



**Bailes da vida:  
A positividade da vida na cena artística  
contemporânea de hiv/aids**

*Dances of life:  
The positivity of life in the contemporary  
hiv/aids art scene*

*Bailes de la vida:  
La positividad de la vida en la escena  
artística contemporánea del vih/sida*

**Ramon Victor Belmonte Fontes**

**Ramon Victor Belmonte Fontes**

Professor do curso de Relações Públicas da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus I – Salvador, e integrante do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS), do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos da Universidade Federal da Bahia (IHAC/UFBA). Doutor em Literatura e Cultura e mestre em Cultura e Sociedade pela UFBA, especialista em Estudos Culturais, História e Linguagens pelo Centro Universitário Jorge Amado (UNIJORGE) e bacharel em Comunicação e Relações Públicas pela (UNEB).



## Resumo

Este artigo produz uma leitura crítica sobre as performances de duas artistas que vivem com hiv/aids (PVHA): Franco Fonseca (RN) e Maria Sil (SP). A partir do conceito de ikupolítica, destaca-se como essas obras de arte contemporânea têm reinterpretado as imagens de dor e morte, que se desenvolveram ao longo de quatro décadas da epidemia de hiv/aids, no território brasileiro. Argumenta-se que esse deslocamento discursivo aponta para um reposicionamento de imagens e imaginários sobre a epidemia, um enfrentamento direto contra o estigma e a sorofobia e uma positivação sobre os significados de viver com hiv/aids na quarta década da epidemia, nossa atualidade.

**Palavras-chave:** Aids, Arte contemporânea brasileira, Hiv, Ikupolítica.

## Abstract

This study critically reads the performances of two artists living with hiv/aids: Franco Fonseca (RN) and Maria Sil (SP). Using the concept of ikupolitics, we highlight how these works of contemporary art have reinterpreted images of pain and death, which developed over four decades of the hiv/aids epidemic in the Brazilian territory. We argue that this discursive shift points to the repositioning of images and imaginaries about the epidemic to directly face stigma and sorophobia and to positively view the meaning of living with hiv/aids in the fourth decade of the epidemic, our current situation.

**Keywords:** Aids, Brazilian contemporary art, Hiv, Ikupolitics.

## Resumen

Este artículo hace una lectura crítica de las performances de dos artistas que viven con vih/sida: Franco Fonseca (Rio Grande do Norte, Brasil) y Maria Sil (São Paulo). A partir del concepto de ikupolítica, se destaca cómo estas obras de arte contemporáneo han reinterpretado imágenes de dolor y muerte, que se desarrollaron a lo largo de cuatro décadas de epidemia de vih/sida en territorio brasileño. Se sostiene que este giro discursivo apunta al reposicionamiento de imágenes e imaginarios sobre la epidemia, a un enfrentamiento directo contra el estigma y la serofobia, además de una visión positiva de los significados de vivir con vih/sida en la cuarta década de la epidemia, nuestro tiempo.

**Palabras clave:** Sida, Arte contemporáneo brasileño, Vih, Ikupolítica.

## Prólogo cênico

[cena 1] Nos idos de 2018, um corpo põe-se a bailar na zona portuária de Belém do Pará (PA), avizinhado pelo mercado público Ver-o-Peso. Em suas costas vemos escrito em letras pretas a palavra AID\$. Naquele porto há muita matéria orgânica em decomposição, peixes e mariscos descartados que apodrecem sob o sol, detritos que escapam da troca financeira, materialidades em estado avançado de transmutação. Um corpo, trajando um vestido esvoaçante na cor vermelha e cuidadosamente equipado para dançar uma guerra (ouvidos, olhos, pés e joelhos protegidos), pede licença aos urubus e movimenta-se num bailado quente, preciso e fugidio sob o sol escaldante do mercado. Franco Fonseca, um corpo em guerra, grafa em sua transpiração o curso das águas: bixa preta e posithiva<sup>1</sup> entra na zona de guerra! Urubus se intercalam em passos firmes, no chão e no ar. Naquele momento, as matérias escuras e perigosas suspendem o tempo do Peso e, no invisível, começam a tecer rotas para desapagar a zanga que recai sobre o corpo e o sangue marcado pela racialidade e pelo vírus.

[cena 2] Uma corpa, exalando vida e produtivamente pulsante, organiza os trâmites de seu velório: as projeções, textualidades e sonoridades que serão transmitidas durante o ato, os detalhes e a disposição do caixão, a roupa que vestirá, como as pessoas serão recepcionadas, o que deixarão em memória... Depois de se ambientar, preparar o terreno, a corpa morre em cena! Maria Sil, mais uma corpa em guerra, mobiliza os sentidos de vida e morte que atravessam sua vivência “travesti, mestiça e posithiva.” Há várias mortes em cena, mas também muita produção de vida que escapa aos olhos ávidos pela dor, pela desgraça e pela manutenção dos ciclos de mortificação atravessados pela ordenação do mundo.

---

1 A atitude de grafar a palavra incluindo o “hiv” na sua constituição intenta criticar e deslocar os discursos sanitaristas e medicalizantes que cristalizaram o vocábulo “soropositivo” exclusivamente para fazer referência às pessoas infectadas pelo vírus hiv. Esse neologismo, portanto, opera no sentido de lembrarmos que o significado de soropositividade está relacionado abrangentemente com qualquer pessoa que possui anticorpos no sangue, proveniente da presença de algum agente infeccioso, por exemplo: soropositivo para o vírus da gripe, soropositivo para o vírus da dengue, soropositivo para o SARS-CoV-2, soropositivo para a bactéria causadora da tuberculose etc.

As performances “Baile Urubu” (2018), do artista potiguar Franco Fonseca e “O velório de Maria Silvino: Não me traga flores, traga palavras” (2020), da artista paulistana Maria Sil mobilizam um conjunto complexo de atravessamentos identitários e colocam para nós algumas questões importantes: como a epidemia de hiv/aids<sup>2</sup> tem forjado um vasto repertório crítico para pensarmos as teorias e as artes da cena brasileira? Ou, como artistas dissidentes de sexualidade e gênero, racializadas e que vivem com hiv/aids têm alterado a paisagem psicossocial de morte e estigma, ressignificando os imaginários do que é ser uma Pessoa Vivendo com hiv/aids (PVHA) na atualidade brasileira? A epidemia de hiv/aids, que nos atravessa há 42 anos, tem nos apresentado encruzilhadas potentes para refletirmos sobre as artes da cena, mas também sobre toda uma transformação ética, estética, política e afetiva que vem nos interpelando desde as décadas de 1970 e 1980, pelo menos, e que dão conta da pluralização de vozes, reivindicações e posicionamentos no tecido social. Nesse sentido, podemos destacar como a reflexão sobre os processos de mortalidade, vulnerabilização e precarização de determinadas vidas podem funcionar como um importante operador de ação e mediação no campo das linguagens artísticas: o que precisa morrer para dar passagem àquilo que se apresenta como cena artística numa Perspectiva do Sul?

## Desfazendo a equação hiv/aids = morte

Revisitando a linha do tempo da epidemia, podemos constatar aquilo que Marcelo Secron Bessa (1997; 2002) cunhou como “epidemia discursiva da AIDS”: isto é, toda uma série de produções jornalísticas e midiáticas, de cunho sensacionalista e estigmatizador, que se foram construindo sobre a infecção, desde o primeiro caso noticiado no Brasil, sempre atrelando o imaginário de morte às particularidades da epidemia. Ora, ao rememorar essa história de violência é impossível não lembrar do conselho de bell hooks (2019, p. 319): “Os mortos nos conclamam a lembrar”

<sup>2</sup> Opto, ao longo do artigo, por grafar as palavras hiv e aids em minúsculo, seguindo o pensamento do ativista soropositivo Herbert Daniel, que nos ensina: “uso a palavra em minúscula para chamar atenção para este significante que quer dizer muito mais do que a doença indicada com a sigla AIDS” (Daniel; Parker, 2018, p. 141).

Lembrar que muitas travestis e transexuais foram presas e torturadas, aqui no Brasil, sob o argumento de “combate à AIDS”, pela Operação Tarântula; lembrar que pessoas imigrantes e racializadas sucumbiram pelas ações e/ou omissões governamentais em vários países, pois eram lidas pelo imaginário colonial através da ótica do “africano diaspórico”, portanto, vindo de um espaço-tempo africano, estigmatizadamente construído como, “um continente tomado pelo vírus do HIV”; lembrar que muitas pessoas dissidentes de sexualidade e de gênero foram expulsas de suas casas para que morressem longe da “família”; lembrar que a subjetividade de muitas pessoas infectadas foram corrompidas pelo discurso culpabilizante produzido pela “heterobrancocissaudávelnorma”<sup>3</sup> e pelos ideais cristãos; lembrar que “a corrente de vida, proporcionada pela liberalização dos costumes transformou-se rapidamente em uma corrente de morte” (Sontag, 1995, p. 33); lembrar que muitas pessoas ainda morrem de aids, vitimadas pela omissão do Estado – por exemplo, segundo o Boletim Epidemiológico de HIV/AIDS 2022 (Brasil, 2022), divulgado anualmente pelo Ministério da Saúde do Brasil, foram 11.238 óbitos, 11.238 vidas que deixaram de existir, mesmo o hiv/aids sendo, hoje em dia, uma condição de saúde crônica controlável. O exercício de lembrar é, portanto, matéria-prima que nos anima no manejo das cenas de morte em direção a outros horizontes possíveis.

Refletindo a partir do conceito de necropolítica, cunhado pelo filósofo camaronês Achille Mbembe (2018), compreendemos que as operações que criam as zonas de morte e todo um arcabouço discursivo em torno das vidas matáveis pretendem, em primeira instância, desapartar as arquiteturas jurídicas e econômicas do ato de responsabilização em torno dessas perdas colaterais oriundas do sistema capitalista. Às vidas desimportantes para o par Estado-Capital, o destino é a morte que cancela, a morte que apaga, a morte que impede o corpo tombado pela violência de manter-se ligado à memória da comunidade, afinal

mortes violentas, tristes, cruéis [característica do regime necropolítico]  
tendem a lançar os mortos no esquecimento, para que nos protejamos

---

3 A performer anarcotransfeminista Bruna Kury (2020) refere-se, aqui, aos principais sistemas de opressão que incidem sobre as cosmovisões ocidentais: a heterossexualidade, a branquitude, a cisgeneridade e a noção de boa saúde, pessoa saudável, não doente.

da dor de reviver o momento trágico da morte cruel de alguém que amávamos. E, assim, o morto deixa de habitar a comunidade à qual pertencia. (Nascimento, 2020, p. 31)

Além disso, “ao matar a história, ao matar o conhecimento e ao matar o corpo, a necropolítica promove também o sequestro de capacidades outras de experimentar a morte” (Políticas [...], 2020). Nesse sentido, as mortes e os discursos produzidos sobre a epidemia do hiv/aids ao longo de quatro décadas é justamente o fruto de uma história única (Adichie, 2019), sobre como a cosmovisão branco-europeia construiu a morte numa perspectiva colonialista, isto é, a morte deve ser compreendida como essa que invade os corpos precarizados, que vilipendia, que expõe ao esquecimento, essa que se utiliza da violência como caminho. O professor e filósofo Wanderson Flor do Nascimento, ao refletir sobre outras compreensões que englobam a morte, propõe a ikupolítica como um contraponto à morte na perspectiva colonial, a orquestrada pela necropolítica. Em seu artigo *Da necropolítica à ikupolítica* (2020a) ele propõe um caminho, afinado pela cosmopercepção iorubá, sobre os processos de morte e, para isso, mobiliza a figura mítica de Ikú como capaz de ensinar-nos sobre a morte, numa perspectiva comunitária e coletiva.

Na língua iorubá a palavra Ikú, além de denominar morte, também se refere à energia

encarregada de desvencilhar o corpo das pessoas que habitam uma comunidade do restante daquilo que as faz ser pessoas, para que essas possam seguir na comunidade como ancestrais. Ikú é, portanto, a morte e também a divindade que, ao nos tocar, retira-nos parte daquilo que nos faz sermos pessoas vivas: nossa ligação com o corpo. (Nascimento, 2020, p. 30)

É nesse sentido que, numa perspectiva iorubana do morrer:

Ikú, a morte, não é entendida como um processo que rompe nossa pertença à comunidade. Ela a transforma. Passamos da condição de vivos à condição de ancestrais morto-viventes que pertencem à comunidade, vivendo na memória das pessoas e também no espaço comunitário, no qual, como ancestrais, nos comunicamos, nos alimentamos, agimos. (Nascimento, 2020, p. 30-31)

Uma ikupolítica, portanto, propõe uma reconexão com “modos em que morrer não seja vivenciado apenas no modo de ser morto”, mas sim produzindo processos em que “reviver as tradições comunitárias e experimentar uma morte que possa ser festejada [...] [esteja] atravessada de laços que nos mantenham em nossas comunidades” (Nascimento, 2020, p. 31). Daí que uma morte trazida pela ikupolítica, é uma morte que faz com que a gente cure a existência de uma vida que foi vivida, com seus conflitos, suas contradições, a partir de suas experiências comunitárias. Então, o manejo da ikupolítica opera como uma forma de retomar modos dignos de morrer que nos apontem para modos dignos de viver. É importante salientar que essa percepção em nada se assemelha com a cosmovisão cristã que cria a ideia de salvação, castigo ou redenção final a partir do evento da morte. Pelo contrário, numa perspectiva iorubana a morte é apenas mais um dos processos que atravessam o enredo de uma vida, ou seja, a pessoa deixa de viver no plano terreno e passa a viver numa perspectiva ancestral. Essa perspectiva iorubana, portanto, é uma ação contracolonial que compreende os processos a partir de um Início-Meio-Início e não de um Início-Meio-Fim (Bispo, 2015).

Seguindo as perspectivas apontadas por Mbembe (2018) e Nascimento (2020), este também em Políticas [...] (2020), respectivamente, temos dois modos distintos de encarar a morte. Num modo necropolítico, a epidemia do hiv/aids vai sendo construída como signo nefasto, de abjeção e pânico, levando à percepção quase que imediata de que hiv/aids é sempre igual à morte. Já numa perspectiva ikupolítica, podemos compreender a epidemia do hiv/aids não a partir de uma discursividade do medo, do estigma e do horror, mas sim como um processo coletivo e comunitário que nos implicam profundamente na produção do acolhimento, da prevenção, do tratamento e também numa construção plenamente engajada com as políticas da memória, quando, por exemplo, honramos e lembramos as vidas que foram ceifadas pela omissão e ação do Estado-Capital ao não reconhecer a epidemia a partir de sua dimensão comunitária. Desde uma ikupolítica, portanto, temos condições de desfazer a equação criada e reiterada ao longo dos quarenta anos de existência da epidemia, via ação necropolítica, e abrir o significado da morte para significar outras coisas, inclusive vida, como demonstro a seguir a partir de um diálogo ou leitura crítica sobre as performances de Franco Fonseca e Maria Sil.

## A carniça ressignificada – O Baile Urubu de Franco Fonseca

Franco Fonseca é professor artista, aprende arte educando, escreve contágios criativos, atravessa as interfaces da aids nas artes da cena, atua, performa sem capa e sem culpa, produz movimentos e Afetos Colaterais que encruzam gênero, raça, sexualidade e soropositividades, assim se apresenta esse artista contemporâneo das artes da cena brasileira. “Eu danço para seguir pulsando a vida, sem esquecer os que morreram para me permitir dançar hoje”, escreve na legenda de uma das postagens na rede social Instagram no dia 24 de julho de 2020. A partir da legenda podemos produzir uma leitura crítica sobre o que na performance “Baile Urubu” (2018) forja a cena de reverência e respiro desse corpo de bicha preta posithiva. Franco, ecoando as coreografias de artistas como Jota Mombaça e Tieta Macau, escolhe o movimento e põe-se a bailar exaustivamente com aqueles que encampam um imaginário social de morte, de putrefação: os urubus. No rito corporal da dança o sangue soroposithivo que habita em suas veias aumenta sua circulação, fazendo o corpo acordar; os poros expelem, coreografando outras gramáticas de resistência a partir do suor, da saliva e das lágrimas, essas águas que até minutos antes da performance estavam paradas; os membros, antes paralisado pelo estigma e pela sorofobia<sup>4</sup>, dilatam-se num ato de reverência ancestral: é o corpo em estado de guerra! Uma guerra que se trava pelo gesto bailarino.

A professora, poeta, dramaturga e ensaísta Leda Maria Martins (2021) conta-nos que numa das línguas Banto do Congo, o kicongo, o verbo *tanga*

4 Por um comportamento sorofóbico ou sorofobia entende-se: “o conjunto de crenças irracionais, discriminatórias e medos infundados sobre HIV/Aids que resultam em episódios de violência institucional, física, psicológica e política, não só contra as populações soropositivas, mas também contra grupos sociais mais vulneráveis à epidemia. A sorofobia se sustenta em discursos e dispositivos de poder que vão desde a tutela, interdição, segregação, punição e controle sobre os corpos soropositivos até o extremo de reduzir vidas humanas à condição de despesas que podem/devem ser evitadas pelo Estado, por meio de medidas que articulam uma simbiose entre moralismo, populismo, culpabilização individual, meritocracia e austeridade neoliberal. Ela foi produzida no arsenal discursivo de respostas neoliberais e conservadoras ao HIV/Aids, tendo se manifestado no Brasil desde o ano de 2012, quando houve uma guinada conservadora no discurso político governamental, com o desmonte de algumas das principais estratégias de enfrentamento à pandemia de HIV/Aids e censura das campanhas e programas fundamentados na pedagogia da prevenção. Desde então, a sorofobia vem sendo radicalizada por sujeitos políticos da extrema direita” (Barbosa Filho; Vieira, 2021, p. 135).



pode designar tanto o ato de escrever quanto o ato de dançar, ao mesmo tempo em que dessa raiz deriva o substantivo *ntangu*, uma das designações do tempo, “uma correlação plurissignificativa,” em suas palavras. Ora, dançar com os signos da morte criados pelo e para um imaginário colonial, subvertendo-os, constitui-se, então, numa

gramática rítmica, onde os movimentos são de avanços e recuos, progressão e retroação, expansão e condensação, numa contração e dilatação temporais simultâneas que escandem as espacialidades também como giras desenhadas, coreografadas, cartografadas. (Martins, 2021, p. 81)

Diante do movimento o corpo respira, oxigena-se. Ao bailar com necrófagos o corpo do performer ritualiza a cena de fagocitar o *nekrós/nekróu* (do vocábulo em latim), desestabilizando os signos da morte ocidental. Ao “comer” os signos da morte num sentido colonial, o performer metaboliza outros sentidos de morrer e convida-nos para ritualizar aquilo que não se mostra, porque foi silenciado pelo necropoder: a matéria da memória. Em sua dança com urubus, Franco reafirma as palavras de Leda Maria Martins quando ela nos ensina:

Dançar é performar, inscrever. A performance ritual é, pois, um ato de inscrição, uma grafia, [um gesto], uma corpografia. Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e indígenas [e também as culturas LGBTQIAP+], o corpo é, por excelência, local e ambiente de memória. (Martins, 2021, p. 89)

Ao seguir os ecos produzidos pela performance, compreendi que aquela imagética do “Baile Urubu” se aproximava muito das imagens oriundas de um repertório de terreiro de candomblé: um corpo negro, trajando um vestido vermelho, com os olhos fechados/adornados por uma espécie de óculos de mergulho, bocas e narinas cobertas por uma espécie de máscara e os ouvidos, protegidos por um potente abafador de som e ruídos, também na cor vermelha. Diria, sem medo de parecer forçoso, que aquela imagem transfigurava uma Oyá/lansã<sup>5</sup> afrofuturista, que de posse do corpo do performer,

<sup>5</sup> Yánsàn: outro nome para Oiá; literalmente, “a mãe dos nove filhos” (Prandi, 2001, p. 566).

punha-se a bailar com as energias dos égún<sup>6</sup> da pandemia do hiv/aids ou talvez o próprio performer, ao não deixar o rosto à mostra, era ele próprio um égún que retornava ao Ver-o-Peso para bailar e contar sobre outros modos de vida e morte. Em conversa despretensiosa com Franco, as ancestrais parecem ter confirmado essa percepção sobre as imagens. Ele me dizia:

*Eu danço de vermelho pra replicar minha vó, dançando de vermelho. Dançar de vermelho tinha coisa com a aids, acho que minha primeira performance que a cor vermelha aparece, que tem uma blusa dela [dessa cor] pra tocar no tema, porque é um símbolo óbvio, muito direto. Mas é uma retomada a ver minha vó girando, girando, num vestido vermelho cheio de lantejola e batendo com a cabeça no chão. Essa mulher que me ensinou sobre estigma, primeiro, né? Porque é macumbeira, coisa da umbanda, então eu na rua entendi o estigma a partir dela, né? Só que ela sempre foi um contra-égún contra essas palavras de morte das pessoas, sabe? Porque minha vó era chic, amigo, bonita, unha feita, cabelo arrumado e ainda tinha um lugar econômico interessante dentro da minha comunidade e não fazia sentido ser pejorativo, chamar ela de macumbeira, dizer essas coisas, falar mal dela, sabe? Então eu consegui contrapor o lugar do estigma aí por ela, esse vestido é quase que uma homenagem, assim né? Ele depois vira espaço na minha defesa, eu usei ele na mesa assim. Usei pra entrar em cena e depois coloquei na mesa pra me proteger e hoje ele tá com meu pai, eu nunca mais consegui dançar e fazer nada com esse material. Nem sei onde meu pai guarda, o que é que ele fez com isso, porque foi ele que costurou. Eu tenho até fotos dele costurando (Franco Fonseca em áudio no WhatsApp, em 15 de novembro de 2022).*

Nesse sentido, os adereços que acompanham a performance do corpo “integram-se ao movimento contínuo da criação dos preceitos, dos sentidos e dos modos de realizar [...]. Toda a história de constituição das culturas negras [e LGBTQIAP+] em geral parece-nos revelar a primazia desses processos de deslocamento, substituição e ressemantização, suturando os vazios e as cavidades originadas pelas perdas” (Martins, 2021, p. 106). Impossível não lembrar aqui da iniciativa *Aids Memorial Quilt*, elaborada pelo ativista

<sup>6</sup> Egúngún, Eégún, égún: s. Espírito de ancestral que se manifesta em rituais específicos. Por não mostrar nenhuma parte do corpo coberta por tecidos, é também denominado mascarado” (Beniste, 2011, p. 207).

estadunidense Cleve Jones, que reúne, desde 1985, painéis costurados por pessoas próximas e enlutadas pelas vítimas da aids, isto é, na performance dos corpos dissidentes, racializados e positivos, “os sujeitos e as formas artísticas que daí emergem são tecidos de memória, escrevem história” (Martins, 2021, p. 107). Estética de adereços, é como Leda Maria Martins nomeia esse “engenhoso processo”, ou seja, “escrita nos e pelos adornos, a pessoa emerge dessas escrituras tecida de memória e fazendo história” (Martins, 2021, p. 126).

Em sua dissertação de mestrado intitulada “Agora chupa essa manga – a cena pós coquetel: interfaces da aids nas artes da cena” (2020), Franco trata sobre a performance Baile Urubu e tem algo em sua fala que se conecta diretamente com a importância que a costura, o retalho, o alinhavo vão ter sobre as subjetividades racializadas e positivas. Ele relata:

Existem outras peculiaridades sobre a vivência dessa ação e minha ida a Belém – PA (sic) que ainda estou analisando se vale trazer para a discussão amadurecendo alguns pontos, mas optei por registrar até aqui. Diferente da viagem a São Paulo, não foi para pesquisar, fui por motivação afetiva de meu pai (ou deveria chamar Mother<sup>7</sup>), que queria me apresentar à sua família biológica. Fui recebido como seu filho no início do meu tratamento, então faz poucos anos e ainda não conheço todos de nossa família que estão concentrados na região norte do país. O que nos uniu para além das explicações que não cabem em forma escrita, foram sem dúvida a arte e a aids, digo isso e soa confuso, mas para pessoas LGBTQs não brancas a história narra aproximações de famílias que se unem pelos mais diversos motivos, inclusive pelo abandono. O que me inquieta é que, diferente da maioria das pessoas que estão em alguma vulnerabilidade social e diagnosticam o hiv, ser soropositivo foi o que motivou conhecer o homem que hoje chamo de pai e com quem divido o lar. Não é uma tentativa de romantizar o que dói, mas de revelar que há mais do que apenas exclusão e estigma dentro do meu processo de falar sobre o assunto, não sei se há traço acadêmico para dizer desta experiência ou se esta se encerra em algo muito voltado

7 Transcrição da nota de rodapé utilizada pelo artista em sua dissertação: “A palavra se refere ao substantivo ‘Mãe’ em inglês, mas na lógica que tento construir aqui é análogo as relações familiares sem parentesco biológico que se constroem sócio afetivamente em situação de vulnerabilidade e dissidência de gênero, sexualidade e raça. Como é presente e marcante na cultura da comunidade LGBTQ, melhor exemplificada no documentário norte americano da diretora Jennie Livingston, *Paris Is burning* (1990) que foi analisado pela estudiosa bell hooks (*Race and representation*, 1992) e pela Judith Butler (*Bodies that Matter*, 1993)” (Fonseca, 2020, p. 89).

para meu interesse pessoal, no entanto, a experiência em que vivo como parte dessa família me faz pensar as “houses” instituídas nos anos 70 até os anos 90” (Fonseca, 2020, p. 89).

No vestido vermelho, pacientemente fiado por seu pai, reside um tanto de memória e vida que, tal qual a iniciativa do *Aids Memorial Quilt*, canta a presença de muita gente que foi ceifada pela epidemia. É uma costura da memória, como pensada pela artista brasileira Rosana Paulino, em que: “a costura e o bordado [...] apresentam a oportunidade de trabalhar com memória e assumir uma posição política em relação ao fazer arte” (Cleveland, 2013, p. 143). Costurar para fazer a família dançar, constitui-se num bonito programa de ação performativa, ação essa que nunca cessa, pois sempre haverá vidas que bailam.

Ainda nessa conversa com Franco Fonseca, algo importante parece ter emergido, no momento mesmo em que ele me confienciava outros ecos sugeridos pela simbologia dos urubus. Dizia ele:

*Tem comunidades ameríndias e não-ocidentais que cultuam uma espécie específica de urubu. Né? Esses urubus, nessas comunidades, também são cicladores (sic) como os nossos, né? Comem a carniça e tal, mas para os guerreiros saírem pra guerra ou pós-ferimen... (interrompe), pós-guerra, eles passavam o sangue desses urubus, né, em suas feridas. E, de fato, há uma explicação, também pelo caminho da ciência para falar do sangue desses urubus que tem um alto nível de hããã (como se pensando uma palavra). De... eu vou falar essa palavra, mas não era isso que eu queria dizer, toxinas e não sei que lá, por comerem o que comem, no estado que comem, que são, de fato, parte de alguns processos de cura, mas enfim. Tem também muita mitologia e coisas superticistas (sic), culturas críveis. [...] Outra é que Baile Urubu foi um tapa na minha cara, eu tava muito acadêmica lendo necropolítica, mexida com Mbembe [...] e quando em cheguei em Belém, amigo, os urubus eram amados, tá? (riso). Eu chegava as pessoas davam peixes na boquinha deles, parecia bicho de estimação. E esse pedaço onde os urubus ocupam, onde eu realizei a performance, no Ver-o-Peso, a Pedra do Sal (que é quente pra caralho!), – nossa, foi insuportável fazer isso de máscara, agora eu lembro porque que eu chorei tanto – é um lugar que tem uma memória ancestral anterior à colonização, né? Um lugar de troca que a Xan [Marçal] vai conseguir dizer melhor pra você. Só pra ilustrar umas doidices!*

(Franco Fonseca em áudio no WhatsApp, em 15 de novembro de 2022)

Na intertextualidade oferecida pela imagem do urubu (ou abutre) e pela imageação<sup>8</sup> (Silva, 2019) de Franco Fonseca, rememorei uma passagem dos *Condenados da Terra* (2022) em que Frantz Fanon cita um poema de Keïta Fodéba<sup>9</sup>, onde há uma referência precisa à Douga, “dança sagrada do abutre, que ninguém dança sem ter realizado um ato memorável [...]. Douga, célebre dança dos mandingas” (Fanon, 2022, p. 232). Sobre a Douga, Aza Uzuomaka Azodo (1994, p. 59) nos diz:

É uma dança de vitória que é espiritualmente relevante em três níveis. Em primeiro lugar, é uma dança mágica, executada apenas ocasionalmente em grandes eventos e marca o renascimento religioso desta comunidade guineense. Então, em um nível esotérico mais profundo, mostra o domínio do conhecimento humano, habilidades criativas e sabedoria sobre a matéria e instinto bestial. Em terceiro lugar, demonstra em um nível gnóstico ainda mais fundamental, a promessa da ressurreição dos mortos para a vida. É, portanto, uma celebração da invulnerabilidade aos estragos do tempo histórico, graças à criatividade trabalho e ritual.

O que a Douga nos informa, entre outras coisas, é que o movimento de se afeiçoar pelas imagens negativadas da cosmovisão ocidental (urubu=carcaça=podridão=abjeção) é bastante reducionista e, se a gente desloca nossa percepção, por certo, outras paisagens surgirão. Na performance Baile Urubu, por exemplo, quando o artista dança, sob um calor extremo, tendo o seu corpo marcado com a palavra “AID\$” é justamente uma imagem de resistência opulenta: um corpo, uma vida que não se permite ser tombado pelas arquiteturas do necropoder. O corpo marcado com o

8 Utilizo a palavra imagear/imageação de forma múltipla, acessando um sentido proposto por Denise Ferreira da Silva (2019), que tem a ver com uma capacidade que a imaginação (do exercício de imaginar algo/alguma coisa) tem de produzir imagens liberadas do clamor ocidental pela descrição, pela captura, pelo regime do Entendimento e/ou Verdade. Imagear, nos termos que aqui se apresentam, funciona como um exercício de leitura po-Ética [*poethical reading*] do mundo onde o sem sentido, o ruidoso, o inapreensível ganham contornos de liberdade, justamente porque não prestam reverências ao comportamento da racionalidade ocidental de capturar o sentido e a verdade do Mundo (Fontes, 2023, p. 26).

9 “Fodeba Keita foi uma força orientadora na evolução das artes e da música guineense. Autor, compositor, dramaturgo e coreógrafo, Keita juntou-se a Kante Facely para formar o grupo de dança tradicional guineense, *Ballets Africains*. Um dos primeiros conjuntos a apresentar os ritmos do djembe, a trupe tornou-se a companhia nacional de balé depois que a Guiné conquistou a independência em 1958.” Texto extraído de: [allmusic.com/artist/fodeba-keita-mn0001819444/biography](https://allmusic.com/artist/fodeba-keita-mn0001819444/biography). Acesso em: 9 jun. 2023

cifrão aponta, igualmente, para esse deslocamento violento que a indústria farmacêutica<sup>10</sup> e todo o dispositivo biomédico têm produzido em torno e por sobre as vidas positivas. Nesse sentido, a dança de Franco com os urubus é ao mesmo tempo uma crítica potente sobre a financeirização das vidas negras positivas e uma ação implicada do corpo positivo que recusa a inércia produzida pela sorofobia.

A transição das imagens negativas para imagens positivadas da epidemia de hiv/aids de certo que funciona como uma abertura de portais, como um fazer po-Ético que se afeiçoa às conexões, às potencialidades da linguagem e seus modos de dizer. Bem, o que é isso senão literatura? O que é isso senão uma prática artística contracolonial? Na mitologia Kamayurá (Agostinho, 2009) o urubu tem papel fundamental nos processos simbólicos e materiais que denotam e conotam travessia entre espaços-tempo diversos, sejam eles de transição etária (passagem daquilo que nomeamos por infância e puberdade, a partir do “remédio do urubu” que “destina a fortificar e fazer crescer” [2009, p. 73]); de narrativas mitológicas que ligam, fazem a travessia, entre a Terra e o espaço dos espíritos tutelares, onde se come, bebe, pinta o corpo com jenipapo, dança, produz encontros e conjura os processos de vitalidade ou mesmo de espaços-tempo de guerra, pela “pintura do Urubu” (corpo pintado com fuligem e cocares de penas escuras na cabeça), que “são os atavios de guerra Kamayurá” (Agostinho, 2009, p. 85). Ainda pensando as afiliações indígenas, e devo dizer que não sou um atento e profundo conhecedor de todos esses “complexos acervos de conhecimento” (Martins, 2021,

---

10 “Forjei a palavra corpo-rações como forma de flagrar essa operação da língua e de toda essa estrutura de financeirização das vidas positivas: por um lado somos vidas dependentes das moléculas farmacêuticas, os antiretrovirais [ARV] (pois devemos ingeri-las diariamente, para manter as cópias dos vírus controladas – nesse sentido vivemos dessa razão), por outro somos vidas barganhadas no mercado financeiro da saúde (preços, política de compras pelos estados que fornecem o medicamento gratuitamente, desabastecimento oriundo das políticas monetárias e altas taxas de importação etc.) por não mais que dez empresas bilionárias que seguem lucrando com o monopólio da tecnologia farmacológica, daí que nossas vidas e corpos acabam personificando a própria corporação farmacêutica que oferece o ‘menor preço’ no pregão das aquisições medicamentosas, por parte dos governos que oferecem o tratamento gratuito. Enquanto isso a pauta da cura do hiv/aids é relegada para um segundo plano ou é fortemente sabotada pelo multibilionário lobby praticado pelas mesmas indústrias farmacêuticas, que estão justamente interessadas nessa dependência contínua do medicamento a qual a vida positiva está submetida” (Fontes, 2023, p. 125).

p.141), conectei o gesto bailarino do Franco com a vida, simbólica e material, que emerge a partir dos gestos da materialidade fônica dos povos Maxakali, autodesignados como Tikmũ'ũn.

Leda Maria Martins (2021, p. 139-151), dedicou um ensaio belíssimo e carinhoso intitulado “Composição V: Lírica dos afetos, o canto-imagem Maxakali” para o seu amigo e ancestral Toninho Maxakali. Em determinado momento do ensaio a autora nos interroga, apresentando em seguida o que aprendeu com seu amigo:

O que nos dizem os Tikmũ'ũn?

Eles nos asseguram que são visitados pelos espíritos dos mortos; uma variedade de povos, seus ancestrais, que eles denominam povo-árvore, povo-gavião, povo-morcego, povo-abelha, entre muitos outros. Essas visitas que chegam às aldeias incluem humanos, bichos, fauna e flora. Os espíritos são aparições epifânicas, visões, imagens que ensinam. As imagens são os ancestrais que vêm pelo sonho que lhes emprestam morada. Os Maxakali sonham imagens que designam todos os seres e o cosmos, enfim. As imagens aparecem no sonho, por meio do qual habitam o corpo daquele que sonha. Para melhor receber as imagens, algumas cerimônias iniciáticas pressupõem o encobrimento dos olhos, pois a imagem sonhada não pode ser vista, com o risco de cegar aquele que vê. A jornada pelo mundo das imagens é órfica: como Orfeu, cujo destino era tocar, os Maxakali devem cantar as imagens. Aquele que sonha ou que as vislumbra, sem fixá-las ou mirá-las, em seu sonho torna-se pai ou a mãe do que sonha, numa inversão da temporalidade linear. O ancestral-imagem deve ser alimentado, resguardado. Quando aquele que sonha acorda, a imagem se torna canto e o canto, por sua vez, produz imagens, em um processo contínuo de transformação e de metamorfose que é contíguo e perene. [...] Rosângela de Tugny revela que os espíritos são denominados *xokxop*, e observa que a raiz linguística de *xop* significa povo, coletividade, e *xok* pode ser tanto morte quanto imagem. Assim, a palavra que designa esses antepassados enuncia-dores pode ser tanto “povo de mortos” quanto “povo-imagem.” (Martins, 2021, p. 144-145)

Na performance de Franco Fonseca, portanto, é possível sonhar que o povo-urubu, ali mesmo na quentura do Ver-o-Peso, canta imagens a partir do transe onírico do artista e “a escuta das imagens é a nossa entrada para o universo cósmico em que sonoridades, musicalidades, movimentos dançantes,

gestos, cheiros têm cores e também esculpem e revelam paisagens” (Martins, 2021, p. 149). Dénetem Touam Bona (2020, p. 31) nos ensina que “o transe é uma técnica de intensificação dos fluxos: o corpo não se reduz mais a uma coleção de órgãos, se transforma em onda vibratória. A metamorfose surge das pulsações rítmicas de um erotismo sagrado;” nesse sentido, a prática performática de Franco, em “Baile Urubu,” conecta um repertório vasto da diáspora africana e das cosmovisões ameríndias, subvertendo o saber-poder europeu (ocidental), naquilo mesmo em que eles instituíram como abjeto, políticas de vida/morte e racionalidade, isto é, a noção canônica de morte, perpetrada pelo necropoder. “Baile Urubu” rememora e reprograma o corpo soropositivo para continuar dançando sobre os escombros da necropolítica.

*Quando eu fiz, lá [no Ver-o-Peso], fico pensando tanta [interrompe]. Eu tive encontros com urubus a semana inteira, tipo, eu fiquei na Ilha do Marajó, numa praia de pesqueiros, perdido, sem ter como voltar, uma madrugada inteira. É... e a praia era lotada de urubus e eu fiquei brincando de como chegar perto, enfim. E esse lugar do transe foi muito real [...] eu me lembro, parecia que eu estava bêbado, enquanto dançava. Tanto que eu só entendi que a ação tinha acabado quando meu pai chegou muito perto e quando ele me abraçou, meu joelho, sabe quando dobra assim por trás e você cai? Ele que me segurou [trecho inaudível] é hora de parar, já tava... o oxigênio já tava diferente, né? Na cabeça, o corpo, enfim. (Franco Fonseca em áudio no WhatsApp, em 15 de novembro de 2022)*

O “fora, nascido do escapar de um canto ou de uma dança, no próprio seio de um dentro asfíxiante” forja paisagens onde “todo passo de dança é esboço de um golpe” (Bona, 2020, p. 81-82). Por tudo isso, o “Baile Urubu,” ou melhor o Baile do Povo-Urubu grafa para todos os corpos soropositivos a seguinte sentença de vida e fortalecimento subjetivo: “um corpo que não foi esculpido é um corpo vazio de sentido” (Bona, 2020, p. 82), ou seja, a forja produzida pelo diagnóstico do hiv/aids em nossas vidas deve nos manter firmes na dança contra as violências e opressões produzidas pelo imaginário colonial.



## Transmutação a partir da morte colonial – “O velório de Maria Silvino”, por Maria Sil

Maria Sil, “travesti, mestiça e posithiva”, é assim que se apresenta essa artista contemporânea da cena artística brasileira. Cria da baixada santista, em São Paulo, Maria atua como cantora, atriz e performer. A partir de sua performance intitulada “O velório de Maria Silvino: Não me traga flores, traga palavras” (2020/2021) refletiremos sobre como a noção de morte ocidental, em diálogo com os atravessamentos da epidemia de hiv/aids, é ressignificada pela artista.

O velório de Maria Silvino é uma performance-cênica-denúncia que comecei a elaborar em janeiro de 2019. Naquele momento, eu queria entender o meu corpo e a trajetória trilhada por ele. Queria entender, também, a trajetória de minha família e os motivos dela ser tão atravessada por lutos. Com o avanço e a vitória da extrema-direita no Brasil nas eleições de 2018, passei a investigar e a pensar sobre os atravessamentos e flertes que a morte degrada e significa em meu corpo de travesti, branca, mestiça, de família negra e que vive com hiv/aids. Também fui refletindo sobre como o diálogo constante com a possibilidade iminente de morrer modificam as minhas experiências pessoais, emocionais e sociais. (Sil, 2022, p. 111)

Ao longo desses anos, desde 2017, desenvolvemos uma amizade bonita e pude conversar por vários momentos com Maria sobre como as experiências dela com a morte, orquestrada pela maquinaria necropolítica, atravessam completamente seus processos artísticos. A performance que analisamos aqui, já foi apresentada algumas vezes presencialmente, mas também virtualmente, uma em 2020, na programação do SESC São Paulo (Santos)<sup>11</sup> e também em 2021, num diálogo com o Grupo de Teatro Contadores de Mentira, logo após a artista ter que elaborar a representação de mais uma perda: a morte de sua mãe, vitimada pelo descaso do governo brasileiro diante da pandemia de covid-19.

A história de Maria é comum a muitas pessoas criadas em comunidades periféricas nesse Brasil: uma vida atravessada por lutos, perda de pessoas

<sup>11</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MoiNI1MIXUE>. Acesso em: 25 out. 2023.

da família, amigas/es/os que cresceram junto ou até mesmo a convivência cotidiana com pessoas extremamente adoecidas pelas arquiteturas do par Estado-Capital, seja física ou mentalmente. Todo mundo que nasce e cresce em territórios que não são exatamente os territórios abastados das cidades, certamente terão, ao menos, uma história daquela pessoa que “poderia ter sido muita coisa na vida,” mas o encontro com a maquinaria necropolítica ceifou seus sonhos e possibilidades, isso fica ainda mais evidente se esse corpo é um corpo racializado. Diante dessa narrativa, infelizmente comum no cotidiano brasileiro, fiquei refletindo o que exatamente a performance da artista mobiliza em termos de vitalidade, ou melhor, como a ação de detecção de vida em contextos de morte podem reestabelecer uma força subjetiva que ajuda um corpo dissidente de gênero e soropositivo a se reerguer e seguir na travessia da vida? Ou melhor, o que exatamente se vela quando se organiza uma morte, quando se organiza o seu próprio velório?

Escutando as narrativas de vida e morte que Maria elabora em suas aparições fantasmáticas (estados de vida e morte, na cena da performance), o que parece querer chamar nossa atenção é justamente aquilo que ali não está, aquilo que não é dito, aquilo que não é mostrado: a dor da perda aniquiladora, a perda que afasta bruscamente o corpo que padece desse pertencimento familiar, comunal. Quando a artista, mobilizando os signos de abjeção que formatam o texto social sobre sua vida – a identidade travesti e a identidade soropositiva – ela se põe no exercício de torção desses imaginários coletivos. Ela joga duplamente com as arquiteturas jurídicas do par Estado-Capital e mobiliza outras percepções sobre vida, memória e enlutamento.

O que pode um corpo de uma travesti, mestiça e posithiva, viva, quando encontra o arquivo colonial? As histórias de perda que atravessam a vida de Maria Sil, longe de produzir uma romantização sobre o luto e a violência cotidiana, aponta-nos locais de vitalidade, a partir de uma reflexão interseccional, diante de toda uma arquitetura necropolítica. Aqui, especificamente, como que a vida de uma travesti, atravessada pela expectativa de vida de 35 anos<sup>12</sup>, torna-se insurgente e ousa, mesmo quebrada por tais violências,

---

<sup>12</sup> Inflacionada pela transfobia institucional, que para além das violências cotidianas impedem que essa vida tenha o básico: emprego, moradia, lazer, saúde etc.

denunciar as reiteradas mortes que atravessam sua existência, ou melhor, que constituem esse arquivo colonial da cisgeneridade? A vida de Maria e as mortes que ela traz em sua história de vida atravessam o arquivo oficial, desestabilizando-o, naquilo em que ele se pretende coerente: a contação de uma história única (Adichie, 2019) sobre determinados corpos.

O “Velório de Maria Silvino: Não me traga flores, traga palavras” é uma ação, digamos, esteticamente simples e sem muito requinte cenográfico, tanto na apresentação de 2020 quanto na de 2021. Rememora, de forma indireta, a prática dos chamados *Die-ins*<sup>13</sup>. A artista, trajando um vestido preto, muito semelhante à uma roupa de dormir rendada, deita-se num caixão de papelão, confeccionado à sua medida, enquanto ao seu lado são projetadas, em *looping*, imagens previamente gravadas dessa mesma cena, como se a performer ensaiasse o que ocorreria em seguida. Nos *frames* projetados podemos ler palavras como: “necropolítica”; “história da morte no ocidente”; “ritos fúnebres”; “virtualização”; “COVID-19”; “travesti” e “HIV/AIDS”. Durante 42 minutos, na apresentação de 2020 para o SESC-São Paulo (Santos), a artista permanece, dentro do caixão de papelão, de olhos fechados, em silêncio e com as mãos entrelaçadas sobre o tronco, performando, de fato, a postura que comumente vemos nos velórios, dos corpos das pessoas que morreram. Já na apresentação de 2021, em colaboração com o Grupo de Teatro Contadores de Mentira, o tempo em que passa no caixão é de 20 minutos, aproximadamente, e logo em seguida, ao se levantar do ataúde cantando a música “Gonzaga”, na voz de Gonzaguinha, a artista põe-se a declamar as poesias e fragmentos literários deixados por sua mãe, falecida há poucos meses em decorrência da covid-19. Logo em seguida ela reflete sobre as mortes e lutos que enfrentou desde que era pequena e canta suas composições musicais sobre tais episódios.

Falar pormenorizadamente sobre tais mortes, penso eu, não é exatamente o objetivo que nos propomos aqui, até porque a Maria Sil já o faz

---

13 Os *Die-ins* são encenações de morte e funcionam na tentativa de criar uma imagem que impressione a opinião pública. Por exemplo, uma multidão se deita na via pública, impedindo o trânsito para chamar atenção para o número de mortes naquele espaço ou quando uma multidão de ativistas se deitou na catedral de Nova York, na década de 1980, como forma de protestar contra a posição da Igreja Católica em condenar o uso do preservativo, durante o auge da epidemia do hiv/aids.

em sua performance, mas convém indicar exatamente os caminhos em que esses óbitos se dão: o primeiro, enquanto Maria tinha 11 anos, o segundo enquanto tinha 13 anos, o terceiro, enquanto tinha 16 e o mais recente, enquanto tinha 29 anos. Todas as mortes recaem sobre corpos racializados e/ou clivados pelas intersecções de raça/classe/gênero, pertencentes ao núcleo familiar e afetivo da artista: um senhor que tomba, por infarto, numa unidade do Centro de Atenção Psicossocial (CAPS) que não dispõe de desfibrilador; um jovem, filho desse senhor, que anos após a perda do pai sucumbe, vítima de pneumonia “contraída e mal tratada dentro do sistema carcerário brasileiro” (Sil, 2022, p.120); um outro jovem, assassinado; e por último, a sua mãe, mulher negra, que nas palavras de Sil:

Estava com 69 anos, era obesa, tinha pressão alta, estava com 50% dos pulmões comprometidos e era negra. Em seu primeiro atendimento nesse processo de adoecimento, atendimento este documentado, a médica enviou-a para a casa, sem medicá-la, porque segundo a “doutora” a “cara dela” estava “boa,” logo não precisava sequer ser medicada, mesmo estando com 50% dos pulmões comprometidos (“Olha pra cara dela. Tá com a cara boa. Pode ir pra casa.”). No dia 15/05/2022 ela veio a óbito, depois de 16 dias internada, desses, 10 entubada em uma UTI. Só pude vê-la no dia anterior à sua morte. Saí do hospital pouco mais das 17h, pela manhã do dia seguinte ela passou a endossar os dados que apontam as mulheres negras como as maiores vítimas da COVID-19 no Brasil. (Sil, 2022, p. 125)

A performance de Maria Sil subverte todos os códigos esperados pela sua corporalidade e memória. Por um lado, a mobilização do corpo de uma travesti, viva, produzindo o luto coletivo por seus familiares (contrariando as baixas expectativas de vida da população trans e a transfobia estrutural da sociedade brasileira) desorganiza, ao menos provisoriamente, essa pretensa vontade da norma de ser a única responsável por contar a História. Isto é, a performance de Maria interrompe uma certa “lógica naturalizada” de que são as vidas cisgêneras as responsáveis por contar a história e processar o luto pelas vidas das pessoas transgêneras que se vão, ou melhor, a vida de Maria, viva e produzindo poética-manifesto-denúncia bagunça a “lógica naturalizada” e reafirma a potência material e simbólica das vidas desimportantes para a arquitetura do Estado-Capital, na medida mesmo em que

desestabiliza a norma arquivar/documental inquirindo-a diretamente sobre os processos que mantêm tais vidas em lugar de desimportância, ante a essa mesma arquitetura. Maria Sil não espera morrer pelas artimanhas do necropoder e, nessa poética de sobrevivência, põe-se a narrar, como um obituário indesejado, a quantidade de mortes que se agarram à sua história clamando por visibilidade, ou nos termos de Denise Ferreira da Silva (2019) reivindicando justiça, isto é, o fim desse mundo como nos foi dado a conhecer e que se assenta sobre essa mesma lógica naturalizada de morte e obliteração de determinadas vidas.

Refletindo sobre a performance de Maria Sil, penso que a potência e a vitalidade estão justamente naquilo que ali não está, ou seja, as vidas que se foram. E mobilizando-as no tecido discursivo e poético, a vida de Maria reveste-se da fabulação crítica (Hartman, 2021) e põe-se a narrar as vidas impossíveis, desde um lugar impossível. A impossibilidade da cena, uma travesti posithiva enlutada por seus mortos, recobra o seu fôlego e restitui a respiração daqueles que se foram. Nessa materialidade físico-poética-química, a artista rompe o imaginário colonial e reafirma o valor das vidas pilhadas pela arquitetura necropolítica.

O trabalho e o movimento incansável de Maria Sil, com seus (nossos!) mortos, expande-se como “parte de um caminhar coletivo” onde “a ruminação [produzida e mastigada pela vida travesti posithiva] é teoria – e não uma mera variável colonial” (Vergueiro, 2018, p. 15). Nesse sentido, a sua performance transmuta as imagens negativas produzidas pelo arquivo colonial, sobre as vidas dissidentes de gênero e posithivas, na medida mesmo em que se recusa a ser narrada pela oficialidade discursiva do Estado-Capital. Ao se apropriar da voz e da narrativa de seus mortos, amplificando-as em sua voz travesti posithiva a artista conta-nos outras histórias de vida e morte, histórias essas que se recusam a ser enterradas numa vala comum da história brasileira.

## Conclusão

Mobilizando uma cosmopercepção iorubana, guiada pelo conceito de ikupolítica, analisamos as performances “Baile Urubu” (2018), de Franco Fonseca (RN) e “O velório de Maria Silvino: Não me traga flores, traga

palavras” (2020/2021), de Maria Sil (SP), produzindo uma leitura crítica sobre performances contemporâneas de duas artistas que vivem com hiv/aids (PVHA) e mobilizam esse atravessamento de saúde conectando, ao mesmo tempo, experiências pessoais e coletivas sobre 40 anos de uma epidemia ainda incurável. As ações de ambas ressignificam as imagens de dor e morte, construídas ao longo de quatro décadas da epidemia de hiv/aids, no território brasileiro, além de expandirem as reflexões sobre o que significa morrer, dentro de um regime de expropriação e intensificação da violência (necropolítica), em contraponto a uma perspectiva coletiva e comunal de compreensão dos processos de morte (ikupolítica). Atravessando a obra dessas duas artistas argumentamos que esse deslocamento discursivo (da negação para uma posituação) aponta para uma ressignificação do imaginário social sobre a epidemia, para um enfrentamento direto contra o estigma e a sorofobia e, também, para uma posituação sobre os significados de viver com hiv/aids na quarta década da epidemia no Brasil. Importante ressaltar a relevância dessas ações, sobretudo pelo momento em que aconteceram (2018-2021), isto é, diante de um país regido por discursividades negacionistas e que atuaram com eficiência num desmonte global das políticas de saúde, educação e cultura, ambas as obras apontam como o corpo, a vida, a virulência e a revolta podem operar, em conjunto, maneiras de recontar a história única que se foi tecida sobre o hiv/aids no território brasileiro.

## Referências bibliográficas

- ADICHIE, C. N. **O perigo de uma história única**. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- AGOSTINHO, P. **Mitos e outras narrativas Kamayurá**. 2 ed. Salvador: EDUFBA, 2009.
- AZODO, A. U. The Work in Gold as Spiritual Journey in Camara Laye's "The African Child". **Journal of Religion in Africa**, Leiden, v. 24, p. 52-61, 1994. DOI: 10.2307/1581374.
- BARBOSA FILHO, E. A.; VIEIRA, A. C. de S. A expansão da sorofobia no discurso político brasileiro. **Argumentum**, Vitória, ES, v. 13, n. 3, p. 134-147, 2021. DOI: 10.47456/argumentum.v13i3.35656.
- BENISTE, J. **Dicionário yorubá-português**. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

- BESSA, M. S. **Os perigosos: autobiografias & AIDS**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- BESSA, M. S. **Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS**. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- BISPO, N. **Colonização, quilombos: modos e significados**. Brasília, DF: INCTI, 2015.
- BONA, D. T. **Cosmopoéticas do refúgio**. Tradução de Milena P. Duchiede. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.
- BRASIL. Secretaria de Vigilância em Saúde. Ministério da Saúde. **Boletim Epidemiológico de HIV e Aids**. Brasília, DF: Ministério da Saúde, 2022.
- CLEVELAND, K. L. **Black Art in Brazil: Expressions of Identity**. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2013.
- DANIEL, H.; PARKER, R. **AIDS, a terceira epidemia: ensaios e tentativas/dois olhares se cruzam numa noite suja**. Rio de Janeiro: ABIA, 2018.
- FANON, F. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.
- FONSECA, F. W. L. da. **Agora chupa essa manga – a cena pós coquetel: interfaces da aids nas artes da cena**. 2020. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2020.
- FONTES, R. **Ekografias do HIV/aid\$**. 2023. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.
- HARTMAN, S. Vênus em dois atos. In: BARZAGHI, C.; PATERNIANI, S. Z.; Arias, A. (Org.). **Pensamento Negro Radical**. São Paulo: Crocodilo; N-1 Edições, 2021. p. 105-126.
- HOOBS, b. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.
- KURY, B. Sobre contato e comunicação e o velho colonial vírus. **EhChO**, 3 jun. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3ToaD0i>. Acesso em: 24 out. 2023.
- MARTINS, L. M. **Performances do Tempo Espiral**: Poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- NASCIMENTO, W. F. do. Da necropolítica à ikupolítica. **Revista Cult**, São Paulo, ano 23, n. 254, p. 29-31, 2020.
- POLÍTICAS de Morte: entre a Necropolítica e a Ikupolítica. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2020. 1 vídeo (60 min). Publicado pelo canal NEAB UFU. Disponível em: [https://youtu.be/P0Obn\\_rGRks](https://youtu.be/P0Obn_rGRks). Acesso em: 27 out. 2022.
- PRANDI, R. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SIL, M. O velório de Maria Sil: pneumonia, HIV/Aids, Covid-19 e a necropolítica no Brasil. In: PUCCINELLI, B.; FERNANDES, F.; FONTES, R. (Org.). **Aids sem capa: reflexões virais num mundo pós-pandemia**. Salvador: Devires, 2022. p. 111-128.
- SILVA, D. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política; Casa do Povo, 2019.

SONTAG, S. **Assim vivemos agora**. Tradução de Caio Fernando Abreu. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

VERGUEIRO, V. **Sou travestis**: estudando a cisgeneridade como uma possibilidade decolonial. Brasília, DF: Padê Editorial, 2018.

Recebido em 27/10/2023

Aprovado em 15/03/2024

Publicado em 30/04/2024