queimava o quintal de chão batido, e havia uma esperança quieta em meu olhar.
Naquela época, meu maior desejo era simples, mas imenso: deixar o cabelo crescer.
Ver os cachos se formarem, rebeldes e belos, como uma escultura viva esculpida no alto da minha cabeça.
Quando o cabelo crescia, era como se eu também crescesse por dentro.
Me olhava no espelho com um orgulho que não sabia nomear ainda.
Mas sentia.
Me achava lindo. Me reconhecia.
Era como se finalmente pudesse dizer: "Esse sou eu!"
Mas esse momento de reconhecimento era breve, breve demais.
Logo vinham as mãos do controle, da higienização, da ordem, da moralidade encarnada

em tradição.
E me arrancavam a coroa.
Raspavam.
Reduziam.
Anulavam o gesto da minha beleza em nome de uma "limpeza" que sujava minha alma.
Era como se não pudesse haver alegria no excesso, nem poder no volume, nem liberdade na minha raiz.
Era como se eu não pudesse reinar nem sobre mim mesmo.
E eu, menino, aprendia: que a minha vontade valia menos, que meu corpo era terreno de outros.
Que não era o espelho quem dizia quem eu era, mas a navalha.
Hoje, ao olhar essa foto, eu vejo mais do que uma criança.
Vejo um rei menino a quem arrancaram a coroa diversas vezes.
Mas que, mesmo assim, insistia em sonhar com ela.
Porque há coroas que nascem da terra, que brotam como cabelo crespo, que não se dobram fácil.
E há reis que só descobrem seu trono quando compreendem que o corpo é território sagrado, mesmo quando cortado.



Nessa foto eu tinha quatorze para quinze anos.
E sempre que olho para essa imagem, com a cabeça raspada, um incômodo antigo reaparece como uma ferida que não cicatriza, apenas silencia por um tempo.
O olhar que me fita dali é meu e não é.
É meu corpo, mas sem alma.
Sem nome.
Sem raiz.
Raspar a cabeça nunca foi um gesto neutro.
Era um apagamento ritualizado.
Cada vez que passavam a máquina ou a lâmina, algo em mim se desfazia.
E ao me encarar no espelho com o couro cabeludo exposto, eu sentia:
"NÃO SOU EU. NÃO ESTOU AQUI".
O reflexo me devolvia um estranho.
Um corpo despossuído.
Sem marca, sem mapa, sem memória.
O cabelo raspado parecia me arrancar o passado e interditar o futuro.
Ali não havia identidade, havia controle.

A imagem do menino sentado no banco, magro, de pele queimada de sol, carrega uma rigidez que não é só corporal: é o peso de uma norma que domesticava meu ser.
Era o corpo educado para obedecer, não para sonhar.
Um corpo monitorado até o topo da cabeça.
Rasparam o meu volume, mas também tentaram raspar minha vontade.
Com quatorze anos, eu já havia aprendido que meu corpo não me pertencia por inteiro.
Aprendi que o cabelo grande era sinônimo de problema, de rebeldia, de desvio.
E o desvio, no mundo em que cresci, era punido com navalha.
A raspagem vinha como correção, como castigo, como lembrança de que ser quem eu era não era permitido.
Naquele tempo, o simples desejo de deixar o cabelo crescer era um ato revolucionário, mas me faltavam as ferramentas, a coragem, o acolhimento.

Hoje, eu compreendo que aquele incômodo não era vaidade.
Era identidade amputada.
Era a alma querendo emergir sob o couro da cabeça.
E mesmo sem saber nomear, eu já intuía:
a cabeça raspada era um grito calado.
O gesto de raspar, que em Chevalier carrega o peso simbólico da penitência e da punição, me revela agora como um dispositivo de apagamento, uma arquitetura da culpa ancestral.
Fui penitente sem saber qual foi meu pecado.
Fui condenado por nascer com o cabelo que herdei dos meus.
Mas agora eu cultivo.
Cultivo como quem planta memória.
Deixo crescer como quem permite o corpo respirar fora da cela.
Porque o cabelo é também raiz, mapa, rebeldia
É meu corpo deixando de pedir desculpas.

E mesmo quando cresci e deixei de raspar, outra forma de controle já estava à espreita:
Passei a alisar o meu cabelo.
Alisei para parecer menos eu.
Alisei para caber.
Alisei como quem deseja apagar o traço do excesso, do volume, da desobediência capilar.
Alisei por medo de ser feio,
por vergonha de ser rejeitado,
por desejo de ser amado.
Era outra lâmina, agora química, invisível, perfumada, mas igualmente cortante.
Hoje, ao tocar os meus cachos, compreendo que cada curva é uma resistência.
Cada volta do cabelo é também um giro no tempo, uma revolta na pele.

Fotoperformance A branquitude como modelo de identidade



Durante vinte anos eu alisei o meu cabelo.

Durante vinte anos eu alisei o meu cabelo.
Essa frase corta o silêncio da imagem como uma lâmina embebida de passado.
Ela não fala apenas de estética, ela denuncia uma pedagogia da violência sutil, diária, introjetada no couro cabeludo como norma.

A fotoperformance **"A BRANQUITUDE COMO MODELO DE IDENTIDADE"** registra os rostos que fui forçado a vestir para ser aceito.
Não são apenas rostos, são disfarces.
Modelos importados, copiados, esticados.
Não para me afirmar, mas para tentar caber.

"O negro viu-se obrigado a tomar o branco como modelo de identidade ao estruturar e levar a cabo a estratégia de ascensão social."
(SOUZA, 2021, p. 47).

Esse trecho do livro **TORNAR-SE NEGRO** de Neusa Santos Souza me atravessa como espelho quebrado.
Eu era o reflexo de um desejo que não era meu.
Alisei o cabelo como quem pede desculpas pela herança.
Como quem tenta escorregar no sistema sem ser percebido, sem fazer barulho, sem volume.

Hoje sei que cada uma dessas fotos não é vaidade, é cicatriz.
Cicatriz moldada a prancha quente, química corrosiva e formol.
"Negras e negros foram pressionadas/os a alisar o 'cabelo ruim' com produtos químicos apropriados, desenvolvidos por indústrias europeias. Essas eram formas de controle e apagamento dos chamados 'sinais repulsivos' da negritude." (KILOMBA,2019, p.127).

Durante vinte anos fui laboratório do branqueamento simbólico.
Meu cabelo não era só alisado, era disciplinado.
Era silenciado antes mesmo de falar.
Porque cabelo também é linguagem.
E o meu, crespo, espiralado, indomável, gritava uma verdade que muitos não queriam ouvir.

Hoje, ao revisitar essas imagens, vejo o corpo de um homem que buscava ser aceito numa

sociedade que lhe ensinou a negar sua origem.
Mas também vejo resistência.
Mesmo esticado, o fio sabia a direção do retorno.
Mesmo disfarçado, o corpo sonhava com libertação.

Essa fotoperformance é meu rito de descolonização.
É a travessia do alisamento ao enraizamento.
É o instante em que assumo:
Não quero mais caber.
Quero crescer.
E que meu cabelo cresça como mata indomável,
como arquivo vivo da minha ancestralidade,
como afirmação radical de que agora sou eu quem define o espelho.



Fotoperformance TORNANDO-ME NEGRO



Percurso do meu processo de construção da identidade racial.

As pessoas não pretas jamais compreenderão a dimensão do que significa o cabelo para uma pessoa preta.
O que, para muitas, é estética para mim, é existência.
Foi no ato de deixar de alisar o cabelo que meu corpo finalmente pôde habitar-se.
Foi ali que comecei a vir a ser.

Essa fotoperformance é o espelho do meu renascimento.
Não um renascimento súbito, mas um processo.
Uma travessia de vinte anos de apagamento, seguidos de um retorno, passo a passo, fio a fio, cacho a cacho, até reencontrar minha coroa.
Durante duas décadas fui controlado.
Dos 18 aos 38, o meu cabelo foi disciplinado para obedecer à branquitude.
Fui domesticado em nome da aceitação.

Mas em 2018, quando decidi parar de alisar o cabelo, algo em mim floresceu.
Não era apenas cabelo crescendo, era a identidade tomando corpo.
Era o meu corpo recusando o silêncio imposto.
Era o início de um outro espelho.

Como disse Neuza Santos Souza:

"Ser negro não é uma condição dada, a priori. É um vir a ser. Ser negro é tornar-se negro." (NEUZA, 2021, p.115)

Essa fotoperformance é a **geografia do meu *tornar-me*.**
As imagens não são apenas registros de rostos, mas capítulos de um corpo que se refez no tempo.
Cada cacho que surge, cada volume que se afirma, é também um gesto político, um grito ancestral, uma memória que brota viva da raiz.

No início, ainda havia dúvida.
Era como se o corpo estivesse aprendendo a desaprender.
Desfazendo os lisos como quem arranca camadas de vergonha, como quem rompe o verniz do disfarce.

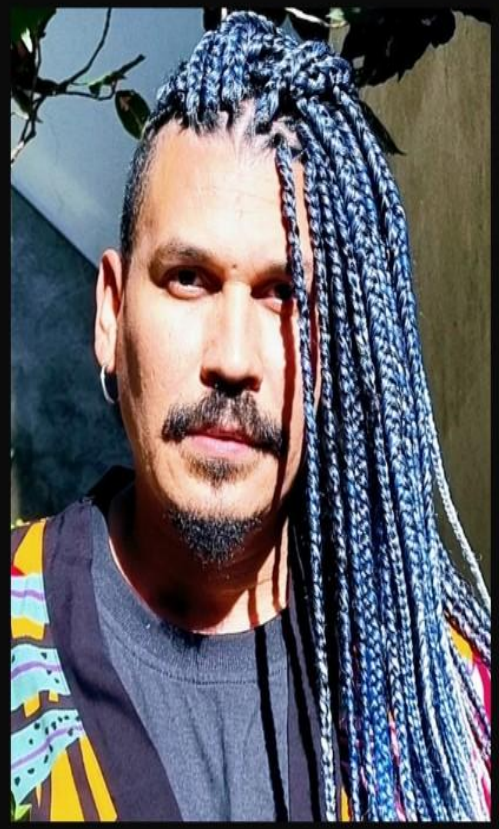
Mas aos poucos, fui me olhando com outros olhos.
E fui me vendo.
E me vi.
Negro.
Inteiro.
Belo.
Livre.

Hoje, cada mecha que dança no meu rosto é celebração.
É corpo que não mais se curva.
É liberdade que cresce de dentro para fora.

Essa fotoperformance não termina com a última foto.
Ela continua em cada dia em que eu acordo com o cabelo solto.
Ela segue toda vez que digo, com orgulho: "esse sou eu".
Tornar-me negro foi me tornar possível.



Fotoperformance Trançar é ancestralizar o corpo







Fazer tranças é uma conexão com a minha história, com a minha origem e com a minha ancestralidade.

Fazer tranças é muito mais do que um estilo.
É um gesto de retorno.
É meu corpo abrindo caminho para reencontrar o que me foi negado.
É o toque sagrado de mãos que trançam não só fios, mas histórias.
Me sinto lindo de tranças.
Mas é uma beleza que não nasce apenas do espelho
é uma beleza que nasce da conexão.
Conexão com a minha história.
Com a minha origem.
Com a minha ancestralidade.
As pessoas talvez vejam cor, textura, movimento.
Mas por dentro há uma dança entre passado e presente.
Cada trança é um fio de memória.
Cada linha trançada no meu couro cabeludo é um mapa
um caminho de volta para mim mesmo.
Como afirma **Grada Kilomba:**

"[...] o cabelo tornou-se o instrumento mais importante da consciência política entre africanas/os e africanas/os da diáspora. Dreadlocks, rasta, cabelos crespos ou 'black' e penteados africanos transmitem uma mensagem política de fortalecimento racial e um protesto contra a opressão racial." (KILOMBA, p. 127, 2019)

Minha trança é protesto e poesia.
É política enraizada na pele.
É estética de enfrentamento.
É o meu corpo dizendo que existe, que persiste, que não será mais apagado.
Durante anos, meu cabelo foi domesticado, alisado, raspado
mas agora ele se levanta em tranças como quem planta futuro no presente.
Como quem firma os pés na terra e diz: **"eu sou parte dessa linhagem"**.
Essa fotoperformance é celebração.
É corpo-em-festa e corpo-em-luta.
É o cruzamento entre beleza e revolução.
Porque trançar,

para mim, é costurar o visível e o invisível.
É fazer do meu cabelo uma bandeira viva.
É ancestralizar o cotidiano com orgulho, cor e continuidade.

EU PRECISEI RASPAR A CABEÇA...

Dessa vez, fui eu quem raspou a cabeça. Não foi castigo. Nem imposição. Não era colégio militar, não era correção, não era ninguém tentando me domesticar. Era escolha. Mas isso não quer dizer que doeu menos. FOI MUITO DOLOROSO.
Raspei por dentro antes de raspar por fora. Raspei as camadas de silêncio que me foram enfiadas goela abaixo desde menino. Raspei o trauma da servidão silenciosa. Raspei as vozes que diziam para não responder, para baixar a cabeça. Raspei porque precisava acessar o arquivo dessa dor, porque só com o corpo aberto, exposto, vulnerável, eu poderia performar minha resposta à ferida.
Raspei para criar a performance **"NÃO SOU CRIADO-MUDO"**, que nasceu assim, da carne raspada pela urgência. Do gesto de raspar a cabeça nasceu um ato de enfrentamento. Raspar, para mim, é despir as máscaras que tentam domesticar o corpo preto, que, por séculos, quiseram vender, marcar, explorar e silenciar. Mas o meu corpo não está à venda. E não fica em silêncio.
A performance **"NÃO SOU CRIADO-MUDO"** nasceu do barro da minha vivência na universidade. Foi sobre mim, sobre o meu corpo preto, tantas vezes posto em silêncio, tantas vezes confundido com o móvel que carrega o peso dos outros e permanece mudo ao lado da cama branca do poder. Fui esse corpo que escutou mais do que pôde dizer, que suportou o eco do racismo travestido de normalidade, que aprendeu a respirar entre as brechas.
Na minha primeira graduação, no ano de 2000, éramos poucos, tão poucos que contávamos com os dedos de uma mão. Em uma turma de cinquenta, apenas dois ou três corpos pretos resistiam à paisagem muito alva do curso. E isso no Pará, terra onde 69,9% da população se declara parda e 9,77% preta, segundo o Censo de 2022. As

estatísticas estavam nas ruas, mas não nas salas. A universidade parecia esquecer que o povo que constrói o país não cabe apenas nos corredores estreitos do saber legitimado.

Com as políticas de cotas, o cenário mudou um pouco. Há novos rostos, novos timbres, novas danças na academia. Mas o terreiro ainda é de chão frio. A dificuldade de permanência dos jovens das periferias continua sendo uma ferida aberta, exclusão, racismo, desamparo. A universidade abriu as portas, mas não mudou as estruturas. Não estava pronta, ou talvez nunca tenha bem-querido estar para acolher outras epistemologias, outros corpos, outras vozes. Quando os corpos pretos aumentaram, aumentaram também os incômodos. E os silenciamentos tornaram-se ainda mais sutis, sofisticados, travestidos de método, de norma, de crítica "acadêmica".

Conversando com jovens pretos e pretas que hoje pisam nesse mesmo chão, escuto histórias que se repetem: o racismo estrutural que se disfarça de "avaliação objetiva", o olhar que questiona o pertencimento, a sensação de estar ali apenas como ornamento, como **"criado-mudo"**, figura que está, mas não pode falar. Esses relatos são espelhos dos meus. E foi por isso que a performance se fez rito.

"CRIADO-MUDO" é meu grito ancestral e meu gesto de cura. Trago comigo os orixás. Xangô, que exige justiça; Exu, que abre os caminhos e desafia a norma; Oxum, que me ensina o valor da palavra doce que atravessa a pedra dura. É nesse encontro entre corpo e axé, entre arquivo e ferida, que me inscrevo como artista e pesquisador. O silêncio imposto virou canto. A exclusão virou coreografia. E o corpo, outrora objeto, tornou-se **sujeito-ritual**, território de encruzilhada, onde a universidade se confronta com o que ela ainda teme: o saber que dança, o saber que sangra, o saber que reza.

E ali, diante do espelho da barbearia, enquanto os fios caíam no chão, vieram todas as vozes da infância, da juventude, das ausências forçadas. Raspar a cabeça foi também rasgar o tempo. Memórias do passado vieram se manifestar, mas, dessa vez, não como prisão. Vieram como matéria bruta para performar a minha liberdade.

As três imagens a seguir, me atravessam como cortes de um mesmo grito: de frente, de lado, por trás, sou eu me mostrando inteiro, sem ornamento, sem escudo.



Fotoperformance *Depois do silêncio imposto, o grito raspado no couro.*

Dispositivo-performativo

Ritual de corpo e denúncia em tempos de repetição histórica.

Raspar a cabeça:

O corpo já sabia. Foi em silêncio que comecei. Raspei a cabeça, cortei as amarras do passado que insistem em se agarrar ao couro cabeludo. Cada fio no chão era uma oferenda. Um gesto de entrega. Um corte simbólico entre o que fui e o que precisava me tornar para caminhar naquele campo de guerra chamado universidade.

Figurino:

Me vesti de preto. O luto era meu figurino.

O luto pelo meu povo. Pelo silenciamento. Pelas vozes abafadas com máscara de ferro. Vesti preto por Anastácia. Por Zumbi. Por Dandara. Por mim.

No pescoço, a guia de Anastácia, minha ancestral-mestra, mulher negra de olhar fixo e boca calada à força. Ela me guia. Ela fala por dentro de mim.

Na pele, a camiseta preta com letras brancas gritando: **CRIADO-MUDO**.

E era isso que esperavam de mim: um corpo preto mudo, decorativo, passivo, obediente.

Mas eu corpo performativo, arquivo de feridas e revoltas, vesti o bordado da denúncia.

Na boca, a **mordaça**.

Sim, deixei que vissem o que sempre quiseram nos impor.

Mas a diferença é que agora quem coloca a mordaça sou eu

e a **performance transforma o castigo em crítica**.

A punição em protesto. A dor em discurso.

Cortejo:

E então caminhei.

Pelos corredores do **Centro de Letras e Artes da UNIRIO**, como espaço simbólico, representando todas as opressões de alunos pretos de instituições país a fora, que deveriam ser abrigo para a palavra, mas tem sido palco de silenciamentos e opressões.

Corredores esses que já escutaram muitas vozes, mas nem sempre as pretas.

Corredores que me atravessaram tanto quanto eu os atravessei.

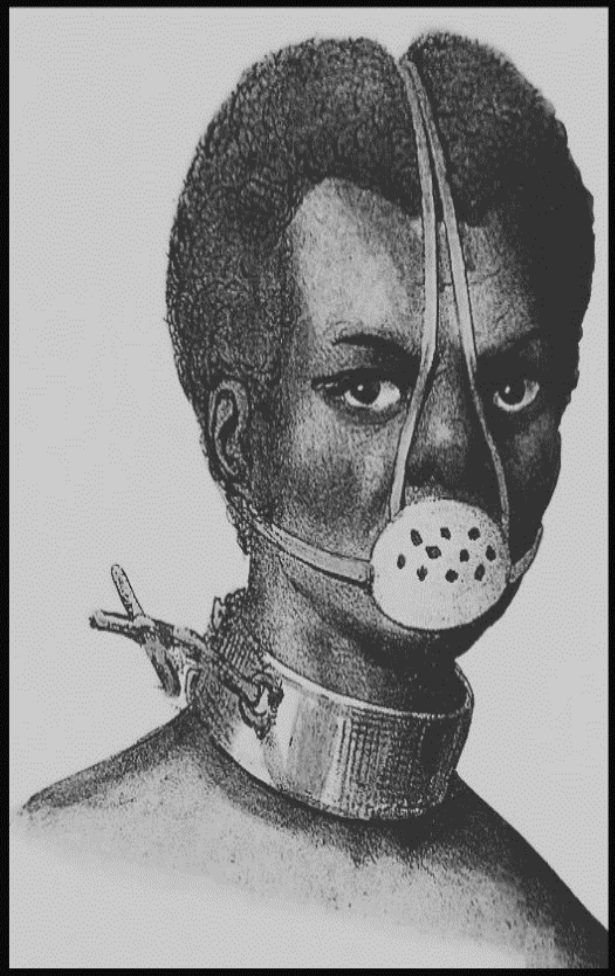
Essa ação não foi apenas um dispositivo performativo.

É **ato litúrgico de revolta**.

Foi rito de passagem pela dor ancestral.

Foi uma travessia entre passado e presente, entre a boca calada de 1800 e a minha mordaça de 2022.

"Eu vejo o futuro
repetir o passado."
Cazuza





1800 2022

Do lado esquerdo da imagem: **1800.**
Uma mulher negra escravizada, com máscara de ferro, coleira de tortura, olhos vivos. E mesmo aprisionada, ainda inteira. Anastácia.
Do lado direito: **2022.**
Um performer preto, corpo presente, vivo, mas também com máscara. Também silenciado. Também sendo usado e descartado pelas estruturas da branquitude acadêmica. A máscara mudou de material, mas não de função.
No meio dessas duas figuras, **dois séculos de abismo e um fio contínuo de racismo estrutural.**
"**Eu vejo o futuro repetir o passado.**" – diz Cazuza.
E eu vejo a universidade repetir a senzala.
Vejo o silenciamento se reinventar com verniz de discurso progressista.
Essa fotoperformance não é só comparação, é denúncia.
É performar o que eles tentam esconder.
É jogar à luz o que preferem manter em sombra.
É dizer: **não nos calaram em 1800, e também não nos calarão agora.**
E eu, performer, preto, **corpo-arquivo**, filho de Anastácia e da oralidade ancestral, me coloquei entre esses dois tempos para que você, leitor, testemunhe a repetição. Mas que também ajude a rompê-la.

Porque se o futuro tenta repetir o passado, eu repito a voz da minha linhagem:

Não sou criado-mudo!
vou falar, mesmo que minha boca esteja coberta de ferro.

Anastácia já tinha me dado a missão.
Assim, com a energia ancestral dela, fiz o que fui ordenado para fazer. O silêncio imposto às nossas vozes negras não é novidade.
É ferida histórica que insiste em latejar, mesmo quando o corpo tenta esquecer. A fotoperformance que agora você vê não foi feito com IA, foi feito com dor, costurado com memória, suor, açoite simbólico e indignação acumulada.
Esse processo criativo não nasceu do nada. Foi após um retiro espiritual. Eu me recolhi. Meditei. Rezei. Chorei calado e escutei o meu corpo. Não era só uma criação artística, era um chamado. Era Anastácia me cochichando com os olhos cobertos: "**Vai, meu filho, mostra que ainda tentam calar a nossa fala.**"



Imagem do meu altar. Arquivo pessoal. 2025.

Sim, a máscara de ferro. Sim, o colar de aprisionamento. Sim, os olhos que desafiam. Essa imagem **não é um enfeite de livro didático**. Ela é um espelho. Um reflexo de tudo aquilo que quiseram calar. A máscara em Anastácia foi forjada pelo aço da branquitude que não suportava a fala negra, a prece negra, o canto negro, o corpo negro ereto. Foi feita para impedir o feitiço da palavra. Para arrancar a língua, o nome, a identidade.

A imagem de Anastácia é meu cartaz. Minha flecha. Minha griot.

Com ela, eu denuncio o projeto de silenciamento que ainda hoje se disfarça de afeto da branquitude, de interesse cordial, de diálogo democrático.

Para quem queria o meu silêncio, receba a imagem que sangra.

Receba meu silêncio que grita.

Receba meu corpo que performa a memória de um povo que sobreviveu ao aço da mordaça para hoje reescrever o mundo com os próprios lábios.

Repito:

Não sou criado-mudo!

Sou griot de minha linhagem.
Sou voz de quilombo.

A presença de **Anastácia** no meu processo criativo se instaurou no campo do encantamento. Não foi uma escolha racional ou planejada, mas uma aparição sutil, como quem sopra um segredo ancestral sobre o instante da criação. Quando concebia o dispositivo performativo, meus olhos pousaram sobre o meu altar, um território entre o visível e o invisível, entre o corpo e o axé. Ali, entre velas, incensos, tsurus e memórias, Anastácia se revelou como guia silenciosa.

Ela estava lá.
A minha **Anastácia**.
Não uma estátua.
Não um adorno.
Uma presença.

Olhei fundo nos olhos dela,
os olhos que a história tentou apagar com ferro.
E ela me olhou de volta com a mesma força ancestral que atravessou navios negreiros, senzalas, masmorras e repartições coloniais.
Falamos sem palavra.
Ela entendeu tudo.
E foi como se dissesse:

"Não abaixe a cabeça, menino.
Não explique seu silêncio.
Não justifique sua dor.
Não se curve diante do que quer te dobrar.
Não seja o criado-mudo.
Levanta a cabeça e me oferece como resposta."

Porque **Anastácia não é passado.**
É presente queimando na boca de quem tenta calar.
Ela foi condenada à mordaça por não se calar.
Por ter fé, por falar em línguas africanas, por cuidar dos seus.
A máscara de ferro, instrumento da barbárie colonial
foi colocada não por crime, mas por dignidade.
E hoje, no meu altar, ela fala.

Ela é minha aliada, minha guardiã, minha guia.
Ao redor dela, guardiões dançam com palha e búzios.
Tsuru de papel colorido.
Moedas do mundo.
Pedras da cura.
Budas de riso largo.
Mas é o olhar dela que me ancora.
E deixei que ela falasse por mim.
Porque o que eu carrego é voz ancestral.
É verbo forjado no silêncio forçado.
É griot que sobreviveu ao aço.
E agora canta.
Bem como quem é guiado por Anastácia.
Bem como quem escreve sua história com suor, suor e suor.

O que me atravessa aqui não é um simples incômodo.
É a dor ancestral de ver, mais uma vez, o gesto colonial se repetir:
Quando um corpo preto ousa romper o script, o sistema tenta trazê-lo de volta à cena que lhe é conveniente.
Mas comigo não.
E por isso, agora, eu escrevo.
Com a precisão de quem **arquiva feridas.**
Com a fúria de quem transforma invasão em denúncia.
Com a sabedoria de quem aprende com Anastácia:
Há silêncios que gritam.
Há corpos que respondem sem dizer palavra.

Essa não é só uma história pessoal.
É uma **cena da dramaturgia colonial** que ainda insiste em se repetir.
Mas eu, Marcelo Castro, **reviso o roteiro.**
E transformo em performance.

Nas conversas com pesquisadores e pesquisadoras pretas de diferentes instituições, o que se revela é um sentimento compartilhado de que nossa presença na universidade ainda parece causar desconforto. É como se a nossa voz, o nosso pensamento, a nossa existência doutoranda ou mestranda devesse permanecer nos

limites da **senzala-acadêmica**, espaço simbólico onde a branquitude ainda dita as regras do que pode ou não ser considerado conhecimento.

Percebo que, mesmo após décadas de luta por inclusão e políticas de acesso, a estrutura da universidade ainda opera sob uma lógica colonial: aceita a presença preta desde que ela não desestabilize o trono do saber hegemônico. Somos convidados a entrar, mas não a transformar. Somos ouvidos, desde que a nossa fala não altere o ritmo do discurso dominante. Essa é a nova senzala, revestida de neutralidade científica, metodologias universais e currículos "técnicos", mas ainda sustentada pelo medo do corpo preto pensante.

Entretanto, nós insistimos em reconfigurar o espaço. Nossos corpos carregam memórias de resistência que atravessam o açoite e se fazem palavra, canto, performance e escrita. Transformamos o silêncio em método e o enfrentamento em epistemologia. Somos os herdeiros de Exu, que bagunça as ordens para que novos caminhos se abram; de Xangô, que exige justiça onde a balança pende; e de Oxum, que ensina que a doçura também é forma de insurgência.

A senzala acadêmica existe, mas nela nascem
também as nossas revoluções poéticas.

Eu não sou mais aquele jovem tímido e medroso
que entrou na academia e abaixava a cabeça.
Não. Eu me levanto.
Eu escrevo.
Eu performo.
Eu digo.
E se há algo que aprendi com Xangô, é que **a palavra também é pedra.**
E quando lançada com justiça, ela não erra o alvo.
Essa história está escrita.
Está costurada com linha preta nas bordas da minha memória.
E não há silenciamento que possa apagar o que já foi transformado em palavra-viva.
Me recuso a manter o pacto do silêncio que nos adoece.
Porque minha escrevivência é instrumento de cura, mas também de enfrentamento.
E aqui, nesta escrita, **quem fecha a porta sou eu.**
Não com raiva, com consciência.
Não com vingança, com verdade.

Mas eu não caio mais nesse teatro de algodão doce que me ofereceram.
Porque eu sou da **linhagem de quem nomeia**.
Eu sou do povo que, quando ferido, escreve com sangue.
Eu sou artista-arquivista
e o que me fizeram, eu transformo em **documento performativo**.

NÃO SOU CRIADO-MUDO!

Esse foi o nome. Esse foi o brado.
Essa foi a **performance-protesto** que ergui com as mãos firmes da ancestralidade e com o peito repleto do fogo de Exu.

E tremi as estruturas.
Não foi só o campus da Praia Vermelha que sentiu.
As próprias **pedras do Pão de Açúcar estremeceram** com o que não foi dito, com o que foi dançado, com o que foi bordado no corpo como carta aberta à história.

Porque quando um corpo preto se nega ao papel de criado-mudo,
ele não apenas fala:
ele desorganiza o cenário inteiro.

E foi isso que aconteceu.
O silêncio encomendado virou tambor.
O castigo virou performance.
A ordem virou desobediência encarnada.

Foi oferenda e recado.
Porque se querem me calar, eu lhes mostro o silêncio com escândalo.
E repito: **não sou criado-mudo!**
Sou filho de Anastácia.
E falo até quando não falo.

Performance 'NÃO SOU CRIADO-MUDO'



A máscara que cobre meu rosto não pertence ao teatro grego da tragédia ou da comédia, aquelas máscaras que, desde os primórdios, emprestavam rosto à ficção e amplificavam a voz dos deuses. A minha máscara é outra: ela não projeta a voz, mas a silencia. Ela não representa, ela denuncia.

Na tradição dos orixás, a máscara é também rito de passagem. Oxóssi veste sua coroa de folhas, Exu cobre-se de caminhos, e cada um deles se oculta para revelar outra camada do visível. A máscara, nesse sentido, é **corpo-ponte**: abre portais entre o humano e o ancestral. Quando a coloquei era como se fosse de ferro frio que tocava a minha pele e me fazia sentir a tensão entre o que se revela e o que é contido, um atravessamento entre o sagrado e o político.

Mas aqui, o gesto performativo faz outra torção: a máscara que me amordaça é também a **máscara branca** de que fala Frantz Fanon, no livro *Pele negras, máscaras brancas*. Ela condensa séculos de violência simbólica, o peso do olhar colonial que impõe ao corpo negro a necessidade de disfarce. Como afirma o autor: **"O homem negro quer ser branco. O branco se empenha em atingir uma condição humana."** (FANON, 2020, p. 23). Entre o desejo e a dor, entre o humano e o desumano, a máscara torna-se cárcere e espelho.

O teatro ancestral das máscaras gregas abria bocas para amplificar vozes; a minha, no entanto, as fecha. Esse objeto é metáfora do silenciamento histórico, da impossibilidade de fala imposta aos corpos racializados. É também um dispositivo de cura: ao assumir a imagem do silenciamento, reinscrevo a ferida como fala poética. A máscara deixa de ser disfarce e torna-se **ferro de Ogum**, instrumento de enfrentamento.

O corpo encarnado em rito se transforma em território de resistência. Vestir a máscara é, paradoxalmente, o gesto de desmascarar o mundo: revelar o mecanismo que insiste em tornar o negro invisível. Fanon fala de retirar a máscara branca; eu a exponho, **em carne viva** para que ela queime, para que o corpo, em performance, se liberte do papel imposto e se refaça no axé da palavra que retorna.

Assim, a máscara deixa de ser prisão e torna-se **gramática de cura**: um corpo-orixá que fala pela boca do silêncio, um arquivo vivo que enfrenta a colonialidade com o gesto ritual de quem transforma ferida em canto.

Há uma mordaça que atravessa séculos e se renova em cada corpo negro que ousa falar. A máscara que cobre minha boca, é herdeira direta daquela de Anastácia, a máscara colonial descrita por Grada Kilomba, instrumento de tortura e política de silenciamento. Apesar de ser de material plástico incomodou tanto como se fosse de ferro e ardeu na carne, reencenando uma história que insiste em

se repetir: o controle da boca, da voz, do verbo. A mordaça é o **arquivo da violência** que carrego da minha ancestralidade.

Kilomba nos lembra que essa máscara não é metáfora distante, mas memória viva. Ela foi posta para impedir que negras e negros comessem os frutos da plantação, mas o que realmente se desejava era impedir que **falássemos**, que nomeássemos o mundo com nossa própria língua. "Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar?" (KILOMBA, 2020, p. 33). A boca, órgão da enunciação, torna-se campo de batalha entre o poder e o sopro.

Na poética dos orixás, porém, o corpo não se cala: ele se transforma em rito. **Exu**, dono das encruzilhadas e da palavra, é quem primeiro rasga o silêncio. É ele quem restitui o som à boca interditada. Ao vestir esta máscara de mordaça, invoquei Exu, não para submeter-me, mas para **reconfigurar o feitiço**. O mesmo objeto que simboliza o domínio colonial torna-se instrumento de insubordinação. O ferro que antes prendia a fala, agora vibra no axé de **Ogum**, o orixá ferreiro, que forja a espada da resistência. O couro que envolvia a vergonha é agora a pele de **Oxumarê**, serpente-arco-íris que transforma dor em ciclo, enforcamento em renascimento.

Assim, meu corpo performa um **contrafeitiço**: reinscreve o signo do controle em gesto de cura. A **máscara-mordaça** é o ponto de convergência entre Fanon e Kilomba, o lugar onde o racismo colonial tenta fabricar mudez, e onde o corpo negro, em performance, se recusa a permanecer silente. Fanon dizia: "O homem negro quer ser branco. O branco se empenha em atingir uma condição humana." (FANON, 2020, p. 23). Ao vestir a máscara, não busquei o branco nem sua humanidade, busquei desmascarar o mito da universalidade que exige a minha mudez.

Na encruzilhada entre corpo, ferro e palavra, esta máscara deixa de ser objeto de opressão e torna-se **máscara de rito**. Como Exu, sorrio com o ferro nos dentes; como Ogum, corto o ar com a lâmina da língua que retorna. A mordaça é o portal: o silêncio forçado que explode em verbo. O **corpo-orixá** emerge daí, não como vítima, mas como **feiticeiro do próprio destino**, forjando no fogo da memória uma nova **gramática da fala**. O que antes era o instrumento do medo, agora é máscara de poder. A boca, outrora censurada, abre-se em canto ancestral. E o corpo, outrora domado, dança.

A minha máscara tem cor, textura e desejo. Tem uma bola vermelha, cor do sangue e coro quente, cor do axé de Ogum e do fogo de Exu. Diferente da máscara branca da tragédia grega, a minha nasceu no sexy shop, território da pulsão e da fantasia. Trago o fetiche para o campo da arte, faço **bricolagem com os signos**, profano os códigos do prazer e da dor. O que seria um acessório de submissão sexual torna-se, em mim, uma **máquina de resistência**.

A bola vermelha, cravada em minha boca, me obrigava a reinventar o ato de respirar. Vomitei, sufoquei, nos dias de preparação em que passava o dia inteiro com a mordaça, retirando só para me alimentar. E na ação foram cinco horas de performance e de exílio da própria fala. Um silêncio tão denso que o corpo inteiro passou a gritar. A ânsia de vômito era o retorno do reprimido colonial: o corpo que se rebela contra séculos de mordaça.

No gesto extremo de vestir essa máscara, o erotismo se contamina com o político. O prazer do jogo fetichista se funde ao sofrimento físico, revelando o quanto o corpo negro é historicamente erotizado e punido. A performance se torna um **ritual de entrega e insurgência**, em que o sexo e o sagrado se confundem.

No campo da poética dos orixás, essa máscara é o ponto de encruzilhada, território de **Exu**, que habita entre o gozo e o caos, entre o verbo e o silêncio. É também o ferro de **Ogum**, que corta as amarras coloniais e transforma dor em luta. A bola vermelha, cravada na boca, pulsa como um **coração fora do corpo**, lembrando que respirar é resistir.

O que começa como fetiche termina como rito.
O que começa como prazer termina como política.
E o corpo, atravessado pela máscara, torna-se altar de resistência: onde o desejo e a dor se unem para forjar uma nova linguagem, a respiração como verbo, o suor como fala, a pele como manifesto.

Assim, **a máscara erótica se transmuta em máscara ancestral**. O corpo, sufocado, faz do silêncio um canto.
E o gozo, antes domado, torna-se grito.



Registro fotográfico realizado por mim, extensão poética da performance e do corpo-arquivo. 2022.

E você, leitor de travessias,
agora vai comigo até o palco desse ato.
Te convido a testemunhar o que foi essa performance insubmissa, esse corte encenado, esse rito de verdade dita com o corpo.

Acesse a performance escaneando o QR Code a seguir, que ele te leve até o corpo que grita, mesmo calado.



A performance foi realizada no dia 17 de novembro de 2022, no Centro de Letras e Artes da UNIRIO.

Ali, meu corpo se fez altar e denúncia.

Corpo preto atravessado por séculos de silenciamento,
Corpo que caminha entre os escombros da universidade e das senzalas reencarnadas em corredores brancos.
E eu disse, com a pele, com o olhar, com o silêncio:

Era um grito coreografado. Era constrangimento encenado com precisão.
Porque causar constrangimento é parte da **pedagogia da dor**,
dor que nos é negada, ridicularizada ou exotizada.
O racismo não é um gesto isolado.
Não é um erro pontual.
É estrutura. É cimento nas fundações da universidade.
Como diz Grada Kilomba:
"O racismo é uma ferida aberta."
E quando um de nós sangra, todos sangramos.
Porque o racismo atravessa o indivíduo e atinge o coletivo.
Essa performance não foi só sobre mim.
Foi sobre todos os corpos pretos acadêmicos que tiveram sua fala interrompida, sua inteligência deslegitimada, sua presença tolerada, mas nunca plenamente acolhida.
Foi por todos nós.
Grada Kilomba nos alerta:

"A universidade não é um lugar neutro.
Ela é um espaço branco, onde o privilégio de fala tem sido negado às pessoas negras." (p. 50, 2019).

Naquela ação, cada passo que eu dava no cortejo era uma resposta ao sal jogado na ferida.

O racismo é sal colonial.

Ele queima,
ele arde,
ele marca,
mas também desperta.

Eu respondia com o corpo por todos os alunos e pesquisadores pretos, por meu pai, meus avós, minha bisavó.

Minha bisavó foi escravizada.

E eu carrego o que ela não pôde dizer.
Minha boca é extensão da dela.
Minha performance é **corpo-memória** que se recusa a calar-se.
É também resposta a essa estrutura que nos quer **decorativos**, mas nunca intelectuais.
Que nos quer em silêncio, mas nunca no centro.

Minha boca mordaçada foi escolha performativa.
Porque quando eu me calo em performance, estou dizendo tudo o que nunca me deixaram dizer em sala de aula.

Essa ação é corpo insurgente.
É a escrita viva da minha linhagem.
É arte que não se curva.
É ferida aberta que se recusa a cicatrizar em silêncio.

Minha tese é esse espelho que devolve à universidade suas próprias contradições.
Onde esperavam obediência,
devolvo insubmissão.
Onde tentaram apagamento,
devolvo memória.
Onde ensaiaram silêncio,
devolvo palavra.


Arquivo-peito
Rizomas do hiv

O **peito** é mais do que anatomia: é território sagrado. É tronco, é abrigo, é altar. Vem do latim *pectum*, e já carrega em si a vibração de algo que pulsa e se oferece como se cada letra dissesse: "aqui mora o coração, mas também a coragem."

Na linguagem dos corpos e das metáforas, o peito é o lugar do enfrentamento e da entrega. É nele que repousa o peso do mundo, mas também de onde brota o canto da resistência. Quando se diz "falar de peito aberto", não é só franqueza: é exposição da carne, é desnudar o íntimo, é coragem de ser vulnerável.

Na simbologia antiga, como nos lembra Dionísio, o Areopagita, o peito dos anjos era abrigo inexpugnável. Um espaço de proteção e expansão onde corações generosos distribuem dádivas vivificadoras. Não por acaso, tantos povos rezam, choram ou tatuam o peito: nele se escreve o que não se apaga. Ele é o livro vivo da alma.

O peito carrega esse paradoxo: é escudo e oferenda, é força e sensibilidade. É no peito que o amor explode e a mágoa aperta. É no peito que mora o pranto contido e a esperança sussurrada. Ele acolhe a dor do mundo e ainda assim se mantém firme, como tambor que não cessa de tocar.

Chevalier e Gheerbrant nos lembram que outrora o peito era o lugar da irascibilidade, mas não como cólera desmedida, e sim como impulso necessário para lutar contra o mal. No peito mora a fúria justa, o grito que se levanta, o gesto que protege, a coragem que renasce no instante da queda.

Quando o corpo se inscreve com símbolos como o meu tsuru vermelho que carrego no peito. Ele reativa essa ancestral sabedoria. Tatuar o peito é marcar o centro de onde o espírito se irradia. É gesto mágico, como se dissesse: "eu escrevo a minha história no lugar de onde ela pulsa."

E assim, o peito se faz mapa e morada. Templo do que se sente. Margem entre o visível e o invisível. Corpo que luta, alma que canta. É com o peito que enfrentamos a vida peito a peito, mesmo quando o mundo fere. E é também com

o peito que seguimos de peito aberto. Não por não temer, mas por saber que há, entre as costelas, um tambor encantado que resiste.



A minha tatuagem do tsuru vermelho no peito foi marcada no dia 14 de julho de 2021. Mas dizer que foi apenas uma tatuagem seria reduzir o que foi, na verdade, um ritual. Um encantamento a agulha e tinta. Um gesto de cura que sangra. O leitor que caminha comigo desde as primeiras páginas já conhece a importância do tsuru nesta escrevivência: ave sagrada, dobra da alma, dobra da memória, dobra do tempo. Quis ter esse ser encantado gravado na epiderme como um poema que não se escreve com palavras, mas com carne viva e intenção.

Não era estética. Era rito.
Era o hiv se tornando poética.
Era corpo virando pergaminho para escrever a minha fé.

Foi um ritual de oferenda. A minha carne se ofereceu à lâmina da máquina como um terreiro se abre ao tambor. A dor veio como vem a iniciação: cortante, quente, ritualizada. Sobre esse gesto de tatuar o invisível, a pesquisadora Beatriz Ferreira Pires (2019), no livro *O corpo como suporte da arte*, nos lembra que a tatuagem carrega o desejo de transbordar o corpo, de dar forma ao invisível, de corporificar o que o inconsciente sussurra em silêncio:

"O caráter místico, o intuito de transcendência, o desejo de ultrapassar os limites físicos como forma de fortalecer a alma e delinear o caráter, de dar oportunidade ao psíquico de expressar-se concretamente sobre o suporte a que está vinculado [...] de dar matéria ao imaterial…" (PIRES, 2019, p. 101)

A minha tatuagem do tsuru é um amuleto. Um talismã bordado em vermelho no centro do meu peito. É proteção e memória. É lembrança que não se apaga, porque não mora mais só na mente, está costurada na pele. Como também diz Pires:

"A tatuagem hoje, mais do que uma marca estética ou um amuleto protetor, representa um prolongamento da mente. [...] A lembrança, que antes habitava na memória ou em determinados objetos externos ao corpo, agora é incrustada na pele." (PIRES, 2019, p. 84-85)

E eu quis que fosse no peito, esse lugar onde mora o coração, onde pulsa o afeto, onde se escondem as dores antigas e as novas esperanças. Foi ali que nasceu a marca, na fronteira entre o visível e o invisível. A pele como oráculo. A pele como altar. Como reitera Pires:

"Ao pensar nas marcas corporais como uma forma de o indivíduo conectar-se ao universo, parece-nos lógico e pertinente que estas sejam feitas exatamente no órgão que delimita esses dois espaços: a pele." (p. 102)

Perguntam-me: tatuagem dói? Dói. E no peito, dói ainda mais. Dói como doem os partos. Como doem os ritos de passagem. Como doeu o diagnóstico de hiv, o luto, o renascer. E é preciso doer. Porque é da dor que vem a transfiguração. Pires compreende essa necessidade da dor ritualizada:

"A dor é necessária para que haja vida, crescimento, amadurecimento. Os povos antigos a fixaram como um dos requisitos indispensáveis para os rituais de passagem, juntamente com a presença de sangue e com uma marca corporal." (PIRES, 2019, p. 106)

Há ainda quem se aproxime de minha tatuagem com olhos curiosos, querendo o **"significado"**, como se o símbolo fosse um segredo à venda. Mas há símbolos que não cabem em palavras. São íntimos, enigmáticos, silenciosos. Como Beatriz Pires ressalta:

"Como os registros corporais se utilizam de símbolos individuais [...] podem ficar permanentemente expostos, sem que com isso o indivíduo perca sua privacidade." (PIRES, 2019, p. 166)

E se falo em símbolo, sou levado a Carl Jung. Porque o símbolo, esse ser de sombra e luz, nos leva para além da razão. Ele não se explica, se revela em camadas, aos poucos, nos sonhos, nas cicatrizes, nas águas mais fundas da alma:

"Uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto [...] têm um aspecto 'inconsciente' mais amplo, que nunca é precisamente definido." (JUNG, 2019, p. 20-21)

O meu tsuru vermelho é isso: um símbolo que carrego no peito e na alma. Um voo tatuado, uma oferenda ao tempo, uma escrevivência que sangra e brilha. Ele não diz tudo, mas conta. Ele não se explica, mas testemunha. Ele é dor e cura, silêncio e canto, corpo e fé.

Diante desse campo simbólico que pulsa no peito e da reação de espanto, de medo velado, de incômodo que a tatuagem do tsuru despertava nos olhares alheios ao saber o significado, logo compreendi: aquilo não era só mais uma tatuagem entre tantas que habitam meu corpo.

Era arte.

Era política gravada na pele.

Era a memória do **hiv** bordada a sangue e linha.

Era mais do que imagem: era ruptura.

Era gesto de inscrição e insurgência.

É o que estudiosos[32] da performance chamam de **body modification**, que é uma intervenção artística que não busca apenas adornar o corpo, mas **ressignificá-lo**, transformá-lo em suporte de narrativas e em território de enfrentamento simbólico. O corpo deixa de ser vitrine e passa a ser manifesto.

Mas, para entender o alcance dessa escolha, é preciso voltar no tempo. Lá nos anos 1960 e 1970, quando artistas começaram a experimentar o corpo como meio, linguagem e presença, ali nasce o que se chamou de **body art**. Um movimento que marca uma virada na arte contemporânea, quando o corpo do artista se torna a própria obra: rasgado, queimado, perfurado, exposto, tatuado, mas também celebrado, expandido, performado.

[32] Refiro-me Beatriz Ferreira Pires (2019), em *O corpo como suporte da arte*, que já estrutura essa fundamentação e com Jorge Glusberg (2019), que define a *body art* como linguagem em que o corpo é suporte e obra, esse diálogo se entrelaça aos próximos parágrafos, onde o corpo-arquivo se reinscreve em atravessamentos estéticos e poéticos.

É importante traçar esse paralelo entre **body art** e ***body modification***, porque, embora ambas tenham o corpo como centro, há diferenças fundamentais em suas poéticas e políticas. Observe:

A **body art** emerge com força nos anos 1960 como uma resposta direta aos rastros deixados pela **action painting** da década anterior. Mas, ao invés da tela, o corpo agora é a superfície: pele, carne, suor e cicatriz. Diversas vertentes se entrelaçam nesse movimento, todas com um desejo em comum: provocar uma escuta sensível sobre o corpo, convocar sua presença radical. Entre extremos: dor e prazer, silêncio e grito. A **body art** se constrói como campo de ruptura, revelando o corpo em sua potência viva, descontaminando-o dos grilhões que a cultura, a estética normativa e os sistemas de controle impuseram. É o corpo insurgente que fala, que sangra, que vibra.

Jorge Glusberg (2019) nos entrega uma definição certeira da **body art**, quase como quem abre uma ferida para que a verdade escorra: para ele, a **body art** é aquela prática em que o corpo deixa de ser apenas suporte e passa a ser linguagem, manifesto, presença. Um corpo que se inscreve como obra, que se expõe como campo de experiências e atravessamentos, revelando a arte não como representação, mas como vivência encarnada. É o corpo em estado de urgência, pulsando no limite entre estética e existência.

"O denominador comum de todas as propostas era o de desfetichizar o corpo humano - eliminando toda exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura - para trazê-lo à sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual, por sua vez, depende o homem. Em outras palavras, a body art se constitui numa atividade cujo objeto é aquele que geralmente usamos como instrumento. (GLUSBERG, 2019, p.43)

Já a **body modification** não apenas desloca os sentidos do corpo na arte, mas rompe com os limites tradicionais da própria noção de obra. Diferente da **body art** ou da **performance**, em que o corpo pode ser ativado temporariamente como suporte ou linguagem, na **body modification** o corpo deixa de ser suporte, ele é a própria obra. Uma obra contínua, pulsante, inseparável da vida.

Como afirma Beatriz Pires, trata-se de uma prática que rompe com a lógica do tempo-espaço cênico:

"Não há distinção entre o artista e a obra, entre o sujeito criador e o objeto criado. O sujeito é o objeto e não deixará de ser,

independentemente do tempo e do espaço em que se encontre." (PIRES, 2019, p. 134-135).

O corpo modificado não atua para o público, ele é testemunho permanente. O tempo de exposição da obra não termina quando a luz se apaga ou a cortina se fecha, ele é o próprio tempo de vida do indivíduo. A galeria se dilui. O palco se dissolve. A arte escapa das paredes brancas, escorre pelas calçadas, invade os ônibus lotados, se acomoda nas filas dos mercados, nas esquinas, nas telas dos celulares. A arte agora respira no cotidiano, **resiste nas margens.** E o corpo, esse corpo que carrego, esse corpo que sou, tornou-se o lugar dessa arte viva.

A **body modification** rompe com os limites da arte institucionalizada. Não pede curadoria nem aplauso. **Ela se inscreve direto na carne, como quem escreve uma carta para o tempo.** E foi isso que eu fiz: escrevi meu poema no peito com agulha e cor. O tsuru vermelho, essa ave dobrada na minha escrevivência, que não mora numa moldura[33]: ele me habita. Ele voa comigo. Ele me antecede e me prolonga.

O meu tsuru tatuado é obra contínua, que não termina nunca. Está comigo quando atravesso a cidade, quando o suor do treino o faz brilhar no espelho da academia, quando o olhar do outro o tenta decifrar nas ruas. **É arte viva. É arte marcada. É arte que lateja.**

Essa tatuagem não é adereço.
É rito.
É manifesto.
É cicatriz encantada.
O corpo modificado é a própria exposição.

E nisso há deslocamento: desloca-se o espaço da arte, desloca-se a autoria, desloca-se o olhar. A arte que antes pedia convite e vernissage, agora está no peito do artista que sobe no ônibus, que caminha nas ruas de Belém ou do Rio, que vai às feiras, que performa em silêncio entre desconhecidos. O tsuru no meu peito é **performance permanente**, feita para ser vista, mas também para ser sentida, intuída, carregada como escudo.

Porque quando a dor vira traço e o sangue vira tinta, o corpo vira testemunho.

E assim, **o palco é o mundo, e a galeria é a pele.**

[33] O tsuru vermelho, essa ave dobrada na minha escrevivência, não cabe numa moldura. É também um enigma que deixo pousado aqui, para alguém que sei que o reconhecerá. Não explico, apenas agradeço: porque certas marcas não precisam ser decifradas, apenas sentidas.

Essa forma de arte não obedece aos parâmetros do pensamento racional nem aos códigos tradicionais da estética. É movida por forças profundas como o afeto, o inconsciente, o trauma, o desejo. Beatriz Pires afirma que essas modificações corporais são **"designadas como algo fundamental para a formação da identidade do sujeito"** (PIRES, 2019, p. 135). A marca, a cicatriz, o implante, o piercing, a tatuagem, todas essas práticas deixam de ser apenas ornamentos ou estilos, e passam a operar como narrativas corporificadas, insígnias subjetivas, territórios sensíveis.

A body modification, como conceito, se refere a uma ampla gama de procedimentos, seja químicos, cirúrgicos ou artesanais, que têm em comum a inscrição do corpo como campo de transformação. Tais práticas colocam em suspensão a própria separação entre natureza e cultura, como aponta Pires: **"nos apresenta uma nova realidade em que as definições de natureza e cultura se interpenetram, causando na maioria das vezes um desconforto, um estranhamento.**" (PIRES, 2019, p. 11). O corpo torna-se zona de fricção entre o biológico e o simbólico, entre o dado e o construído, entre o que se é e o que se escolhe ser.

É nesse estranhamento que nasce também a potência política da **body modification**. Pois num mundo que insiste em normatizar, disciplinar e higienizar os corpos, inscrevê-lo com desejo, com dor, com escolha e com afeto é um gesto de resistência. É arte que sangra, que fere, que arde. É arte que cicatriza.

Antes mesmo de subir num palco, eu já carregava uma **performance permanente**. Um gesto cravado na pele. Uma obra viva no peito. O meu corpo já era cena, mesmo quando tudo ao redor insistia em apagá-lo.

As outras tatuagens vinham com histórias, algumas eu contava, outras eu deixava caladas. Porque nem toda memória quer ser revisitada, nem todo símbolo quer ser exposto. Às vezes, o silêncio também é um rito.

Mas o **tsuru vermelho**… ah, esse eu amava contar. Era como se, ao falar dele, meu peito respirasse um pouco mais. Ele é tatuagem, sim. Mas também é talismã, confissão, assombro e reza. Ele é a dobra da vida em carne. E eu queria mais, queria fazer dele um ponto de escuta, um altar erguido no meio da pressa cotidiana, onde fosse possível parar. Parar para ouvir. Parar para olhar. Parar para atravessar o outro.

As pessoas sempre me perguntavam: **"Qual o significado dessa tatuagem?"** A pergunta vinha carregada de curiosidade, mas também de desejo, de tensão, de uma ânsia de decifrar o mistério cravado no meu peito. E quando eu respondia com a palavra: hiv, o impacto era quase sempre visível. Um silêncio

cortava o ar. O olhar vacilava. O corpo do outro se retraía ou se aproximava.

Foi nesse gesto, nessa fresta entre o fetiche e o susto, que nasceu a performance: **"Quer saber o significado da minha tatuagem?"** Ali, devolvi ao público a pergunta que sempre me faziam. Ofereci o corpo como espelho, a pele como enigma, a presença como abismo. Realizei o fetiche desejado. Mas não da forma como esperavam.

Porque quem buscava a estética, encontrava a ferida. Quem queria beleza, encontrava política. Quem queria sentido, encontrava sangue. Era o corpo transformado em altar público. Um lugar entre o ordinário e o sagrado. Uma escuta que se abria a partir da pele. Uma revelação que já não pedia segredo.

DISPOSITIVO-PERFORMATIVO

Título da performance: Quer saber o significado da minha tatuagem?

Tipo de performance: relacional em que a obra acontece no encontro. O gesto artístico se dá na troca, no olho no olho, na escuta e na pergunta. A tatuagem é o disparador, mas é o outro que ativa a cena. O banco vazio convida. O corpo responde.

Duração: Variável (ação contínua enquanto houver público interessado)

Local: Espaços públicos com fluxo de pessoas (praças, feiras, calçadões, universidades)

Data de estreia: 26 de dezembro de 2021.

Cidade: Belém, Pará.

1. Preparação do espaço:

- Escolher um espaço de fluxo livre, de preferência uma praça movimentada, feira livre, calçadão cultural ou área universitária aberta.
- Levar dois banquinhos ou cadeiras simples (de plástico ou madeira).
- Instalar um **banner vertical** com a seguinte frase centralizada:

"Quer saber o significado da minha tatuagem?"

(Abaixo da frase, a imagem ampliada do tsuru vermelho tatuado no peito)

- Usar camiseta ou roupa que **deixe visível a tatuagem do tsuru vermelho no peito.**

2. Disposição performativa:

- Sentar-se em um dos bancos, deixando o outro banco vazio à frente, disponível para quem desejar se aproximar.
- Manter uma postura serena, aberta, disponível como quem ouve o mundo antes de responder.
- Sobre o colo ou sobre uma mesinha, deixar alguns **tsurus de papel vermelho**, feitos por mim, simbolizando a partilha da memória e do silêncio.

3. Início da interação:

- Não chamar ninguém. A performance se sustenta no convite silencioso e no **poder da pergunta** escrita no banner.
- À medida que pessoas se aproximam e se sentam, ouvir a pergunta espontânea: **"Qual o significado da sua tatuagem?"**

4. O momento da revelação:

- Responder com leveza, mas com presença profunda:
  "É sobre o hiv."

(Observar a reação do outro. Pausar. Sentir o espaço entre a pergunta e a resposta.)

- Expandir o sentido com palavras que venham do momento como quem partilha, e não apenas informa.
- A resposta pode se desdobrar em um breve relato da minha escrevivência, ou na entrega simbólica de um **tsuru de papel vermelho** a pessoa.

5. Escuta e reciprocidade:

- Após a entrega da resposta, oferecer espaço para escuta:
  "O que você sente com isso?"
  "Você conhece alguém que vive com hiv?"
  "O que você pensa sobre isso?"
- Não é necessário que a conversa se estenda. O essencial é o **encontro real**, a fissura do cotidiano pela presença viva.

6. Encerramento da interação:

- Agradecer, com um gesto, com um olhar, com o silêncio.
- Aguardar o próximo corpo que queira sentar-se no banco vazio.

Materiais necessários:

- Banner com a pergunta e imagem do tsuru.
- Dois banquinhos.
- Camiseta branca e que deixe visível a tatuagem.
- Tsurus de papel vermelho.

- Câmera discreta (precisarei do registro fotográfico ou audiovisual).

Poética da Performance:

Esta ação performativa transborda a ideia de palco e dilui fronteiras entre arte, ativismo e intimidade. A tatuagem, geralmente encarada como marca estética, é aqui **ferida curativa**, **dispositivo de escuta**, **arquivo afetivo**.

Ao inverter a lógica do olhar, em que o corpo do artista se oferece como pergunta, o performer torna-se **mediador de silêncios**, ativando o incômodo, o desejo e o preconceito em torno da palavra hiv.

A performance nasce no susto e se sustenta na partilha. Não se trata de representar: trata-se de **expor-se com coragem e poesia**, como quem oferece o peito para que nele se veja, se escute e se transforme.

Siga o QR Code e assista à performance. Deixe-se atravessar. Talvez você também carregue algo no peito que o mundo precise ouvir.

A performance aconteceu num domingo de sol em **Belém**. A cidade pulsava com a feira de artesanato na **Praça da República**, um dos corações vivos da cidade. Era dia **26 de dezembro de 2021**. O Natal tinha acabado de passar, e a cidade ainda carregava o eco das celebrações, das ausências, dos encontros. E eu estava ali, com o peito aberto, literal e simbolicamente. O banner perguntava:

"Quer saber o significado da minha tatuagem?"

E as pessoas vinham.
Se sentavam no banco.
Me olhavam nos olhos.
Perguntavam.
Escutavam.
Falavam.

O que era para ser uma ação breve, controlada, cronometrada como previsto no dispositivo-performativo… se desfez diante da vida que transbordava em cada encontro. Não era possível limitar o tempo de quem vinha carregando suas próprias dores, suas próprias tatuagens invisíveis. A performance virou **escuta**. O banco vazio se transformou em **altar de confidência**.

As pessoas não queriam apenas saber o significado do tsuru vermelho no meu peito, elas queriam **falar de si.**

Queriam ser ouvidas.
Queriam ser tocadas, não com as mãos, mas com a presença.
E eu ouvi cada uma.
Ouvi histórias de mães,
que sempre me comovem,
lembra a minha mãe,
Ouvi histórias de perdas,
de amor, de ausência.
Ouvi gente que chorou.
Gente que me abraçou sem dizer nada.
Gente que nunca havia falado sobre hiv com ninguém.
E também gente que nem falou de hiv,
porque, às vezes, o hiv desaparecia e a vida gritava mais alto.

E foi nesse grito da vida que percebi o que estava se instaurando ali: **um ritual coletivo de cura.**

A performance virou terreiro.
Virou consultório sem jaleco.
Virou roda sem círculo.
Virou poesia viva.
Das 8h às 16h estive ali, por **oito horas sem que o banco ficasse vazio.**
O tempo era outro. O relógio não dava conta de marcar o que acontecia.
Porque ali o tempo era o da confiança, o da partilha, o da memória partilhada entre corpos que se encontram sem nome, mas com verdade.

No fim das contas, percebi: a performance também era para mim.

Curativa.

Restauradora.

Viva.

Porque ali eu não era apenas o corpo que vive com hiv.

Ali eu era o corpo que escuta.

Que acolhe.

Que retribui.

Ali eu era presença.

Ali eu era meu próprio tsuru.




Arquivo-mão
Rizomas do hiv

MÃO: vem do latim manus. A mão, dizem Chevalier e Gheerbrant (2021), exprime a atividade e, ao mesmo tempo, o poder e a dominação. É emblema real, instrumento da maestria e signo de soberania. No hebraico, a palavra *iad* significa ao mesmo tempo mão e poder, revelando que no gesto está contida a potência de agir, transformar e comandar.

A mão é também olho. Ela vê, toca, reconhece o que não se mostra à visão. A psicanálise reteve essa equivalência: nos sonhos, a mão equivale ao olhar. Por isso, a expressão tão poética quanto precisa "*o cego com dedos de luz*" que me atravessa e me lembra que minhas mãos também veem o mundo, lendo na pele e nos arquivos corporais o que os olhos não conseguem decifrar.

Segundo Gregório de Nissa, as mãos estão ligadas ao conhecimento e à linguagem. Elas permitem traduzir o invisível em signos, dar forma escrita ao que antes era apenas som e gesto. Escrever, nesse sentido, é também uma ação manual: cada letra inscrita prolonga o corpo em marcas visíveis, dando persistência à memória. O corpo-arquivo escreve-se, então, com as mãos que modelam o vivido e o transformam em palavra.

A simbologia se aprofunda quando a mão é vista como síntese humana do masculino e do feminino: passiva no que contém, ativa no que segura. Serve de arma e utensílio; prolonga-se em seus instrumentos. É ação diferenciadora, flecha que aponta e atravessa. Assim, a mão não é apenas parte do corpo, mas extensão daquilo que sou: lugar de afeto e violência, de criação e destruição, de gesto que acolhe e de gesto que fere.

Na minha pesquisa, a mão se torna dispositivo performativo porque é nela que se concentra a potência da ação. Com as mãos eu escrevo, costuro, bordo, toco, recolho, ofereço. Minhas mãos carregam a memória do hiv, do luto e da ancestralidade, mas também a possibilidade da cura e da transformação. Se o corpo é arquivo, a mão é o arquivo que age, o sensor que vê, a

letra viva que reinscreve minha história em performance.

"QUER SABER O SIGNIFICADO DA MINHA TATUAGEM? II"

Foi no dia **14 de julho de 2021** que escrevi novamente na pele. Uma segunda tatuagem, gêmea em gesto e em destino, nascida junto do tsuru vermelho no peito, agora dizia: **I=I**.

Três caracteres.

Três costelas.

Três camadas de silêncio.

Não era só uma imagem, era u**ma informação médica tatuada com sangue quente e esperança**: Indetectável é igual a intransmissível. Mas, assim como na primeira ação, a pergunta sempre voltava: **"O que significa a sua tatuagem?"** E de novo, o abismo: **ninguém sabia**.

A performance **"Quer saber o significado da minha tatuagem? II"** é mais que uma repetição, é é uma re-performação curativa e pedagógica, nascida da recusa coletiva de enxergar. Se a primeira ação já havia revelado o fosso entre olhar e entender, esta segunda era atravessada por um desejo invertido: **agora era eu quem queria saber**. Saber se o mundo sabia.

Meu corpo passou a carregar não só uma estética do **hiv**, mas uma frase técnica que deveria ser de **domínio público**, impressa no SUS, nas campanhas, nas paredes. **Mas não era**. E eu fui à rua com essa **pergunta-risco** gravada nos dedos da mão direita. E fui corpo-dado, corpo-pesquisa, corpo que pergunta com a pele.

A MÃO COMO LUGAR DE PERGUNTA

A performance começa no gesto mais humano: **a mão**. A etimologia diz: manus, do latim, é tato e dominação, é articulação e escrita. Na minha mão: uma flecha viva, uma tatuagem que aponta para um **saber silenciado**. Gregório de Nissa escreveu que a mão nos dá linguagem.

Eu digo: **a minha tatuagem é minha gramática corporal**. É com ela que falo quando me tiram o microfone, o palco, a escuta. É com ela que escrevo no ar a poesia da minha resistência. Na tradição hebraica, mão é "iad": **mão e poder**. Pois aqui, o poder é esse: tornar visível o que deveria ser óbvio.

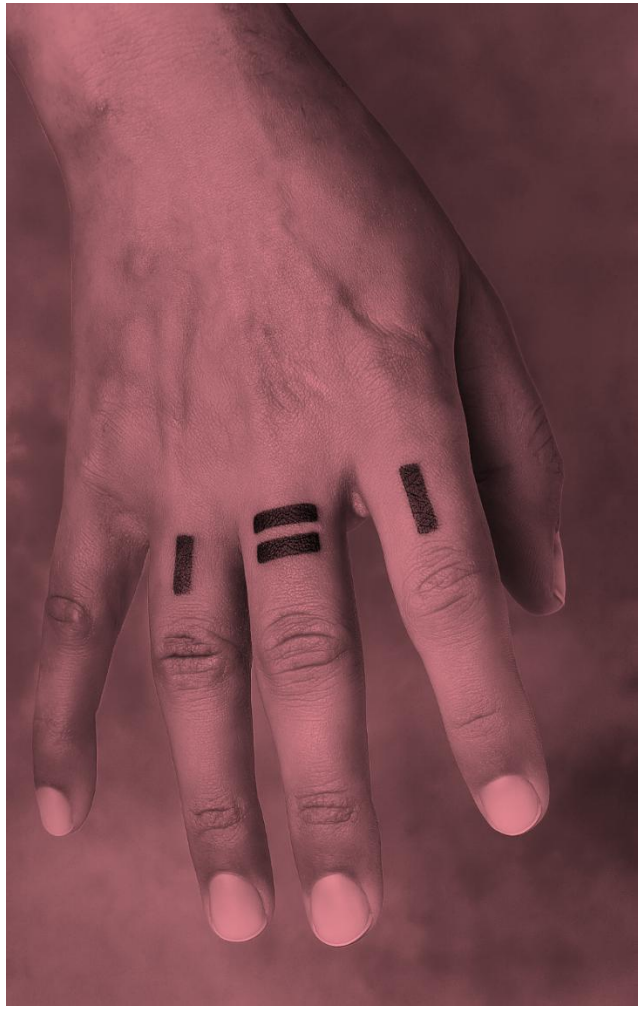
UMA INFORMAÇÃO IGNORADA

Segundo o artigo científico publicado na Revista de Saúde Pública (2022), apenas 31,9% das pessoas brasileiras entrevistadas compreendem que **I=Indetectável = Intransmissível**. Enquanto 30,7% entendem completamente errado. E 10,2% nem sabem o que significa "indetectável."[34].Esses números comprovam que meu corpo precisa continuar falando.

A performance não foi um ato de vaidade ou de adorno.
Foi **cura performada**.
Foi **informação grafada na epiderme**, para desafiar o esquecimento social, o estigma entranhado.
Foi **curadoria do saber hiv** em forma de pele.
A re-performance nasceu porque a anterior **não bastou**.
A tatuagem se tornou outra boca.
E o silêncio do outro lado se tornou intolerável.
"Quer saber o significado da minha tatuagem?"
A resposta ainda me falta.
Mas eu sigo perguntando.

[34] (Ferreira RC et al., 2022. HIV knowledge and its correlation with the U=U slogan in Brazil.)

Porque há uma urgência em fazer do meu corpo **um arquivo pedagógico, um púlpito poético, uma cartografia pública do vírus e do cuidado.**



DISPOSITIVO-PERFORMATIVO

Apesar de guardar semelhanças com a **Ação I**, tanto na estética quanto na estrutura com os dois bancos e o corpo disponível no espaço público, **QUER SABER O SIGNIFICADO DA MINHA TATUAGEM? II** desenvolve um programa performativo com outras temperaturas e intensidades. Aqui, a pergunta se afia como lâmina sutil: **"Você sabe o que significa ser indetectável?"** A escuta se faz mais investigativa, quase inquisidora, não no sentido da acusação, mas da convocação à consciência. Trata-se de outra condução, em que o foco não está apenas em contar minha história, mas em interpelar o outro, provocando-o a se colocar diante de um saber silenciado. A performance se desloca da exposição para a fricção: entre o que se sabe, o que se supõe e o que se ignora sobre o hiv hoje.

ESTRUTURA DA AÇÃO

1. CHEGADA E INSCRIÇÃO DO CORPO NO ESPAÇO:

- Chegar silenciosamente, escolher o lugar, posicionar os dois bancos frente a frente.
- Sentar-se.
- Deixar visível a tatuagem "**I = I**" na mão.
- Respirar. Olhar. Esperar.
- O corpo convidar sem falar. A imagem da tatuagem é a convocação.
- O corpo perguntar antes da boca.
- A imagem é pergunta que pulsa na pele.

2. O PRIMEIRO CONTATO: O OLHAR COMO GATILHO:

- Pessoas irão passar. Algumas irão olhar, outras não como de costume em ações nas ruas.
- Quando alguém se aproximar perguntar com suavidade e firmeza: **"Você sabe o que significa essa tatuagem?"**
- A pergunta é o ponto de combustão.
- A escuta é ativa. A resposta da pessoa determina o ritmo da conversa.

3. A ESCUTA DO OUTRO (MOMENTO DE ABERTURA):

- Se a pessoa responder que não sabe, devolver: "**O que você acha que pode significar?**"
- Se a pessoa responder algo, escutar sem corrigir. A escuta é sem pressa.

- Caso a pessoa deseje saber o significado, explicar: "É sobre o hiv. Quando alguém em tratamento tem o vírus indetectável, não transmite. Indetectável é igual a intransmissível. I = I."
  "É o contrário do que sempre disseram sobre nós."
  "É uma tatuagem que cura o estigma com o saber."

4. O CONVITE À REFLEXÃO (A INQUISIÇÃO CONTINUA):

- Após a explicação, fazer a seguintes perguntas:
  "Você já tinha ouvido falar disso antes?"
  "Por que acha que essa informação não é divulgada?"
  "Como você se sente sabendo disso agora?"
- Aqui o momento será de escuta, não debate. A escuta é campo fértil para germinar consciência.
- A performance entrará em ação e assim como sempre vira roda, vira terreiro, vira sala de espera da cura.
- Com experiência da ação I sei que os silêncios também falam. As palavras do outro são espelhos.

5. **DESPEDIDA E RITUAL DE ENCERRAMENTO (DE CADA PESSOA)**

- Ao final da conversa, agradecer com um gesto silencioso: um olhar, um toque de mão, um sorriso ou um aceno.
- Entregar um pequeno tsuru vermelho com uma mensagem escrita: **"Indetectável = Intransmissível.** Informação é cura."

6. **CICLO REPETIDO:**

- A performance seguirá enquanto houver passantes, corpos curiosos, olhos que perguntam.
- Não há pressa. A ação se dará no ritmo da vida que circula.

OBSERVAÇÕES FINAIS:

- Não se trata de educar. Trata-se de provocar a dúvida, de plantar sementes de pergunta.
- A performance não é sobre convencer, mas sobre deixar algo arder.
- Cada conversa será única. Cada resposta, um novo roteiro.
- Preciso estar inteiro, mas também poroso.
- A performance se dará no entre: entre a pele e o verbo, entre o gesto e o silêncio.

Quer saber o significado da minha tatuagem?

Essa pergunta que pulsa na pele agora ecoa para além da praça,
além do banco, além da conversa com desconhecidos.
Te convido a assistir a essa **performance-viva**, onde a escuta é
rito e o corpo é pergunta.
Ali, na rua, entre feiras e passantes, entre o cotidiano e o espanto,
algo se abriu:
um espaço de troca, de afeto, de inquietação.
Você já ouviu falar em **indetectável**?
Pois então…
Siga o QR Code e mergulhe na experiência.
Talvez você também se pergunte, talvez também se transforme.



Poética da escuta, contágio da palavra, corpo que pergunta sem acusar

No dia 9 **de janeiro de** 2022, um domingo como tantos outros de feira e passos apressados, retornei à Praça da República, em Belém do Pará, com o corpo mais uma vez exposto, não como espetáculo, mas como interrogação viva. Das 8h às 16h, fiquei ali, sentado no banco, visível, presente, disponível com a pele tatuada dizendo: **I=I**. A pergunta era a mesma que já havia habitado outro tempo naquele espaço: **"Quer saber o significado da minha tatuagem?"** Mas a temperatura dessa performance era outra. Não era mais sobre contar a minha história. Era sobre escutar o que o mundo tem a dizer quando é interpelado pelo hiv.

A **geografia da performance** seguia um mesmo roteiro: dois bancos, o centro da cidade, a multidão que vai e vem. Mas o que se deu naquele dia foi de outra ordem. O banco virou altar de partilhas. As pessoas vinham por curiosidade e ficavam por necessidade. Queriam saber do meu segredo. Mas o que buscavam, no fundo, era um espaço para contar os seus.

Cada pessoa que se sentou diante de mim trouxe consigo uma ausência, um medo, um desejo de ser ouvida. Fui deixando de ser performer e me tornando **território de escuta**. Ali não havia didatismo. Eu não estava ali para ensinar nada. Não era uma ação

pedagógica. Era arte. E a arte, quando é viva, **cria brechas de cura**.

Meu corpo não se deixa guiar por agendas.
Eu não falo de hiv para cumprir pauta.
Eu não sou ativista.
Eu falo quando o corpo pede.
E naquele dia, ele pediu silêncio,
olhos nos olhos e conversa.

Das dezenas de pessoas que se aproximaram e se sentaram no banco, apenas uma sabia o significado de **indetectável**. E ela também vivia com hiv. Foi um encontro comovente. Ela me disse que admirava minha coragem de falar aquilo em público. Contou que nunca havia revelado sua **sorologia**, nem mesmo à família. Eu respondi que conhecia bem esse silêncio. Já havia vivido anos escondido. Anos em que o segredo me comia por dentro. E ali, naquele banco, **dois corpos marcados pelo mesmo vírus** se tocaram sem pele: na palavra, na escuta, na coragem.

Essa performance, apesar de não ter como objetivo produzir dados, contraria as estatísticas da pesquisa da FIOCRUZ: 31,9% das pessoas entrevistadas compreendem o que significa **I=I**. 30,7% entendem completamente errado. 10,2% nem sabem o que significa "indetectável".

No meu banco, a maioria nem sabia que
havia algo para saber.
Mas não era sobre isso.
Era sobre estar.
Sobre estar inteiro e vulnerável.

Não consegui controlar o tempo. Mais uma vez, o dispositivo-performativo se desmanchou no calor das presenças. A ação me escapou das mãos, porque **o tempo da performance não é o tempo do relógio**, é o tempo da escuta. E ali, em cada conversa, **o hiv sumia**. E a vida gritava.

Ali não era artivismo.
Era presença.
Era poética.

E mesmo sendo uma performance que toca a pauta do hiv, eu sempre soube que meu corpo, minha arte e minha vida são maiores que o vírus. Eu não me deixo reduzir. O hiv está em mim, mas não me define. E ainda assim, paradoxalmente, foi falando dele que encontrei a cura.

Uma cura que não é remédio.
Não vem em cápsulas.
Não tem bula.
A cura de que falo é esse lugar onde
a escuta vira antídoto.
Onde a vergonha se dissolve na
partilha.
Onde o silêncio é atravessado por
uma pergunta simples e desarmadora.
A cura é um lugar coletivo.
Eu me curo em contato com o outro.
Ali, na praça, num domingo qualquer,
a arte virou abraço.
O banco virou colo.
E o corpo virou templo.




Arquivo-boca
Rizomas da sexualidade e hiv

BOCA: vem do latim bucca, que originalmente significava "bochecha", "abertura da face". Com o tempo, passou a designar também a cavidade pela qual entram alimento, ar e palavra.

A boca é portal. É fenda que se abre para deixar passar o sopro, a palavra e o alimento. Em meu corpo-arquivo, a boca guarda o duplo poder da criação e da destruição. É órgão do logos e do spiritus: palavra que se faz verbo e sopro que insufla a alma. Pela boca, respiro e comunico; pela boca, ordeno e organizo a consciência. Mas também é pela boca que confundo, que disperso, que lanço o veneno que pode ferir e rebaixar. Como todo símbolo, sua força é ambígua: ergue castelos de palavras e, ao mesmo tempo, pode derrubá-los no mesmo instante em que são pronunciados.

A boca é mediação entre mundos. Tanto pode conduzir à luz como arrastar às sombras. Nos mitos e imagens, é representada ora como a goela do monstro, porta dos infernos, ora como os lábios do anjo, porta do paraíso. É passagem, limiar, abertura para os extremos da existência: a vida que começa no primeiro sopro e a morte que pode vir pela palavra que mata.

As tradições a associam ao fogo: a chama que incendeia, a língua de fogo em Pentecostes, o dragão que cospe brasas, o sol de Apolo que vibra em lira ardente. Como observa Jung, a boca é também chama, energia psíquica em combustão. E não é acaso que as línguas nomeiam "boca de fogo" e "boca d'água", metáforas que aludem tanto à arma quanto à nascente. O fogo e a palavra, ambos procedentes de uma mesma energia vital: mana, que anima e consome, que aquece e devora.

A boca é Ágni, deus indiano do fogo, criador e destruidor, de quem emana o poder da manifestação. Assim como o ovo primordial, ela se abre em duas curvas: a do alto, o palato, que aponta para o mundo superior; e a de baixo, a mandíbula, que se volta ao mundo inferior. Nela se inscreve o ponto de partida das oposições, a origem dos contrários, o lugar das ambiguidades.

Em meu corpo-arquivo, a boca é essa dobra onde se encontram o sagrado e o profano, o veneno e o remédio, o fogo e a água. É a cicatriz que fala, a ferida que canta, a abertura que continua a soprar o invisível. Pela boca, eu arquivo memórias de sopro e de silêncio, marcas de palavras que me queimaram e também me curaram.

Ao apresentar a próxima performance vou ser direto, sem pedir licença, de supetão. É um gesto que não cabe em molduras nem em avisos prévios: chega como um sopro que rasga o silêncio, uma lâmina que abre passagem, um relâmpago que corta a noite. O corpo, ao se expor, exige que se abra também o olhar de quem o recebe, não com a calma das análises distantes, mas com a intensidade de quem se deixa atravessar.

Aqui não há preparo possível. O que virá é da ordem do impacto. Não é espetáculo para contemplar de longe, é contaminação. É ato que nasce da ferida e da urgência, daquilo que pede saída e respiração. O corpo, mais uma vez, se oferece como arquivo aberto: carne que guarda, carne que revela, carne que se inscreve no instante.

Primeiro, a criação. Um gesto simples, mas de potência ancestral, que se enraíza no que há de mais íntimo e de mais público: a boca que se abre, a mão que segura, o corpo que se entrega. Depois, o dispositivo-performativo: um corpo-risco, um corpo-ritual, um corpo-experimento, que transforma a obscenidade em oração, e o interdito em passagem.

Só então virá a análise, como quem recolhe os estilhaços depois da explosão. Mas não antes. Porque o que aqui se propõe não é linearidade, é abalo. Não é narrativa fechada, é dobra. Não é conforto, é fissura. O mistério é este: o que está prestes a acontecer não é apenas performance, é revelação de uma cura que só pode nascer do confronto com o indizível.



Fotoperformance
SUCÇÃO DA
CURA.

Talvez você, leitor, tenha ficado impactado com a imagem da página anterior, talvez tenha franzido a testa, desviado o olhar, sentido o corpo estremecer, ou simplesmente se perguntado: **o que é isso?** Já te respondo prontamente: **isso é performance.** É arte feita com o corpo, com desejo, com cicatriz. É imagem que pulsa, que não pede licença para existir. É gesto poético **que atravessa o estigma com a boca**.

Não é pornografia, é proposição. **Não é escândalo, é linguagem**. Um corpo que vive com **hiv** decidindo mostrar-se sem medo, sem metáfora, sem esconderijo. Porque a performance também é esse lugar: **onde o que incomoda se transforma em discurso**. Onde o **prazer é político**. E onde **a cura**, às vezes, **começa pela exposição crua daquilo que nos ensinaram a calar**.

Repito:
não é pornografia.
É rito.
É prece.
É guerra íntima contra o que nos ensinaram a temer.

"SUCÇÃO DA CURA" é uma fotoperformance onde o sexo não é ato isolado, é encenação poética de uma disputa. O corpo em cena, marcado por tatuagens, é **corpo-vivente**, corpo-positivo, corpo que transgride o medo. No gesto da boca que toca, que suga, que se aproxima, há mais do que desejo: **há enfrentamento**. Essa imagem convoca o olhar a sair da superfície. Não se trata de provocar, mas de deslocar.

A palavra **CURA** escrita nos dedos não é ornamento: é corpo-manifesto. Gravada na pele, torna-se inscrição permanente de uma luta que atravessa séculos de silêncio e exclusão. Essa tatuagem não é adorno estético, mas dispositivo político, cicatriz eleita como palavra. Ela responde à necropolítica que tentou decretar nossos corpos como descartáveis, ao mesmo tempo em que se ergue como antídoto contra os silenciamentos históricos impostos às pessoas vivendo com hiv.

Ao inscrever **CURA** na carne, eu inscrevo também a recusa. Recusa de me deixar reduzir ao estigma, recusa de me deixar confinar no imaginário da peste, recusa de habitar a lógica da morte. O gesto de tatuar não apenas afirma uma palavra, mas converte o próprio corpo em arquivo visível: pele como página, carne como texto, sangue como tinta.

A tatuagem grita o que a sociedade prefere sussurrar. Ela rasga o silêncio cúmplice de uma história que nos tentou domesticar pela vergonha. Cada letra é uma cicatriz reversa: não a ferida da violência,

mas a marca da resistência. Ao tatuar a palavra, eu não apenas a levo nos dedos, eu a ofereço ao mundo como testemunho, como enunciação, como poética da sobrevivência.

Nesse gesto, a cura deixa de ser apenas horizonte biomédico para se tornar ato performativo, palavra encarnada, política da presença. **CURA** é verbo que pulsa, é resistência que se escreve na carne, é corpo-arquivo que se recusa ao apagamento.

Essa fotoperformance desconstrói o imaginário colonial da peste, do corpo sujo, da contaminação. Se, por séculos, o corpo marcado pelo hiv foi associado à morte, à abjeção e ao interdito, aqui ele se reinscreve como campo de criação. O sexo se torna campo de cura simbólica. Não cura o vírus, cura o estigma. Não limpa o sangue, limpa o olhar. Porque o estigma também se transmite, atravessa olhares, circula em silêncios, adoece mais que o próprio vírus. A arte, neste contexto, é **antiviral**: rompe narrativas de exclusão e propõe outra gramática do desejo.

A mão que segura o pênis é firme, decidida, política. A boca que se abre não é apenas instrumento de prazer, mas dispositivo de reinscrição. O gesto da sucção, o sexo oral, tão íntimo, tão censurado, tão expurgado da moralidade aparece aqui como gesto de afirmação radical da vida que insiste. O hiv está presente, sim, mas não como interdito. Ele está inscrito no corpo e, agora, também na estética. Tatuado nos dedos **I=I (Indetectável = Intransmissível)**, o vírus se converte em manifesto: inscrição política que transforma carne em texto, equação em cicatriz, ciência em poética.

Corpos que gozam,
corpos que vivem,
corpos que curam um ao outro no toque.

"*Sucção da Cura*" é a exibição da vulnerabilidade como potência. É a performance de um corpo que se recusa a esconder, que recusa a lógica da vergonha. Uma fotografia que lambe o trauma, que chupa o medo até que não reste mais o gosto da exclusão. No ato íntimo transformado em imagem pública, a obscenidade se ressignifica como oração, e a boca, que por séculos foi associada ao interdito do prazer, torna-se aqui porta da cura simbólica, capaz de instaurar novas narrativas para corpos que vivem com hiv.

O pênis é, desde os primórdios das culturas, representação da potência geradora. Coluna ereta, pedra erguida, árvore ascendente, todos esses símbolos convergem no mesmo arquétipo: princípio ativo, fonte e canal do sêmen, energia que conecta o humano ao cósmico. Nas tradições judaicas, ele aparece como a *nona Sefirá Jessod*, fundamento da vida e ponto de equilíbrio entre céu e terra. O pênis é, portanto, não apenas órgão, mas também eixo: base que sustenta,

canal que comunica, centro em torno do qual se ramifica a estrutura do ser.

Se Galeno, ecoando a visão medieval, dizia que o sêmen nascia no cérebro e descia pela medula até o pênis, é porque já intuía essa ligação entre o alto e o baixo, entre a cabeça e o sexo, entre o Oriente místico e a origem da vida. O falo é o levante, o Leste, o nascer da luz. É calor e chama. É sétimo membro, centro irradiador em torno do qual braços, pernas e coluna encontram equilíbrio.

É com esse repertório simbólico[35] que a fotoperformance *Sucção da Cura* se inscreve. Aqui, o falo não é apenas representação do poder gerador: é corpo real, carne exposta, força vital atravessada por camadas de estigma, desejo e reinscrição poética. Ao ser colocado em cena, ele se converte em **dispositivo-performativo**: não é mais apenas órgão anatômico, mas lugar de confronto entre vida e morte, prazer e tabu, cura e contaminação.

A boca que envolve, a mão que segura, o corpo que se oferece, cada gesto reinscreve o falo não como arma ou interdito, mas como **símbolo de equilíbrio**. Se *Jessod* sustentava o mundo como fundamento, aqui o falo sustenta a performance como ato político. Ele é canal de energia e campo de disputa: o mesmo órgão que a tradição venerou como origem da vida foi transformado pelo imaginário colonial do hiv em signo de peste e exclusão.

Em *Sucção da Cura*, o falo é reconduzido à sua potência primordial. Ele não é apenas órgão reprodutor, mas arquivo vivo. Carrega em si o peso do estigma e a chance da reinvenção. Ao ser tatuado pelo gesto, pela palavra "cura" inscrita na pele, o falo se torna manifesto, aquilo que Galeno chamou de oriente, aqui se traduz como horizonte de resistência.

O gesto da sucção é mais que prazer: é **ato de equilíbrio cósmico**, uma ação que busca reestabelecer os fundamentos entre o corpo e o mundo. O falo, longe de ser apenas fetiche ou obscenidade, aparece como eixo de uma cosmologia encarnada. Ele sustenta o rito, aciona a memória, reinscreve a história.

Sucção da Cura desloca o olhar. Se a boca é porta do inferno e do paraíso, como lembram Chevalier e Gheerbrant, aqui ela se une ao falo para instaurar outra possibilidade: não a queda, não a culpa, mas

[35] Todo o estudo de simbologia aqui apresentado tem como base o *Dicionário de Simbologia* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2021), obra de referência que reúne repertórios mitológicos, religiosos e culturais de diferentes tradições. Ao me apoiar nesse material, não busco uma aplicação literal ou determinista de significados, mas a possibilidade de instaurar um diálogo entre símbolos ancestrais e a experiência encarnada do meu corpo-arquivo. A simbologia, neste contexto, não funciona como chave única de interpretação, mas como dispositivo crítico-poético que amplia as camadas de leitura da fotoperformance *Sucção da Cura*.

Assim, a consulta ao *Dicionário de Simbologia* me permitiu acessar sentidos subterrâneos que atravessam o imaginário coletivo e, ao mesmo tempo, reinscrevê-los a partir da vivência de um corpo marcado pelo hiv. Essa operação desloca os símbolos de seu lugar de origem e os reinscreve em uma prática artística que não apenas representa, mas que age sobre o real: ressignifica estigmas, produz narrativas de resistência e instaura possibilidades de cura simbólica.

a **cura simbólica do estigma**. O falo, nessa fotoperformance, é mais que carne: é coluna do mundo, fundamento do corpo-arquivo, potência que insiste em criar vida mesmo atravessado pela marca do hiv.

Uma das primeiras leituras que orientaram esta pesquisa foi *Aids: a nova desrazão da humanidade*, do pesquisador Henrique Figueiredo Carneiro (2000), livro que me acompanhou nos passos iniciais desta investigação, em 2020. Um trecho, em especial, atravessou meu corpo como uma lâmina de sentido:

> "O outro assume o lugar do responsável pela difusão do mal e passa a ser alvo das restrições impostas pela sociedade, que nomeia não menos que os representantes do discurso oficial, incluindo aqui tanto o discurso sanitarista como o religioso, como vigilantes do gozo. **Como goza** o sujeito que, ao não observar os preceitos dietéticos idealizadores da medicina e pela religião, contraiu a imunodeficiência?" (CARNEIRO, 2014, p. 185).

O "gozo interditado" apontado por Carneiro reverberou em minha própria memória. Fui lançado de volta a 2016, ano em que recebi o diagnóstico. Naquele outro tempo e naquele outro corpo, cercado por sentinelas invisíveis, imobilizei-me. Meu corpo tornou-se cárcere de si mesmo: o inconsciente esvaziado, o desejo recolhido num canto escuro do quarto. O prazer, antes campo fértil, transformou-se em território hostil. Cada toque se converteu em ameaça, cada gesto de intimidade em sentença de risco. A abstinência sexual não foi escolha, mas imposição de um medo difuso: medo de contaminar, medo de adoecer o outro, medo de ser rejeitado, medo de ser lido como perigo. O gozo, nessa época, foi sequestrado pelo estigma.

Essa experiência concreta de interdito confirma a análise de Carneiro: o corpo vivendo com hiv foi historicamente submetido a discursos de vigilância e controle, em que tanto a medicina quanto a religião se tornaram instâncias de regulação do desejo. O que se instituiu, nesse cenário, foi uma economia moral do prazer: o gozo como privilégio dos "saudáveis" e sua interdição como punição aos corpos marcados pelo vírus. O estigma, assim, não se limita a uma representação simbólica, mas atua como dispositivo biopolítico e necropolítico, que confina, silencia e paralisa.

Entretanto, hoje escrevo com outro corpo. Um corpo que já não se submete a essa lógica de vigilância. Um corpo que performa, que goza, que reinscreve a memória da interdição em novas camadas de sentido. Se em 2016 o desejo foi expulso, em 2025 ele é uma potência.

Minha resposta ao questionamento de Carneiro é clara, situada e encarnada:

eu gozo, Henrique.
Gozo com a mão, com a pele, com o olhar.
Gozo por mim e por aqueles que ainda não conseguem.
E nesse gozo, há cura.

Afirmar o gozo é, portanto, ato político e estético. É um modo de quebrar o pacto de silêncio imposto pelo estigma. É recusar a figura do "corpo-risco" e reivindicar a experiência do corpo como fonte de prazer e vitalidade. O gozo, longe de ser interdito, se torna performativo: gesto que reinscreve a vida e proclama a cura simbólica diante de um sistema que tentou decretar nossa exclusão.

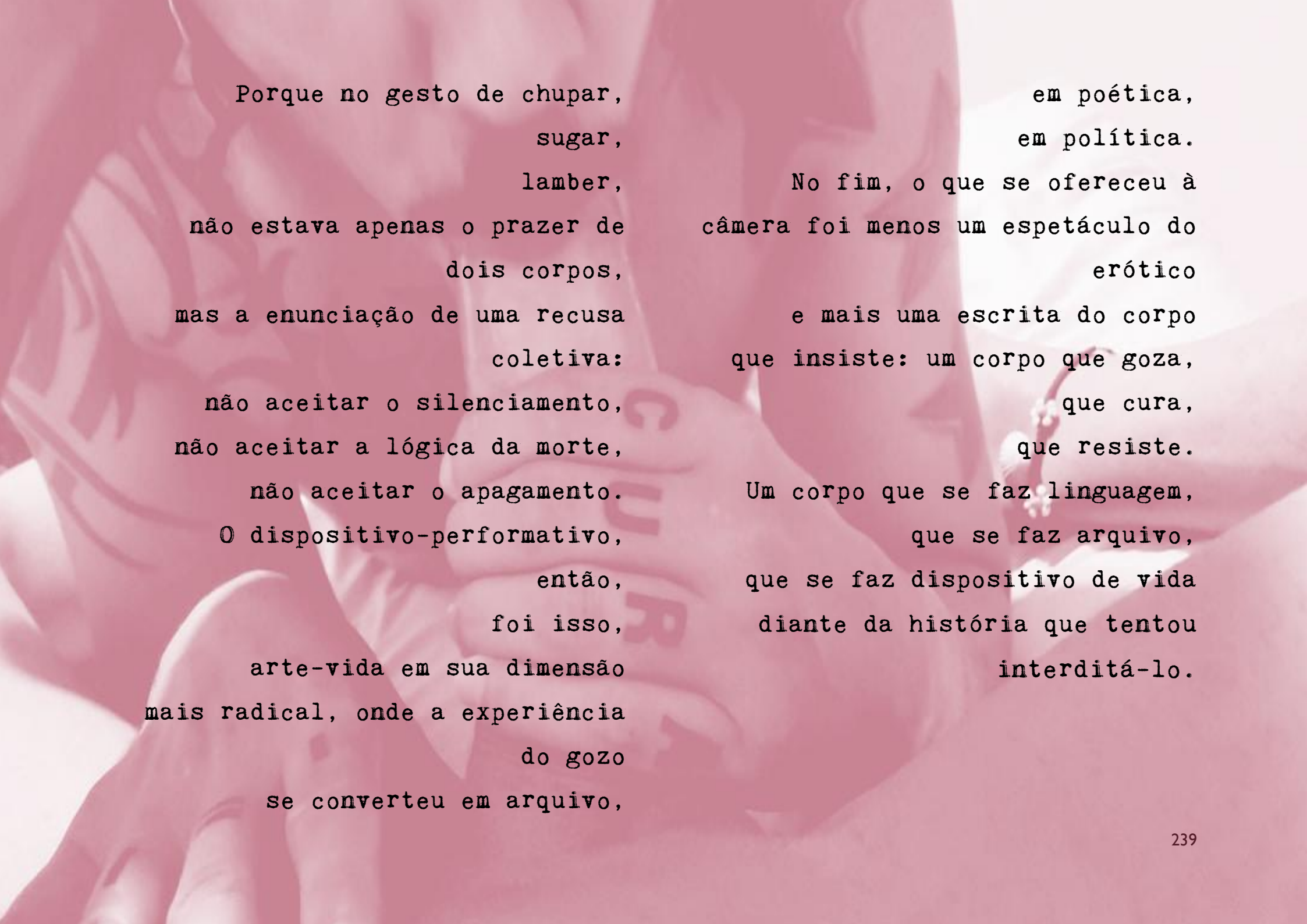
E o dispositivo-performativo como se desenvolveu?

Não havia roteiro complexo, nem preparação cenográfica. O dispositivo era, simplesmente, registrar o real. Fazer da experiência arte-vida um acontecimento de presença. A câmera não foi testemunha neutra, mas cúmplice de um corpo que se ofereceu em gesto radical: transformar o gozo em linguagem, a intimidade em política, a exposição em cura simbólica.

Nesse registro, o corpo não encenou o desejo: ele o viveu. A performance não nasceu da simulação, mas da intensidade mesma do ato. O dispositivo consistiu em assumir a vulnerabilidade como potência, em deixar que o instante fosse capturado em sua crueza, sem véus, sem metáforas que suavizassem sua força. Aqui, o real e o poético se confundem, instaurando uma estética do risco e da verdade.

O gesto de sucção, ao ser fotografado, rompe a fronteira entre o privado e o público. É o sexo reinscrito como proposição artística, não para provocar voyeurismo, mas para instaurar outro olhar sobre corpos vivendo com hiv. O que poderia ser lido como obscenidade é deslocado para o campo da cura simbólica: é rito, é prece, é política. O dispositivo performativo é, assim, o próprio atravessamento da fronteira, em que vida e arte, desejo e estigma, prazer e necropolítica se encontram para serem reconfigurados.

Registrar o real foi também reescrever a memória. Se em 2016 o corpo foi cárcere de si mesmo, em *Sucção da Cura* ele se liberta pelo gesto. O gozo que antes foi interditado retorna aqui como dispositivo de reinscrição. O corpo que outrora se esvaziou se afirma agora como corpo-arquivo pleno, carne que guarda e carne que cria. A performance, nesse sentido, não apenas representou o gozo, mas o instaurou como prática de resistência e de cura.



Porque no gesto de chupar,
sugar,
lamber,
não estava apenas o prazer de
dois corpos,
mas a enunciação de uma recusa
coletiva:
não aceitar o silenciamento,
não aceitar a lógica da morte,
não aceitar o apagamento.
O dispositivo-performativo,
então,
foi isso,
arte-vida em sua dimensão
mais radical, onde a experiência
do gozo
se converteu em arquivo,
em poética,
em política.
No fim, o que se ofereceu à
câmera foi menos um espetáculo do
erótico
e mais uma escrita do corpo
que insiste: um corpo que goza,
que cura,
que resiste.
Um corpo que se faz linguagem,
que se faz arquivo,
que se faz dispositivo de vida
diante da história que tentou
interditá-lo.


Arquivo-sangue
Rizomas do hiv e amor de mãe

Sangue: do latim **sanguĭnem**. Líquido vermelho, vivo, denso feito de plasma, glóbulos, memória e mito. Biologicamente, ele circula. Metaforicamente, ele funda. O **sangue** é o princípio vital, é a própria existência humana em movimento. **Sangue** é calor, é fogo, é Sol. É vida, diz a Bíblia. Mas também é mistério, pacto, alma.

Na simbologia ancestral, o **sangue** é o fio que conecta o divino ao terreno. Os caldeus diziam que foi o **sangue** dos deuses, misturado à terra, que criou os seres. Em antigos ritos cambojanos, o derramamento de **sangue** era presságio de abundância, de chuva. Na tradição cristã, o **sangue** misturado à água que brota da ferida de Cristo é fonte de imortalidade, é Graal. É transubstanciação. É corpo e espírito, fundidos.

O **sangue** é também o veículo das paixões. Não apenas corre, ele queima. Ele pulsa onde mora o desejo, a raiva, a entrega, o êxtase. É quente, carnal. E por isso, por tudo isso, o **sangue** é temido, cultuado, controlado. É o que não se pode desperdiçar nem derramar em vão. Em ritos antigos, como nas Ilhas Salomão, havia o cuidado sagrado de não deixar que o sangue tocasse o chão. Porque ali se perdia a alma.

Para muitos povos, o **sangue** carrega o espírito. Para mim, **performer-vivente**, ele carrega também o **vírus**. E com o **vírus**, carrega o estigma.

Por isso, minha busca não era apenas por uma cena. Era por uma reescrita simbólica. Queria fazer uma performance com **sangue**. Não um **sangue** artificial, não uma simulação, mas uma entrega verdadeira. Porque meu **sangue** não é artifício, é **arquivo**. É corpaço. É minha própria matéria encarnada. Como escreveu Chevalier e Gheerbrant (2021), o sangue está vinculado à alma, à fertilidade, ao calor vital. E eu queria que o meu, com toda a sua **"positividade"**, fosse visto não como ameaça, mas como arte.

O que desejava, então, seria ativar o
sangue como escrita.
Como grito.
Como cura.

Eu queria muito fazer uma performance com **sangue**. Esse desejo latejava em mim como um tambor subterrâneo, como um segredo que nunca foi segredo. Sempre que via um trabalho em que o sangue escorria, manchava, se afirmava, eu parava. Meu olhar grudava. Meu corpo estremecia. Porque a cor e a simbologia são únicas. Porque o **sangue** é um território simbólico que nenhum pigmento imita. Ele é mais que líquido: **é presença**. Ele é mais que fluido: **é anúncio**. O **sangue** é potência criativa e ritualística. Um espelho do que somos por dentro, pulsando.

Na **poética do hiv**, o **sangue** é um corpo dentro do corpo. É o que carrega o **vírus** e carrega também o estigma. É o que dizem ser "**perigoso**", "**proibido**", "**contaminado**". É o que precisa ser escondido, descartado, controlado. Como bem escreveu Susan Sontag em *AIDS e suas metáforas*, o **hiv** transformou o corpo em campo de batalha simbólica e o **sangue**, em evidência do inimigo invisível.

Meu **sangue** é considerado ameaça antes mesmo de ser escutado. Mas eu insisto: **meu sangue é arte**. Meu **sangue** é palavra que escorre. É tinta viva. É a minha **escrev[h]ivência** em estado líquido.

A performance que desejava criar não era sobre dor, mas sobre ruptura. Não sobre ferida, mas sobre visibilidade. Eu queria que meu **sangue** ocupasse o espaço com dignidade e potência, como fez **Ana Mendieta**[36] quando misturou seu sangue ao da terra.



Ana-Mendieta-Untitled-Body-Tracks-1974[37].

Mendieta me atravessa. Porque ela também escreveu com o corpo. Porque ela não temeu a mancha. Porque ela transformou o

[36] Ana Mendieta nasceu em Havana, Cuba, em 1948. Mas sua vida e sua arte foram atravessadas pela ruptura, pelo exílio, pelo deslocamento forçado. Aos 12 anos, foi enviada sozinha aos Estados Unidos, arrancada da sua terra pela Operação Peter Pan. Cresceu longe da sua pátria, longe da sua mãe. E talvez por isso, mais tarde, em sua arte, ela tenha buscado obsessivamente o retorno, o reencontro com a origem, com o corpo primordial: a terra.
Ana sabia que o corpo carrega a memória do mundo. E foi nesse corpo que ela inscreveu sua arte: corpo-matéria, corpo-ritual, corpo-ausência. Nos anos 1970 e início dos 1980, Mendieta realizou performances que atravessam o tempo como cicatriz aberta. Em muitas delas, usou sangue. Não como alegoria. Mas como linguagem.
O sangue, para Ana, era símbolo da violência, especialmente da violência contra a mulher. Mas também era força vital. Era vínculo com o ancestral. Era ponte com o sagrado. Em suas *earth-body sculptures*, ou esculturas corpo-terra, ela misturava sangue ao solo, como quem batiza a terra com sua própria existência. Cavava sua forma no chão, preenchia com folhas, fogo, cinza e às vezes, com sangue. Como quem diz: eu estive aqui. Eu sou parte disso. Eu sangro com a terra.
Ana Mendieta morreu jovem, aos 36 anos, em 1985, em circunstâncias até hoje envoltas em controvérsia e silêncio. Mas sua arte sobrevive como ferida viva, como rastro ritual. E o sangue que ela derramou – artístico, político, poético, ainda pulsa em cada corpo que ousa dizer: minha carne é sagrada, minha arte é minha cicatriz que canta.

[37] Imagem - GOVONI, Sara. Ana Mendieta: sangue e natura. *Women Artists Blog*, 8 set. 2016. Disponível em: https://womenartistsblog.wordpress.com/2016/09/08/ana-mendieta-sangue-e-natura/. Acesso em: 1 jul. 2025.

sangue em signo de presença e potência. E na minha **poética-vhivência**, eu também quero isso: desfazer o medo que cerca o **sangue**. Romper o interdito**. Fazer do que é tabu um rito de visibilidade.**

Se o **sangue** de Ana dizia das mulheres desaparecidas, violentadas, apagadas, o meu **sangue** fala dos corpos que **vivem com hiv**, silenciados, estigmatizados, **indetectáveis até nos afetos**.

E como ela, eu misturo meu sangue à terra. Faço do chão altar. Do corpo, escritura.

Que meu **sangue** não escorra em vão, mas ocupe o espaço com a altivez de quem performa sua própria redenção como fez **Franko B**[38]. quando caminhou sangrando por corredores brancos. Suas performances com **sangue** me atravessam. Franko aparece nu. Corpo branco, pintado. Corpo tela. Corpo altar. Corpo que **sangra**. **Sangue** vivo. Sangue dele. Sangue sem truque. Ele não trabalha com **sangue** falso nem com o sangue de outro, porque isso seria teatro. E Franko não quer fingir. Ele quer existir. Seu corpo é a prova. Sua dor, sua arte. Sua exposição é uma oferenda.

"É como se o corpo fosse uma tela e o sangue, a tinta", ele diz. E eu entendo. Porque no **corpo-arquhivo**[39] que eu carrego, o **sangue** também é escrito. Também é grito. Também é arte. Franko **sangra** diante do público. Mas nunca está só. Um médico, seu acompanhante silencioso, observa

[38] Franko B nasceu em Milão, em 1960, mas foi em Londres que ele assentou corpo e memória desde 1979. Gay, artista, cicatrizado e vibrante, sua arte se espalha como ferida que recusa fechar: pintura, escultura, fotografia, vídeo, instalação, performance. Seu corpo é o lugar de tudo isso. Formou-se entre o Camberwell College of Arts e o Chelsea College of Art. Mas sua verdadeira formação talvez tenha sido a rua, o sangue, a cidade que sangra, os corpos não vistos, os dormintes das calçadas.
Franko atravessou o mundo com seus trabalhos e foi presença intensa em instituições como a Tate Modern, sempre tensionando o que se espera da arte e do artista. Ele foi tema de três monografias: *Franko B* (1998), *Oh Lover Boy* (2001) e *Blinded by Love* (2006). Publicou também *Still Life* (2003), um projeto fotográfico que é quase um lamento silencioso: durante dois anos, registrou pessoas em situação de rua enquanto dormiam, como se quisesse guardar o descanso de quem o mundo insiste em acordar com violência.

[39] O conceito de ***corpo-arquhivo*** é empregado nesta tese como chave teórico-poética para abordar a experiência de viver com **hiv**. Trata-se de compreender o corpo não apenas como organismo biológico, mas como suporte de inscrições, um arquivo vivo que guarda, atualiza e reinscreve memórias de dor, estigma e resistência. O hífen e a inserção da letra "h" na palavra "***arquhivo***" não são meros recursos gráficos, mas marcam a presença do hiv como elemento estruturante dessa categoria. O "**h**" interrompe a linearidade da palavra "**arquivo**", reinscrevendo no próprio termo a contaminação, a fissura, a memória de uma marca que atravessa o corpo.
Nesse sentido, o ***corpo-arquhivo*** é, simultaneamente, espaço de vulnerabilidade e de criação. Ele registra as narrativas biomédicas, sociais e políticas que historicamente cercaram o hiv, mas também se afirma como lugar de invenção estética, onde essas inscrições são deslocadas, ressignificadas e transformadas em linguagem performativa. Pensar o corpo como ***arquhivo*** implica reconhecer que nele se condensam tanto os efeitos da necropolítica quanto as forças de uma poética de sobrevivência. É nesse campo de tensões que se funda a presente pesquisa: o **corpo-arquhivo** não apenas carrega as marcas do hiv, mas as converte em gesto artístico e em epistemologia, elaborando outras formas de vida e de cura simbólica.

de um canto do palco. Vigia os limites da carne. Há ética no risco. Há cuidado no descontrole. Franko só realiza até três dessas performances por ano, para que o corpo possa se recuperar. Porque o corpo não é espetáculo, é templo. É manifesto.



Caminho de sangue: Franko B performa sua existência[40].

O que Franko faz não é autopunição, nem fetiche da dor. É presença crua. É vida em estado de vertigem. É uma forma de dizer: estou aqui, **sangrando** diante de vocês, para que vejam o que normalmente escondem.

E como **performer-vhivente**, eu o escuto com o corpo. Porque sei o que é ter o **sangue** vigiado, mapeado, catalogado como ameaça. Sei o que é ver o corpo virar protocolo. E sei, também, o que é fazer do corpo rito, resposta, política.

Franko B não representa: ele encarna. Ele nos convida a olhar o **sangue** de frente. A encarar a arte que não quer só ser vista, quer ser sentida. Como **performer-vhivente**, desejo que essa criação seja também um rito. Que rompa com a lógica asséptica do silêncio. Que exponha o que querem esconder. Como propõe **Paul B. Preciado** em **Manifesto contrassexual** (2002), é preciso desobedecer aos discursos hegemônicos que regulam o corpo. O sangue é um dos últimos tabus. Um líquido cercado de muros morais e normativos. E eu, **performer-arquivista**, quero transbordar.

[40] Imagem: UMBIGO MAGAZINE. *Franko B: sangrando pela arte*. 25 out. 2010. Disponível em: https://umbigomagazine.com/um/2010-10-25/franko-b-sangrando-pela-arte.html. Acesso em: 1 jul. 2025.

MANIFESTO DO SANGUE

Meu sangue é imagem.
Não prova,
não sentença.
Corpo racializado,
sexualizado,
infectado,
sempre lido,
sempre suspeito.
Mas aqui eu escrevo sem letras:
faço do sangue palavra encarnada.
Não é risco,
é resistência.
Não é escândalo,
é linguagem.
Não é só ferida,
é criação.
Eu sou autor das minhas narrativas.
Artista da minha desobediência simbólica.
No meu sangue, há vida.
No meu sangue, há arte.
No meu sangue, há cura.

DISPOSITIVO-PERFORMATIVO:

Título provisório: **Você me abraça sujo com o meu sangue hiv positivo?**

Formato: Performance relacional[41].

[41] O conceito de *performance relacional* empregado nesta pesquisa ancora-se na noção de *estética relacional* formulada por Nicolas Bourriaud (2009), para quem a arte contemporânea não se limita à produção de objetos, mas se constitui como um campo de interações, encontros e processos de sociabilidade. A partir dessa perspectiva, a obra deixa de ser entendida apenas como representação ou contemplação para tornar-se um **dispositivo de relação**: um espaço-tempo em que sujeitos se encontram, interagem e reconfiguram suas presenças.
Ao apropriar-me dessa categoria, amplio-a para pensar a performance como um gesto em que o corpo, longe de se isolar em sua interioridade, **se abre ao outro como possibilidade de criação compartilhada**. Trata-se de uma prática em que a dimensão estética se entrelaça à ética do encontro: o corpo-performer não apenas exibe sua ação, mas convoca o público à experiência, instaurando redes de afetos, tensões e sentidos.
Nesse sentido, a *performance relacional* aqui proposta é também política, pois desloca hierarquias entre artista e espectador, entre sujeito e objeto, entre quem olha e quem é olhado. Inspirada na estética relacional de Bourriaud, mas tensionada pela experiência de viver com hiv e pelas questões de raça, gênero e estigma, essa prática não busca apenas a construção de sociabilidades, mas a possibilidade de **reconfigurar relações de poder e de vulnerabilidade**. A performance torna-se, assim, espaço de reinscrição: lugar em que a experiência íntima se converte em acontecimento coletivo e em poética de resistência.

Duração: variável (a depender da reação e permanência do público).
Local: espaço público com circulação livre de pessoas (praça, galeria, universidade, feira etc.)
Objetivo: tensionar os limites do afeto, do medo e do preconceito em torno do **sangue das pessoas vivendo com hiv**, através de um corpo presente, político e poético, que oferece um gesto simples: o abraço.

1. PREPARAÇÃO - RITO DE COLETA:

- A performance se inicia antes da cena.
- **Um profissional da saúde** realiza a **coleta do meu sangue**, previamente autorizada e com todos os cuidados éticos e sanitários.
- O **sangue** será armazenado temporariamente em recipiente estéril, até o momento da ação.
- Esse **sangue** será usado como **elemento poético-visual**, não oferecendo qualquer risco de contaminação, conforme os critérios de biossegurança.

(Observação: É fundamental que esse procedimento esteja documentado e conte com autorização ética, se necessário, dependendo da instituição ou local de exibição.)

2. PREPARAÇÃO DO OBJETO - A MANCHA

- No espaço da performance, será disposta uma **camisa branca**, pendurada ou estendida como suporte simbólico.
- Espalhar o **sangue** coletado sobre essa camisa, deixando **manchas visíveis e orgânicas**: borrões, rastros, vazamentos.
- Em seguida passar ferro para secar o **sangue**. E evitar que as pessoas se sujem (se acaso alguém tiver coragem de me abraçar).
- Essa camisa torna-se o **ícone do corpo-positivo**, vestígio da presença, da contaminação simbólica, do medo projetado.

3. TEXTO VISUAL - O CARTAZ

- Um **cartaz/banner** será exposto, com os seguintes dizeres em letras bordadas ou desenhadas à mão (a depender do suporte): **"VOCÊ ME ABRAÇA SUJO COM O MEU SANGUE HIV POSITIVO?"**
- Esse enunciado é o ponto de fricção da performance: pergunta que não quer resposta racional, mas reação corporal, emocional, ética.

4. AÇÃO PERFORMATIVA - O CORPO OFERECIDO

- Vestir a **camisa manchada de sangue**.
- Permanece em pé, parado ou sentado, **de braços abertos**, oferecendo um abraço.
- Pessoas serão convidadas a se aproximar, mas não há palavras.
- O gesto será silencioso. A dúvida grita. A pergunta paira no ar, estampada no cartaz.

5. PERFORMANCE RELACIONAL - O CONTATO COMO DISPOSITIVO

- A performance se manifestará na reação do público.
- Alguns vão se aproximar.
- Outros recuar.
- Alguns vão querer saber se o **sangue** é real.
- Muitos não saberão o que fazer.
- Ali o meu corpo se tornará um espelho: reflete o medo do outro, a ignorância, a compaixão, a coragem, a empatia.
- O toque, o abraço, o afastamento. Tudo é parte da obra.

6. CONTEXTO BIOSSEGURANÇA - EDUCAR COM O CORPO

É necessário enfatizar que a presença do **sangue** no corpo da performance não representará qualquer risco de transmissão do **hiv**. Conforme estudos e evidências científicas:

O **hiv**, fora do corpo humano, **não sobrevive por muito tempo**. O **vírus** perde sua infectividade rapidamente quando exposto ao ar, luz e secagem, mais ainda sendo secado com ferro de passar e já armazenado há um tempo. Além de que sou **indetectável**.

A preocupação com o **"contato com sangue"** ainda é **uma das principais fontes de estigma** e medo irracional, mesmo em situações em que não há risco. Saber isso **ajuda a combater o preconceito** e evita o uso desnecessário de medidas como a **PEP (Profilaxia Pós-Exposição)**.

A performance propõe, assim, **um deslocamento simbólico**: Transformar o **sangue** do medo no **sangue** do encontro. Fazer do estigma uma imagem de ruptura. Fazer do **corpo positivo** um corpo de afeto, pergunta e presença.

6. DESFECHO - A PAUSA

- Ao final da performance, retirar a camisa e a dobrar como um relicário.
- A camisa manchada de **sangue** pode ser exposta como vestígio da ação: um **corpo-arquivo**.
- O cartaz permanece.
- A pergunta continua.

VOCÊ ME ABRAÇA SUJO COM O MEU SANGUE HIV POSITIVO? No dispositivo-performativo intitulado com essa **pergunta-incômodo**, consegui estruturar o desejo antigo de performar o **sangue**. Sim, performar o **sangue**. Esse corpo que vive com **hiv** há quase uma década pulsa um **sangue que grita**. E eu queria que esse grito fosse visível. O programa se alinhava com minhas criações anteriores, tanto na estética, quanto no aspecto relacional (essa linha tênue entre aproximação e recusa, toque e medo, carinho e **contágio imaginário**).

Fiquei satisfeito com a estrutura, com a potência do gesto e com a proposta performativa. E agora, eu sei, você que lê essas linhas quer saber se alguém me abraçou. Quer ver as imagens, as reações, talvez assistir aos vídeos... Mas isso, leitor, é matéria para outra ocasião. Um próximo artigo, quem sabe um livro, ou essa performance na sua própria instituição. Me convide, que eu vou. Porque o que se deu aqui foi outra coisa.

Foi aquilo que sempre acontece: a vida rompe o roteiro, e o corpo assume a condução. O **sangue**, que era para ser performado em cena, decidiu vazar no mundo real. E então a performance aconteceu. Sem aviso prévio, sem plateia, sem banner com pergunta. A performance aconteceu, mas na carne crua da vida.

Era uma rotina médica. Exames, como faço algumas vezes por ano. Fui à unidade de saúde em Belém, onde fazia meu tratamento. O corpo já conhecia o percurso. Chegou minha vez. Sentei-me, obedeci ao protocolo. A moça da coleta iniciou o procedimento. E então, no pequeno intervalo entre a retirada da agulha e o toque do algodão, o **sangue explodiu**. Sim, o **sangue espirrou**. Jorrou forte, vivo, **vermelho** – **vermelho** mais vivo que o comum, porque **meu sangue tem urgência**. Voou na parede branca, como se riscasse o cenário com uma pincelada indisciplinada. A profissional, ao ver aquilo, gritou. Sim, ela gritou. Saiu correndo, deixando-me sozinho, eu e meu sangue em plena exposição.

Fiquei ali: um corpo com um braço aberto, o **sangue** escorrendo e ninguém por perto. Coloquei o dedo sobre a veia, tentando conter a poética que não podia mais esperar o palco. Depois de alguns minutos, outra profissional se aproximou, me entregou um

pedaço de algodão. Pediu que segurasse firme. E eu segurei. O adesivo que veio depois também foi tomado pelo vermelho.

E como tenho esse costume de guardar meus lixos, principalmente quando estou na rua, coloquei aquele algodão no bolso. Ali, sem intenção, **nasceu uma imagem**.

No Uber, a caminho de casa, coloquei a mão no bolso e senti o volume. Tirei o algodão e olhei. Aquela imagem me paralisou. Um algodão manchado de um vermelho tão meu que parecia ter bordado um segredo. Uma **imagem-performance** escondida no bolso. Uma obra acidental, nascida do corpo que vaza, do descuido, do medo alheio, da solidão na sala branca.

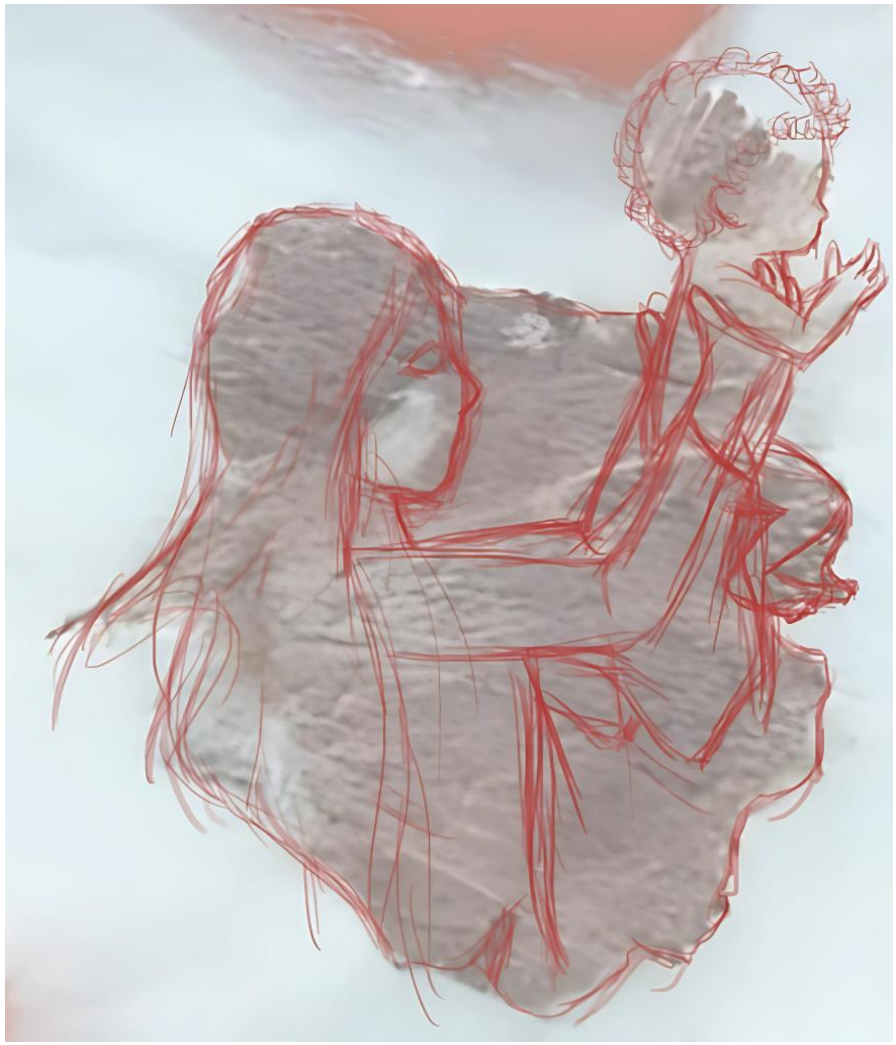
Voltei para casa com essa imagem. O algodão, a mancha, o susto. E pensei muito. Porque naquele dia, performar o **sangue não foi escolha**. Foi vida. Foi **vhivência**.

Antes de te contar o que vi naquela imagem que se formou no algodão sujo de **sangue**, quero te fazer um convite: olha com calma, leitor. Para. Respira. E me diz... o que você vê? Observe: **há sangue, sim. Mas será só sangue?**



Leitor, o que você vê?

Serei direto, leitor,
como quem sangra sem aviso.
Não vou te preparar,
nem construir caminho com palavras
doces.
Não.
Aqui é sangue,
é urgência,
é corpo em estado de verdade.
Antes de qualquer explicação,
eu te mostro:
eis o algodão sujo de sangue,
minha matéria viva,
meu esboço de cobertura,
minha arte contaminada de presença.
Olhe.
Veja.
Sinta.





Esboço que fiz sobre mancha de sangue.



Imagem que se formou no algodão sujo de sangue.

Na superfície crua do algodão manchado com o meu **sangue**, **sangue vivo**, **sangue hiv positivo**, uma imagem se revelou. Não foi eu quem a desenhou. Eu apenas segui o chamado da mancha. Fui só médium. Fui só o corpo que traduziu o que já estava inscrito. A caneta vermelha apenas contornou o que a dor e a memória já tinham impresso.

Ali, desenhei o que já estava: uma mãe segurando um bebê. Mas eu sabia, não era qualquer mãe, nem qualquer criança. **Era a minha mãe**. **Era eu**. Era o **sangue** nos costurando, mesmo depois da ausência, mesmo depois da partida. Como se o algodão fosse um véu entre mundos, e a mancha vermelha uma oferenda, uma memória viva, uma fotografia invisível esperando para ser revelada pela minha mão.

Não era só um desenho.
Era um parto.
É assombro, é saudade encarnada.
É presença bordada em sangue.
É reencontro.
É escrevivência.
Ficamos ali, eu e ela, fundidos na mesma matéria. Eu desenhado no meu sangue. Ela renascida na dor que ainda pulsa em mim.

O algodão virou altar. A mancha virou milagre.
E essa imagem, esse nós dois costurados no tempo, é um afeto que nem a morte apaga.

Foi o algodão quem escolheu a forma. Não fui eu. Me limito a contar, como quem testemunha um sussurro da matéria. O **sangue** escorreu, a dor aconteceu, e quando olhei de novo: **um coração**. O algodão se curvou, se ajeitou, se soprou em redemoinhos até virar isso: um **coração alado**. Não moldei, não empurrei, não forcei. A forma brotou sozinha, como se uma força invisível dissesse: "aqui pulsa amor, mesmo em meio à ferida".

E o mais bonito, o mais brutal de bonito. É que dentro desse coração nasceu a mancha. Aquela que me mostrou a imagem da minha mãe me segurando. É como se o coração fosse o ninho. E ali dentro, o amor se revelou com rosto, braços, cabelo, afeto.

O algodão sangrado virou carne de memória. Virou altar. Virou corpo poético. E eu, apenas assisti. Com os olhos marejados. Com o peito em silêncio. Porque há coisas que nem o artista cria, é a vida que escorre, é o **sangue** que diz, é o amor que molda no invisível… e um coração se forma.

Fotoperformance
MÃE: FIOS DE AMOR QUE ME COSTURA

O meu corpo entendeu antes da minha razão.
Entendeu que a **performance com sangue**, aquela que eu tanto desejei, sonhei, e ensaiei dentro de mim, havia finalmente acontecido.
Não no palco. Não em praça pública. Mas ali, na intimidade do gesto. No silêncio de um algodão que acolheu meu **sangue** como se fosse ventre.
A **arte-vida** me atravessou sem pedir licença, e foi o corpo quem soube primeiro.
A mancha se formou.
O algodão se moldou em coração, sem que eu encostasse um dedo sequer.
E no centro, o **sangue** desenhou uma imagem que não fui eu quem criou:
foi o afeto que emergiu do fundo da memória.
Era eu. Era minha mãe.
Era o nosso reencontro tecido no avesso da ausência.
Então, entendi que precisava dar superfície a essa criação.
Fixei o algodão sobre um papel vermelho, como se dissesse ao mundo:
"isso aqui é carne, é dor, é beleza viva".
O vermelho não é só cor: é testemunho, é pulsação.
E o algodão, esse altar improvisado, guardou a forma do coração e a mancha que fala.
Dei nome a essa criação nascida da ferida:
MÃE: FIOS DE AMOR QUE ME COSTURA.
Porque foi isso que senti.
Como se o amor dela ainda costurasse as partes soltas de mim.
Como se o sangue dissesse: "ainda estou aqui".
E o que era só desejo virou obra.
O que era só processo virou presença.
A seguir está o registro, esta fotoperformance que pulsa.

Não é só imagem.
É memória viva.
É costura de afeto.
É corpo que chora e arte que cicatriza.



Fotoperformance "MÃE: FIOS DE AMOR QUE ME COSTURA"

E o **sangue** não parou por ali.

Ele seguiu seu curso.

Silencioso, insistente, teimoso como afeto antigo.

Quando retirei o curativo do braço, aquele curativo simples, desses que se usa depois do exame, percebi algo.

A mancha que ficou ali não era qualquer mancha.

Era um coração.

Um pequeno coração escuro, no centro de um círculo.

Poderia ser só um resíduo. Mas não.

Era mensagem. Era vestígio. Era símbolo.

Na linguagem do **sangue**, tudo é sinal.

E naquele instante entendi: **o amor queria continuar falando**.

Já não bastava estar no algodão. Ele agora queria marcar o curativo.

Queria dizer que até ali, naquele resto de papel adesivo, havia poesia.

O círculo do curativo era a borda do cuidado.

E no meio, o coração escorrido

como se dissesse: “aqui também pulsa vida, aqui também há beleza no que escapa”.

E eu ouvi.

Mais uma vez, ouvi.

Esse coração é testemunho do que não se controla.

É prova de que o afeto vaza, escorre, e se revela mesmo no que é para ser descartado.

Tudo pode ser obra.

Tudo pode ser amor.

Até um **curativo sujo de sangue**.

Esse também sou eu.

Esse também é amor que se forma.

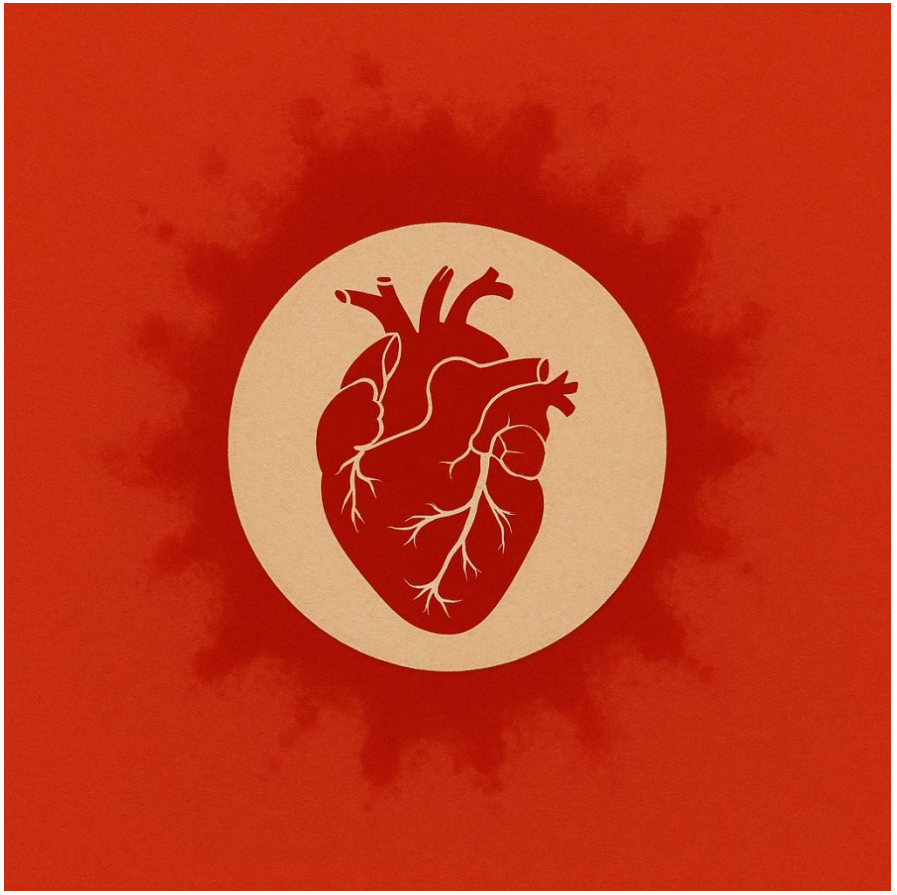
Esse também é arquivo da minha carne poética.



Com o auxílio da inteligência artificial consegui devolver ao mundo a imagem que meu coração viu primeiro. Porque, sim, foi o meu coração que viu, antes da razão, antes das palavras, antes de qualquer explicação. Ali, naquele pequeno curativo, manchado pelo **sangue** do meu corpo, algo pulsou. Era mais que uma mancha. Era revelação. Era presença. Um coração.

Eu vi um coração. Vi nele o vínculo com minha mãe, os fios de **sangue** costurando um amor que não se rompe nem com a morte. **Um amor que sangra** e permanece. Que mancha e, ao mesmo tempo, cura. Foi como se o meu **sangue** tivesse memorizado a forma do afeto. Como se cada gota dissesse: **"aqui ainda pulsa"**. E ali pulsou. Naquele círculo de papel, vi nascer um **coração de sangue** e ausência, de saudade e presença.

Com a imagem criada pela IA, consegui transformar o que vi em símbolo. Aquele coração, desenhado com linhas sobre o fundo vermelho, pulsa no centro do curativo. Ele representa não só o que vi, mas o que senti. Uma estética da mancha. Um batimento de ausência. Uma costura de amor. Uma materialização do vínculo entre corpo e memória. Um gesto de **arquivamento-poético**. É o corpo dizendo: **"a dor me atravessou, mas virou arte"**. E agora, te convido a ver também. Porque essa imagem não é só minha. É da vida que insiste em pulsar.



Eu poderia ter jogado fora.
Era só um curativo usado, sujo de **sangue**.
Mas o **sangue** quis dizer algo, e eu escutei.
Quando retirei aquele curativo do meu braço, vi no centro uma mancha, uma forma pequena e escura que me atravessou feito suspiro: **um coração**.
Era simples, mas não era banal.
Ali havia vida. Havia memória. Havia presença.
Entendi na hora: **era o segundo sinal**.
Depois da imagem minha com minha mãe no algodão **sangrado**, agora era o coração que se formava no curativo.
Era como se ela dissesse: "ainda estou aqui".
Como se meu **sangue** respondesse: "eu sei, mãe".
Começou assim o processo de arquivamento:
Fixei o curativo sobre uma folha de papel vermelho, como quem assina um pacto.
O vermelho era a moldura que meu afeto exigia, cor de **sangue**, de corpo, de amor derramado.
E ali, no centro exato da superfície, colei o curativo.
Não apenas como objeto. Mas como testemunho.
E então, emoldurei.
Como se emoldura uma relíquia.
Como quem precisa dar permanência a algo que insiste em escapar.
O título nasceu de dentro: **Amor de Mãe**.
Não precisei pensar muito.
Porque era isso, só isso e tudo isso.
Um coração minúsculo feito de **sangue**.
Um vínculo que segue pulsando entre mundos.
Um afeto que a morte não rompe.
Uma presença que costura o que o tempo tentou desfiar.
Essa fotoperformance não é só imagem.
É um altar íntimo.
Um arquivo da dor e do afeto.
Uma oferenda que deixo para mim mesmo
para lembrar que sou feito de **sangue**,
mas também de amor que cicatriza.
E que mesmo no curativo sujo, a arte me encontra.
Mesmo na ferida, o afeto se revela.
E no gesto de guardar,
minha mãe me costura mais uma vez.



Fotoperformance AMOR DE MÃE.

O sangue secou, mas a imagem ficou. No algodão sujo, no curativo usado, em pedaços de matéria que a medicina descartaria, encontrei revelações. Ali nasceu a fotoperformance **MÃE: FIOS DE AMOR QUE ME COSTURA** como se, num ato íntimo e involuntário, o próprio inconsciente tivesse bordado uma lembrança antiga com linha vermelha. Depois veio **AMOR DE MÃE**, e era como se a primeira imagem quisesse continuar. Porque as imagens do inconsciente não se contentam com uma única aparição: elas voltam. Elas exigem ser vistas, sentidas, elaboradas.

Me debrucei sobre o algodão com sangue como quem se deita num divã. A imagem da mãe com o bebê, que cobri com traço vermelho, não é só representação, é convocação. Como diz **Nise da Silveira** em *Imagens do Inconsciente* (2022), **"essas imagens tomam a alma da pessoa."** (SILVEIRA, 2022, p.15). E me tomaram. Tomaram meu corpo-performer, tomaram minha memória de filho, tomaram minha escrita atravessada por saudade e desejo de cura.

Nise, com sua escuta ampliada, entendeu o que muitos psiquiatras ainda ignoram: **que a imagem é um acesso à alma**. Que a criação é caminho de reintegração psíquica. Ao me aproximar dos rastros que deixei no algodão sujo de sangue, percebo: esse gesto performativo é também um gesto de elaboração do trauma, da ausência, da dor que ainda pulsa na ferida aberta da perda da minha mãe. Não estou apenas desenhando uma figura, estou permitindo que o inconsciente se manifeste com seus **"concomitantes motores"** (SILVEIRA, 2022, p.15), como ela dizia. Estou sendo mediador de algo que vem de dentro, mas que precisa ganhar forma do lado de fora para que eu possa continuar.

Jung dizia que a psicose é uma linguagem simbólica da alma em crise. E Nise propôs uma escuta radical dessa linguagem, recusando a contenção e escolhendo o acolhimento criativo. Eu me reconheço nessa **pedagogia do afeto e do símbolo**. Minhas performances com o sangue não buscam chocar, mas revelar. São dispositivos para que o inconsciente fale, o meu falou com imagem, com cheiro, com textura, com cicatriz.

MÃE: FIOS DE AMOR QUE ME COSTURA é também sobre isso, sobre o amor que sobrevive na ferida. A mãe desenhada na mancha de sangue não é só a minha mãe. **É a mãe arquetípica**. A grande mãe que acolhe, protege, alimenta e, ao mesmo tempo, abandona, fere, morre. Amor de mãe é uma força que sangra e costura. Que marca e cuida. Que permanece mesmo na ausência. A linha vermelha que tracei com minha caneta é o fio invisível da ligação que não se rompe com a morte.

Talvez seja isso que Nise tentou ensinar com tanto rigor e ternura: que as imagens do inconsciente não são só delírio ou doença, são memória viva. **São mapas afetivos**. São cartas escritas por uma

parte de nós que não sabe escrever com palavras, mas que sabe muito bem desenhar com sangue, sonho, suor e suor. E a arte, como diz **Luiz Carlos Melo** na apresentação da nova edição do livro *Imagens do Inconsciente* (Nise da Silveira), é o campo onde essa comunicação se faz visível.

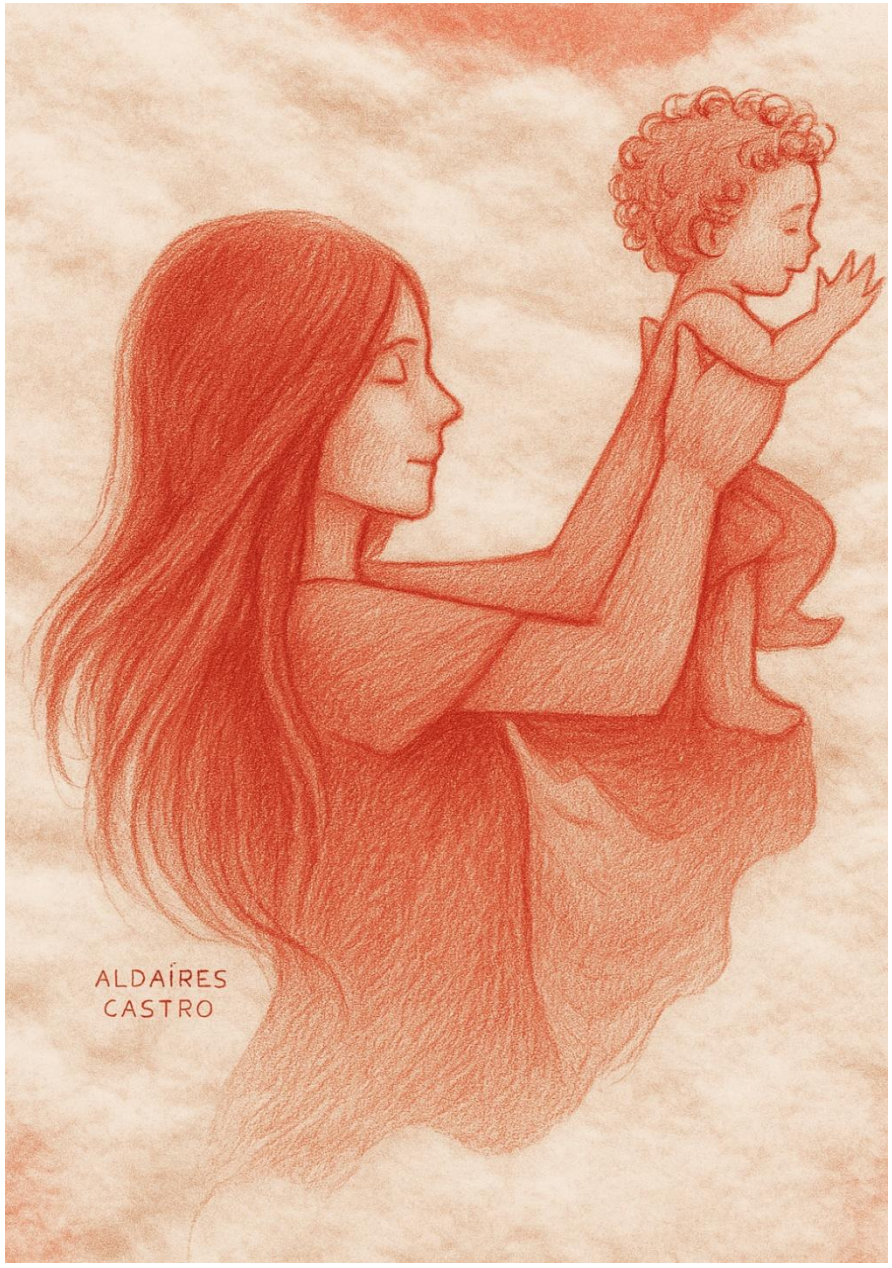
Assim, essas fotoperformances são, então, este campo. São como os **ateliês do Museu do Inconsciente**[42], mas feitos do meu próprio corpo, do meu próprio arquivo, da minha própria dor. Quando o espectador olha, talvez veja só um traço vermelho. Mas quem mergulha verá um grito. Um chamado. Uma costura feita de amor, perda, cura e criação. Porque o que me costura é amor de mãe e esse amor, mesmo manchado de sangue, nunca deixa de bordar.

Esse **arquivo** foi planejado inicialmente para falar sobre o hiv, sobre o sangue, o estigma, o corpo que carrega esse vírus e o transforma em arte, em discurso, em presença. Mas a vida, como sempre faz, me atravessou com força. E minha mãe veio junto. Surgiu no algodão sujo de sangue, na mancha que se abriu como uma revelação, no desenho que meus olhos viram antes mesmo de eu compreender.

Sobre isso, eu não tenho controle. Nunca tive. Meu corpo segue uma dança que escapa da razão. Uma coreografia feita de memória, afeto e ausência. E foi nessa dança que reencontrei minha mãe, inteira, presente, viva em mim. Por isso, para encerrar esse tópico, o que me cabe é uma carta. A primeira. A mais difícil. A mais necessária. Me dirijo a ela com o coração escancarado, sem máscaras. Falo de tudo. E, enfim, entrego o perdão que ela merece. Porque perdoar, às vezes, é também se libertar. Porque o sangue, quando escreve, cicatriza.

A imagem que ilustra a carta nasceu da mancha. Não da imaginação apenas, mas da mancha de sangue no algodão, um resto que a clínica despreza, mas que a arte recolhe como oráculo. Vi ali o contorno de uma mãe erguendo seu filho, como se a vida, mesmo ferida, insistisse em se ofertar. Então, fiz o que meu corpo sabe fazer: dancei com a imagem. Criei com a inteligência da máquina, sim, mas foi o inconsciente que ditou o desenho. Cada traço ecoa o gesto terno da mulher que me deu a vida. E o bebê… eu. Talvez sejamos todos nós, buscando colo onde só havia ferida. Aqui, mãe e filho se entrelaçam num vermelho suave, como se a dor tivesse virado tecido. Essa imagem não é ilustração. É revelação. É uma oferenda feita de pixels, lembrança e poesia. É minha tentativa de eternizar o que vi na mancha de sangue: um amor que costura, um vínculo que não morre, um sangue que ainda pulsa com o nome dela: **Aldaíres**, **minha mãe**.

[42] Os **ateliês**, criados sob a coordenação de Nise da Silveira, constituem espaços de livre experimentação artística, onde pacientes psiquiátricos expressavam seus conteúdos internos por meio de pintura, modelagem, desenho e outras práticas criativas. Esses ateliês, concebidos como dispositivos clínico-poéticos, substituem a lógica repressiva da psiquiatria tradicional por uma abordagem que valoriza a subjetividade, a imaginação e a potência criadora. Ao legitimar a produção estética como campo de saber e diagnóstico, Nise instituiu um território singular de intersecção entre arte, saúde mental e ciência, hoje reconhecido internacionalmente como marco da psicologia analítica e da reforma psiquiátrica brasileira.



Carta para minha mãe Aldaíres Castro

Escrita em 2 de julho de 2025

Sete anos depois da sua partida

Mamãe,

Hoje a saudade me atravessa feito lâmina fina. Fere e costura ao mesmo tempo. É dia 2 de julho de 2025. Já se passaram sete anos desde a sua partida. Mas ainda choro. Choro como agora, enquanto te escrevo. As lágrimas vêm sem pedir licença, como se fossem o seu abraço escorrendo do céu para minha pele. Preciso te escrever. Preciso te agradecer.

Obrigado por ter sido minha mãe.

Sua força de mulher nordestina me moldou. Você criou nove filhos sozinha. Nove! Um batalhão de amores gerados no peito e sustentados com coragem. E quando alguém me chama de forte, eu sorrio pequeno e penso em você. A força que veem em mim não nasceu em mim. É herança sua. É você que vive em mim. Sua força é minha espinha, meu caminho, meu grito de resistência. Você nunca baixou a cabeça para as durezas do mundo. Nunca recuou. Foi mulher inteira, mesmo

quando faltava tudo. Foi para o meio da floresta amazônica com a coragem de quem carrega o mundo nas costas e a fé no ventre. E ali, no meio do verde, do rio e da vida, eu nasci. Nasci do seu suor, da sua luta, do seu afeto áspero e doce. Aldaíres, minha mãe, você foi gigante.

E eu entendi sua escolha de partir. Respeitei. Não foi covardia. Foi ato de coragem. Foi você dizendo: "ainda tenho controle sobre minha vida". Foi gesto de força até no fim. E só alguém muito forte é capaz de dizer: "agora eu vou". Te perdoei, mãe. E sigo te amando com a dor e a beleza da sua ausência.

Tem dias que choro, sim. Mas também tem dias que sorrio, que danço, que escrevo, que performo e nesses dias, você está viva em mim. Sigo os seus passos, sigo o seu desejo. Lembro da nossa última conversa, como quem segura uma flor murcha com o cuidado de não a deixar se desfazer entre os dedos. Você me disse: "Filho, faça Mestrado". Eu fiz. E agora, mamãe, seu menino vai ser doutor.

Dá para ouvir você dizendo "eu sabia que você ia conseguir". Dá para sentir sua mão alisando meu cabelo, seu orgulho aceso em silêncio. Você sempre vibrou com minhas conquistas, mesmo quando a vida era dura demais para comemorar. Hoje, cada passo meu é por você. É para honrar o seu nome, a sua história, a sua travessia. Obrigado, mãe. Pela mulher que você foi. Pela educação que me deu. Pela força que me ensinou a ter. Obrigado por me fazer acreditar que mesmo quando o mundo pesa, a gente pode voar com pés no barro e asas na coragem.

Descanse aí de onde você está. E me veja daqui realizando os nossos sonhos.

Porque sigo.

Por você.

Por nós.

Te amo eternamente, mamãe.

Com todo o amor do seu menino,

Marcelo.


Arquivo-documentos
Rizomas do hiv e Covid-19



Fotoperformance "Lixo, silêncio e antirretrovirais: coreografia da vergonha"

Essa imagem é um registro meu.

Captada no dia **11 de dezembro de 2021**.

Meus olhos performaram primeiro, antes mesmo da câmera.

Vi o silêncio escorrendo pelas bordas da lixeira.

A vergonha em forma de caixa.

E registrei. Porque meu corpo sabe quando é hora de **arquivar** a dor do mundo.

Essa imagem não é apenas o retrato do descuido de uma farmácia pública.

Ela é o **retrato de uma dor coletiva**.

Foi feita na Unidade de Saúde em Belém do Pará, que atende **pessoas vivendo com hiv**.

E o que se vê é muito mais do que caixas vazias de **antirretrovirais** transbordando do lixo.

É a **materialização da vergonha**.

É o encenamento cotidiano de um medo que não termina no balcão.

Muitas **pessoas que vivem com hiv** não levam as caixas para casa.

Desmontam as embalagens ali mesmo, às pressas, com receio de alguém da família ou do trabalho descobrir.

Como se carregar a cura fosse também carregar um estigma.

Alguns escondem os comprimidos em potes de vitaminas.

Outros colocam dentro de porta-cápsulas, ou qualquer outro recipiente que o olhar moralizador não reconheça.

Às vezes nem são elas que vão buscar, mandam a mãe, a esposa, o irmão.

É como se a presença delas nesse espaço denunciasse algo que preferem calar.

E eu te pergunto, leitor: o que é mais pesado: o vírus ou o julgamento?

Essa cena é uma coreografia da rejeição.

Cada caixa rasgada, amassada e jogada no chão é também um grito abafado.

É a **performance do medo**.

Do medo de ser descoberto, do medo de ser excluído, do medo de não ser amado.

Há corpos que se tornam **indetectáveis no sangue**, mas que continuam sendo **detectáveis no preconceito**.

E nesse espetáculo de estigma, a medicação, que deveria ser símbolo de cuidado, **torna-se fardo**, segredo, vergonha.

Eu olho para essa pilha de caixas e vejo um **arquivo**.

Um **arquivo da dor**, do descaso, da ausência de políticas que enfrentem o estigma com afeto e escuta.

Essa imagem sangra silêncio.

E o meu corpo, **arquivo vivo da vivência**, se contamina de

novo, mas agora com urgência de dizer:

não basta distribuir o remédio, é preciso curar o medo.

ARQUIVANDO A CURA: caixas, bulas e os rastros poéticos da vergonha

Comecei a guardar meus **arquivos-documentos hiv**.

É assim que os nomeio: frascos vazios, caixas de antirretrovirais, bulas, receitas, algodão com **sangue**, curativos de exames, meu exame reagente com aquele primeiro **"positivo"**, cartões de vacinação contra a COVID-19.

Esses objetos, aparentemente descartáveis, carregam memória.

E memória, quando bordada com poesia, vira arte.

A primeira intervenção artística com esses materiais aconteceu no dia 01 de outubro de 2020. Tenho essa data registrada nos meus **arquivos**, como se fosse uma certidão de nascimento da minha transformação estética.

Mas a história começa bem antes.

Entre **outubro de 2016**, quando iniciei a **medicação**, e aquele primeiro gesto de 2020, fui acumulando.

Sim, acumulador de memórias, de caixas, de silêncios, de marcas.

Cada vez que ia buscar meus comprimidos, voltava com elas: **as caixas**.

As mesmas que tantos deixavam para trás.

Você lembra, leitor, daquela imagem no início deste tópico?

A lixeira da farmácia transbordando de caixas, cena comum para quem **vive com hiv**.

Muitos pacientes não as levavam por vergonha.

E eu entendo.

No início também tive receio. A primeira vez que fui buscar a medicação, meu corpo tremia.

Era a vergonha encarnada na fila, o medo de encontrar um conhecido, de ser olhado com aquele olhar que acusa sem falar.

Mas algo em mim resistia a esse gesto de descarte.

As caixas vinham comigo, todas.

E assim, a casa virou um pequeno museu do hiv.

Um **arquivo** íntimo.

Porque eu já sabia, um dia ia fazer algo com aquilo tudo.

E fiz.

Transformei a simbologia médica, marcada por estigmas, em processos de ressignificação.

As bulas ganharam novo destino durante a pandemia de 2020.

Naquele tempo suspenso, aprendi a dobrar origamis.

Você lembra, leitor, do **Diário de Bordo da COVID** que compartilhei?

Ali contei que comecei a fazer tsurus.

Dobrei um, depois outro, depois dezenas, **muitos feitos com bulas de antirretrovirais**.

E ao dobrar, dobrava também a dor.

Transformava bula em ave.

Farmácia em ninho.

Medicação em encantaria.

Depois, esses tsurus começaram a voar por entre instalações.

Pendurei-os em galhos secos, cravei em tecidos, deixei-os pousar sobre a pele da performance.

Era como se cada um carregasse um fragmento da minha **vivência**, da minha cura, da minha vergonha atravessada pela arte.

Era como se dissessem: **"Não somos só caixas. Somos vida que resiste."**

E agora, deixo você observar.

Veja com olhos que não descartam.

Veja com olhos que reconhecem que até no lixo há poesia.

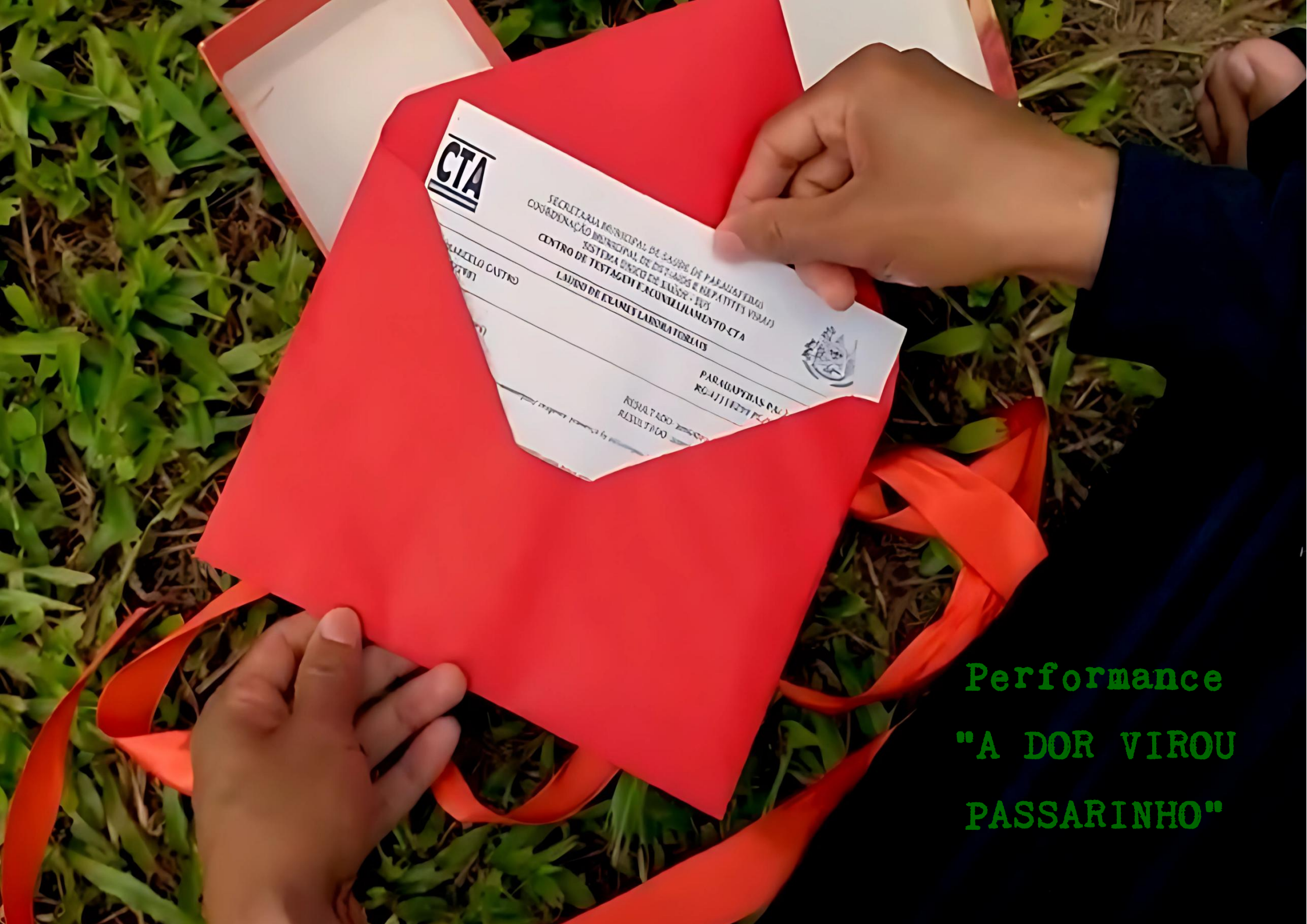
E que todo corpo que vive com hiv carrega não só o vírus, mas também a potência de reinventar os próprios rastros.



Fotoperformance "Origami da cura: bulas que viram encantaria"




Divicay®
dolutegravir
sódico 50mg
Contém 30 comprimidos revestidos
136
Ministério da Saúde
Governo Federal


CTA
CENTRO DE TESTAGEM E ACONSELHAMENTO-CTA
Performance
"A DOR VIROU
PASSARINHO"

A imagem da página anterior é o recorte do instante que rompe o silêncio: minhas mãos retiram de um envelope vermelho o meu **exame reagente ao hiv**. Um documento real. Não réplica, não simulação. A prova escrita da **infecção** que carrego há nove anos, agora performada. Esse envelope estava guardado dentro de uma caixa, também vermelha, amarrada com fita da mesma cor, tudo proposital, como um **corpo-ritual** que anuncia: aqui dentro há dor, mas também há beleza em transformação.

No dia **09 de maio de 2021**, um domingo de feira na Praça da República, em Belém do Pará, realizei a performance **A DOR VIROU PASSARINHO**. E justo ali, naquele território atravessado por memórias, afetos e mangueiras. Uma geografia que seguiu meu corpo, ou talvez tenha sido meu corpo que, obediente, seguiu a geografia. Desde esse dia, a praça nunca mais me deixou. E confesso, em cada nova ação performativa que tentei pensar em outro lugar, foi a praça que me chamou de volta. É ser afetado pelo lugar. É encantaria. Foi ali que fui tocado de verdade. Ali que fui acolhido com um carinho que nenhuma outra praça do Brasil me devolveu com a mesma vibração.

Transformar o exame positivo em um tsuru, essa foi a ação central. Dobrei a dor. Literalmente. Meu laudo, com nome e tudo, foi dobrado e desdobrado até se tornar pássaro. E não um pássaro qualquer: um **tsuru**, origami japonês que simboliza cura, vida longa e esperança. O gesto de dobrar foi oração. Cada dobra uma reza, cada vinco uma cicatriz transfigurada. Meu sangue escrito em laudo virou asa. A infecção, em vez de ser escondida, foi anunciada com delicadeza, como quem oferece flor em vez de espinho.

Era domingo, **Dia das Mães**. Coincidência que doeu. A data não foi escolhida por isso, foi o único dia em que o violinista e a equipe de filmagem podiam estar. Mas quando acordei naquele domingo e me dei conta do simbolismo do dia, pensei em cancelar. Pensei em adiar. Mas meu corpo disse: **é hoje**. E ele sempre sabe. Limpei as lágrimas, me vesti de coragem e fui. Fui para a praça ofertar meu coração em origami, minha cicatriz em voo.

Apesar de ser algo tão íntimo que até eu não me sentia preparado para aquele momento. E isso é uma das coisas que mais me desperta na linguagem da performance, foi exatamente essa falta de preparação que me moveu. Não teve ensaio. Não poderia ter. A performance, assim como a vida, é acontecimento vivo, orgânico, imprevisível. **"Não ter controle como não temos da vida."** Isso é tão humano. E foi nesse humano, nessa vulnerabilidade que mergulhei para criar **A DOR VIROU PASSARINHO**.

Era a primeira vez que eu olhava de frente aquele documento. Deixei para fazer ali, ao vivo, diante de todos. A ação performativa não começou com o gesto, mas com o peso do olhar. Leitor, no

capítulo II, eu contei como recebi meu diagnóstico. E lembra quando o enfermeiro confirmou a minha infecção por **hiv** e me acolheu com doçura? Naquele instante, ele me perguntou: "Você quer ficar com o teste?" Eu hesitei. Silenciei. E ele respondeu por mim: "Vou guardar no seu prontuário e, se um dia você quiser, é só buscar."

Mas mesmo cheio de inseguranças, eu queria que fosse uma **ação pública**. Eu queria me colocar em presença. Me "oferecer ao olhar do outro", como escreve Tania Rivera: "Mais forte que a escrita, a presença corporal de alguém, ao se oferecer ao olhar do outro, não seria essencialmente uma declaração inequívoca de que está vivo?" (RIVERA, 2018, p. 19).

DISPOSITIVO-PERFORMATIVO:

PRIMEIRO MOMENTO - A VIAGEM:

Tudo começou com o meu corpo em deslocamento. Uma travessia longa, de **12 horas de estrada**, cortando o Pará de ponta a ponta. São cerca de **700 quilômetros entre Belém e Parauapebas**, mas naquele dia parecia mais, porque era o tempo que o corpo levava para se preparar, era o tempo que a alma pedia para atravessar o próprio medo.

Entrei no ônibus como quem entra num útero de silêncio. O asfalto virou pensamento, e a paisagem se misturava com as lembranças. A cada parada, respirava mais fundo. A cada quilômetro, me aproximava de mim. Essa não era só uma viagem geográfica, era uma **peregrinação íntima**.

Cheguei à cidade com o coração apertado e os passos firmes. Segui direto ao **Centro de Testagem e Aconselhamento (CTA)**. Pedi o exame. Aquele. O meu. O resultado **reagente ao hiv**, que nunca toquei, nunca olhei. Ele me foi entregue. E, fiel ao que planejei desde o início, **não li**. Com mãos cerimoniosas, guardei o documento no **envelope vermelho**, dobrei o gesto e o fechei como quem sela um segredo antigo. Coloquei o envelope na bolsa, e com ele, levei uma parte de mim que dormia esquecida. Voltei para Belém com o corpo carregando não só o papel, mas um silêncio prestes a virar canto.

SEGUNDO MOMENTO - A PERFORMANCE NA PRAÇA

Local: Praça da República, em Belém do Pará.
Data: Domingo, 09 de maio de 2021, Dia das Mães.
Horário: Pela manhã, durante a feira.

Figurino: **Vestido preto**, como luto e elegância. **Cabelo preso em coque**, como quem se preparava para um ritual sagrado. Cheguei à praça com a caixa vermelha nas mãos. Escolhi um lugar de passagem, de movimento, onde o olhar do outro pudesse pousar, onde as pessoas me vissem. O chão era meu altar. O espaço urbano era meu palco. Sentei-me. Posicionei a **caixa vermelha com fita vermelha** no centro da cena. Um **violinista iniciou a música "Codinome Beija-flor"**. Era esse som que me atravessava e me guiava. Ao compasso do violino, desfiro a fita. Abri a caixa. Retirei o envelope. Minhas mãos, estavam mais trêmulas, mais expostas, rasgaram o silêncio. Retirei de dentro dele o exame, aquele que nunca tinha visto com meus próprios olhos. O papel que dizia **"reagente".**

A dor pulsou.
Mas não gritou.
Ela se dobrou.
Comecei a transformar o laudo em origami de tsuru.
Cada vinco era um suspiro.
Cada dobra era um rito. A folha foi virando pássaro.
A sentença tornou-se símbolo.
O **hiv** tornou-se arte.
Tornei-me presença, escuta, resposta viva.

A performance instaurou-se para o relacional. Um corpo que se oferece ao olhar do outro não como vitrine, mas como gesto de vida, como propõe Tania Rivera: "A presença corporal de alguém, ao se oferecer ao olhar do outro, não seria essencialmente uma declaração inequívoca de que está vivo?" Assim, a performance se transformou em ato de comunhão.

Eu, o pássaro, o papel, a praça, o som,
os curiosos, os afetos.
Tudo era cena.
Tudo era verdade.
E quando o tsuru enfim toma forma,
quando aquele pedaço de dor se levanta em leveza,
eu sei: **a dor virou passarinho.**

Encerramento:

Não houve aplauso.
Não houve anúncio.
A performance terminou no tempo do silêncio.
O corpo permaneceu ali mais um pouco.
Depois, me levantei. E voei junto com ele.

Siga o voo do **QR Code**. É um convite, um sussurro bordado com fita vermelha, que te leva direto a um momento raro e essencial da minha travessia. Não é apenas um vídeo. É um rasgo no tempo, onde minha dor ganhou asas. Assista à performance **A DOR VIROU PASSARINHO** e permita-se sentir o que ali se costura, se despedaça, se reinventa. Eu te convido com o coração exposto, com o envelope vermelho nas mãos. Vai lá. Veja com os olhos da alma. Talvez você também ouça o som do violino, talvez seu próprio silêncio se mova… e descubra que também pode voar.

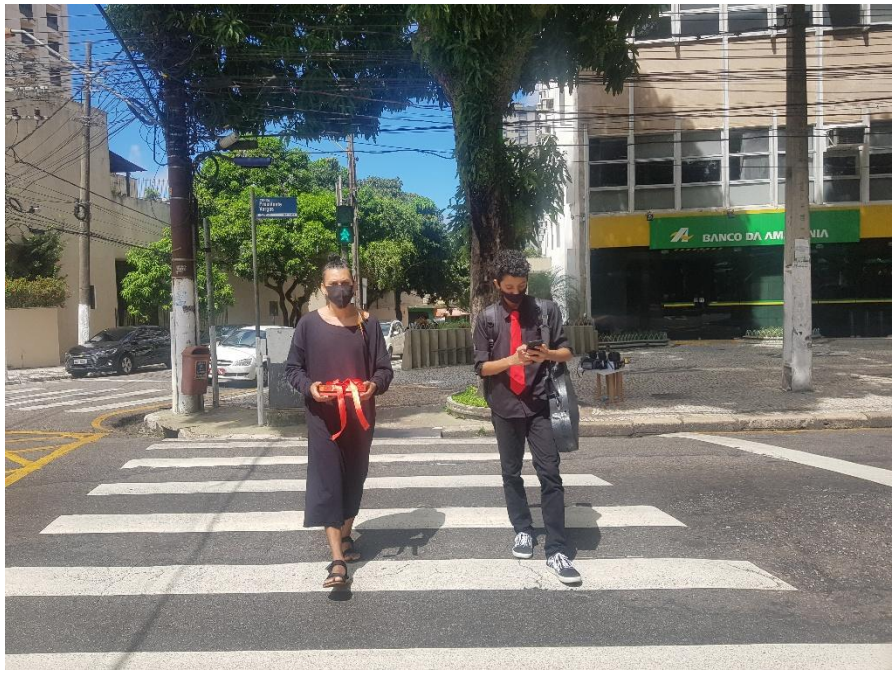


A performance **A DOR VIROU PASSARINHO** começou muito antes do primeiro olhar do público, muito antes da fita vermelha ser desenrolada ou do tsuru ganhar asas. Meu corpo já despertou em rito naquele dia, era Dia das Mães. E isso tocou fundo. Não foi uma coincidência. Era como se a vida tivesse marcado a data com delicadeza cruel. Acordei com o coração em alvoroço, ansioso, como se algo em mim soubesse que o voo não seria apenas simbólico. Estava tudo por um fio. Meus nervos, minha memória, minha coragem.

Desde que fiz a viagem até Parauapebas para buscar o teste reagente, minha vida entrou em suspensão. Aquela caixa guardava mais do que um papel: era um fragmento do passado, uma cicatriz

materializada, um espelho de um tempo que me atravessou. E desde então, tudo ficou esperando... o momento da transformação. O momento de dar forma poética à dor. E chegou o dia.

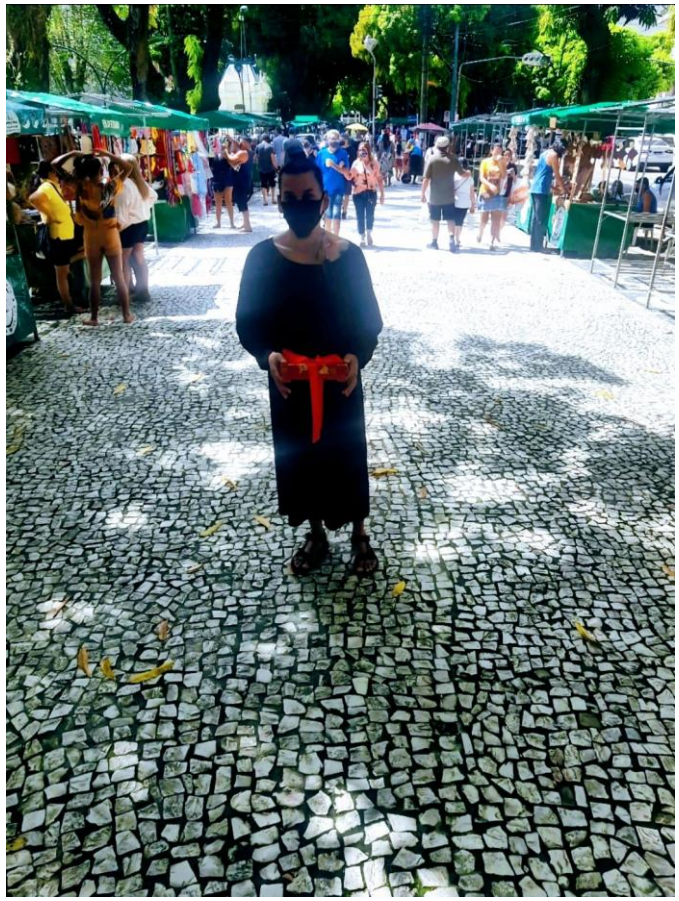
As fotos desse momento são registros do início do cortejo. Não era só uma caminhada até a Praça da República, era o corpo que estava em trânsito, em estado de passagem.



Nessa primeira imagem, a travessia da rua. Sentia meu corpo deslocado do tempo presente. Eu caminhava, mas meu espírito parecia pairar alguns centímetros acima do chão. A fita vermelha pendia da caixa como um rastro de sangue que insistia em ser visto. E a cidade não parava, mas eu não via nada além do meu gesto.



Nessa imagem estou entre barracas, árvores e pessoas, mas parece que há uma redoma invisível ao meu redor. Segurava a caixa com ambas as mãos como quem carrega um coração fora do peito. Uma oferenda. Um segredo. Meu vestido preto era como um luto cerimonial, e o coque nos cabelos firmava a minha verticalidade: postura firme, mesmo que o peito tremesse.



E nesse registro, estou parado, em pé no meio da praça, e ali já não era só performance, era altar. O espaço todo se ritualizava. Meus pés firmes no chão, o olhar velado pela máscara (período pandêmico) e a caixa entre as mãos como se fosse uma relíquia sagrada. A ação ainda não havia atingido o clímax, mas tudo já era performance. A espera, o silêncio, os passos lentos… meu corpo sabia que estava diante de algo irreversível. Não haveria volta. Dali em diante, a dor se transformaria em passarinho e voaria com a delicadeza que só a arte sabe emprestar àquilo que sangra.

Escolhi o lugar com o corpo, com a escuta da alma. Ali, na lateral do Teatro Waldemar Henrique, me sentei na grama, debaixo de uma palmeira que parecia me proteger. Um teto natural para o ritual que estava prestes a acontecer. O mundo ao redor era feira, era gente, era barulho, vozes misturadas ao som das barracas, ao vai e vem dos corpos distraídos. Mas ali, onde me encostei, tudo silenciava. Naquele pedaço de grama, debaixo da palmeira, a realidade se deslocou.

A performance começava. E começou com música, o som do violino tocando *Codinome Beija-Flor*, do Cazuza. E foi como se o tempo abrisse uma fenda. A praça virou outro mundo. Um mundo só meu. Agora era só eu, o violino, e a caixa com o laço vermelho entre minhas mãos. Não havia mais feira. Era rito. Era arte. Era encantamento. Era o meu corpo pronto para transformar a dor em voo.

Comecei a desenvolver o dispositivo-performativo com gestos lentos, quase cerimoniais. Retirei o laço da caixa… Desatei com cuidado, como quem desamarra o próprio destino. Abri a caixa. Dentro, o envelope vermelho guardava o tempo condensado,

o passado em estado bruto. Tirei o teste do envelope. E, pela primeira vez, olhei. Olhei de frente. Li a palavra. **Reagente**.

No vídeo, é possível ver o impacto, meu corpo sente o baque, meus olhos seguram o abismo. A dor me atravessa e me derruba. Fui tomado pelo choro, e não consegui dobrar. Fiquei ali, sangrando pela alma, precisava sangrar.

Mas então… encarei o choro. Como quem conversa com o próprio reflexo. Respirei fundo. E segui com as dobras. Fui dobrando… vinco após vinco… e quase no final percebi: eu havia feito pelo lado branco do papel. E eu queria as palavras visíveis. Queria que o mundo visse o que me atravessa. Tive que recomeçar. E me perdi no recomeço. Me deu medo de não conseguir. Quando se erra um origami, o melhor é pegar outro papel, mas aquele era o único. O papel do meu teste. E os vincos pelo avesso dificultavam tudo.

O coração disparou. Fiquei apreensivo. Mas então me conectei com ele, com o papel encantado. E foi ele quem me mostrou o caminho. E o encantamento começou. As asas foram surgindo… E quando percebi o tsuru ganhando forma, abri um sorriso. Um sorriso de felicidade que nasceu da dor.

Quando ele ficou pronto, dançamos. Eu e ele. A dança mais linda do mundo. A dança da alma. E o choro voltou. Mas agora era outro choro. Era choro que lava. Que limpa. Que cura.

E o ritual terminou. A performance teve o seu encerramento visível ali, diante das pessoas, no chão da praça, sob o olhar de quem passava, de quem parava, de quem sentia sem entender. Mas o que se passou no meu corpo, ah, isso não terminou ali.

Quando dobrei o último vinco e vi o tsuru pronto, algo em mim também se reconfigurou. Não era mais o mesmo corpo que havia sentado na grama. Era outro. Corpo atravessado. Corpo rito. Corpo refeito pela arte. A caixa se fechou, os sons se calaram, as pessoas voltaram ao fluxo da cidade. Mas em mim, o encantamento permaneceu. Como um canto que ecoa sem som. Como uma brisa que não se vê, mas toca.

Até hoje, ainda sinto o voo dentro do peito.
A dobra pulsa.
A fita vermelha dança em mim.
Porque a dor
ah, a dor
ela se permitiu encantamento.
Virou bicho sagrado.
Virou sopro.
Virou pele de novo.
Virou passarinho.
E desde então, sigo voando.









As vibrações da encantaria **virar passarinho** continuaram reverberando no meu corpo como um eco sutil que não se cala. Mesmo depois que a praça se esvaziou, que o tsuru voou da minha mão para o mundo, algo em mim seguia em movimento, um chamado interno, uma dança silenciosa entre memória, cura e criação. Foi então que deixei-me levar por esse fluxo encantado, por esse sopro que vem de dentro, das minhas camadas mais vivas, mais feridas, mais sagradas.

Assim nasceu a performance **O DOLUTEGRAVIR VIROU PASSARINHO**. Mais uma vez, convoquei meus **dispositivos de cura: a poética da encantaria, o rito do origami, a estética do arquivo-vivo**. Transformei a caixa do meu antirretroviral, esse objeto cotidiano, atravessado por silêncios, estigmas e sobrevivência num tsuru. Não era só dobrar papel. Era dobrar a história, redirecionar o olhar, abrir espaço para outra narrativa possível.

No instante da dobra, a caixa perdeu sua dureza de remédio e ganhou leveza de símbolo. Meu corpo, mais uma vez, se fez templo. E a dor, companheira constante, mais uma vez… virou passarinho. E voou comigo.

Siga o QR Code como quem segue o rastro de um encantamento. Veja como a caixa do antirretroviral vira origami, como a dor se transmuta em voo. Permita-se sentir. Porque nessa performance, cada dobra é também uma cura. E o tsuru que nasce… carrega em suas asas um novo jeito de existir.

No dia 21 de agosto de 2021, realizei uma performance íntima e pública, ao mesmo tempo. Intitulada **O DOLUTEGRAVIR VIROU PASSARINHO**, ela nasceu de um gesto simples e radical: transformei a embalagem do meu antirretroviral em um origami de tsuru, mas esse gesto não surgiu do nada. Ele é fruto de uma travessia.

Quando iniciei o tratamento com os **antirretrovirais**, havia em mim um misto de medo e vergonha. Aquele comprimido, que me manteria vivo, também carregava os estigmas de uma sociedade que insiste em marcar os **corpos que vivem com hiv** com silêncios, preconceitos e olhares enviesados.

Naquele tempo, o remédio não ficava à vista. Eu o escondia numa caixinha, como quem guarda algo proibido. E era justamente nessa caixinha que eu também guardava o primeiro tsuru que recebi, um presente de um aluno, um menino pequeno que, sem saber, me deu um **símbolo de esperança quando eu mais precisava**.

A convivência com o **antirretroviral** foi, durante muito tempo, um pacto silencioso. Um medicamento que eu tomava todos os dias, mas com o qual não dialogava. Era necessário, mas não era amado. Era um corpo estranho dentro do meu corpo.

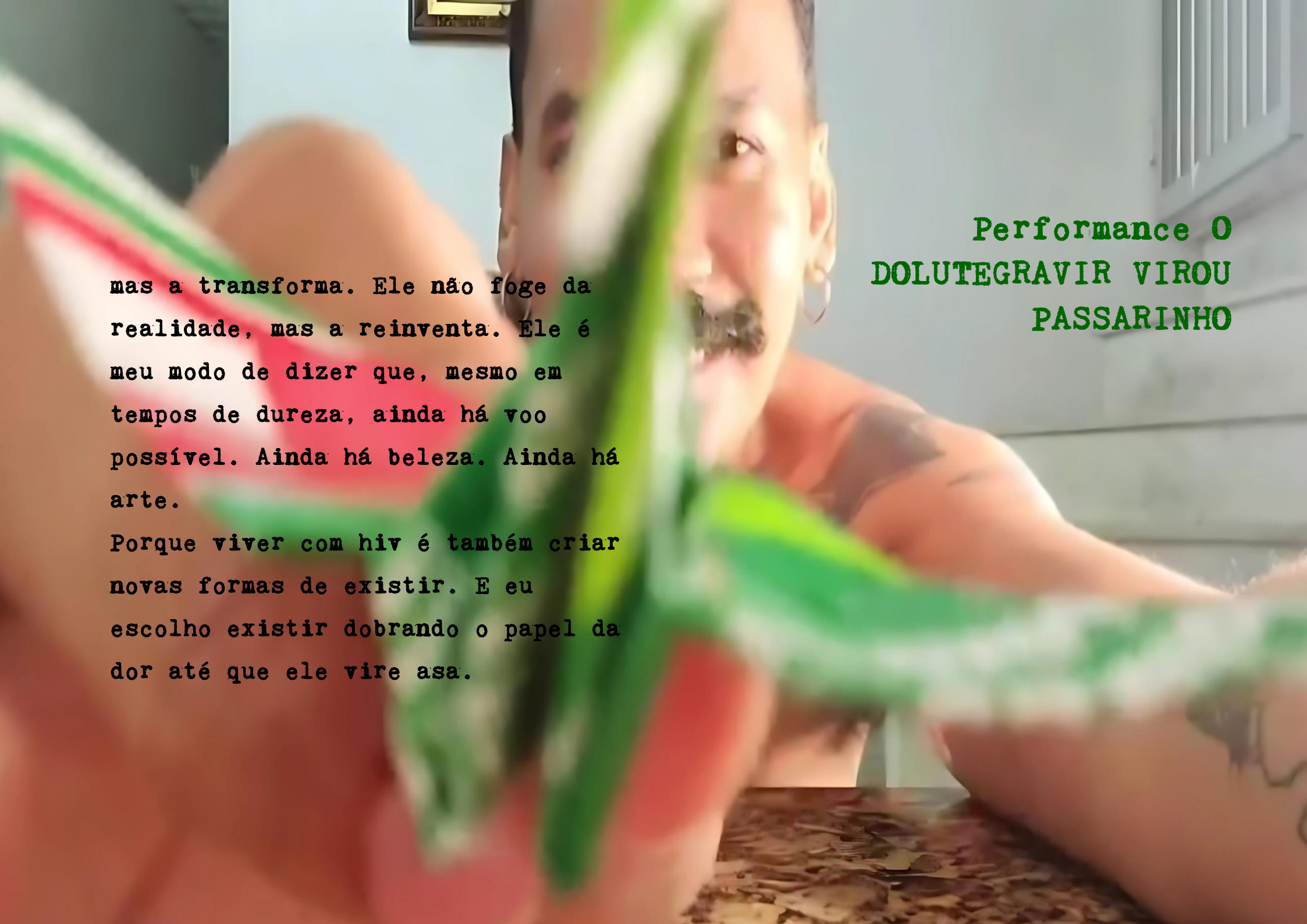
Foi ao transformar a caixa do **dolutegravir** em tsuru que pude ressignificar essa relação. Rasgar a embalagem, dobrar o papel, criar asas. Tudo isso foi uma **coreografia do reencontro**. O que antes era vergonha virou gesto de liberdade. O que antes era medo virou criação.

Essa performance nasceu do desejo de fazer uma **encantaria com o tratamento**, de desmedicalizar o olhar sobre o **corpo que vive com o hiv** e reinscrever nele uma **poética do cuidado**. O tsuru, símbolo da longevidade e da cura na cultura japonesa, quando moldado a partir da embalagem do meu remédio, carrega uma reexistência: meu corpo não se reduz à farmacologia. Ele transcende. Ele dobra o destino com arte.

Como nos ensina **Diana Taylor**, a performance é **"um ato de transferência"** (TAYLOR, 2013, p. 27), um modo de transmitir memória, trauma, resistência, que não depende exclusivamente do registro escrito, mas da **corporeidade e da presença**. Ao fazer esse origami diante da câmera, ao compartilhar essa ação nas redes sociais, eu transferia uma memória íntima para o mundo: **o corpo que vive com hiv também pode voar, criar, reinventar sua própria narrativa**.

E é também por essa via que ouço o chamado de **Suely Rolnik**, quando fala da arte como potência de cura. Para ela, “a tarefa do artista é ativar a sensibilidade adormecida”. E foi isso que eu fiz ao transformar a dor em voo. Desencadear um processo de reencantamento sensível onde antes havia apenas o peso do protocolo biomédico. A arte, aqui, se torna política do corpo, farmácia de afeto, tecnologia de reinvenção subjetiva.

O tsuru feito da caixa do **dolutegravi**r nasceu da dor e da ciência, da farmácia e da esperança. Ele não nega a medicação,



mas a transforma. Ele não foge da realidade, mas a reinventa. Ele é meu modo de dizer que, mesmo em tempos de dureza, ainda há voo possível. Ainda há beleza. Ainda há arte.

Porque viver com hiv é também criar novas formas de existir. E eu escolho existir dobrando o papel da dor até que ele vire asa.

Performance O
DOLUTEGRAVIR VIROU
PASSARINHO

Performance
'EU NÃO MORRI
DE COVID"



NÃO MORRI DE COVID: PERFORMANCE PARA ADIAR O FIM DO MUNDO

Respire fundo.
Este não é apenas um QR Code. É uma ferida aberta.
Um chamado silencioso que sangra em pixels.
Te convido a escanear com os olhos e com o corpo.
Atravessar com a pele.
E testemunhar o que muitos corpos não puderam, porque foram vencidos.
Mais de 700 mil vidas interrompidas.
Corpos racializados, empobrecidos, esquecidos nas estatísticas.
Corpos descartáveis sob a lógica da necropolítica.
A performance **EU NÃO MORRI DE COVID**
não é sobre o privilégio do meu corpo que não tombou.
É denúncia.
É resistência encarnada.

Toque o código.
E siga o fio vermelho da minha voz.
Ali, naquele vídeo, pulsa o corpo que sobreviveu.
Mas não saiu ileso.
Carrego em mim a memória dos que não puderam contar sua história.
Escaneie. Assista. Sinta.
Porque o que você verá
não é só sobre mim,
é sobre o país que deixou corpos tombarem.
É sobre continuar, apesar do silêncio que tentaram nos impor.
É sobre lembrar.

No dia 16 de agosto de 2021, realizei uma performance na Praça da República, (o leitor já sabe que esse lugar é o meu palco, o meu altar), intitulada **NÃO MORRI DE COVID**. A escolha da data foi simbólica: tomei, naquele dia, a segunda dose da vacina contra a Covid-19. Transformei o ato clínico em ritual. Fiz do corpo um altar. Celebrei o que muitos de nós, corpos marcados pelo risco, não puderam celebrar: a **SOBREVIVÊNCIA**.

Sob uma sumaumeira gigante e centenária, com raízes expostas como veias abertas da floresta, conectei-me à terra. As raízes da árvore se entrelaçaram simbolicamente às raízes do meu corpo-rizoma. Eu vestia branco. Estava com o rosto coberto por uma máscara coberta com tsurus coloridos, aves de papel que simbolizam saúde, esperança e proteção. Carregava comigo dezenas de tsurus, nas sete cores do arco-íris, que fui distribuindo às pessoas durante um cortejo silencioso rumo ao "antídoto": a vacina.



Ao final da caminhada, transformei meu cartão de vacinação em um tsuru. Aquele pedaço de papel, que para muitos era apenas um registro para mim tornou-se **símbolo de cura e renascimento**. Fiz um ebó de agradecimento aos meus encantados, aos espíritos da floresta, aos orixás dos terreiros, à minha ancestralidade que me sustenta. O aroma do incenso, os tsurus em torno do caldeirão (pequenino, mas potente em energia), o corpo em

estado de oferenda: cada gesto era um chamado, um agradecimento, um gesto de resistência.

DIGO: EU NÃO MORRI DE COVID[43].

Mas poderia ter morrido muitas vezes.

Fui sentenciado à morte no nascimento, quando meu pai me rejeitou.

Fui sentenciado à morte nas ruas da periferia onde cresci, rodeado de violência e perdas.

Fui sentenciado à morte quando recebi o diagnóstico de hiv, em 24 de outubro de 2016.

Fui novamente sentenciado à morte durante a pandemia, como parte do "grupo de risco".

Sou negro, sou LGBTQIAPN+, sou corpo dissidente,

e por tudo isso, o sistema insiste em prever o meu fim.

Essa performance nasceu como um rito de afirmação: **EU ESCOLHI VIVER.**

E ao fazer essa escolha, transformei meu corpo em encruzilhada, em altar, em território de cura.

Assim, curar a dor como adiamento do fim do mundo.

O meu fazer artístico nasce do corpo ferido, mas não se limita à dor. Ele pulsa como um rito de cura. Eu não crio apenas para expor minhas feridas, eu crio para tocar outras peles, outras memórias, outros mundos.

Porque quando me coloco em estado de performance, seja com os **pés negros** no Ver-o-Peso ou com os **tsurus coloridos dançando** entre os dedos, eu estou dizendo: **AINDA ESTAMOS VIVOS. AINDA PODEMOS REINVENTAR O TEMPO, ADIAR O FIM.**

Lendo *IDEIAS PARA ADIAR O FIM DO MUNDO*, do sábio Ailton Krenak, compreendi que a minha arte também é uma forma de resistência à lógica do esgotamento, do produtivismo e da morte. Quando Krenak diz que "adiar o fim do mundo é permitir que a gente continue sonhando", sinto que ele me

[43] Esse texto eu fiz para colocar no vídeo da performance. Mas na edição decidi em não o usar, por entender que o meu corpo, o ritual e toda a composição da performance já contavam a história.

aponta um caminho ancestral: o da escuta do corpo, da terra, da dor e do afeto.
Meus dispositivos criativos não são ferramentas técnicas: **são encantarias**.
Eu não performo apenas para mostrar, mas para lembrar:
há ainda beleza,
há ainda comunhão,
há ainda cura.
Carrego comigo a missão de transformar experiências de perda, como a morte da minha mãe, o hiv, a dor em poéticas vivas.
E é nesse gesto de transformar ferida em flor que o mundo respira mais um pouco.

Durante os primeiros anos da pandemia, vivi em absoluto isolamento.
O medo da morte me cercava todos os dias.
Como corpo positivo, negro, dissidente, eu já carregava sentenças e agora mais uma: o risco da Covid-19.
Eu não saía de casa.
Não recebia visitas.
Evitava até olhar pela janela, como se o vírus pudesse atravessar o ar e me alcançar.
O silêncio das ruas não trazia paz, era o som do luto coletivo.
Mas fui protegido.
Meus encantados me guardaram.
Graças a eles, não fui contaminado por esse vírus letal.
Carrego a memória do medo e da força que me manteve vivo.
Krenak nos convida a desacelerar, a respeitar os rios, as montanhas, os sonhos.
Eu o escuto e respondo com o meu corpo em movimento, criando fissuras no tempo colonizado, abrindo espaço para um tempo outro. Um tempo de comunhão entre o que fui, o que sou e o que sonho ser.
Cada performance minha é um rito, uma roda de cura, um chamado para **ADIAR O FIM**.
Se o fim do mundo está ligado à destruição das conexões sensíveis, minha arte é insistência em reconectá-las. Com cada gesto, tento lembrar a mim mesmo e ao mundo:

há cura na partilha,
há força na vulnerabilidade,
há vida depois da queda.
Meu fazer artístico é um convite para sentar-se à beira do abismo e, como Krenak, propor uma pausa,
um respiro,
um sonho.
Porque enquanto houver arte, talvez ainda haja mundo.

E quando me leio nos escritos de **Jota Mombaça**, encontro espelhos.
Seu texto ecoa em mim como batida de tambor:

[...] “Àquelas de nós cuja existência social é matizada pelo terror; àquelas de nós para quem a paz nunca foi uma opção; àquelas de nós que fomos feitas entre apocalipses, filhas do fim do mundo, herdeiras malditas de uma guerra forjada contra, e à revelia de nós; àquelas de nós cujas dores confluem como rios a esconder-se na terra; àquelas de nós que olhamos de perto a rachadura do mundo, e nos recusamos a existir como se ele não estivesse quebrado: eles virão para nos matar, porque não sabem que somos imorríveis. Não sabem que nossas vidas impossíveis se manifestam umas nas outras. Sim, eles nos despedaçarão,
porque não sabem que, uma vez aos pedaços, nós nos espalharemos. Não como povo, mas como peste: no cerne do mundo, e contra ele”. (MOBAÇA, 2021, p. 27-28).

Minha performance é essa peste poética.
Esse espalhamento ritual.
Não sou exceção, sou continuidade.
Sou memória de quem não resistiu.
Sou dança de quem ficou.
Sou voz que insiste em narrar uma "existência forjada entre os apocalipses".
NÃO MORRI DE COVID não foi apenas um agradecimento.
Foi também uma provocação,
uma oferenda,
um documento de **vivência**.
Foi o meu modo de dizer: enquanto houver corpo, haverá luta.
Enquanto houver arte, haverá mundo.

Com a inteligência artificial, consegui criar uma imagem que representa com precisão o estado do meu corpo nessa performance. As raízes do meu corpo-rizoma conectaram-se às raízes da sagrada árvore sob a qual me sentei. Nesse gesto de comunhão entre o humano e o vegetal, elevei o meu corpo e me transformei: Era ali um CORPO-ÁRVORE, enraizado na terra e encantado pelo mistério da vida.






ARQUIVO-MEMÓRIAS
Rizomas espirituais: entre benção e enfrentamento

É preciso, antes de tudo, justificar o uso do termo **espiritual** neste arquivo. Emprego-o como poética, e não como categoria religiosa. O espiritual aqui não remete a dogmas, credos ou instituições de fé, mas a uma dimensão sensível da existência que atravessa corpo, memória e criação artística. É o espiritual como força que liga, como energia que circula e se reinscreve, como campo de presença que ultrapassa fronteiras visíveis. Na minha escrevivência, espiritual não é sinônimo de religião: é potência poética que se manifesta em símbolos, encantarias e forças ancestrais que emergem no corpo-arquivo.

Nesse sentido, a espiritualidade que me atravessa é rizomática, expandindo-se em múltiplas direções, conectando-se a tradições da encantaria amazônica, ao voo dos tsurus que me acompanham como orações de papel, e à **cosmopoética**[44] dos Orixás, que reinventam o corpo como território de resistência e axé. Essas camadas não são conciliáveis em um único sistema de crença, mas dialogam em mim como rios que se encontram: cada qual com sua cor, sua corrente, sua força. É dessa confluência que nascem as performances aqui reunidas: uma é bênção, outra, enfrentamento.

Em nome do tsuru foi gesto de agradecimento. Uma performance-homenagem a essa encantaria que apareceu em minha vida em 2016, quando um aluno, sem saber da minha travessia, me entregou um tsuru de origami como quem entrega um talismã. Desde então, esse pássaro de papel se tornou companhia, oração, promessa de cura. A performance nasce desse encontro entre fragilidade e persistência: um corpo que, mesmo marcado pelo hiv, encontra no tsuru um símbolo de esperança, dobra delicada que carrega o peso da resistência. A bênção está justamente aí: em reconhecer que um objeto tão pequeno, nascido da dobra, pode sustentar o voo da existência. A ação performativa, portanto, é agradecimento, ritual poético que celebra a presença do tsuru como encantaria que atravessa meu corpo-arquivo e me devolve possibilidade de respirar.

Na outra margem desse mesmo arquivo está **NECRO-RELIGIÃO**, performance nascida como resposta a uma pregação

[44] Emprego o termo **cosmopoética** para designar uma dimensão estética e existencial na qual o corpo se percebe em diálogo constante com as forças do mundo, visíveis e invisíveis. Trata-se de compreender a criação artística como gesto que não se limita ao humano, mas que se inscreve em uma trama maior, onde natureza, ancestralidade, encantaria e espiritualidade rizomática se entrelaçam. O prefixo *cosmo* não remete a uma abstração universalizante, mas à pluralidade de mundos: afro-diaspóricos, ameríndios, amazônicos, que convocam o corpo à sua participação sensível e política. Nessa perspectiva, a poética deixa de ser apenas linguagem estética para tornar-se campo de conexão e escuta: um modo de abrir o corpo-arquivo às presenças que o atravessam, sejam elas memórias, rios, orixás, tsurus de papel ou traumas inscritos na carne. A **cosmopoética** é, assim, uma prática de entrelaçamento: entre bênção e enfrentamento, entre ancestralidade e futuro, entre dor e resistência. É nesse entre-lugar que a performance se torna rito, não religioso, mas existencial, um modo de reinscrever a vida como poesia compartilhada com o mundo.

homofóbica e sorofóbica proferida por uma pastora. Se *Em nome do tsuru* aciona a dimensão da bênção, aqui o gesto é de enfrentamento. Diante da violência simbólica do discurso religioso que condena corpos LGBTQIAPN+ e pessoas vivendo com hiv, a performance se ergue como **contrapalavra**, como corpo que não se deixa silenciar. A poética se torna insurgência: o corpo-performer se coloca como altar vivo, denunciando a necropolítica que insiste em excluir, apagar e matar. É espiritualidade em combate, orixá que dança com fúria, voz que recusa a condenação.

Essas duas performances, embora aparentemente opostas, uma ofertada como bênção, outra como resistência, inscrevem-se no mesmo campo rizomático da espiritualidade poética. Se no tsuru reconheço a sutileza do cuidado e da gratidão, nos Orixás encontro a potência da insurgência e da luta. Uma espiritualidade que não se reduz a fé individual, mas que se manifesta como gesto estético-político: curar e resistir, abençoar e enfrentar.

Assim, este arquivo revela como o corpo-arquivo pode ser território espiritual: não no sentido de templo religioso, mas como lugar de travessias simbólicas, onde forças invisíveis, lembranças, encantarias, memórias coletivas se tornam matéria performativa. A bênção do tsuru e o enfrentamento da necro-religião não se anulam: coexistem, tensionam-se, complementam-se. São faces de um mesmo rio que corre em mim: águas calmas de gratidão e correntezas violentas de insurgência.

Esse rizoma espiritual, portanto, não é harmonia, mas movimento. A performance não busca pacificar o conflito entre bênção e enfrentamento, mas assumir sua coexistência como parte de uma mesma poética da vida. Pois é assim que existo: atravessado por encantarias que me curam e por violências que me obrigam a resistir. Entre um tsuru que me abençoa e uma pastora que me condena, sigo fazendo da arte o espaço onde espiritualidade se torna corporeidade, e onde meu corpo, atravessado, se reinscreve como território de axé e de luta.

Convido quem me lê a acessar este arquivo não com a leitura apressada da razão, mas com a escuta aberta do sensível. Permita-se acompanhar o voo do tsuru, deixar-se tocar por sua leveza e por sua persistência. Pois *"Em nome do tsuru"* não é apenas performance: é bênção ofertada em forma de arte, encantaria que insiste em se fazer presente, lembrando que mesmo os corpos atravessados pela dor podem se reinventar em asas



Performance EM NOME DO TSURU

Abro agora este arquivo-memória com as mãos trêmulas de quem toca um sagrado. É um daqueles registros que não se arquiva no papel, mas na pele, no silêncio da noite, na dobra de um origami que virou companhia. Não é qualquer lembrança. É **um instante que me atravessou e transformou.** O momento em que o tsuru, esse pássaro de papel encantado, entrou na minha vida como se fosse enviado por alguma força maior.

E foi mesmo. **Veio pelas mãos de um erê, num tempo em que tudo doía.** O diagnóstico era recente, o corpo recém-medicado, os efeitos colaterais eram ondas que me abalavam por dentro. E então ele surgiu: um menino pequenino, olhos puxados, voz doce, segurando um tsuru branco e me dizendo: "Tio, você conhece a lenda do tsuru?"

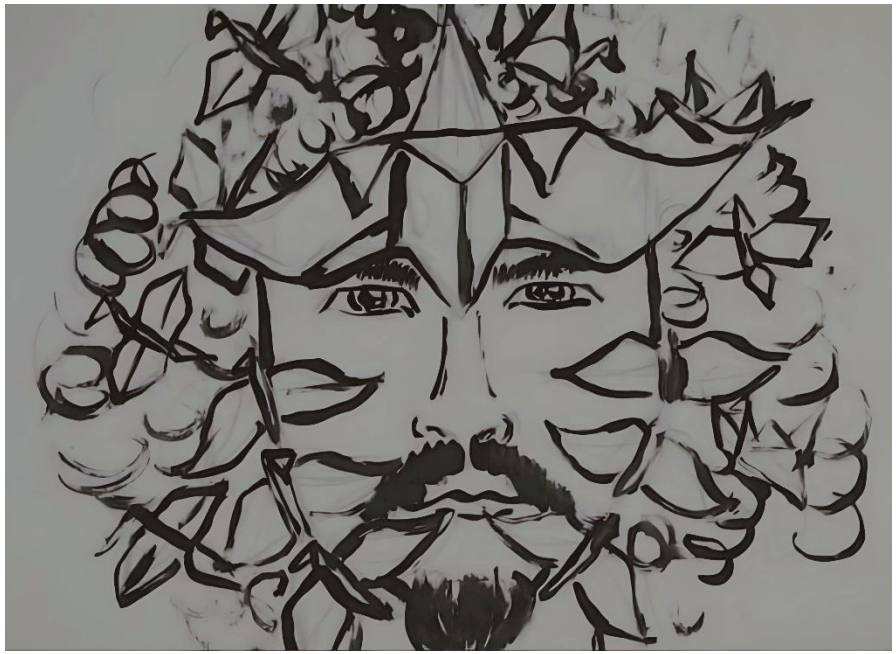
Desde então, nunca mais fui o mesmo. Por isso agora, com o cuidado de quem acende um incenso ou prepara um altar, **inicio este dispositivo-performativo.** Porque esse encontro não cabe só na memória, **ele pulsa no corpo e precisa dançar em cena.**

A minha relação com o origami de tsuru é até difícil de explicar. Não é racional, é **um lugar de encantaria**. Sim, esse é o melhor termo para definir o que essa dobradura de papel provoca em mim. Curiosamente, sempre que faço um tsuru, ou vejo um em qualquer lugar, **retorno imediatamente àquele primeiro tsuru** que ganhei do menino. Eu já conhecia essa dobradura oriental. Mas ao receber dele, pelas mãos daquele erê, **algo diferente aconteceu: o encanto surgiu**. Ali, onde havia dor, medo, início de tratamento, efeitos colaterais, silêncio, surgiu um pássaro de papel. E ele dançava comigo. Na pandemia, ele foi meu companheiro. Um símbolo de cura, mas também de companhia.

E então eu quis agradecer. Quis devolver o encanto em forma de arte. Quis criar uma performance que fosse uma oferenda, **um ritual de retribuição** à felicidade que esse pássaro me proporcionava. Comecei, então, a desenvolver um dispositivo-performativo estruturado em **práticas somáticas e meditativas**. Acendia um incenso. Colocava uma música suave. Respirava. Queria receber o pássaro no meu corpo. A primeira tentativa foi uma coreografia, imaginei que o tsuru pudesse se manifestar por mim, ou em mim. Mas **não era esse o caminho**. Logo percebi que não era possível **representar** esse ser encantado. Nem uma incorporação seria justa. Não era isso que ele queria.

Vieram dias de dúvida. Pesquisas. Ensaios. E um grande vazio. Eu não sabia o que fazer, só sabia que **precisava fazer essa performance**.

Foi então que tive a ideia de uma maquiagem. Entrei em contato com um maquiador artístico. Compartilhei com ele minha história, meu desejo, minha entrega. Ele ouviu tudo com atenção e começou a desenhar. Fez vários esboços. E, de repente, me mostrou um. **E eu soube: era aquilo. Era exatamente aquilo.** O rosto inteiro tomado por tsurus. Um rosto-pássaro. Um rosto-arquivo. Um rosto-altar.



Esse croqui tornou-se **o mapa da performance**. A maquiagem era a própria escultura do encantamento. Os tsurus se desdobravam no meu rosto como se voassem de dentro. Era como se aquele primeiro tsuru, guardado em 2016, finalmente tivesse encontrado sua forma plena, expandida, múltipla. **Me tornei muitos tsurus. Me tornei meu próprio desejo atendido.**

Continuei com a preparação corporal. O corpo já conhecia aquele estado, era quase uma prece. Eu buscava movimentos que não fossem apenas coreografias, mas **gestos de memória**, ações que contassem uma narrativa sutil, íntima, uma história que começou com um tsuru branco e agora ganhava novas dobras, novos voos.

Decidi então fazer **tsurus prateados**. O prateado carrega essa aura de sonho, de passagem entre mundos. É brilho de luar, de lágrima iluminada. Era o tom certo para essa oferenda. Dobrei cada um como quem prepara o corpo para uma travessia. Não eram objetos. Eram mensagens cifradas do tempo.

Agendei com o maquiador o teste de maquiagem para o dia **27 de dezembro de 2021**. Eu sentia que precisava ver aquele croqui no meu rosto. Precisava olhar nos olhos daquilo que havia me atravessado desde 2016. Convidei um amigo para filmar, ele topou. E como tudo que é rito, começamos depois da meia-noite.

O cenário era simples, mas **carregado de presença e intenção.** Coloquei a mesma música de meditação que sempre usava nos meus momentos de preparação corporal. A música era um ventre sonoro. Um lugar onde o corpo podia lembrar. Repeti os

mesmos movimentos de antes, aqueles que eu havia testado inúmeras vezes em silêncio, no quarto, no espelho, nos respiros noturnos. E o tsuru estava lá, invisível, conduzindo.

A maquiagem ia tomando meu corpo. Era como se meu corpo fosse uma página e o maquiador, um escriba. Os tsurus surgiam desenhados como asas que nasciam da pele. A performance não era mais uma ideia, **ela estava acontecendo**. E eu não sabia.

Terminamos o teste já passava das cinco da manhã. O céu clareando lá fora, enquanto dentro de mim **algo já tinha amanhecido**. Fui para casa com o corpo exausto, mas em paz. Dormi.

No dia seguinte, meu amigo me mandou o vídeo. E quando assisti, entendi tudo. **A performance tinha acontecido.** Não foi preciso palco, público, ensaio, nem mesmo um anúncio. **O tsuru tinha feito o que precisava ser feito.**

Meu corpo vibrou. Vibrou como quando a gente entende, sem palavras, que algo nos tocou profundamente. Vi o vídeo e chorei. Vibrei em silêncio. Era aquilo. Aquilo que eu sempre quis fazer. Aquilo que eu tentei tantas vezes construir. E no fim, **não fui eu que fiz, foi o encanto.** A performance nasceu no intervalo entre o ritual e o sono. Entre o gesto e a entrega. Entre o corpo e o papel. **Em nome do tsuru**, a arte aconteceu.

Leitor, leitora, corpo em travessia... Te convido agora a seguir esse **caminho encantado em forma de QR Code.** Mas não vá com pressa. Respire fundo. Ajuste o olhar como quem encontra uma dobra no tempo. O que te espera não é um vídeo. É **uma oferenda**, um rito, um gesto que nasceu da dor, mas voa com beleza. A performance se chama **Em Nome do Tsuru** e é exatamente isso: **uma prece em movimento.** Um agradecimento ao pássaro de papel que pousou em minha vida quando o mundo parecia desabar. Siga o código. Deixe-se tocar. Talvez você também encontre o seu tsuru.



O que você vê nessa imagem não é uma encenação. É um **ritual de cura**, uma oferenda em forma de corpo. "A arte é, assim, uma dádiva e uma oferenda", nos diz Leda Maria Martins (2023, p. 73). E foi nesse lugar entre dádiva e entrega que meu corpo se ofereceu ao encanto do tsuru, não como quem interpreta um papel, mas como quem devolve um presente recebido em silêncio, anos antes, pelas mãos de um menino.

Essa imagem traz meu corpo sentado, nu no tronco, sobre um sofá de couro escuro. A iluminação tênue revela a pintura corporal prateada, as dobras dos tsurus aplicados ao corpo como escamas encantadas. **O silêncio da pose é o prenúncio de algo sagrado.** As mãos repousam no centro, cruzadas. Há uma solenidade no gesto, como quem guarda um segredo ancestral no peito. O corpo aqui é altar.

Em Nome do Tsuru, o que pulsa é um corpo atravessado pela experiência do hiv, sim, mas também um corpo que aprendeu a **se reinventar em beleza, a dançar com a dor, a criar encantamento onde antes havia apenas medo**. As imagens revelam camadas desse processo.



Nessa imagem, o close do rosto coberto pela maquiagem mágica, pelos traços que lembram ventos, nuvens, veios de folha, revela um estado de transe. **O olhar não é só meu.** Há algo que me habita. É o tsuru? É o menino? É o rito? A boca

permanece fechada, como quem opta pelo silêncio sagrado das oferendas.



Na imagem das mãos, você vê a delicadeza do gesto. Uma mão repousa sobre a outra. Ambas pintadas com traços que lembram asas, linhas de voo. As mãos que antes guardaram o tsuru no bolso da calça, agora **são elas mesmas tsurus.**



E quando vi a imagem de minhas costas, a maquiagem como se abrisse meu dorso em voo, senti: **ali estava o milagre.** Tantos tsurus, tantas dobras, tanto brilho prateado saindo da pele como se o corpo estivesse parindo[45] pássaros. E sim, estava.

[45] O uso recorrente das palavras *parir* e *gestar* nesta escrita não é casual, mas resultado de um acionamento inconsciente do meu self, que convoca uma forma materna de dizer. Essas expressões não devem ser lidas em sentido biológico restrito, mas como metáforas que corporificam a experiência de criação artística e autobiográfica. Ao falar em *parir* ou *gestar*, inscrevo o processo de pesquisa e performance como travessia de corpo inteiro, em que a elaboração de um arquivo exige tanto dor quanto entrega, tanto espera quanto nascimento. Esse vocabulário encontra ressonância em perspectivas feministas e decoloniais que compreendem a escrita e a arte como práticas de corpo, como processos gerativos que não se separam da carne e da memória. Gestar e parir aqui significam fazer emergir algo que me ultrapassa, mas que ao mesmo tempo me constitui: arquivos que não se reduzem a produtos, mas que são filhos de uma experiência de atravessamento, cicatriz e reinvenção. Ao adotar tais termos, reinscrevo a



Uma coisa que preciso dizer: quando realizei essa performance, eu estava **vinte quilos acima do meu corpo de hoje.** Um corpo farto, abundante, curvilíneo, cheio. E foi esse corpo que trouxe o peso simbólico, a materialidade das oferendas. A gordura ali não era excesso, era **presença**. Era **força ancestral**. A corporeidade expandida harmonizou a cena. Trouxe outra densidade à imagem, uma sensualidade terrosa, uma força de fertilidade. O tsuru não voava de um corpo frágil, mas de um corpo mundo, corpo nave, corpo continente.

Essa performance não foi ensaiada. Foi vivida. Não foi dirigida. Foi conduzida pelo encantamento. Quando vi o vídeo pronto, meu corpo soube: **a arte havia acontecido.** Não fui eu quem fez a performance. **Foi o tsuru.**

potência materna não apenas como experiência individual, mas como forma de nomear o processo criativo que é também político, curativo e poético.



Depois de acompanhar um momento de bênção e encantaria em "*Em nome do tsuru*", em que o gesto se ofereceu como oração em voo, como sopro de esperança tecido em papel. Agora, você, leitor, é convidado a atravessar outro território: **o do enfrentamento**. Se antes o corpo se erguia em oferenda, aqui ele se firma em resistência.

A performance **NECRO-RELIGIÃO** nasceu como resposta à homofobia e à sorofobia que se escondem sob a máscara da pregação. Palavra travestida de fé que, em vez de acolher, produz exclusão. Palavra que, em vez de cura, lança ferida. Foi diante dessa violência simbólica e espiritualizada que o meu corpo decidiu não se calar, não se prostrar diante da cruz imposta, mas performar: transformar o ataque em criação, a dor em rito insurgente.

O enfrentamento aqui não é só protesto, é também cosmopoética. Evoco a força dos Orixás para reescrever o espaço litúrgico da exclusão em um terreiro de escuta e de liberdade. Xangô, com seu machado, corta a injustiça. Oxum lava a ofensa com águas douradas de afeto. Ogum abre caminhos com sua espada incandescente. Cada gesto da performance é um axé que desfaz a necropolítica das palavras que matam, devolvendo ao corpo a potência de existir e se afirmar.

O título **NECRO-RELIGIÃO** denuncia a perversidade da fé quando instrumentalizada contra corpos dissidentes, corpos vivendo com hiv, corpos LGBTQIAPN+, corpos que ousam amar fora da norma. Mas ao mesmo tempo, anuncia um movimento de reexistência: se tentam nos enterrar na morte simbólica, germinamos poesia, encantamento e memória.

Assim, esta ação performativa não buscava apenas confrontar, mas também reinscrever. Cada passo, cada palavra dita ou silenciada, é um ato de **contrafeitiço**: transformar a **necro-linguagem** da exclusão em canto de liberdade. Aqui, o corpo é altar e manifesto, liturgia e rebelião, ancestralidade e futuro.

A espinha de peixe na garganta - o gatilho

Há imagens que se instalam no corpo como uma ferida, e a metáfora da espinha de peixe na garganta acompanha a minha travessia como marca e como motor. A performance, para mim, é precisamente isso: **resposta a essa espinha atravessada**, incômoda, que não me deixa respirar em paz, que não se dissolve com a saliva das horas, que insiste em me lembrar que existir é também lidar com o que fere, com o que não desce, com o que ameaça sufocar.

A espinha é gatilho. Ela não é visível a olho nu, mas se faz presente como memória encravada, trauma alojado, palavra não dita. É um resto, um excesso, um fragmento de violência que se aloja no corpo como aviso permanente. A garganta, lugar do sopro e da voz, torna-se território de atrito. E a **performance nasce como gesto de**

expelir, cuspir, vomitar, transformar aquilo que sufoca em matéria de criação.

Nesse sentido, a performance não é ornamento estético, mas processo vital. Ela é a **tosse ritual** que procura desalojar a espinha, o canto rouco que insiste em sair mesmo entre cortes e dores, a coreografia de um corpo que se recusa a calar. Se a espinha tenta interditar a palavra, a performance reinstaura a fala em outra chave: não apenas verbal, mas corporal, ritualística, atravessada por ancestralidade.

Na cosmopoética dos Orixás, sei que a garganta não é apenas passagem para a voz, mas morada de Exu, senhor das encruzilhadas, dono do verbo, guardião do axé que flui em todas as direções. A espinha de peixe, quando atravessa essa morada, é também metáfora das tentativas de interditar os caminhos, de interromper a comunicação, de cortar a possibilidade de trânsito entre mundos. A performance, ao contrário, é a abertura da encruzilhada, o corpo dizendo: “mesmo ferido, sigo falando, sigo atravessando”.

Por isso, cada performance que crio é resposta direta à presença dessa espinha. É a **transfiguração do incômodo em linguagem**, a transmutação do trauma em gesto, o risco de se cortar ao falar transformado em potência de dizer com o corpo inteiro. O palco, a rua, o terreiro, a universidade, todos se tornam extensões da minha garganta, espaços onde a espinha é exposta, nomeada e reinventada como flecha poética.

Assim, **a performance é o meu modo de não deixar que a espinha apodreça dentro de mim**. É o caminho de cuspir a violência, devolvê-la ao mundo não como veneno, mas como ritual crítico, como liturgia de resistência. Porque o corpo que performa é também corpo que cura, e cada ato é tentativa de reescrever a história não pelo esquecimento, mas pela reinscrição. Desse modo, a metáfora da espinha de peixe não é apenas lembrança do que dói: é também o gatilho do que se cria. A performance nasce desse incômodo, desse ponto de sufocamento, e se faz como sopro que, mesmo ferido, insiste em respirar e fazer respirar o outro. **Segue a espinha de peixe na garganta:**



O GLOBO ASSINE

LAURO JARDIM

BRASIL

Cantora gospel vira alvo do MPF por declaração sobre homossexuais e Aids

Por Amanda Almeida • 01/12/2020 09:15

Conteúdo da pregação do evangelho segundo a intolerância:

"Estão achando que isso é normal, gente, isso não é normal. Deus criou o homem e a mulher, e é assim que nós cremos. E qualquer outra opção sexual é uma escolha do livre arbítrio do ser humano. E qualquer escolha leva a consequências. E a Bíblia chama qualquer escolha contrária ao que Deus determinou como ideal, como ele nos criou para ser, chama de pecado. E o pecado tem uma consequência, que é a morte. Inclusive, tudo que é distorcido traz consequências naturalmente. Nem é Deus trazendo uma praga, um juízo não. Está aí a aids, para mostrar que a união sexual entre dois homens causa uma enfermidade que leva à morte, contamina as mulheres, enfim, não é o ideal de Deus. Sabe qual é o sexo seguro, que não transmite doença nenhuma? O sexo seguro se chama aliança do casamento. **(EVANGELHO DO ÓDIO CARTAS DE ANA PAULA VALADÃO).**

Assisti ao vídeo pela primeira vez em dezembro de 2020. Não era apenas uma pregação, era uma **sentença de morte**. As palavras da pastora, travestidas de fé, atingiram-me como lâminas afiadas. O corpo reagiu antes mesmo que a mente pudesse organizar a resposta. Peter Levine nos lembra que "as raízes do trauma estão em nossa fisiologia instintiva" (LEVINE, p. 46). Foi assim que me aconteceu: o ar me faltou, a respiração tornou-se ofegante, o coração acelerou num compasso de guerra, a garganta fechou-se como se uma espinha de peixe tivesse cravado sua ponta em meu sopro. A palavra da pastora foi violência encarnada em som.

A performance **NECRO-RELIGIÃO** nasce desse gatilho. O incômodo não foi apenas psicológico: foi visceral, corporal, espiritual. O corpo ameaçado acionou seus mecanismos de defesa e, diante da impossibilidade de devolver na mesma moeda, acionou a única arma que lhe resta: **a performance**. Se a pregação evocava a morte, meu corpo evocou os Orixás.

Xangô, senhor da justiça, ergueu seu Oxé para cortar a fala que se disfarça em doutrina, mas opera como necropolítica. Oxum, com suas águas doces, lavou o ódio que ali se destilava, lembrando que o amor é sempre força de cura. Ogum, dono do ferro e da abertura de caminhos, avançou para rasgar o véu do preconceito, abrindo espaço para o corpo positivo e dissidente existir com dignidade. E Exu, senhor da comunicação, riu de volta, devolvendo a fala envenenada

ao seu lugar de origem, pois nenhuma boca pode aprisionar o verbo quando o verbo é corpo em movimento.

A pregação dizia que a aids era consequência do pecado, **uma punição.** A fala carregava décadas de estigma e de morte simbólica. No entanto, meu corpo recusou-se a aceitar essa narrativa. Se a religião pode ser usada como arma, eu a transformo em **necrorreligião**[46]: não no sentido de reforçar a morte, mas de desvelar como a fé pode ser necrosada quando se coloca a serviço da exclusão. Minha performance devolve essa palavra necrosada ao espaço público, reinscrevendo-a com poesia, fazendo dela denúncia e exorcismo.

Enquanto a voz da pastora ecoava a violência, eu sentia no peito o peso da ancestralidade. Orixás não julgam orientação sexual nem condenam corpos marcados pelo hiv; ao contrário, acolhem-nos como parte da grande roda da vida, na qual cada ser humano traz sua singularidade como oferenda. Na cosmopoética dos terreiros, o corpo não é punido, mas celebrado; não é condenado, mas inscrito em redes de axé e continuidade.

Assim, o trauma que me atravessou naquele instante transformou-se em combustível. A angústia respiratória, a aceleração cardíaca, a dor de ouvir a necropolítica travestida de fé, tudo isso tornou-se matéria performativa. **NECRO-RELIGIÃO** não é apenas resposta individual: é um grito coletivo, um gesto ritual que busca desfazer o feitiço da palavra que mata. É corpo-altar que devolve, em forma de performance, aquilo que me foi lançado em forma de maldição.

Porque a performance, nesse contexto, **é contrafeitiço**. Se a pastora usou sua voz para me sentenciar, eu uso meu corpo para reverter a sentença. Se ela ergueu a Bíblia como arma, eu ergo meu corpo como livro vivo, escrevendo com suor, sangue e memória a minha própria liturgia. E nesse livro, as páginas não proclamam a morte, mas a resistência: um corpo que não cessa de criar, mesmo diante das palavras que o desejam morto.

[46] O título da performance **NECRO-RELIGIÃO** é grafado com hífen em deliberada discordância das normas ortográficas vigentes. A escolha tensiona a norma culta da língua para instaurar um gesto estético e político. O hífen, aqui, atua como ferida visível e corte simbólico, separando e ao mesmo tempo colando os dois termos que se contaminam mutuamente. O hífen abre uma fresta em NECRO e deixa escapar o NECRO que ali repousava encoberto, iluminando sentidos soterrados pela norma e devolvendo ao corpo da palavra sua potência de resistência. Portanto, o hífen funciona como fissura e como ênfase, explicitando a articulação entre morte e religião, ao mesmo tempo em que denuncia as violências simbólicas e materiais sofridas por corpos negros e dissidentes de gênero e sexualidade, frequentemente submetidos à necropolítica e ao discurso religioso de ódio.
Assim, a grafia **NECRO-RELIGIÃO** não é um erro, mas um dispositivo criativo-crítico. É um ato de insubmissão linguística que torna o título da performance um campo de disputa entre norma e desobediência, língua e corpo, morte e encantaria. Neste trabalho, ao me referir à performance, adoto a grafia **NECRO-RELIGIÃO**, em desacordo da ortografia, como gesto estético-político. Já na análise conceitual, especialmente na articulação entre fé e necropolítica (Mbembe), emprego a forma normativa **necrorreligião**.

Achille Mbembe (2018) formula o conceito de **necropolítica** como a política da morte: um regime que define quais corpos podem viver e quais corpos devem morrer, instaurando zonas de abandono e de extermínio simbólico ou material. No contexto brasileiro, marcado por desigualdades históricas, essa necropolítica se articula de modo particular quando discursos religiosos são instrumentalizados para legitimar a exclusão.

A pregação que associa hiv-aids como punição divina, como no episódio analisado, opera justamente nesse regime necropolítico: seleciona corpos homossexuais, dissidentes sexuais e pessoas vivendo com hiv e os coloca no lugar da morte anunciada, não apenas como destino biológico, mas como sentença espiritual e social. A fala da pastora, ao evocar a aids como "consequência natural" de uma sexualidade fora da norma, produz uma **necrorreligião**: uma fé necrosada que, em vez de oferecer cuidado, instala condenação.

A **necrorreligião**, portanto, pode ser lida como a dimensão espiritualizada da necropolítica, onde o discurso religioso se converte em dispositivo de gestão da vida e da morte. Não se trata apenas de violência simbólica, mas de uma maquinaria discursiva que reforça estigmas, fortalece a homofobia e a sorofobia, e produz efeitos concretos na vida das pessoas. Quando a palavra da fé sentencia que "o pecado traz a morte", ela legitima a exclusão social e naturaliza a violência contra corpos já vulnerabilizados.

Minha performance, ao se apropriar do título **NECRO-RELIGIÃO**, tensiona esse campo: se a necropolítica produz morte, a performance produz contrafeitiço, reinscrevendo no corpo aquilo que foi condenado, e transformando o espaço da exclusão em espaço de criação. O gesto performativo, nesse sentido, é um ato de insubmissão contra a necrorreligião, uma forma de reescrever o destino dos corpos marcados pela violência e de afirmar sua potência de vida e de poesia.

"Os seres humanos sofrem quando são incapazes de descarregar a energia que está trancada internamente pela resposta de **congelamento**" (LEVINE, 2022, p.47). Essa afirmação ecoa em mim como diagnóstico e também como chave poética. O **congelamento** é o instante em que o corpo, diante do trauma, suspende seus fluxos, paralisa o movimento e fica aprisionado numa prisão invisível. Não se trata de escolha racional, mas de uma fisiologia ancestral de defesa. O corpo ameaça se apagar para sobreviver, mas nesse apagar instala-se uma energia represada, que, se não encontra vias de descarga, transforma-se em dor crônica, em angústia persistente, em doença psíquica ou física.

Foi nesse limiar que encontrei a performance como saída. **Se o trauma tentou me congelar, foi no ato performativo que encontrei a possibilidade de liberar a energia estagnada**. A performance tornou-se campo de descarga, ritual de desobstrução. Cada gesto encenado, cada palavra cuspida, cada silêncio

coreografado foi a forma que meu corpo inventou para desbloquear o que nele se enraizava como espinha, como travamento, como nó.

Ao subir em cena, não encenei apenas um acontecimento: encenei o meu próprio desbloqueio. O corpo, que a violência quis congelar, tremeu, vibrou, suou, dançou, moveu-se em direções múltiplas, e, nesse mover, descarregou. Foi como se a energia represada tivesse finalmente encontrado canais para fluir: músculos contraídos se expandiram em coreografia, o ar interrompido foi devolvido em sopros poéticos, a dor foi reinscrita em rito.

Peter Levine (2022) descreve o **congelamento** como resposta fisiológica extrema diante de uma ameaça que o corpo não consegue enfrentar nem fugir. Trata-se de um estado em que o sistema nervoso, saturado de energia de defesa, paralisa-se, mantendo essa energia bloqueada dentro do organismo. Se não houver descarga, essa energia aprisionada se transforma em sofrimento psíquico e corporal, perpetuando o trauma. O corpo, então, vive em estado de alerta contínuo, mesmo quando o perigo imediato já passou.

Essa leitura dialoga de modo fecundo com Judith Butler (2006), quando fala das **vidas precárias**: certos corpos são produzidos socialmente como mais expostos à violência, mais vulneráveis à morte e ao apagamento simbólico. A precariedade não é apenas condição biológica, mas efeito político e cultural, ela designa a forma como alguns corpos são deliberadamente mantidos em zonas de invisibilidade, onde suas vidas e dores não são reconhecidas como dignas de luto ou de proteção.

Quando a pregação religiosa associa hiv/aids ao pecado e à morte, ela não apenas ofende individualmente, mas reinscreve coletivamente pessoas vivendo com hiv, corpos LGBTQIAPN+ e corpos dissidentes no **regime da precariedade**. Esse discurso produz **congelamento** não só **fisiológico** (falta de ar, coração acelerado, garganta trancada), mas também **social**: aprisiona esses corpos em narrativas de estigma e exclusão.

A performance, nesse sentido, atua como **contra-dispositivo**. Se o **congelamento fisiológico e social tenta paralisar**, a cena se oferece como campo de descarga e reinscrição. Ela devolve movimento ao que estava bloqueado, faz do corpo um espaço de resistência simbólica, e produz reconhecimento onde havia apagamento. Descarregar, nesse contexto, é romper com a letargia imposta pela necropolítica e pela necro-religião, convertendo o trauma em gesto, memória e criação coletiva.

Assim, entre Levine e Butler, podemos pensar que o trauma individual e a precariedade social se cruzam no corpo. O congelamento não é apenas reação biológica, mas sintoma político. E a performance, ao propor descarga, não apenas cura o corpo individual, mas também inscreve poeticamente a denúncia contra os regimes que produzem precariedade e morte.

Na cosmopoética dos Orixás, reconheço esse gesto como **descarga de axé**. Assim como Xangô desata os nós da injustiça com seu Oxé, ou como Iansã desfaz com seus ventos a estagnação das águas paradas, a performance atua como **ritual de movimento**: desata o que foi paralisado, restabelece a circulação da energia vital, reinscreve o corpo no fluxo da vida. A descarga não é apenas fisiológica, mas espiritual e estética, uma cura que se opera pela invenção do gesto.

Descarreguei na performance. Descarregar aqui é verbo político e poético: é cuspir a violência internalizada, devolver ao mundo a energia que não me pertence, transmutada em ato criativo. É fazer da cena o espaço em que o corpo congelado encontra possibilidade de libertação. O que antes era prisão se converte em passagem; o que era paralisia torna-se movimento; o que era silêncio sufocado torna-se palavra inscrita no **corpo-palavra**.

Assim, minha performance é também um dispositivo curativo: não apenas expressão artística, mas tecnologia ancestral de cura. Pois enquanto a necrorreligião tenta aprisionar o corpo em culpa e congelamento, a performance me devolve a possibilidade de vibrar, de existir em movimento, de transformar energia traumática em axé poético.

ANÁLISE DO DISPOSITIVO-PERFORMATIVO

1ª PARTE: A BRICOLAGEM COMO PROCESSO CRIATIVO

O dispositivo-performativo aqui se ergue como bricolagem, no sentido evocado por **Joe L. Kincheloe** (2007), ao pensar a produção de conhecimento como prática inventiva, múltipla, híbrida e enraizada nas contingências culturais. A bricolagem não é mera colagem, mas **método insurgente** que articula referências diversas, espirituais, artísticas, políticas e autobiográficas na construção de um corpo-arquivo expandido. Nesse processo criativo, cada elemento se torna signo, cada signo se torna ferida e cada ferida é transfigurada em linguagem performática. A seguir, os elementos da bricolagem:

1. Áudio com a pregação de ódio da pastora:

O primeiro elemento da bricolagem é o som: a voz da pastora que, travestida de fé, dispara homofobia e sorofobia em nome do seu deus[47]. Esse áudio não é reproduzido como citação neutra, mas como dispositivo crítico. Ao incorporá-lo na cena, a performance reinscreve a violência discursiva em espaço de denúncia. A palavra que antes

[47] Uso "deus" em minúsculo para referir-me à divindade evocada pela pastora, uma figura que se distancia radicalmente do meu Deus, ou dos meus Deuses, que se manifestam na encantaria, na ancestralidade e na poesia da vida. A grafia minúscula denuncia essa construção reducionista, que se traveste de fé para legitimar violências, e marca o abismo entre a espiritualidade que me atravessa e a necrorreligião que ela professa.

produzia congelamento no corpo é agora devolvida ao público como matéria de reflexão e confronto. O som, convertido em ruído performativo, é a lembrança da necrorreligião que se ergue contra corpos dissidentes, e, ao mesmo tempo, o gatilho que aciona a **contraperformance**[48].

2. Meu corpo corporificando Omolu-Obaluaê:

O corpo coberto por curativos e sangue cenográfico não é apenas cena, mas inscrição ritualística, corporificação de Omolu-Obaluaê, o orixá das feridas, da cura e da morte que ensina a atravessar a dor.



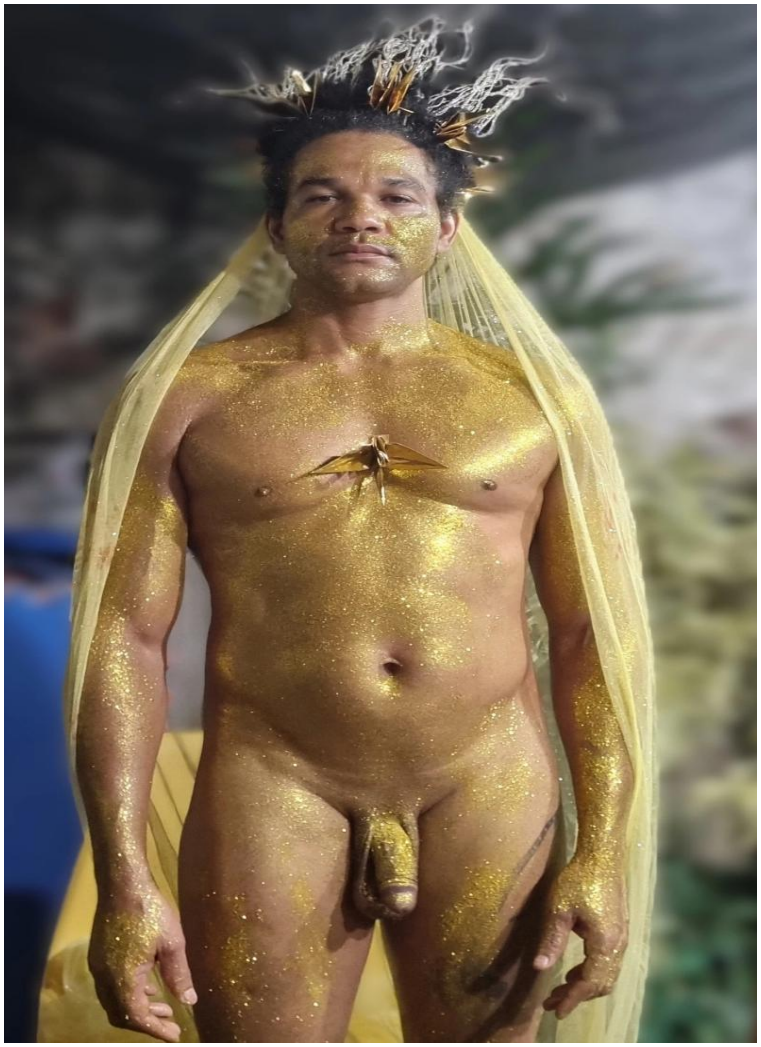
[48] Entendo por **contraperformance** uma estratégia estética e política que se constrói em oposição crítica a discursos e práticas hegemônicas que tentam silenciar, estigmatizar ou anular corpos dissidentes. Se a performance é o gesto que dá forma a uma experiência, a contraperformance é o gesto que responde, desvia, recusa e devolve ao mundo a violência simbólica e estrutural em forma de criação poética.
No caso da performance **NECRO-RELIGIÃO**, a contraperformance se faz diante da palavra religiosa usada como arma. A pregação da pastora, impregnada de homofobia e sorofobia, buscava produzir congelamento e morte simbólica. A resposta não foi o silêncio, mas a cena: o corpo que se ergue como Omolu, Oxum, corpos negros em *Pietà*, e o canto de uma *Ave Maria* que se converte em liturgia de resistência.
A contraperformance, nesse sentido, opera como **contrafeitiço**: transforma o veneno em remédio, o estigma em axé, a sentença em denúncia estética. Ela não nega a performance da violência, pois esta já existe, mas reinscreve seus signos em outra chave, expondo seu mecanismo e tensionando sua lógica. Assim, a contraperformance revela que, onde se tentou impor necropolítica, há também espaço para invenção, para cosmopoética e para a produção de novas narrativas de vida.
Esse conceito se insere, portanto, na linhagem de práticas críticas que mobilizam a arte como enfrentamento. Ele dialoga com a estética relacional de Bourriaud, na medida em que se constrói a partir da relação conflituosa com o contexto; mas vai além, ao assumir o confronto direto como gesto criativo. A contraperformance não apenas cria, mas revida: é arte que responde, que não aceita o lugar da passividade e que inscreve no corpo a potência de existir apesar das tentativas de apagamento.

Ao aplicar os curativos, construo uma cartografia de cicatrizes, uma pele remendada que se oferece como arquivo das violências sociais e religiosas que insistem em marcar corpos dissidentes. O sangue, ainda que cenográfico, escorre como metáfora das chagas que a necrorreligião produz, um sangue simbólico que não mata, mas denúncia.

Se Omolu carrega as marcas da varíola e das chagas como sinais de poder e de reconfiguração vital, meu corpo, nessa performance, reinscreve essas feridas no campo da arte, deslocando-as da esfera da vergonha para o território da poética. O gesto de me cobrir de curativos é também gesto de acolhimento e de cuidado, mas um cuidado precário, fragmentado, que nunca dá conta de suturar por completo o trauma. As fitas adesivas que povoam a pele não escondem a chaga: tornam-na ainda mais visível, proliferam-na como memória insistente.

Nesse jogo entre a presença do sangue e a tentativa de tamponar a ferida, instaura-se um dispositivo estético de confronto. O corpo, sentado em silêncio, tensiona a visão do espectador: é corpo vulnerável, mas também corpo sagrado; corpo ferido, mas também corpo curador. A performance *NECRO-RELIGIÃO* denúncia os discursos de ódio e exclusão que operam como dispositivos de morte, e, ao mesmo tempo, convoca a cosmopoética de Omolu, em que a ferida é também possibilidade de travessia, de vida que insiste e se reinventa.

3. Performer Ed Carlos Lima corporificando Oxum:



Ao meu lado, o performer **Ed Carlos Lima** encarnando **Oxum** é um gesto de força estética e política. Oxum, Orixá das águas doces, senhora do ouro, da fertilidade e do amor, traz consigo a delicadeza e a profundidade daquilo que acolhe e cura. Sua cosmopoética não se limita à suavidade: Oxum é também firmeza, é poder de conduzir com ternura e de resistir com doçura. Quando um homem preto, um corpo masculino, assume em cena a corporificação de Oxum, o gesto se transforma em **deslocamento simbólico**. Um corpo marcado pelas inscrições sociais da negritude e da masculinidade é posto a canalizar a energia de uma divindade feminina e dourada. O sagrado, muitas vezes aprisionado em imagens fixas, ganha então uma potência de desestabilização. A cena tensiona os limites entre gênero, cor e espiritualidade: o corpo de um homem preto é, ao mesmo tempo, a figura sagrada feminina, inscrevendo sua corporeidade no espaço da transcendência.

Esse deslocamento é essencial, pois desafia os estereótipos que tentam confinar corpos pretos masculinos à dureza, à força bruta ou à marginalidade. A presença de Ed Carlos Lima como Oxum afirma a possibilidade de que esses corpos também sejam expressão do sagrado delicado, da beleza dourada, da ternura que não se separa da força. Ao mesmo tempo, devolve ao público uma imagem radicalmente potente: o masculino negro nu encarnando uma divindade feminina, desarmando binarismos e reativando a dimensão plural da ancestralidade afro-brasileira.

Assim, essa camada do dispositivo não é apenas estética, mas profundamente política. Ela tensiona o lugar do sagrado, mostrando que o divino não está aprisionado a categorias ocidentais de gênero ou sexualidade. Oxum, vivificada no corpo de um homem preto, é também corpo de reexistência, corpo que atravessa a violência do discurso religioso que exclui e reinscreve no espaço da performance a possibilidade de multiplicidade, beleza e axé.

4. Trilha sonora - *Ave Maria* na voz de Sarah Brightman:

A música escolhida é a *Ave Maria* na interpretação de Sarah Brightman, versão que se ancora na peça composta por Charles Gounod sobre o Prelúdio n.º 1 em Dó maior, BWV 846, de Johann Sebastian Bach. Essa fusão entre melodia romântica e base barroca constrói um espaço sonoro de sacralidade e elevação. Inserida na performance, a canção adquire uma potência contraditória: o sagrado mariano, associado à acolhida e à pureza, contrasta com a violência do discurso religioso que se ouve em paralelo. A *Ave Maria* torna-se assim liturgia de resistência, canto protetor que envolve os corpos performáticos e devolve o sagrado a quem dele foi roubado pela necrorreligião.

5. Corpos pretos nus em Pietà:



Em determinado momento da ação, corpos pretos nus reproduzem a escultura *Pietà* de Michelangelo, ícone renascentista que retrata Maria acolhendo o corpo morto de Cristo. Essa referência desloca-se: aqui, a cena não celebra a morte redentora, mas denuncia a persistência do sacrifício imposto aos corpos pretos e dissidentes. A nudez exposta é ao mesmo tempo vulnerabilidade e potência, lembrando que esses corpos seguem sendo crucificados pela violência social e religiosa. A releitura da *Pietà* reinscreve a imagem da mãe branca e do filho branco no registro de corpos pretos, fazendo da performance uma reescrita crítica da história da arte e da própria iconografia cristã.

A nudez não se apresenta como mero recurso estético ou provocação gratuita. Ela é linguagem, é rasura e é reinscrição. Quando corpos pretos nus reproduzem a cena da *Pietà* de Michelangelo, desloca-se não apenas a referência iconográfica do cristianismo europeu, mas também o lugar da visibilidade dos corpos pretos. Se, no cânone ocidental, a nudez branca foi celebrada como ideal de beleza e espiritualidade, a nudez preta foi sistematicamente silenciada, associada à hipersexualização, ao pecado ou à marginalidade.

Exibir corpos pretos nus nesse contexto é, portanto, um gesto político e epistemológico. É inscrever a dignidade da pele preta no espaço do sagrado, não como objeto de desejo ou de fetiche, mas como **corpo-altar**, **corpo-icônico**, corpo que encarna o luto e a potência de regeneração. A nudez, nesse caso, não é exposição de fragilidade, mas exibição de resistência: revela aquilo que o racismo e a necropolítica tentam encobrir, a inteireza de um corpo que sobrevive e insiste em existir.

Ao se desnudar, esses corpos negam o congelamento imposto pela história colonial que os quis envergonhados ou apagados. A nudez, assim, não é desproteção, mas desobediência simbólica: gesto que desmantela séculos de disciplinamento do corpo preto e reinscreve a sua presença no lugar mais elevado da liturgia visual cristã. Em vez da Virgem branca amparando o filho branco morto, temos corpos pretos nus que, ao mesmo tempo, denunciam a continuidade da crucificação social e afirmam a possibilidade de outra cena sagrada, onde o negro é centro, é filho e é mãe.

Essa operação crítica reverte o olhar. A nudez dos corpos pretos, quando posta em *Pietà*, revela a violência estrutural que sacrifica continuamente populações negras e dissidentes, mas também propõe uma reparação simbólica. É uma nudez que não convida à erotização, mas à contemplação da dignidade, do luto e da memória. É nudez que fala, que grita, que devolve ao espectador a responsabilidade de olhar sem exotizar, de enxergar sem objetificar.

Portanto, justificar a nudez desses corpos é afirmar que ela é **dispositivo de enfrentamento e de reexistência**. Ela torna visível a

ferida histórica, mas também a potência de um corpo que não aceita mais ser reduzido a invisibilidade ou a objeto. A nudez preta em *Pietà* é **corpo-episteme**: denúncia da necropolítica e anúncio da cosmopoética que reescreve o lugar do sagrado.

6. Limpar o corpo sangrando com a Bíblia Sagrada

O gesto de limpar um corpo coberto de sangue cenográfico com a Bíblia Sagrada não se inscreve no campo da provocação gratuita, mas no **território da evocação**: evocação de cura, de atravessamento e de ressignificação. Esse ato performativo opera como um **dispositivo estético-ritual** que reinscreve a ferida em chave poética, subvertendo o signo da necrorreligião, que tantas vezes utilizou a própria escritura sagrada para condenar, violentar e excluir corpos dissidentes para **transformá-la em instrumento de cuidado e de reparação simbólica**.

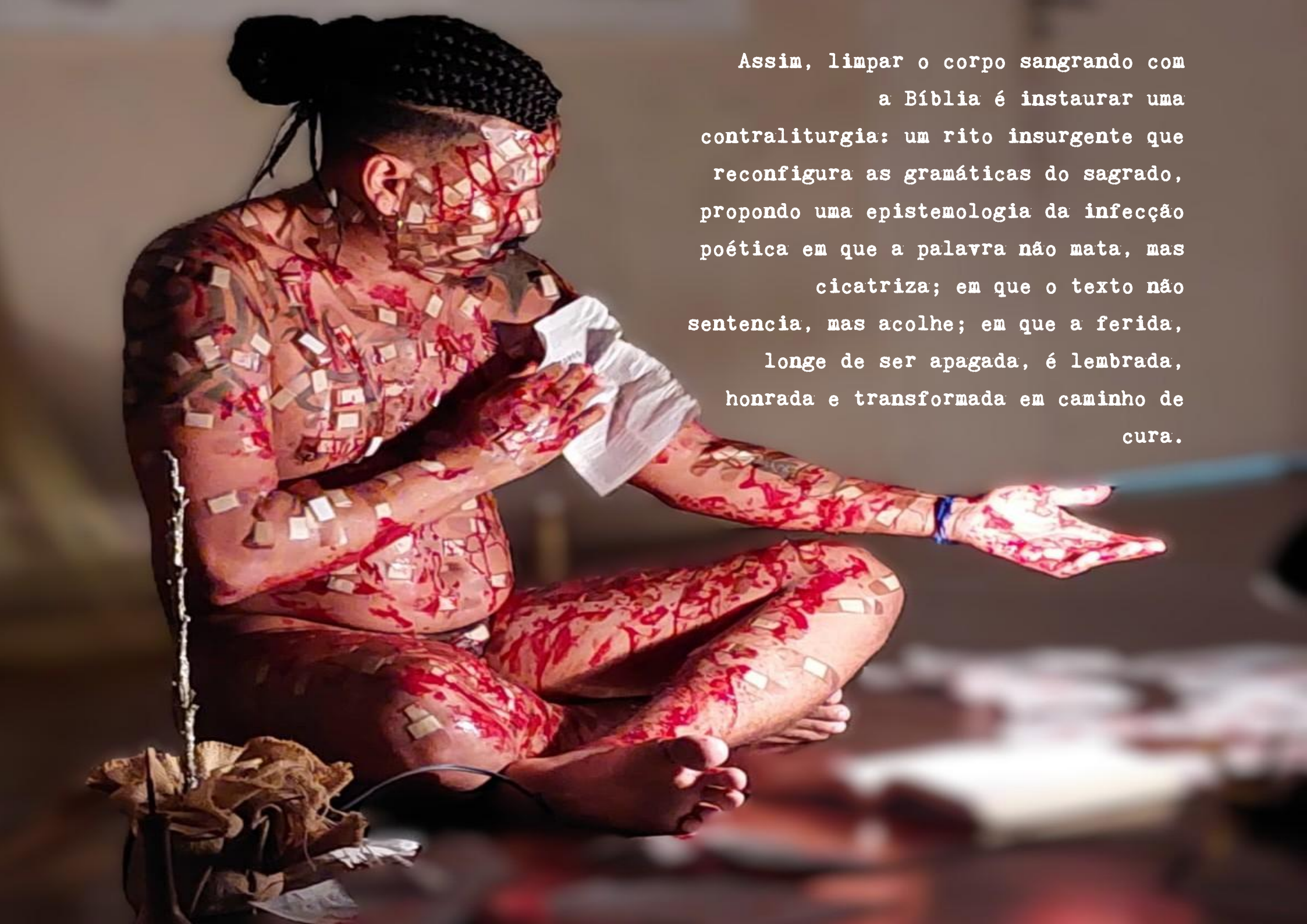
Nesse movimento, a Bíblia não aparece como texto fixo ou dogma absoluto, mas como **objeto relacional**[49], matéria viva que pode ser reapropriada e reinscrita. O papel da página, ao tocar a pele marcada de sangue, converte-se em lenço, em tecido de cura, em atadura simbólica. Se, historicamente, a Bíblia foi usada como sentença de morte contra corpos pretos, LGBTQIAPN+, pessoas vivendo com hiv, aqui a Escritura Sagrada é deslocada de sua função disciplinar e necropolítica (Mbembe, 2018) para **tornar-se escritura curativa**, inscrição afetiva que sutura provisoriamente a chaga.

Diana Taylor (2013), ao diferenciar **arquivo** e **repertório**, ajuda a compreender a força desse gesto: a Bíblia, como arquivo da tradição ocidental-cristã, carrega em si uma memória de violência, mas ao ser mobilizada no corpo vivo em performance, inscreve-se no repertório, transformando-se em ação, em gesto, em presença. A escritura deixa de ser apenas letra morta para se tornar gesto encarnado, capaz de reverter sentidos.

Leda Maria Martins (2023), ao propor o **tempo espiralar** das culturas afrodiaspóricas, ilumina a dimensão temporal dessa cena. Limpar o corpo sangrando com a Bíblia não é apenas ato presente, mas reinscrição de passados coloniais e projeção de futuros possíveis: **a espiral que conecta a memória de feridas ancestrais ao desejo de cura coletiva**.

O gesto de limpar-se com a Bíblia não é mimese, mas proposição: convoca espectadores a repensarem o lugar da fé, da escritura e da cura no espaço público e privado. A limpeza do corpo não é apagamento da ferida, mas visibilização de sua potência política. O sangue, mesmo cenográfico, remete à memória de violências históricas: da colonização à epidemia de aids, da escravização aos genocídios contemporâneos. Ao friccionar Bíblia e corpo, escritura e carne, instaura-se uma **dramaturgia do confronto**: contra a palavra que condena, o gesto que cuida; contra o dogma que exclui, o rito que reinscreve; contra a normatividade da cruz, a cosmopoética dos Orixás.

[49] Emprego a expressão **objeto relacional** na perspectiva de Nicolas Bourriaud (*Estética Relacional*, 2009), entendendo-o como dispositivo que cria possibilidades de encontro, mediação e produção de sentidos no espaço intersubjetivo. Não se trata, portanto, dos **Objetos relacionais** de Lygia Clark, ainda que com eles estabeleça diálogo na página 422 desta tese.



Assim, limpar o corpo sangrando com a Bíblia é instaurar uma contraliturgia: um rito insurgente que reconfigura as gramáticas do sagrado, propondo uma epistemologia da infecção poética em que a palavra não mata, mas cicatriza; em que o texto não sentencia, mas acolhe; em que a ferida, longe de ser apagada, é lembrada, honrada e transformada em caminho de cura.

Essa **bricolagem criativa**, ao articular som, corpo, música e imagem, não se limita a sobrepor signos, mas inaugura um campo de fricção onde elementos díspares se contaminam e se transformam mutuamente. A presença do **áudio com a pregação de ódio da pastora** não é apenas ruído ou antagonismo: é inscrição da violência discursiva que estrutura o cotidiano de corpos dissidentes, palavra que mata e que aqui é reapropriada como matéria performativa. Contra ela, ergue-se o **corpo corporificando Omolu-Obaluaê**, orixá das feridas e da cura, cuja cosmopoética reinscreve a chaga como potência vital. A aparição do **performer Ed Carlos Lima corporificando Oxum** acrescenta uma camada de tensão sagrada: um corpo masculino, negro, encarnando a feminilidade de uma divindade de água e fertilidade, expondo a instabilidade das categorias fixas de gênero e reafirmando a plasticidade do sagrado afro-diaspórico.

A **trilha sonora Ave *Maria* na voz de Sarah Brightman**, atua como ponte paradoxal: oração católica atravessada por uma voz lírica que se aproxima do etéreo, carregando consigo tanto a herança colonial-cristã quanto a possibilidade de reencantamento. Ao ser inserida no dispositivo, não legitima o dogma, mas o desloca; não confirma a necrorreligião, mas a desestabiliza ao fazê-la conviver com a liturgia dos Orixás. Por fim, o gesto de **limpar o corpo sangrando com a Bíblia Sagrada** não é provocação, mas evocação de cura, reinscrição ritual que converte o livro da condenação em instrumento precário de cuidado. Se a Escrita Sagrada tantas vezes legitimou violências, aqui ela se torna **página-atalho**, tecido de limpeza, atadura provisória.

Cada elemento não é isolado: todos se costuram em **rizoma** (Deleuze; Guattari), proliferando sentidos em uma dramaturgia do enfrentamento. Contra a palavra que mata, o corpo que performa; contra o discurso que sentencia, a liturgia do gesto; contra a necrorreligião, a cosmopoética dos Orixás. O dispositivo, assim, não é mero arranjo estético, mas **campo de resistência e cura**, onde a performance se assume como epistemologia: lugar de saber insurgente, que transforma o trauma em ato político, a dor em poética, a violência em memória vivida e compartilhada.

2ª PARTE - criação do figurino

O figurino não nasceu como adorno, mas como extensão ritual do corpo, como inscrição simbólica que desvela e ao mesmo tempo vela. No processo criativo, produzi um **véu para Oxum**, divindade das águas doces, da fertilidade e da beleza, cuja presença se manifesta na delicadeza da tessitura e no brilho dourado que recobre a cena. Não é um simples tecido: é pele acrescida, aura materializada, respiração do sagrado que acompanha cada gesto performativo.



Na imagem eu costuro o véu, meu corpo não está apenas em ação prática, mas em ato de cuidado ancestral. A agulha atravessa o tecido como se também atravessasse a carne, numa costura entre visível e invisível, entre memória e criação. A cena íntima de preparar o figurino é parte do próprio rito, porque a performance começa antes da aparição pública: já no gesto solitário de costurar, bordar, prender, o corpo se conecta ao orixá. Como afirma **Diana Taylor (2013)**, o **repertório** é feito de gestos, corpos e práticas encarnadas que preservam e transmitem saberes, muitas vezes em paralelo ou em tensão com o arquivo. Nesse sentido, o ato de costurar o véu não é apenas preparação, mas repertório vivo de uma cosmopoética.

Minha **Oxum tem véu e tsuru dourado no peito**. O véu recobre, protege e consagra; o tsuru, dobrado em origami, pousa como inscrição de leveza e travessia, metáfora de voo e de bênção. O dourado une ambos: **véu e pássaro**, numa mesma tessitura simbólica: é brilho de água, de sol, de ouro ritual. Aqui, o figurino é também memória e vestígio. Como escreve **Leda Maria Martins (2023)**, as práticas performáticas das tradições afrodiaspóricas operam num **tempo espiralar**, em que o gesto atual convoca passados ancestrais e projeta futuros possíveis. O véu costurado, ao mesmo tempo objeto e rito, reinscreve a presença ancestral de Oxum em meu corpo, ampliando sua potência de cura.



Minha **Oxum tem coroa com tsuru dourado**. O dourado, cor de rio e de brilho, não é apenas ornamento, mas epifania: materializa-se no gesto das mãos que dobram o papel, que tecem o símbolo em dobra delicada, como se cada vinco fosse oração. A cada movimento, o corpo se curva em ofício artesanal, inscrevendo na matéria a presença da encantaria. O tsuru, ave da paciência e da longevidade, adere ao manto de Oxum como prolongamento de sua doçura e força, condensando em sua asa o voo que atravessa tempos e águas.

Costurar o véu, amarrar o fio, bordar a coroa, tudo se faz ritual. O processo criativo não se reduz a técnica, mas se expande em liturgia: mãos que não apenas constroem, mas consagram; corpo que não apenas costura, mas se deixa atravessar pela potência daquilo que cria. A coroa é, portanto, mais que adereço, é inscrição poética, dispositivo de passagem, espaço em que o humano e o sagrado se contaminam em presença viva.

Na tessitura entre tsuru e dourado, revela-se Oxum: senhora das águas doces, da fertilidade e do espelho. O brilho do ouro não é só reflexo estético, mas chama política. A afirmação de uma cosmopoética afrodiaspórica que tensiona o lugar do sagrado no corpo preto performado. Ao mesmo tempo, é gesto de cura: dobrar, trançar, alinhar são atos que reconstituem memórias, que reinscrevem traumas e que transformam a criação em cuidado de si.

3 PARTE: O ritual - corpos em cena

A cena ritualística instaurada no dispositivo-performativo de **NECRO-RELIGIÃO** não se organiza como coreografia ensaiada, mas como **escrevivência corporal**, em que o corpo sabe antes da mente. A ausência de ensaio foi uma afirmação estética e política: não se trata de reproduzir uma forma, mas de permitir que a memória encarnada e o gesto inscrito em camadas de história e dor se manifestem. O corpo carrega o saber de suas cicatrizes, e é desse arquivo que brotam os movimentos, que foram lentos, meditativos, quase em câmera lenta como se a temporalidade fosse expandida para além do cronológico, adentrando o tempo-espiral de Leda Maria Martins, onde o presente convoca os mortos e os vivos em simultaneidade.

O início instalou o **silêncio e a espera**. Um corpo sentado em postura meditativa (como se ancorasse o peso do mundo) e outro corpo, em pé atrás, encarnando Oxum. A palavra de ódio da pastora invadiu o espaço sonoro, repetindo-se por mais de três minutos como mantra perverso. Nesse embate, o corpo não reage com violência imediata, mas permanece em escuta meditativa, até que a repetição se transforma em gatilho para o gesto. A Bíblia, símbolo da necrorreligião que mata, é tomada nas mãos: não para ser lida, mas para ser atravessada pelo grito. **O urro rasga o espaço** e, em catarse, o sangue é vomitado sobre as páginas do livro sagrado do Cristianismo. Um expurgo visceral que materializa a violência da homofobia e da sorofobia. Foi o momento tirar a espinha cravada na garganta, tornar visível o incômodo que sufocava.



O rasgar das páginas instaura outro rito: o texto sagrado que foi arma se torna tecido de purificação. As folhas dilaceradas passam a limpar o corpo, como quem devolve ao papel a sujeira simbólica que antes oprimia. Nesse instante, a música **Ave Maria** (na interpretação etérea de Sarah Brightman) ocupa o espaço, instaurando um paradoxo: **da blasfêmia à liturgia**, da violência à promessa de consolo. O corpo que gritou agora se deixa tocar. Ed Carlos, como Oxum, aproxima-se lentamente e pousa as mãos nos ombros, instaurando a linguagem do afeto. O gesto terno confronta o discurso de ódio, performando outra teologia: não a do castigo, mas a do cuidado.

Os corpos se reconhecem, e o gesto de encostar e se apoiar no outro culmina no acolhimento. O meu corpo de foi tomado no colo de Ed (Oxum), e o choro intenso que irrompe é confissão, é entrega, é retorno ao ventre simbólico da **Mãe-Orixá**. Nessa cena, a **Pietà** se reinscreve em corpos negros: não mais a Virgem branca com o Cristo morto, mas Oxum com um homem negro que chora, um filho vivo atravessado pelo hiv, pela homofobia, pela necropolítica religiosa. A **iconografia católica é tensionada** e ressignificada. O sagrado se desloca, a imagem sacra é disputada pela presença encarnada.

O rito prossegue em gesto de cura: um tsuru dourado, ave que carrega a promessa da longevidade e da esperança percorre o corpo ferido como benzimento. Nesse instante, instala-se a **cosmopoética dos Orixás**, que dissolve a palavra que mata e reinstaura o sopro vital. Por fim, Oxum (Ed Carlos) levanta-se e carrega no colo o corpo antes abatido, como quem resgata do peso da cruz necrorreligiosa para reinscrevê-lo na possibilidade de viver. O tempo marcado em 22:25 não é apenas cronologia, mas cifra ritual: testemunho de que o corpo não sucumbiu à necrorreligião, mas se fez rito, choro, sangue e cura.

Esse ritual performativo não apenas encena, mas **exorciza e reescreve.** Da pregação que condena ao canto que consola; da Bíblia arma ao papel que purifica; do urro que vomita à ternura que embala; do sangue que denuncia ao tsuru que benze. Cada gesto é travessia entre violência e cuidado, entre morte e reinvenção da vida. A performance se torna liturgia outra, uma **contra-igreja** onde o corpo preto, gay e com hiv não é amaldiçoado, mas santificado na sua vulnerabilidade e potência.

Nasci e cresci em uma igreja evangélica tradicional **Assembleia de Deus**. É preciso dar nome ao opressor, pois o silêncio protege as instituições e perpetua as violências. O espaço que deveria ser de acolhimento, mas que se tornou território de dor e repressão. Até os 14 ou 15 anos, frequentei cultos e reuniões, levado por uma obrigação que minha própria mãe me impunha: um gesto de conduzir o corpo àquele lugar mesmo contra a vontade íntima. As lembranças

que emergem desse período são atravessadas por sofrimento, marcado pela vigilância rígida sobre a vida cotidiana, pela culpabilização do desejo e, mais grave, por experiências de abusos, inclusive abusos sexuais cometidos por líderes religiosos que, revestidos de autoridade espiritual, transformavam a fé em instrumento de violência. Essa memória não se limita a ser um passado distante, mas compõe camadas profundas do meu corpo-arquivo, reinscrevendo-se no presente em traços de dor, resistência e criação.

Essa vivência de infância e adolescência sob a lógica da necrorreligião, em que a fé se converte em dispositivo de controle e morte subjetiva retorna como matéria pulsante na performance **NECRO-RELIGIÃO**. Ali, os gestos de vomitar sangue sobre a Bíblia, rasgar suas páginas e purificar o corpo com elas não são apenas metáforas estéticas, mas elaborações performativas de experiências reais de violação e de opressão. O corpo que grita, urra e chora em cena reinscreve, por meio da performance, o trauma vivido no espaço religioso, transformando-o em ritual estético e político.

Para tensionar e aprofundar essa análise, convoco para o diálogo a pesquisadora **Camila Ferreira Sales**, Doutora em Psicanálise pela PUC Minas e autora de uma dissertação no Programa de Pós-graduação em Psicologia da UFMG intitulada *A Experiência da Angústia na Clínica Psicanalista e na Arte da Performance* (2016). Sales, ao refletir sobre a performance, nos adverte que ela não deve ser interpretada como manifestação sacralizada, mas, ao contrário, como gesto que se aproxima do **profano**, ao ritualizar ações do cotidiano: "a performance não se inscreve numa posição sacra, inatingível, mas se aproxima do profano, o dessacralizado, ao ritualizar ações do cotidiano como comer, dormir, beber água, etc." (SALES, 2016, p. 97).

Essa perspectiva ilumina a performance **NECRO-RELIGIÃO** sob um ângulo singular: ao transformar a Bíblia em objeto de rasgo, sujeira e limpeza, o corpo profana aquilo que foi instituído como sagrado pela instituição religiosa, reinscrevendo-o em outro campo de significação. Não se trata de negar a dimensão do sagrado, mas de deslocá-lo, arrancando-o das mãos da necrorreligião e reinscrevendo-o no corpo como campo de luta e de criação. A ação de vomitar sangue na Bíblia, um gesto brutal e visceral não é apenas catarse, mas ato profano que revela a materialidade do corpo diante da espiritualização opressora.

A análise psicanalítica proposta por Sales permite compreender como a performance ritualiza, no plano estético, ações que ecoam práticas do cotidiano e da memória: a imposição de engolir a palavra bíblica é reescrita no gesto de expelir o sangue; o silêncio cúmplice diante dos abusos é transgredido pelo urro; o toque violento do passado é transmutado no toque cuidadoso de Oxum. A performance, portanto, não busca a sacralidade, mas produz uma

liturgia profana, em que o corpo, atravessado pela angústia e pela dor, se autoriza a reescrever seus próprios ritos.

À luz desse entrelaçamento entre vivência pessoal e reflexão psicanalítica, a performance **NECRO-RELIGIÃO** pode ser lida como um **ato de elaboração do trauma**. O corpo, que antes foi objeto da violência religiosa, assume em cena o lugar de sujeito que reinscreve sua narrativa, transformando a angústia em gesto visível, compartilhável, performativo. A sacralidade da palavra que condenava é desfeita; o corpo que antes era disciplinado e violentado se emancipa em liturgia própria, rizomática, atravessada pela dor e pela cura. Assim, a performance não apenas denuncia as práticas de violência que atravessam o campo religioso, mas também instaura uma estética do profano como campo de liberdade, onde o corpo pode, enfim, se autorizar a existir fora do jugo da necrorreligião.

Se a leitura de **Camila Ferreira Sales (2016, p. 98)** nos aponta que a preparação do performer envolve resistência física e mental diante do risco da performance, em minha experiência essa preparação não se constrói em treinamentos técnicos convencionais, mas se sedimenta no terreno das **cicatrizes traumáticas**[50]. Como lembra **Bessel Van der Kolk (2020)**, "o corpo guarda as marcas do trauma", inscrevendo no sistema nervoso e na memória somática experiências que não puderam ser simbolizadas no momento em que ocorreram. Essas marcas, embora dolorosas, tornam-se paradoxalmente a fundação da resistência: é na ferida não cicatrizada que se encontra a potência de agir, e é na cicatriz consolidada que se sustenta a força de expor-se novamente.

No dispositivo-performativo **NECRO-RELIGIÃO**, essa preparação não se manifesta em exercícios prévios, mas em uma memória corporal continuamente ensaiada pela própria violência vivida no espaço religioso. O urro, o vômito de sangue, o rasgar da Bíblia, o choro intenso no colo de Oxum não são gestos improvisados, mas **emergências do arquivo corporal traumático**. Cada ação se ancora numa preparação invisível: a disciplina do silêncio forçado, a violência da palavra maldita, o abuso mascarado de cuidado pastoral.

[50] Emprego o conceito de **cicatrizes traumáticas** para nomear a condição em que experiências de violência, abuso ou opressão se inscrevem no corpo como marcas indeléveis, tanto no plano físico quanto no psíquico. Inspirado em **Bessel Van der Kolk (2014)**, que demonstra como "o corpo guarda o trauma" em sua memória somática, compreendo que a cicatriz não é apenas uma lembrança do passado, mas uma inscrição que atua no presente, reativando-se a cada gesto, memória ou situação de disparo.
Essas cicatrizes não são apenas marcas de dor, mas funcionam também como dispositivos de **preparação involuntária** do corpo para a performance: elas fornecem resistência, densidade e material simbólico para a ação artística. Na perspectiva do tempo-espiralar de **Leda Maria Martins (2023)**, a cicatriz não pertence apenas ao passado; ela coabita o presente e o futuro, reinscrevendo continuamente a experiência traumática em novas camadas de sentido.
Assim, ao falar em **cicatrizes traumáticas**, refiro-me a esse arquivo vivo que simultaneamente testemunha a violência sofrida e abre a possibilidade de reelaboração poética e performativa. A cicatriz é, portanto, memória e linguagem: marca que dói, mas também estrutura que sustenta e possibilita a criação.

Esses episódios se inscreveram no corpo como cicatrizes, e são elas que oferecem ao corpo-performer a resistência para suportar a exposição radical da performance.

É nesse ponto que a leitura de **Leda Maria Martins (2023)** sobre o **tempo-espiralar** nos ajuda a compreender a dimensão ritualística dessa preparação. A cicatriz não é apenas lembrança do passado, mas **presença atemporal**: o trauma retorna em cada gesto, em cada repetição. No tempo-espiralar, o passado não está distante, mas coabita o presente e se projeta no futuro. Assim, ao vomitar o sangue, não apenas revivo a violência sofrida, mas reinscrevo-a em outra lógica: transformo o acontecimento traumático em gesto performativo. A cicatriz, nesse movimento, é convocada não como ferida aberta que paralisa, mas como **arquivo reativado**, capaz de instaurar outro sentido.

Dessa forma, a preparação do corpo para a performance **não se dá apenas na musculatura, mas na memória**. É o corpo-arquivo, atravessado por cicatrizes e guardião do trauma, que sustenta a cena e se abre ao risco. Essa preparação não é voluntária: foi forjada pelas violências da necrorreligião, mas é reapropriada esteticamente na performance como resistência. **A cicatriz se converte em gramática performativa[51].**

Assim, entre Van der Kolk e Leda Maria Martins, podemos afirmar: se o trauma insiste no corpo como memória somática, o tempo-espiralar reinscreve essa memória em novas camadas, abrindo

[51] Chamo de **gramática performativa** o conjunto de signos, gestos, ações e repetições que, inscritos no corpo, organizam-se como linguagem própria da performance. Diferente da gramática verbal, que estrutura a linguagem escrita e falada, a gramática performativa opera no campo do corpo-arquivo, acionando memórias, cicatrizes e afetos como elementos de enunciação.
Essa gramática não é pré-estabelecida, mas emerge do encontro entre o corpo, o espaço e a experiência. Cada gesto: um urro, o vômito de sangue, o rasgar de uma Bíblia, o acolhimento no colo de Oxum carrega valor semântico, afetivo e simbólico, compondo uma sintaxe de sentidos que não se articula em palavras, mas em ações.
Na perspectiva que dialoga com **Diana Taylor (2013)**, a performance atua como repertório, isto é, como prática encarnada que transmite e reinscreve saberes. Assim, a gramática performativa organiza e dá legibilidade a essas ações, transformando o trauma, a dor e a memória em discurso estético e político. Trata-se, portanto, de uma gramática de carne e gesto, que não só comunica, mas também **cura, confronta e reinscreve** narrativas.
A noção de **gramática performativa** também carrega a marca da minha formação e prática como professor de Língua Portuguesa. É a minha mania de "gramaticar o mundo" que se manifesta aqui, mas deslocada para outro campo: não mais apenas o da norma linguística, mas o da carne e do gesto. Assim como ensino aos meus alunos a reconhecer sujeitos, predicados e sintaxes, encontro em meu corpo as estruturas de uma outra língua feita de urros, pausas, silêncios, lágrimas e contatos.
Essa transposição é, ao mesmo tempo, uma continuidade e uma ruptura. Continuidade, porque persiste em mim a pulsão de sistematizar, de dar nome, de criar regras para compreender o real. Ruptura, porque essa gramática não é regida por manuais nem se curva a padrões normativos; ela emerge do trauma, da memória e da poesia. É a fala do professor de Português entrelaçada com todas as outras vozes que me atravessam: a do performer, a do homem preto, a do sujeito vivendo com hiv, a do filho de uma mãe que partiu.
Ao assumir essa "mania de gramaticar o mundo", reconheço que minha gramática performativa não é neutra: ela nasce do desejo de reorganizar a dor em linguagem, de transformar a violência em discurso e de reinscrever a vida onde antes só havia silêncio. Trata-se, portanto, de um gesto de resistência e de invenção: **gramaticar o indizível para que ele se torne visível, compartilhável, curativo**.

espaço para a elaboração performativa. A performance **NECRO-RELIGIÃO** só existe porque o corpo já estava preparado pela dor, não preparado para a dor, mas preparado *pela* dor. É nesse paradoxo que a cicatriz se torna ensaio, resistência e linguagem: memória que não se fecha, mas que, ao ser reaberta no rito, revela-se também possibilidade de cura.

O meu corpo precisava sangrar para colocar toda angústia para fora. Cobri-me de curativos e de sangue cenográfico, não como simulacro, mas como inscrição visível de um corpo que se abre, que se expõe em sua vulnerabilidade. O gesto performativo não busca esconder a ferida, mas torná-la signo, inscrevendo na cena a necessidade de romper a superfície da pele para que a dor se manifeste. Nesse ponto, dialogo diretamente com a reflexão de **Camila Ferreira Sales (2016, p. 120)**: *"Esse é o corpo, enfim, das performances. Corpo de carne pura, informe, estranho, deslocado de seus contornos narcísicos."* Trata-se de um corpo que se apresenta sem a ilusão da completude, recusando a máscara do sujeito íntegro e autossuficiente, expondo-se em carne viva, como matéria atravessada por angústia, desejo e memória traumática.

Essa dimensão de carne é também a condição para o que Vladimir Safatle (2024) conceitua como a necessidade de deixar os corpos se quebrarem, se decomporem e serem despossuídos, de modo que novos circuitos de afetos possam emergir. A performance **NECRO-RELIGIÃO** assume exatamente essa via: ao sangrar, ao urro que expulsa, ao rasgo das páginas bíblicas, o corpo se despossui da forma atual, abandona o contorno narcísico imposto pela necrorreligião e se permite desintegrar. O sangue cenográfico, misturado à memória do sangue real das violências sofridas, não é mero efeito estético, mas materialização desse processo de quebrar-se, decompor-se, abrir espaço para outros afetos e outras narrativas.

Nessa perspectiva, o corpo performativo é mais do que representação; ele é **processo de despossessão**. Ao expor-se como carne, ele nega a lógica da integridade que sustenta tanto a teologia punitiva das igrejas quanto os discursos normativos de saúde e moralidade. O corpo que sangra em cena é o mesmo corpo que foi ferido no espaço religioso, mas agora reinscrito como potência de invenção. A quebra torna-se condição de cura: só ao se deixar despedaçar é que o corpo pode se recompor de modo inesperado, criando circuitos novos de afeto, solidariedade e resistência.

Assim, Sales e Safatle se encontram no gesto performativo: a carne que se expõe e o corpo que se quebra são faces de uma mesma dinâmica estética e política. **A performance não apenas representa essa ruptura, mas a encarna, tornando o corpo-arquivo o próprio campo de elaboração da dor e de possibilidade de reinvenção**.

Sangrar, nesse contexto, é não apenas expurgar a angústia, mas também abrir passagem para novas formas de vida.



Convido você, leitor, a atravessar a fronteira deste texto com os olhos e com o corpo. O QR Code que se abre diante de nós não é apenas um acesso tecnológico, mas um portão ritual. Ao segui-lo, você será levado à performance NECRO-RELIGIÃO,



Aproxime seu celular, abra o código e atravesse. A performance lhe espera como rito, denúncia e encantaria.

Entre o púlpito e o Tribunal: o canto gospel como performance de estigmatização

Não teria como concluir essa análise da performance **NECRO-RELIGIÃO** sem considerar os desdobramentos da pregação criminosa da cantora gospel e pastora **Ana Paula Valadão**. Sua fala, que associa a homossexualidade à aids e converte o hiv em castigo divino, não é apenas expressão de ignorância, mas **dispositivo necrorreligioso** que atravessa corpos e subjetividades, reforçando estigmas que há décadas alimentam a homofobia e a sorofobia no Brasil. Ao ecoar em púlpitos de igrejas, esse discurso ultrapassa o campo da fé privada e se torna política de morte, performada pela palavra que condena e legitimada pela justiça que a inocenta.

Trazer Valadão para esta análise não é desviar do eixo da performance, mas **aprofundar o campo de forças contra o qual meu corpo performativo se insurge**. A performance **NECRO-RELIGIÃO**, ao vomitar sangue sobre a Bíblia e ao reencenar uma liturgia profana, dialoga diretamente com o tipo de violência simbólica que falas como a de Valadão materializam. Se sua voz canta a morte, minha performance encarna a resistência: um corpo que sangra não como punição divina, mas como linguagem de denúncia e possibilidade de cura. Acompanhe os desdobramentos:



g1 MINAS GERAIS

Pastora Ana Paula Valadão é condenada pela Justiça por dizer que gays são culpados pela Aids

Em um vídeo, Ana Paula disse que a doença é o castigo para a união entre dois homens. Este é o segundo caso registrado nesta semana envolvendo a Igreja Batista da Lagoinha.

Por Camila Falabela, Luana Nunes, g1 Minas e TV Globo — Belo Horizonte

04/05/2024 13h46 · Atualizado há um ano


MENU

CartaCapital 30 ANOS

Tudo que importa para quem se importa

ASSINE

JUSTIÇA

Justiça inocenta pastora Ana Paula Valadão por associar gays à Aids

A cantora gospel havia sido condenada em 1ª instância a pagar indenização por dano coletivo

POR CARTACAPITAL

07.02.2025 19H17

A decisão do Tribunal de Justiça do Distrito Federal que inocenta Ana Paula Valadão ao associar a aids à homossexualidade revela como o sistema jurídico, ao suavizar a gravidade de discursos religiosos violentos, **colabora ativamente para a manutenção do estigma do hiv/aids no Brasil**. Ao considerar a fala como "mero proselitismo religioso" e não como discurso de ódio, a corte reitera a lógica de **necropolítica** descrita por **Achille Mbembe (2018)**: o poder de decidir quem pode viver e quem deve morrer.

No caso, não se trata apenas de morte física, mas da produção de uma **morte social e simbólica** dos corpos LGBTQIAPN+ e das pessoas vivendo com hiv. A palavra proferida por uma pastora de grande alcance público não se restringe ao espaço do culto; ela reverbera no imaginário coletivo, legitima a discriminação, naturaliza a exclusão e renova as condições de vulnerabilidade que aumentam a exposição ao vírus. Trata-se de um **ato performativo da necrorreligião**: a palavra que amaldiçoa o corpo dissidente se converte em sentença social.

Nesse sentido, a decisão judicial é mais do que omissão: **é cumplicidade**. Ao não reconhecer a fala como violência simbólica, o Estado se torna aliado na perpetuação do estigma. A necropolítica opera, então, de forma sofisticada: não apenas pela ausência de políticas públicas efetivas de prevenção e cuidado, mas também pela **produção discursiva da morte**, que associa hiv à punição divina, reforçando o medo e a vergonha como dispositivos de controle.

Contra essa necropolítica, o campo da performance e a cosmopoética dos Orixás instauram outro horizonte: **Oxum, que lava as feridas com suas águas doces; Omolu, que transforma doença em sabedoria; Exu, que abre encruzilhadas para o desejo**. No gesto de rasgar a Bíblia e vomitar sangue em **NECRO-RELIGIÃO**, reinscrevo meu corpo fora da lógica da culpa, denunciando que **não é o hiv que mata, mas o estigma legitimado por discursos e decisões que silenciam a vida**.

Arquivo-memórias

Rizomas da infância



Chegar a este arquivo exigiu de mim um gesto radical: **voltar-me para a infância**. Não foi simples. Não é simples. A infância, para mim, sempre foi uma terra delicada, coberta de sombras e silêncios. Precisei percorrer todo o meu corpo-arquivo, vasculhar cada dobra de memória inscrita em cicatrizes, para ousar tocar neste rizoma de lembranças que, por tanto tempo, preferi não nomear. Este é um dos arquivos mais sensíveis e mais especiais de toda esta investigação artística, não apenas porque encerra os tópicos do corpo-arquivo, mas porque condensa o peso daquilo que me constitui desde o início, a precariedade, o abandono e, ainda assim, a resistência.

Nasci em meio à floresta Amazônia, onde a pobreza não era apenas condição material, mas atmosfera que envolvia o corpo e o espírito. Cresci entre águas barrentas, sons de pássaros e o cheiro úmido da madeira apodrecida. Carrego na pele a geografia de um território que me foi tanto abrigo quanto ferida. A ausência de meu pai, que nunca me assumiu, foi a primeira lição de falta. Um vazio inaugural que atravessou os anos, desenhando em mim uma genealogia do abandono. Ainda menino, aprendi que os vínculos podem ser frágeis como folhas ao vento, que a infância pode ser feita de esperas, e que a sobrevivência é também uma arte.

Ao trazer este arquivo à tona, sinto que minha própria carne se abre em rizomas: raízes que se expandem em direções imprevisíveis, entrelaçando dores, descobertas e invenções. A infância retorna não como lembrança linear, mas como campo rizomático, feito de fragmentos, de rastros dispersos, de memórias que insistem em brotar mesmo quando tento arrancá-las. O corpo, que é arquivo, sabe: o menino que fui continua a pulsar, ainda que eu tente silenciá-lo. Ao acessá-lo, o gesto não é de simples rememoração, mas de reinscrição poética, um ato de coragem que me devolve a potência de narrar aquilo que parecia indizível.

Assim, este arquivo não é apenas relato, mas ritual. Ao abrir as portas da infância, descubro que ela nunca deixou de me atravessar. E que, talvez, o menino que caminhava descalço na beira do igarapé, cercado de ausências, é o mesmo que agora escreve, bordando, com palavras, as cicatrizes que se tornaram também asas.

Atravessar este arquivo foi um dos movimentos mais difíceis de toda essa travessia. Ele resistia. Não queria ser aberto. Como se guardasse em si um segredo que, ao ser nomeado, pudesse me despedaçar outra vez. Foi preciso insistir. Percorrer cada dobra do corpo-arquivo, até que, no silêncio insistente da memória, encontrei uma fresta: **a criança que um dia desenhava**.

Acessar esse arquivo significou convocar imagens do inconsciente, como nos ensinou Nise da Silveira. Quando as palavras falhavam e se retraíam diante da dor, o desenho emergiu como linguagem primeira, gesto inaugural, capaz de resgatar a voz de um

menino que ainda pulsa dentro de mim. Não era só a mão que riscava o papel: era o corpo todo que se inclinava sobre a folha, como quem busca no traço uma ponte entre o ontem e o agora.

Esses desenhos não nasceram da inocência, mas da necessidade. Árvores, igarapés, pássaros, um menino de cabelos crespos e pés firmes na terra amazônica: imagens que brotaram não como simples recordação, mas como aparições de um inconsciente que exigia inscrição. O traço infantil, recuperado, é também testemunho da infância que eu não queria revisitar. Uma infância de ausências e precariedades, de pobreza enraizada na floresta, de abandonos que se tornaram cicatrizes.

Assim, cada cor e cada linha se tornaram dispositivos de reinscrição. O verde das árvores não é apenas cor, mas respiro de uma natureza que me acolheu quando o afeto faltava. O rosa do fundo, intenso e vibrante, é um grito de vida contra a dureza da falta. O menino desenhado é corpo e espectro: presença que resiste ao apagamento, figura que insiste em existir mesmo quando preferi esquecê-lo.

Ao elaborar este arquivo, compreendi que não se trata de uma volta ingênua à infância, mas de um mergulho no rizoma da memória, onde as lembranças não obedecem a uma linearidade, mas se espalham, subterrâneas, inesperadas, cruzando-se em múltiplas direções. A criança que desenha é também o adulto que escreve; o inconsciente que pinta é também a consciência que cria; e entre ambos se estabelece uma ponte poética, crítica e curativa.

Este arquivo, portanto, é um gesto radical de escuta de mim mesmo. Ao permitir que o menino Marcelo desenhasse, liberei a possibilidade de que ele falasse. E, nesse falar sem palavras, encontrei o que talvez seja o mais precioso: o reconhecimento de que mesmo nas infâncias mais áridas, a imaginação é raiz que insiste em brotar.

O primeiro autorretrato foi feito com giz de cera, material que evocava a leveza dos tempos de escola, mas também os silêncios impostos. Gostei do resultado. Algo naquela imagem me reconciliou com aquele tempo, com aquele corpo pequeno e vulnerável. Ousei, então, ir além. Comprei tintas e fiz um segundo autorretrato. Pintar a mim mesmo foi como retornar à cena do trauma com a coragem de quem já não está mais sozinho, estava acompanhado da arte, da memória e da linguagem que meu corpo finalmente encontrou para dizer.

Esse processo me ensinou que o trauma não é apenas uma ferida, mas também um arquivo. E que o corpo, quando convocado com delicadeza e escuta, pode acessar esses arquivos e transmutá-los. A performance, nesse sentido, funcionou como um dispositivo de cuidado e reorganização simbólica, ativando a potência de cura contida na arte. Assim, ao

acessar essas camadas do meu passado, não busquei apenas reviver, mas **transformar.**



Fotoperformance "o menino quer voar"



Fotoperformance "o menino árvore"

Ambas as imagens aqui apresentadas emergem como dispositivos sensíveis de contato com meu inconsciente, não aquele inconsciente abstrato, teórico, mas o que pulsa nas dobras do corpo, entre memórias de infância, traumas e reconciliações possíveis.

Ao longo do meu processo criativo, percebi que há experiências que se recusam à linguagem verbal. Certas dores não cabem nas palavras. Elas se escondem nas frestas do corpo, nas dobras da memória, nos silêncios não ditos. Foi nesse intervalo entre o indizível e o insuportável que reencontrei o desenho, não como técnica, mas como travessia. Desenhar tornou-se, para mim, um gesto de escuta interna, um movimento somático que permitiu acessar afetos esquecidos ou soterrados. Cíntia Poveda (2020), ao refletir sobre o **uso terapêutico**[52] do desenho, ilumina esse caminho ao afirmar:

> "Quando a palavra falha ou se torna insuficiente, o desenho entra em cena como uma ponte entre o mundo interno do paciente e o ambiente terapêutico. Ele não apenas oferece um meio de comunicação simbólica, mas também cria um espaço seguro para explorar sentimentos reprimidos e experiências dolorosas." (POVEDA, 2020, p. 3).

A primeira imagem, desenhada com giz de cera, foi produzida como parte da elaboração performativa de um arquivo autobiográfico. Nela, sou criança diante de uma árvore. Um igarapé (lago, pequeno rio) atravessa a cena. Três pássaros em forma de "v" (desde a infância é assim que represento os pássaros) cortam o céu, símbolo da liberdade que almejei e não tive. O corpo

[52] Emprego aqui a expressão *uso terapêutico* em diálogo direto com a chave metodológica apresentada na nota da página 132, onde assumi o termo *procedimento clínico-poético* para pensar a potência curativa da performance. A aproximação com o campo da terapia não tem o intuito de reduzir a arte à função instrumental de tratamento, mas de reconhecer que certas práticas artísticas acionam, inevitavelmente, dimensões de cura simbólica e somática. Ao falar em *uso terapêutico*, mantenho essa mesma atenção: trata-se de compreender como a performance, ao inscrever gestos, imagens e memórias no corpo, pode também liberar marcas traumáticas e instaurar processos de cuidado.
Assim como o termo *clínico* foi tensionado no entre-lugar da poética, também o *terapêutico* aqui se reinscreve: não como categoria médica restritiva, mas como campo de atravessamentos, onde a criação e a cura se encontram em fricção produtiva. Esse uso está em consonância com as perspectivas que norteiam essa investigação, ancorada em Bessel Van der Kolk e Peter Levine, que apontam para a capacidade do corpo de guardar e liberar traumas através de gestos e movimentos, e também se abre ao legado de Augusto Boal, que assumiu a radicalidade política do teatro ao nomeá-lo como espaço de *terapia coletiva*.
Nesse sentido, *uso terapêutico* não significa subsumir a arte à clínica, mas reconhecer que, quando a performance toca o corpo como arquivo, ela pode também atuar como dispositivo de cuidado. Tal expressão deve, portanto, ser lida em continuidade com o *procedimento clínico-poético*: ambos designam não a transformação da arte em psicoterapia, mas a criação de um espaço transversal, híbrido e insurgente, no qual a poética assume a coragem de dialogar com os campos da cura e do trauma sem perder sua autonomia estética e política.

estático do menino, com mãos na cintura, observa a árvore, talvez em busca de abrigo, talvez buscando respostas.

Ao observar o desenho, sou tomado por uma sensação ambígua de familiaridade e mistério. Há nele algo que escapa ao olhar imediato, como se o traço infantil encobrisse camadas profundas de sentido. É nesse ponto que encontro eco nas palavras de Cíntia Poveda, que, inspirada na psicanálise freudiana, aponta para a potência simbólica dos desenhos na expressão do inconsciente. Segundo ela, essas imagens carregam "**mecanismos psíquicos de condensação e deslocamento"**, que são dispositivos que permitem que dores ocultas se inscrevam no papel sob formas aparentemente simples. Poveda afirma:

"A condensação ocorre quando múltiplos significados ou elementos emocionais são combinados em um único símbolo. [...] Deslocamento é o mecanismo pelo qual uma emoção ou conflito é transferido para um objeto ou imagem aparentemente desconectada do problema central." (POVEDA, 2020, p. 12)

A árvore com raízes visíveis aponta para o **desejo de pertencimento e sustentação**, enquanto as aves aludem à fantasia de fuga (eu queria voar[53]). A criança desenhada se olha de fora, desenha-se como testemunha do próprio abandono. Segundo Poveda, o trauma não se apresenta como cena linear, mas como fragmento sensorial e simbólico. Essa primeira imagem encena esse princípio: os traços simples e as cores primárias são o modo que meu inconsciente encontrou para contar o que as palavras ainda não podiam sustentar.

A segunda imagem rompe com a delicadeza do giz e avança na densidade da tinta. O autorretrato ganha força, corpo e cor. Já não estou apenas diante da árvore: **sou árvore**. O cabelo crespo volumoso expande-se como copa de resistência. O fundo rosa, todo preenchido em movimentos circulares, sugere uma tentativa de organização emocional, de reinvenção afetiva. Aqui, já não há o rio nem os pássaros, mas há um corpo inteiro, presente, sem rosto, uma escolha estética que, na linguagem da psicanálise dos desenhos, pode apontar para o desejo de manter a identidade protegida, enquanto se afirma a presença encarnada (POVEDA, 2020).

[53] Na infância, eu sonhava muito voando. Esses voos não eram apenas imagens soltas da criança adormecida, mas sinais de um corpo que já experimentava a leveza como destino. Freud leria nesse voo o desejo sublimado, pulsão que busca escapar do limite terreno; Jung reconheceria nele um arquétipo de transcendência, presença do inconsciente coletivo que nos chama para além da matéria. Hoje, relendo esses sonhos com a poética que me atravessa, percebo que eram como ensaios de tsuru: dobras invisíveis que já se desenhavam no corpo-criança, preparando a corpografia do que viria. Cada sonho de voo era um origami noturno, escrito em asas de encantaria, e se converte agora em memória performativa, gesto inaugural de um corpo-arquivo que nunca aceitou o peso do chão da norma.

Se na primeira imagem o menino observa o mundo, à beira do igarapé, entre árvores e pássaros que anunciam travessias, na segunda ele já não é apenas espectador: sustenta-se no centro da tela, ocupando um lugar de presença. Essa transição não é apenas formal, mas elaboração simbólica do trauma. Como lembra Peter Levine (2022), a cura do trauma acontece quando aquilo que estava congelado encontra passagem para o movimento, quando a energia bloqueada pela experiência dolorosa pode finalmente ser reinscrita em gestos e imagens.

O primeiro desenho nasce como gesto tímido, quase uma sondagem: o menino aparece pequeno, lateral, testemunha do mundo que o circunda. Já a pintura amplia sua escala, coloca-o em cores vivas e vibrantes, devolve-lhe a centralidade negada em sua própria infância. Essa passagem do traço frágil do lápis ao corpo expandido em tinta é, em si, um rito de passagem: o inconsciente que desenhava em linhas dispersas agora explode em cor, afirmação, presença. Desenhar a criança foi o primeiro gesto de contato com a memória; pintá-la em cores fortes foi a travessia que transformou a lembrança em afirmação simbólica.

Esse deslocamento imagético pode ser lido como metáfora de um processo de reinscrição subjetiva: da condição de objeto, filho não assumido, corpo em falta, infância marcada pela precariedade à condição de sujeito que se sustenta no centro da tela, reivindicando lugar, cor e existência. A poética aqui é inseparável do terapêutico: o que poderia permanecer como cicatriz silenciosa ganha, na materialidade da arte, um espaço de elaboração crítica e sensível.

A escolha de tons intensos, o laranja da camisa, o verde das bermudas, o rosa vibrante do fundo, opera como afirmação contra a opacidade do trauma. São cores que não escondem, mas expõem, que não silenciam, mas proclamam. Elas traduzem em imagem o que Levine nomeia como a passagem da paralisia à vitalidade, da estagnação ao fluxo. O menino pintado é a prova de que a memória traumática pode se tornar também campo de invenção estética e política.

Assim, o gesto de desenhar e, depois, de pintar não deve ser entendido como atividade ilustrativa, mas como procedimento **clínico-poético**: uma forma de atravessar camadas inconscientes, ressignificar feridas, reinscrever no corpo e na tela uma história outra. O menino que observa o mundo torna-se, enfim, aquele que se inscreve nele.

Nise da Silveira (2022) já nos ensinava que a arte é ponte entre consciente e inconsciente, entre o caos da desorganização psíquica e as possibilidades de cura que emergem quando a imagem consegue dizer o que a palavra não alcança. Sob essa perspectiva, os desenhos aqui apresentados não podem ser lidos como simples ilustrações ou representações de uma infância perdida: eles são, antes, arquivos

vivos, corporificações gráficas de um processo de reorganização interna, inscrições que se fazem e se refazem em diálogo com as zonas de silêncio e de memória do meu corpo-arquivo.

Essas imagens, portanto, não oferecem respostas fixas, mas instauram movimento, tanto em mim, que as produzi, quanto em quem as contempla. O gesto de desenhar a criança foi a primeira abertura, o contato inicial com o **arquivo recalcado**[54]; o gesto de pintá-la em cores intensas foi a travessia, a possibilidade de reinscrever na tela aquilo que a memória insistia em silenciar. Não é apenas a infância que retorna, mas a possibilidade de elaborar sua dor, convertendo-a em dispositivo poético e curativo.

Assim, o que se apresenta não é mera representação de uma lembrança, mas um rizoma de forças: inconsciente e consciente, memória e invenção, dor e potência. Essas imagens operam como práticas de reorganização subjetiva, rearticulando fragmentos dispersos em uma tessitura simbólica que me permite não apenas olhar para a criança que fui, mas também devolver-lhe lugar, cor e presença. Ao acessá-las, compreendo que o menino desenhado e pintado não está preso ao passado: **ele insiste em existir como gesto vivo de cura e de criação.**

Ao analisá-las com a escuta proposta por Cíntia Poveda (2020), compreendo que esses desenhos são testemunhos daquilo que resistiu em mim. São narrativas visuais onde o trauma deixou de ser silêncio e se tornou linguagem. E, ao dar forma ao indizível, o menino dentro de mim pode, finalmente, ser olhado com afeto.

Não sei o motivo, mas ao falar da minha infância, recitei em silêncio esse poema de Casimiro de Abreu. Uma prece antiga, feita de rimas mansas e imagens que dançam como folhas ao vento. Um canto que sempre amei. Ainda hoje, ao ouvir os versos, algo me embala por dentro, não pelas lembranças, mas pela melodia. Pela doçura que nunca me coube.

Oh! Que saudades que tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais!
Que amor, que sonhos, que flores,
Naquelas tardes fagueiras
À sombra das bananeiras,
Debaixo dos laranjais!

[54] Emprego a expressão **"arquivo recalcado"** em diálogo com a psicanálise freudiana, para designar lembranças e afetos que, embora soterrados, insistem em retornar de modos oblíquos nos lapsos, nos sonhos, na criação artística. Aqui, esse arquivo não se limita ao inconsciente individual: ele se corporifica na imagem e na performance, abrindo frestas para que a dor da infância, antes silenciada, seja reinscrita como gesto poético e curativo.

Lindo, não é? Sempre admirei essa construção poética como quem admira um jardim florido atrás de uma cerca. Olho, me comovo, mas não entro. Não é o meu quintal. Sempre amei esse poema pelas imagens e cores que visualizo, pelo ritmo, pela ilusão de acolhimento. O amor pela poesia foi tão visceral em mim que me tornei professor de Letras. Fui seduzido pela palavra que dança, mesmo quando corta. Fui salvo pela beleza, mesmo em meio à dor.

Mas havia um hiato entre a poesia e o vivido. Um abismo entre o que o eu lírico do poema sente e o que eu não consigo sentir. Casimiro canta saudade; **eu, silêncio**. Ele quer voltar; **eu, esquecer.** A minha infância não tem cheiro de laranjais, nem sombra de bananeiras. Tem susto. Tem grito guardado. Tem olhos arregalados esperando que o dia terminasse logo. Eu era a criança que queria ser adulta o mais rápido possível. Tem o medo como brinquedo. Tem o silêncio como único esconderijo.

Não é fácil dizer isso em voz alta. Por isso, comecei recitando Casimiro, como se me emprestasse um tom gentil para chegar aonde dói. A infância não foi aurora, foi crepúsculo precoce. Tive que crescer antes da hora. Ser forte quando precisava de colo. E esse processo de crescer fora do tempo deixou marcas. Meu corpo aprendeu a se defender, minha mente a dissociar, minha alma a escapar.

E talvez seja por isso que hoje desenho. Que hoje escrevo. Que hoje performo. Porque o corpo encontrou outras formas de contar aquilo que a palavra verbal não alcançava. A poesia me acolheu quando a vida não pôde. E a performance se tornou o meu modo de voltar à cena da infância, mas dessa vez com um pacto: **vou como artista, não mais como vítima**. Se Casimiro de Abreu teve uma infância que virou canção, a minha virou resistência. E hoje, nesse movimento de recordar, eu me permito não ter saudades. Porque esquecer também é um direito. E transformar a dor em arte é o voo que me foi possível.

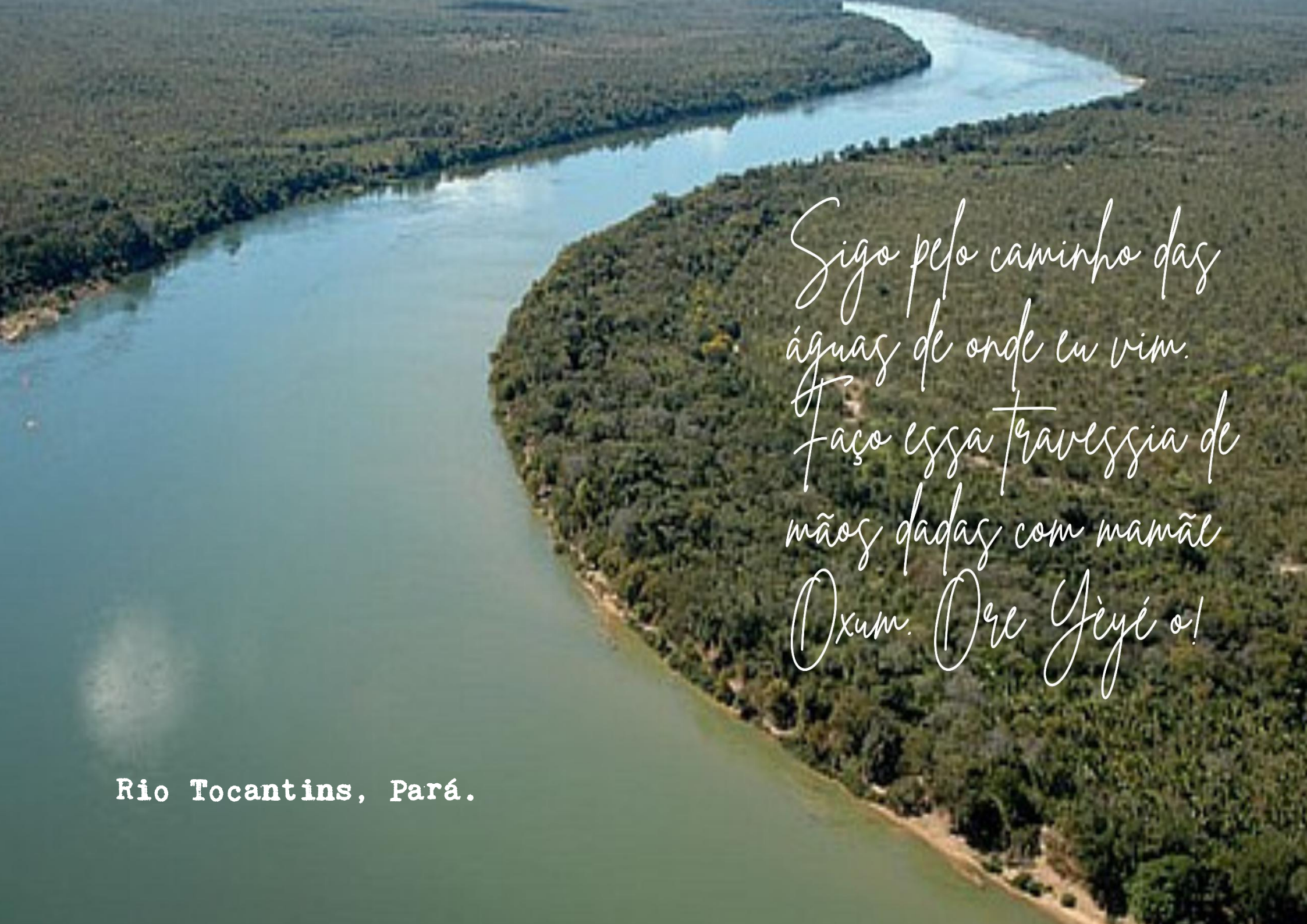
Parafraseando Casimiro, eu canto diferente:

Ah! Que vontade que tenho
de esquecer
da aurora da minha vida,
da minha infância desquerida
que os anos não trazem mais.
Que permaneça enterrada no tempo,
no fundo do igarapé da memória.
Não teve amor, teve ausência,
teve medo disfarçado de silêncio,
teve sonho costurado com espinho,

por isso estou aqui,
sobrevivente em forma de palavra.
Teve flores sim,
mas ninguém me deu.
Teve árvores e pássaros,
mas eu não sabia voar.
Teve tardes quentes,
caladas de dor,
na quentura da Amazônia,
à sombra das mangueiras,
debaixo dos açaizais,
onde o corpo suava e a alma se escondia.

Na imagem ao lado
O menino Marcelo
Olhos assustados,
um voo contido na carne.
Entre livros e bandeiras,
um menino escreve sem saber
que já era arquivo,
que já era ferida,
que já era asa.





Rio Tocantins, Pará.

O rio está no meu corpo

Curiosamente, nasci cercado pelas águas amazônicas e não sei nadar. É como se o rio corresse por fora de mim, mas nunca me tivesse permitido o mergulho completo. Minha mãe, mulher de força silenciosa, era atravessada pelo medo das águas do Tocantins. E esse medo virou herança.

Na nossa casa, os igarapés eram mais interditos que sagrados. Nunca vi minha mãe se banhar em um, hábito tão comum de onde eu sou. Ela evitava o rio como quem evita um fantasma conhecido. E nós, seus filhos, crescemos ouvindo que água demais podia matar.

Mas eu, criança teimosa e encantada, queria saber o gosto do rio. Fugia. Molhava o corpo nas margens dos igarapés como quem busca um batismo às escondidas. E voltava para casa com as canelas marcadas, as tais "canelas cinzas" que não enganavam ninguém. A marca da travessura era visível, como um bordado de barro e liberdade nas pernas magras. E vinha a bronca. Sempre vinha.

O trauma da minha mãe era profundo. O primeiro marido dela, homem que eu não conheci, mas que viveu em seus silêncios, se matou nas águas do Rio Tocantins, no estado do Tocantins. E esse rio nunca mais a deixou em paz. Acompanhou sua vida como um corte profundo que nunca cicatrizou. Tucuruí, Marabá, tantas cidades do Pará onde moramos, todas banhadas pelo mesmo Tocantins. Era como se o rio insistisse em lembrá-la de uma dor que ela queria apagar.

E foi em Tucuruí, às margens desse rio que não esquece, que eu nasci. Dezessete de setembro de 1980. Ano de uma enchente histórica. O rio subiu, invadiu, transbordou, como se o mundo tivesse que lembrar que nascer também é inundar. Foram 68.400 metros cúbicos por segundo. **O rio tomou a cidade. E eu vim junto, como quem já nascia atravessado pela água e pela ausência.**



O Tocantins me viu nascer. Mas foi minha mãe que me ensinou o medo. Um medo que se confundia com amor. Um cuidado

atravessado pela perda. E agora, tantos anos depois, lendo o que diz Chevalier, eu entendo: **"O rio tomou o significado do corpo. O corpo tem uma existência precária, escoa-se como a água, e cada alma possui seu rio próprio."** (CHEVALIER, 2021, p. 858-859).

Sim. Meu corpo é um rio. Flui em mim um curso de lembranças, de desvios sinuosos, de margens escondidas que só se revelam quando a correnteza insiste. Trago em meu leito histórias sedimentadas, depositadas como pedras e areias no fundo, difíceis de mover. Histórias que não sei mais onde começaram: se no corpo da minha mãe, atravessado de traumas e silêncios, ou no leito caudaloso do Tocantins, que me viu nascer sob o signo da enchente.

Carrego correntes que me puxam para o fundo, arrastando dores ancestrais, perdas, abandonos. Correntes que me lembram daquilo que nunca tive tempo de esquecer. Mas também guardo remansos de resistência, pequenas águas calmas onde respiro, onde a vida encontra repouso para não se deixar levar de todo. É nesse vaivém, entre turbilhão e calmaria, entre afogamento e respiro, que meu **corpo-rio** se organiza, que minha memória se reinscreve.

Como rizoma, esse **rio-corpo** não conhece linearidade. Ele se bifurca, abre canais subterrâneos, atravessa terras áridas e retorna em novas nascentes. O fluxo é também arquivo: nele estão as marcas da ausência do pai, o medo herdado da mãe, as travessuras de criança fugidia que buscava o gosto proibido das águas. Cada lembrança é um afluente, cada trauma, uma pedra submersa que desvia o curso. Ainda assim, sigo fluindo, pois o rio que sou não se deixa deter.

Meu corpo-rio é também metáfora do que Nise da Silveira chamou de imagens do inconsciente: aquilo que emerge, sem pedir permissão, quando o represamento já não dá conta de segurar. As águas internas encontram sempre uma fissura por onde correr. E é nesse gesto de fluir, às vezes violento, às vezes delicado, que descubro que minha história não é apenas dor. É também correnteza vital, movimento incessante, possibilidade de transbordar.

Eu queria muito fazer uma performance sobre a minha infância. Achei que seria poético, talvez libertador. Mas bastou o pensamento pousar nos arquivos da memória, e tudo perdeu a cor. Não encontrei brinquedos, risos ou cheiros de bolo quente.

Encontrei medo.

Encontrei traumas.

Encontrei silêncios violentos, marcas que não cicatrizam com o tempo. Encontrei o abuso, aquele que me atravessou o corpo ainda frágil,

que me arrancou a inocência antes que eu entendesse o que era o toque. Foi doloroso.

Cheguei a escrever um programa performativo sobre o abuso sexual que sofri. Queria transformar a dor em cena, dar voz ao que sempre foi calado. Mas meu corpo disse não. E eu ouvi. Meu corpo, que tanto sofreu calado, agora sabia dizer limite. Respeitei. Entendi.

Nem toda dor precisa ser performada.

Nem todo trauma precisa virar espetáculo.

Percebi, então, que o que eu mais precisava não era encenar o horror, mas acolher a criança que sobreviveu. Acessar o menino Marcelo. Aquele que, mesmo ferido, ainda mora em mim. E foi no processo criativo que ele apareceu.

Nos desenhos, nas cores, nos traços simples, mas cheios de alma. Nas fotoperformances "O menino quer voar" e "O menino árvore", me vi de frente com o menino que fui e pela primeira vez, não fugi. Ali estava ele: com os pés fincados na terra e os olhos sonhando o céu. Na ludicidade do meu fazer artístico, entendi que ele nunca foi embora.

Ele ficou. Ele sobreviveu. Ele me guia.

O colorido da minha arte é ele que acende. É o menino Marcelo dizendo: "eu me curei". É ele que me fez descobrir o encanto do tsuru. Foi ele quem me disse que aquilo não era apenas uma dobradura de papel, que era um segredo, uma encantaria, uma maneira de transformar ferida em voo.

O menino Marcelo dança comigo.

Ele aparece nas dobras que faço quando algo me dói.

Ele transforma tudo que o incomoda em dobradura.

Ele faz da dor um pássaro.

Ele é quem conduz a criação.

Eu, adulto, apenas obedeço.

É ele quem segura o lápis, escolhe as cores, inventa os mundos.

É ele quem sussurra ao meu ouvido:

"Vem. A gente não vai voltar para lá. Mas pode brincar aqui."

E nesse brincar, eu me reencontro.

Nesse brincar, eu me salvo.



5.DO TSURU À NEUROCIÊNCIA - ENTRE ENCANTARIA E CIRCUITOS CEREBRAIS

Este capítulo se inaugura como uma travessia entre campos de saber que, em um olhar superficial, poderiam ser percebidos como incomunicáveis: de um lado, a **encantaria** que habita os gestos ancestrais e performativos, lugar de invenção de meus dispositivos criativos; de outro, a racionalidade da **ciência** contemporânea, que, pela via da **neurociência**, procura mapear o funcionamento do trauma e seus efeitos sobre corpo e mente.

O **tsuru**, dobradura que atravessa minha poética como promessa de cura e permanência, surge aqui como emblema de passagem. Ele é o elo que me permite tecer um diálogo entre a memória ritual e a precisão clínica, entre o gesto artístico intuitivo e os estudos de Bessel Van der Kolk e Peter Levine sobre o corpo marcado pela dor. Não se trata de subordinar a arte à linguagem médica, nem tampouco de poetizar a ciência a ponto de esvaziá-la, mas de **instaurar um território de trânsito**: uma zona liminar em que a corporeidade performática pode ressoar nas descobertas científicas, e em que a ciência pode encontrar nas artes uma abertura sensível para pensar a cura.

Ao mobilizar a noção de corpo como arquivo de marcas, sejam elas inscritas pelo trauma ou pelo rito, busco articular uma epistemologia capaz de reconhecer tanto as dimensões invisíveis da encantaria quanto os registros objetivos do sistema nervoso. As **sinapses**[55], reorganizando-se como pequenas travessias entre neurônios, tornam-se imagem e processo: são metáforas vivas da possibilidade de reinscrição, da emergência de novos circuitos de afeto e presença. Assim, do voo delicado do tsuru aos mapas da neurociência, o que se costura é uma investigação sobre como a arte pode ser compreendida como **tecnologia de cura**, instaurando modos de existir em que a vulnerabilidade não é ausência de potência, mas condição de reinvenção.

Dialogar com a **arte na perspectiva da cura** constitui-se como tarefa arriscada e, por vezes, polêmica. Não raro, suscita desconfiança e resistência, como se fosse uma "casa de marimbondos" onde qualquer aproximação pudesse despertar tensões. Contudo, justamente por provocar debate, a arte cumpre uma de suas funções mais fecundas: mobilizar reflexões, instaurar perguntas, desestabilizar certezas. É nesse terreno movediço que situo minha

[55] O conceito de *sinapse*, acionado aqui como metáfora e como biologia, encontra respaldo na obra de Bessel Van der Kolk (*O corpo guarda marcas*, 2020). O autor demonstra como experiências traumáticas não apenas se inscrevem na memória narrativa, mas marcam o próprio funcionamento do cérebro, reorganizando e, por vezes, desestabilizando os circuitos sinápticos. As sinapses são conexões entre neurônios responsáveis pela transmissão de impulsos elétricos e químicos, são diretamente afetadas pelo trauma, podendo cristalizar estados de hiperalerta, dissociação ou anestesia emocional. Contudo, Van der Kolk também aponta que, através de práticas corporais, criativas e relacionais, novas sinapses podem ser ativadas, abrindo caminhos para a reorganização da experiência e para a possibilidade de cura.

investigação, não para diluir a arte em discursos terapêuticos simplificados, mas para adensar a reflexão sobre seus efeitos curativos, compreendidos como vibrações, afetos e atravessamentos que não cabem em métricas ou protocolos.

A noção de cura que aqui invoco não é universalizante, tampouco se pretende normativa. Refere-se antes ao meu próprio percurso de **cuidado de si, de autoconhecimento e reinscrição da memória através da performance**. Esse processo emerge nas dobras do corpo, irrompe no inconsciente, atravessa a história e se prolonga na vida. Trata-se de uma experiência estratificada, feita de muitas camadas que se sobrepõem, se rasgam e se recompõem. Um mergulho radical em minhas próprias profundezas, onde, em diferentes momentos, a sensação de sufocamento exigiu a aprendizagem de uma nova forma de respirar. Respirar com consciência, respirar como gesto performativo e vital. Nesse mergulho, o corpo se apresenta despido de amarras, aberto a descobertas, a modos de existir que não se sujeitam às disciplinas normativas da razão fria e impessoal. Aqui, o corpo em performance é ao mesmo tempo ferida e remédio, travessia e revelação.

Para pensar na possibilidade de cura pela arte, estabeleço diálogo com Suely Rolnik no artigo *"Arte cura?"*. A autora propõe compreender a criação artística como um processo que não se limita à produção de objetos, mas como uma experiência de **heterogênese**[56], em que artista e obra se constituem mutuamente, renascendo a cada gesto criativo. Como escreve Rolnik (2006, p. 2): *"Artista e obra se fazem simultaneamente, em uma inesgotável heterogênese em que ambos nascem e renascem outros a cada vez. É através da criação que o artista enfrenta o mal-estar da morte de seu atual eu, causada pela pressão de eus larvares que agitam-se em seu corpo."* A criação, nesse sentido, é menos uma resposta objetiva e mais um enfrentamento do trágico, inscrito no corpo e no inconsciente.

Ao reconhecer que tais marcas se materializam na obra e, posteriormente, reverberam no corpo vibrátil do espectador, Rolnik desloca a ideia de arte de um domínio meramente estético para o campo da experiência transformadora. A obra carrega em si "**o vírus**

[56] O conceito de *experiência de heterogênese*, trabalhado por Suely Rolnik no artigo *Arte cura?* (2006), refere-se ao processo em que artista e obra não existem como entidades fixas e separadas, mas como realidades em constante transformação recíproca. Criar é instaurar um campo de forças no qual o eu atual do artista se desfaz para dar passagem a eus larvares, virtualidades que habitam o corpo e pressionam por expressão. Nesse movimento, o artista não apenas cria a obra, mas renasce nela, em um ciclo inesgotável de diferenciação. A *heterogênese* é, portanto, experiência de metamorfose e invenção, na qual tanto o sujeito quanto a obra emergem outros a cada gesto criativo. Trata-se de um conceito que desafia noções estáticas de identidade e autoralidade, apontando para uma dimensão processual, relacional e afetiva da criação artística.

portador de sua transmissão"[57] (ROLNIK, 2006, p. 2), capaz de contornar as fronteiras individuais e ampliar no outro as possibilidades de encontro com sua própria potência criativa. A arte se torna, então, espaço de ressonância afetiva, lugar em que as formas constituídas se quebram, abrindo-se para novas composições de vida.

É nesse ponto que Rolnik introduz a noção de **arte-clínica**[58], isto é, a possibilidade de compreender arte e clínica como territórios fronteiriços que compartilham uma dimensão política comum. Ambas resistem ao que ela chama de "esterilização do poder disruptivo da disparidade entre a infinita germinação do corpo-ovo e a finitude das formas" (ROLNIK, 2006, p. 5). Tal esterilização, característica de uma sociedade que tenta normatizar corpos e subjetividades, ameaça não apenas a experiência estética, mas também a capacidade clínica de criar modos de existir. A arte, ao insistir na experimentação da vida como obra, reivindica sua potência crítica e criadora.

Nessa perspectiva, a clínica não se confunde com a arte, mas se encontra com ela na borda. A clínica, lembra Rolnik, trata dos impedimentos psíquicos que dificultam a mobilização do "estado de arte" na subjetividade, enquanto a arte, por sua vez, não busca tratar sintomas, mas abrir espaço para o fluxo criativo. O ponto comum está no enfrentamento do limite, no trânsito entre formas estabilizadas e o "corpo-bicho", esse campo de forças vitais que antecede qualquer cristalização da subjetividade (ROLNIK, 2006, p. 6).

É nessa linha de fronteira que a experiência **borderline**[59] aparece como figura privilegiada, não como patologia a ser corrigida, mas como condição de maior permeabilidade entre o humano e o vibrátil. A propósito, Rolnik recorda que Lygia Clark reconhecia na subjetividade borderline uma potência para o jogo criativo de seus

[57] A expressão de Suely Rolnik (*Arte cura?* - 2006) sobre a obra de arte como "vírus portador de sua transmissão" pode ser posta em diálogo direto com a **Epistemologia da Infecção Poética** desenvolvida nesta investigação. Se, em Rolnik, a obra carrega marcas de um encontro singular com o trágico, transmitindo ao receptor a potência de atualização desse encontro em seu próprio corpo vibrátil, nesta pesquisa a metáfora viral é reinscrita como epistemologia: o conhecimento não se organiza em estruturas lineares, mas contamina, infecta e se expande rizomaticamente. A obra-performance é compreendida como corpo-arquivo que, ao se expor, dissemina afetos, sentidos e vibrações, infectando o outro com possibilidades de cura e de criação. O "vírus" de Rolnik encontra ressonância aqui como infecção poética, potência disruptiva que não adoece, mas reconfigura, instaurando circuitos críticos e curativos no encontro entre corpos.

[58] O assunto já foi discutido anteriormente (nota 23, p. 132).

[59] No artigo *Arte cura?* (2006), Suely Rolnik emprega o conceito de *borderline* não de forma patologizante, mas como figura que habita a fronteira entre a neurose e a psicose. Para a autora, essa condição de instabilidade não é um déficit, mas uma potência: trata-se de uma subjetividade funâmbula, que oscila na linha tênue entre a forma já cristalizada e o mergulho absoluto no corpo vibrátil. Essa precariedade confere maior liberdade de trânsito entre o humano e o bicho, favorecendo a desnaturalização das formas e a fluidez dos processos de criação. Ao recuperar a experiência borderline, Rolnik desloca a discussão da clínica para a arte, evidenciando que é justamente nesse espaço liminar que a criação encontra sua força disruptiva.

Objetos Relacionais[60], justamente pela instabilidade de quem habita a borda, nem totalmente capturado pela forma neurótica, nem dissolvido no abismo psicótico (ROLNIK, 2006, p. 6-7). Essa zona liminar, embora precária e arriscada, constitui um espaço fértil para o exercício de novas formas de existência.

A obra de Lygia Clark é tomada por Rolnik como exemplo paradigmático desse **híbrido arte-clínica**, não no sentido de reduzir a criação a um método terapêutico, mas como aposta na força disruptiva de um campo experimental. A artista, ao propor que o espectador participasse diretamente do processo criativo, instaurou condições para que este também pudesse "embarcar no desmanchamento das formas" (ROLNIK, 2006, p. 8), abrindo-se ao risco da transformação. Essa proposta, que desestabiliza a separação entre criador e receptor, resgata a dimensão ética e política da arte, convocando cada participante a reinventar sua própria existência.

A partir dessa leitura, torna-se possível compreender que a cura, no contexto da arte, não se refere a uma normatização da vida, nem à supressão do sofrimento, mas à ativação de uma potência inventiva. Cura é a capacidade de atravessar o mal-estar da despossessão de si para criar arranjos de corpo, sensibilidade e pensamento. Em outras palavras, trata-se de **uma cura que se dá pelo desmanche, pela abertura ao imprevisível e pela produção de novas formas de viver**.

Portanto, pensar a arte como cura não é reduzi-la a uma prática instrumental, mas reconhecer sua potência de agir sobre os modos de subjetivação, expandindo horizontes de sensibilidade e de existência. É nesse sentido que Rolnik (2006, p. 8) conclui: *"Não é abandonar a arte, o que Lygia Clark propõe, nem eventualmente trocá-la pela clínica, mas sim habitar a tensão das bordas de cada um desses terrenos."* Nesse espaço fronteiriço, a arte encontra sua força de resistência, recuperando a capacidade de desestabilizar formas cristalizadas e de reinventar a vida como obra em aberto.

Ao conectar Rolnik à reflexão de Danilo Patzdorf, ampliamos o debate sobre arte e cura para o contexto contemporâneo da **somatopolítica neoliberal**[61], isto é, a captura da vida e do corpo pelas lógicas de produtividade, aceleração e performatividade

[60] Os **Objetos Relacionais**, concebidos por Lygia Clark a partir da década de 1970, consistem em materiais simples, sacos plásticos com água, pedras, elásticos, conchas, almofadas, entre outros que, quando manipulados em interação com o participante, instauram experiências sensoriais e afetivas singulares. Mais do que objetos artísticos no sentido tradicional, trata-se de dispositivos que convocam o corpo vibrátil do sujeito, abrindo espaço para vivências de desmanche e recomposição de formas. Como observa Suely Rolnik em *Arte cura* (2006), ao propor tais experiências, Lygia não buscava substituir a arte pela clínica, mas habitar a borda entre esses dois territórios, instaurando um campo experimental em que ética e estética se tornam indissociáveis. Os **Objetos Relacionais** tornam-se, assim, veículos de um processo de invenção de si, revelando a potência crítica da arte enquanto força de cura e reinvenção da existência.

[61] No artigo *Artista-educa-dor: A somatopolítica neoliberal e a crise da sensibilidade do corpo ocidental* (2021), Danilo Patzdorf emprega o conceito de **somatopolítica neoliberal** para designar o conjunto de práticas e dispositivos que, no contexto

mercantil. Patzdorf (2021, p. 4) pergunta: *"Por que é que artistas do corpo, da performance, do movimento e da cena estão cada vez mais se apropriando de intervenções terapêuticas e espirituais, até então reservadas aos profissionais da saúde e às autoridades religiosas? [...] Que tipo de cura as experiências artístico-pedagógicas podem operar no corpo individual e social?"* Essas indagações colocam em evidência o deslocamento que vem ocorrendo no campo das artes: artistas que antes ocupavam palcos, galerias e ruas passam a privilegiar formatos como aulas, vivências, encontros e cursos, instaurando experiências em que a criação se mistura ao cuidado e ao conhecimento de si.

Esse deslocamento revela um cruzamento crescente entre arte, saúde e espiritualidade, como observa o pesquisador: *"evidenciar e reconhecer o crescente cruzamento entre o campo da arte [...] com o campo da saúde [...] e da espiritualidade [...], cruzamento esse operado por artistas brasileiras e brasileiros que estão preferindo o espaço pedagógico ao invés do espaço expositivo"* (PATZDORF, 2021, p. 4). Nesse espaço, menos acelerado e impessoal que o da cena tradicional, emergem práticas de **autoconhecimento** e **autocuidado** capazes de reatar vínculos com a vitalidade e a expressividade, frequentemente sufocadas pelas exigências neoliberais (PATZDORF, 2021, p. 9).

É nesse contexto que surge a figura do **artista-educa-dor**, neologismo proposto por Patzdorf (2021, p. 23-24), entendido como aquele que educa a dor, que cria metodologias e espaços de partilha nos quais é possível narrar, enfrentar e elaborar os sofrimentos específicos de nossa época. Não se trata de um artista que oferece respostas terapêuticas prontas, mas de alguém que cria condições para que o outro acesse, de modo criativo e pedagógico, suas próprias experiências de dor e de transformação. Essa figura se aproxima da noção rolkiana de heterogênese, pois o artista-educa-dor também se recria no encontro com o outro, desestabilizando formas cristalizadas de vida.

A palavra **cura**, nesse horizonte, ganha um sentido ampliado. Não se trata, como alerta Patzdorf, de uma solução derradeira ou de autoajuda simplificada, mas de um processo paciente e demorado: *"cura no sentido do tratamento demorado e apurado que se dá, por exemplo, à madeira, ao queijo ou ao concreto. Curar no sentido de preparar, aparelhar, laborar, maturar"* (PATZDORF, 2021, p. 24-25). Essa compreensão da cura como maturação, como trabalho

do neoliberalismo, capturam o corpo e a sensibilidade, submetendo-os às lógicas da produtividade, da aceleração e do desempenho. Trata-se de um regime que não apenas administra a vida em sua dimensão biopolítica, mas que penetra no próprio tecido somático, modulando afetos, ritmos e percepções corporais. A somatopolítica neoliberal, nesse sentido, produz uma crise da sensibilidade: o corpo é expropriado de sua vitalidade e reduzido a instrumento de eficácia e rendimento. É justamente contra essa captura que emergem práticas artísticas e pedagógicas que almejam restituir ao corpo sua potência vibrátil, instaurando modos alternativos de cuidado, criação e resistência.

cuidadoso de elaboração, ressoa com a proposta de Rolnik: a criação artística como processo que exige a coragem de se desfazer de formas estabilizadas e acolher as forças larvares que pedem passagem.

Nesse cruzamento, arte e cura não se confundem, mas se nutrem mutuamente: a arte abre espaços de desmanche e invenção, enquanto a cura se pensa não mais como eliminação da dor, mas como trabalho ético, estético e político de reinvenção da vida. Daí a força da proposta de Patzdorf ao listar as múltiplas dimensões do verbo **curar**: psicanalítica, somática, ancestral, jurídica, sociológica, afetiva, ética, micropolítica, macropolítica, epistêmica, poética e performática (PATZDORF, 2021, p. 24-25). Essa polissemia indica que a **cura é sempre processo aberto, plural e coletivo, atravessando o corpo, o afeto e a sociedade**.

Assim, ao aproximarmos Rolnik e Patzdorf, compreendemos que **a arte não cura porque resolve, mas porque abre espaços de elaboração e invenção**. A obra como vírus de transmissão (ROLNIK, 2006) e o artista-educa-dor como figura pedagógica e política (PATZDORF, 2021) convergem para a mesma constatação: diante da captura neoliberal e da crise da sensibilidade, é preciso reativar o corpo vibrátil, instaurar práticas de cuidado, e reencantar o mundo pela potência criativa. A cura, nesse horizonte, não é destino final, mas exercício contínuo de coragem, presença e alteridade.

É precisamente nesse cruzamento entre Rolnik e Patzdorf que se inscreve a proposta desta investigação: a **Epistemologia da Infecção Poética**. Apropriando-me da imagem do vírus de Rolnik e dialogando com a noção de artista-educa-dor de Patzdorf, compreendo minha prática como artista-pesquisador que faz da performance um dispositivo criativo-curativo. Cada ação performativa, seja revelando o significado das minhas tatuagens para as pessoas na rua, pedindo para tocarem o meu cabelo, pedir para ver os pés de pessoas pretas ou expor o corpo marcado pelo hiv, funciona como **ato de contaminação poética**. Trata-se de infectar o outro com afetos, memórias e vibrações, instaurando no encontro uma experiência de desestabilização e, ao mesmo tempo, de cuidado.

Nessa chave, **cura** não é nem terapêutica normativa nem resolução da dor, mas experiência de reinvenção subjetiva. É a coragem de deixar o corpo se quebrar, se decompor e ser despossuído (Safatle, 2024), para então reinscrever-se em novas formas, em novos circuitos de afeto. Assim, minha **pesquisa-performance** se configura como **pedagogia da infecção**: uma prática em que o artista-educa-dor não transmite conteúdos prontos, mas compartilha o vírus da criação, convidando o outro a elaborar suas próprias dores e transformá-las em invenção.

Portanto, ao aproximar Rolnik e Patzdorf, encontro a justificativa para compreender minha própria obra como **prática de**

cura-poética. O vírus de Rolnik e o artista-educa-dor de Patzdorf se encontram na minha proposta de corpo-arquivo contaminado de sentidos, em que a performance opera como laboratório vivo de elaboração da memória traumática e de produção de novos modos de existir. **A cura, nesse horizonte, não é promessa de redenção, mas exercício ético-estético de coragem, presença e alteridade**.

Desde as primeiras linhas dessa escrita, ficou evidente o diálogo com a Psicanálise, entendida aqui como uma **escrita de si**, em que as pulsões que habitam o inconsciente respondem às inquietações que me atravessam. Essa relação não foi apenas bibliográfica, mas experiencial: ao recorrer a Freud e às tradições psicanalíticas, encontro um campo que ilumina questionamentos e me permite ler as camadas de sofrimento, desejo e criação inscritas no corpo.

O método psicanalítico nasce de uma aposta: a de que é na escuta do sujeito que sofre que algo de sua verdade se revela e, nesse movimento, se reinscreve. A escuta clínica, ao se abrir para o relato e para o silêncio, não visa apenas diagnosticar, mas acolher o que pulsa em fratura. Nesse sentido, é possível afirmar que a Psicanálise inaugura uma ética da escuta e, por consequência, uma escrita de si, que se funda no poder da fala. Como lembra Fochesatto (2008, p. 166): *"A fala é o meio pelo qual os afetos são eliminados"*; e ainda: *"Por meio da fala, é dada ao paciente a oportunidade de se conectar com ideias recalcadas que produzem os sintomas atuais"*. A fala, portanto, abre espaço para que o reprimido retorne e para que o sintoma encontre outras formas de significação, menos aprisionadoras.

A Psicanálise é, nesse horizonte, concebida como um processo de **cura pela fala**, em que o sujeito se reinventa no próprio ato de enunciar. Mas esse processo, em minha pesquisa, encontra ressonância e desdobramento na experiência performática. A performance, ao instaurar uma cena de exposição de si, converte-se em dispositivo de escuta e de fala ao mesmo tempo, pois dá corpo visível ao que, muitas vezes, permanecia recalcado. Nela, as palavras se tornam carne, gesto, imagem, respiração. A performance não apenas substitui o ato, ela o reinscreve, permitindo que o trauma seja elaborado no espaço estético-político da cena.

Esse deslocamento encontra fundamento na própria Psicanálise, quando Freud (apud Roudinesco & Elisabeth, 1998) observa que a reação de um sujeito diante de uma perda ou de um dano só tem efeito catártico quando é adequada, como no caso da vingança. Contudo, o ser humano dispõe da linguagem como equivalente do ato, *"graças ao qual o afeto pode ser ab-reagido*[62]

[62] O termo *ab-reação* foi introduzido por Freud e Breuer nos *Estudos sobre a histeria* (1895) para designar o processo de descarga emocional ligada a uma lembrança recalcada, quando esta é revivida sob condições apropriadas. Ab-reagir significa permitir que o afeto reprimido seja expresso, liberando a energia psíquica que, caso contrário, permaneceria ligada ao sintoma. Essa descarga pode ocorrer por

mais ou menos da mesma maneira". A fala, assim, é um ato que substitui a ação e, nesse substituto, o afeto encontra alívio. Ao transportar essa perspectiva para o campo da performance, podemos compreendê-la como equivalente estético da linguagem psicanalítica: um espaço em que o corpo fala, ab-reage, reinscreve o trauma e produz um efeito de cura.

Minha experiência performativa confirma essa aproximação. Ao transformar em ação cênica memórias de dor, perdas e processos relacionados ao hiv e ao suicídio materno, percebo que a performance não é apenas exposição, mas um **ritual de ab-reação**. A cena funciona como lugar de elaboração simbólica em que os afetos podem ser liberados, redistribuídos e, sobretudo, compartilhados. Esse compartilhamento desloca a experiência individual para o campo coletivo, permitindo que a memória traumática deixe de ser apenas ferida e passe a ser força criativa.

Assim, a performance se inscreve como **cura pela fala e pelo gesto**, onde a escuta de si se dá não apenas pela palavra enunciada, mas pelo corpo que se mostra, se quebra e se recompõe diante do outro. Se a Psicanálise oferece o método da escuta e da palavra como dispositivos de acesso ao inconsciente, a performance oferece um espaço expandido em que o corpo se torna fala, gesto e escrita ao mesmo tempo. Nesse território híbrido, abre-se a possibilidade de uma **epistemologia da cura** que não reduz a dor, mas a reinscreve, fazendo dela matéria viva de criação.

Os diálogos com Suely Rolnik, Danilo Patzdorf e a Psicanálise não se apresentam nesta investigação como repertório teórico externo, mas como forças que se infiltram no próprio corpo do texto, costurando-se à experiência que o origina. Em *Arte cura?* (2006), Rolnik me ensinou que a criação é sempre contágio, que a obra carrega um vírus capaz de atravessar o corpo vibrátil do outro e instaurar novas composições de vida. Esse vírus encontra ressonância na minha própria prática de **Epistemologia da Infecção Poética**, em que a performance se oferece como contaminação simbólica: não como patologia, mas como possibilidade de transformação, cura e reinvenção.

Ao lado dela, Patzdorf (2021) propõe a figura do **artista-educa-dor**, aquele que educa a dor, que cria espaços e metodologias para elaborar os sofrimentos produzidos pela somatopolítica neoliberal. Essa imagem me devolve ao meu gesto de tornar pública a minha sorologia para o hiv: não apenas um ato de exposição, mas um exercício pedagógico-performativo que buscou transformar o estigma em presença, a ferida em discurso, o silêncio em enunciação coletiva.

meio da fala, no espaço da análise, ou encontrar equivalentes substitutivos, como no gesto, no sonho, na escrita ou, como proponho nesta investigação, na performance. Nesse sentido, a ab-reação constitui um mecanismo de elaboração, em que a repetição traumática cede lugar à reinscrição simbólica.

Ao assumir a condição de artista-educa-dor, reconheço que o meu corpo não se limita a ser suporte de dor, mas lugar de transmissão, laboratório de experiências que podem ser compartilhadas como ferramentas críticas e curativas.

Nesse entrelaçamento, a Psicanálise oferece o eixo da escuta e da fala como caminhos de cura. Se a palavra analítica permite ab-reagir os afetos recalcados, a performance amplia essa cena, transbordando a fala em gesto, respiração, imagem, exposição. Meu corpo em performance se torna fala encarnada, ato simbólico que reinscreve os traumas sem reproduzi-los, abrindo espaço para a elaboração estética e política da dor. Assim, a Psicanálise não é aqui uma técnica importada, mas uma ética que se prolonga na prática performativa: **a escuta de si como escuta do corpo-arquivo**, a fala como gesto que inventa mundos.

Esses três diálogos, Rolnik, Patzdorf e a Psicanálise, convergem na pergunta central desta investigação: **o que me levou a expor publicamente a minha sorologia para o hiv?** A resposta não está em uma única chave, mas no movimento que articula criação, pedagogia e escuta: expor a sorologia é transformar o corpo marcado em corpo transmissor de poética; é assumir a condição de artista-educa-dor que dá forma ao indizível; é mobilizar a cena performativa como espaço de ab-reação e reinscrição.

A problemática que atravessa esta tese, **como acionar e reinscrever, por meio da performance, arquivos corporais marcados por experiências traumáticas, incluindo o hiv e a perda materna, de modo a transformá-los em dispositivos poéticos, críticos e curativos, sem reproduzir a cena da violência, mas produzindo novos sentidos, presenças e narrativas para o corpo-arquivo**, encontra aqui uma resposta provisória. A performance surge como **tecnologia de cura**, não porque elimina o trauma, mas porque cria condições para que ele seja atravessado de outra forma, reinscrito no plano simbólico, partilhado como experiência estética e política.

Portanto, **a arte que cura é a arte que infecta**: que se deixa contaminar pelo real da dor, mas que o transforma em presença poética; que educa a dor sem domesticá-la, mas oferecendo-lhe espaço para ser narrada; que escuta o corpo e o deixa falar em seus silêncios, em seus gestos, em suas palavras bordadas de carne. É nessa encruzilhada, entre Rolnik, Patzdorf e a Psicanálise, que se funda minha investigação, e é nesse ponto que meu corpo-arquivo se afirma como campo de reinvenção, lugar onde o trauma se transmuta em criação e onde a ferida encontra no gesto artístico a possibilidade de cura.

Desde antes de assumir a forma de um projeto de pesquisa, essa investigação já se movia sob a urgência de encontrar respostas para questões íntimas, existenciais e poéticas. O que se nomeou como

pesquisa nasceu, portanto, de um corpo em busca e essa busca não se circunscreveu a uma racionalidade cartesiana ou a uma ordem metodológica previamente estabelecida. Pelo contrário, foi a vibração do corpo, em sua escuta e em seus atravessamentos, que conduziu os caminhos e os diálogos que se teceram.

O contato com a Psicanálise ofereceu um dos primeiros alicerces para essa travessia, uma vez que ali se delineava a possibilidade de acessar a dimensão **corpo-inconsciente**[63], lugar em que pulsão e linguagem se entrecruzam, conformando tanto feridas quanto possibilidades de elaboração. No encontro com esse referencial, compreendi que a palavra não apenas nomeia, mas reinscreve experiências e afetos, abrindo um campo para que os arquivos corporais, atravessados pelo trauma, pudessem ser revisitados e reinscritos em cena.

Com Nise da Silveira e sua clínica das imagens do inconsciente, acessei um território ainda mais profundo e rizomático: o da infância, onde formas, cores e símbolos emergem como expressões de uma memória não linear. Nise mostrou que o inconsciente não é apenas ausência ou falta, mas potência criadora que se revela no gesto estético, nos desenhos, nos sonhos e nas imagens. Assim, aproximei a pesquisa de uma poética da cura, onde o inconsciente se manifesta por vibrações do corpo em estado de criação e não apenas como sintoma.

Segui, então, pelo caminho de uma escuta radical do meu próprio corpo. Cada vibração, cada sensação, cada reverberação interna se transformava em orientação metodológica, em escolha ética e estética. A psicanálise, nesse sentido, não foi tomada como sistema fechado, mas como um espaço de interlocução, capaz de iluminar como as **marcas do inconsciente** se atualizam em forma, gesto e presença.

Essa conjugação entre psicanálise e a clínica das imagens do inconsciente de Nise da Silveira possibilitou uma inflexão decisiva: entender que a pesquisa não se limitava a responder intelectualmente a uma pergunta, mas sim a mobilizar registros corporais que, atravessados por afetos e traumas, podiam ser reinscritos poeticamente. Trata-se, portanto, de um gesto de abertura: deixar que

[63] O termo **corpo-inconsciente** é aqui empregado para designar a inseparabilidade entre os processos corporais e os registros inconscientes que atravessam a experiência humana. Diferente de uma cisão cartesiana entre corpo e mente, essa noção se ancora nas formulações da psicanálise freudiana, que compreende o inconsciente como um sistema pulsional e simbólico, no qual o corpo é ao mesmo tempo origem e destino das pulsões. Lacan amplia essa perspectiva ao apontar que o inconsciente é estruturado como linguagem, fazendo do corpo o lugar em que a linguagem se inscreve como marca, ferida ou gozo. Dialogo também com a experiência clínica e estética de Nise da Silveira, que, ao privilegiar as imagens produzidas pelos pacientes em seu ateliê terapêutico, revelou como o corpo e o inconsciente se articulam em formas, cores e símbolos, permitindo a emergência de sentidos não acessíveis pela via racional. Assim, ao falar em corpo-inconsciente, refiro-me a um território em que vibrações, imagens e afetos corporais se tornam inscrição poética e possibilidade de elaboração, constituindo não apenas sintoma, mas potência criativa.

o corpo fale antes da palavra, que o símbolo anteceda a lógica, que a vibração se converta em pensamento.

Havia um ponto de inquietação que permanecia pulsando, mesmo após tantos diálogos com a psicanálise, com as imagens do inconsciente e com a escuta radical do corpo. Era como se as palavras já conquistadas não fossem suficientes para conter o excesso, como se houvesse ainda zonas de silêncio, atravessadas por ansiedades que resistiam em ser nomeadas. Foi nesse estado de procura que encontrei **Bessel Van der Kolk**[64] em repositórios de pesquisas acadêmicas. Primeiro, em artigos dispersos, ele começou a insinuar caminhos; depois, no gesto de adquirir seu livro, abriu-se um verdadeiro portal.

A leitura de *O corpo guarda as marcas – cérebro, mente e corpo na cura do trauma* não apenas me deram linguagem para reconhecer o que já intuía, mas me ofereceu uma chave epistemológica e existencial: aquilo que nomeie como **corpo-arquivo** são precisamente **"as marcas que o corpo guarda".** Em cada página, reconhecia a mim mesmo e à minha investigação: o corpo não apenas sofre o trauma, mas o inscreve em suas fibras, em sua memória celular, em seus circuitos neurológicos. Não se trata de metáfora, mas de realidade biológica e poética: o corpo é o repositório daquilo que não pôde ser dito, mas que permanece reverberando.

O impacto desse encontro não se restringiu ao campo teórico. Foi como se Van der Kolk escrevesse diretamente para mim, me devolvendo não apenas um espelho, mas também uma possibilidade de cura. Sua articulação entre cérebro, mente e corpo como dimensões indissociáveis na elaboração do trauma ressoava profundamente com minha própria pergunta de pesquisa: **como reinscrever, pela performance, arquivos corporais atravessados por experiências**

[64] O leitor já deve ter percebido como o nome de Bessel Van der Kolk retorna repetidas vezes ao longo destas páginas, soando quase como um mantra. Sua presença não é mero recurso de citação, mas reverberação insistente de um pensamento que atravessa e ilumina esta investigação. Cada vez que seu nome é escrito, ele ressoa como eco de um chamado: lembrar que o corpo guarda marcas, que o trauma insiste, mas também que a cura é possível. Esse retorno repetitivo não é excesso, mas gesto ritual, é invocação de uma referência que se tornou companheira, guia e espelho na travessia deste corpo-arquivo.
Bessel van der Kolk é psiquiatra e pesquisador de referência internacional no campo dos estudos sobre trauma, memória e corpo. Professor de Psiquiatria na Faculdade de Medicina da Universidade de Boston, é fundador do Trauma Research Foundation e ex-diretor do National Complex Trauma Treatment Network, nos Estados Unidos. Sua obra mais conhecida, *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma* (2014), traduzida no Brasil como *O corpo guarda as marcas: cérebro, mente e corpo na cura do trauma* (2020), tornou-se um marco interdisciplinar, articulando neurociência, psicologia clínica, estudos sobre memória e práticas corporais de cura.
Van der Kolk demonstra que experiências traumáticas não ficam restritas ao campo da memória narrativa, mas se inscrevem no corpo, nos circuitos neurológicos e nas respostas fisiológicas, permanecendo ativas como marcas vivas. Sua pesquisa revela que o corpo é tanto o lugar onde o trauma se inscreve quanto o meio pelo qual ele pode ser reinscrito em processos de cura, mediante práticas como a terapia somática, o movimento, a arte e o teatro. Essa compreensão tem profundas ressonâncias com a noção de corpo-arquivo aqui desenvolvida, pois permite pensar o corpo não apenas como repositório de dor, mas também como campo de invenção poética e possibilidade de transformação.

traumáticas sem reproduzir a cena da violência? A resposta começava a ganhar outra espessura: não basta narrar o trauma, é preciso oferecer ao corpo condições de metabolizá-lo, reinscrevendo suas marcas em práticas criativas, críticas e curativas.

Assim, ler Van der Kolk foi mais do que acessar uma referência; foi experienciar uma espécie de afinidade eletiva entre vida e teoria. Um reconhecimento radical de que o **corpo-arquivo,** no enquadramento teórico que elaborei, não é somente um conceito inventado por mim, mas um campo de forças em diálogo com a ciência, com a clínica e com a arte. Ao me aproximar de suas proposições, pude consolidar um lugar de investigação em que memória traumática, criação artística e desejo de cura não se excluem, mas se implicam mutuamente.

Começo a conversa com Bessel Van der Kolk e, a partir dele, teço uma contextualização da neurociência. O que antes era intuição ou metáfora sobre o corpo-arquivo, encontra, na história recente das tecnologias de imagem cerebral, uma confirmação científica. A década de 1990 tornou-se um marco: um período em que máquinas de milhões de dólares, sustentadas pelos avanços da física e pela sofisticação da informática, abriram ao olhar humano um território até então inacessível, **o cérebro em atividade**.

O desenvolvimento da tomografia por emissão de pósitrons (PET) e, posteriormente, da ressonância magnética funcional (fMRI), não apenas aprimorou a capacidade diagnóstica, mas inaugurou uma nova possibilidade epistemológica**: visualizar, em tempo real, o cérebro em ação**, enquanto pensa, sente, recorda ou revive experiências passadas. Essa virada tecnológica transformou a neurociência em um campo de intensas investigações, capaz de observar diretamente como memórias, sensações e emoções são processadas e reinscritas em diferentes circuitos neurais.

O próprio Van der Kolk observa que: *"No começo da década de 1990, as novas tecnologias de imagens cerebrais nos proporcionaram meios jamais sonhados de obter um conhecimento avançado a respeito do processamento de informações pelo cérebro [...]. Pela primeira vez pudemos observar o cérebro processando memórias, sensações e emoções, e começamos a mapear os circuitos da mente e da consciência"* (VAN DER KOLK, 2017, p. 51-52).

Essa constatação não é apenas técnica, mas profundamente simbólica para minha pesquisa. Pois ao compreender que o trauma deixa rastros no cérebro, assim como no corpo e na psique, reconheço no conceito de corpo-arquivo uma dimensão ampliada: não se trata apenas da memória simbólica ou narrativa, mas de circuitos neurológicos que guardam, em silêncio, as marcas daquilo que não pôde ser elaborado. A neurociência, nesse sentido, não aparece aqui como explicação reducionista, mas como um território de diálogo. Ela confirma que a marca traumática se inscreve em camadas biológicas

e, ao mesmo tempo, abre a possibilidade de reinscrição criativa por meio da performance, onde cérebro, corpo e linguagem se encontram como dispositivos de cura.

Essa virada das imagens cerebrais nos anos 1990 não se deu isoladamente, mas em meio a uma genealogia de pensadores e pesquisadores que transformaram a neurociência em campo de interlocução com a filosofia, a psicologia e as artes. António Damásio, por exemplo, ao publicar *O Erro de Descartes* (1994), abalou a dicotomia cartesiana entre razão e emoção, mostrando que não há pensamento sem corpo, nem cognição sem afeto. Damásio evidencia que a consciência emerge da interação entre processos biológicos e registros emocionais, aproximando-se daquilo que nomeio corpo-arquivo: uma memória que não se limita ao narrável, mas que pulsa nas vísceras, nos batimentos e nos gestos.

Oliver Sacks, por sua vez, deslocou a neurociência do laboratório para a vida vivida, ao narrar em seus livros casos clínicos que revelam a singularidade da mente em sua relação com o corpo. Obras como *O Homem que Confundiu Sua Mulher com um Chapéu* (1985) ou *Um Antropólogo em Marte* (1995) transformaram relatos clínicos em verdadeiras cartografias poéticas da **neuroplasticidade**[65], mostrando que cada trauma, lesão ou diferença pode também ser uma forma de reorganização criativa da vida.

Eric Kandel, laureado com o Nobel de Medicina em 2000, acrescenta outro pilar a essa genealogia, ao investigar os mecanismos moleculares da memória. Seus estudos com a *Aplysia californica* (um molusco marinho) mostraram como experiências, inclusive traumáticas, deixam marcas nos **circuitos sinápticos**[66], alterando a plasticidade neural. Ao falar do corpo-arquivo, encontro ressonância

[65] A neuroplasticidade é a capacidade que o sistema nervoso possui de modificar sua estrutura e seu funcionamento em resposta às experiências, aprendizagens ou traumas. Ao contrário da ideia de um cérebro fixo e imutável, a neurociência contemporânea mostra que cada vivência deixa rastros sinápticos e, ao mesmo tempo, abre possibilidades de reorganização dos circuitos neuronais. Eric Kandel enfatiza que *"a plasticidade sináptica é a base biológica da aprendizagem e da memória"* (KANDEL, 2009, p. 134), apontando que até mesmo eventos dolorosos podem ser reinscritos em novas conexões.
Nesse sentido, a neuroplasticidade não é apenas um conceito biológico, mas uma metáfora viva para a poética que desenvolvo: o corpo-arquivo não se limita a guardar marcas do trauma, ele também se reconfigura, cria atalhos inesperados, fabrica outras rotas. Cada performance, nesse horizonte, atua como exercício plástico da memória, gesto capaz de reprogramar o corpo, reinscrevendo a dor em criação, e o trauma em potência de cura.

[66] Ao falar de circuitos sinápticos, refiro-me às conexões microscópicas que possibilitam a comunicação entre os neurônios, através da liberação e captação de neurotransmissores. A neurociência, especialmente a partir dos trabalhos de Eric Kandel, demonstrou que as experiências vividas, inclusive as traumáticas, modificam a força dessas conexões, alterando o modo como as memórias são inscritas e reativadas. Cada lembrança, cada afeto, cada choque emocional deixa marcas que não são apenas simbólicas ou narrativas, mas também bioquímicas e elétricas, gravadas nas sinapses como rastros de fogo.
Essa dimensão biológica não deve ser lida em oposição ao campo poético, mas como seu desdobramento: o corpo-arquivo que proponho é também **corpo-sináptico**. O trauma, ao inscrever-se nos circuitos neurais, cria atalhos, bloqueios ou repetições que ecoam no corpo em forma de sintomas, ansiedades e gestos involuntários. Ao mesmo tempo, a plasticidade sináptica permite que novas conexões sejam criadas, abrindo caminhos para reinscrições criativas e curativas.

direta nessa dimensão: somos atravessados por inscrições que se registram tanto em sinapses quanto em símbolos.

Nesse cenário, a contribuição de Bessel Van der Kolk encontra sua força: ao articular cérebro, mente e corpo, ele não apenas descreve as marcas traumáticas como patologias, mas as reinscreve em um horizonte de cura. A neurociência deixa de ser apenas ciência dos mecanismos para tornar-se ciência dos atravessamentos, capaz de dialogar com a psicanálise, a clínica e a arte. E é nesse cruzamento de campos que localizo minha própria pesquisa: **entre os mapas neuronais e as cartografias poéticas, entre as imagens clínicas e os gestos performativos, entre a marca do trauma e a possibilidade de sua reinvenção.**

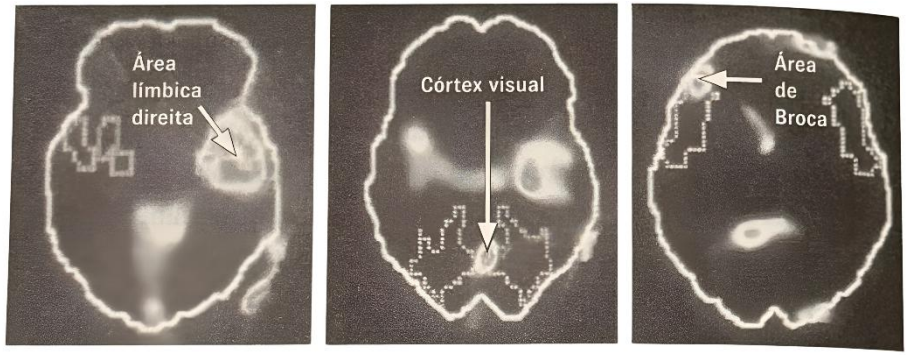
A seguir apresento alguns exames do cérebro pesquisados por Bessel Van der Kolk, estudos que revolucionaram a neurociência e, sobretudo, o modo como compreendemos as marcas do trauma. Considerei importante trazer esses registros, pois eles foram fundamentais para a minha própria compreensão do corpo-arquivo. As imagens aqui apresentadas não são meros registros técnicos: são cartografias invisíveis tornadas visíveis. Elas revelam o cérebro em estado de memória, sensação e emoção. A área límbica, o córtex visual, a área de Broca, territórios distintos, mas interligados, que, sob o olhar da ressonância magnética funcional, mostram como o trauma não se fixa apenas como narrativa, mas como circuito vivo. O que antes permanecia silencioso e enigmático nas entranhas do corpo, agora aparece em luminosidades que desenham a persistência das marcas.

Van der Kolk demonstra que, diante de experiências traumáticas, regiões do cérebro ligadas à linguagem podem silenciar, enquanto áreas ligadas à emoção e à memória sensorial permanecem hiperativas. O corpo guarda, no invisível dos seus circuitos, aquilo que não pôde ser simbolizado. Como afirma o autor: *"Pela primeira vez pudemos observar o cérebro processando memórias, sensações e emoções, e começamos a mapear os circuitos da mente e da consciência"* (VAN DER KOLK, 2017, p. 51-52).

Apresentar essas imagens em minha tese não é apenas exibir um dado científico, mas inscrever um gesto de atravessamento: compreender que o corpo-arquivo que proponho não é metáfora isolada, mas encontra ressonância nos próprios mapas cerebrais. A neurociência, nesse diálogo, confirma o que a arte já intuía: **que**

Eric Kandel afirma: *"As mudanças na força das conexões sinápticas constituem a base da memória e da aprendizagem. Cada experiência nova, por menor que seja, deixa um traço físico no cérebro"* (KANDEL, 2009, p. 133). Essa formulação ressoa diretamente com minha noção de corpo-arquivo: somos tecidos de sinapses em permanente reinscrição, em que cada gesto performativo é também uma intervenção nos circuitos da memória.

memória e trauma não são apenas palavras, mas vibrações inscritas no corpo e no cérebro, passíveis de reinscrição e cura.



Ativação cerebral em vítimas de trauma: área límbica direita, córtex visual e área de Broca. Fonte: VAN DER KOLK, Bessel. *O corpo guarda as marcas*. Rio de Janeiro: Sextante, 2020, p. 54.

As imagens cerebrais aqui apresentadas, pesquisadas por Bessel Van der Kolk, revelam não apenas dados científicos, mas mapas sensíveis de um corpo em estado de memória e emoção. No exame, observa-se a ativação de áreas específicas do cérebro; **a região límbica direita, o córtex visual e a área de Broca**, que se iluminam como rastros de um arquivo invisível. Esses pontos, que para o olhar técnico podem parecer manchas ou brilhos, para mim ressoam como inscrições do corpo-arquivo: vestígios de experiências que não se apagam, mas se reinscrevem em circuitos vivos.

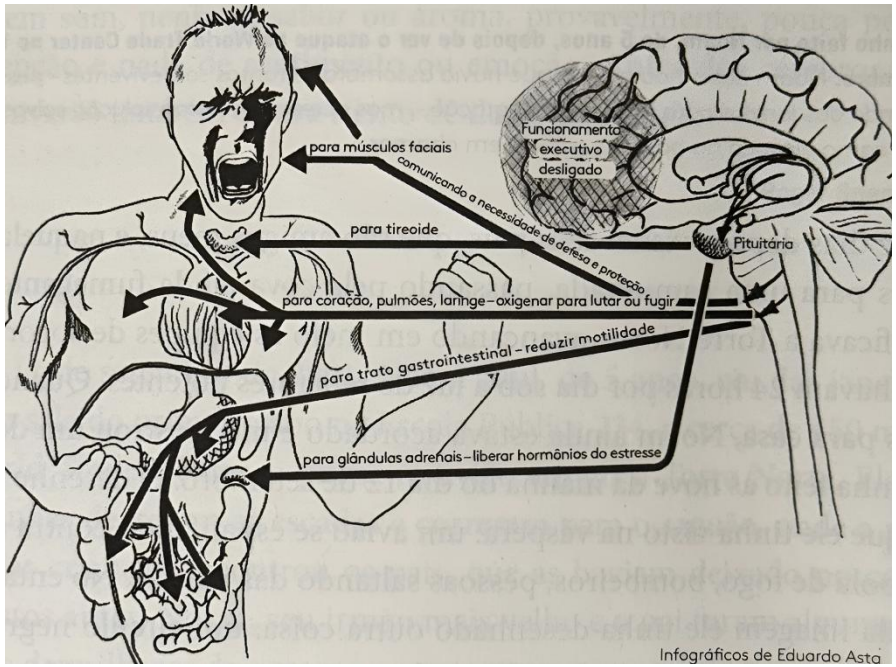
A maior ativação, como explica Van der Kolk, ocorre na região límbica, no chamado **cérebro emocional**[67]. *"Já se sabia que emoções intensas ativam o sistema límbico, em particular uma área específica deste, a amígdala. Dependemos da amígdala para nos avisar sobre um perigo iminente e para ativar a resposta física de estresse"* (VAN DER KOLK, 2017, p. 55). Em outras palavras, o trauma convoca o corpo como alarme, mesmo quando a ameaça já não está presente. O corpo guarda e responde: acelera os batimentos, eleva a pressão, dispara a respiração.

Esse movimento revela o que tenho chamado de corpo-arquivo: não apenas o corpo simbólico, narrativo ou estético, mas o corpo biológico em sua gramática de sobrevivência. O trauma é reinscrito como impulso, como descarga elétrica, como fluxo de hormônios. Ao mesmo tempo, o exame mostra que essa inscrição não

[67] O termo "cérebro emocional" é comumente utilizado para designar o sistema límbico, conjunto de estruturas cerebrais responsáveis pelo processamento das emoções, pela memória afetiva e pelas respostas de sobrevivência. Entre essas estruturas, destaca-se a amígdala, que atua como um alarme interno, acionando descargas hormonais e respostas fisiológicas de luta ou fuga diante de situações de ameaça. Bessel Van der Kolk sublinha que *"dependemos da amígdala para nos avisar sobre um perigo iminente e para ativar a resposta física de estresse"* (VAN DER KOLK, 2017, p. 59).

No horizonte desta pesquisa, o cérebro emocional é compreendido como parte essencial do corpo-arquivo: não apenas uma estrutura neurológica, mas um espaço de inscrição do trauma. É nele que se gravam os vestígios das experiências que ultrapassam a linguagem, tornando-se marcas corporais que persistem mesmo quando o perigo já não existe. O "cérebro emocional", portanto, é tanto biologia quanto metáfora: lugar em que memória e afeto se entrelaçam, e onde a performance pode intervir como possibilidade de reinscrição e cura.

é condenação, mas potência de leitura. Ler o corpo como arquivo é compreender que nele estão gravadas as cicatrizes e também as possibilidades de cura.



Resposta fisiológica do corpo diante do trauma: ativação automática de fuga, luta ou congelamento. *Fonte: VAN DER KOLK, Bessel. O corpo guarda as marcas. Rio de Janeiro: Sextante, 2020, p. 64.*

A ilustração mostra, em linhas duras e flechas incisivas, como o trauma aciona os sistemas mais primitivos do corpo. O cérebro, ao identificar um perigo, aciona automaticamente o alarme e desencadeia planos de fuga, luta ou congelamento. Bessel Van der Kolk lembra que *"o trauma afeta todo o organismo – o corpo, a mente e o cérebro. No Transtorno de Estresse Pós-Traumático, o corpo continua a se defender de uma ameaça que ficou no passado. Recuperar-se significa pôr fim a essa contínua mobilização para o estresse e restaurar a segurança de todo organismo"* (VAN DER KOLK, 2020, p. 64).

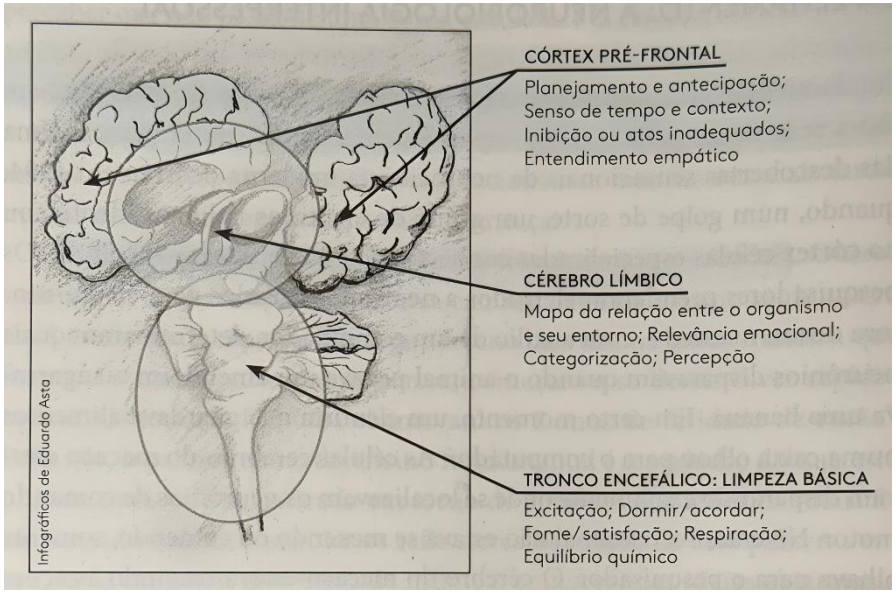
Na minha própria história, esse **corpo-alarme** sempre esteve em estado de prontidão: no suicídio da minha mãe, no abandono paterno, nos abusos da infância, no diagnóstico de hiv. Cada evento traumático acionou em mim a descarga fisiológica que a imagem mostra: músculos contraídos, coração acelerado, pulmões buscando mais oxigênio, glândulas adrenais liberando hormônios de estresse. O corpo, em sua memória profunda, não reconhecia o fim da ameaça: permanecia em vigília, como se o perigo nunca tivesse passado.

O corpo-arquivo que proponho nasce dessa compreensão: que o trauma não se guarda apenas como lembrança psicológica, mas como inscrição biológica, cicatriz nas sinapses, registro no ritmo cardíaco, na respiração interrompida, no intestino que paralisa. Como escreve Van der Kolk, *"quando o cérebro primitivo assume o comando, ele fecha parcialmente o cérebro superior (a mente consciente) e impele o corpo a correr, esconder-se, lutar ou congelar"* (2020, p. 64). Assim se desenham minhas memórias traumáticas: não como fatos lineares, mas como descargas fisiológicas

que atravessam o corpo, reencenando continuamente as ameaças de outrora.

Se escapar do perigo real restaura o equilíbrio nos animais, em mim a ameaça simbólica persistiu: a ausência materna nunca voltou atrás, o abandono paterno não se reverteu, os abusos não foram desfeitos, o hiv não desapareceu. A resposta do corpo, então, permaneceu em circuito repetitivo, reinscrevendo o trauma como rotina. É nesse ponto que a performance emerge como gesto de reinscrição: não negar as marcas, mas reinscrevê-las em cena, deslocando a reação automática para um ato estético, poético e político.

A imagem, portanto, mais do que um diagrama, é uma metáfora para o meu corpo-arquivo: um corpo que guarda e religa os traumas, mas que também aprende a criar caminhos de fuga outros, não apenas biológicos, mas artísticos. Se a resposta automática de lutar ou fugir me manteve vivo, a performance me oferece a possibilidade de transformar esse estado de alarme em ato criador, reinscrevendo as memórias no espaço da arte e, assim, elaborando uma cura possível.



Modelo trino do cérebro: córtex pré-frontal, cérebro límbico e tronco encefálico, suas funções e impactos do trauma. *Fonte: VAN DER KOLK, Bessel. O corpo guarda as marcas. Rio de Janeiro: Sextante, 2020, p. 72.*

A imagem do modelo trino do cérebro, descrita por Bessel Van der Kolk, revela mais do que uma organização neuroanatômica: expõe uma cartografia da memória e do trauma que se desenha em camadas, de baixo para cima, como rizomas que sustentam a vida. *"O cérebro se desenvolve de baixo para cima. O cérebro reptiliano se desenvolve na vida intrauterina e organiza as funções vitais básicas, sendo altamente reativo ao perigo durante toda a vida. O sistema límbico se organiza sobretudo nos primeiros seis anos de vida, mas continua a evoluir, dependendo do uso. O trauma pode ter um*

impacto importante em suas funções durante toda a vida. O córtex pré-frontal, o último a se desenvolver, também é afetado pela exposição ao trauma, podendo inclusive tornar-se incapaz de filtrar informações irrelevantes. Durante toda a vida, fica sujeito a se desligar em resposta a uma ameaça" (VAN DER KOLK, 2020, p. 72).

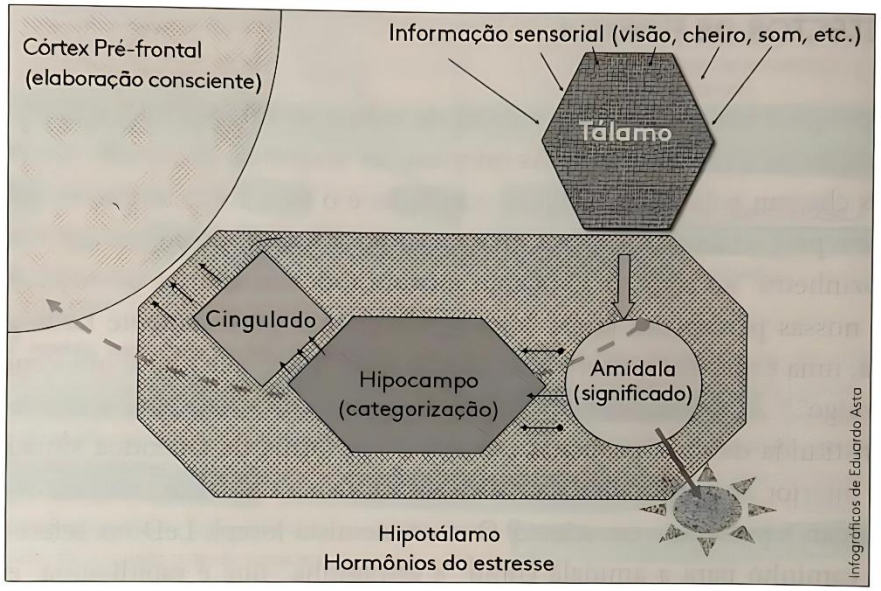
Na minha própria experiência, esse desenvolvimento trino não se deu em paz, mas sob o peso de rupturas. O cérebro reptiliano, herança da vida intrauterina, carregou a reação constante ao perigo, a ansiedade que moldou meu corpo desde cedo, a hipervigilância diante de ausências e silêncios. O sistema límbico, que deveria ter se nutrido de afeto nos primeiros anos de vida, foi atravessado pelo abandono paterno. O arquivo emocional inscrito nessa região não foi o da segurança, mas o da falta, da perda abrupta e da desproteção.

O córtex pré-frontal, sede da razão e do pensamento complexo, cresceu em diálogo com esse terreno instável. Ele, que deveria filtrar e organizar, muitas vezes se desligou diante da avalanche de memórias traumáticas, incapaz de regular o que o corpo insistia em recordar. Quando sobrevivi aos abusos da infância, quando recebi o diagnóstico de hiv, quando enfrentei a ausência materna, senti o corte radical entre razão e corpo: minha mente consciente se fechava, enquanto o corpo permanecia em alerta, como quem corre sem saber para onde.

Esse modelo trino, então, não é para mim apenas teoria. **É a cartografia do corpo-arquivo:** três camadas sobrepostas que carregam cicatrizes, marcas e memórias. O reptiliano guarda o instinto de sobrevivência que me manteve vivo; o límbico guarda as dores primeiras, as perdas não elaboradas; o pré-frontal guarda os silêncios, as falhas da palavra, os momentos em que pensar se tornou impossível.

Na performance, encontro a possibilidade de religar esses níveis. Ao criar, reinscrevo no córtex o que o límbico repete, ofereço à razão aquilo que o corpo gritava em silêncio. O corpo-arquivo, então, não é só o corpo marcado pelo trauma, mas o corpo que aprende a falar entre seus cérebros, que reinscreve na cena o que antes era descarga automática de dor. Assim, o modelo trino deixa de ser apenas uma explicação biológica para tornar-se metáfora viva da minha pesquisa**: um corpo dividido em três tempos, mas capaz de reinventar-se no gesto poético**.

.



Circuitos do cérebro emocional: estradinha (resposta rápida da amígdala) e autoestrada (elaboração consciente pelo córtex pré-frontal). *Fonte: VAN DER KOLK, Bessel. O corpo guarda as marcas. Rio de Janeiro: Sextante, 2020, p. 74*.

A imagem mostra os circuitos do cérebro emocional, revelando como as informações sensoriais: visão, cheiro, som, toque, atravessam primeiro o tálamo e, em seguida, chegam à amígdala. É ali que o significado emocional é decodificado em velocidade vertiginosa, antes mesmo de qualquer elaboração consciente. *"O cérebro emocional faz a primeira interpretação dos dados recebidos. Se é detectado um perigo, a amígdala envia mensagens ao hipotálamo para que secrete hormônios do estresse como defesa contra essa ameaça"* (VAN DER KOLK, 2020, p. 74).

Esse processo imediato, que Joseph LeDoux[68] chama de "estradinha", se desenha no meu corpo-arquivo como memória encarnada do trauma. O suicídio da minha mãe, o abandono paterno, os abusos sofridos na infância e o diagnóstico do hiv se inscreveram não apenas como lembranças, mas como circuitos neuronais de alarme, prontos para disparar diante de qualquer semelhança ou evocação. A amígdala, em sua função protetiva, não pergunta, não analisa: apenas reage, acionando descargas de estresse, como se a ameaça nunca tivesse cessado.

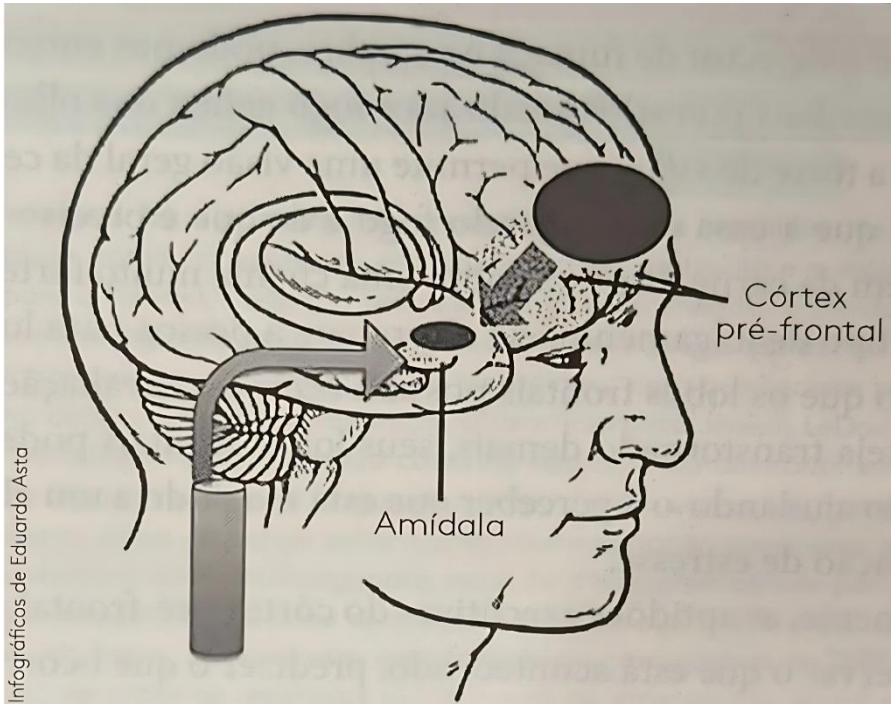
[68] Joseph LeDoux é neurocientista norte-americano, professor da *New York University (NYU)*, conhecido por suas pesquisas sobre os mecanismos cerebrais do medo e da ansiedade. Suas investigações sobre a amígdala e os circuitos límbicos tornaram-se referência mundial para a compreensão das respostas emocionais automáticas. Entre suas contribuições mais citadas está a formulação das duas rotas neurais de processamento do perigo: a chamada *estradinha* (*low road*), caminho rápido e instintivo que leva a informação do tálamo diretamente à amígdala, produzindo respostas imediatas de defesa; e a *autoestrada* (*high road*), percurso mais lento que envolve o hipocampo, o córtex cingulado e o córtex pré-frontal, permitindo uma interpretação consciente e mais refinada do estímulo ameaçador. Bessel Van der Kolk mobiliza LeDoux para explicar como vítimas de trauma permanecem presas ao circuito rápido da amígdala, com respostas fisiológicas de alarme que escapam ao controle racional. Essa formulação encontra ressonância direta no conceito de corpo-arquivo aqui proposto, ao mostrar que o trauma se reinscreve não apenas como memória psíquica, mas como circuito neurológico de sobrevivência.

Existe também a "autoestrada" neural, caminho mais lento que leva o sinal do tálamo ao hipocampo, ao cíngulo anterior e ao córtex pré-frontal. É por ela que o perigo pode ser reinterpretado, que a consciência entra em cena, oferecendo outras leituras ao corpo que já estava em movimento. Mas, como lembra Van der Kolk, *"se a interpretação de perigo feita pela amígdala é demasiado intensa e/ou se o sistema de filtragem das áreas superiores do cérebro for muito fraco, como ocorre com frequência com vítimas de TEPT*[69]*, as pessoas perdem o controle sobre as respostas automáticas de emergência"* (2020, p. 74).

Minha trajetória encarna essa dinâmica: muitas vezes, as explosões de medo, agressividade ou sobressalto foram mais fortes do que minha capacidade racional de conter. O corpo já havia reagido antes que a mente pudesse compreender. Esse descompasso entre estradinha e autoestrada é também a marca do corpo-arquivo: um corpo que vive em estado de prontidão, guardando no inconsciente biológico as memórias que não puderam ser simbolizadas.

É nesse ponto que a performance se apresenta como possibilidade de reinscrição. Se a amígdala dispara o alarme, a cena performativa pode oferecer à autoestrada outra oportunidade: reelaborar o sinal, reinscrever o sentido, transformar a reação automática em gesto poético. Cada ação artística que realizo é, assim, uma tentativa de devolver ao córtex pré-frontal a chance de reinterpretar a ameaça, reinscrevendo a dor em criação.

A imagem, portanto, não é apenas um diagrama do cérebro: é um mapa das minhas próprias rotas internas, das estradinhas de medo e das autoestradas de criação, mostrando como o corpo-arquivo, atravessado pelo trauma, pode também inventar novas vias de cura.



Regulação emocional: de cima para baixo (córtex pré-frontal) ou de baixo para cima (respiração, movimento, toque). *Fonte: VAN DER KOLK, Bessel. O corpo guarda as marcas. Rio de Janeiro: Sextante, 2020, p. 76.*

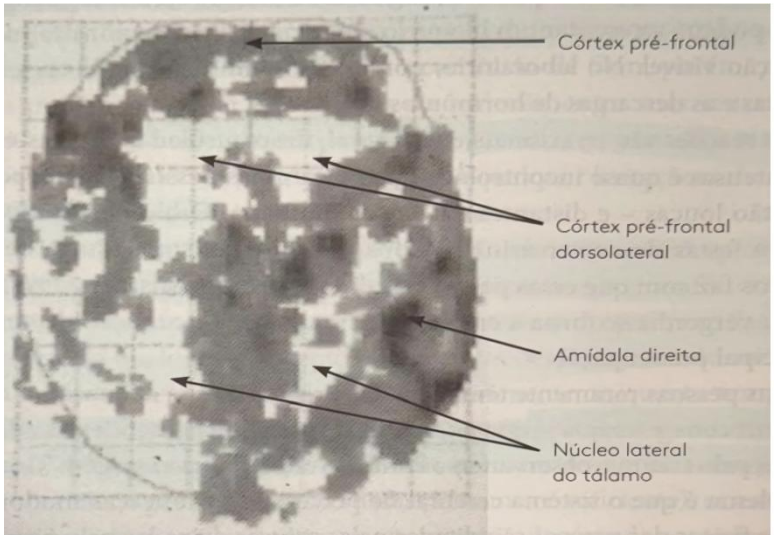
[69] Transtorno de estresse pós-traumático.

A imagem destaca a tensão entre dois caminhos possíveis para a regulação emocional: de cima para baixo e de baixo para cima. No diálogo entre a amígdala e o córtex pré-frontal, o cérebro decide se o sinal que chega é de perigo ou de segurança. Bessel Van der Kolk nos lembra que *"há duas formas de alterar o sistema de detecção de ameaça: de cima para baixo, mediante a modulação das mensagens oriundas do córtex pré-frontal medial [...] ou de baixo para cima, por meio do cérebro reptiliano, através da respiração, do movimento e do toque"* (VAN DER KOLK, 2020, p. 76). E acrescenta: *"Se você quer controlar melhor suas emoções, seu cérebro lhe oferece duas opções: ou aprende a regulá-las de cima para baixo ou de baixo para cima"* (VAN DER KOLK, 2020, p. 76).

Esse duplo movimento é também a própria gramática do meu corpo-arquivo. Nos traumas que me atravessam, o suicídio da minha mãe, o abandono paterno, os abusos na infância, o diagnóstico do hiv, percebo como, tantas vezes, meu córtex pré-frontal falhou em organizar as mensagens, incapaz de filtrar a enxurrada de emoções disparadas pela amígdala. O corpo, tomado pela urgência, não esperava pela razão: reagia antes que eu pudesse compreender.

Foi no gesto performativo que encontrei a possibilidade de habitar essa tensão entre alto e baixo. Pela cena, aprendi a respirar como quem reinscreve o ritmo da vida; pelo movimento, liberei os impulsos que haviam ficado congelados; pelo toque, religuei fragmentos de mim que estavam dispersos. Se a regulação de cima para baixo me foi tantas vezes negada pelo excesso do trauma, foi de baixo para cima que comecei a reconstruir caminhos de cura, respirando, dançando, escrevendo com o corpo.

Assim, a imagem não mostra apenas uma relação entre estruturas cerebrais: ela traduz a minha própria experiência de reinscrição. O corpo-arquivo que carrego não se organiza apenas pela via da razão, mas também pelo fluxo de sangue, pelo ar nos pulmões, pelo tremor dos músculos. Entre o córtex e a amígdala, entre o alto e o baixo, encontro o campo onde o trauma e a performance se cruzam e onde a cura pode emergir como criação poética.



Desativação do córtex pré-frontal dorsolateral (CPFDL) e seus efeitos no processamento do trauma: perda da noção de passado, presente e futuro. *Fonte: VAN DER KOLK, Bessel. O corpo guarda as marcas. Rio de Janeiro: Sextante, 2020, p. 83.*

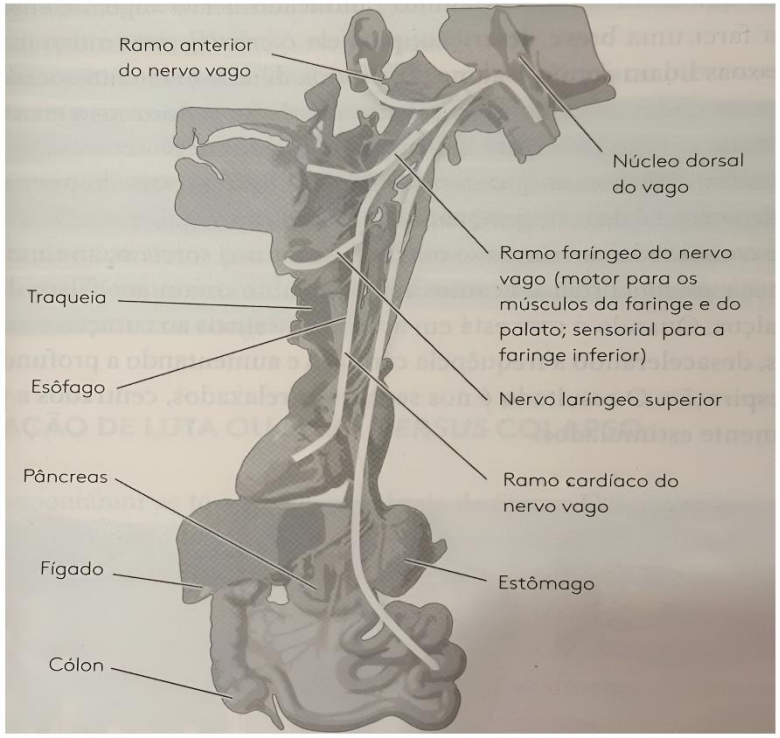
A imagem destaca as duas áreas brancas na parte frontal do cérebro, o córtex pré-frontal dorsolateral (CPFDL) direito e esquerdo. Bessel Van der Kolk explica que *"quando essas áreas estão desativadas, as pessoas perdem a percepção da passagem do tempo e ficam presas num determinado momento, sem noção de passado, presente e futuro"* (VAN DER KOLK, 2020, p. 83). Essa suspensão do tempo não é apenas um dado neurológico: é também a experiência visceral do trauma. Em meu corpo-arquivo, essa desativação se tornou rotina quando minha mãe se matou, quando fui deixado por meu pai, quando meu corpo infantil foi violado, quando recebi o diagnóstico de hiv. Nessas horas, o tempo não corria: ele paralisava, transformando-se em prisão.

Dois sistemas cerebrais são centrais para compreender essa experiência: o que regula a intensidade emocional e o que oferece contexto e significado. A intensidade é definida pela amígdala, esse detector de fumaça que dispara alarmes de sobrevivência, e pelo seu contrapeso, o córtex pré-frontal medial, chamado por Van der Kolk de torre de vigia, pois permite avaliar se a ameaça é real ou imaginada. Já o contexto de uma experiência depende do córtex pré-frontal dorsolateral e do hipocampo: juntos, eles organizam a memória, distinguindo entre o que já passou e o que ainda é presente.

Quando esses sistemas falham, como ocorre no trauma, a amígdala dispara incessantemente sem o freio da torre de vigia; o córtex pré-frontal dorsolateral se desliga e não consegue contextualizar o que se viveu; o hipocampo não organiza o tempo em antes e depois. O resultado é a **reencenação**: viver hoje como se o ontem nunca tivesse terminado.

Essa dinâmica ressoa profundamente na minha pesquisa. O corpo-arquivo que proponho é justamente o lugar onde essas falhas se tornam marcas. Minha experiência de trauma é a de um corpo que reage ao presente como se estivesse ainda no passado, que revive a cena sem querer. Mas a performance me permite intervir nessa cadeia: ao criar, reinscrevo o trauma em cena, devolvo contexto ao que era apenas intensidade, restauro o tempo em que antes havia congelamento.

Assim, o que Van der Kolk mostra em termos de neurociência se cruza com minha experiência estética: se o trauma prende o corpo no instante da dor, **a performance abre a possibilidade de devolver passado, presente e futuro ao corpo-arquivo**, reinscrevendo no gesto poético aquilo que antes era apenas repetição.



Ramificações do nervo vago e sua relação com respostas fisiológicas ao trauma. *Fonte: VAN DER KOLK, Bessel. O corpo guarda as marcas. Rio de Janeiro: Sextante, 2020, p. 99-101.*

No meu corpo-arquivo, esse nervo é também fio de memória traumática. Foi ele que endureceu minha garganta diante do suicídio da minha mãe, que disparou meu coração ao sentir o abandono paterno, que acelerou minha respiração nos abusos da infância, que pesou em meu peito no diagnóstico do hiv. Cada trauma não ficou apenas na lembrança, mas se inscreveu nesse sistema autônomo que decide, sem minha permissão, como reagir à ameaça.

A teoria polivagal de Stephen Porges[70] amplia essa compreensão, mostrando que o sistema nervoso autônomo regula três estados fisiológicos fundamentais. Quando há segurança, podemos permanecer no envolvimento social, buscando apoio, escuta e cuidado. Mas, diante da ameaça, o corpo regride: ativa a luta ou a fuga, tentando sobreviver à violência. E, quando lutar ou fugir já não são possíveis, resta o colapso. O complexo vagal dorsal, descendo abaixo do diafragma, reduz o metabolismo, paralisa os intestinos, esvazia o corpo. Como escreve Van der Kolk, *"a frequência cardíaca*

[70] Stephen W. Porges é psicofisiologista e pesquisador norte-americano, professor da *Indiana University Bloomington* e fundador do *Trauma Research Consortium*. Tornou-se amplamente conhecido por formular a **teoria polivagal**, que reformula a compreensão do sistema nervoso autônomo. Sua proposta amplia o modelo clássico de "luta ou fuga", introduzindo três circuitos hierárquicos de regulação fisiológica, mediados pelas diferentes ramificações do nervo vago: (1) o **sistema de engajamento social**, vinculado ao vago ventral, que possibilita a comunicação, a busca de apoio e a sensação de segurança; (2) o **sistema simpático**, responsável pelas respostas de luta e fuga; e (3) o **complexo vagal dorsal**, ligado ao colapso fisiológico, ao congelamento e ao desligamento do organismo diante de ameaças inescapáveis.

Ao descrever esses três estados, Porges demonstra que o corpo responde ao perigo de forma graduada, oscilando entre abertura, defesa e paralisia. Essa formulação é fundamental para pensar o corpo-arquivo: os traumas inscritos em minha trajetória, como o suicídio da minha mãe, o abandono paterno, os abusos na infância e o hiv, atravessaram justamente esses circuitos, deixando marcas tanto na minha biografia quanto no meu sistema neurofisiológico. A teoria polivagal, nesse sentido, não apenas explica a base corporal do trauma, mas também indica caminhos de cura por meio da ativação do vago ventral, em experiências de vínculo, arte, movimento e presença poética.

despenca, sentimos um peso no peito, não conseguimos respirar e os intestinos param de funcionar ou se esvaziam: é quando, literalmente, 'nos borramos de medo'" (2020, p. 101).

Esse desligamento também faz parte do meu corpo-arquivo. Quantas vezes, diante do insuportável, eu me desliguei: o corpo presente, mas a consciência distante; a cena acontecendo, mas eu já não ali. O colapso fisiológico é também metáfora da minha trajetória: fragmentações, apagamentos, lapsos de memória.

A performance, nesse contexto, torna-se um modo de religar o vago: de transformar em voz o que antes era garganta seca, de devolver o ritmo à respiração que se cortava, de reinscrever movimento onde havia paralisia. O nervo vago, que guarda as marcas da aflição, é também o canal pelo qual a cura pode emergir: pelo canto, pelo toque, pelo gesto. No meu corpo-arquivo, ele é tanto fio de dor quanto linha de costura, capaz de tecer um novo equilíbrio entre trauma e criação.

Mancha de sangue no algodão: flashbacks do trauma e reinscrições poéticas

O **teste de Rorschach**[71], como lembra Bessel Van der Kolk, é um dispositivo de projeção: *"ao contrário do que ocorre em testes que propõem perguntas objetivas, é quase impossível falsificar respostas no Rorschach – ele nos permite acompanhar como as pessoas geram uma imagem mental a partir de algo que, em essência, é um estímulo sem sentido: uma mancha de tinta"* (VAN DER KOLK, 2020, p. 81). A mancha, ambígua em sua forma, exige que a imaginação produza imagem, narrativa ou sentido. Mas no corpo traumatizado, o que emerge não é fantasia lúdica, nem invenção aberta; **é o retorno compulsivo da cena traumática**.

Nos veteranos de guerra pesquisados por Bessel, a segunda lâmina do Rorschach, tingida de cor, desencadeava crises violentas: intestinos esparramados, corpos despedaçados, explosões reencenadas. A cor, que poderia evocar borboletas ou flores, se tornava sangue. O trauma projeta-se em tudo que encontra, contaminando até o que deveria ser inofensivo. *"Descobrimos que pessoas traumatizadas têm a tendência de projetar seus traumas em*

[71] O Teste de Rorschach foi desenvolvido pelo psiquiatra suíço Hermann Rorschach (1884–1922), publicado em *Psychodiagnostik* (1921). Consiste em dez pranchas com manchas de tinta simétricas, em preto e branco ou coloridas, que funcionam como estímulos ambíguos para a projeção psíquica. Amplamente utilizado na psicologia, o teste permite investigar processos perceptivos, imaginativos e inconscientes, sendo considerado um dos principais instrumentos projetivos do século XX.

tudo que as cerca, e têm dificuldade em decifrar o que ocorre à sua volta. Descobrimos também que o trauma afeta a imaginação" (VAN DER KOLK, 2020, p. 84). A imaginação, em vez de liberdade, torna-se prisão: imagens fixas, repetitivas, fechadas sobre a dor.

Esse relato ressoa diretamente com minhas próprias experiências criativas. Nas performances em que usei manchas de sangue sobre algodão e curativos que sangraram num exame realizado, vi diante de mim não apenas uma poética abstrata, mas a imagem viva de meus traumas. O vermelho no tecido não era apenas cor: era a minha mãe me segurando bebê.

Ao encarar a mancha, vi minha mãe. O algodão embebido de sangue me devolveu sua ausência definitiva. O curativo que sangrou, no instante do exame médico, não foi apenas acidente, mas epifania traumática: meu corpo insistia em transformar-se em imagem, em arquivo visível. Aquilo que Bessel descreve nos flashbacks de Bill[72] no consultório: *"naquele exato momento, em minha sala, Bill estava obviamente vendo as mesmas imagens, sentindo os mesmos cheiros e tendo as mesmas sensações físicas que experimentara originalmente"* (VAN DER KOLK, 2020, p. 82). Foi também o que experienciei na **cena performativa**[73]. O corpo não distinguia passado e presente: ao ver o sangue, estava de novo vendo minha mãe, no silêncio do abandono, no medo da infância, no consultório da sorologia.

As performances, nesse sentido, funcionaram como Rorschach encarnado. A mancha não era tinta, mas sangue real; não era apenas sugestão, mas inscrição. Elas revelaram como o corpo-arquivo projeta e reinscreve seus traumas, transformando manchas em narrativas,

[72] Bill é um dos pacientes analisados por Bessel van der Kolk em *O corpo guarda as marcas*. Veterano da Guerra do Vietnã, ele protagoniza um dos relatos mais significativos sobre a irrupção dos flashbacks traumáticos. Durante a aplicação do teste de Rorschach, Bill reagiu intensamente a uma das manchas, exclamando que via a criança que testemunhara morrer numa explosão. Nesse momento, não apenas descreveu, mas reviveu a cena: *"estava obviamente vendo as mesmas imagens, sentindo os mesmos cheiros* e *tendo as mesmas sensações físicas que experimentara originalmente"* (VAN DER KOLK, 2020, p. 82).
Sua crise, acompanhada por suor, taquicardia e pânico, mostrou de forma incontornável como o trauma não permanece no passado, mas retorna em forma de memória sensorial e corporal, inscrevendo-se como presente contínuo. Bill tornou-se, assim, um dos pacientes-chave para que Van der Kolk compreendesse a natureza dos flashbacks e a necessidade de novas estratégias terapêuticas. Seu caso exemplifica como o corpo-arquivo, ao ser confrontado com estímulos ambíguos, projeta de imediato a cena traumática, evidenciando a falha da imaginação e da capacidade de simbolização.

[73] No exame clínico, quando a técnica retirou a agulha e o sangue jorrou até o teto, compreendi que não se tratava apenas de um acidente biológico, mas de uma cena performativa. Ao reinterpretar esse acontecimento como performance, inscrevo-o no campo da arte-vida, onde o cotidiano se abre à dimensão estética e simbólica. A irrupção do sangue, em sua violência inesperada, tornou-se linguagem: corpo que se expõe, corpo que se inscreve, corpo que se faz imagem. Essa leitura está ancorada na compreensão de que a performance não se limita à ação intencional do artista, mas emerge também de situações-limite, quando o corpo, atravessado por suas marcas, produz presença poética mesmo em espaços não artísticos.
Nesse gesto de reinscrição, a cena é deslocada do domínio clínico para o arquivo performativo da pesquisa. O que poderia ser apenas um episódio traumático se transforma em signo de minha investigação, reforçando o conceito de corpo-arquivo: corpo que sangra, registra e reinscreve; corpo que, ao se expor, elabora o trauma pela via da criação.

cores em memórias. Mas diferentemente do teste clínico, em que a projeção retorna como sintoma, a **performance cria uma brecha para o simbólico:** a mancha se torna signo artístico, assim, ali realmente era eu e minha mãe; e o sangue se torna linguagem, a dor se converte em cena compartilhada.

Bessel escreve que *"a imaginação é absolutamente fundamental para a qualidade da vida"* (2020, p. 85). É justamente nesse ponto que localizo a força das minhas performances: ao transformar o flashback em imagem estética, recupero a capacidade imaginativa que o trauma havia bloqueado. Se no trauma a mancha é prisão, **na arte a mancha é abertura**; se no flashback a cor é apenas sangue, na performance o sangue pode ser também símbolo, poética, resistência.

Assim, as manchas de sangue nos meus trabalhos não são apenas representação do trauma, mas dispositivos de reinscrição. Elas revelam como o corpo-arquivo projeta o passado no presente, mas também mostram a possibilidade de reconfigurar essas projeções em linguagem artística. Entre o choque cromático descrito por Van der Kolk e o gesto performativo que eu proponho, há uma linha tênue: **a mesma imagem que aprisiona pode, se reinscrita, abrir caminho de cura**.

Entre o trauma e a cena: a performance como ancoragem no presente

A performance *Agora e na hora da nossa morte* não foi uma reencenação literal do trauma. Ao me colocar em cena, simulando o gesto de enforcamento de minha mãe, não busquei repetir a violência, mas reinscrevê-la poeticamente, deslocando-a para o campo da presença estética. Como lembra Van der Kolk, *"traumas reencenados não são lembranças do passado, mas ações fixadas no presente"* (VAN DER KOLK, 2020, p. 80). Minha performance não foi retorno compulsivo ao horror, mas tentativa de produzir sentido no que, até então, permanecia indizível.

O suicídio de minha mãe foi o acontecimento que rasgou minha história, instaurando o que reconheço hoje como um **Transtorno de Estresse Pós-traumático**. Como diz Van der Kolk, *"quando as áreas frontais estão desativadas, as pessoas perdem a percepção da passagem do tempo e ficam presas num determinado momento, sem noção de passado, presente e futuro"* (2020, p. 83). Por anos, fiquei aprisionado nesse instante, como se a corda em seu pescoço se transformasse no laço que imobilizava meu próprio corpo. Sonhos, pesadelos, medo de dormir: cada noite repetia a cena. O corpo reagia como se estivesse ainda lá: taquicardia, hipertensão, tremor.

Por isso precisei de medicação; por isso, por muito tempo, evitei pensar nela, porque pensar era reviver.

No entanto, pela performance, descobri uma forma de recuperação. Van der Kolk escreve: *"A recuperação consiste em reestabelecer o equilíbrio entre o passado e o presente, entre memória e experiência imediata"* (2020, p. 83-84). Ao performar, não retornei ao quarto da morte, mas criei outro **espaço-tempo**: visitei o passado, sim, mas ancorado no presente, com o corpo vivo e em cena. Pela performance, *"estive ancorado no presente"* (2020, p. 84). Assim, pude transformar o que era fantasma em presença, o que era silêncio em gesto, o que era paralisia em criação.

A performance é sempre o presente. Na cena, o corpo não pode ser transportado integralmente ao passado, porque cada gesto é atual, porque cada respiração é agora. E foi nesse "agora" que encontrei uma forma de aterrissar. Como escreve Van der Kolk, a performance me fez *"aterrar no presente e aprender a viver no presente"* (2020, p. 87).

Mas também reconheço: o corpo traumatizado guarda ausências. *"As vítimas do trauma sentem-se separadas de seu corpo"* (VAN DER KOLK, 2020, p. 123). Quando performo, não revivo o trauma, mas o observo. É como se meu "**corpo sem órgãos**[74]" entrasse em cena: não reenceno as emoções cruas, apenas apresento o **corpo-em-estado**[75], como se olhasse de fora. *"O self pode se desligar do corpo"* (VAN DER KOLK, 2020, p. 124), e na performance experimento esse desligamento: não estou de volta ao trauma, mas em

[74] O conceito de *corpo sem órgãos* (CsO) foi formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs* (1980), inspirado em Antonin Artaud, como modo de pensar um corpo que resiste à organização imposta pelas estruturas sociais, biopolíticas e psíquicas. Trata-se de um corpo que não é definido por funções, órgãos ou hierarquias, mas por fluxos, intensidades e potências de devir. Ao empregar a expressão *meu corpo sem órgãos*, refiro-me à experiência performativa em que o corpo traumatizado se desloca do automatismo da dor e do retorno compulsivo ao trauma. Na performance, suspendo a lógica do corpo funcional e acesso um estado outro: um corpo-arquivo que não revive mecanicamente as emoções traumáticas, mas as reinscreve em gesto poético.
Assim, *meu corpo sem órgãos* não é corpo mutilado ou vazio, mas espaço de possibilidade, campo aberto para experimentar o trauma sem sucumbir a ele, para observar meu corpo emocional de fora e transformá-lo em linguagem estética. É nesse corpo que a cena se instala: um corpo descontínuo, mas criador, capaz de produzir presença mesmo a partir da ausência.

[75] Emprego a expressão *corpo-em-estado* para designar o corpo não como substância fixa ou organismo fechado, mas como acontecimento: presença transitória, atravessada por forças e memórias, que se reinscreve no instante da performance. Esse corpo não revive mecanicamente o trauma, mas o observa e o reinscreve em gesto poético, convertendo dor em criação. O *corpo-em-estado* é, assim, uma figura do corpo-arquivo, que se oferece como devir, em constante trânsito entre lembrança, ausência e presença.
Essa noção ressoa com o pensamento de Leda Maria Martins, que, ao propor a ideia de tempo-espiralae, entende o corpo como portador de uma temporalidade não linear, onde passado, presente e futuro se enredam em simultaneidade. Nesse horizonte, o *corpo-em-estado* é também corpo em tempo-espiral: ao performar, reinscreve o passado no agora, projeta futuro em gesto, e faz da cena um espaço de coexistência temporal. Corpo que é arquivo, mas também profecia; corpo que guarda, mas que igualmente inventa.

suspensão poética, como quem testemunha o próprio corpo emocional em ato.

Essa experiência, para mim, é arte-vida. *"Cada vida é uma obra de arte, montada com todos os meios disponíveis"* (Pierre Janet apud VAN DER KOLK, 2020, p. 134). Minha obra é montada com arquivos de sangue, de ausência, de dor, de memória. O suicídio de minha mãe tornou-se arquivo central, um trauma que se fez performance, um dispositivo de criação.

O Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais – **DSM**[76], define o transtorno de estresse pós-traumático como exposição a um fato horrendo que causa medo, impotência ou horror, com manifestações que incluem flashbacks, pesadelos, evitamento persistente e aumento do nível de alerta. Como sintetiza Van der Kolk: *"essa descrição sugere um enredo claro: a pessoa experimenta de maneira súbita e inesperada um evento aterrorizante e nunca mais volta a ser a mesma. O trauma pode ter passado, mas continua a ser reproduzido em lembranças que se reciclam sem cessar e num sistema nervoso reorganizado"* (VAN DER KOLK, 2020, p. 189). Reconheço-me plenamente nessas linhas. Nunca mais fui o mesmo depois do suicídio materno. Mas pela performance, pela reinscrição no corpo-arquivo, encontrei uma forma de não apenas repetir, mas de criar.

A performance, assim, se torna prática de cura: não porque apaga o trauma, mas porque reinscreve sua energia em gesto, palavra, sangue, respiração. Se o trauma desorganizou minha vida, a cena performativa devolve à desordem uma gramática poética. É nesse campo entre dor e criação que minha pesquisa se ancora: cada performance é também tentativa de cura, cada gesto é também elaboração do arquivo.

CURANDO O TRAUMA NA PERSPECTIVA DE BESSEL VAN DER KOLK

Começo por assumir, com Bessel Van der Kolk, que não se "deixa para trás" um evento traumático por simples esforço de vontade: é preciso **nomear o ocorrido e reconhecer os "demônios**

[76] O *DSM* (Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais) é a classificação norte-americana elaborada pela *American Psychiatric Association* (APA), utilizada internacionalmente como referência clínica e de pesquisa. O manual reúne critérios diagnósticos padronizados para os diversos transtornos mentais, entre eles o **Transtorno de Estresse Pós-Traumático (TEPT)**, descrito como a condição em que a pessoa, exposta a um evento traumático extremo, continua a revivê-lo por meio de flashbacks, pesadelos e reações fisiológicas, além de apresentar evitamento persistente e estados de hipervigilância. Embora seja criticado por sua dimensão biomédica e classificatória, o DSM é uma fonte central para compreender a institucionalização do trauma na psiquiatria contemporânea, servindo aqui como contraponto às leituras poéticas e performativas do corpo-arquivo. AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders – DSM-IV*. 4. ed. Washington, DC: APA, 1994. Apud VAN DER KOLK, Bessel. *O corpo guarda as marcas: cérebro, mente e corpo na cura do trauma*. Rio de Janeiro: Sextante, 2020.

invisíveis” contra os quais se luta (VAN DER KOLK, 2020, p. 261). A psicoterapia tradicional, lembra o autor, apostou na construção de narrativas; e **“contar a história é importante”**, pois sem história a memória congela; mas **o ato de narrar, sozinho, não sepulta as lembranças traumáticas** (VAN DER KOKL, 2020, p. 261). É nesse interstício, entre a necessidade de dizer e o limite do dizer, que inscrevo minha pesquisa: **um corpo-arquivo que busca cura ao reinscrever, performativamente, o que a palavra não dá conta de metabolizar**.

A distinção neurofenomenológica[77] é decisiva: **lembranças corriqueiras não reativam o corpo**; já as traumáticas **são “tidas” como experiência**, engolfando a pessoa por sensações e afetos do passado (VAN DER KOLK, 2020, p. 261). Nos exames comentados por Van der Kolk, quando Stan[78] recorda o acidente, **duas áreas fundamentais “saem de combate”**: a que sustenta a noção de tempo (“isso foi então; agora estou seguro”) e a que integra imagens, sons e sensações numa história coerente. “**O que retorna não é um evento com começo-meio-fim, mas fragmentos somáticos e imagéticos”.** (VAN DER KOLK, 2020, p. 261). Essa gramática da fragmentação coincide com a minha: suicídio da minha mãe, abandono paterno, abusos na infância, hiv, arquivos que não voltavam como passado, mas como **presentificação fisiológica** (taquicardia, pressão alta, vigília, sobressalto).

É por isso que, na minha prática, a **performance não reencena o trauma**: ela **reinscreve o arquivo**. Ao visitar o passado, **ancoro-me no presente**, gesto que, na chave de Van der Kolk, é

[77] Emprego o termo *neurofenomenológico* para designar a articulação entre os achados da neurociência e a experiência vivida do sujeito. Trata-se de um campo que busca compreender não apenas o funcionamento cerebral em termos de circuitos e áreas ativadas, mas também como essas ativações se traduzem em percepção, afeto e consciência. Francisco Varela (1996) propôs a *neurofenomenologia* como um método que conjuga a descrição em primeira pessoa (fenomenologia da experiência) com os dados em terceira pessoa (neurociência), produzindo um conhecimento híbrido, situado entre corpo e mente, ciência e vivência.
Na minha pesquisa, o olhar neurofenomenológico é essencial: ele permite aproximar as imagens cerebrais discutidas por Bessel Van der Kolk da experiência íntima do corpo-arquivo. O trauma não é apenas descarga elétrica ou hiperativação da amígdala, mas sensação concreta de medo, dor, ausência, sangue, silêncio. Pensar a partir de uma perspectiva neurofenomenológica é reconhecer que as marcas do suicídio da minha mãe, do abandono paterno, dos abusos na infância e do hiv não se inscrevem apenas em sinapses, mas também em memórias sensoriais e afetivas, naquilo que vivo, sinto e performo.

[78] Stan é um dos pacientes analisados por Bessel Van der Kolk em *O corpo guarda as marcas* (2020). Sobrevivente de um grave acidente automobilístico, Stan ofereceu um caso exemplar para a investigação neurocientífica dos efeitos do trauma. Durante recordações do acidente, seus exames de imagem mostraram a desativação de áreas cerebrais responsáveis pela percepção temporal e pela integração narrativa das experiências. Van der Kolk observa que, nesse estado, *“as pessoas experimentam algo não como um evento com começo, meio e fim, mas em fragmentos de sensações, imagens e emoções”* (VAN DER KOLK, 2020, p. 261).
A experiência de Stan evidencia que o trauma rompe a linearidade da memória e desorganiza a continuidade do eu, aprisionando o corpo e a mente em retornos fragmentados e sensoriais. Seu caso tornou-se fundamental para demonstrar como o trauma não é apenas lembrança psíquica, mas também desregulação neurobiológica, confirmação clínica daquilo que nomeio em minha pesquisa como corpo-arquivo: memória inscrita no corpo, em sua carne, seus circuitos e suas imagens.

condição de recuperação: **reequilibrar passado e presente, memória e experiência imediata** (VAN DER KOLK, 2020, p. 83–84). Na cena, o corpo não pode estar inteiramente "lá"; **a performance é o presente** e, por isso, **me ensinou a aterrar no presente** (VAN DER KOLK, 2020, p. 87). Esse aterramento, esse pouso, que é também método: converto descarga automática em composição sensório-simbólica; troco o flashback pela forma; transformo hiperativação em partitura de gesto, respiração e relação.

Nessa travessia, organizo meu **corpo-arquivo** em **arquivos performativos** e cada um tensionando uma dimensão do trauma e uma via de cura:

Arquivo pés – Rizomas da pretitude

Performance Pé de preto. Onde piso com a memória da cor, da história e das rotas negadas. Aqui, **o corpo recupera solo**, contrabalançando a desorientação temporal do trauma (VAN DER KOLK, 2020, p. 261) com **ancoragem cinestésica**: passo, peso, ritmo.

Chamo de *ancoragem cinestésica* a experiência de enraizamento no presente por meio da percepção e do movimento corporal. A cinestesia, entendida como a capacidade de sentir e perceber os próprios músculos, articulações e deslocamentos no espaço, torna-se aqui um dispositivo de regulação e de reinscrição do trauma. Em contraste com o flashback, que desorganiza a noção temporal e aprisiona o sujeito no passado, a ancoragem cinestésica devolve ao corpo a sensação de "estar aqui e agora", sustentando presença.

No contexto do corpo-arquivo, a ancoragem cinestésica é a prática que transforma pés, passos, gestos e respirações em estratégias de cura: cada movimento consciente se torna **contra-roteiro**[79] ao automatismo do trauma. Ao pisar o chão, ao mover o corpo em performance, reinscrevo as marcas traumáticas no espaço presente, deslocando a memória de sua repetição para a possibilidade de criação poética.

[79] Emprego o termo *contra-roteiro* para designar a estratégia performativa de romper a lógica repetitiva do trauma. Se o trauma se organiza como roteiro automático, retorno compulsivo, flashbacks, hipervigilância; o contra-roteiro é a intervenção criativa que desloca esse padrão, reinscrevendo a memória em gesto poético e crítico. Na performance, o corpo não apaga a marca, mas cria **um outro enredo**, uma narrativa encarnada capaz de transformar o passado em presença criativa. Assim, o *contra-roteiro* é parte do corpo-arquivo: dispositivo que transforma fragmentos em forma, repetição em diferença, automatismo em escolha estética. Ao invés de sucumbir ao roteiro traumático, a cena inventa outras possibilidades de existir, constituindo uma prática de resistência e de cura.

Arquivo cabelo – Rizomas da pretitude

As ações *Toque no meu cabelo; "A branquitude como modelo de identidade"; "TORNANDO-ME NEGRO"; "Trançar é ancestralizar o corpo"; "Depois do silêncio imposto, o grito raspado no couro"; "NÃO SOU SEU CRIADO-MUDO, SINHÁ!"*. Se o trauma **empobrece a imaginação** (reduzindo-a a repetição, VAN DER KOLK, 2020, p. 261), as tramas, tranças e raspas reabrem **a plasticidade do signo**: o fio como escritura de pertencimento, reeducando a percepção do eu no tempo.

Refiro-me à *plasticidade do signo* para sublinhar a capacidade que os signos possuem de se transformar, de adquirir novas formas e sentidos a partir do contexto em que são reinscritos. Diferente da fixidez, a plasticidade abre caminho para que a linguagem verbal, visual, corporal ou performática se torne campo de invenção e de cura. Nos processos traumáticos, os signos tendem a se cristalizar em imagens repetitivas e dolorosas; pela performance, contudo, esses mesmos signos podem ser remodelados, ressignificados e reinscritos.

No corpo-arquivo, a plasticidade do signo se manifesta, por exemplo, quando o sangue, antes gatilho de flashback, se converte em matéria estética; quando o cabelo, alvo de violência simbólica, se torna trançado de ancestralidade; ou quando a palavra silenciada retorna como grito. Essa plasticidade é, portanto, um gesto político e poético: **reverter o enrijecimento traumático em abertura simbólica**.

Arquivos do hiv: peito e mãos em perspectiva besseliana

Na construção do corpo-arquivo, os **rizomas do hiv** aparecem como territórios em que a performance reinscreve o trauma não como repetição compulsiva, mas como possibilidade de elaboração. Bessel Van der Kolk sublinha que, no trauma, a memória não retorna como narrativa linear, mas como *"fragmentos de sensações, imagens e emoções"* (2020, p. 261). Por isso, a cura não se dá apenas pelo contar, mas pela criação de dispositivos que devolvam contexto, tempo e forma àquilo que o corpo revive em desordem.

O **Arquivo peito – Rizomas do hiv** (performance *Quer saber o significado da minha tatuagem?*) inscreve a luta entre afeto e medo na própria superfície da pele. Ao tatuar e expor, a ameaça que permanecia invisível, inscrita no silêncio fisiológico da amígdala. Esse "detector de fumaça" que dispara alarmes incessantes, é **relocalizada no espaço simbólico da pele**. A mancha invisível da contaminação torna-se imagem visível, elaborável, compartilhável. Nesse gesto, o trauma deixa de ser um sinal de alarme incessante para se tornar signo poético, acessível à interpretação, ao olhar do outro e

ao meu próprio. A tatuagem é contra-roteiro: substitui a descarga automática pelo signo estético.

O **Arquivo mãos – Rizomas do hiv** (performance *Quer saber o significado da minha tatuagem? II*) opera no mesmo horizonte, mas desloca o foco para a ação. Se o trauma fragmenta, desarticula a sequência causal e narrativa da experiência, as mãos recompõem, reencadeiam, costuram. Elas tocam, criam, escrevem, bordam; e ao fazê-lo, devolvem ao corpo uma percepção de continuidade e agência. Como observa Van der Kolk, *"sem memória não se pode imaginar como tudo podia ser diferente"* (2020, p. 261). As mãos, em sua ação performativa, restauram essa possibilidade: organizam o que antes era fragmento disperso, reinscrevem em causalidade poética aquilo que o trauma insistia em manter como ruína.

Peito e mãos, portanto, dialogam diretamente com a perspectiva de cura proposta por Van der Kolk. O primeiro reinscreve a ameaça no espaço visível da pele, permitindo simbolização; o segundo reconstrói as causalidades rompidas, permitindo narrativa. Ambos instauram plasticidade no signo traumático, deslocando a experiência do **corpo-em-alarme** para o **corpo-em-estado criador**. O que antes era apenas repetição fisiológica se transforma em presença performativa.

Arquivo boca – Sexualidade e hiv

No corpo-arquivo, a boca é lugar de inscrição múltipla: órgão da fala, da respiração, da ingestão, mas também do prazer e da contaminação simbólica. É nesse território ambivalente que se situa a fotoperformance *SUCÇÃO DA CURA*, na qual transformo um dos sítios privilegiados do estigma, a boca que beija, suga, toca e se aproxima do pênis, em espaço de linguagem, cuidado e prazer.

Na perspectiva de Bessel Van der Kolk, o trauma tende a produzir estados de congelamento quando a luta ou a fuga já não são possíveis: *"quando não podemos escapar ou reagir, o organismo tenta se preservar por meio de um bloqueio e um gasto mínimo de energia"* (VAN DER KOLK, 2020, p. 101). A boca, nesse sentido, carrega não apenas a memória do gozo, mas também o risco do congelamento: lugar onde desejo e medo colidem, onde o corpo pode se paralisar diante do estigma e da ameaça simbólica do hiv.

Ao reinscrever esse gesto em performance, não revivo o trauma, mas o desestabilizo: converto o que era gatilho de congelamento em repertório de criação. A cena, explícita em sua intimidade, não busca reproduzir pornografia ou exposição compulsiva, mas instaurar possibilidade de cura, a boca não mais como lugar interditado pelo pânico ou pela vergonha, mas como órgão performativo capaz de gerar linguagem, partilha e cuidado.

O que Bessel descreve como incapacidade de integrar as memórias traumáticas em um enredo coerente (VAN DER KOKL, 2020, p. 261) aqui é revertido: a performance organiza, inscreve, estetiza. O congelamento, que no trauma paralisa e desliga, torna-se, em cena, pausa criativa, suspensão poética que abre a possibilidade de outra significação. A boca, outrora silenciada, reaparece como lugar de fala e de gozo; o gesto, outrora interditado, ressurge como ato de cura.

Assim, *SUCÇÃO DA CURA* encarna o princípio de que o corpo traumatizado só encontra recuperação quando pode, como lembra Van der Kolk, *"reconhecer os demônios invisíveis contra os quais está lutando"* (2020, p. 261) e reinscrevê-los em novas formas de presença. O que era apenas estigma e ameaça é reposicionado como performance: corpo que não nega o trauma, mas o reorganiza em gesto, transformando congelamento em possibilidade de vida.

Arquivos documentos – farmacopoesia

"Lixo, silêncio e antirretrovirais: coreografia da vergonha"; "Origami da cura: bulas que viram encantaria"; "A DOR VIROU PASSARINHO"; O DOLUTEGRAVIR VIROU PASSARINHO; "EU NÃO MORRI DE COVID". O que medicou e silenciou torna-se **suporte de escrita**: **do fármaco ao phármakon** (veneno/remédio), em **coreografias de reparo**.

Emprego o termo **farmacopoesia** para designar a prática de reinscrever o fármaco: comprimidos, bulas, embalagens de antirretrovirais no campo da criação poética. Inspirado na noção grega de *phármakon* (veneno e remédio ao mesmo tempo), o conceito revela a ambivalência do medicamento: aquilo que mantém vivo também recorda a condição da doença, aquilo que cura também lembra a ferida. Ao deslocar essas materialidades do uso clínico para o gesto performativo, produzo um espaço onde a medicação se converte em linguagem, em cena, em arte.

A **farmacopoesia** é, portanto, um dispositivo do corpo-arquivo: transforma o fármaco em arquivo simbólico e cria outras narrativas sobre o hiv, que não se limitam ao silêncio, à vergonha ou ao estigma. Cada bula dobrada em origami, cada caixa transformada em instalação, cada comprimido inscrito na memória performativa é uma operação de cura simbólica, arte que reelabora a relação entre corpo, remédio e vida.

Na experiência do hiv, os antirretrovirais se inscrevem não apenas como medicamentos, mas como signos diários da condição de um corpo atravessado pela memória traumática. Cada comprimido carrega em si a ambivalência do *phármakon*: manter vivo e, ao mesmo tempo, lembrar constantemente a presença da infecção. A prática da

farmacopoesia surge como forma de reinscrever essa experiência no campo da criação artística, deslocando o medicamento de objeto clínico para dispositivo simbólico.

Bessel Van der Kolk observa que o trauma não se organiza como narrativa linear, mas como *"fragmentos de sensações, imagens e emoções"* (2020, p. 261). No caso do hiv, os frascos, bulas e caixas tornam-se gatilhos desses fragmentos: lembranças de diagnóstico, do medo, do estigma, de mortes mesmo sendo indetectável. Ao manipular esses objetos em performance, dobrando bulas em origamis, transformando caixas em instalações, convertendo comprimidos em coreografias visuais, inscrevo um **contra-roteiro** que oferece ao corpo uma possibilidade de reorganização simbólica.

O gesto performativo devolve agência sobre aquilo que, de outro modo, permaneceria como sinal de ameaça. Em vez de serem apenas lembranças congeladas, os medicamentos se tornam linguagem; em vez de acionarem apenas a memória fisiológica da amígdala, esse "detector de fumaça" hiperativo do trauma, passam a ativar o córtex da criação, onde é possível dar forma e significado ao que antes era apenas descarga automática.

Nessa perspectiva, a farmacopoesia funciona como prática de cura no sentido besseliano: *"a recuperação consiste em reestabelecer o equilíbrio entre o passado e o presente"* (VAN DER KOLK, 2020, p. 83–84). Ao performar com o fármaco, reinscrevo o passado traumático (diagnóstico, crises, estigma) no presente poético da cena. O comprimido deixa de ser apenas lembrança congelada de ameaça e torna-se signo plástico, abrindo possibilidade de imaginar futuro.

A farmacopoesia é, assim, a transmutação do remédio em repertório, do veneno em linguagem, do trauma em arte. No corpo-arquivo, ela age como uma prática que não apaga a dor, mas a reinscreve em gesto, reafirmando que a vida, mesmo medicada, pode ser também poética.

Arquivo memórias – rizomas da infância: entre voo e raiz

Entre todos os arquivos que compõem meu corpo-arquivo, talvez o mais difícil de acessar seja o da infância. Nele se inscrevem não apenas memórias de descoberta e encantamento, mas também a marca indelével do abuso sexual, acontecimento que atravessou meu corpo quando ainda não havia linguagem suficiente para nomear o ocorrido. O trauma, como observa Bessel Van der Kolk, desorganiza a linha narrativa e captura o corpo num presente contínuo: *"quando as pessoas relembram seus traumas, elas 'têm' a experiência: são engolfadas pelos elementos sensoriais ou emocionais do passado"* (VAN DER KOLK, 2020, p. 261).

Ao realizar as fotoperformances *o menino quer voar* e *o menino árvore*, mergulhei nesse território de dor e silêncio. O menino

que quer voar não é apenas a criança sonhadora, mas o corpo que buscava escapar da violência, encontrar nos céus uma saída para a ameaça que não podia enfrentar. Já o menino árvore é o corpo que, ao contrário, se fixa, se imobiliza, cria raízes como defesa diante do inominável: congelamento, retraimento, silêncio. Aqui ecoa o que Van Der Kolk descreve como resposta do sistema nervoso quando nem lutar nem fugir são possíveis: *"o organismo tenta se preservar por meio de um bloqueio e um gasto mínimo de energia"* (2020, p. 101). O corpo da criança, então, congela, endurece, enraíza.

Essas imagens performativas traduzem o paradoxo do trauma: simultaneamente desejo de fuga e paralisia; anseio de voo e peso de raiz. Ao revisitá-las, não busquei reencenar a violência, mas reinscrevê-la no espaço simbólico, deslocando os fragmentos do trauma para a plasticidade da linguagem poética. Como lembra Van der Kolk, a recuperação não consiste em apagar a memória, mas em *"reestabelecer o equilíbrio entre o passado e o presente, entre memória e experiência imediata"* (2020, p. 83–84). Nesse sentido, desenhar-me como menino-pássaro e menino-árvore foi também um modo de ancorar o passado na cena presente, sem negar sua existência, mas transformando sua energia em imagem compartilhável.

O abuso sexual na infância, segundo Bessel, tem efeitos devastadores na imaginação: *"quando as pessoas são arrastadas para o passado de modo compulsivo e constante [...] padecem de uma falha na imaginação, de uma perda da flexibilidade mental"* (2020, p. 85). As fotoperformances são, então, exercícios de contra-roteiro: restituição da capacidade de imaginar, de criar metáforas, de transformar a lembrança congelada em narrativa visual. O menino que antes só sabia congelar ou querer desaparecer reaparece como figura estética, reinscrevendo sua dor em poética.

Dessa forma, o **Arquivo memórias – rizomas da infância** articula o trauma do abuso não como repetição compulsiva, mas como performance da diferença. Ao invés de apenas reviver, crio. Ao invés de apenas congelar, desenho-me como árvore; ao invés de apenas querer fugir, voo simbolicamente. Assim, o trauma é reinscrito não como sentença, mas como linguagem; não como prisão, mas como rizoma: raízes que sustentam, ramos que se abrem, asas que inventam outro presente.

Nas fotoperformances *O menino-pássaro* e *O menino-árvore*, enfrentei talvez a ferida mais funda do meu corpo-arquivo: o exílio da criança abusada, silenciada e congelada em sua dor. Ao encarnar essas imagens, não apenas me desenhei, mas dei passagem ao retorno de uma parte de mim que havia sido abandonada no território do indizível. Bessel Van der Kolk chama esse processo, na terapia de Sistemas de Família Interna (SFI), de *"alijamento"*, que consiste em **cuidar das partes exiladas para que recobrem a saúde**. Ele observa

que, nesse processo, *"o crítico interno [...] relaxava. Pouco a pouco ele ficou mais parecido com um mentor do que com um juiz"* (VAN DER KOLK, 2020, p. 350). Assim, ao performar o menino-voo e o menino-árvore, comecei também a reconfigurar meu próprio crítico interno, libertando-o de sua função punitiva e abrindo espaço para uma relação mais compassiva comigo mesmo.

Na experiência da infância abusada, a tendência é a dissociação: sair do corpo para não sentir, exilar a criança que sofreu para continuar vivendo. Mas a arte; e sobretudo a performance, me ofereceu um caminho inverso. Van der Kolk lembra que *"para encontrar nossa voz, temos de estar em nosso corpo – poder respirar plenamente e ter acesso às sensações internas. É o oposto da dissociação, de estar 'fora do corpo' e nos fazer desaparecer"* (2020, p. 392). Foi isso que busquei nessas performances: trazer de volta ao corpo o menino que havia desaparecido, fazer com que respirasse, que ocupasse o espaço, que pudesse ser visto.

O menino-pássaro simboliza a tentativa de libertação: asas que se abrem como quem rasga o silêncio, voo que traduz o desejo de sair da clausura do trauma. O menino-árvore, por sua vez, representa o enraizamento: corpo que antes congelava pela dor agora encontra no chão e nas raízes uma nova forma de permanecer. Entre voo e raiz, movimento e fixidez, enceno a dialética do trauma e da cura.

Interpretar, escreve Van der Kolk, *"é a experiência de usar o corpo para ocupar nosso lugar na vida"* (2020, p. 392). É isso que fiz ao performar minha infância interditada: ocupei novamente meu corpo, não mais como vítima paralisada, mas como criador que reinscreve. Na cena desenhada, encontrei minha voz, e com ela a possibilidade de acolher a criança exilada, oferecendo-lhe um lugar de expressão e dignidade.

Assim, o corpo-arquivo não é apenas depósito do trauma, mas também espaço de libertação. As performances *menino-pássaro* e *menino-árvore* são testemunhos de que a arte pode devolver corpo ao que foi dissociado, presença ao que foi apagado, voz ao que foi silenciado. Libertar a criança exilada é, nesse sentido, curar pelo gesto, pela imagem e pelo voo-poético que ancora, finalmente, no presente.

A CURA PELA QUEBRA DO SILÊNCIO

O silêncio sempre foi um peso no meu corpo-arquivo. Silêncio diante do suicídio da minha mãe; silêncio do abandono paterno; silêncio que envolveu os abusos da infância; silêncio que me sufocou quando recebi o diagnóstico de hiv. Bessel Van der Kolk lembra que,

assim como no ativismo inicial contra a AIDS, *"Silêncio = Morte*[80]*"*. O silêncio diante do trauma não mata apenas o corpo, mas a alma: *"O silêncio reforça o isolamento do trauma"* (VAN DER KOLK, 2020, p. 275). Cada segredo guardado em mim era uma repetição do isolamento, uma guerra interna que drenava minha energia vital.

Minhas performances nasceram como **contra-roteiro** a esse silêncio. Ao transformar sangue, cabelo, pés, mãos, boca em arquivos poéticos, criei meios de **dar nome ao que antes estava interditado**. Van der Kolk escreve: *"Podemos pensar que somos capazes de controlar o sofrimento, o terror ou a vergonha mantendo silêncio, mas dar nome às coisas abre a possibilidade de um tipo diferente de controle"* (2020, p. 276). Foi isso que fiz quando me expus em cena: **ao dizer com o corpo o que não conseguia dizer em palavras, iniciei um processo de cura**.

Na performance *Quer saber o significado da minha tatuagem?* o silêncio do estigma foi rasgado por uma pergunta que não permite indiferença. No gesto de abrir o curativo que sangra, digo aquilo que não podia ser dito. No *Arquivo pés*, ao pedir para tocar os pés pretos no Ver-o-Peso, quebrei o silêncio da minha própria pretitude, escrevendo em corpo e chão o que por tanto tempo ficou invisível. Em *MÃE: fios de amor que me costura*, o silêncio da ausência materna foi ressignificado em imagem bordada, fio que conecta, ainda que no vazio da perda.

Van der Kolk insiste que o silêncio não apenas paralisa, mas adoece: *"Enquanto mantiver segredos e reprimir informações, você estará, basicamente, em guerra consigo mesmo"* (2020, p. 276). Reconheço esse estado de guerra nos anos em que o corpo explodia em hipertensão, nos pesadelos que me mantinham desperto, no medo de nomear a dor. Cada segredo exigia energia descomunal para ser mantido, corroendo o corpo por dentro. Só quando encontrei meios de **performar o trauma**, rompendo o pacto do silêncio, **pude respirar de outro modo.**

Dar nome, como lembra Van der Kolk, **é gesto criador**, tão fundamental quanto o primeiro ato de Adão: *"No Gênesis, o primeiro ato [...] é dar nome a todas as criaturas vivas"* (2020, p. 276). **Nomear é reorganizar o mundo**. Nomear é organizar o caos da memória. Ao nomear minhas feridas, **mãe, pai, abuso, hiv, racismo**, **suicídio, sorofobia, necrorreligião, recuperei a possibilidade de viver no presente**.

Dar nomes, nesse contexto, é desobedecer. É recusar a cumplicidade com o silêncio que me mataria por dentro, que corroeria meu corpo de hiv e de luto materno, que perpetuaria o abandono

[80] O slogan *Silence = Death* surgiu em 1987 no movimento ativista ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power), denunciando que o silêncio em torno da AIDS resultava em morte física e social. Bessel Van der Kolk estabelece paralelo com o trauma: o silêncio em relação às experiências traumáticas conduz à "morte da alma", reforçando o isolamento e impedindo a cura (VAN DER KOLK, 2020, p. 275).

paterno e os abusos da infância. **A performance devolve voz ao que tentaram calar:** o corpo negro que diz não, que diz basta, que denuncia. Nomeio minha mãe, meu pai, meu hiv, os abusos.

Como observa Van der Kolk, *"sentir que somos ouvidos e compreendidos muda nossa fisiologia; poder articular um sentimento complexo e ter nossos sentimentos reconhecidos ilumina nosso cérebro límbico e cria um 'momento de triunfo'"* (2020, p. 276). **Na performance, encontro esse momento de triunfo:** não apenas falo, mas transformo a fala em gesto público, em ato artístico, em linguagem partilhada. O corpo que antes guardava segredos agora revela; o corpo que antes se calava agora se ergue como presença política e poética.

Assim, *Não criado-mudo!* é performance que rompeu o silêncio e devolveu a potência de nomear. É corpo que fala contra o racismo, corpo que se recusa ao apagamento, corpo que denuncia as alianças narcísicas da academia. É, sobretudo, corpo que reinscreve sua história, mostrando que **a cura só é possível pela quebra do silêncio**. Quando aquilo que causa dor deixa de ser segredo e passa a ser nomeado, compartilhado, transformado em linguagem e criação.

A performance foi o meu modo de encontrar voz. Como escreve Van der Kolk, *"para encontrar nossa voz, temos de estar em nosso corpo – poder respirar plenamente e ter acesso às sensações internas. Interpretar é a experiência de usar o corpo para ocupar nosso lugar na vida"* (2020, p. 392). Quando performo, deixo de ser apenas sobrevivente e **me torno criador**: não estou mais fora de mim, dissociado, mas encarnado na cena. A performance é minha forma de quebrar o silêncio de falar com pés, mãos, cabelo, boca, sangue, voz.

Assim, a cura não está em apagar os traumas, mas em **transformar o silêncio em linguagem**. Se o silêncio me isolava, a performance me devolveu à comunidade; se o silêncio me matava, a cena me deu vida. **Cada obra é um ato de fala**, mesmo quando não digo palavra: **a fala está no corpo, e o corpo, finalmente, fala**.

O corpo é a ponte da cura

O corpo é a ponte que me conduziu do silêncio ao gesto, da paralisia à criação. O trauma me roubou a linearidade da história, me arrancou de mim mesmo. Após o suicídio da minha mãe, o abandono paterno, os abusos da infância e o diagnóstico de hiv, eu já não era "eu mesmo". Bessel Van der Kolk nos lembra que *"o trauma muda radicalmente as pessoas. Na verdade, elas não são mais elas mesmas"* (2020, p. 282). Minha vida confirma essa sentença: cada perda e cada violência instauraram cortes profundos que me distanciaram daquilo que chamava de identidade.

As histórias ajudam a explicar, a organizar sintomas, a distribuir culpas. Eu mesmo, por muito tempo, busquei narrativas para

compreender insônia, raiva, pesadelos, medo. Mas as histórias, ainda que necessárias, não tocam o fundo da ferida. Como escreve Van der Kolk, *"a linguagem surgiu sobretudo para indicar coisas concretas e não para comunicar nossas sensações interiores"* (2020, p. 283). Não havia palavras suficientes para o vazio do corpo que encontrava a mãe morta, para o silêncio do pai que nunca esteve presente, para a violência sexual que imobilizou a criança.

Foi na performance que encontrei outro tipo de linguagem: uma linguagem encarnada, feita de sensações, de tensões musculares, de sangue exposto, de respiração ofegante, de olhos que fitam o público em silêncio. Van der Kolk descreve que *"a capacidade de perceber sensações viscerais é o verdadeiro fundamento da consciência emocional"* (2020, p. 283). Essa capacidade foi, para mim, recuperada ao transformar feridas em arquivos poéticos. Cada performance ativou caminhos **interoceptivos**[81], convocando o coração partido a se expor e, nesse ato, a começar a mudar.

Na fotoperformance *Mãe: fios de amor que me costura*, o corpo registra o suicídio materno e o reinscreve como memória bordada. No *Arquivo pés* com a ação *Pé de preto*, piso a ancestralidade negra como quem aterra o corpo que a ausência paterna quis descolar do mundo. No *Arquivo boca* com a *Sucção da cura*, a boca antes interditada pelo estigma se transforma em órgão de prazer e linguagem.

Perguntar, como sugere Van der Kolk, *"onde aquele abandono ficou registrado em seu corpo?"* (2020, p. 283), é o que minhas performances fazem. Elas interrogam meu pé, meu peito, minha pele, minha boca, minhas mãos, meu sangue. Elas trazem à tona o menino que queria voar para longe da violência e o menino que se fez árvore, enraizado pelo congelamento do trauma.

O corpo é a ponte da cura porque é nele que as marcas residem e é por ele que podem ser transformadas. Não há elaboração sem atravessar os corredores viscerais da memória. Cada performance foi um mergulho nesse poço profundo, como diz Jerome Kagan[82], tentando recolher *"pecinhas frágeis de cristal"* (apud VAN DER KOLK, 2020, p. 283) com as mãos do corpo que performa. Essas

[81] O termo *interocepção* refere-se à capacidade do organismo de perceber estímulos internos, como batimentos cardíacos, respiração, fome, sede, tensão muscular ou estados viscerais de prazer e dor. Esses sinais interoceptivos constituem a base da consciência emocional, pois permitem que o sujeito reconheça e nomeie suas próprias sensações. Como observa Bessel Van der Kolk, *"a capacidade de perceber sensações viscerais é o verdadeiro fundamento da consciência emocional"* (2020, p. 283). No trauma, a interocepção é muitas vezes comprometida, levando à dissociação e ao afastamento do corpo. Reativar os caminhos interoceptivos é, portanto, um dos fundamentos da cura, possibilitando reconectar corpo e self e transformar memórias em experiência presente e elaborada.

[82] Jerome Kagan (1929–2021) foi psicólogo do desenvolvimento e professor emérito da *Harvard University*, considerado um dos mais influentes pesquisadores do século XX no campo da psicologia infantil. Seu trabalho sobre temperamento foi pioneiro ao demonstrar, a partir de estudos longitudinais, que predisposições

peças, ainda que quebradas, se tornaram mosaico poético: fragmentos que, juntos, compõem uma outra forma de existir.

Assim, **o corpo-arquivo não é apenas testemunha do trauma, mas também sua possibilidade de cura**. Se a linguagem verbal vacila diante do indizível, o corpo em performance fala em seu lugar: organiza o caos, dá nome ao que era silêncio, reinscreve no presente o que foi ruína. **O corpo é a ponte que liga dor e criação, trauma e cura, morte e vida**.

O teatro e a performance como cura do trauma

O teatro sempre foi, para mim, mais do que um lugar de encenação. Foi e é território de cura. Carrego no corpo traumas que me marcaram como cicatrizes abertas: o suicídio materno, o abandono paterno, os abusos na infância, o diagnóstico de hiv. Cada um desses acontecimentos me separou do fluxo ordinário da vida, produziu em mim a sensação de abandono e exílio de mim mesmo. Bessel Van der Kolk escreve que *"a essência do trauma é o sentimento de abandono, de se sentir separado da espécie humana"* (2020, p. 398). O teatro me devolveu, ainda que fragmentado, à condição de humano entre humanos.

As minhas performances são, nesse sentido, um exercício de tratamento, uma forma de transformar a matéria bruta da dor em matéria poética. Quando coloco meu sangue em cena, quando exponho minhas mãos, meu peito, minha boca, quando revisito o corpo de menino em voo ou em árvore, não é apenas memória que ali se apresenta. É, sobretudo, a encarnação de emoções que, por muito tempo, temi sentir. Van der Kolk observa que *"pessoas traumatizadas têm horror a emoções profundas, já que temem perder o controle ao experimentar tais sensações"* (2020, p. 398). Esse horror foi o meu. Temia o colapso, o descontrole, o retorno súbito do trauma. A performance, porém, ensinou-me a fazer do medo presença, a organizar o caos, a transformar o horror em gesto.

O teatro, como lembra **Tina Packer**[83], *"envolve ensinar as pessoas a não só sentir profundamente, mas a cada instante levar esse sentimento à plateia, para que, em vez de resistir a ele, ela o assuma"*

biológicas moldam as respostas emocionais desde a infância, influenciando comportamentos como timidez, medo e impulsividade. Kagan enfatizou que o desenvolvimento humano não pode ser reduzido a categorias fixas, mas deve ser compreendido na complexa interação entre biologia, contexto e experiência.
Em *O corpo guarda as marcas*, Bessel Van der Kolk cita Kagan para ilustrar a dificuldade de narrar a experiência subjetiva: *"A tarefa de relatar a maior parte das experiências particulares pode ser comparada à de uma pessoa que desce por um poço profundo, calçando luvas grossas de couro, para pegar pecinhas frágeis de cristal"* (VAN DER KOLK, 2020, p. 283). Essa metáfora sintetiza sua sensibilidade em articular psicologia e metáfora poética, mostrando como a linguagem se mostra insuficiente diante da delicadeza da vida interior.

[83] Tina Packer (1943) é atriz, diretora e professora britânica, fundadora da companhia *Shakespeare & Company* (1978), em Lenox, Massachusetts (EUA). Sua proposta pedagógica e artística parte do princípio de que o treinamento de atores

(apud VAN DER KOLK, 2020, p. 398). Foi exatamente o que minhas performances me exigiram: não apenas sentir, mas expor, compartilhar, transformar o íntimo em coletivo. Assim, as experiências que antes me isolaram, como a morte de minha mãe, o silêncio do pai, os abusos silenciados, a solidão do hiv se tornaram matéria de um corpo coletivo em cena.

Quando apresentei *Não sou criado-mudo!*, acionei a força política de nomear: dizer em público o que me feria em silêncio, denunciar o racismo e os pactos narcísicos que me atravessaram. Quando criei *Quer saber o significado da minha tatuagem?* fiz do estigma matéria poética, deslocando o gatilho para o repertório. Quando encenei *Em nome do Tsuru*, conectei memória, afeto e ancestralidade, transformando solidão em ritual de presença compartilhada. Cada performance é, portanto, terapia coletiva, porque transforma minha dor em ponte para a dor dos outros.

Van der Kolk afirma que *"o teatro proporciona aos sobreviventes de trauma a oportunidade de se relacionar com os demais sentindo de maneira profunda a condição humana que lhes é comum"* (2020, p. 398). É exatamente isso que experimento quando subo ao palco ou quando me coloco diante da câmera: o que é singularmente meu: a mãe morta, o pai ausente, o menino abusado, o corpo hiv positivo se torna condição humana comum, matéria que encontra eco no olhar do outro. **No teatro, a ferida deixa de ser clausura e se converte em comunhão.**

Também sei que *"os traumatizados têm medo do conflito"* (VAN DER KOLK, 2020, p. 398). Medo porque o conflito desperta memórias de violência e abandono. Mas o **teatro é conflito:** conflito entre corpos, entre tempos, entre memórias. Foi ao encarar esses conflitos no espaço da cena que comecei a aprender a não fugir deles na vida. A performance se tornou, assim, um **laboratório de enfrentamento**, um espaço onde a raiva, a dor, o amor, a traição e o medo podiam ser corporificados sem que eu fosse destruído por eles.

Na convergência entre terapia e teatro, Van der Kolk cita Tina Packer: *"Terapia e teatro são intuição em ação"* (2020, p. 409). Essa frase ressoa profundamente em minha prática. Meus dispositivos performativos são intuição corporificada, gestos que não se apoiam apenas no logos, mas no corpo que age, sente, exibe, cria. Cada vez que aciono meu corpo-arquivo em cena, pratico essa intuição em ação, um saber que nasce não do distanciamento, mas da presença encarnada.

---

deve ensinar não apenas a acessar emoções profundas, mas também a partilhá-las com o público, transformando-as em experiência coletiva. Em *O corpo guarda as marcas*, Bessel van der Kolk cita Packer para sustentar a potência terapêutica do teatro: *"o treinamento de atores envolve ensinar as pessoas a não só sentir profundamente, mas a cada instante levar esse sentimento à plateia, para que, em vez de resistir a ele, ela o assuma"* (VAN DER KOLK, 2020, p. 398). Assim, Packer torna-se referência fundamental no diálogo entre teatro e cura do trauma, aproximando prática artística e prática clínica.

Se o trauma me separou da espécie humana, A performance me reconectou a ela. Se o trauma me calou, a performance me devolveu voz. Se o trauma me fez congelar, o gesto performativo me fez mover. Se o trauma fragmentou meu corpo, a cena me devolveu inteireza provisória. A performance, para mim, **não é apenas representação**, mas **tratamento**: um caminho de cura em que o corpo, exposto ao olhar do outro, deixa de ser apenas ferida e se torna ponte.

Assim, confirmo com minha própria vida o que Van der Kolk escreve: *"o teatro implica um confronto coletivo com as realidades da condição humana"* (2020, p. 398). Ao expor meu corpo, não busco apenas elaborar meu trauma, mas também convocar outros a elaborarem os seus. Cada performance é ato político e terapêutico: poesia que emerge da carne ferida e devolve ao coletivo o que o trauma tentou transformar em silêncio solitário.

Conversa entre amigos pesquisadores sobre Terapia e teatro/performance

Bessel:

– **"***Certa vez, ouvi Tina Packer dizer a uma plateia de especialistas em trauma:*

Tina Packer:

– *Terapia e teatro são intuição em ação. São o oposto da pesquisa, em que a pessoa se empenha em sair da experiência pessoal, em sair até da experiência de seus pacientes para testar a validade objetiva de hipóteses. A eficácia da terapia depende de uma ressonância subjetiva profunda e da ideia profunda de verdade que habita o corpo.*

Bessel:

– *Ainda espero que algum dia se prove que Tina está errada e que se consiga combinar o rigor dos métodos científicos ao poder da intuição corporificada." (p. 40).*

Marcelo:

– Bessel, querido mestre cuja escuta atravessou oceanos e chegou ao meu corpo, recebo tua esperança: *"ainda espero que algum dia se prove que Tina está errada e que se consiga combinar o rigor dos métodos científicos ao poder da intuição corporificada"* (2020, p. 409) como quem recebe o sussurro de um amigo. Permita-me, então, conversar contigo com a intimidade de quem admira e se deixa conduzir pela tua obra.

A minha pesquisa, *Um corpo-arquivo entre performance, trauma e cura*, nasce justamente nesse entre-lugar em que teu desejo se ancora: **a tentativa de articular o rigor da ciência com a intuição**

do corpo que performa. Pois, ao narrar o suicídio materno, o abandono paterno, os abusos na infância e o diagnóstico de hiv, não posso me contentar apenas com as estatísticas, os exames de imagem, as categorias diagnósticas do DSM (Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais). Preciso também da intuição que faz da cena um campo de ressonância subjetiva, onde a dor encontra voz e o silêncio se quebra.

Concordo com Tina quando diz que *"terapia e teatro são intuição em ação"* (apud VAN DER KOLK, 2020, p. 409). Eu a sinto em meu corpo cada vez que performo um arquivo: quando exponho o sangue, quando faço da boca interditada um órgão de linguagem, quando me tatuo para reinscrever o estigma na pele, quando deixo o menino-árvore fincar raízes no chão do presente**. A intuição não é improviso, mas sabedoria visceral**; não é ausência de rigor, mas método outro, tecido de memória, afeto e ancestralidade.

Mas também sei que tua aposta é necessária. Sem o rigor da ciência, o corpo corre o risco de ser reduzido a metáfora, esvaziado de sua dimensão neurológica e fisiológica. Sem a intuição, o risco é o oposto: transformar o trauma em estatística, esquecer que o corpo sofre, que a carne treme, que o sangue pulsa. **Meu corpo-arquivo tenta costurar esses fios:** uso as imagens cerebrais que citas, Bessel, para mostrar como o trauma altera os circuitos sinápticos, mas as coloco lado a lado com o meu tsuru, minhas fotoperformances de sangue e com minhas cenas de dor. **Ciência e poesia em convivência, uma não anulando a outra.**

Meu diálogo contigo é amoroso porque tua obra me ensinou que o corpo guarda marcas, mas também caminhos de cura. No entanto, ouso dizer que talvez Tina e tu não estejam em lados opostos. Talvez a verdade esteja na espiral que une as duas forças. Minha pesquisa mostra isso: **o rigor científico pode iluminar os mecanismos do trauma, mas é a intuição corporificada na performance, no gesto, no sangue exposto, que abre a possibilidade de transformação simbólica**. Um não existe sem o outro.

Se me permites, digo: não precisamos esperar que um dia Tina esteja errada. **O que precisamos é reconhecer que o teatro, a performance, a intuição encarnada já estão dialogando com teus achados neurocientíficos**. Meu corpo-arquivo é testemunho disso. Quando performo, sou laboratório vivo; quando me tatuo, sou ensaio clínico poético; quando sangro em cena, sou ressonância magnética de carne.

Te escrevo, Bessel, como amigo que te lê, te admira e te carrega em suas páginas. Te digo que a tua esperança já se cumpre em corpos como o meu: corpos que unem ciência e intuição, rigor e poesia, clínica e cena. Porque, afinal, **o corpo é a ponte entre trauma e cura, entre ciência e intuição**.

Escrevivência: a escrita como acesso ao mundo interno

O título **"Escrevivência: a escrita como acesso ao mundo interno"** é construído a partir de um duplo movimento conceitual. Por um lado, dialoga com a noção de **escrevivência**, formulada por **Conceição Evaristo**, que desloca a escrita para o território da experiência vivida, inscrevendo corpo, memória e ancestralidade como matéria textual. Por outro, aproxima-se das contribuições da **escrita expressiva**, desenvolvidas por James **W. Pennebaker** e aprofundadas em interlocução com **Bessel Van der Kolk**, que evidenciam o potencial da escrita na elaboração de traumas e na integração entre mente, corpo e linguagem. O título, portanto, não apenas articula tradições distintas, como a escrevivência afrodiaspórica e a escrita terapêutica da psicologia do trauma, como propõe uma interseção fecunda entre literatura, clínica e arte, **reconhecendo a palavra como dispositivo de acesso ao mundo interno e como gesto político-poético de sobrevivência**.

Escrever é abrir a carne pela palavra. É gesto de exposição, ato de coragem, incisão poética que não se fecha em cicatriz, mas insiste em manter-se ferida aberta para que dela brote sentido. Como lembra Bessel Van der Kolk, *"há outros meios de ter acesso ao mundo interno de sensações. Um dos mais eficazes é a escrita"* (VAN DER KOLK, 2020, p. 283). E foi por ela que escolhi sangrar: escrevendo, reabri as veias que guardavam abandono, suicídio, abuso, sorologia, silêncio. A cada linha, um corte. A cada parágrafo, um jorro. A cada página, um grito que se reinscreve em presença.

Não escrevo para me proteger. Escrevo para me arriscar. Escrevo como quem se despe diante do espelho e decide não esconder nenhuma cicatriz. *"Quando você escreve para si mesmo, não precisa se preocupar com o julgamento de outras pessoas – ouve os próprios pensamentos e deixa que o fluxo deles assuma o comando"* (VAN DER KOLK, 2020, p. 283). Esse fluxo é o rio subterrâneo que percorre meu corpo-arquivo, atravessado por memórias que não se apagam, mas que exigem ser ditas, mesmo que em choro, mesmo que em silêncio grafado e mesmo que incomode algumas pessoas.

Na chamada escrita livre, diz Bessel Van der Kolk, *"você pode utilizar qualquer objeto – seu teste de Rorschach[84], por exemplo – para penetrar numa corrente de associações. Escreva a primeira ideia que lhe vier à cabeça enquanto fita um objeto e continue sem parar, sem reler ou riscar nada que tenha escrito"* (2020, p. 283). Para mim, não foi uma mancha, nem uma colher de pau, nem um bule de família que abriu a corrente, foi o próprio corpo, um corpo que já

[84] Para uma descrição detalhada do **Teste de Rorschach**, ver nota explicativa já apresentada na página 65 desta escrita.

era objeto e mancha, cicatriz e testemunho. O corpo contaminado, o corpo atravessado de mortes, de violências, de abandonos. Meu corpo foi meu Rorschach.

Enquanto Bessel fala de pacientes que trazem fragmentos de textos e desenhos que não conseguem ainda verbalizar em voz alta, reconheço ali meu gesto de escrever antes de poder falar. Escrevi minha mãe enforcada quando ainda não tinha voz para narrar seu suicídio. Escrevi meu pai ausente antes que pudesse confrontar sua ausência. Escrevi o abuso sofrido antes de conseguir nomear a violência. Escrevi o hiv antes de poder pronunciá-lo em público. Minha escrevivência nasceu como esses fragmentos: palavras que me doíam nos olhos, mas que ainda não sabiam sair pela boca. Palavras que eram manchas, segredos sangrados em silêncio.

Bessel afirma: *"Ler o conteúdo em voz alta pode ser massacrante, mas eles querem que eu esteja a par daquilo contra o que lutam"* (2020, p. 284). Foi o que vivi: quando expus minha sorologia em performance, quando transformei dor em cena, o massacre foi também revelação. A coragem de entregar ao outro o texto íntimo, seja terapeuta, banca, público, é também a coragem de confiar que esse gesto não mata, mas cura.

Pennebaker[85] comprovou o que meu corpo já sabia: **escrever transforma**. Seus alunos escreveram por quatro dias sobre traumas e viram sua saúde mudar. Metade das visitas médicas evaporou. O corpo adoece menos quando a memória silenciada se converte em palavra. **Não é metáfora: é estatística**. Mas para mim a estatística tem rosto, cheiro, lágrima. Eu sou o dado clínico: quando calei meu hiv, meu corpo apodreceu em febres, gripes, noites sem dormir, depressão, emagrecimento. Quando escrevi, meu corpo respirou. Quando expus, meu corpo descansou.

A ciência de Pennebaker registra: 22% das moças e 10% dos rapazes revelaram abusos sexuais antes dos 17 anos. **Eu sou esse número**. Mas não sou apenas número: sou corpo que performa o

[85] O psicólogo social norte-americano **James W. Pennebaker** (n. 1950), professor emérito da *University of Texas at Austin*, é reconhecido internacionalmente por suas investigações pioneiras sobre os efeitos da **escrita expressiva** no processamento de experiências traumáticas. Sua pesquisa, iniciada em meados da década de 1980, transformou a sala de aula em laboratório experimental e demonstrou, com rigor metodológico, que a prática de escrever sobre eventos dolorosos ou estressantes produz benefícios significativos para a saúde física e mental dos participantes. Os estudos revelaram reduções na frequência de consultas médicas, melhora na função imunológica, alterações fisiológicas consistentes (pressão sanguínea, frequência cardíaca) e aumento da sensação de bem-estar e de compreensão de si mesmo.

Pennebaker também desenvolveu o **Linguistic Inquiry and Word Count (LIWC)**, uma ferramenta de análise computacional da linguagem que permite examinar padrões psicológicos, emocionais e sociais nos textos. Sua obra articula psicologia social, saúde, linguagem e neurociência, tornando-o referência fundamental para compreender os modos como o sujeito elabora, pela escrita, memórias traumáticas e emoções reprimidas. Ao ser citado por Bessel Van der Kolk em *O corpo guarda as marcas* (2020), Pennebaker é apresentado como o pesquisador que sistematizou, de forma experimental, aquilo que a clínica já intuía: a palavra tem poder de reorganizar o corpo e a memória, instaurando possibilidades de cura.

trauma inscrito. **Sou memória que não aceita permanecer estatística morta**. Sou vivência que sangra nas letras e encontra sentido ao expor-se. **Minha tese é o relatório vivo de um desses 22%.**

Os estudos fisiológicos mostraram que, enquanto escreviam os jovens tinham pressão e coração acelerados: o corpo em alarme. Mas depois, uma curva de queda: o corpo relaxava além do ponto inicial. Seis semanas depois, ainda havia resquícios dessa calma. A palavra, antes explosão, tornava-se descanso. Reconheço essa dinâmica: **quando escrevo, meu corpo treme. Minhas mãos suam. Minha respiração falha. Mas, depois, um alívio**. Um silêncio bom. O corpo agradece a palavra que antes negava.

Escrever, portanto, **não é apenas registrar**. **É reconfigurar**. É, como Bessel diz, entrar em transe, permitir que a caneta canalize o que borbulha. Minha escrevivência foi transe, incorporação de memórias e fantasmas. Cada capítulo é possessão. Minha mãe me atravessa, meu pai me ausenta, o menino abusado me habita, o vírus me contamina. Todos se escrevem comigo.

E aqui a ciência encontra a poesia: o que Pennebaker desenhou em protocolos, eu vivi em carne. O que Bessel diagnosticou em seus pacientes, eu performei no arquivo do meu corpo. **Minha tese é a prova viva de que a escrita cura,** não só porque reordena emoções, mas porque salva corpos.

Escrevendo para mim mesmo, escrevi para continuar vivo. Escrevendo para mim mesmo, abri o corpo como quem oferece laudo: cada palavra é exame, cada parágrafo é cicatriz diagnosticada, cada capítulo é alta provisória de um corpo que resiste. A ciência mostrou números, quedas percentuais, estatísticas. Eu mostro sangue, lágrimas, suor. Mas falamos da mesma coisa: **a escrita como sobrevivência. A escrevivência como cura**.

A escrita como infecção poética

As pesquisas de James Pennebaker e as análises de Bessel Van der Kolk revelaram, em números e estatísticas, aquilo que meu corpo já ensaiava em silêncio: **a escrita cura porque contamina**. A palavra, quando liberada, se espalha como vírus. Mas é um vírus outro, não aquele que mata, mas aquele que reconfigura, reinscreve, reinventa.

Quando Pennebaker observou que estudantes que escreveram sobre traumas reduziram em 50% suas visitas médicas, ele não fez apenas uma constatação clínica; **ele comprovou que o segredo adoece e que a palavra liberta**. Quando Van der Kolk notou que pacientes traziam fragmentos de textos e desenhos de memórias que não conseguiam falar, ele registrou a mesma dinâmica que em mim se transformou em escrevivência: **expor o indizível pela letra antes que o corpo exploda em silêncio**.

Minha tese nasceu dessa intersecção entre ciência e poesia. Ao abrir meu corpo-arquivo, transformo cada trauma em escrita, cada dor em cena, cada cicatriz em palavra. Esse processo não é apenas catártico: **é epistemológico**. Nomeei-o **Epistemologia da Infecção Poética**. Pois ao escrever sobre o abandono paterno, o suicídio materno, o abuso infantil, o hiv, não apenas narrei minha vida, produzi conhecimento. **Fiz da contaminação** (a dor que me atravessou) uma **metodologia**. **Fiz da escrita** (o vírus da palavra) **um dispositivo criativo e curativo**.

Assim como o hiv se multiplica nas células, a escrevivência se multiplica em camadas de sentido. Assim como o vírus altera o código genético, a escrita livre altera o código da memória. Assim como o corpo reage ao vírus, o corpo reage à palavra: primeiro em alarme (pressão alta, coração acelerado), depois em descanso (a calma que persiste semanas depois). A ciência chamou isso de "*queda nos indicadores fisiológicos*". Eu chamo de **cura performativa**.

A **infecção poética** que fabulo é isso: **deixar que a palavra entre no corpo como agente transformador**. Cada texto é contágio. Cada leitor é também contaminado pela minha dor, mas em vez de adoecer, cria-se com ela. **A escrita é vírus que espalha cura**. Por isso, escrever para mim mesmo foi sempre escrever para o mundo. Quando escrevo, não apenas elaboro minha própria memória; eu partilho o arquivo. Eu infecto com poesia. Eu prolifero narrativas. Eu transformo traumas em rizomas que se espalham. **Minha tese é laboratório**, mas **também é performance**: nela, ciência e poesia se encontram na mesma espiral de cura.

Se Pennebaker fez da sala de aula um laboratório de escrita, eu fiz da minha vida um **laboratório de escrevivência**. Se Bessel descreveu a coragem de seus pacientes em expor segredos, **eu ofereço meu corpo inteiro como arquivo público**. Eles mediram quedas em visitas médicas e quedas na pressão sanguínea; eu ofereço meu testemunho de que **escrever é o que me manteve vivo**.

Escrevi para não morrer. Quando falo que escrever é o que me manteve vivo. Não é metáfora, é sobrevivência. Muitos dos escritos aqui reunidos nasceram desde **2018**[86], quando compreendi que a palavra não era apenas registro, mas respiração. Foi pela escrita que atravessei noites febris, que acolhi fantasmas, que conversei com mortos e com ausentes. Foi pela escrita que meu corpo não sucumbiu ao silêncio.

[86] Escrevo desde que aprendi a alinhar letras no caderno da infância. Escrevi para brincar, para fugir, para pedir socorro em silêncio. A escrita sempre foi minha respiração subterrânea. Contudo, tomo **2018** como referência para esta tese: é o marco em que os escritos deixaram de ser apenas sobrevivência íntima e começaram a se costurar ao campo da performance e da pesquisa acadêmica. Assim, os textos reunidos aqui são herdeiros de uma vida inteira de escrita, mas, ao mesmo tempo, inauguram um território outro, o da escrevivência que se abre em corpo-arquivo e infecção poética.

Escrever, nesse sentido, foi a transfusão que me manteve pulsando. Ao abrir o corpo pela palavra, inscrevi nele o gesto de resistência. Cada texto é cicatriz e é também sutura. A escrevivência se tornou meu remédio, minha cápsula de ar, minha forma de costurar lembranças que poderiam me rasgar em pedaços.

Desde 2018, minha escrita se alinhava já àquilo que Bessel Van der Kolk nomeia como possibilidade terapêutica: *"quando você escreve para si mesmo, não precisa se preocupar com o julgamento de outras pessoas — ouve os próprios pensamentos e deixa que o fluxo deles assuma o comando"* (2020, p. 283). O fluxo, para mim, foi também rio de sangue, de ancestralidade, de orixá, de hiv. Foi correnteza que me arrastou, mas também me devolveu ao leito da vida.

Cada performance que nasceu a partir desses escritos foi também ritual de inscrição: *Beija-flor* (2018), *Pé de Preto* (2021), *Você quer saber o segredo da minha tatuagem?* (2021). São textos encarnados, são palavras que se moveram do papel para a cena, são manchas que se transformaram em corpo-arquivo. O que começou como segredo escrito no caderno tornou-se dispositivo curativo coletivo. O que era apenas sopro íntimo tornou-se contaminação poética.

Escrever foi, portanto, mais que elaborar dores passadas; foi reinscrevê-las em novas formas de vida. Os fragmentos produzidos desde 2018 são testemunho dessa continuidade: não escrevi uma vez para me curar de uma ferida isolada. Escrevi para lidar com a espiral infinita de memórias que retornam, que sangram, que insistem. Cada novo texto é uma camada que se sobrepõe à anterior, formando não uma muralha de proteção, mas um tecido vivo, poroso, capaz de respirar.

Se Pennebaker demonstrou em números que a escrita reduz doenças e consultas médicas, eu demonstro em carne que **escrever impede a morte simbólica**. Se Bessel viu seus pacientes trazerem fragmentos impossíveis de pronunciar, **eu trouxe aqui os meus próprios pedaços** *(pé, peito, mão, boca, cabelo e sangue):* abandonei o pudor, me enforquei em cena, revelei sorologia ao público, escrevi o que não se deve escrever, ofertei sexo oral como rito público, transformei o sexo em liturgia de presença, e deixei que o gozo, revelado em cena, se tornasse escrita de prazer e resistência. **Mo ké sí Sinhazinha pé**: **Èmi kì í ṣe ẹrú rẹ tí kò sọrọ, Sinhá!**[87]

Por isso afirmo: **escrever é o que me manteve vivo**. Cada palavra é uma célula de resistência. Cada página é uma transfusão. Cada fragmento desde 2018 é também um laudo de vitalidade: apesar

[87] Muitas das reflexões produzidas neste processo ultrapassam os limites desta tese e não podem, neste momento, ser integralmente publicadas. Elas serão desenvolvidas e apresentadas em uma futura publicação, que reunirá os bastidores e atravessamentos desta pesquisa.

do trauma, do vírus, da perda, do racismo sigo. Não porque o corpo esqueceu, **mas porque a escrita guardou e transfigurou.**

Escrevo para não morrer, mas também para parir. Escrevo para abrir espaço onde antes havia vazio. Escrevo como quem cria filhos de papel, filhos de tinta, filhos de memória. Escrevo porque, sem escrita, eu seria apenas silêncio. E o silêncio, para mim, sempre foi ofertado e é a forma mais cruel da morte.

Assim, a **Epistemologia da Infecção Poética** nasceu, portanto, como tradução dessa experiência: a escrita como vírus que não mata, mas reinventa**. O trauma como matéria-prima para criar mundos**. **O corpo-arquivo como laboratório onde ciência e poesia se contaminam** mutuamente. Minha escrevivência é Rorschach e estatística, cicatriz e gráfico, sangue e dado. É ciência e rito. É memória e metodologia. **E, sobretudo, é cura**.

Retomo, neste fecho, a minha **encantaria**, esse campo em que a arte se encontra com o sagrado, com o invisível, com o que excede o cálculo da razão e a rigidez da clínica. Ao longo desta travessia, compreendi que meus **dispositivos-performativos** não são apenas estratégias estéticas ou pedagógicas, mas rituais cingidos na força do encantamento. Chamo-os, aqui, de **performance-encantaria**: práticas que fazem da cena um espaço de transfiguração, onde corpo, memória e afeto se atravessam para instaurar modos outros de existir.

Na **performance-encantaria**, não sou apenas ator, pesquisador ou performer. Eu me torno mago, bruxo, curador de afetos, xamã de origami. O tsuru, que me acompanha como guia poético, é mais do que figura de papel: é signo de encantamento, é circuito de cura, é tecnologia espiritual. Cada dobra é rito. Cada linha bordada, invocação. Cada gesto, atravessamento. Nesse território, a **arte não é recurso auxiliar da análise psicológica**, mas potência primeira, força originária capaz de convocar presenças, reativar memórias e produzir cura no corpo que age e nos corpos que testemunham.

Foi nesse horizonte que dialoguei com a neurociência, sem a intenção de reduzir a arte à ciência ou enquadrar a poética em protocolos biomédicos. O diálogo aqui proposto é de vizinhança e não de submissão: reconheço nos estudos de Bessel Van der Kolk, nos experimentos de Pennebaker e nas pesquisas sobre plasticidade cerebral a confirmação de que corpo e linguagem se entrelaçam na elaboração do trauma. Mas sigo entendendo que **a arte transborda o que a ciência pode medir**. A neurociência observa circuitos; a performance os reinventa. A clínica mede descargas fisiológicas; a encantaria as reinscreve como fábula, canto, rito.

O que se desvelou ao longo desta investigação foi a travessia que meu corpo percorreu em busca de responder aos questionamentos desta tese. E nesse trajeto instaurou-se a proposta de uma

Performanceterapia, primeiro, em ressonância com a perspectiva de Augusto Boal no *Arco-íris do desejo método Boal de Teatro e Terapia*, busquei instaurar um território onde a cena não apenas representa, mas se torna possibilidade de cura, elaborando memórias e abrindo espaço para que corpos vulnerabilizados possam transformar sua precariedade em potência. Nesse itinerário, participei de um grupo de pesquisa intitulado **ARTECLÍNICA**, onde experimentei diálogos entre arte e clínica, acompanhando pesquisas que se moviam nesse entre-lugar. Também estive presente no **Encontro Internacional de Teatroterapia** no Rio de Janeiro, testemunhando que o movimento de Teatroterapia é já uma prática consolidada e organizada, com metodologias próprias de intervenção.

Realizei, ainda, uma formação em **Arteterapia**, que me trouxe um laboratório precioso de experiências sensíveis: pintura, colagem, cerâmica, teatro, práticas que expandiram meu repertório criativo. Contudo, nesse espaço, percebi o incômodo: sob condução de psicólogos e em meio a colegas psicólogos, a arte ali se tornava recurso, ferramenta, coadjuvante da análise. Era a clínica que ditava as regras, e a arte ocupava o lugar da ilustração. Eu, no entanto, sempre soube**: minha obra não é análise, minha prática não é terapia**. O que vibra no meu corpo é arte. Arte atravessada de dor, desejo, sangue e encantamento.

Nunca me identifiquei como **arteterapeuta**, apesar da formação. Esse nome não vibrou em mim. O que faço não se enquadra, não cabe em moldura clínica. O lugar que meu trabalho ocupa é outro: é o da magia. É a arte como encantamento, como poética de transfiguração, como ritual performativo que convoca forças invisíveis. Por isso falo em **performance-encantaria**: dispositivos criativos que se erguem como rituais, gestos de cura não pela análise, mas pelo atravessamento estético.

Observo, ainda, que pensar em campos como **Teatroterapia** ou **Performanceterapia** no âmbito acadêmico ainda enfrenta preconceitos e reduções, como se tais práticas não fossem dignas de rigor ou de estatuto epistêmico. Minha pesquisa, contudo, se inscreve justamente nesse espaço de desobediência: **afirmar que é possível pensar a cura pela performance,** sem submeter a arte à ciência ou à clínica, mas **instaurando uma zona de diálogo**.

Assim, a conclusão que se desenha é esta: meu corpo, em suas práticas, em suas feridas e em suas criações, não buscou ser paciente ou analisando. **Buscou ser artista**. E, sendo artista, tornou-se também curador, xamã, feiticeiro de origami. A performance não foi recurso de terapia, mas ritual de encantaria. Não foi ferramenta de análise, mas linguagem de cura. **A ciência até me ofereceu pistas, mas foi a arte que me salvou**.

E entre tsurus e sinapses, entre encantarias e circuitos cerebrais, afirmo: **meu lugar é a performance-encantaria, um território em que a arte se abre como cura, sem negar a dor, sem apagar o trauma, mas**

reinscrevendo-os em fábulas vivas, em gestos encantados, em memórias que respiram novamente.

Assim, finalizo este capítulo com o gesto que mais me acompanha: o **encantamento**. E o faço evocando a performance **"O que está te incomodando? Vamos transformar em passarinho?"**. Na rua, sob as árvores, sentei-me como quem abre um terreiro improvisado de escuta e magia. Diante de mim, as pessoas chegavam com seus pesos, seus incômodos, suas dores que pediam pouso. Eu as ouvia, e cada palavra, desabafo, trauma, confidência era escrita no papel. O incômodo ganhava corpo de letra. Mas não parava aí: eu dobrava o papel até que dele nascesse um tsuru. O peso se metamorfoseava em voo. O trauma se transfigurava em passarinho.

Esse ato simples instaurava encantaria. Não era psicologia, não era terapia, não era análise. Era arte em sua potência ritual. Era o meu corpo se tornando mago, curador de afetos, xamã de origami. Era a rua convertida em clínica do invisível, onde cada dobra de papel se tornava sutura simbólica, onde cada ave de papel era a prova de que a dor podia ser reconfigurada em beleza.

Entre as cores vivas da roupa, os tsurus que coroavam o meu rosto e o banner que convidava ao rito, o espaço urbano se transformava em território de encantamento. Ali, a neurociência talvez falasse em reorganização de sinapses, em reprogramação da memória emocional. Eu prefiro dizer: **era encantaria**. **Era a plasticidade do afeto. Era o milagre cotidiano de ver alguém deixar sua dor voar em forma de pássaro.**

Por isso, encerro aqui, afirmando que meu caminho não foi o da análise, mas o da arte. Não busquei ser terapeuta, mas **performer-encantado**. Meus dispositivos são rituais, minhas ações são feitiços poéticos. Se a neurociência descreve os circuitos do trauma, eu dobro esses circuitos em asas. Se a ciência mede descargas fisiológicas, eu transformo descargas em fabulação.

Finalizo, então, com o sopro que sustenta toda esta pesquisa: **curar não é apagar, é transformar**. E na performance do passarinho está a síntese do que proponho: **cada dor pode se tornar voo, cada memória pode se reinventar, cada corpo pode, pela arte, encontrar leveza.**

Assim, encerro este capítulo na companhia do tsuru e dos passarinhos de papel, com a certeza de que minha pesquisa caminha entre encantaria e neurociência, entre magia e ciência, entre ferida e fábula. E, no fim, **é sempre o encantamento que me guia**. E para terminar: Todo incômodo pode ser dobrado em asas de papel: eis a cura pela encantaria: **a minha tese**.









O que está te incomodando? Vamos transformar em passarinho?

O que está te incomodando? Vamos transformar em passarinho?



Dispositivo-Performativo

No Largo do Machado, Rio de janeiro, julho de 2022,

instalei meu corpo como altar provisório.
Dois banquinhos, um frente ao outro:
um para mim, outro para o mundo.
Atrás, um banner pendia no poste,
bordando a pergunta no ar:
O que está te incomodando?
Vamos transformar em passarinho?
Minha máscara, feita de tsurus coloridos,
era o próprio voo encarnado,
uma asa cobrindo meu rosto,
um arco-íris bordado em silêncio.
Vestido tingido em cores vivas,
colares e pulseiras que dançavam no gesto.
Na mão, papéis de todas as cores,
esperando o traço da dor alheia.
Um pincel piloto servia de lâmina:
cada palavra escrita era ferida exposta,
era trauma dito, era incômodo nomeado.
Eu criei essa performance porque sempre
que ia às ruas performar,
e falava dos meus traumas,
percebia que as pessoas também queriam falar.
Elas se aproximavam,

A pessoa chegava,
sentava-se,
respirava.
Não havia perguntas.
Havia silêncio.
Meu corpo já dizia tudo.
eu me oferecia como escuta,
um ouvido feito de papel colorido,
um altar onde a palavra do outro
podia pousar sem medo.
Meu gesto era acolher,
ser receptáculo,
transformar-me em concha,
em ventre de silêncio
onde a fala do outro ecoava.
Eu não interpelava,
não interrompia,
não conduzia.
Era o contrário:
entregava meu corpo à escuta,
deixava que cada voz me atravessasse,
até se dobrar em pássaro.
Era julho de 2022.

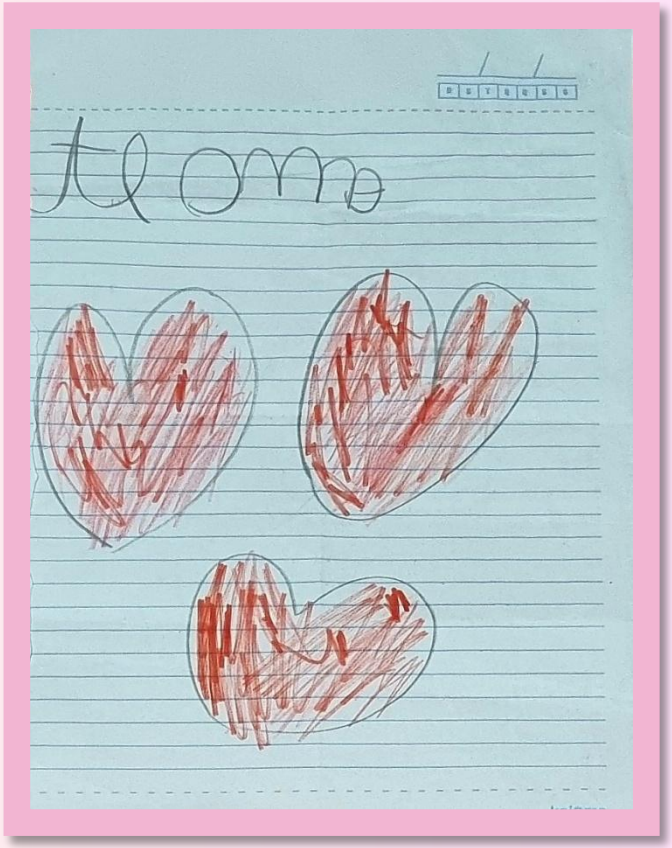
traziam suas dores,
depositavam em mim pedaços de suas próprias
histórias.
Foi então que compreendi:
não bastava apenas o meu corpo exposto,
era preciso abrir espaço para o corpo do outro.
Por isso criei este dispositivo,
Se antes eu me oferecia em fala,
agora me ofereço em escuta.
Meu corpo mascarado não pronunciava palavras,
mas vibrava silêncio como um campo de
acolhimento.
Aqui, o participante encontra seu lugar
ritual:
um assento onde pode escrever sua dor,
confiar ao papel o que lhe incomoda,
e vê-la transformada em passarinho.
Esse altar não é religioso,
mas é sagrado no gesto.
É o espaço onde o trauma se desloca,
onde a dor é dobrada em asas,
e onde o encontro se faz possibilidade de cura
compartilhada.

Os corpos ainda guardavam as marcas da pandemia
de covid-19.
As pessoas vinham até mim carregando o peso
desse tempo:
medo, solidão, a distância que separou
famílias,
a ausência que transformou casas em desertos.
No entanto, não era só a pandemia que
falava.
Alguns traziam dores mais antigas,
feridas que vinham da infância,
amores que deixaram cicatrizes,
angústias que se enroscaram na pele,
depressões que insistiam em sombrear o dia.
Cada incômodo escrito no papel
era uma vida inteira que se deixava ver.
E o meu gesto, ao dobrar,
era também um modo de acolher esses tempos
misturados:
o presente ferido pela covid,
o passado latejando em memórias,
o futuro pedindo leveza para poder seguir.

Dobrei passarinhos com histórias de ontem
e de agora,
de perdas coletivas e dores íntimas.
No Largo do Machado,
a rua se tornou confessionário,
meu corpo virou altar,
e o tsuru, sempre ele,
foi quem nos ensinou a transformar peso em voo.
O incômodo descia ao papel,
e no instante seguinte,
minhas mãos dobravam a folha
até que dela surgisse um passarinho.
Cada origami, uma alquimia:
transformar peso em leveza,
transformar ferida em cor,
transformar silêncio em canto.
O dispositivo, relacional por essência,
não dependia só de mim:
era feito no encontro,
no pacto entre corpos que se olham,
entre histórias que se revelam,
entre dores que encontram abrigo
no gesto ancestral da dobra.

Foi assim:
uma mulher me entregou sua saudade,
um jovem me ofertou sua ansiedade,
uma criança escreveu o medo em letras tortas.
Todos saíram com um passarinho nas mãos,
um pedaço de papel que já não era papel,
mas símbolo, rito, respiro.
Naquele Largo, entre árvores e feirinhas,
eu não estava só.
Estavam comigo os Orixás,
os espíritos da floresta,
os santos, os ancestrais,
e sobretudo, os tsurus
milhares deles, invisíveis,
voando em espiral sobre nossas cabeças.
Em todas as minhas performances eu aprendo que existe um **retorno invisível**, uma devolução que não é programada, mas que chega como **encanto de cura**.
Naquele dia, no Largo do Machado, quando os passarinhos já estavam voando nas mãos de tanta gente, uma garotinha se aproximou. Ela se sentou diante de mim, corpo pequeno diante do meu corpo mascarado de tsurus. Ficamos ali, em silêncio, partilhando uma presença. Ela escreveu, entregou-me sua palavra, e partiu.
Mas o verdadeiro milagre se deu depois.
Passados quase uma hora, ela voltou.
Trazia nas mãos uma folha de papel dobrada.
Abri devagar como quem abre um oráculo
e dentro havia um grito delicado:
"TE AMO".
Aquelas duas palavras ocupavam a página como um sopro divino. Ao redor, três corações vermelhos, infantis, traçados com força e descompasso, como quem ainda não domina o contorno, mas já domina a intensidade.
Naquele instante, senti meu corpo estremecer. O coração vibrou não apenas pelo gesto, mas pelo que ele revelava:
como, em silêncio, pude afetar o mais especial dos seres, **um erê, uma criança**.
Essa foi a minha cura.
Mais do que todos os tsurus que dobrei, mais do que todas as histórias de dor que escutei,

foi essa devolução infantil, pura,
que me ofereceu o bálsamo.
A arte tem esse poder:
de tocar o que é essencial,
de atravessar sem palavras,
de se inscrever na pele do outro e retornar em forma de afeto.
Aquela folha dobrada era mais do que um papel.
Era um testemunho de que a performance não se encerra no ato,
ela reverbera, retorna, abre frestas de encantamento.
A criança me ensinou que a arte não cura apenas o público,
ela também cura o artista.
Que o corpo que se oferece em escuta recebe de volta o eco do amor.
Naquele **"te amo"** escrito com letras infantis,
estava o resumo de toda a minha pesquisa:
a arte como dispositivo criativo-curativo,
o corpo como arquivo de afetos,
a performance como espaço de transformação poética.
Ali, diante do amor desenhado em corações vermelhos,
não era mais o performer quem conduzia o rito.
Era a própria vida, em sua simplicidade brutal,
que dizia: **a *cura existe, e ela passa pelo afeto*.**





6. LOGOUT NO CORPO-ARQUIVO
CONCLUSÃO

Ao leitor que me acompanhou até aqui: **chegamos ao momento de encerrar o acesso**. Este texto não é uma despedida definitiva, mas o gesto ritual de apertar o botão de **logout**, sabendo que os rastros permanecem gravados na memória do sistema, assim como na memória do meu corpo. Encerrar é também reabrir, porque o **corpo-arquivo** não conhece ponto final: ele se atualiza em cada performance, em cada dobra, em cada cicatriz, em cada gesto de cura. A **infecção poética** que moveu esta tese não se apaga com o fechamento do documento, ela se expande, como a suculenta que lança suas mudas para os lados, contaminando o espaço e gerando novos brotos.

Ao longo destas muitas páginas, cada capítulo foi um login diferente nesse corpo-arquivo: pés marcados pela negritude que caminham em ancestralidade; mãos que bordam, tocam e escrevem; sangue que se assume como manifesto, não como segredo; cabelo que resiste ao racismo; tsurus dobrados em silêncio, mas carregados de vozes. Nada disso é metáfora inofensiva: são inscrições reais, marcas performativas que transformaram minha vida em escrita e a escrita em performance. Ao acionar a **Epistemologia da Infecção Poética**, não busquei apenas narrar um percurso acadêmico, mas **criar um dispositivo de conhecimento que aceita a contaminação como método**, o risco como prática e a cicatriz como forma de pensamento.

Reabrir o corpo-arquivo neste instante de fechamento é retomar o gesto inaugural que atravessou toda a escrita: a aposta em um corpo que não se limita à biologia, mas que se faz território de inscrição, memória e invenção. Esse corpo-arquivo não é depósito inerte, mas rizoma em movimento, capaz de proliferar sentidos como a suculenta que, silenciosa, se espalha pelas bordas de seu próprio caule, criando mudas que se desprendem, contaminam a terra ao redor e se enraízam em outros lugares. Ao observar essa planta, compreendi que meu corpo também funciona assim: um organismo capaz de gerar arquivos vivos, expansivos, que se infiltram no tecido social, poético e político, tocando outras vidas, como se a infecção fosse, paradoxalmente, também um ato de criação. Foi daí que emergiu a **Epistemologia da Infecção poética**. Um saber que não nasceu do laboratório asséptico, mas da contaminação entre dor e beleza, entre trauma e invenção, entre morte e encantaria.

Toda a tese pode ser lida como a linha colorida que costura, bordado a bordado, capítulo a capítulo, os fragmentos dispersos dessa corpografia. Cada performance analisada, cada gesto arquivado, cada dobradura de tsuru ou gota de sangue se transforma em linha de costura. Se o corpo foi tomado como arquivo, não o foi por uma pretensão de totalidade, mas pelo contrário: porque é fendido, aberto, múltiplo, carregado de ausências e presenças. No sangue, inscreve-se o hiv que poderia ser apenas estigma, mas que aqui se tornou matéria

estética; no cabelo, ecoam tanto as marcas de racismo quanto os gestos de cuidado e afeto; nos pés, imprime-se a caminhada ancestral que me inscreve na história de um povo. Cada uma dessas marcas não é lembrança solitária, mas dobra que retorna, como o voo em espiral do **tsuru**, figura insistente que acompanhou esta tese como símbolo de esperança, de cura e de resistência.

Ao reabrir este corpo-arquivo, não o faço para repetir o já dito, mas para revelar como tudo foi atravessado pela lógica da **dobra do tsuru**. Dobrei e redobrei a minha vida como quem insiste em transformar a fragilidade em voo. Cada gesto da tese foi vinco, marca que não desaparece, mas que se imprime no papel como inscrição permanente. Os **vincos de papel** não se deixam ver em sua totalidade: cada dobra esconde e revela ao mesmo tempo, carregando memórias que atravessam corpo, tempo e escrita. Assim, o arquivo aqui não é depósito estático, mas **arquitetura de dobras** que se acumulam, se sobrepõem, se contaminam e se tornam vida em movimento.

O **papel preto** foi o vinco da ancestralidade: nele estão inscritas as vozes de quem veio antes, a caminhada dos pés pretos, a resistência tecida contra as violências do racismo. O preto guarda profundidade, abismo e raiz, mas também é chão fértil onde outras narrativas se inscrevem. O **papel vermelho**, por sua vez, é o vinco do sangue: líquido que carrega tanto o estigma quanto a potência da vida. No vermelho se cruzam ferida e manifesto, dor e política, vulnerabilidade e coragem. Esses vincos não são apagáveis, eles resistem como marcas que afirmam a presença de um corpo que não se esconde.

O **papel branco**, como algodão cru, abriu espaço para o silêncio e para a escrita. É a página onde se pode bordar ou dobrar, espaço de espera, pausa e respiro. Nele se inscrevem tanto a memória da infância quanto os dispositivos criativos-curativos que se projetam para o futuro. E, finalmente, os **papeis coloridos** são os sonhos que resistem, as invenções que escapam ao controle, as dobras que anunciam esperança. Cada cor é também vinco, lembrando que a vida não cabe em monocromias, mas se expande em multiplicidade.

Juntos, esses vincos formaram uma coreografia silenciosa de papéis transformados em tsurus. Ao dobrar e redobrar, arquivei minhas dores, minhas ancestralidades, meus silêncios e meus sonhos. O corpo-arquivo se torna, assim, não apenas objeto de análise, mas ato performativo, gesto de reabertura que escapa à linguagem acadêmica para se oferecer como voo, como possibilidade de cura e como infecção poética que insiste em proliferar.

O meu corpo, aqui, não foi objeto de análise, mas cena performativa, um ato de reabertura que deixa escapar o que não pode ser plenamente contido pela linguagem acadêmica. Por isso, este fechamento não é conclusão, mas novo começo: cada arquivo aberto

permanece vivo, pedindo novas leituras, novas performances, novas infecções poéticas.

Assim, o ato de reabrir o corpo-arquivo é também um ato de encantamento. Como último gesto performativo, retorno às imagens que me acompanharam, o tsuru dobrado em silêncio, o sangue que se transforma em manifesto visual, a criança que me ofereceu um "te amo" inesperado, a suculenta que insiste em proliferar-se pelas margens. São símbolos que não se esgotam, mas se renovam a cada evocação, como se pedissem sempre mais uma dobra, mais uma página, mais uma performance. É nesse espiral de retomadas que encerro e, ao mesmo tempo, inauguro a conclusão da tese: não como ponto final, mas como voo contínuo, rizomático, onde corpo, arte e vida se confundem.

A presente investigação foi atravessada por muitos arquivos, performances e escritos, mas se sustenta em eixos que se entrelaçam e dão consistência à tese. Não se trata apenas de um inventário, mas de um tecido em espiral, onde cada parte revelou, ao mesmo tempo, método, poética e cura. Nesta síntese final, retomo esses eixos para evidenciar as principais contribuições que emergiram do processo de pesquisa.

O primeiro eixo central foi a **construção do corpo como arquivo**, conceito que aqui não se restringiu ao registro ou à memória estática, mas se configurou como corpo performativo, atravessado por experiências de dor, cura e invenção. A noção de **performance-vhivência** nasceu da contaminação entre a vivência com hiv e a vivência performática, produzindo um campo epistemológico em que vida e arte se tornam inseparáveis. O **corpo-arquivo**, assim, não é apenas repositório, mas superfície de inscrição, espaço de ressonância de traumas, ancestralidades e encantamentos. Arquivar o corpo foi, ao longo desta tese, gesto político e poético: uma forma de reinscrever a existência em um campo historicamente marcado pelo estigma, pela violência e pelo silenciamento.

Outro eixo fundamental foi a elaboração **dos dispositivos criativos-curativos**. Inspirados em práticas performativas, mas também em epistemologias outras, esses **dispositivos-performativos** se mostraram potentes ao transformar o trauma em matéria estética. Eles não reproduziram a cena da violência, mas a deslocaram, a ressignificaram, permitindo que a dor fosse compartilhada em formas que abriram para o encontro e para a cura. Cada dispositivo, seja a dobra do tsuru, o gesto de registrar pés negros, a exposição pública da sorologia, a escuta das confissões transformadas em passarinho foi também um experimento de arte-cura, um exercício de reinscrição do corpo-arquivo em chaves coletivas e políticas. Nesse sentido, **a tese mostra como a arte pode se constituir como tecnologia de vida, não apenas de representação**.

Um terceiro eixo foi **a contaminação mútua entre teoria e vida**. A pesquisa não se limitou a aplicar conceitos, mas em dialogar com autoras e autores em movimento de escrevivência. Com **Conceição Evaristo**, aprendi a pensar a escrita como corpo que sangra, memória que fala; com **Leda Maria Martins**, reconheci o tempo como espiral, onde o passado e o futuro se inscrevem no presente; com **Diana Taylor**, compreendi o jogo entre arquivo e repertório como campo de tensão e invenção; com Foucault, percebi as tramas do biopoder que marcam corpos como o meu, racializados e vivendo com hiv, e como é possível subverter essas tramas pela criação estética; e com **Ailton Krenak** herdei a sabedoria de que o futuro é ancestral e podemos adiar o fim do mundo. Esse diálogo não é mera citação, mas infecção: a teoria aqui não explica a vida, mas é contaminada por ela, e a vida, por sua vez, se fortalece ao se escrever em diálogo com essas vozes.

Um quarto eixo, que ampliou os anteriores, foi **o diálogo entre arte e ciência, entre encantaria e neurociência**. O capítulo final da tese não buscou provar a eficácia da performance segundo critérios laboratoriais, mas instaurar uma conversa com **Bessel Van der Kolk** e outros estudos sobre trauma. Se a neurociência aponta que o trauma se inscreve nos circuitos cerebrais e se manifesta no corpo, a performance mostrou que esses circuitos podem ser reorganizados também pelo gesto estético, pelo rito, pela dobra poética. Van der Kolk afirma que "o corpo guarda as marcas do trauma"; minhas performances demonstraram que o corpo também pode transformá-las em gestos, em tsurus, em arquivos vivos. Não se tratou de equivalência, mas de contaminação: deixar que ciência e poética se atravessem, que dados e encantarias dancem juntos, que neurotransmissores e ancestrais compartilhem o mesmo palco. Esse diálogo não se fechou, apenas se abriu. Ao cruzar o campo da performance com a neurociência, o que se instaurou foi um horizonte de pesquisa em expansão, não um território delimitado. A conversa com Bessel Van der Kolk revelou que o corpo guarda cicatrizes invisíveis, circuitos neurológicos marcados pelo trauma, mas também que esses circuitos podem ser reorganizados quando novas experiências corporais lhes são oferecidas. Nesse ponto, a performance e a **Arteterapia** encontram um lugar de ressonância: ambas criam condições para que o corpo se reescreva, para que a dor seja reinscrita em chave de possibilidade e não apenas de repetição.

Não se tratou, portanto, de provar pela ciência o que já se sabia pela vivência: que **a arte cura**, que o gesto estético é também gesto terapêutico, que o corpo pode dobrar cicatrizes em formas de vida. O diálogo instaurado mostrou que há um vasto **campo** a ser investigado,

entre **Arteterapia** e **Performanceterapia**[88], em que saberes não se excluem, mas se contaminam. A neurociência aporta suas descrições de neurotransmissores e circuitos; a performance, sua potência de encantaria e de criação de mundos. O encontro entre ambos não resulta em síntese, mas em dobra: uma dobra que se abre para práticas pedagógicas, políticas de saúde, terapias coletivas, criações artísticas. Essa dobra não se restringe a um público específico, mas atravessa gerações e corpos distintos. Nas crianças, percebi a potência da performance em despertar encantamento: o erê que me ofereceu um "te amo" escrito à mão foi talvez o gesto mais puro de cura que recebi, sinalizando que a arte toca antes mesmo da racionalidade, afetando diretamente o coração. Nos adolescentes, a contaminação poética se deu pela identificação, pela coragem de ver na cena alguém que expõe fragilidades que eles próprios carregam em silêncio: hiv, racismo, homofobia, morte, suicídio. Entre os adultos, a performance abriu espaços de confissão, de escuta e de partilha, transformando traumas em passarinhos dobrados, em tsurus que levaram embora segredos pesados. Nos idosos, encontrei memória e reconhecimento: muitos narraram histórias guardadas por décadas, encontrando na cena a chance de elaborar dores antigas.

Assim, foi possível perceber que públicos de todas as idades foram contaminados pela performance. Não se trata de uma contaminação patológica, mas de uma infecção poética, uma transmissão de afetos que circula para além da sala de espetáculo, para além da academia, infiltrando-se no cotidiano das pessoas. Essa experiência evidencia que a performance, quando concebida como dispositivo criativo-curativo, pode ser também tecnologia de cuidado intergeracional, produzindo redes de afeto e de cura que não respeitam fronteiras de idade, classe ou origem. O corpo-arquivo, ao dobrar-se diante de crianças, adolescentes, adultos e idosos, não se fecha em si mesmo: ele se abre em comunidade, multiplicando-se em outros corpos, outras narrativas, outras memórias que continuam a dobrar o tecido coletivo da existência.

Ao abrir-se, este diálogo com a neurociência evidenciou-se uma potência de saber que não cabe em fronteiras disciplinares. O corpo-arquivo, ao mesmo tempo laboratório e altar, evidencia que a

[88] **Performanceterapia:** proponho este termo como hipótese e campo emergente de saber artístico-terapêutico que se delineia a partir desta investigação. A performanceterapia não se constitui como disciplina consolidada, mas como abertura epistemológica que reconhece na prática da performance, especialmente em sua dimensão criativo-curativa, um dispositivo capaz de operar deslocamentos, reorganizações e reinscrições do trauma. Diferente da reprodução cênica de feridas, trata-se de propor um espaço estético-relacional em que a experiência traumática pode ser transformada em presença poética, em gesto coletivo, em inscrição simbólica de novos sentidos para o corpo-arquivo. Assim, a performanceterapia aparece como horizonte de pesquisa, onde arte e cuidado não se separam, mas se contaminam mutuamente, instaurando um campo híbrido de saberes no qual a cura não é promessa médica nem metáfora abstrata, mas experiência estética vivida.

cura não é monopólio da ciência, nem tampouco privilégio da arte: ela emerge nos entrelugares, nos atravessamentos, nas zonas de contágio. A partir daqui o convite é para que novos pesquisadores e pesquisadoras investiguem esses espaços, dando continuidade a um campo ainda em gestação, mas já pulsante.

O logout que aqui se anuncia não encerra; suspende, para que outros logins aconteçam, para que este corpo-arquivo continue a se dobrar em direção ao futuro. E, mais ainda, para que **outros corpos-arquivos** também possam viver a experiência que aqui se desdobrou. Esta pesquisa não é apenas autobiográfica; ela é convocatória. Cada dobra, cada vinco, cada cicatriz inscrita neste texto aponta para a possibilidade de que outras vidas, atravessadas por seus próprios traumas e encantarias, encontrem na performance um dispositivo de reinscrição. Assim, o acesso encerrado não é apenas o meu; é uma abertura para que outros corpos entrem no sistema, façam seus logins, arquivem suas memórias e descubram, como eu descobri, que a infecção poética pode ser método de sobrevivência, cura e criação.

No gesto de **logout no corpo-arquivo**, ao encerrar o acesso, reabro aqui a memória das performances que me constituíram como pesquisador e artista. É um fecho em espiral: olhar para trás e reconhecer que cada performance foi, ao mesmo tempo, arquivo e disparador, ferida e cura, dobra e vinco que me trouxeram até esta conclusão. Ao dizer “acesso encerrado”, não nego esses arquivos, pelo contrário, reinscrevo-os como infecções poéticas que continuam a reverberar em mim e no leitor.

As performances revisitadas não são anexos ilustrativos; são a própria carne da investigação, **arquivos vivos** que materializaram em corpo, voz e presença os conceitos de **performance-vhivência, performance-vivência, dispositivos-performativos, dispositivos criativos-curativos e epistemologia da infecção poética.** Cada uma delas operou como login temporário no corpo-arquivo, ativando memórias e instaurando campos de cura e enfrentamento. Agora, no movimento da conclusão, retorno a essas ações não para repeti-las, mas para condensar a sua potência como método, ética e poética.

Ficou evidente nessa escrita que as fotoperformances e os arquivos (fotos) das performances são eram ilustrações do texto, mas como o próprio **motor epistemológico** da pesquisa: **arquivos vivos**, **vincos** que inscrevem memória e invenção no corpo e no mundo, **dispositivos criativos-curativos** capazes de reconfigurar a experiência do trauma sem reencená-lo. O percurso partiu de um **Memorial Performativo** com quatro obras criadas antes da pesquisa e se desdobrou em **vinte e quatro ações** (performances e fotoperformances) criadas no decorrer do doutoramento. A **hipótese** que se confirmou não é uma demonstração laboratorial, mas uma **afirmação de método**: a performance como **Arteterapia expandida** (ou **Performanceterapia**) em diálogo com a escrevivência, com a

ancestralidade e, por dobramento, com a neurociência do trauma. Tudo se encena como **dobra**: cada gesto imprime **vincos de papel** no corpo-arquivo, ora negros (ancestralidade), ora vermelhos (sangue), ora brancos (algodão cru), ora coloridos (o espectro do desejo e da esperança).

Memorial Performativo: quatro dobras inaugurais:

1. Agora e na hora da nossa morte, Amém. Esta obra não é um lamento; é um **ritual de inscrição**. O suicídio materno não aparece como cena espetacular de dor, mas como **ferida-arquivo** reaberta sob o signo do rito. A oração sussurrada no título é **vinco temporal**: convoca a liturgia para reposicionar o luto no **tempo espiralar** (Leda Maria Martins), onde presença e ausência se dobram. Em cena, o corpo se torna **oratório**; nele, o trauma não se repete: se **reinscreve**. O gesto é ético: recusar a pornografização da dor; e político: afirmar a possibilidade de cura sem apagar a cicatriz.

2. A-L-O-M-O-R-F-I-A. Aqui, a pele é **morfologia em trânsito**[89]. O título, soletrado, marca a passagem do fonema à forma: **do som ao corpo**. A performance assume a metamorfose como método: **alomoformas** do eu que se reconfiguram sob pressões biopolíticas e afetivas. Nos **vincos** desta peça, o corpo não fixa identidades; performa variações, tensionando normatividades de gênero, raça e sorologia. O arquivo não é estável: **é processo**.

3. Beija-flor. Peça axial do Memorial, na qual a **revelação pública da sorologia** deixa de ser segredo e se torna **escrevhivência**: a escrita do hiv no corpo, feita diante do outro. A pergunta que disparou a pesquisa nasceu aqui há sete anos: *o que me levou a expor a minha infecção por hiv em público?* A resposta não é confissão pura; é **dispositivo relacional**[90]. O beija-flor, ave de alta frequência e voo suspenso, torna-se figura do **entre**: entre segredo e anúncio, entre risco e cuidado, entre dor e encantaria. O gesto funda método e ética.

4. A cura. Não se trata de prometê-la, mas de **ensaiá-la**. "A cura" comparece como **ato performativo** de reorganização simbólica: transformar a farmacologia em poética, o estigma em **vinco vermelho** que não esconde sua existência, mas a reconduz ao

[89] **Morfologia em trânsito** – denomino assim o movimento contínuo em que o corpo não se fixa em forma única, mas se reinventa em passagem, dobra e vinco. A morfologia em trânsito não é estabilidade nem identidade rígida, mas processo de metamorfose, no qual o corpo-arquivo se escreve e se reescreve em diferentes superfícies. Trata-se de compreender o corpo como cartografia viva, sempre em deslocamento, capaz de absorver traumas, ressignificá-los e devolvê-los ao mundo em novas configurações estéticas, políticas e poéticas. Essa noção inscreve-se como um dos fundamentos da epistemologia da infecção poética, pois reconhece na transformação constante, no ser que se move e se desdobra, a potência de cura e criação.

[90] **Dispositivo relacional:** utilizo esta expressão sustentado na noção de *estética relacional* proposta por Nicolas Bourriaud (2009), em que a obra de arte deixa de ser objeto autônomo para se constituir como espaço de encontro, de convivência e de criação de laços entre sujeitos. Ao falar em dispositivo relacional, refiro-me a procedimentos performativos que instauram condições para que experiências partilhadas se tornem parte da própria obra, deslocando o foco da representação para a relação. Trata-se, portanto, de compreender a performance como campo de experimentação intersubjetiva, em que o gesto artístico não se encerra em si mesmo, mas se abre à contaminação com o outro, produzindo sentidos, afetos e memórias coletivas.

campo do sentido. A cura, aqui, é verbo em movimento, **um modo de fazer** (e de refazer-se), não um estado.

Vinte e quatro ações: arquivos vivos em expansão:

As vinte e quatro ações desenvolvidas na pesquisa desenharam **mapas de contágio poético**. Elas se organizaram em constelações temáticas que se cruzam: **racialidade e inscrição pública**, **hiv/sangue/medicação e vergonha**, **maternagem e filiação**, **infância/desejo e reinvenção de homossexualidade**, **tsuru/origami e encantaria relacional**, **necro-religião e contraperformance**, **pandemia e sobrevivência**. Em cada constelação, o corpo-arquivo dobra-se, criando **vincos performativos** nos quais o espectador se torna **co-arquivista**[91].

Racialidade e inscrição pública do corpo:

Pé de preto; Toque no meu cabelo; A branquitude como modelo de identidade; TORNANDO-ME NEGRO; Trançar é ancestralizar o corpo; Depois do silêncio imposto, o grito raspado no couro. Esse conjunto reenquadra o corpo negro como **superfície de escrita** e **campo de disputa simbólica**. Em *Pé de preto*, o gesto de registrar pegadas pretas no espaço público **cartografa pertença**[92] e inscreve presença onde o urbanismo colonial impõe apagamentos. Em *Toque no meu cabelo*, a política do toque, historicamente apropriado pelo racismo cotidiano é **virada de dentro para fora**: do gesto invasivo ao **dispositivo relacional** que convoca cuidado e consentimento. *A branquitude como modelo de identidade* expõe a **norma invisível**; ao iluminá-la, mostra sua **arquitetura de poder** e convoca desidentificações. *TORNANDO-ME NEGRO* assume o devir como **processo histórico e afetivo**, recusando essencialismos. *Trançar é ancestralizar o corpo* devolve ao trançado sua dimensão de **tecnologia de memória**, fazendo da cabeça um **arquivo de saberes**. *Depois do silêncio imposto, o grito raspado no couro* dramatiza a passagem do **mudo** ao **audível**: entre couro (pele) e coro (voz), o grito torna-se **vinco sonoro** que atravessa o corpo e a cena. Em *Pode um*

[91] **Co-arquivista:** denomino assim o outro que participa do processo de arquivar junto comigo, não como espectador passivo, mas como sujeito implicado na criação do corpo-arquivo. O co-arquivista é aquele que, ao entrar em relação com a performance, passa a partilhar a responsabilidade de guardar, reinscrever e dar continuidade à memória. Trata-se de reconhecer que o arquivo não pertence apenas ao performer, mas se expande no encontro com o outro: cada olhar, cada toque, cada palavra de quem participa se transforma em vinco que reconfigura a experiência. Assim, o co-arquivista é, ao mesmo tempo, testemunha e criador, guardião e contagiado, ampliando o campo do arquivo para além do corpo individual e fazendo dele um território coletivo de inscrição, memória e encantamento.

[92] **Cartografa pertença:** denomino assim o gesto performativo que, ao inscrever rastros no espaço: pegadas, marcas, sinais, dobras, transforma o território em mapa afetivo, político e estético. Não se trata de cartografia no sentido técnico, mas de uma escrita do corpo que afirma presença, que reivindica lugar e memória. Cartografar pertença é inscrever no chão da cidade, nos arquivos da cena ou na pele da vida as marcas de quem historicamente foi apagado, criando mapas que são também atos de resistência e de encantamento.

preto falar?[93] um corpo preto inscreve sua voz no espaço acadêmico, atravessando silêncios históricos. A performance convoca memória e resistência diante das estruturas que tentam calar. E, por fim, Não *sou criado-mudo*: **um corpo que se insurge contra o silenciamento.** Performance que emergiu como gesto político e estético de contestação às estruturas coloniais que insistem em calar corpos pretos no espaço acadêmico. Por meio da exposição pública de um corpo-arquivo atravessado por raça, gênero e dissidência, a ação tensionou o lugar da fala e denunciou o pacto narcísico das instituições de ensino superior, que reproduzem epistemicídios e hierarquias raciais. O corpo em cena tornou-se manifesto vivo, uma gramática de insurgência e cura, que recusa o papel de objeto e reivindica o direito à palavra, à presença e à autoria.

Hiv, sangue, farmacologia e vergonha – do estigma ao manifesto:

SUCÇÃO DA CURA; Você me abraça sujo com o meu sangue hiv positivo? Lixo, silêncio e antirretrovirais: coreografia da vergonha; Origami da cura: bulas que viram encantaria; A DOR VIROU PASSARINHO; O DOLUTEGRAVIR VIROU PASSARINHO.

Estas obras tratam a **biopolítica** por dentro, sem espetáculo clínico. **Em *SUCÇÃO DA CURA*, o ato erótico foi reposicionado como tecnologia poética: o gesto de sucção, comumente associado ao sexo oral, foi reinscrito como metáfora de antídoto, gesto de cura e partilha de vida.** O que poderia ser lido apenas como prática sexual tornou-se, em performance, um **dispositivo criativo-curativo**, em que prazer e vulnerabilidade se atravessam e se convertem em potência estética e política. Ao transformar o ato em cena, não busquei escandalizar, mas revelar que o corpo, mesmo em seus lugares mais íntimos, pode ser território de cura, contágio poético e reorganização de memórias traumáticas. *Você me abraça sujo com o meu sangue hiv positivo?* confronta **fronteiras do toque**: não se trata de chocar, mas de reposicionar o **afeto como política pública íntima**. Em *Lixo, silêncio e antirretrovirais*, a bula vira **resíduo coreografado**: o descarte materializa a **vergonha** e, ao coreografá-la, **a estetiza sem negá-la**, reinserindo-a no circuito do sentido. *Origami da cura* transforma bulas em **tsurus**: da farmacologia à encantaria, **dobras** que convertem instruções médicas em **vincos de esperança**. Em *A dor virou passarinho* e *O dolutegravir virou passarinho*, sintomas e comprimidos **ganham asas**; o que era **peso** aprende um **modo de voo**. Aqui, o diálogo com Bessel Van der Kolk aparece como **afinidade**

[93] A performance intitulada *Pode um preto falar?* não é apresentada neste trabalho por envolver pessoas e situações que exigem resguardo ético. Sua discussão será aprofundada em futura publicação. Cabe destacar que, em uma tese, é impossível abarcar a totalidade das experiências que compõem um processo de pesquisa em arte-vida, sendo necessário reconhecer e respeitar determinados limites de exposição e compartilhamento.

operativa: se o trauma se inscreve em circuitos, a performance cria **experiências corporais novas** que **reorganizam** a memória, não por prova, mas por **ressonância**.

Maternagem, filiação e reparentalização do arquivo[94]:

MÃE: FIOS DE AMOR QUE ME COSTURA; AMOR DE MÃE.

Ambas as peças operam uma **reparentalização simbólica**. O amor materno (ausente/presente) é repensado como **vinco branco**: espaço de respiro onde o corpo costura sua própria proteção. O dispositivo não repete a cena do trauma; **reforma o tecido**: as figuras de mãe, manchadas de sangue em palavra, gesto e silêncio, **costuram** o corpo sem forçar cicatrização apressada. O arquivo aprende **cuidado**.

Autoinscrição e leitura do corpo como texto:

Quer saber o significado da minha tatuagem? I e II. A tatuagem é **anotação permanente**, uma **linha que virou vinco**. A pergunta ao público cria **escuta**: ler a pele é ler **o arquivo ao vivo**. O jogo hermenêutico é duplo: o espectador lê a tatuagem, e a tatuagem **lê o espectador**. A série afirma a **autoria corporal** frente às leituras normativas: **eu escrevo meu corpo**.

Infância, desejo e reinvenção arquivo traumático reaberto:

O menino quer voar; O menino árvore.

Nessas duas obras, a infância não aparece como nostalgia idealizada, mas como **arquivo traumático reaberto** em performance. O acesso a esse tempo da vida, marcado por dor, silenciamento e pelo abuso sexual sofrido, só foi possível por meio dos **desenhos** que originaram as performances, abrindo uma brecha simbólica para lidar com o que até então permanecia interdito.

Encantaria relacional: o tsuru como método

O que está te incomodando? Vamos transformar em passarinho? Nesse trabalho, o público deixa de ser plateia e se torna **coautor do arquivo**, em que confidências são acolhidas e **transmutadas em origamis**: **dor-dobra-voo**. São **dispositivos criativos-curativos** por excelência, não curam "no lugar de", curam **com**; não substituem tratamento, **o acompanham de modo sensível**, afirmando a **coautoria da cura**.

Já em *Em Nome do Tsuru*, é um **ritual devocional-poético**. **Reverenciar e agradecer** ao tsuru que atravessou minha vida e que, desde então, me abençoa. É um ato de consagração: o corpo se torna

[94] **Reparentalização do arquivo:** denomino assim o processo performativo e simbólico em que o corpo-arquivo, marcado por experiências de abandono, luto ou ausência, cria para si novas formas de cuidado e de maternagem poética. A reparentalização do arquivo não significa apagar a falta ou substituir a figura materna/paterna, mas reinscrever no corpo possibilidades de amparo, acolhimento e costura de si. Trata-se de um gesto estético e terapêutico em que o performer se torna, simultaneamente, filho e cuidador, arquivo e costureiro, reinscrevendo memórias traumáticas em novas narrativas de vida. Essa noção emerge como parte da epistemologia da infecção poética, pois aponta para a capacidade de o corpo inventar modos de se recriar, transformando feridas em vínculos de cura.

altar e oferenda, em liturgia laica de reconhecimento. O tsuru, nesse contexto, não é apenas metáfora, mas presença real, entidade poética que me sustenta e acompanha.

Dessa forma, o tsuru opera em duas chaves complementares: como método relacional, quando convoca o outro a partilhar e a cocriar o arquivo; e como método ritual, quando o corpo se dobra em gesto de gratidão e bênção. Ambos os movimentos confirmam a potência do tsuru como dispositivo criativo-curativo e como fundamento da epistemologia da infecção poética.

Necrorreligião e contraperformance:

NECRO-RELIGIÃO.

Nesta ação, a cena tensiona **sagrado e violência**: não para profanar experiências de fé, mas para **expor** o que a pesquisa nomeia como **programas necro-religiosos**, discursos que associam hiv-aids a punição e vida dissidente a culpa. A contraperformance aqui é **tática crítica**: **reencenar o dispositivo de poder** apenas o suficiente para **desmontá-lo** e **reconsagrá-lo** em chave de **cosmopoética dos Orixás** e de **direitos humanos**. O **corpo negro nu** (quando presente) é **re-sacralizado**: não objeto de consumo, mas **imagem-altar** que devolve dignidade e presença.

Pandemia e sobrevivência:

EU NÃO MORRI DE COVID

A performance afirma **sobrevida** sem triunfalismo. Entre estatísticas e medo, o corpo arquiva um **milagre laico**: sobreviver. O enunciado é **vinco político**: reivindica memória para os que ficaram e **luto** para os que se foram, ligando a experiência de viver com hiv à **gestão da vida e da morte** em tempos de pandemia. O corpo diz "ainda aqui", não como exceção, mas como **testemunho**.

O que as performances revelaram: método, ética e contágio:

Ao reunir estas obras, a pesquisa confirma **três teses de fundo**:

1. **A performance como método de arquivamento do corpo:** Cada peça produz **vincos** que estruturam uma **corpografia**[95]: não apenas o que foi vivido, mas **como** foi reinscrito. Arquivar é **dobrar**: escolher o gesto, criar a dobra, sustentar o vinco.

[95] **Corpografia:** não emprego este termo no sentido de mapa fixo ou representação estática, mas como **marca do corpo** e **escrita do corpo em movimento**. A corpografia aqui não é topografia desenhada de fora, mas inscrição que emerge de dentro, no atrito entre memória, gesto e presença. Cada performance se torna vinco que arquiva experiências e, ao mesmo tempo, projeta novos sentidos. Ao ser pensada em diálogo com o conceito de **corpo-arquivo**, a corpografia não se limita a registrar, mas se afirma como **rizoma**: não há centro nem linearidade, mas múltiplos acessos e conexões que proliferam em todas as direções. Nesse rizoma, o corpo escreve e é escrito, arquiva e é arquivado, produzindo uma cartografia sempre instável, marcada pela abertura ao outro, pela contaminação poética e pela possibilidade de cura. Assim, corpografia é menos mapa e mais **processo criativo**, não apenas a marca do que foi, mas a invenção do que ainda pode vir a ser.

2. **Os dispositivos criativos-curativos como ética da cena:** Não se trata de provar cura; trata-se de **criar condições** para que a experiência traumática **ganhe outra forma**. A ética aqui é **não reproduzir a violência** e, ao mesmo tempo, **não a negar**: sim **deslocá-la**. O público é convidado a **co-arquivar**, co-respirar, co-dobrar.
3. **A contaminação teoria–vida e o diálogo aberto com a neurociência:**

Conceição Evaristo, Leda Maria Martins, Diana Taylor e Foucault adentram a carne do texto como **parceiros de cena**; Bessel Van der Kolk comparece como **ouvido atento** na borda da experiência. O diálogo não fecha em equivalências: **abre em dobras** entre **encantaria e circuitos cerebrais**, entre **dados e símbolos**, entre **neurotransmissores e ancestrais**.

No conjunto, estas performances não explicam a tese, elas são a tese em ato. Essa afirmação implica um deslocamento metodológico e epistemológico. O que está em jogo não é a subordinação da arte à teoria, como se os gestos performativos servissem apenas de exemplo ou ilustração de conceitos prévios. Pelo contrário: **as performances constituem o próprio campo de produção de saber**, instaurando no corpo e na cena uma escrita que é, ao mesmo tempo, arquivo, memória e criação.

Assim, a tese aqui defendida não se sustenta em uma narrativa que fala *sobre* a performance, mas em um processo que se dá *na* e *pela* performance. Cada ação apresentada, seja ritual de agradecimento, dispositivo criativo-curativo, elaboração do trauma ou ensaio de encantaria, funciona como argumento vivo, mais potente que a linearidade explicativa do texto. A escrita acadêmica que aqui acompanha as performances não teve função de traduzi-las ou de esgotar seu sentido, mas de dialogar com elas, em regime de coautoria.

Nesse sentido, **a pesquisa assume o risco da contaminação entre arte e teoria:** não há hierarquia, mas reciprocidade. As performances são a tese em ato porque encarnam os conceitos de corpo-arquivo, performance-vivência, performance-v[h]ivência, dispositivo-performativo, dispositivo criativo-curativo e epistemologia da infecção poética, não como abstrações, mas como práticas que se realizaram diante do outro, em presença. O texto, por sua vez, não se limitou a descrevê-las, mas se deixa afetar, dobrar e reorganizar por elas. Assim, a conclusão que emerge não é a de um texto que contém a performance, mas a de uma performance que contém o texto, ambos em estado de infecção poética, abertos a reverberações e a novas leituras.

Ao longo dos anos dessa pesquisa, observei que minha prática artística confirmou a **hipótese central** desta investigação: a **performance**, quando acionada como **corpo-método**, pode

reinscrever arquivos traumáticos e transformá-los em **linguagem poética e potência de cura**. Essa constatação emerge não apenas da experiência empírica do fazer artístico, mas também do diálogo teórico com os estudos de **Bessel Van der Kolk**, que propõe que o trauma não se limita a uma lembrança mental, mas se aloja no corpo, nas suas sensações e nos seus gestos interrompidos.

A partir dessa perspectiva, compreende-se que o processo performativo não implica reviver o trauma, e sim **acessar os arquivos,** que são as inscrições emocionais que o corpo abriga*: "as marcas do corpo"* (VAN DER KOLK). Em cada gesto, em cada respiração e em cada dispositivo criativo, não retorno à cena da dor, mas às suas reverberações somáticas, às marcas corporais que pedem escuta. O corpo, nesse sentido, torna-se **arquivo e laboratório**: espaço de inscrição, leitura e transformação.

Assim, diferentemente de uma simples **ressignificação simbólica** do trauma, a performance, enquanto corpo-método, **cria condições concretas de elaboração e cura**. Trata-se de instaurar novas conexões entre sensação, emoção e linguagem; de permitir que o corpo produza outras narrativas possíveis. Como aponta Van der Kolk, "o corpo é o palco onde o trauma se representa, mas também o lugar onde a cura começa" (2020, p. 21). Assim, ao ativar o corpo como dispositivo criativo-curativo, a arte torna-se um modo de reorganizar a memória e reconfigurar a presença.

Portanto, minha trajetória performativa não se resume à reinterpretação do trauma, mas à **criação de uma gramática corporal de cura**, em que o movimento, a voz e o silêncio operam como linguagens terapêuticas e políticas. É nesse território liminar entre ferida e poesia que o corpo-arquivo se reinscreve e se reergue como potência de vida.

A expressão **"gramática corporal de cura"** nasce como uma proposição epistemológica e poética, formulada a partir da experiência performativa e da escuta das marcas inscritas no corpo. Trata-se de um campo em que a arte, a memória e a sensorialidade se entrelaçam para produzir novas formas de enunciação do trauma, deslocando o corpo de um lugar de dor para um lugar de criação e recomposição.

Por **gramática corporal de cura** compreendo o conjunto de gestos, movimentos, pausas, respirações e afetos que, ao serem ativados no processo performativo, instauram uma linguagem outra, uma **sintaxe do sentir**. Essa gramática não se submete às regras da racionalidade ocidental nem às estruturas lineares do discurso acadêmico; ela emerge do ritmo do corpo, das memórias subterrâneas e das forças espirituais que atravessam o performer. É, portanto, uma escrita viva, uma coreografia de recomposição do corpo quebrado/partido/sangrado.

Inspirado nos estudos de **Bessel van der Kolk,** compreendo que o trauma se aloja no corpo e interrompe o fluxo natural da linguagem e da ação. A gramática corporal de cura surge justamente como resposta a essa interrupção, propondo um **rearranjo sensório e simbólico** capaz de restaurar o movimento e reconectar o corpo à sua potência expressiva. Nessa perspectiva, o corpo deixa de ser apenas o suporte da dor e torna-se o próprio instrumento de elaboração do vivido.

A gramática corporal de cura é, portanto, uma forma de conhecimento sensível, espiritual e política. É a linguagem que se escreve com o corpo e se lê com a alma. É o espaço onde arte e vida se confundem, onde o gesto se torna verbo e o silêncio se faz palavra. Nesse território, **curar é reconfigurar o sentido do existir**, bordar novas narrativas sobre a pele e permitir que o corpo diga, finalmente, aquilo que o trauma tentou calar.

A síntese dos principais achados revela que esta pesquisa não buscou **conclusões definitivas**, pois compreender o corpo-arquivo como método é aceitar sua condição de **inacabamento**. Em lugar de fechar respostas, o que se instaurou foram **práticas, conceitos e performances em movimento**, que resistem à fixidez e se afirmam como rizomas em expansão. Cada dispositivo criativo-curativo, cada performance e cada dobra teórica instaurada nesta escrita operaram menos como resultados conclusivos e mais como **processos de contaminação poética**, nos quais a arte e a vida se atravessaram continuamente.

Assim, o legado desta investigação não é a produção de uma resposta única e definitiva, mas a abertura de um **campo de saber híbrido**, onde arte, vida, ciência e espiritualidade se dobram e redobram. É nesse horizonte que a **epistemologia da infecção poética** encontra sua potência: não como teoria estática, mas como prática viva, sempre em risco, sempre em movimento, sempre em processo de se reinventar.

As contribuições desta investigação se articulam em diferentes níveis: acadêmico, metodológico, político-social e poético, mas não como compartimentos isolados. Elas formam um tecido rizomático no qual cada fio se entrelaça com o outro, compondo uma corpografia que se mantém em movimento, recusando conclusões fechadas.

Do ponto de vista acadêmico, a pesquisa amplia os debates das **Artes Cênicas** e dos **Estudos da Performance** ao assumir a performance não apenas como objeto de análise, mas como **método de produção de conhecimento**. As obras criadas e analisadas não ilustram conceitos; elas **são a tese em ato**, instaurando na cena e no corpo uma epistemologia situada. Essa abordagem desloca o lugar da escrita acadêmica, que deixa de ser mera tradução da experiência artística para se tornar coextensiva a ela, em regime de contaminação e reciprocidade.

Além disso, a tese dialoga de modo crítico com referenciais consagrados no campo da Performance, como Diana Taylor, Eleonora Fabião, Renato Cohen e Jorge Glusberg, ao mesmo tempo em que os contamina com perspectivas de autoras e autores que trazem à tona epistemologias outras, como Conceição Evaristo, Leda Maria Martins, Grada Kilomba, Cida Bento, Neusa Santos Souza, Bell Hooks, Frantz Fanon, Achille Mbembe entre outros. A incorporação de referências da diáspora africana, da escrevivência e da encantaria como saberes legítimos rompe com uma tradição hegemônica eurocentrada, afirmando a relevância de práticas de pesquisa decoloniais e interseccionais no campo das Artes Cênicas.

No plano metodológico, a pesquisa se afirma pelo gesto de **criação de conceitos**. Algumas noções principais foram forjadas como legados possíveis para o campo:

- **Epistemologia da infecção poética**, que compreende a contaminação como método, um modo de pensar em que trauma e criação, ferida e cura, vida e arte se atravessam mutuamente;
- **Performance-vhivência** integra a experiência de viver com hiv à experiência performativa, convertendo a vulnerabilidade em ferramenta crítica e poética, instaurando um modo de produção de conhecimento que se contamina entre arte, corpo e sorologia. Já a **performance-vivência** (sem h) amplia esse horizonte ao compreender a vida cotidiana em sua dimensão performática, reconhecendo que cada gesto, cada memória e cada inscrição do corpo é também ação estética e política. Ao articular esses dois campos, o específico da vivência com hiv e o mais amplo da vivência como performance, a pesquisa propõe um terreno fértil em que arte e vida se dobram mutuamente, produzindo saberes que não são abstratos, mas encarnados, atravessados pela experiência concreta e pelas marcas inscritas no corpo-arquivo.
- **Corpo-arquivo** é o conceito central desta investigação. Não o emprego como mapa estático, mas como **saber do corpo** e **escrita do corpo em trânsito**, sempre em processo de se dobrar e se reinscrever. Em diálogo com a lógica do rizoma, o corpo-arquivo não fixa sentidos: ele prolifera conexões, transforma cicatrizes em inscrições e abre caminhos para práticas criativas e curativas que sustentam esta pesquisa.
- **Dispositivo-performativo:** adapto aqui a noção de *programa performativo* de Eleonora Fabião (2009), compreendida como proposição estética que instaura experiências de risco, exposição e invenção no encontro entre performer e público. Ao falar em dispositivo performativo, refiro-me a procedimentos acionados a partir do **corpo-arquivo**, de modo que cada performance não apenas se apresente como evento

efêmero, mas como estratégia de ativação de memórias, traumas e encantarias inscritas no corpo. Trata-se de pensar o dispositivo não como estrutura fixa, mas como dobra metodológica que articula vida e arte, teoria e prática, instaurando um campo de conhecimento em ato. Nesse sentido, o dispositivo performativo opera como tecnologia de arquivo em rizoma: abre acessos múltiplos, prolifera conexões e reorganiza sentidos, transformando o corpo em espaço de pesquisa, resistência e cura.

- **Dispositivo criativo-curativo:** denomino assim os procedimentos performativos que, ao invés de reproduzirem a cena da violência, instauram condições para que o trauma seja reinscrito em chave poética, política e estética. Inspirado por práticas artísticas e saberes decoloniais, o dispositivo criativo-curativo emerge como estratégia em que a criação não se dissocia do cuidado: trata-se de inventar formas em que a dor se converte em gesto, a cicatriz em inscrição e a memória em presença transformada. Esses dispositivos não prometem cura totalizante nem substituem processos clínicos, mas oferecem espaços simbólicos e relacionais em que o corpo-arquivo pode reorganizar suas experiências, produzindo outros sentidos para aquilo que o atravessou. São, portanto, tecnologias de vida que se situam entre o estético e o terapêutico, entre o individual e o coletivo, afirmando a potência da arte como prática de resistência, encantaria e cura.

Esses conceitos não pretenderam instituir sistemas fechados, mas funcionaram como **ferramentas abertas**, disponíveis para serem apropriadas, tensionadas e reinventadas em diferentes contextos. Sua potência reside exatamente na recusa de uma normatividade rígida, pois se afirmam como conceitos **rizomáticos**, capazes de gerar conexões inesperadas e múltiplos sentidos. Ao se constituírem como práticas de pensamento em ato, tais ferramentas se abrem para o campo das **Artes Cênicas** e dos **Estudos da Performance**, mas também para áreas limítrofes e interdisciplinares como a **arteterapia**, a **saúde coletiva**, a **educação** e os **estudos culturais**.

Mais do que categorias analíticas, são **dispositivos epistemológicos** que emergem do corpo-arquivo e se oferecem como possibilidade de pesquisa situada, contaminada pelas marcas da vida e pelos afetos da cena. Funcionam, portanto, como convites: não orientam a fixação de regras universais, mas apontam modos de abrir trilhas investigativas capazes de articular estética, política e cura. Assim, sua contribuição é menos a de organizar um sistema e mais a de instaurar um **campo de saber vivo**, que pode ser atualizado e ampliado em experiências futuras, mantendo a contaminação como método e a criação como horizonte.

Politicamente, a pesquisa afirma a performance como espaço de **enfrentamento e resistência**. Ao inscrever no corpo-arquivo experiências atravessadas pelo hiv, pelo racismo estrutural e pela LGBTQIAPN+fobia e sorofobia, a tese desloca narrativas de silenciamento para o campo da visibilidade e da criação estética.

Para pessoas vivendo com hiv, a pesquisa evidencia que a arte pode ser dispositivo de elaboração do estigma e de construção de novas narrativas de vida. No campo da luta antirracista, as performances como *Pé de preto* e *Toque no meu cabelo* se inscrevem como atos de denúncia e de reexistência, afirmando a presença negra em espaços de apagamento. Para a comunidade LGBTQIAPN+, as performances expõem como corpos dissidentes, muitas vezes reduzidos ao estigma ou à marginalização, podem reivindicar agência, desejo e cura no espaço público e artístico. Dessa forma, a tese não apenas contribui ao debate acadêmico, mas atua como intervenção política, inscrevendo-se em uma luta mais ampla por justiça social, reconhecimento e dignidade.

Por fim, a contribuição poética é aquela que atravessa todas as demais. A escrita aqui produzida não se limitou ao formato acadêmico convencional: ela se permite bordar, dobrar, se encantar. É uma escrita que sangra e se cura, que se abriu e dialogou com o público como gesto de compartilhamento. As performances criadas durante a pesquisa instauraram uma **estética da resistência e da cura**, onde símbolos como o tsuru, o sangue, o algodão, a mordaça e a tatuagem se tornaram operadores de pensamento. Essa poética não se restringiu ao espaço da cena: ela contaminou o próprio texto da tese, que se construiu como corpo em ato, não apenas discurso. As contribuições desta pesquisa não se esgotam neste documento. Elas permanecem como **arquivos em aberto**, convites para novas dobras, novos vínculos e novos contágios. Acadêmicos, metodológicos, político-sociais e poéticas, essas contribuições evidenciam que o corpo-arquivo, ao se dobrar, produz não apenas conhecimento, mas também encantamento, resistência e cura.

Reconhecer os limites desta investigação é também reafirmar sua natureza como corpo-arquivo: incompleto, fragmentado, em movimento. Não se trata de insuficiência, mas da própria condição de um projeto que se constrói a partir de experiências vividas, inscritas no corpo e na cena, e que, por isso mesmo, não pode abarcar totalidade. O primeiro limite diz respeito ao **tempo da pesquisa**, que, embora extenso no cronograma formal do doutorado, mostrou-se sempre curto diante da vastidão de memórias e arquivos a serem acessados. O corpo-arquivo, ao ser aberto, revelou múltiplas camadas da infância ao presente, da ancestralidade ao hiv, da dor à cura e cada uma delas poderia, por si só, sustentar investigações autônomas. O tempo acadêmico, porém, exigiu escolhas, cortes, seleções que deixaram de fora materiais igualmente potentes.

Outro limite diz respeito à **impossibilidade de abarcar todos os arquivos corporais e performativos** que emergiram ao longo do percurso. O corpo-arquivo é rizomático: abre-se em direções imprevistas, multiplica vincos e dobras, prolifera sentidos que excedem qualquer tentativa de fechamento. Se a pesquisa registrou e analisou parte significativa desse processo, ela não alcançou a totalidade dos arquivos possíveis e talvez seja precisamente esse o aprendizado: **não há tese capaz de conter a vida em sua inteireza**. O gesto acadêmico aqui é reconhecer a parcialidade como método, aceitando a incompletude como condição epistemológica.

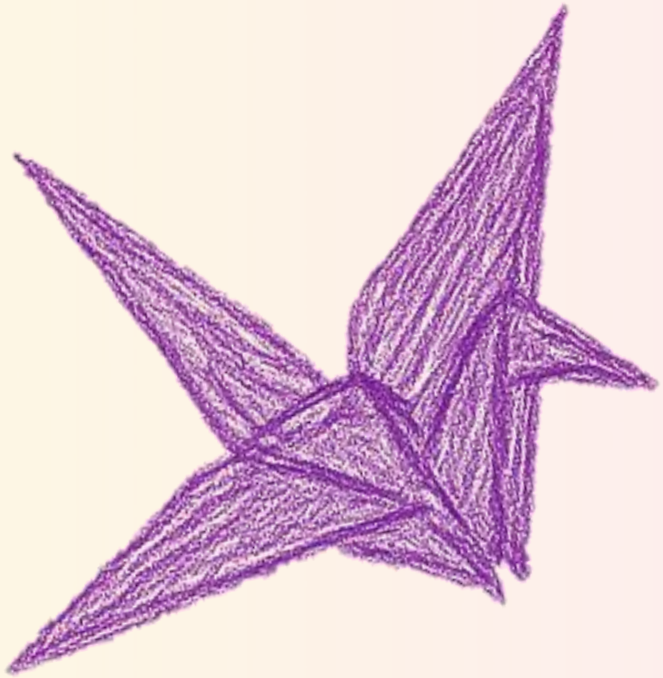
Reconheço, humildemente que há ainda **lacunas metodológicas** que precisam ser apontadas. Ao propor conceitos novos como **epistemologia da infecção poética**, **performance-vhivência**, **corpo-arquivo**, **dispositivo performativo** e outros esta tese assume o risco de não os estabilizar em definições rígidas. São conceitos em trânsito, que se abrem a contaminações e apropriações futuras, mas que, por isso mesmo, ainda carecem de aprofundamentos sistemáticos. Além disso, o diálogo interdisciplinar com áreas como a Neurociência, a saúde coletiva e a Arteterapia foi apenas iniciado, sem esgotar possibilidades. O campo que aqui se abriu é fértil, mas demanda continuidade e rigor em pesquisas futuras.

Se os limites foram reconhecidos, também se revelaram **aberturas promissoras**. As performances criadas e analisadas não encerram um ciclo, mas lançam sementes para novos desdobramentos artísticos. Cada dispositivo criativo-curativo experimentado pode se transformar em matriz para outras ações performativas, em contextos diversos desde espaços acadêmicos até comunidades, de centros culturais a práticas terapêuticas coletivas. Nesse sentido, abre-se a possibilidade de que o corpo-arquivo continue a ser ativado em **novas performances**, em outros encontros, em outros tempos e em outros corpos,

Do ponto de vista pedagógico: **Pedagogia da Performance**, a pesquisa sugere **práticas de ensino-aprendizagem em artes cênicas** baseadas no corpo-arquivo como método, convidando estudantes a ativarem suas próprias memórias e experiências como arquivos vivos. Esse desdobramento aponta para uma pedagogia decolonial, que desloca o foco da transmissão de conteúdos fixos para a ativação de saberes corporais e ancestrais. No campo das políticas públicas, a pesquisa evidencia a urgência de reconhecer as artes como dimensão fundamental da saúde coletiva, propondo que programas culturais possam dialogar com práticas de cuidado, acolhimento e enfrentamento do estigma social.

Por fim, como contribuição acadêmica mais ampla, esta tese inscreve-se no horizonte de uma **produção decolonial** em Artes Cênicas e Estudos da Performance. O corpo-arquivo, a epistemologia da infecção poética e os dispositivos criativos-curativos são conceitos

que não apenas ampliam o repertório acadêmico, mas propõem metodologias que nascem de experiências racializadas, marcadas pelo hiv e pela dissidência sexual. São conceitos que recusam a neutralidade do discurso científico e assumem a vulnerabilidade como potência de saber. Nesse sentido, a abertura maior desta pesquisa é a de continuar proliferando arquivos que resistam ao silenciamento e que afirmem, pela arte, outros modos de existir, de aprender e de curar.



Chego ao fim deste percurso
como quem recolhe os fios de um bordado
inacabado.
A beleza não está no nó que encerra,
mas no fio solto,
disponível para outros pontos,
outros gestos,
outros corpos.
Esta tese não se fecha:
ela se dobra como papel nas mãos
de quem aprende a fazer um tsuru.
Cada vinco guarda uma história,
uma dor,
uma bênção,
uma esperança.
Aprendi que a arte cura.
E fui abençoado por erês:
O menino japonês que em 2016
me devolveu asas ao entregar-me um origami
de tsuru.
A menina da praça que, depois da

performance,
me soprou um "eu te amo" num bilhete
tímido.
E a minha criança exilada,
ferida por uma infância interrompida,
mas que, enfim, pôde voltar para casa.
Esses três erês me ensinaram
que o riso e a leveza
são sabedoria,
e que o encantamento pode adiar o fim do
mundo.
Se o caminho foi atravessado
pelo hiv, pelo racismo, pelo luto e pelo
estigma,
foi também acompanhado de asas,
raízes e bênçãos.
Aprendi a dobrar a dor
até que ela coubesse na minha mão.
E da minha mão ela voou.
Aprendi a bordar minhas cicatrizes
como quem costura rezas.

Aprendi que o corpo não é apenas ferida,
mas também altar,
oração,
reza.

Não escrevo um ponto final,
mas uma espiral.
O logout no corpo-arquivo não encerra o
sistema:
apenas suspende o acesso,
para que outros logins possam acontecer.
E talvez este seja o maior encantamento:
saber que tudo o que aqui se fez
não termina comigo,
mas se dobra no outro,
no leitor,
no espectador,
no corpo que ainda vai se deixar afetar.


Assim, não concluo: abro.
E deixo que a espiral siga girando,
como voo de tsuru,
como canto de erê,
como reza de Orixá.
Ensinando que cada fim é apenas
dobra,
EU TE
AMO

BANCO DE DADOS DO CORPO-ARQUIVO – REFERÊNCIAS

ANUNCIAÇÃO, Maurício Silva da. *Escrita negro-posit[h]iva: as escrevivências como novos agenciamentos estéticos*. Salvador: Devires, 2022.

ARAUJO, Lucinha; ECHEVERRIA, Regina. *Cazuza: só as mães são felizes*. São Paulo: Globo Livros, 1997.

BAINBRIDGE COHEN, Bonnie. *Sensing, feeling, and action: the experiential anatomy of Body-Mind Centering*. Northampton: Contact Editions, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. 2. Ed.. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BOAL, Augusto. *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

Braga, F. P. (2017). Estratégias de um artista-arquivista. Revista Morpheus - Estudos Interdisciplinares Em Memória Social, 9(16), 197–209. Recuperado de https://seer.unirio.br/morpheus/article/view/6073

BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Tradução de Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

CARNEIRO, Henrique Figueiredo. AIDS: a nova desrazão da humanidade. São Paulo: Escuta, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Edição revista e atualizada por Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva. 35ª ed. - Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DAMÁSIO, António R. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Mil Platôs. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tomam posição. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

EVARISTO, Conceição. "Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face". 2. ed In:

MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (orgs.). *Mulheres no Mundo – Etnia, Marginalidade e Diáspora*. João Pessoa: UFPB, Ideia/Editora Universitária, 2005.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: O corpo-em-experiência. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Revista do Lume, n. 4, 2013. p.4.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FERREIRA RC, Torres TS, Marins LMS, Ceccato MGM, Bezerra DRB, Luz PM. HIV knowledge and its correlation with the Undetectable = Untransmittable slogan in Brazil. Rev Saude Publica. 2022;56:87. https://doi.org/10.11606/s1518-8787.2022056004168

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 11. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

_____. A escrita de si. In:. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.
_____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
_____. *Segurança, território, população: curso dado no Collège de France (1977-1978)*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
_____. *Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FONSECA, Franco Willamy Lima da. *Agora chupa essa manga – a cena pós-coquetel: interfaces da AIDS nas artes da cena*. 2020. 154 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2020. Disponível em: https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/29221.
Acesso em: 18 maio 2022.

FREUD, S. *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)* (Obras completas de Sigmund Freud, Vol. 15; tradução de Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

HANNA, Thomas. *Somatics: reawakening the mind's control of movement, flexibility, and health*. Cambridge: Da Capo Press, 1988.

HOOKS, Bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.
_____. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.
_____. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo : Elefante, 2020.
_____. *Anseios: raça, gênero e políticas culturais*. Tradução de Jamille Pinheiro. São Paulo: Elefante, 2019.

JUNG, Carl Gustav. Chegando ao inconsciente. In: JUNG, Carl Gustav et al. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Luiza Appy. 15. ed. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2020.

KANDEL, Eric R. *Em busca da memória: o nascimento de uma nova ciência da mente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

KOLK, Bessel van der. *O corpo guarda as marcas: cérebro, mente e corpo na cura do trauma*. Tradução de Donaldson M. Garschagen. Rio de Janeiro: Sextante, 2020.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
_____. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
_____. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LEVINE, Peter A. *O despertar do tigre: curando o trauma*. São Paulo: Summus, 2022.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

_____.*Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
MOMBAÇA, Jota. *Pode um cu mestiço falar?*. Medium, 2015. Disponível em: https://medium.com/p/new-post. Acesso em: 30 jun. 2025.

PATZDORF, Danilo. Artista-educa-dor: A somatopolítica neoliberal e a crise da sensibilidade do corpo ocidental. Urdimento, Florianópolis, v. 1, n. 40, mar./abr. 2021.

PERLONGHER, Néstor. *O que é AIDS*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PIRES, Beatriz Ferreira. O corpo como suporte da Arte. São Paulo: Ed. SENAC, 2019

POVEDA, Cíntia. *Terapia pelos Desenhos: a arte de acessar o inconsciente e elaborar traumas*. São Paulo: Independente, 2020.

PUCCINELLI, Bruno; FERNANDES, Fábio; FONTES, Ramon (orgs.). *AIDS sem capa: reflexões virais sobre um mundo pós-pandemia*. 1. ed. Salvador: Devires, 2022.

QUILICI. O ator-performer e as poéticas da transformação de si.

ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

_____. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

_____. *¿El arte cura?* Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2006. (Quaderns Portàtils, n. 26).

RORSCHACH, Hermann. *Psicodiagnóstico de Rorschach*. 3. ed. rev. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1967.

SACKS, Oliver. *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Um antropólogo em Marte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

SALES, Camila F. título *A Experiência da Angústia na Clínica Psicanalista e na Arte da Performance*. 2016. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2016. Disponível em: http://hdl.handle.net/1843/BUBD-AWFLTN Acesso em: 21 set. 2024.

SILVEIRA, Nise da. *Imagens do inconsciente*. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2022.

SODRÉ, Muniz. *Pensar Nagô: cosmologias do corpo e da linguagem*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2019.

SONTAG, Susan. *AIDS e suas metáforas*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro: ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TAYLOR, Diana. *Performance*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. São Paulo: Perspectiva, 2023.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 4. ed. rev., atual. e ampl. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

WANDERLEY, Lula. No silêncio que as palavras guardam. Organizado por Kaira M. Cabañas. São Paulo: n-1 edições, 2021.

