

# CoRPO MONTAGEM

Intimidades cênico-visuais de  
um corpo autofabulado





UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS (FAV)  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL

YURI SILVA MARTINS

**Corpomontagem:**  
intimidades cênico-visuais de um corpo autofabulado

GOIÂNIA  
2026



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

### E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

#### 1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação     Tese     Outro\*: \_\_\_\_\_

\*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

**Exemplos:** Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

#### 2. Nome completo do autor

Yuri Silva Martins

#### 3. Título do trabalho

Corpomontagem: intimidades cênico-visuais de um corpo autofabulado

#### 4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
  
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Yuri Silva Martins, Discente**, em 23/03/2026, às 12:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Manoela Dos Anjos Afonso Rodrigues, Professor do Magistério Superior**, em 23/03/2026, às 13:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **6075104** e o código CRC **F05F9342**.

YURI SILVA MARTINS

## **Corpomontagem:** intimidades cênico-visuais de um corpo autofabulado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Mestrado, da Faculdade de Artes Visuais, da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do título de Mestre em Arte e Cultura Visual, na área de concentração Artes, Cultura e Visualidades, na linha de pesquisa Poéticas Artísticas e Processos de Criação, sob orientação da Profa. Dra. Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues.

GOIÂNIA

2026

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Martins, Yuri Silva  
Corpomontagem [manuscrito]: intimidades cênico-visuais de um corpo  
autofabulado / Yuri Silva Martins. - 2026.  
CIX, 109 f.: 2026

Orientadora: Prof(a). Dra. Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de  
Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual,  
Goiânia, 2026.

Bibliografia.  
Inclui: lista de figuras.

1. Corpomontagem. 2. Pesquisa Autobiográfica em Arte. 3. Montagem. 4.  
Fabulação Crítica. 5. Visualidades.

I. Rodrigues, Manoela dos Anjos Afonso, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE ARTES VISUAIS

**ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

Ata nº 05/2026 da sessão de Defesa de Dissertação de **Yuri Silva Martins**, que confere o título de Mestre em Arte e Cultura Visual, na área de concentração em Artes, Cultura e Visualidades.

Aos vinte e quatro dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte e seis, a partir das quatorze horas e trinta minutos, realizou-se, por videoconferência, a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada "Corpomontagem: intimidades cênico-visuais de um corpo autofabulado". Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues (PPGACV/UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Gabriela Canale Miola (ART/CCE - UFSC), membra titular externa; Professor Doutor Odinaldo da Costa Silva (FAV/UFG), membro titular externo. Durante a arguição, os membros da banca **não fizeram** sugestões de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o candidato **aprovado** pelos seus membros. A Banca destaca, ainda, a importância do trabalho e sua contribuição para a área, o programa, a linha de pesquisa e os estudos de gênero e sexualidade na intersecção com o campo das artes. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos vinte e quatro dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte e seis

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Manoela Dos Anjos Afonso Rodrigues, Professor do Magistério Superior**, em 24/02/2026, às 16:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Odinaldo Da Costa Silva, Professor do Magistério Superior**, em 24/02/2026, às 16:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gabriela Canale Miola, Usuário Externo**, em 24/02/2026, às 16:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5996099** e o código CRC **BD3A7E0D**.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL  
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Corpomontagem:  
intimidades cênico-visuais de um corpo autofabulado

YURI SILVA MARTINS

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues  
(FAV/UFG)

**Orientador(a) e Presidente da banca**

Prof. Dr. Odinaldo da Costa Silva  
(FAV - UFG)

**Membro externo**

Profa. Dra. Gabriela Canale Miola  
(ART/CCE - UFSC)

**Membro externo**

Profa. Dra. Carla Luzia de Abreu  
(PPGACV/FAV/UFG)

**Suplente interno**

Profa. Dra. Tamiris Vaz  
(IARTE/UFU)

**Suplente externo**

# Agϫadecimentos



A mim mesmo por eu ser quem sou.

À minha família por ser o meu lar.

Aos meus pais, Ilza Silva Martins e Antônio José da Silva Martins, por serem a minha origem e o meu conforto.

À minha irmã, Luane Silva Martins, por ser, habitualmente, o meu porto seguro, a minha segurança e o meu motivo de orgulho.

Aos meus amigos por serem a minha segunda família.

À minha orientadora, Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues, por ter me acompanhado e acolhido nesta jornada tão significativa e especial, sempre munida de palavras e gestos calorosos.

À Universidade Federal de Goiás por me receber de portas abertas desde 2019.

À Faculdade de Artes Visuais por ter sido um ambiente de boas memórias.

Ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual por ter me amparado e possibilitado a existência desta pesquisa.

À minha banca de qualificação e, agora, de defesa de mestrado por suas generosas contribuições e por acreditarem no potencial desta pesquisa.

Ao CNPq por ter financiado esta pesquisa.

Às tristezas, felicidades e todos os outros sentimentos que me acompanham e me lembram constantemente o quanto é bom estar vivo e ser humano.

Aos eventos ocorridos ao longo da minha vida por terem me endereçado até aqui.

À dança e aos meus amigos da dança por terem me lançado ao universo das artes.

A todos que estão presentes nesta pesquisa por terem me proporcionado movimento.

A tudo e a todos que precisam ser agradecidos, pois a minha memória é ruim!

*Meu povo trilhou caminhos perigosos  
Mas seus pés não hesitam  
Séculos de nostalgia e de dor  
Nos colocarão no caminho da liberdade  
E transformaremos essas águas  
De tristeza, em águas de amor*

*(Oração (Interlúdio) – Marcinha do Corinho, Urias)*  
[\*\(link na bio\)\*](#)

## **Resumo**

A pesquisa que apresento, por meio das palavras e imagens desta dissertação, propõe a exploração do termo “corpomontagem”, criado por mim e entendido como um espaço cênico-visual multimidiático que possibilita a experimentação de montagens, remontagens e desmontagens do meu corpo, endereçando-o à fabulação e resultando em contravisualidades. Partindo da abordagem da Pesquisa em Arte e ancorando-me na Pesquisa Autobiográfica em Arte, a investigação se apropria de práticas artísticas autorais de fotoperformance e montagem digital, transitando entre os ambientes visuais e cênicos, assim como por espaços íntimos e coletivos. Recorrendo aos estudos da fabulação crítica, esta pesquisa investiga como imagens construídas em processos de montagem cênico-visuais performam afetos, desejos, traumas e fragilidades de um corpo que se (re)inventa ao se (re)montar. Disposta em três capítulos, esta dissertação busca percorrer os seguintes caminhos: o primeiro, conceituando a corpomontagem; o segundo, permeando os debates sobre autorrepresentação, autorretrato e autofabulação; e o terceiro, analisando alguns trabalhos produzidos por mim ao longo do percurso no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual (PPGACV/FAV/UFG) – Linha de Pesquisa B: Poéticas Artísticas e Processos de Criação. Combinando escrita performativa, poemas, sentimentos e uma prática autobiográfica, esta dissertação explora o ruído, ancora-se em investigações de montagem e desmontagem e encontra na fabulação o caminho para a construção de outras narrativas de existência e resistência.

**Palavras-chave:** corpomontagem; pesquisa autobiográfica em arte; montagem; fabulação crítica; visualidades.

# **A**bstract

The research I present, through the words and images of this dissertation, proposes an exploration of the term “bodymontage” (corpomontagem), coined by me and understood as a multimedia scenic-visual space that enables the experimentation of assembling, re-assembling, and disassembling my body, addressing it toward fabulation and resulting in countervisualities. Grounded in the approach of Art Research and anchored in Autobiographical Research in Art, the investigation draws on my own artistic practices of photoperformance and digital montage, moving between visual and scenic environments, as well as intimate and collective spaces. Drawing on studies of critical fabulation, this research examines how images constructed through scenic-visual montage processes perform affects, desires, traumas, and fragilities of a body that (re)invents itself through its own (re)assembly. Organized into three chapters, this dissertation follows these paths: the first conceptualizes body-montage; the second engages debates on self-representation, self-portraiture, and autofabulation; and the third analyzes selected works produced by me throughout my trajectory in the Graduate Program in Art and Visual Culture (PPGACV/FAV/UFG), Research Line B: Artistic Poetics and Creative Processes. Combining performative writing, poems, feelings, and an autobiographical practice, this dissertation explores noise, anchors itself in investigations of assembling and disassembling, and finds in fabulation a pathway for constructing other narratives of existence and resistance.

**Keywords:** bodymontage; autobiographical research in art; montage; critical fabulation; visibilities.

# Lista de figuras

- 17 **Figura 1:** *Sem título*, 2019. Fotoperformance digital registrada por câmera de celular e editada no software Photoshop. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.
- 18 **Figura 2:** *Sem título*, 2020. Fotoperformance digital registrada por celular e montada no software Photoshop com imagens de banco de imagens. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.
- 20 **Figura 3:** *Sem título*, 2020. Fotoperformance digital registrada por câmera de celular e editada no software Photoshop. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.
- 22 **Figura 4:** Autoria desconhecida. *Sem título*, 2019. Fotografia digital do espetáculo Amores Líquidos, por Grupo de Contemporâneo Vibe 62. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.
- 23 **Figura 5:** Kadu Marques. *Sem título*, 2021. Fotografia digital da coreografia Continuum, por Yuri Martins. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.
- 23 **Figura 6:** Dani Bettini. *Sem título*, 2023. Fotografia digital do espetáculo Homem Camundongo Narcisista, TCC Cênico do curso de Dança, por Yuri Martins. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.
- 24 **Figura 7:** Autoria desconhecida. *Sem título*, 2019. Fotografia digital da coreografia Preta Yayá, por Grupo de Contemporâneo Vibe 62. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.
- 26 **Figura 8:** Bruna Mazzotti. *Fingir de esposa, série Faz de conta*, 2024. Fotoperformance. Fonte: Bruna Mazzotti
- 27 **Figura 9:** *Aposematismo*, 2024. Fotoperformance digital registrada por câmera de iPhone 16 e editada no software Photoshop. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.
- 28 **Figura 10:** *you know that i'm avoiding crying*, 2023. Fotoperformance digital registrada por câmera de iPhone 11 e editada no software Photoshop com colagem de imagem. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.
- 29 **Figura 11:** *Sem título*, 2020. Fotoperformance digital registrada por câmera de celular e editada no software Photoshop. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.
- 30 **Figura 12:** *Sem título*, 2020. Fotoperformance digital registrada por câmera de celular e editada no software Photoshop. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.
- 31 **Figura 13:** *Sem título*, 2025. Fotoperformance digital registrada por câmera Canon SL3 e editada no software Photoshop, com manipulação de IA. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.
- 35 **Figura 14:** *Sem título*, 2025. Fotoperformance digital registrada por câmera de iPhone 16 e editada no software Photoshop. Dimensões variadas. Arquivo pessoal
- 37 **Figura 15:** Ziqian Liu. *Sem título*, 2021. Fotoperformance digital. Dimensões Variadas. Fonte: @ziqianqian.
- 38 **Figura 16:** *Sem título*, 2023. Montagem digital realizada no software Photoshop com imagens de banco de imagens e fotografias do próprio corpo. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.
- 41 **Figura 17:** *Sem título*, 2024. Fotoperformance digital registrada por câmera de iPhone 16 e editada no software Photoshop. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.
- 45 **Figura 18:** Lívia Chagas. *Conjugação*, 2024 (tríptico). Três objetos de cerâmica artesanal, queimados em cone 6 (1220°C), esmalte corante. Dimensões: 26 cm de diâmetro (cada). Fonte: Paz (2025, p. 60).
- 47 **Figura 19:** *Sem título*, 2025. Montagem digital realizada no software Photoshop com imagens de banco de imagens e fotografia do próprio torso. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.
- 48 **Figura 20:** *Força de papelão*, 2025. Fotoperformance digital registrada por câmera de iPhone 16 e editada no software Photoshop, com manipulação de IA. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.
- 49 **Figura 21:** *O mialheiro*, 2025. Montagem digital realizada no software Photoshop com imagens de banco de imagens e fotografia do próprio rosto, mão e pés. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.
- 50 **Figura 22:** *Sem título*, 2025. Montagem digital realizada no software Photoshop com imagens de banco de imagens e fotografia de rosto de um homem. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.
- 51 **Figura 23:** *Sem título*, 2025. Fotoperformance digital registrada por câmera de iPhone 16 e editada no software Photoshop. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.
- 58 **Figura 24:** Banner de divulgação da Oficina de Introdução à Fotoperformance divulgado no perfil oficial do Centro Cultural Octo Marques. Fonte: @octomarques.secultgoias
- 60 **Figura 25:** Laercio Redondo. *Quarto em Arles / The Good Home*. 2006. Digital, 600 X 1012 px. Fonte: Laercio Redondo. Disponível em: <https://laercioredondo.com/quarto-em-arles-the-good-home/>. Acesso em: 15 jan. 2026.
- 62 **Figura 26:** João Rios. *Sem título*, 2025. Registro fotográfico de totem construído em coletivo durante a Oficina de Introdução à Fotoperformance. Fonte: João Rios.
- 63 **Figura 27:** *Sem título*, 2025. Registro fotográfico de algumas pessoas presentes e totem construído em coletivo durante a Oficina de Introdução à Fotoperformance. Fonte: Arquivo Pessoal.
- 64 **Figura 28:** *Sem título*, 2025. Registro fotográfico de algumas pessoas presentes e totem construído em coletivo durante a Oficina de Introdução à Fotoperformance. Fonte: Arquivo Pessoal.
- 70 **Figura 29:** *Homem Berinjela*, 2024. Montagem digital realizada no software Photoshop com imagens de banco de imagens e fotografias do próprio rosto e do rosto de um outro homem negro. Dimensões variadas. Arquivo pessoal
- 75 **Figura 30:** Print de mensagem recebida em 2025/01 por um contatinho como resposta a uma fotoperformance publicada no status do Whatsapp.
- 76 **Figura 31:** *Sem título*, 2023. Montagem digital realizada no software Photoshop com imagens de banco de imagens e fotografias do próprio corpo. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.
- 79 **Figura 32:** *Homem Moranguinho*, 2024. Montagem digital realizada no software Photoshop com imagens de banco de imagens e fotografias do próprio rosto e do rosto de um outro homem negro. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.

# lista de figuras

- 80 **Figura 33:** *Homem Laranja*, 2024. Montagem digital realizada no software Photoshop com imagens de banco de imagens e fotografias do próprio rosto e do rosto de um outro homem negro. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.
- 81 **Figura 34:** *Homem Maçã*, 2024. Montagem digital realizada no software Photoshop com imagens de banco de imagens e fotografias do próprio rosto e do rosto de um outro homem negro. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.
- 82 **Figura 35:** *Homem Mamão*, 2024. Montagem digital realizada no software Photoshop com imagens de banco de imagens e fotografias do próprio rosto e do rosto de um outro homem negro. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.
- 86 **Figura 36:** Cindy Sherman. *Untitled #661*. 2023. Digital. Fonte: Another Magazine (2023). Disponível em: <https://www.anothermag.com/art-photography/gallery/13030/cindy-sherman-at-hauser-wirth/3>
- 86 **Figura 37:** Cindy Sherman. *Untitled #645*. 2023. Digital. Fonte: Another Magazine (2023). Disponível em: <https://www.anothermag.com/art-photography/gallery/13030/cindy-sherman-at-hauser-wirth/3>
- 90 **Figura 38:** Registro fotográfico do espetáculo *AdoleSendo*, por Corpo Composto. Fonte: Site do grupo.
- 90 **Figura 39:** Registro fotográfico do ensaio de *AdoleSendo*, por Corpo Composto. Fonte: Site do grupo.
- 91 **Figura 40:** Registro fotográfico do espetáculo *AdoleSendo*, por Corpo Composto. Fonte: Site do grupo.
- 91 **Figura 41:** Flyer de divulgação de estreia do espetáculo *AdoleSendo*, por Corpo Composto. Fonte: Site do grupo
- 94 **Figura 42:** *Sem título*, 2024. Montagem digital realizada no software Photoshop com imagens de banco de imagens e fotografias do próprio rosto e do rosto de um outro homem negro. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.
- 95 **Figura 43:** *Sem título*, 2024. Montagem digital realizada no software Photoshop com imagens de banco de imagens e fotografias do próprio rosto e do rosto de um outro homem negro. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.
- 96 **Figura 44:** *Sem título*, 2024. Montagem digital realizada no software Photoshop com imagens de banco de imagens e fotografias do próprio rosto e do rosto de um outro homem negro. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.
- 98 **Figura 45:** João Marcos Bigon. Sexta imagem do carrossel do texto *quando homens negros confundem hipersexualização com amor*, 2025. Fonte: @ojaob
- 98 **Figura 46:** João Marcos Bigon. Oitava imagem do carrossel do texto *quando homens negros confundem hipersexualização com amor*, 2025. Fonte: @ojaob
- 101 **Figura 47:** *Rei de Paus*, 2025. Fotoperformance digital registrada por câmera de iPhone 16 e editada no software Photoshop. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.
- 102 **Figura 48:** Primeiro print de conversa com uma amizade no Instagram sobre hipersexualização do corpo negro, 2025.
- 102 **Figura 49:** Segundo print de conversa com uma amizade no Instagram sobre hipersexualização do corpo negro, 2025.

# **S**umário

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>15</b>
<b>1 Corpomontagem</b>	<b>17</b>
1.1 Qual é a da corpomontagem?	17
1.2 Montar a si mesmo para montar em si mesmo	40
1.3 Desmontagem do corpo montado	43
<b>2 Autorrepresentar, autorretratar e autofabular em montagem</b>	<b>45</b>
2.1 Autorrepresentação e autorretrato	45
2.1.1 Oficina de Introdução à Fotoperformance	58
2.2 Fabulação crítica da montagem	<b>65</b>
<b>3 O corpo e a cabeça</b>	<b>69</b>
3.1 A cabeça sem (com outro) corpo	69
3.1.1 O Homem Berinjela	69
3.1.2 O Homem-Fruta	78
3.1.3 Experimentações dançadas de um corpo vegetal	89
3.2 O corpo sem (com outra) cabeça	97
<b>CONSIDERAÇÕES PARA UM TIPO DE FINAL</b>	<b>104</b>
<b>EPÍLOGO</b>	<b>106</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>107</b>



# Introdução

A dissertação que apresento ao longo dos próximos capítulos nasce de inúmeras inquietações minhas em relação ao meu corpo, à imagem e aos processos de montagem, ambientados, sobretudo, em um território que diz respeito às práticas artísticas que desenvolvi durante a minha jornada no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual (PPGACV), na Faculdade de Artes Visuais (FAV), na Universidade Federal de Goiás (UFG).

Ao longo das páginas que lhes apresento, proponho a investigação do termo corpomontagem, criado por mim a partir da minha prática artística, como um campo expandido e multimidiático de criação e reflexão, articulado por experiências pessoais e por imagens produzidas em contextos íntimos e coletivos, por meio de processos de montagem, remontagem e desmontagem, ancorando-me, primordialmente, nas vertentes artísticas da fotoperformance e da montagem digital.

Agarrando-me, primordialmente, à Pesquisa Autobiográfica em Arte (Rodrigues, 2021), investigo, portanto, nesta dissertação, o gesto de montar, remontar e desmontar o meu corpo por meio das imagens e da cena, assim como o processo de montar, remontar e desmontar a mim mesmo em instâncias que estão para além das visualidades e do universo cênico.

Inspirado nos estudos da fabulação crítica (Hartman, 2020), vou ao encontro do pensamento de Saidiya Hartman ao investigar como o meu corpo, em processo de montagem enquanto imagem, por meio da Pesquisa Autobiográfica em Arte (Rodrigues, 2021), remonta narrativas e realidades não contadas pelo meu corpo enquanto arquivo — corpo esse que é negro e homossexual.

Não comprometido com a criação de uma verdade, bem como com a finalização de alguma coisa, por meio da Pesquisa Autobiográfica em Arte (Rodrigues, 2021) e da fabulação crítica (Hartman, 2020), com os processos criativos desmontados e apresentados neste trabalho, exploro a ideia de que o corpo não é um arquivo

finalizado, pois percebo esse dispositivo midiático como um aparato em constante mudança e construção, isto é, pertencente ao âmbito de corpomontagem.

Partindo de uma trajetória percorrida do curso de Licenciatura em Dança, na Faculdade de Educação Física e Dança (FEFD), na UFG, para o Mestrado em Arte e Cultura Visual, na mesma universidade, monto os diálogos aqui presentes, relacionando, assim, as minhas vivências no universo das artes da cena e das artes visuais, buscando contribuir positivamente para ambos os campos.

Quanto às palavras que estão escritas, adianto que elas estão embebidas de uma escrita performativa, em que, quase sempre, as ideias serão interpoladas por pensamentos altos, interações com o leitor e, igualmente, por uma construção narrativa que se assemelha a uma conversa íntima, carregando muito sentimento. Intencionalmente, a escrita desta dissertação segue esse caminho performativo — afinal, é o meu modo de caminhar —; portanto, não se espante com os diversos parênteses, verbetes que fazem parte do meu cotidiano e sentimentos bem evidenciados por meio da palavra.

Para além da escrita performativa, em alguns momentos, você irá se deparar com alguns poemas meus, para além da escrita poética ao longo dos capítulos. Apresento-os aqui, pois, concomitantemente ao processo de produção dos meus trabalhos artísticos em cena e em visualidade, também operei na literatura, tecendo poemas que dialogam com os sentimentos vividos naquele momento e que, de alguma forma, fazem parte do meu imaginário sentimental-corporal. Dito isso, aproveite-os.

Estando esta dissertação disposta em três capítulos, distribuídos de maneira pouco linear, dedico, portanto, todas as palavras e imagens aqui presentes à discussão do termo corpomontagem.

No primeiro capítulo, lanço-me à construção e à contextualização conceitual daquilo que entendo como corpomontagem, trazendo para o debate as minhas relações com o meu corpo, com a montagem, com a fotoperformance e, igualmente, com a desmontagem, amparando-me por referências teóricas e experiências artísticas pessoais.

No segundo capítulo, embora ainda endereçado aos estudos da corpomontagem, desloco a discussão para os debates sobre autorrepresentação, autorretrato e autofabulação, apresentando e dialogando, finalmente, com o conceito de fabulação crítica, cunhado por Saidiya Hartman (2020). Tal conceito se torna importante para esta dissertação, pois compreendo a fabulação como essa possibilidade de reescrita de histórias interrompidas ou negadas, aproximando-se da proposta da corpomontagem como esse lugar capaz de montar, remontar e desmontar corpos. Por fim, nesse capítulo, compartilho brevemente a experiência vivida como artista propositor na Oficina de Introdução à Fotoperformance, ministrada por mim na Escola de Artes Visuais, no Centro Cultural Octo Marques, em Goiânia – Goiás.

Já no terceiro e último capítulo, concentro-me na análise e desmontagem de alguns trabalhos produzidos ao longo desses 24 meses enquanto mestrando, resgatando a corpomontagem como lente para a compreensão dos processos criativos desenvolvidos. Assim, brincando com a construção e desconstrução do meu corpo nas visualidades, tensiono limites entre o humano, o vegetal, o orgânico e o fabulado e compartilho, intimamente, vivências enquanto um homem negro, gay e artista cênico e visual.

Por fim, não proponho o fechamento do termo corpomontagem, pois entendo que é um conceito que se dá em movimento, em construção, amplamente aberto à transformação por meio da prática artística e por meio do próprio caminhar do corpo. Bom, vamos lá!

# 1 Corpomontagem

## 1.1 Qual é a da corpomontagem?

Seja bem-vinde e comecemos.

Ao longo desta pesquisa, o meu objetivo se inclina a elaborar e abordar as minhas práticas artísticas descritas e apresentadas nos capítulos como pertencentes ao universo da corpomontagem — entendida aqui como um espaço cênico-visual multimidiático de criação e reflexão acerca dos processos de montagem, remontagem e desmontagem do meu próprio corpo —, além de outros objetivos pessoais, artísticos e acadêmicos que logo mais todos vocês descobrirão.

Por ser um conceito criado por mim e ainda em construção, que surgiu recentemente, no final de 2024, ao longo das minhas experimentações práticas e das reflexões sobre as imagens construídas por mim e visualizadas em meu consciente e inconsciente, a apresentação do termo corpomontagem se dá aqui de forma fragmentada, um pouco caótica e não exatamente linear.

Peço um pouco de paciência, talvez, pois sinto que este é um movimento que demanda calma, tempo e experimentações de minha parte, sendo, assim, um processo de busca por um terreno minimamente seguro e estável para que o conceito possa florescer. Dessa forma, esta dissertação surge como o primeiro vasinho de barro para a germinação que tanto procurei.

Após trilhar caminhos na fotoperformance desde 2018 e criar estadia temporária no PPGACV, confesso ter caído em um vazio existencial. Digo, o meu TCC, intitulado *Corpo Catastrófico: Atravessamentos grotescos*

*do corpo queer na fotoperformance* (Martins, 2023), pensado e construído no contexto do curso de Licenciatura em Dança, na Faculdade de Educação Física e Dança da Universidade Federal de Goiás (FEFD – UFG), foi uma significativa produção artística e acadêmica em nível pessoal, no sentido de ser totalmente endereçada às discussões da prática da fotoperformance (Figuras 1 e 2), além de questões relacionadas ao universo queer e à estética grotesca, ambientes que fazem parte da minha trajetória pessoal, artística e acadêmica e que me trazem satisfação ao debater.



Figura 1: *Sem título*, 2019. Fotoperformance digital registrada por câmera de celular e editada no software Photoshop. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.



Figura 2: *Sem título*, 2020. Fotoperformance digital registrada por celular e montada no software Photoshop com imagens de banco de imagens. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.

Porém, ao entrar no PPGACV, com o pré-projeto focado em uma pesquisa voltada exclusivamente para a fotoperformance, por meio das minhas práticas em andamento, percebi que o título inicial atribuído, *Entre Lírios e Delírios: a fotoperformance como possibilidade na (des)construção de realidades*, não fazia mais sentido com os diálogos que eu gostaria de traçar ao longo da pós-graduação e que por ora estavam à flor da pele. De alguma forma, a pesquisa apresentada por meio do pré-projeto, ainda passível de mudanças, encontrava-se incompleta e muito parecida com a monografia que eu havia acabado de escrever e, de certa forma, “superado”.

Ao longo da minha trajetória no curso de Dança, e em meio a mais uma de muitas inquietações, fui lançado às minhas questões de gênero e não-binariedade e, por um bom tempo, adotei o nome artístico “Lírio”. Diante de muitas possíveis traduções e interpretações do nome “Yuri”, o nome atribuído a mim em meu registro de nascimento, “Lírio” surge como um desses possíveis significados. O lírio, remetendo a algo delicado, repleto de significados – a depender de sua cor e espécie – e ambientado em um terreno de inquietação entre o masculino e feminino, naquele momento, fazia sentido para as experiências que eu vivenciava e para as que eram direcionadas a mim.

“Delírios”, por sua vez, remetia a todas as maluquices – aqui, de forma bem empregada e com respeito àqueles que possuem alguma questão de ordem psicológica, neurológica e/ou psiquiátrica –, pensamentos ansiosos e estranhamentos meus comigo mesmo e com o universo que me cerca. O jogo de palavras e toda a delicadeza e incerteza do lírio, inserido estrategicamente na palavra “delírio”, fazia sentido naquele momento, mas não durou por muito tempo e talvez, a continuidade dessa conversa seja papo para um outro momento.

Depois de muitas reflexões internas, fui levado à percepção de que não era aquilo – ou que não era este o momento. Certamente, o pré-projeto se manifestava como um desdobramento do TCC apresentado por mim no segundo semestre de 2023, e o documento apresentado no momento de seleção era apenas a porta de entrada para a investigação em atual desenvolvimento. Logo, a pesquisa se desdobrou para outros rumos, visto que, com o auxílio das disciplinas e a prática ainda em andamento, as imagens me contaram alguns segredos que não falarei agora, mas que são destrinchados ao longo dos capítulos. Por favor, não desenvolva ansiedade.

Ouvir o que as minhas imagens tinham a me dizer foi um processo árduo, isso desde o início, confesso. Na minha cabeça, decidir um determinado tema que é exterior ao que crio como arte, de forma acanhada, abarcando um recorte teórico distante da minha realidade e, assim, me debruçar em uma explanação baseada em textos gigantescos e históricos, seria um procedimento mais fácil, pensava eu.

O que chamo a atenção é o fato de que, ao realizar essa pesquisa, fugir das minhas individualidades, interseccionalidades, não produzir qualquer tipo de “arte relacionada ao meu corpo”, escrever em terceira pessoa e manter um seguro distanciamento quanto ao meu corpo e ao que ele tem de mais inquieto a oferecer constituiu uma possibilidade de estratégia a ser utilizada, pois afirmo: eu tenho medo e por um tempo não sei o que é uma fase boa – talvez, desde quando nasci.

No entanto, ao seguir esse caminho, a minha pesquisa não teria acontecido, sobretudo no contexto da linha de pesquisa Linha B: Poéticas Artísticas e Processos de Criação, assim como no

contexto da Pesquisa Autobiográfica em Arte, em que firmamos o compromisso de olhar para nós mesmos para, então, problematizar um tema. Rey (2012), inclusive, me fala que a pesquisa em artes acontece justamente a partir do desdobramento da prática. Dessa forma, não faria sentido esta pesquisa em artes ocorrer por algum caminho que não seja o da realização da prática e, posteriormente a isso, ou concomitantemente, a escuta da prática. É, nega, é difícil!

Digo que é um processo dificultoso, pois olhar para a prática artística e escutar o que as minhas imagens têm a me dizer, ou tentam me dizer, é, ao mesmo tempo, um movimento de perceber nuances da minha vivência (individual e coletiva) que eu não gostaria de revisitar e/ou me debruçar – nuances estas um tanto delicadas e sensíveis.

Segundo Rodrigues (2021), esse movimento de pesquisa em artes que apresento anteriormente é compreendido como *Pesquisa Autobiográfica em Arte*, uma abordagem que nasce como deslocamento das pesquisas (auto)biográficas realizadas na área da Educação, encontrando campo fértil nas Artes. Assim, para a autora, essa abordagem se endereça às investigações realizadas por artistas que atuam em linhas de pesquisa como Poéticas Visuais, Poéticas Artísticas e Processos de Criação, como é o caso da Linha B do PPGACV e do Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas (NuPAA/FAV/UFG/CNPq), na qual estou inserido.

Ainda de acordo com Rodrigues (2021), essa abordagem se apropria de fontes biográficas e autobiográficas, como experiências pessoais, histórias de vida e vivências, como matéria-prima para a criação artística e a reflexão, explorando como a dimensão autobiográfica interfere nos processos de criação e na constituição de poéticas artísticas que possam gerar narrativas, imagens e objetos artísticos capazes de conectar vida, mundo e pesquisa em arte, enfatizando aspectos éticos, políticos e poéticos.

Dito isso, olhar para a minha prática artística e para o que a compõe como matéria-prima é o que, nessa pesquisa, foi motivo de uma porcentagem de sofrimento, sentimento este que, por outro lado, também me desperta prazer. A vida não é só preta ou branca e pensando em uma escala de cores, há uma infinidade de cinzas.

Nada é por acaso, e eu diria que nenhum galho cai de uma árvore sem algum motivo prévio. Revisitar e escutar a figura 3, por exemplo, uma fotoperformance criada em 2019, é revisitar e reviver um trauma que, naquele momento, estava à flor da minha pele (e bota pele nisso) e sobre o qual não me prolongarei aqui – corta para mim novamente fugindo pela tangente.



Figura 3: *Sem título*, 2020. Fotoperformance digital registrada por câmera de celular e editada no software Photoshop. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.

Nem tudo precisa ser trauma e o exemplo que apresento na figura 3 pode ser um pouco excêntrico, eu sei, mas o que desejo trazer à discussão é que, a partir daquilo que vivenciamos, expressamos de alguma forma ao exterior – assim como também absorvemos o exterior e interiorizamos em nossas vivências, nos modificando – e, neste contexto em que estou inserido, isso se dá também pela prática artística.

Sem ir muito longe, uma criança brinca com aquilo que possui em seu cotidiano. E aqui, brinco com o que tenho carregado ao longo de todos esses anos, talvez. Às vezes com medo, outras

com preguiça do que sou/estou, e outras ainda com satisfação por me perceber vivo, seja em qual espaço for. E ao longo das linhas que aqui escrevo, talvez você consiga perceber como me senti ao digitar cada uma dessas palavras e, caso isso aconteça, tenha certeza de que ficarei feliz.

Embora as discussões do TCC apresentado ao curso de Licenciatura em Dança tenham sido essencialmente sobre a prática da fotoperformance, foi a partir desse percurso que trilhei caminhos em direção ao PPGACV, o que culminou na publicação do artigo *FOTOPERFORMANCE: encontros entre corpo, ação e imagem* (Martins,

2024), nos Anais do 33º Encontro Nacional da ANPAP – Vidas. No decorrer das minhas investigações nesse Programa de Pós-graduação, contudo, descobri que a minha pesquisa já não se restringia mais a esse campo. Não que eu não produza ou pesquise mais em fotoperformance — de fato, não é isso. O que descobri foi que as minhas inquietações estavam para além disso e que, no fim, a fotoperformance — assim como outras modalidades, categorias, vertentes artísticas etc. — são apenas caminhos para as discussões nas quais ainda não havia me debruçado (ou que fingi não debruçar).

Durante o caminhar dessa pesquisa, perpassando pelo processo turbulento de elaboração e investigação daquilo que toca o que apresento aqui, cheguei à conclusão de que, independentemente do que debatia em meus pensamentos e, sobretudo, em minha prática artística, o meu corpo, minhas questões de vida e o processo de montagem sempre estiveram presentes e de mãos dadas, tais quais melhores amigas de infância.

Não tinha para onde fugir, mesmo que a colina estivesse mais próxima e acessível do que o imaginado.

Dessa forma, lá estava eu, com a faca e o queijo nas mãos, ou melhor, com o corpo e a montagem nas mãos. Gostaram?

Como a vida não é um morango – e eu até prefiro que não seja, pois, morango é azedo e só funciona com leite condensado e, bom, sou intolerante à lactose –, restou-me a missão de entender o que significam esse corpo e essa montagem, de forma separada e, sobretudo, unidas. E já te adianto: não foi pouca coisa, viu?

Voltando ao período da graduação em Dança (Figuras 4, 5, 6 e 7) – e até antes disso –, o que sempre me fascinou e chamou atenção ao que eu tenho acesso dentro do universo das artes da cena é o meu corpo e, claro, o que sempre estive envolvido nele e por ele. Por muito tempo e em muitos espaços, pensando aqui no contexto artístico, a minha grande ferramenta de trabalho e produção foi e tem sido o meu corpo. Refletindo sobre esse ser humano que se constrói como um dançarino (eu), antes que qualquer movimento possa existir, o meu corpo precisa estar ali. E, pensando nesse corpo que é (m)eu, ele se estende para todos os outros campos, incluindo

estes aqui: o das artes visuais e o da pesquisa acadêmica e autobiográfica em artes. Em minha prática, portanto, constato que mesmo que o meu corpo não esteja presente em determinados processos criativos de forma íntegra, ele está ali, e não teria como não estar. Em processos em que o meu corpo não está apresentado de forma gritantemente visível, a vivência e um corpo imaginário e/ou fragmentado ainda estão presentes, e você verá (eu espero).

Após o parágrafo acima, em que a palavra “corpo” aparece sete vezes, você já deve estar imaginando a dimensão que este conceito e essa materialidade possuem em minha vida. Não é pouca coisa. Prometo que, ao longo das outras linhas, mantereí a calma e utilizarei sinônimos para que o texto não fique sobrecarregado (juro).

E pensando nesse aglomerado de (i)materia-lidades que me constitui e que me acompanha para todos os lugares, há também outros adereços que servem de anexo e, para além disso, constituem sentido para o que sou, para o que eu tenho sido e para o que me proponho a ser. Realidades são montadas, por dimensões palpáveis e não palpáveis.

Aqui, rememoro-me de hoje que, ao ir para a terapia, vesti a minha camisa verde do Snoopy, um short preto básico, uma cueca azul e por fim, calcei uma Crocs preta. Além disso, também levei comigo para a terapia o fato de ainda haver algumas boas questões a resolver com a minha mãe.



- ▲ Figura 4: Autoria desconhecida. *Sem título*, 2019. Fotografia digital do espetáculo *Amores Líquidos*, por Grupo de Contemporâneo Vibe 62. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.
  
- ▼ Figura 5: Kadu Marques. *Sem título*, 2021. Fotografia digital da coreografia *Continuum*, por Yuri Martins. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.
  
- ▼ Figura 6: Dani Bettini. *Sem título*, 2023. Fotografia digital do espetáculo *Homem Camundongo Narcisista*, TCC Cênico do curso de Dança, por Yuri Martins. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.

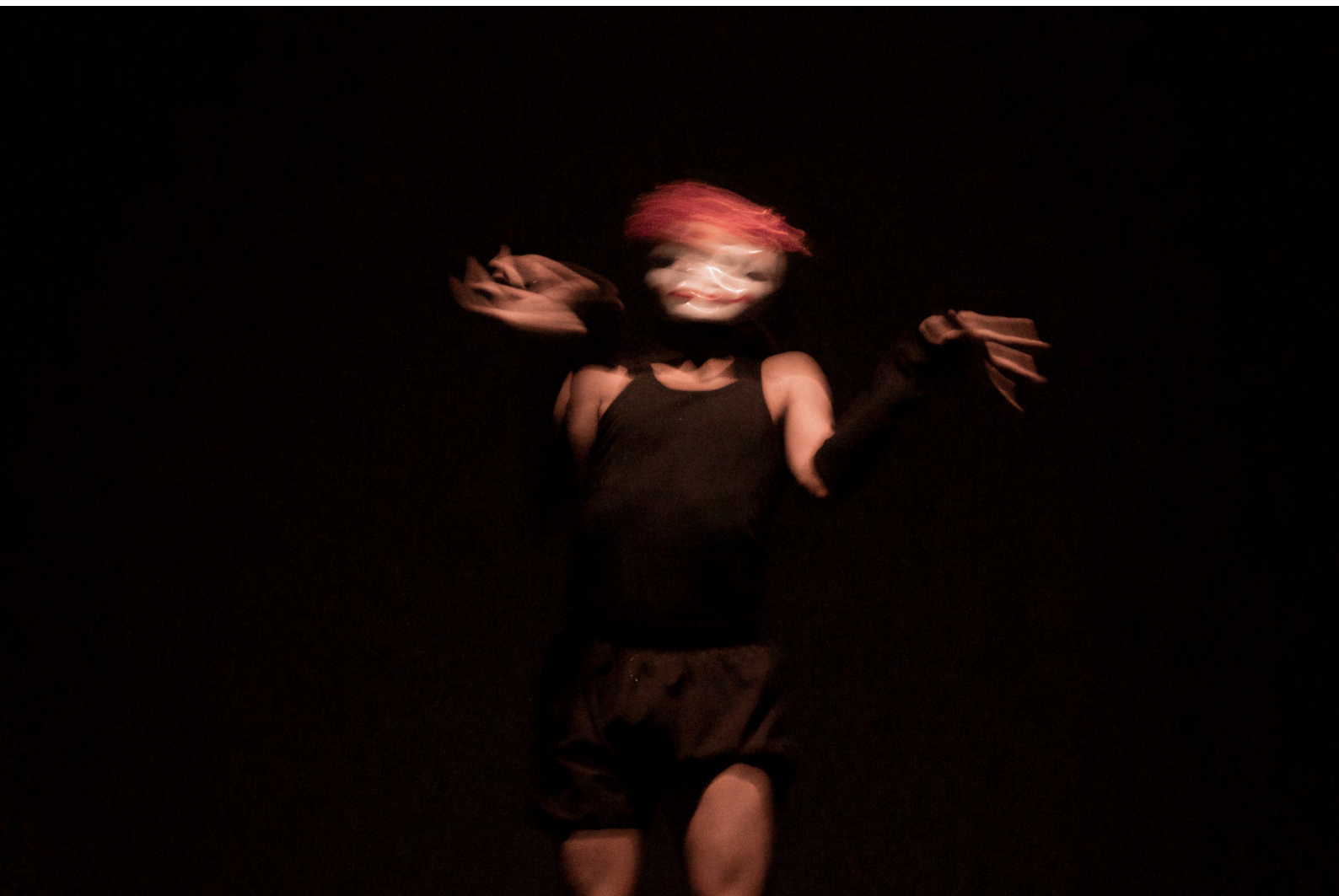




Figura 7: Autoria desconhecida. *Sem título*, 2019. Fotografia digital da coreografia Preta Yáyá, por Grupo de Contemporâneo Vibe 62. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.

A montagem que é submetida ao corpo – seja ele qual for – pode vir e acontecer por inúmeros caminhos, contextos e realidades. Podemos falar de montagem quanto ao universo das artes da cena, pensando em composição cênica através de objetos cênicos, indumentárias, maquiagem, coreografias, roteiros, iluminação e o que mais for útil para que o artista se faça em cena. Podemos pensar também nas artes visuais, sobre os processos de colagem, fotomontagem, instalação e assemblagem, onde fragmentos de imagens, materiais e objetos são reorganizados para criar ou ressignificar narrativas e/ou composições. Podemos pensar também na música que é um grande encaixe harmônico de instrumentos, timbres, gêneros, ritmos, melodias, tempos, contagens e tudo mais o que estiver envolvido e que não conseguirei falar com propriedade, pois, não é o meu nicho, mas depois escute “O.O” do NMIXX (2022) ([link na bio](#)). E podemos ir além dos exemplos práticos e artísticos e trocar uma ideia com o cotidiano, ou melhor, com outros cotidianos.

Pensando nesses outros cotidianos, cogito que a montagem em relação ao corpo não se limita a uma prática artística-performativa destinada ao que entendemos como práticas legitimadas pelo sistema da arte, como as que apresento nas figuras desta dissertação. Na verdade, ao longo das desmontagens dos processos de cada uma das figuras apresentadas aqui, explicito as diversas montagens que estão vestidas em mim e que se sobressaem pela prática artística.

Para Santoro (2017),

a desmontagem cênica é a apresentação do processo de criação daquele ator para uma plateia, ou seja, a partir de uma montagem, o ator recria o passo a passo da sua construção e dialoga com o público, que acompanha como foi o processo do ator (Santoro, 2017, p. 48).

Apesar de o processo de desmontagem, de acordo com os meus conhecimentos e vivências, partir das artes cênicas e vir com o nome de “desmontagem cênica” – sendo esse processo de evidenciar ao público os acontecimentos e percursos do processo artístico, não se firmando apenas ao resultado –, transporto o conceito para essa pesquisa em artes visuais, pois acredito que, aqui, ele igualmente é apropriado, sobretudo levando em conta o contexto da minha trajetória. Portanto, aqui, pensaremos a desmontagem também como “desmontagem visual”.

Voltando para a montagem, constato que esse processo se expande também como um fenômeno que atravessa as múltiplas relações sociais que estabelecemos ao longo de nossa vivência, ocorrendo e manifestando-se nas ruas, nas chopadas, nas relações familiares, de amizade e de namoro, nos espaços de trabalho e em todos os lugares onde os corpos se encontram e se relacionam – sejam esses espaços ambientes de ensino-aprendizagem artísticos ou não artísticos. Assim, neste caso, a montagem não é menos dinâmica, menos crítica ou menos presente; pelo contrário, ela se desenrola a partir das tensões e dos afetos que emergem desses encontros, criando narrativas que abrem espaço para outras formas de ser e estar no mundo.

Partindo das reflexões compartilhadas acima, assim como de outras nebulosas em minha mente, chegamos finalmente aos finais – ou apenas a um de muitos outros: a corpomontagem. De forma direta e sem qualquer enrolação – o que é impossível, pois eu sou prolixo e vocês estão percebendo –, este conceito surgiu a partir da necessidade de dar nome aos bois ao que tenho realizado como produção artística e, além disso, resgatar o que tem movido e dado combustível à minha prática.

Ao sair da fotoperformance, ou melhor, ao passar a não me identificar mais unicamente e inteiramente com ela, cheguei ao ponto de me perguntar: “O que eu estou fazendo, então?”. E foi aí que o meu cérebro começou a funcionar (claro, com o auxílio da minha orientadora e da prática condutora. Rimou).

Observando as minhas produções realizadas ao longo do PPGACV, assim como outras antes do meu ingresso no programa, percebi que, nas fotoperformances e nas colagens digitais – vertentes artísticas que mais tenho utilizado –, o processo de montagem estava ali, os objetos, e o meu corpo também, além de outras imaterialidades, como as minhas vivências, performatividades e questões interseccionais. De repente, as palavras fotoperformance e montagem, em minha mente, em meio a muitas outras, foram resgatadas, e retomei ao que eu já conhecia.

A palavra fotoperformance, por exemplo, segundo Vinhosa (2018), ganha força em meados das décadas de 1960 a 1980, como um conceito que hibridiza “fotografia” e “performance”, em

uma junção justa, horizontal e não dicotomizada entre as duas vertentes. Na fotoperformance, a fotografia não é a mais importante, assim como a performance também não poderia ocupar esse espaço; ambas coexistem para que algo novo possa surgir ou ser evidenciado.

Antes de darmos continuidade à linha de raciocínio, acredito que seja interessante ambientar melhor o que se entende como performance, mesmo que brevemente. Porém, antes de tentarmos definir (o que é impossível) a performance, é preciso estabelecer algumas pequenas explicações ou direcionamentos, pois atualmente performance pode dizer e fazer sentido de muitas formas, além de ser estabelecida como um termo confuso e em constante mudança. Há performance no trabalho, no esporte, no sexo (a mais temida), nas artes e em diversos outros lugares que não me lembro agora. Aqui, firmo na performance acontecida nas artes e, mais especificamente, na performance acontecida nas artes visuais.

Embora seja difícil traduzir e colocar em uma definição a palavra performance, Taylor (2023) contribui com o debate ao discorrer sobre a forma como ela compreende e visualiza a performance. Em relação à performance, Taylor (2023) aponta que a performance

É um fazer, um feito e um refazer. Torna visível e invisível; esclarece e obscurece; é efêmera e duradoura; simulada, porém mais verdadeira do que a própria vida. As performances podem normalizar comportamentos, ou chocar e desafiar o papel do espectador frontal e diretamente. Nem verdadeira nem falsa, nem boa nem ruim, libertadora ou repressiva, a performance é radicalmente instável, de todo dependente de seu enquadramento, de por quem e para quem, do porquê, do onde e do quando passa a existir (Taylor, 2023, p. 57).

Assim, por mais que a performance seja construída em um terreno novo e de ampla modificação, aqui, levaremos em conta as percepções de Taylor (2023), acerca do que é essa performance e como ela pode ocorrer, sobretudo nessa pesquisa.

Voltando à linha de raciocínio e pensando na estrutura da palavra “fotoperformance”, ambos os termos, fotografia e performance, coexistem por uma junção que não é estabelecida por um espaço, um hífen ou uma barra vertical. E a partir

dessa breve análise, percebo que o corpo e os processos de montagem também são estabelecidos de forma parecida nas minhas práticas, uma vez que coexistem e precisam necessariamente um do outro para que possam perdurar.

É importante destacar que os processos de montagem em minha prática artística surgem essencialmente de duas formas: por meio da fotoperformance e por meio da colagem, embora ambas sejam desdobramentos das minhas investigações em fotoperformance — além, claro, do meu histórico nas artes da cena.

Vinhosa (2018) propõe que a fotoperformance se manifesta por meio de três modalidades principais: *mise-en-scène*, colagem e montagem. Por *mise-en-scène* (Figuras 8 e 9), o autor define produções fotoperformáticas que carregam maior autonomia, não dependendo majoritariamente de edições, referindo-se à performance concebida para ser registrada diretamente no ato fotográfico; já a colagem (Figuras 10 e 13), segundo Vinhosa, aborda os processos de sobreposição ou fixação de outras imagens sobre a fotoperformance reproduzida; enquanto a montagem (Figuras 11 e 12) é entendida como um conjunto de obras correlacionadas, em que a associação e disposição de múltiplas fotoperformáticas constroem a narrativa desejada.



Figura 8: Bruna Mazzotti. *Fingir de esposa*, série *Faz de conta*, 2024. Fotoperformance. Fonte: Bruna Mazzotti



Figura 9: *Aposematismo*, 2024. Fotoperformance digital registrada por câmera de iPhone 16 e editada no software Photoshop. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.



Figura 10: *você sabe que eu estou evitando chorar*, 2023. Fotoperformance digital registrada por câmera de iPhone 11 e editada no software Photoshop com colagem de imagem. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.



Figura 11: *Sem título*, 2020. Fotoperformance digital registrada por câmera de celular e editada no software Photoshop. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.



Figura 12: *Sem título*, 2020. Fotoperformance digital registrada por câmera de celular e editada no software Photoshop. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.



Figura 13: *Sem título*, 2025. Fotoperformance digital registrada por câmera Canon SL3 e editada no software Photoshop, com manipulação de IA. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.

À vista disso, em minha prática, resgato as modalidades *mise-en-scène* e colagem – ainda que esta última, no meu caso, seja incorporada como montagem. A necessidade de, aqui, chamar colagem de montagem é a possibilidade de conceder mais movimento, fluidez e, sobretudo, oscilação para o meu corpo e para os meus processos criativos, pois diferentemente da colagem, que pressupõe fixidez, a montagem em minha prática é interpretada por mim como um caminho de variações e deslocamentos contínuos, afinal, como afirmam Helena Katz e Christine Greiner (2015, p.14), “a questão do movimento se mostra crucial quando o assunto é corpo”. E, nesse caso, estamos falando sobre corpo, sobre um corpo que dança, sobre o meu corpo.

Portanto, mesclando o corpo e a montagem, a corpomontagem aparece em minha vida, no contexto da Pesquisa Autobiográfica em Arte (Rodrigues, 2021), como um espaço cênico-visual multimidiático em que experimento montagens, remontagens e desmontagens no meu corpo, endereçando-me à fabulação e resultando em contravisualidades. Sendo assim um espaço em que resgato e dialogo a prática contínua de montagem, remontagem e desmontagem de mim mesmo, por materialidades e imaterialidades, perpassando processos de transformação relacionados ao meu corpo, vivência e identidade, amparada em um procedimento de caráter dinâmico e decolonial.

Nesse processo, o ato de montar, remontar e desmontar a mim mesmo desencadeia um caminho para a criação de contravisualidades e fabulações críticas próprias (Hartman, 2020), por meio daquilo que resgato de prévias vivências, a partir das questões pessoais situadas numa problemática social mais ampla, atribuindo criticamente e reorganizando o meu corpo através de um ato de recriação – que aqui você também pode ler como recreação.

Embora apareça de forma mais “visível” nos trabalhos que ofereço ao longo desta dissertação, procuro ampliar a discussão acerca do conceito de corpomontagem, levando-a ao campo de que o meu corpo é “montado” para além da tela e de espaços cênico-visuais formais e legitimados pelo sistema da arte, sendo também percebido e fecundado em outros universos relacionais e sociais, como no espaço virtual e no espaço não-virtual – se é que ainda é possível estabelecer alguma dicotomia entre ambos.

Ficou confuso, certo? No entanto, não se preocupe. O conceito de corpomontagem que escrevo ao longo desses primeiros parágrafos deve ser visto apenas como uma introdução ao que debulho nessa dissertação, através das próximas páginas, tornando o assunto mais compreensível.

Voltando às autoras Katz e Greiner (2015), teóricas do corpo, da comunicação e da visibilidade – esses sobretudo voltados à dança –, atualmente, o corpo humano se estabelece e é colocado no mundo como uma mídia de si mesmo, um corpomídia. De certa forma, penso que chegamos a uma fase temporal em que o corpo e o conceito de mídia se embricaram tanto ao ponto de que se tonaram um só, dificultando (aqui, de forma positiva) as percepções de visibilidades que temos em relação aos dois espaços: o virtual e o real.

Se há algum tempo pensávamos que mídia era apenas aquilo armazenado em fitas cassetes, disquetes, CDs e pendrives, hoje, de acordo com algumas vertentes de pensamento, como a apresentada por Katz e Greiner (2015), já temos a convicção de que outros aparelhos também podem ser visualizados e operados como dispositivos midiáticos, embora ainda de maneira diferente.

Em uma videodança, por exemplo, temos o próprio material final que é uma mídia, mas ao longo do conteúdo audiovisual, percebemos que aquele corpo em cena também guarda em si o conteúdo que deixa transparecer pelo próprio corpo e movimento e, assim, é modificado. No final do dia, uma mídia está dentro de uma outra mídia, assim como um movimento de habitar aquilo que é habitado.

Ainda de acordo com Katz e Greiner (2015), é importante destacar que a mídia enquanto corpo se manifesta de modo distinto das outras mídias, uma vez que o corpo “não é um processador porque processadores não mudam de forma quando lidam com as informações as quais se relacionam” (Katz; Greiner, 2015, p. 9). Dessa forma, o corpomídia se constitui como esse meio em permanente transformação, que “nunca se apronta” (Katz; Greiner, 2015, p. 10), já que está sempre em processo de construção, reconfigurando-se a partir das conexões realizadas e das relações que o abarcam.



Dito isso, perceber a corpomontagem como esse espaço cênico-visual multimidiático de experimentações de montagem, remontagem e desmontagem do corpo (entendido aqui como uma outra mídia), atravessado pela fabulação e resultando em contravisualidades, é a oportunidade de entender e visualizar as nuances presentes na difusão das informações presentes na montagem do meu ser (físico e não físico) e a forma como elas podem ser reorganizadas e, por fim, ressignificadas, sobretudo em espaços virtuais como a plataforma Instagram, na qual a relação palpável x não palpável se estabelece de forma mais intrínseca e voraz.

Ainda pensando nos processos artísticos desenvolvidos por mim, vejo que a corpomontagem, no âmbito da produção artística, no meu caso, desdobra-se de duas formas maiores e venceãs: a corpomontagem cênica e a visual. Quer dizer, se formos parar para pensar, há processos cênico-visuais em ambas, em maior ou menor grau.

Mesmo que a imagem “chapada” em uma tela seja apresentada como uma montagem a partir de uma foto minha, há uma performance ali. Corrijo-me: há duas. A primeira, executada pelo meu corpo, que foi “capturada” pela fotografia, e a segunda, que o próprio trabalho carrega consigo, por ser quem ele é, pois segundo Taylor (2023, p. 168), “o arquivo, no entanto, também pode performar”. Além disso, há também características visuais nas composições cênicas, sejam elas realizadas em espaços que permitem a efemeridade, como teatros e outros ambientes cênicos, ou em fotografias e demais obras visuais que, de acordo com alguns pensamentos, como os de Peggy Phelan, dizem não permitir a fruição efêmera (ou não da mesma maneira).

Atos não se repetem. Performance é viva somente no presente. Não pode ser conservada, gravada, documentada, do contrário, isso será outra coisa. A documentação da Performance através de fotografias ou vídeos é somente um estímulo para a memória, um encorajamento da memória para tornar-se presente. Performance implica o real, através da presença física do corpo. (Routledge, 1993, p.146 apud Melim, 2008, n.p).

Guarde a citação acima, logo mais voltaremos a ela. Continuando...

Ao perceber que há imbricações e a presença de uma linha bem tênue, quase inexistente, entre as operações do que é visual e do que é cênico em meus trabalhos, assim como em outros de outros artistas, aqui, faço esse recorte a nível pedagógico, explicativo e exemplificativo, pois vejo que é um ótimo recurso didático e que dialoga com as minhas experiências ao longo das artes da cena e das artes visuais. Aqui, portanto, não abordo o visual e o cênico como dois universos separados e que não dialogam entre si, pelo contrário, os dois sobrevivem juntos e um está interseccionado no outro, sobretudo na minha prática. Assim, novamente, a “divisão” que proponho é apenas a nível de perpassarmos por cada uma das duas seções, proporcionando um entendimento menos sofrível.

Quando apresento a corpomontagem cênica, dialogo, sobretudo, sobre os meus processos de montagem realizados na cena e para a câmera fotográfica e que, naquele momento, carregam consigo maior peso para a construção da narrativa e da dramaturgia do trabalho a ser apresentado enquanto fotografia ou imagem. Nela, a minha preocupação com a pré-produção, com a escolha e utilização dos objetos cênicos que serão apropriados pelo meu corpo em performance e pela própria performance, são primordiais e inteiramente responsáveis pela construção da poética cênico-visual.

Como mostra a figura 14, em que estou sentado na cadeira da mesa de jantar da minha casa, vestido apenas com uma sunga e uma máscara — ambas pretas —, com band-aids coloridos de bichinhos colados no torso e o corpo em suspensão, equilibrado pela distribuição uniforme da minha massa corporal e pelo apoio da pelve, além da mão esquerda e da cabeça do fêmur esquerdo, dou continuidade à corpomontagem cênica.



Figura 14: *Sem título*, 2025. Fotoperformance digital registrada por câmera de iPhone 16 e editada no software Photoshop. Dimensões variadas. Arquivo pessoal

Nas fabulações da madrugada,  
reconstruo memórias de um passado que não se concretizou.  
Seguindo caminhos labirínticos,  
sem muito esforço,  
teço uma comprida trança de retalhos dos sentimentos  
que ainda guardo no peito.  
Espirando,  
compondo e quebrando a minha própria perna,  
sempre tem sido dessa forma.  
Ao nascer,  
fui punido pelo destino e,  
cotidianamente,  
sinto uma estranha dor em meu corpo,  
mas em compensação,  
é o preço que pago para ser visto.  
Mas assim que cada noite acaba,  
sou carregado para outro lugar.  
Rápido demais para qualquer um ver.

Para a construção da corpomontagem *Sem Título*, representada pela figura 14, utilizei como materiais cênicos os objetos e indumentária descritas anteriormente. Para a composição da dramaturgia no processo da corpomontagem cênica, a preocupação com a pré-produção torna-se maior, pois é a partir das escolhas realizadas antes do clique fotográfico que a performance se desdobrará e o trabalho artístico será concedido. Portanto, a preocupação com a luz, com o local, com o enquadramento, com a movimentação, com a emoção encarnada ao corpo, com tudo é predeterminante sobre o que se desdobrará.

Percorrendo essa linha de pensamento, resgato as produções fotoperformáticas da artista chinesa Ziqian Liu (1990 – atualmente), carregadas de objetos cênicos e a pré-produção, no sentido de escolha, organização e disposição dos objetos e do corpo em cena, são o que compõem a narrativa desejada pela artista. Na maioria de suas obras, objetos como espelhos, plantas, cadeiras e frutas são utilizados para a construção de uma narrativa em que há uma grande proximidade – e aqui penso como hibridismo também – do corpo da artista com aquilo que é externo a ela fisicamente. E além das escolhas dos elementos cênicos que são utilizados, há uma outra escolha



Figura 15: Ziqian Liu. *Sem título*, 2021. Fotoperformance digital. Dimensões Variadas. Fonte: @ziqianqian.

poética nas produções de Liu e que me intriga, conectando-me à prática observada por mim: a ausência do rosto. Liu, por escolha própria, opta por não deixar aparente o seu rosto e, segundo o próprio site da artista, “seus trabalhos intencionalmente raramente mostram seu rosto porque ela quer que o espectador imagine que o corpo na imagem pode ser qualquer um” (Ziqianqian, sem data).

O que tornam as obras de Ziqian mais chamativas e interessantes à minha prática é o fato de todas as obras da artista serem autorretratos. Como pode um autorretrato não trazer consigo o rosto daquilo que é retratado? É uma pergunta intrigante, sem dúvidas, mas falaremos sobre isso de forma detalhada apenas nos próximos capítulos.

Assim como Ziqian costuma não disponibilizar o seu rosto em seus trabalhos, eu faço o mesmo movimento, embora que ainda de maneira diferente. Ao contrário de Liu, em minhas produções, em sua maioria, opto por usar máscaras como parte da minha indumentária, como pode ser visto na figura 14. Penso que o principal motivo para essa escolha poética é a oportunidade de me montar a partir de uma outra persona, a partir de uma outra cabeça, embora não qualquer outra.

Aqui, não penso cabeça, ou pelo menos tento não a empregar, como algo pautado em um pensamento cartesiano, visto que corpo e mente estão conectados, ou neste caso, o corpo e a cabeça estão conectados. De certa forma, a utilização de uma máscara em minha prática se faz como uma intenção de evidenciar, ao contrário do que previamente poderia ser entendido como esconder. Com isso, trazer à vida uma persona que monto a cada uma de minhas produções tem sido uma prática que carrego desde meados de 2018, tratando-se da utilização de objetos como máscaras.

Embora eu veja que a escolha poética de utilizar máscaras (e não mostrar o meu rosto) tem se tornado uma assinatura das artes que produzo, tenho pressentido que é uma escolha que precisa de atenção, pois tenho me perdido em minhas fragmentações, visto que meu corpo e cabeça estão conectados e não é vestindo uma máscara e trocando de cabeça que o meu corpo como um todo desaparecerá, mas novamente, aprofundar-me-ei nos próximos capítulos.

Quanto à corpomontagem visual, defino a ideia de que o processo de pós-produção se torna mais valoroso e importante para a construção da visualidade presente na imagem a ser entregue do que os movimentos realizados na pré-produção. Assim, no processo de utilização de fotografias registradas do meu corpo, sendo estas de corpo inteiro ou rosto, e com o auxílio da manipulação de imagens pixeladas em programas de edição, há a construção da montagem digital.

Normalmente, a ideia principal que carrego comigo no processo de montagem digital é a intenção de um hibridismo corporal, sendo este fomentado por imagens de vegetais e objetos, primordialmente. Por trás de cada objeto ou vegetal que carrego comigo nas imagens, tentando aglutinar ao meu corpo, há uma performance específica que intenciono trazer à tona.

Da mesma forma que os objetos cênicos, utilizados na corpomontagem cênica, carregam em si alguma memória e sentimento, percebo que as imagens digitais/pixeladas que são acopladas ao meu corpo durante o processo de edição digital no *Photoshop* também evocam em si uma memória afetiva, que hibridizadas ao meu corpo, são capazes de atingir um caminho paralelo ao que experimento utilizando objetos cênicos na cena efêmera, mesmo que sejam propostas um pouco diferentes em relação à prática

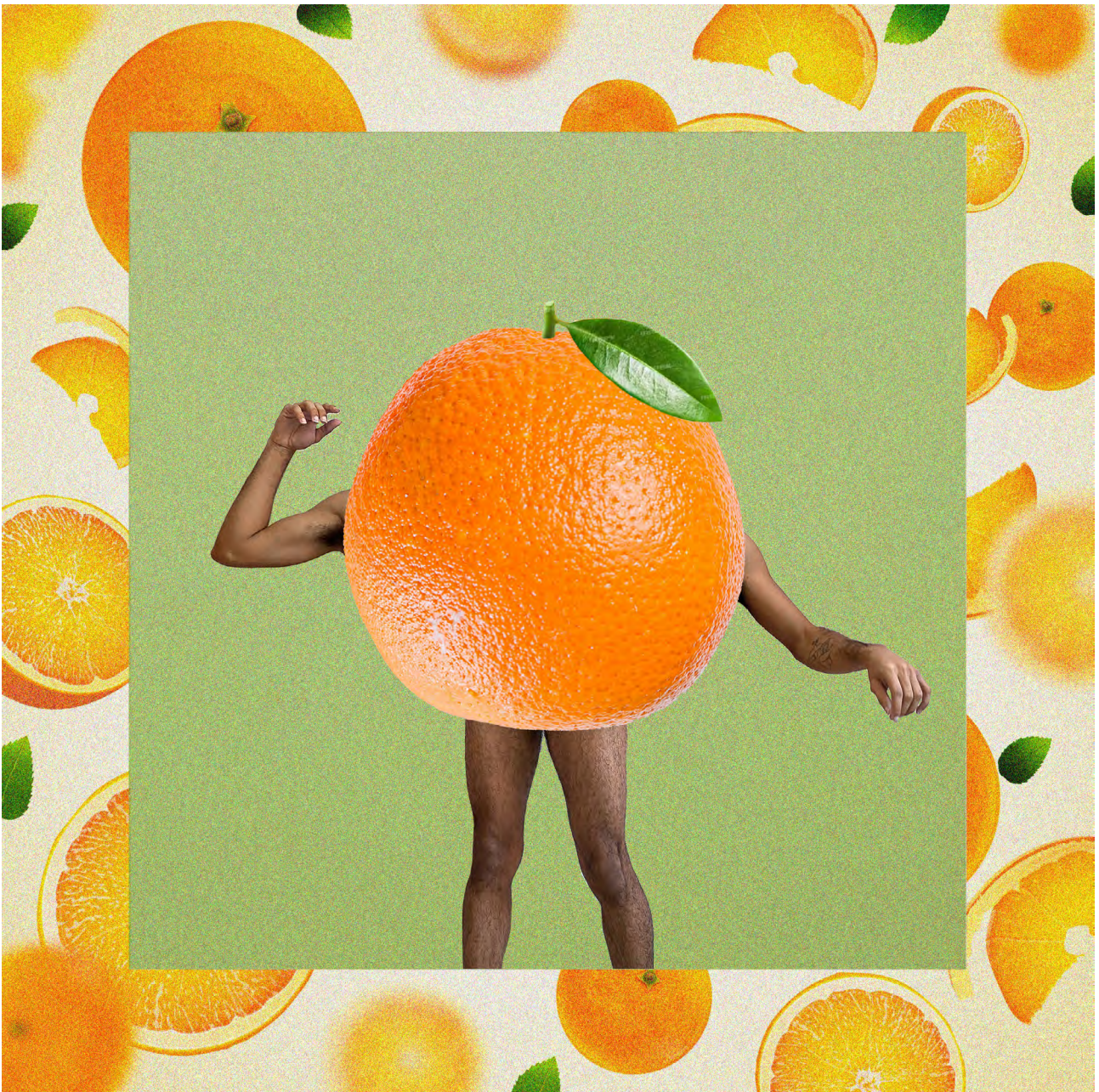


Figura 16: *Sem título*, 2023. Montagem digital realizada no software *Photoshop* com imagens de banco de imagens e fotografias do próprio corpo. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.

Diferentemente da corpomontagem cênica, em que não detenho tal poder, na corpomontagem visual há a possibilidade de o hibridismo corporal através do objeto acontecer de forma mais grotesca e fantástica, pois, com a utilização de imagens digitais é a mim permissível efetuar a troca de partes do meu corpo por objetos ou vegetais, claro, com o auxílio das ferramentas de edição presentes no software *Photoshop*. Se no mundo real o meu torso e cabeça são compostos por ossos, músculos, órgãos e demais componentes de um corpo humano, nas imagens construídas a partir da montagem digital eu possuo a gigantesca liberdade para equipar à minha constituição física uma laranja, por exemplo.

Acredito ser importante frisar ou explicitar o fato de que a corpomontagem aparece em minha prática de forma cênica e visual por conta da minha trajetória nas artes cênicas e posteriormente, nas artes visuais. Habitando esses dois lugares, e todos os outros que me ligam a estes, vejo que há uma potência ímpar quanto à forma como eu poderia enxergar as artes da cena e igualmente, as artes visuais. Novamente, mais um hibridismo em minha prática (como vocês podem ver, eu adoro algo que é misturado). O que me leva a pensar que a grande contribuição de experimentar várias vertentes artísticas é justamente a possibilidade de utilizá-las de forma única e, no final, todas contribuem para que algo maior cresça.

Lembro-me que há alguns anos, em uma aula de Dança Contemporânea, no ITEGO Basileu França, a minha professora, Flaviane Ksandex, havia parado uma sequência de exercícios para falar que deveríamos nos jogar no mundo e experimentar muitas atividades diversas, como crochê, pois, com elas, poderíamos acrescentar conhecimento àquilo que gostamos de fazer e posteriormente, descobrir novos caminhos.

Por fim, apresentado tudo isso, em meus processos poéticos e de práticas artísticas, com a corpomontagem, tenho me encontrado como esse possível agente (re)construtor de realidades e identidades minhas por meio da manipulação e convivência com, e a partir de, imagens. É aqui, quando falo de imagens, refiro-me a uma gama de possibilidades, sendo elas: objetos cotidianos, imagens virtuais e as relações que são vividas e atravessadas por mim e que ficam em meu imaginário.



## Montar a si mesmo para montar em si mesmo

Ao voltar para o ano de 2018, em minha cabeça, penso na minha primeira fotoperformance realizada. No quintal da minha casa, entediado, eu reunia uma laranja, folhas de pé de ata e a câmera do meu celular. Com as folhas, eu decorava a parede vermelha externa da minha casa e manipulando a laranja, eu registrava as fotografias com o disparo automático da câmera.

De maneira íntima, eu interagía com aquele vegetal e buscava similaridades entre as nossas composições. De forma curiosa, eu tentava ao máximo explorar como aquele objeto poderia ser utilizado em cena, em uma performance direcionada para a fotografia, embora, naquela época, eu não fazia ideia de que havia o termo fotoperformance e sequer entendia que ela era uma prática. De modo rápido, não demorou muito e esse mesmo movimento começou a ser repetido ao longo dos meus processos criativos, digo, não com a laranja, mas com outros objetos que eu tinha à disposição em casa e interagía com eles, mas, até então, de maneira “convencional” e “cotidiana”.

Tornou-se uma saga o processo de entender, por curiosidade, como aqueles objetos, que diariamente eu observava ao longo dos cômodos da minha casa, poderiam ser utilizados pelo meu corpo de maneira que eu ainda não havia experimentado. Se um balde azul era manipulado apenas para carregar água para lavar a garagem, a partir daquele momento, eu passava a olhá-lo com uma outra visão. *Como eu poderia utilizar um balde de maneira não convencional? Como eu poderia atribuir aquele objeto ao meu corpo? Como eu poderia performar e fazer daquele objeto um objeto cênico?* Diante dessas e de muitas outras perguntas relacionadas às minhas inquietações, fui para a prática artística.

Com a prática artística e as investigações presentes nesse processo, notei que a minha relação com os objetos da minha casa e, sobretudo, com aqueles que eu carrego em meu cotidiano começaram a se tornar mais poética, íntima e reflexiva. E a garrafa de plástico que era deixada por um pretendente em um date, tornava-se um objeto cênico de uma apresentação da disci-

plina de Improvisação e Composição, no curso de Dança, simbolizando a última gota d’água, assim como o último fragmento de memória que ele havia deixado em meu colo antes de partir (ele não morreu, certo?).

E posteriormente, a garrafa voltava, embora com outro formato, acompanhada de muitas outras e em outro contexto, como mostra a figura 4, na qual retrata a apresentação de uma performance da coreografia intitulada *Amores Líquidos*, que buscava debater as questões relacionadas à liquidez das relações amorosas interpessoais, como aponta Zygmunt Bauman (2004).

Com esse olhar mais delicado perante aos objetos carregados de memórias e intenções, notei que fazia sentido carregá-los para a minha prática artística, pois, eles carregavam em si muita memória, memória essa que era atribuída de acordo com a forma em que eu me monto diante do mundo. Segundo Silva (2023):

[...] os objetos não estão “separados” dos sujeitos em uma experiência de aprendizagem, mas articulados pela interação e atuação conjunta entre corpo/mente, pois a transição “dentro/fora”, “interior/exterior” que o sujeito realiza nos processos pedagógicos se torna materializável pelo uso dos objetos no espaço-tempo de um lugar de aprendizagem (Silva, 2023, p. 152, grifos do autor).

Em encontro com os pensamentos da autora, essa compreensão relacional entre corpo e objeto reflete nas minhas práticas artísticas. No processo de subverter e resignificar o balde azul em objeto cênico ou a garrafa em um item que carrega memória afetiva, por exemplo, o movimento relacional entre o exterior e interior é investigado – onde, por meio da manipulação, os objetos deixam de ser simples utensílios para se tornarem extensões do meu corpo e componentes de uma história a ser compreendida por mim e, posteriormente, narrada por meio das linguagens das artes (cênicas e visuais).

As experimentações com esses objetos cotidianos, por intermédio da prática artística, tornam palpável o processo pedagógico e relacional que a autora descreve em seu texto, pois, na medida em que eu os manipulo cenicamente,



Figura 17: *Sem título*, 2024. Fotoperformance digital registrada por câmera de iPhone 16 e editada no software Photoshop. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.

eles também me manipulam, criando um movimento circular de afetos e ressignificações. O que Rey (2012) contribui ao afirmar que “o artista, às voltas com o processo de instauração da obra, acaba por processar-se a si mesmo, coloca-se em processo de descoberta” (p. 87).

Dessa forma, com a utilização e reflexão diante e para esses objetos cotidiano-cênicos, estabelecendo com eles uma relação de coautoria — na qual eu não os via como estranhos e externos, mas dialogava com suas materialidades e imaterialidades sensíveis —, caí em um lugar misterioso nos últimos meses dessa pesquisa, ao perceber que, de fato, eles possibilitam um movimento de entendimento e construção daquilo que eu sou. Pois, conforme discutido por Rodrigues, Barra e Souza (2023), os objetos incorporados aos processos artísticos com intencionalidade autobiográfica deixam de operar apenas como matéria inerte e passam a atuar como materialidades sensíveis que mobilizam memória, afeto e modos de subjetivação.

Perceber esse processo de utilizar objetos cênicos tornou-se um entendimento próprio em que eu me monto, com os objetos e memórias afetivas, para montar em mim mesmo e, concomitantemente a isso, entender como eu funciono. Com montar em mim mesmo, proponho o pensamento de tomar as rédeas da situação e trazer para mim o “controle” da memória e sentimento já existentes e a serem fabulados, da mesma forma que simboliza o ato de ter o prazer de montar nas minhas próprias subjetividades e inventividades para que, assim, eu possa gozar daquilo que é meu e que me compõe.

Em conjunto com os pensamentos de Ferracini (2012), o instrumento de trabalho daqueles que vivenciam as artes da cena, e aqui, coloco-me diante das artes visuais também, não seria propriamente o seu corpo, mas, sim, o seu corpo-em-vida, o seu corpo enquanto construção. Segundo o autor, o corpo-em-vida é “um corpo em constante comunicação com os recantos mais escondidos, secretos, belos, demoníacos e líricos de nossa alma” (Ferracini, 2012, p. 63). Dessa maneira, penso que evidenciar uma corporeidade por meio da representação cênico-visual é este processo contínuo e interminável de olhar para si e buscar aquilo que foi montado, e juntamente, reelaborar novas montações.

Tal procedimento de olhar para si e para aquilo que esteve/está/estará montado é estar em constante encontro com o que o autor caracteriza como “alfabeto artístico e vivo de comunicação” (Ferracini, 2012, p. 66). Esse alfabeto, inclusive, é utilizado como matéria-prima para o êxito da representação, pois para Ferracini (2012, p. 66), representar é “encher-se de vida e doar todo esse fluxo orgânico para o espectador a cada espetáculo”. No meu caso, a minha intenção, para além de espetáculos cênicos, é resgatar e representar personas em âmbitos cênicos e visuais.

No entanto, cabe o seguinte parêntese: representar, aqui, não é se ater a um personagem ou me distanciar daquilo a ser representado, mas, sim, buscar versões do meu corpo-em-vida que se adequam àquela proposta, pois, não há como haver dissociação daquela persona a ser doada para o público. Em vista disso, monto-me, para montar em mim mesmo, para poder montar no outro.

Ainda em diálogo com os pensamentos de Ferracini (2012) a respeito do processo de utilização do corpo-em-vida como instrumento de trabalho para os artistas da cena, é possível encontrar consonância desse mesmo pensamento com a Pesquisa Autobiográfica em Arte. Afinal, segundo Rodrigues (2021, p. 34), o processo de investigação artística por meio da autobiografia é “um processo criativo de saber-se para saber, para tornar-se, vir-a-ser no mundo e com o mundo”. Assim, por meio da Pesquisa Autobiográfica em Arte, nos é fornecida uma estrutura metodológica capaz de transformar a subjetividade e a experiência vivida — compreendidas por Ferracini (2012) como “corpo-em-vida” — em atos autobiográficos fazendo uso das linguagens da arte, concebendo outras formas às experiências individuais e coletivas e enfatizando a relevância poética desses processos de criação.

O que transforma o “olhar para si”, portanto, no processo da pesquisa autobiográfica em arte é a produção de um autoposicionamento crítico que converte a experiência vivida em matéria-prima para a criação artística. E, dialogando com Rodrigues (2021), “saber-se para saber, para tornar-se, vir-a-ser no mundo e com o mundo”, em minha prática, traduz-se em: “montar-me para montar, para montar-se, montando no mundo e com o mundo”



## Desmontagem do corpo montado

Quando penso em corpo montado, automaticamente me vem à mente o processo de desmontagem desse mesmo corpo. Não no sentido de desmontá-lo e desfazê-lo em inúmeros pedaços, superando-o e abandonando a última constituição que o cabia, mas de olhar para essa pequena singularidade e, através da percepção, divagar por cada visualidade e cena que a compõe.

Aqui, retomo o conceito de desmontagem cênica utilizado no começo desta dissertação. No entanto, pelo fato de o termo carregar consigo apenas o universo das artes cênicas e, nesta pesquisa, eu também trabalhar com o universo das visualidades, opto por utilizar o termo me endereçando também ao campo visual. Essa necessidade se dá porque, neste trabalho, há a construção de uma linha de raciocínio e vivência que dialoga com esses dois universos que me cercam e que cercam, igualmente, as minhas proposições artísticas.

Pensar nas discussões ocorridas em âmbito da cena e em âmbito da visualidade torna-se uma chave imprescindível para compreender como cada uma delas é construída e percebida por mim, pois, como afirma Diéguez (2014, p. 8) sobre a desmontagem, “em cada um desses processos, a investigação tem sido uma experiência particularizada por necessidades práticas, culturais e sociais de cada contexto de representação”. Nesse sentido, quando resgato a desmontagem a nível cênico e visual, refiro-me também ao desmonte de corpos, arquivos, imagens, fotografias, performances, fotoperformances e colagens que constroem o meu corpo-arte, deslocando o olhar para os modos como esses materiais se montam e se reconfiguram com e através das minhas subjetividades.

Recorrer à desmontagem, em suma, é reviver o processo de construção poética e prática das nossas próprias investigações artísticas e direcionar novos olhares. Esse movimento de voltar alguns passos atrás e reviver a si mesmo, reviver

a própria obra, carrega a potencialidade de, durante o fazer do próprio discurso, construir novas formas de pensamento e, claro, compartilhar o processo criativo de maneira horizontal, pedagógica e acessível. Voltar ao passado, ao processo de criação e construção de uma peça, seja ela cênica ou visual, é vislumbrar novos ares, percebendo nuances ocorridas que, em um momento posterior, podem ser dissolvidas em algo novo, em um novo ato performático, como os parágrafos que escrevo ao longo desta dissertação.

A desmontagem cênica é o lugar da corpa conhecer e compartilhar este conhecimento. Da corpa construir um discurso urgente, de produzir ideias. Uma corpa que é social, política, sensível, individual, única. Espaço de identidade e de construção de discurso. Na desmontagem tudo parte da corpa. É a corpa que produz a ideia. Ideias que afetam, que movimentam, que despertam. Desta forma a desmontagem funciona como uma grande brecha, tanto para aquela que está ali em cena, possibilitando ampliar o entendimento sobre diversos aspectos da cena, e do lugar de criadora, quanto de todos que compartilham aquele encontro (Nunes, 2023, p. 9).

Nunes (2023) dá continuidade ao debate acerca da desmontagem e a desloca para um outro lugar, extremamente importante para as artes da cena e da performance. Ao trazer o corpo para o centro da discussão, a autora evidencia o agente principal para que ocorra o processo de desmontagem: o corpo, em conjunto com suas subjetividades e vontades em relação a esse processo. Voltar a esse corpo, portanto, é voltar àquilo que compõe o processo de montagem da obra artística, bem como às experiências de vida do criador, viabilizando o resgate de memórias que estiveram presentes durante o processo criativo, mas que se alojavam em nossa vivência de maneira inconsciente.

Diferentemente de uma tentativa de descrição de trabalhos, como poderia ocorrer ao tentar relatar e apresentar as minhas criações ao longo dos capítulos em uma exposição distanciada e sem qualquer reflexão acerca da minha própria

produção e dos percalços que me atravessaram durante a caminhada, a desmontagem implica desmontar cada uma das criações em corpomontagem apresentadas aqui, evidenciando suas camadas e escolhas poéticas e estéticas.

Os vestígios deixados por artistas oferecem meios para captar fragmentos do funcionamento do pensamento criativo. Uma sequência de gestos advindos da mão criadora e experienciados, de forma concreta, pelo crítico. Gestos se repetem e deixam aflorar teorias sobre o fazer. O contato com esse material nos permite entrar na intimidade da criação artística e assistir - ao vivo - a espetáculos, às vezes, somente intuídos e imaginados. O registro material de processos criadores permite discutir, sob outra perspectiva, alguns temas clássicos ligados ao fazer criador (Salles, 1998, p. 19).

Conforme Salles (1998), ao artista partilhar os vestígios decorrentes do processo de criação, o espectador, ou aquele que frui com a obra, em contato com esse material, é capaz de entrar na intimidade do pensamento criativo, bem como participar e observar, por uma outra perspectiva, os processos criadores e afetações que estiveram ali presentes no desenvolver da prática artística. E seguindo com o pensamento da autora, tais vestígios, aqui, são resgatados por meio da minha memória e explicitados por palavras, o que possibilita a partilha de outros olhares para quem observa, claro, sem a intenção de mediar algum caminho único e prévio.

Esse movimento de desmontar aquilo que produzi e evidenciar os vestígios da criação corrobora, também, com o processo de Pesquisa Autobiográfica em Arte (Rodrigues, 2021), pois, por meio dessa escolha, é possível tornar visíveis as vulnerabilidades, memórias, arquivos pessoais e até mesmo as contradições e dificuldades do processo — que não foram poucas —, distanciando-se de uma realidade em que todos os trabalhos artísticos aqui apresentados estariam dados e acabados.

Assim, como afirma Santos,

Ao decompor a cena do processo criativo, o artista estabelece uma estratégia única de apresentação dos fatos que teceram o processo de criação. O desnudamento da cena que o procedimento da desmontagem provoca revela o modo de fazer, o percurso

e o movimento criador do artista, diante do caos. Portanto, não se pretende analisar o processo criativo, mas colocar a exposição dos afetos, motivos, paixões e provocações (Santos, 2014, p. 168).

Vejo que desmontar uma criação em corpomontagem, uma fotoperformance ou uma montagem digital é a chance de manter ativo o ciclo de uma construção que nunca se finda e sequer possui o intuito de se findar. “Editar” novamente o meu corpo, os meus arquivos, cenas e imagens é revisitar o percurso, deslocar sentidos e fabular outras possibilidades de existência para essas criações, mantendo o processo em estado de movimento constante.

A escolha de trazer a desmontagem para esta dissertação se relaciona diretamente com o fato de o meu trabalho estar situado na discussão da corpomontagem, tanto na cena quanto nas visualidades. Como há montagem, há também a curiosidade de revisitar, reabrir e desmontar esses processos, movimento que se aproxima de proposições decoloniais presentes sobretudo nas artes da cena e alinhados com a leitura de mundo que atravessa esta pesquisa. Nesse sentido, observo que a noção de desmontagem aproxima-se, paralelamente, aos estudos de crítica genética desenvolvidos por Salles (1998), especialmente no que se refere à atenção aos vestígios e aos processos de criação, conforme discutido em seu livro *Gesto inacabado* (1998).

Nesse contexto, a desmontagem configura um campo de experimentação coerente com a investigação autobiográfica, presente em minha jornada, em que o próprio fazer se torna matéria de estudo e de fabulação. Ao pensar no processo de resgate das minhas criações artísticas para o debate desta dissertação — situada na linha de pesquisa B: Poéticas Artísticas e Processos de Criação, comprometida com o fazer artístico e suas reflexões —, a desmontagem surgiu como um caminho especial e, acima de tudo, desejado. E ainda que se trate de uma prática difundida, em muitos casos, ao trabalho em cena, aqui ela se mostra especialmente cabível para que ocorra o diálogo sobre o próprio fazer em fotoperformance e montagem digital, tornando visíveis os percursos, escolhas e tensões que atravessam o campo da corpomontagem.

## 2 Autorepresentar, autorretratar e autofabular em montagem

### 2.1 Autorepresentação e autorretrato

Ao estruturar os capítulos deste trabalho e, claro, ao chegar neste subcapítulo, perguntava-me como e qual seria o caminho a ser percorrido para discutir os processos de autorrepresentação e autorretrato. Digo, são inúmeras as camadas e as possibilidades de trazer ao debate a forma como esses dois conceitos são percebidos por mim e colocados em prática em minhas proposições artísticas. Logo, assim como tudo na vida, aqui eu precisaria fazer escolhas.

Por mais que a autorrepresentação e o autorretrato sejam termos que evoquem um mesmo caminho, em uma primeira leitura, em relação à forma como o corpo é percebido e disposto nas visualidades, gostaria de frisar que são caminhos diferentes e, dessa forma, aqui leremos como dois conceitos distintos, aos quais logo mais nos atermos individualmente. Cabe lembrar também que, por mais que sejam termos distintos, ambos aparecem em minha prática de forma conjunta. Logo, aqui, não tenho o interesse de resgatar o que mais ocorre em minha prática ou o que fica para trás, mas, sim, de entender como ambos operam e, da mesma forma, como são importantes para a minha prática artística.

Para ambientarmos esse lugar que proponho, co-

meço com a seguinte constatação: nem toda autorrepresentação é construída e pensada como um autorretrato. E, em todo autorretrato, há autorrepresentação.

Quando penso em autorrepresentação, lembro-me de uma apresentação de andamento de pesquisa realizada por uma colega do Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas – NuPAA/UFG/CNPq, Livia Chagas da Paz. Não me recordo exatamente qual era o contexto da apresentação de seus processos de pesquisa do mestrado — se acontecia em algum simpósio, seminário ou algo do tipo —, recordo-me apenas de que, durante a sua fala e o compartilhamento de processos de criação, Livia apresentava ao seu público algumas criações em cerâmica que faziam parte do acervo de sua pesquisa autobiográfica em artes.

Em um de seus trabalhos, intitulado *Conjugação*, um tríptico composto por três pratos de cerâmica artesanal, Livia trazia, em cada um deles, uma palavra inscrita: “Eu”, “Você” e “Nós”. E, nessa disposição, havia ali uma autorrepresentação de Livia — ou melhor, de Livia, de um outro e de um nós, este último configurado como um conjunto, formado por Livia e mais alguém.



Figura 18: Livia Chagas. *Conjugação*, 2024 (tríptico). Três objetos de cerâmica artesanal, queimados em cone 6 (1220°C), esmalte corante. Dimensões: 26 cm de diâmetro (cada). Fonte: Paz (2025, p. 60).

Por meio do prato de cerâmica, Lívia representava a si mesma. Não porque, em cima da cerâmica, escrevia “eu”, mas porque, naquela obra, materializava as suas subjetividades e evidenciava para o espectador as nuances de sua individualidade, mesmo que através da cerâmica. Segundo Lívia, “os pratos com os vocativos ‘eu’, ‘você’ e ‘nós’ tensionam as relações cotidianas de cuidado, convidando à reflexão sobre quem serve, quem é servido e quais papéis são atribuídos – ou assumidos – nesse processo” (Paz, 2025, p. 62). Assim, ao resgatar os tensionamentos acerca das relações cotidianas, estas embebidas por suas experiências pessoais, Paz (2025) compartilha conosco um pouco de suas memórias ao se transpor em um outro objeto que não é um autorretrato tradicional.

Naquele momento da apresentação, da plateia, alguém perguntava à artista o quanto ela não estava se autorrepresentando ali, mesmo que por meio de um prato de cerâmica. Ali, convidado também a refletir por quem fazia aquele questionamento e pelas obras de Lívia, eu me perguntava: será que eu realmente só estou presente em minhas criações quando elas são autorretratos? Será que um autorretrato é apenas quando o meu rosto está em evidência? Bom, acredito que vocês já sabem a resposta que encontrei.

Lívia, inclusive, em sua pesquisa de mestrado, nos convida a pensar sobre a autorrepresentação, com foco em uma outra obra, intitulada *Bolsa* (2024). Através da obra, a autora aponta:

Minha prática artística, ao passar dos autorretratos pintados para a modelagem de objetos, reflete uma expansão no entendimento do que constitui o “eu”. Não me limito mais ao corpo representado como local exclusivo da identidade; incluo agora os objetos que habitam o meu entorno, explorando como eles podem também estar associados ao meu corpo e contar histórias sobre mim (Paz, 2025, p. 57).

Portanto, de acordo com a autora, é possível irmos além com a autorrepresentação, e até mesmo com o autorretrato, pois os objetos que nos compõem, assim como as criações que produzimos, para além daquelas, como pinturas e fotografias responsáveis por retratar a constituição física de nossos corpos, também carregam consigo partículas e particularidades nossas. Aqui, lembro-me dos meus baldes, dos meus objetos cênicos e das imagens pixeladas que utilizo

em minhas montagens. Vou além e divago também nas colagens que, enquanto apaixonado, eu fazia (e ainda faço) para ficantes.

Araújo (2005) contribui com a discussão sobre autorretrato com o seguinte pensamento:

No que se refere à concepção do auto-retrato existem duas escolas acadêmicas: uma que considera qualquer obra que inclui o artista e, outra, só aquelas obras expressamente concebidas como auto-retratos, o personagem em primeiro plano e o rosto como o centro da atenção (Araújo, 2005, p. 217).

Para a autora, há dois modos de visualizarmos o autorretrato. O primeiro sendo aquele que inclui o artista, aqui lembrando as obras de Lívia e as minhas outras, em que me monto diante da e na imagem; e o segundo, traduzido como aquele autorretrato chapado e tradicional, conforme as famosas selfies e fotos 3x4. Seguindo com o pensamento de Araújo (2005), que nos traz essas duas possibilidades de pensamento acerca do autorretrato, firmo-me em sua primeira percepção apresentada, porém com uma ressalva, pois, aqui, pensando a palavra “incluir”, opero em suas possibilidades de inclusão para além da materialidade física do artista, possibilitando também signos e demais símbolos que falem e representem quem os cria e dá significado.

Ao tratarmos o autorretrato como esse produto que incorpora o corpo do próprio artista, embora este não necessariamente exposto de forma imagética total e fiel à realidade, abrimos um leque de possibilidades para o entendimento do autorretrato e da autorrepresentação. E é aqui que eu gostaria de chegar, acredito eu. Pois, com essa percepção, a discussão deixa de ser autorrepresentação x autorretrato, tornando-se autorrepresentação e autorretrato.

Percebo que a autorrepresentação está inserida no autorretrato, e o autorretrato é um caminho possível para que haja uma autorrepresentação – este movimento de construir sentido a si mesmo, por meio de experimentações intermináveis de si. Percorrer esse caminho possibilita, inclusive, cada vez mais autorretratos mutáveis e distantes de uma tentativa de retratação fidedigna de uma realidade única, assim como os que proponho em minhas práticas.

Dito isso, na intenção de continuar o debate acerca do autorretrato e da autorrepresentação, apresento quatro criações distintas, representadas pelas figuras 19, 20, 21 e 22.

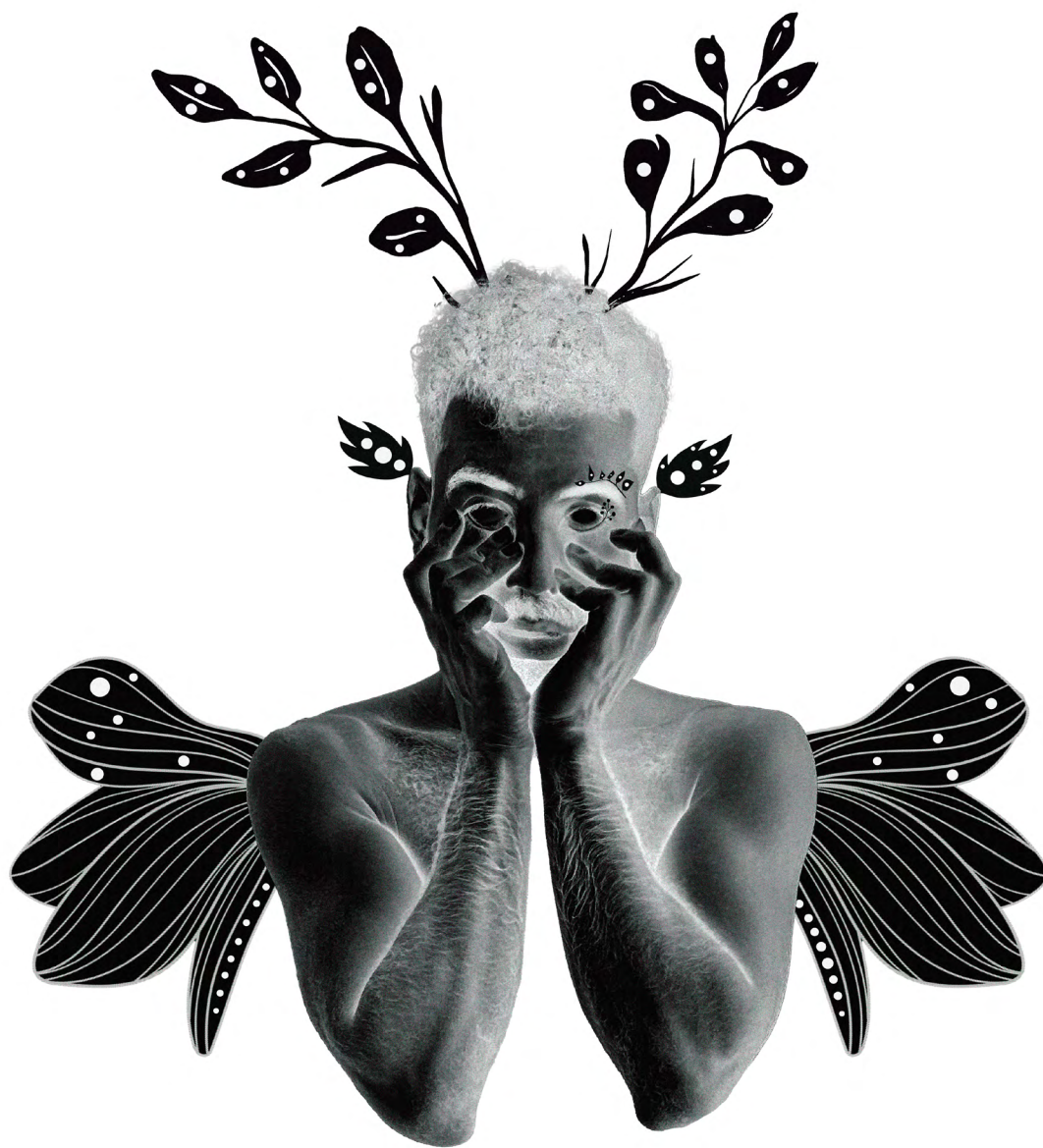


Figura 19: *Sem título*, 2025. Montagem digital realizada no software Photoshop com imagens de banco de imagens e fotografia do próprio torso. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.



Figura 20: *Forte de papelão*, 2025. Fotoperformance digital registrada por câmera de iPhone 16 e editada no software Photoshop, com manipulação de IA. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.

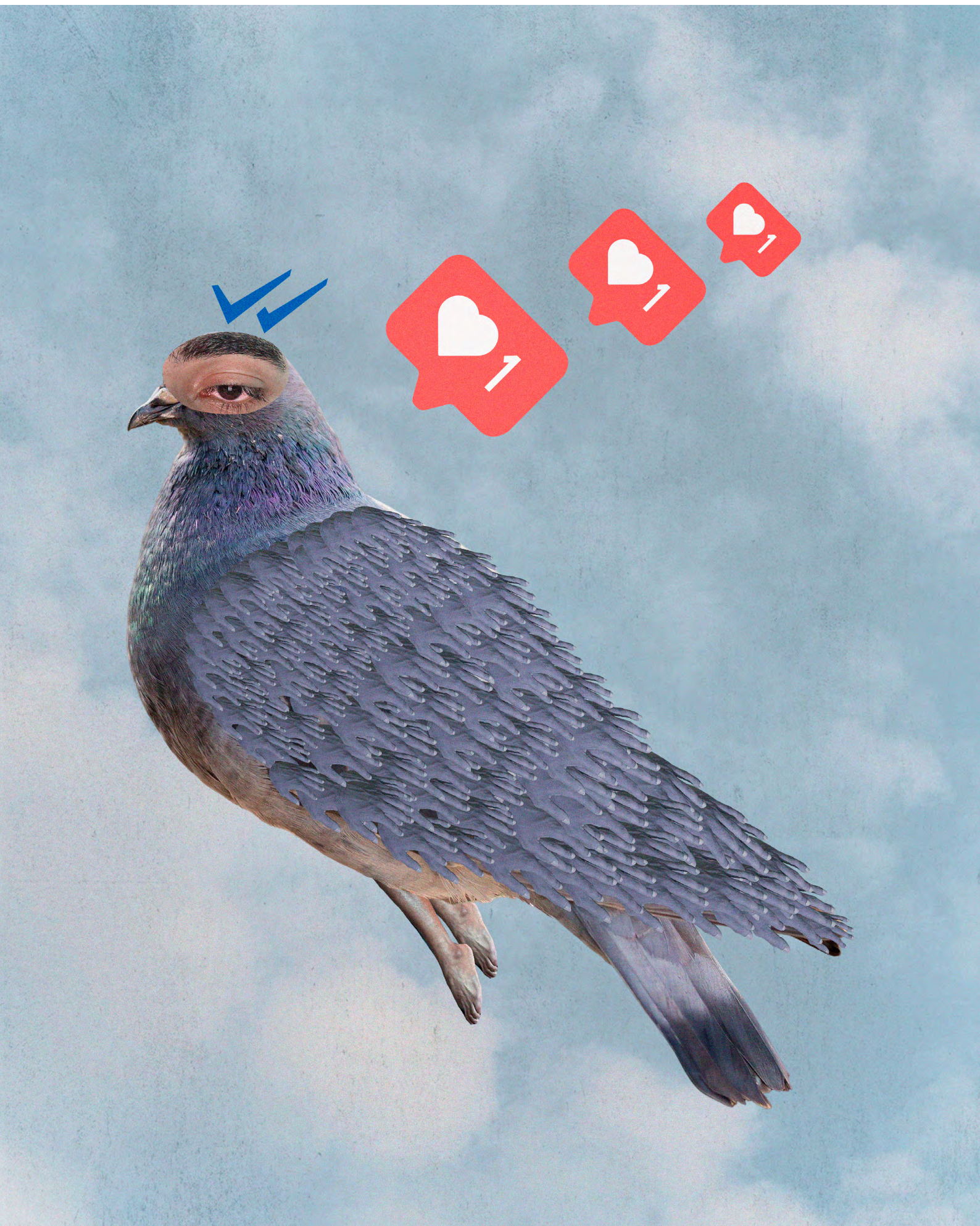


Figura 21: O *migalheiro*, 2025. Montagem digital realizada no software Photoshop com imagens de banco de imagens e fotografia do próprio rosto, mão e pés. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.



Figura 22: *Sem título*, 2025. Montagem digital realizada no software Photoshop com imagens de banco de imagens e fotografia de rosto de um homem. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.

Na figura 19, observo que é o que temos de mais próximo do que é entendível como autorretrato de maneira corriqueira, ainda que o meu rosto, braços e parte do meu torso estejam modificados com colagens. É engraçado, inclusive, pois essa criação é uma das únicas em que o meu rosto está visível, sem muitos adereços ou máscaras, o que difere das demais produções.

Partindo de uma 'pira' recente, em que minhas criações beiravam sempre a estética em preto e branco e o negativo, assim como uma hipervalorização do meu corpo enquanto pescoço para baixo, conforme evidenciado pela figura 23, a figura 19 nasceu como uma irmã mais velha de um trabalho de 2023, em que há uma exaltação do torso do meu corpo, focando nas partes mais altas, assim como a cabeça, embora que, ainda na criação de 2023, eu esteja de máscara...

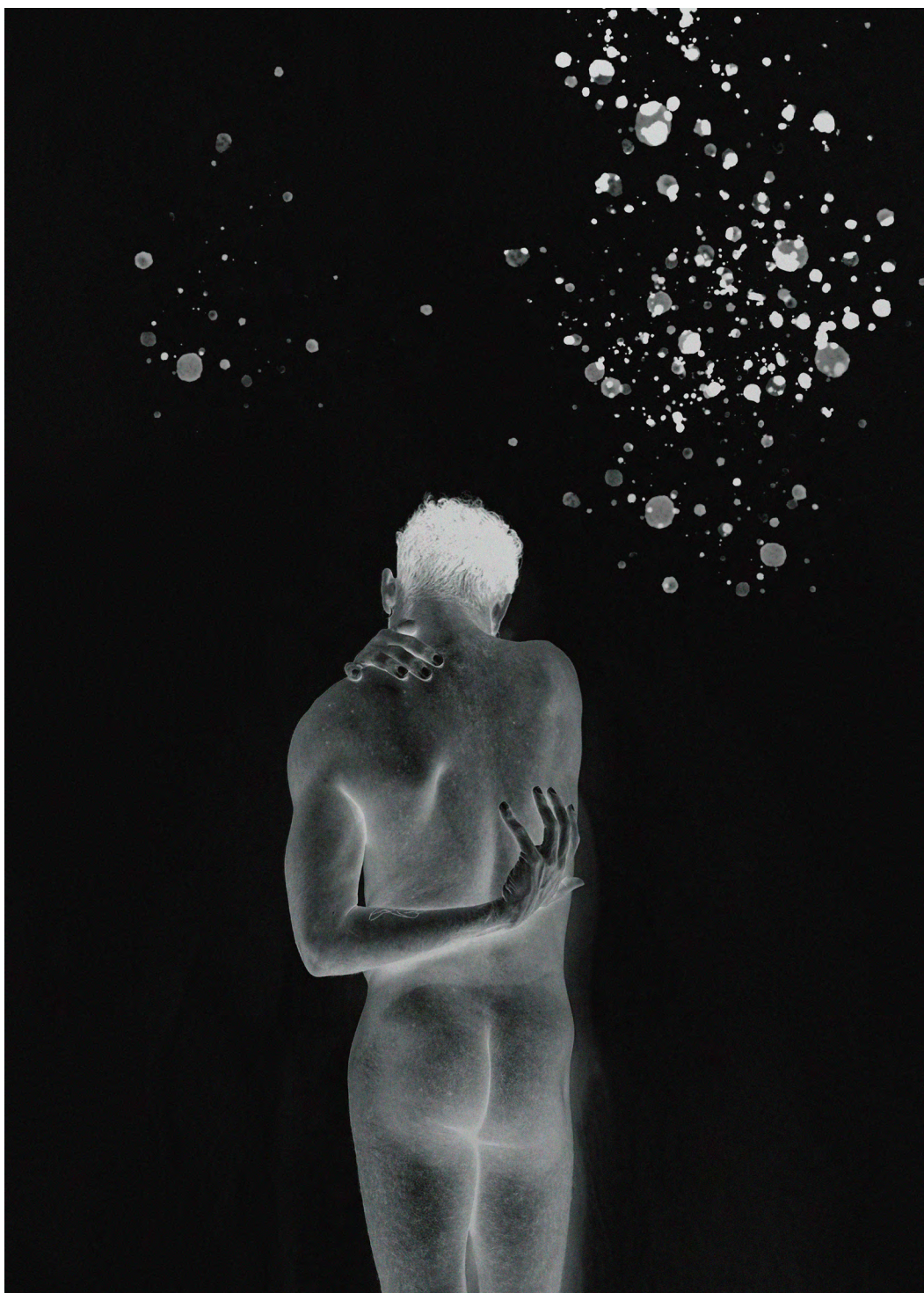


Figura 23: *Sem título*, 2025. Fotoperformance digital registrada por câmera de iPhone 16 e editada no software Photoshop. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.

Dessa forma, com criações recentes que traziam com mais força o meu corpo nu, enfocando a minha bunda, costas e fraquezas performadas pelo toque singelo ao meu próprio corpo, pensei na possibilidade de, ainda brincando com o preto e branco, deslocar o meu interesse para a parte superior do meu corpo e trabalhar com a ideia de confronto, renegando, dessa vez, a fragilidade que eu trabalhava nas outras criações recentes.

Com a figura 19, caímos na segunda definição de Araújo (2005) a respeito do autorretrato, pois, com ela, é possível identificarmos que o meu rosto é o fator central da imagem, além de o querido também estar em primeiro plano. Quando pensamos nas formas tradicionais de retrato, iniciadas na pintura e ressignificadas e amplificadas pela fotografia, logo vem-nos à mente uma obra em que o rosto da pessoa retratada é lido como objeto principal, ocupando um maior espaço da tela e, paralelamente a isso, um maior espaço de literalidade.

Em relação à figura 20, em que o meu rosto está coberto por uma caixa, viajamos para a primeira definição de Araújo (2005) sobre o autorretrato. Afinal, embora a minha cabeça não esteja visível, o meu corpo está totalmente presente em cena. Aqui, ao perguntar a um amigo qual das duas figuras (19 e 20) é, de fato, um autorretrato, recebi a resposta de que seria a figura 19, pois, apesar de o meu rosto estar modificado com edições, assim como com colagens, ainda era possível ver que era o rosto de um ser humano — o meu rosto —, diferentemente da figura 20, em que o meu rosto não está visível. Logo, o querido não considerava que essa imagem também poderia ser um autorretrato. E é compreensível que a resposta do meu amigo tenha sido essa, visto que, de acordo com as maneiras tradicionais e literais de retrato, voltamos para a concepção apresentada pela figura 19.

*Forte de papelão* (Figura 20), um autorretrato que resgata memórias de infância, no entanto, traz como elemento central o meu corpo como um todo, embora com uma outra cabeça, esta constituída por uma caixa de papelão. Quando criança, no Maranhão, era comum eu ter manhãs e tardes no quintal da minha casa, em que me perdia ao brincar com caixas de papelão. Com aqueles pedaços grossos de papel, construía

armaduras, tais quais as dos Cavaleiros do Zodíaco, edificava grandes fortes e fortalezas e fabulava histórias em que desbravava o universo imaginário presente em minha cabeça.

quando criança,  
construí um forte de  
papelão.  
lá,  
 guardei-me  
até a adolescência.  
lá,  
fui herói,  
princesa  
e dragão.

Como qualquer criança, em meus momentos de brincadeira, eu poderia ser quem eu sempre quis, longe de amarras ou expectativas de um lugar que não é o meu. Brinco com o poema acima que, em meu forte de papelão, eu era herói, princesa e dragão, indo ao encontro das possibilidades de uma lógica binária de performance de gênero, mas também procurando refúgio para um terceiro lugar. Digo que me guardei até a adolescência porque penso que, até essa época, as coisas eram mais fantasiosas e mais tranquilas de lidar, ou de fingir, ou de fingir que não havia ali o peso de uma realidade.

Enfim, não sei. De toda forma, com *Forte de Papelão*, resgato essas intimidades guardadas em uma caixa de papelão, embora, na verdade, estejam presentes e guardadas em um corpo adulto.

Para a criação da imagem, segui com o mesmo movimento de sempre ao produzir as minhas fotoperformances. Posicionei-me em uma parede do meu quarto, esta, inclusive, com uma colagem de páginas de mangás velhos, e fixei uma cadeira branca de plástico em frente à câmera do meu celular. Desta vez, optei por trazer o meu corpo completamente nu, apenas com a caixa de papelão funcionando como uma máscara, uma outra cabeça.

A ideia de aparecer completamente nu e trazer um corpo que performa fragilidade, bem como timidez, era a de retratar justamente a vulnerabilidade que se tem no processo de crescer com incertezas relacionadas às questões de gênero e sexualidade. Embora, enquanto criança, houvesse um terreno para que esses campos fossem minimamente experimentados com leveza, por meio da brincadeira, vejo que ainda era um ambiente cerceado e completamente vigiado pelos adultos.

Logo, ao pensar em *Forte de Papelão*, um autorretrato em que o meu corpo como um todo é o assunto em primeiro plano e o objeto principal, saímos um pouco do retrato tradicional, mas ainda permeamos o mesmo ambiente, pois ainda estamos falando da materialidade de um corpo que está sendo retratada.

Com a figura 21, uma montagem digital realizada dentro do software Photoshop, no entanto, o debate acerca do autorretrato é direcionado

para um outro lugar. O *migalheiro*, concebida em 2025, brinca primordialmente com um meme em que alguém, em situação de um amor insuficiente, satisfaz-se com pequenas demonstrações e doses de afeto. Navegando nas redes, vira e mexe o mesmo conteúdo reaparece para mim, e ele é sempre muito cômico. Frases como “Receba aqui essas migalhas. Não é o que você está acostumado?”, “O pombo vendo você aceitar mais migalhas do que ele” ou até mesmo “Tá eu e o pombo competindo para ver quem mais aceita migalhas” estampam memes estáticos e vídeos do tipo e tocam no assunto da desvalorização do próprio afeto.

Quem me conhece sabe que não há refeição mais saborosa para mim do que migalhas de afeto. Bom, com a terapia isso tem mudado, mas ainda é um tópico sensível. Dito isso, após mais uma desilusão amorosa, da qual sequer consigo me recordar bem, lancei-me ao Instagram e lá fui bombardeado com vídeos e imagens do tipo. Claro que foi uma decisão ruim, visto que, se antes eu estava na fossa, após perder horas em uma rolagem infinita, fiquei pior. No entanto, pelo menos fui inspirado a criar algo — e assim foi feito.

Pensando no signo do pombo, conhecido por comer e se alimentar de migalhas, ali seria o caminho a percorrer. Com a ajuda dos bancos de imagens que geralmente uso (Freepik e Pexels), encontrei as imagens necessárias para a montagem e comecei a brincar com outras fotografias que eu tinha do meu corpo em minha galeria do celular. Para os pés do pombo, utilizei os meus próprios pés. Para a penugem do pombo, utilizei uma sobreposição de camadas com as minhas mãos. E, para a cabeça do pombo, utilizei o meu próprio olho. Para essa montagem, o meu desejo era mesclar o máximo possível o meu corpo com o corpo de um pombo, percorrendo o pensamento que habitava a minha cabeça naquele início de noite: eu sou alguém que está constantemente se alimentando de migalhas!

Assim, com o pensamento em mente e imerso nos sentimentos confusos e catastróficos que me rondavam, direcionei-me ao processo criativo da montagem digital *O migalheiro* (Figura 21).

Particularmente, gosto bastante das proposições criativas que executo dentro da montagem digital, pois volto à lógica da possibilidade de

montagem de um corpo que é híbrido, idealizado e em devir, fugindo um pouco da lógica corporal em que me encontro nas fotoperformances, em que há uma evidência maior e mais “fiel” do meu corpo visto no cotidiano por pessoas que me observam, embora com roupa.

Montar corpos na montagem digital e, a partir dela, montar autorretratos me faz pensar que, de fato, os movimentos autorrepresentativos são extensos e cheios de possibilidades. O autorretrato, que outrora era visto e empregado por técnicas mais tradicionais, hoje encontra campo em técnicas artísticas mais contemporâneas, sendo ainda explorado por formas não tão comuns de leitura.

Levando em conta as linhas de entendimento do autorretrato empregadas aqui com os estudos de Araújo (2005), voltamos à primeira escola apresentada pela autora, ao tratarmos desse corpo que é incluído no trabalho final, embora, ainda neste caso, seja codificado de forma fragmentada (no sentido de serem utilizadas apenas algumas partes do meu corpo) e híbrida (no sentido de ser uma mescla com a imagem de um pombo).

Por fim, em relação à figura 22, acredito que é a imagem que mais estaria distante das leituras tradicionais do autorretrato. Porém, deixe-me falar o porquê.

Durante o ano de 2025, estive envolvido com um homem específico, por quem nutro muito carinho, assim como nutri durante o tempo em que estivemos juntos. Um grande querido. No entanto, por conta do destino e de outras casualidades do universo, não estamos mais juntos, o que acontece, e está tudo bem. À vista disso, em um momento de despedida, desejei presenteá-lo com algo que pudesse ser dado a ele, mas que, ao mesmo tempo, eu estivesse ali.

Indo ao encontro de outras criações recentes, experimentei a proposição de um corpo híbrido, mesclando o olho humano e o corpo de algum animal. Dessa vez, por ser um presente a ser dado, decidi que o olho a ser utilizado deveria ser daquele homem de quem eu gostava, afinal, o presente era para ele. Só que ainda me cabia a tarefa de me inserir naquela imagem. Portanto, após algumas reflexões, voltei a um assunto que, de forma recorrente, aparecia em nossos

diálogos: a astrologia. O querido em questão é pisciano, e eu sou aquariano. Nisso, em minha cabeça, a visualidade já estava montada. De maneira inconsciente, a montagem foi realizada de forma que a narrativa demonstrava o abandono do peixe em relação ao aquário (o que faz um pouco de sentido, pensando nos sentimentos que me atravessavam durante aquele afastamento).

É engraçado, pois, antes de realizar os últimos ajustes, a imagem seguia a configuração de um peixe dentro do aquário. Porém, de alguma forma, e movido pelos sentimentos de saudade e abandono que já habitavam o meu corpo, meus últimos cliques no Photoshop me levaram a dispor o peixe pulando para fora do aquário. Ou melhor, do carinha se afastando de mim.

E chegamos aonde eu queria chegar. Se, nas outras criações, eu apareço com o meu corpo real e cotidiano, ou com o meu corpo fragmentado, ou com o meu corpo mesclado com outro animal ou objeto, aqui eu surjo como o aquário, como o signo astrológico que me representa, como o corpo que é deixado por alguém amado.



Refletindo sobre essas quatro criações, em que me autorretrato de maneiras diferentes, lembro-me das contribuições de Mirzoeff (2016) acerca da autorrepresentação e do autorretrato. Pois, celebrando de forma positiva os efeitos da expansão das formas de autorrepresentação — do autorretrato clássico ao selfie —, o autor afirma que “em cada etapa de expansão do autorretrato, cada vez mais gente tem sido capaz de se representar a si mesma” (Mirzoeff, 2016, p. 37).

Essa expansão comentada por Mirzoeff (2016) aponta que, com o crescimento das configurações de autorretrato, cada vez mais temos construído a capacidade de nos representarmos e nos enxergarmos. Tal movimento dialoga com os pensamentos de Abreu (2015) acerca dos regimes contemporâneos de hipervisibilidade nas redes digitais, uma vez que, segundo a autor,

as identidades digitais encontram na self-disclosure e nas ferramentas tecnológicas recursos suficientes para sustentar suas performances on-line, isto é, aproveitam as novas texturas da experiência social que esses espaços oferecem para expressar emoções e sentimentos íntimos, por meio de narrativas hipertextuais” (Abreu, 2015, p. 201).

O que é um movimento extremamente benéfico para explorarmos as formas como o nosso corpo se comporta e é colocado nos ambientes em que vivemos, principalmente quando falamos de jovens mergulhados em ambientes cheios de hipervisualidades, como as redes sociais.

Quanto mais saibamos nos representar e nos compreender, de maneira ética, saudável e responsável, mais teremos a possibilidade de nos construirmos no mundo e, conseqüentemente, evitarmos que nos representem com um corpo que não é o da nossa vontade — o que é extremamente importante para jovens!

Dessa forma, utilizar uma máscara em meu rosto, escondê-lo ou não evidenciá-lo em meus autorretratos não é um problema. Mostrar-me de forma fragmentada e hibridizada com algum animal ou objeto não é um problema. E projetar-me como algum objeto em imagem não é um problema. Quer dizer, não há alguém dizendo que é um problema. Na verdade, talvez, em algum tempo não tão distante, eu tenha dito que isso era um problema. Afinal, como eu poderia estar me autorretratando e me autorrepre-

tando por uma imagem que sequer mostra o meu rosto ou o meu corpo? Não faz sentido, certo? Errado, faz sentido, sim!



## Oficina de Introdução à Fotoperformance

Neste sub-subcapítulo, retomo uma incrível experiência ocorrida em 2025, mais especificamente nos dias 29 e 30 de agosto. Após participar do curso *Fabulação Crítica e Manipulação de Arquivos Visuais*, na Escola de Artes Visuais, no Centro Cultural Octo Marques, em Goiânia — Goiás, ministrado pelo artista Rafael de Almeida, além de acompanhar os movimentos acontecidos em nível de oficinas, cursos, rodas de conversa, grupos de pesquisa e afins na própria unidade, decidi que ali aconteceria uma oficina ministrada por mim.

Em contato com o diretor da Escola de Artes Visuais, Gabriel Neves — um queridíssimo, inclusive —, entramos em um denominador comum a respeito do que seria levado e em quais condições. Obviamente, já era de se esperar que a oficina correria no sentido das minhas proposições práticas em fotoperformance, afinal, é um lugar especial que me habita. Logo, com a ideia em mãos e com os detalhes alinhados com Gabriel Neves, chegou o dia da oficina.

De antemão, a proposta da oficina era introduzir a fotoperformance aosicineiros, de modo a compartilhar com os presentes o meu

conhecimento teórico-prático sobre o assunto, de forma tranquila e introdutória. Logo, por mais que a oficina fosse destinada a artistas visuais e cênicos, ela também era aberta àqueles que mantinham, dentro do próprio coração, a vontade de investigar e entender o que era aquilo. Para além da proposição introdutória, a oficina seguiria no caminho metodológico de trabalhar com a memória, utilizando objetos de vida que dialogam com sentimentos e fragmentos de história que pertencem àqueles que os detêm, movimento que reverbera e aparece também em meus trabalhos.

Com 20 vagas abertas ao público, que deveria possuir mais de 16 anos, a oficina ficou, assim, dividida em dois dias distintos, 29/08 (sexta-feira, das 18h às 21h) e 30/08 (sábado, das 9h às 12h), que serviriam para que ocorresse a programação imaginada, em nível teórico e prático.

Confesso, de antemão, ter ficado um tanto nervoso e ansioso, afinal, era a minha primeira proposição de oficina nas artes visuais. Embora eu seja licenciado em dança e, por um tempinho, tenha desempenhado o papel de professor de dança e de arte, no sentido geral, era a minha primeira vez comoicineiro de uma atividade

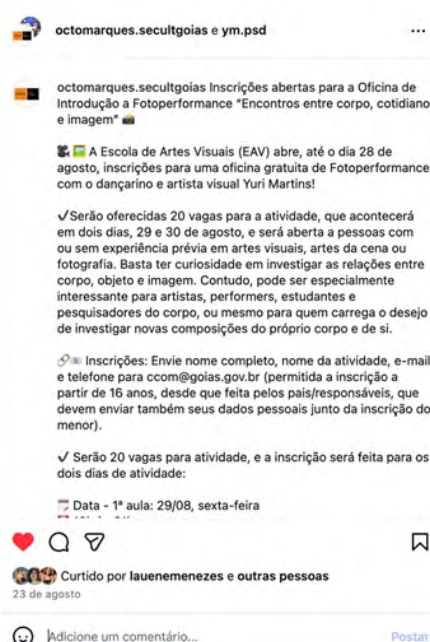


Figura 24: Banner de divulgação da Oficina de Introdução à Fotoperformance divulgado no perfil oficial do Centro Cultural Octo Marques. Fonte: @octomarques.secultgoias

voltada para as artes visuais, em uma escola de artes visuais, para pessoas que pesquisam em artes visuais. Ou seja, pânico. Ainda que eu estivesse embebido de ansiedade, era algo comum, e sempre lido com isso de forma tranquila. Afinal, sei que a ansiedade estará em meu corpo antes de eu subir em um palco, mas, depois de três segundos, ela já terá sumido. É uma analogia bobinha, mas que faz sentido quando preciso pensar que a ansiedade é passageira e que, no lugar dos pensamentos que não controlamos, sempre ficam as boas memórias.

Em nosso primeiro dia de oficina, reservei os primeiros minutos para dialogar com a turma sobre a história da fotoperformance, e os seguintes seriam destinados a um exercício prático, em duplas. Aqui, foi muito proveitoso dialogar com outras pessoas a respeito do que é a fotoperformance, afinal, sinto que, na maior parte do tempo, viver com a fotoperformance é algo muito solitário, mesmo que existam pessoas por aí que dialogariam comigo. Acredito que grande parte desse sentimento, inclusive, seja o fato de eu produzir sozinho, escrever sozinho e pensar sozinho (claro, com a ajuda de colegas de pesquisa que escrevem seus textos e os publicam). Enfim, conversar com aquelas pessoas que estavam ali, dispostas a partilhar, gerou-me grande excitação, e as perguntas que vinham para mim igualmente me moviam de forma positiva, afinal, havia pessoas interessadas.

Inclusive, aqui abro um parêntese a respeito de uma pergunta vinda de uma das pessoas que estava presente na oficina. Como a minha memória é extremamente prejudicada, não lembrarei com detalhes a formulação dos termos presentes na frase, mas era algo mais ou menos assim: Yuri, se o meu rosto não aparecer na fotoperformance, ainda assim seria uma fotoperformance? E, se nada do meu corpo aparecesse, igualmente seria?

Em partes, acredito que esse sub-subcapítulo consiga direcionar você, leitor/a, para a resposta dada naquele dia. Embora haja suspeitas do que foi respondido, obviamente, escreverei aqui. Então, segue o fio!

Assim como exposto nos parágrafos anteriores, em nossa discussão a respeito do que é autorretrato e do que é autorrepresentação, vejo que

o corpo pode ser mais do que a sua própria constituição física, podendo, assim, também ser um rastro reproduzido por seu “corpo principal”. Ainda que, ao falarmos sobre performance, estejamos falando sobre corpo, é necessário compreender que ele se estende para outros lugares que não são a sua própria e única constituição física e, conforme outros novos pensamentos de pensar a performance, o corpo, enquanto objeto físico, nem sempre precisa estar presente na obra.

*The good home* (2006), do paranaense Laercio Redondo, intensifica ainda mais essas relações. Exposto como se fosse uma pequena pintura, mostra uma ação, gravada em vídeo, dentro do quarto em que se hospedou no período em que permaneceu em um programa de residência de artistas em Schoppingen (Alemanha). Em nenhum momento temos a imagem do artista em ação, apenas insinuações de sua presença física, através de repetidas fusões que vão preenchendo o “quadro”, inicialmente branco e com poucos objetos além da cama, com toda a sorte de utensílios, roupas e materiais diversos, nas suas cores e tamanhos. Registros ou traços que evidenciam uma ação performática, trazidos por fotografias e vídeos, como esses brevemente aqui descritos, além de textos, desenhos, objetos e instalações, têm sido também elementos motivadores, se não norteadores, para novos debates e redefinições acerca da noção de performance nas artes visuais (Melim, 2008, n.p).

Conforme exposto por Melim (2008), evidenciando o caso de Laercio Redondo, a performance, segundo seus novos debates e redefinições, tem carregado consigo a possibilidade de falar de corpo para além de sua presença física em cena. Assim, levando como exemplo o trabalho *The good home* (2006) (Figura 25), de Redondo, é possível presenciarmos que a performance também cabe no lugar de insinuações de uma presença física do artista, partindo de rastros, objetos ou até mesmo visualidades que concretizam aquela performance e que dialogam com o corpo do performer.

Além disso, também é possível vermos essas insinuações em outras obras, como nos autorretratos e nas fotoperformances em que não há a presença do rosto ou do corpo físico do artista em cena.

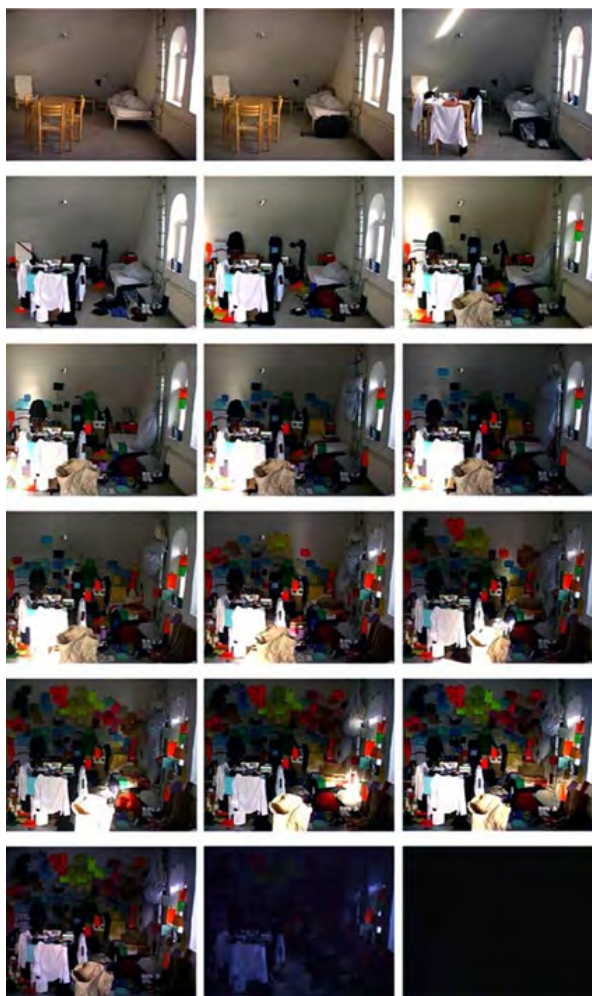


Figura 25: Laercio Redondo. *Quarto em Arles / The Good Home*. 2006. Digital, 600 X 1012 px. Fonte: Laercio Redondo. Disponível em: <https://laercioredondo.com/quarto-em-arles-the-good-home/>. Acesso em: 15 jan. 2026.

Ainda sobre o debate da presença física do artista em seus próprios trabalhos, Melim (2008) nos traz outro exemplo ao falar das criações de Laura Lima, em que “o corpo da artista nunca está presente. O corpo apresentado por ela é sempre protagonizado por vários outros, que tanto podem estar atuando sob a sua coordenação como podem se estender em um organismo coletivo” (Melim, 2008, n.p.).

E, embora Laura Lima prefira chamar seus trabalhos de “*Instâncias*” ([link na bio](#)), a artista acredita que eles também confluem para o que é a performance, possibilitando ainda a expansão de seus significados e das formas de enxergar e conceituar este termo de difícil definição. Visto que, em trabalhos como os de Redondo e Lima, há a presença de um forte questionamento acerca da forma em que o performer atua como objeto presente em uma obra. Doideira, né?

Apesar de que, em meus trabalhos, haja uma centralidade do meu corpo — ainda que este com uma outra cabeça ou rosto e, às vezes, com outro corpo —, compreendo que nem sempre o corpo do artista precisa estar ali de maneira física, 100% visível e fiel à realidade. Afinal, enquanto artistas, em nossas proposições, carregamos conosco a possibilidade de também construirmos novos corpos e transportá-los para nossas produções, por meio de rastros, marcas, vestígios, desejos e insinuações.

Logo, não haveria problema, em uma proposição fotoperformativa, aparecer apenas um braço, apenas uma cabeça, nada de uma cabeça, ou nada de um corpo físico e material. Quer dizer, talvez haveria problema, mas não em relação à forma como construo o pensamento de fotoperformance, em conjunto com aqueles que eu estudo e compartilho conhecimento.

Seguindo com o conteúdo teórico a respeito da fotoperformance, na oficina, foi empolgante revisitar toda aquela história e, claro, pensá-la junto com os demais colegas presentes. Logo mais, veio a etapa em que nos desdobraríamos à prática e, bom, o melhor momento estaria por vir.

Com uma proposição de sorteio, juntamos algumas duplas, de forma aleatória, para trabalharem conjuntamente em projetos individuais. A ideia de trazer duplas aleatórias era, em primeiro lugar, trabalhar com a aleatoriedade da vida e, em segundo, manter uma unidade em que houvesse ao menos alguém disponível para dar apoio enquanto a outra pessoa estivesse atuando como corpo presente e visível na fotografia.

Ainda nesse primeiro dia de oficina, eu já estava pulando de alegria. Era simplesmente muito gratificante ver que as duplas estavam empenhadas em realizar a atividade, que consistia em registrar algumas fotoperformances utilizando objetos compartilhados que faziam sentido para o corpo e para a narrativa que estava sendo construída. Ainda que esse primeiro dia estivesse reservado para um primeiro contato, ir ao encontro das duplas e, ao final do dia, ver os resultados, eu era tomado pela satisfação de constatar que os trabalhos criados estavam recheados de poética, entrega e bastante empenho.

Por mais que eu seja uma pessoa licenciada em dança e com um pezinho na docência, ali eu me endereçava a algo mais próximo de um artista propositor. Aqui, inclusive, reforço que, para mim, o diálogo é a parte mais saborosa de estar como alguém imerso em processos de ensino-aprendizagem. Acredito que estar em diálogo, em troca, é o que mais me contempla e me satisfaz em contextos educacionais. E pensar em alguém que propõe algo e, dependendo do caso, alguém que também pode aparecer como cocriador, não deixando de lado a função artista, é o que faz sentido para mim.

Desse modo, de acordo com Wrege e Silva (2018), o artista propositor é aquele que, sem se desprender da função de artista, imerso em um processo relacional, desloca o centro da criação para o encontro com o outro, apresentando proposições que convidam o público a agir, sentir, pensar e cocriar alguma obra em relação ao contexto e aos demais participantes presentes.

Para os autores, a proposição oferecida pelo artista trata-se de um fazer que, a partir de um outro movimento, apresenta a arte como um processo relacional em que o fruidor se torna também autor, embarcando nas propostas do artista e contribuindo para o campo relacional estabelecido na proposição de criação e interação, pois “o que este movimento busca é desvincular a arte de ser apenas o objeto e apresentar obras que provocam a participação por meio da ação” (Wrege; Silva, 2018, p. 9).

Gosto do termo artista propositor, pois deixa em evidência os pontos principais que eu pensava sobre a minha função naquela oficina. Enquanto artista, obviamente, não queria e não teria como me desvincular daquilo que sou. Para além disso, embora eu ame o termo professor e ame igualmente estar nessa posição, ali não cabia exatamente essa função, pois, novamente, a minha intenção era criar diálogo e propor caminhos que fossem flexíveis, aceitos ou não, para que movimentos artísticos e processuais fossem realizados. De forma que todo o processo fosse construído em conjunto, até mesmo os momentos mais destinados à teorização da fotoperformance.

Neste primeiro dia, as criações elaboradas e mediadas parcialmente por mim foram o primeiro contato dosicineiros com a fotoperformance,

em sua maioria. Digo “em sua maioria”, pois havia uma ou duas pessoas que já conheciam o termo e já haviam explorado tal vertente. Por ser um termo novo e por, até então, eu desconhecer alguma outra oficina ou curso de fotoperformance realizado em Goiás, não fiquei necessariamente surpreso ao saber que muitos ali não conheciam o termo ou ainda não tinham criado fotoperformances.

No entanto, vejo que tal desconhecimento foi até importante para que os oficineiros se entregassem à proposta de maneira explorativa e investigadora, sem amarras, pois era um campo novo e, ali, não poderia haver algum temor por conta de alguma expectativa de “boa execução”, coisa que vejo de forma presente em meus processos criativos.

No segundo encontro, realizado no dia 30 de agosto, as práticas de criação propostas seguiram quase o mesmo direcionamento do primeiro encontro, mudando o fato de que, ao contrário do dia anterior, as pesquisas avançariam para novas explorações de ambientes, com outras duplas e, agora, com maior apelo para investigações em que os objetos cênicos estivessem mais presentes na narrativa.

Assim como no primeiro dia, as pessoas presentes se jogaram na proposta, e foi muito satisfatório acompanhar todo o processo. As interações, risadas e comentários comprovavam o bom desenvolvimento da oficina, o que me deixou novamente muito feliz.

O motivo da minha felicidade se dava por, finalmente, ter presenciado um momento coletivo de criação em fotoperformance. Afinal, desde 2018 tenho criado fotoperformances, mas todas elas sozinho, em casa. Houve apenas uma vez em que estive com uma outra pessoa, mas, como é com um ex-namorado que não gosta muito de mim, ficou apenas na memória.

Por mais que seja interessante criar sozinho, percebo que, na maior parte do tempo, sinto falta de companhia e de outras trocas para além das que estabeleço comigo mesmo. Estar naquela oficina, compartilhando o conhecimento que venho acumulando desde 2018, bem como me dispondo a propor caminhos e trajetos para quem confiava em mim, despertou-me uma satisfação de forma que, inclusive, pretendo dar con-

tinuidade em um futuro que logo tocará à minha porta, propondo e participando de criações coletivas.

Criar coletivamente é um desejo que carrego comigo desde o TCC apresentado ao curso de Licenciatura em Dança da UFG. Porém, por conta de inúmeras questões, não fui capaz de trabalhar ativamente com esse desejo durante o período do mestrado, mas que, por casualidade do destino, consegui vivenciá-lo ainda em minha estadia no PPGACV. E embora essa experiência maravilhosa apareça aqui de forma breve, neste sub-subcapítulo, apresento-a também como um spoiler do que eu desejo e do que virá.

Por fim, com o término da oficina, propus uma última atividade: a criação coletiva de um totem que dialogasse com a experiência vivida por nós ao longo daqueles dois dias.

Utilizando os objetos levados e usados nas fotoperformances, construímos um corpo-objeto de forma coletiva, em que cada pessoa contribuiu com algum objeto que julgava fazer sentido para a construção daquele corpo que imaginávamos e sentíamos naquele momento. E, após alguns minutos e muitas risadas, chegamos à conclusão de que havíamos construído/montado “algo”. E, para além de algo físico que havia sido construído, com aquela interação, igualmente foi desenvolvida uma deliciosa interação entre todos nós (Figuras 26,27 e 28).



Figura 26: João Rios. *Sem título*, 2025. Registro fotográfico de totem construído em coletivo durante a Oficina de Introdução à Fotoperformance. Fonte: João Rios.



Figura 27: *Sem título*, 2025. Registro fotográfico de algumas pessoas presentes e totem construído em coletivo durante a Oficina de Introdução à Fotoperformance. Fonte: Arquivo Pessoal.



## 2.2 Fabulação crítica da montagem

Ao longo dos meus processos criativos, inúmeras vezes me lancei em pensamentos sobre o movimento que acontecia durante a montagem dos meus corpos presentes em meus trabalhos. Cada corpo que surgia, em cada arte realizada, levava-me ao questionamento do que estava sendo feito ali. Perguntava-me: o que estou fazendo com o meu corpo? O que estou fazendo com esses corpos? O que estou fazendo? Algumas respostas vieram à minha mente sobre esse movimento de narrar a mim mesmo e, dentro dessas respostas, alguns termos, como autoficção, escrevivência e fabulação crítica, surgiram como possibilidade de nomear aquilo que eu fazia, que eu faço. Afinal, eu estava fazendo alguma coisa, certo?

Dentro das possibilidades de me encontrar em algum lugar, percebi que, de antemão, havia ali um processo de me refazer e de me reimaginar, para além do processo de narrar a mim mesmo, pois, segundo Butler (2022, p. 195), “os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta”.

Assim, fui ao encontro à fabulação crítica de Saidiya Hartman.

Para Hartman (2020), a fabulação crítica, termo cunhado pela própria autora, é o movimento de reimaginar criticamente a partir de e com o arquivo, desvencilhando-se da construção de uma nova verdade e recusando-se a preencher lacunas e amarrar nós. Arquivos podem ser lidos como fotografias, textos, cartas, áudios e demais materiais físicos e digitais que carregam consigo uma narrativa. Aqui, no entanto, falarei de arquivo a partir do meu próprio corpo, entendendo-o como este grande dispositivo arquivístico, lotado de dados, testemunhos, vivências, experiências, traumas, sentimentos e percepções.

Ainda de acordo com a autora, esse movimento combina pesquisa histórica arquivística com teoria crítica e narrativa ficcional, fabulando a partir das lacunas e silêncios das histórias de pessoas negras. É aqui que eu me encontro.

O método que guia essa prática de escrita é melhor descrito como fabulação crítica. “Fábula” denota os elementos básicos da história, os blocos de construção da narrativa. Uma fábula, de acordo com Mieke Bal, é “uma série de eventos relacionados lógica e cronologicamente que são causados e experimentados por atores. Um evento é uma transição de um estado a outro. Atores são agentes que realizam ações. (Não são necessariamente humanos.) Agir é causar ou experimentar um evento” (Hartman, 2020, p. 28, grifos da autora).

Paralelo à forma como Hartman (2020) propõe uma tensão entre o factual e o fictício, recombinao os elementos básicos da história, como eventos, atores e ações, para perturbar os limites do arquivo da escravidão, realizo um movimento similar por meio da montagem, habitando o espaço de reimaginação de mim mesmo em minhas proposições artísticas.

Com a montagem — ou melhor, com a montagem do meu corpo por meio da fotoperformance e da montagem digital —, os eventos relacionados ao arquivo, enquanto o meu corpo, são remontados e, assim, exploro narrativas sobre como eu poderia ser, lugares onde eu poderia habitar, performatividades que eu poderia realizar, para além de uma fisicalidade constituinte.

Jogando com os elementos básicos da história e rearranjando-os, rerepresentando a sequência de eventos em histórias divergentes e de pontos de vista em disputa, eu tentei comprometer o status do evento, deslocar o relato preestabelecido ou autorizado e imaginar o que poderia ter acontecido ou poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito (Hartman, 2020, p. 29).

Ao pensar sobre “o que poderia ter sido”, rearranjando o meu corpo e elementos factuais e ficcionais que o compõem, por meio do processo criativo, assim como Saidiya Hartman, também me vejo atuante no desenhar de uma outra narrativa, ambientada em um posicionamento que é crítico e que fabula as dimensões figurativas da minha própria história.

Hartman (2020) apresenta que, por meio da fabulação crítica, as vozes marginalizadas de pessoas negras podem ser amplificadas ao

serem reorganizadas e recombinadas. Dessa forma, aqui, relembro e acolho uma das principais inquietudes que apareciam em meu corpo durante os meus processos criativos. Por muito tempo, sobretudo no período da faculdade de Dança, algumas questões relacionadas ao meu corpo apareciam nas minhas produções, estando no topo as questões de gênero e étnico-raciais.

Durante a produção do TCC, defendido e apresentado no ano de 2023, fiz um grande esforço em me ater às minhas inquietudes de gênero; porém, confesso ter deixado de lado os debates da minha negritude. De certa forma, foi uma escolha; afinal, para mim, não é um movimento tão fácil.

Ao entrar no PPGACV, com novas produções — ou melhor, conversando com as minhas novas produções —, percebi que ali havia a oportunidade de começar a trabalhar em cima do meu corpo negro de forma ativa, consciente e crítica, cuja vontade já existia, mas ainda não havia sido colocada em prática. Logo, nos primeiros meses desse novo ciclo, reflexões surgiam na minha mente, como a minha pele, o meu cabelo, vivências pessoais, pessoas que são parecidas comigo etc., o que, a partir daquele momento, levou-me a produzir endereçado a esses caminhos.

Trabalhos como *O homem berinjela* (Figura 29), *Rei de paus* (Figura 41) e outros da série *Homem fruta* (Figuras 28 a 31) (spoilers) surgiram e, lá, também florescia um movimento que já habitava o meu desejo, mas que, até então, não havia se materializado.

Indo ao encontro da opacidade desses meus corpos montados, dentro das produções artísticas, consegui percorrer uma prática que percebo se assemelhar àquela apresentada por Hartman (2020), desestabilizando o cenário histórico apresentado sobre o meu corpo negro, quebrando as expectativas de uma hierarquia e tecendo uma nova performatividade para esses corpos montados (sem reforçar a violência que é direcionada a mim).

Quais são os tipos de histórias a serem contadas por e sobre aqueles e aquelas que vivem em tal relacionamento íntimo com a morte? Romances? Tragédias? Gritos que fazem seu caminho para a fala e a canção? Quais são os protocolos e limites que moldam as narrativas escritas como contra-História, uma aspiração que não é um profilático

contra os riscos decorrentes ao reiterar discursos violentos e representar novamente rituais de tortura? Como se revisita a cena de sujeição sem replicar a gramática da violência? (Hartman, 2020, p. 18)

Experimentar por meio da criação e ir ao encontro dos estudos de Hartman (2020) com a fabulação crítica levou-me a assimilar que, por meio dos meus processos de montagem, ocorridos na fotoperformance e na montagem digital, havia a possibilidade de fabular e imaginar outros caminhos que me pertencem e que sobrevivem em meu imaginário. Logo, com os processos criativos, eu poderia brincar com os limites nas representações imagéticas de um corpo que é socialmente hipersexualizado, marginalizado e categorizado em percepções de abjeção, tecendo lugares mais habitáveis e, igualmente, questionadores.

Para este subcapítulo, a escolha do título *Fabulação crítica da montagem* ocorreu por dois motivos: 1) a fabulação crítica que ocorre em meus trabalhos se dá por meio dos processos de montagem e 2) vislumbro que há um paralelo entre as práticas de montagem desempenhadas por pessoas queer e as práticas de fabulação crítica de si.

Resgatando o movimento que ocorre na montagem de corpos realizada por pessoas ambientadas no universo queer, como as drags e as trans/travestis — embora não restritas a esses —, observo que, ao montarem os seus próprios corpos, tais pessoas fabulam uma outra narrativa e uma outra identidade, recusando uma verdade que é fixa e apontada socialmente, porém também não se endereçando a um único final.

De acordo com Louro (2022), ao apresentar que corpos são fabricados cotidianamente por meio do uso de próteses e demais aparatos físicos e procedimentos estéticos, o corpo queer se institui no lugar que desafia a norma ao se reimaginar de forma constante enquanto arquivo pessoal, por meio da montagem/montação.

Muñoz (2025) contribui com o pensamento de Louro (2022) e Hartman (2020) ao apresentar o conceito de desidentificação como possibilidade de direção para a construção do corpo que trabalha com e contra a norma, pois, para o autor, a:

Desidentificação se constitui como terceiro modo de lidar com a ideologia dominante,

um modo que não opta nem por se assimilar dentro da estrutura, nem por se opor estritamente a ela; ou seja, a desidentificação é uma estratégia que atua sobre e contra a ideologia dominante. Ao invés de se curvar às pressões da ideologia (contraidentificação, utopismo), essa abordagem de “trabalhar com e contra” consiste em uma estratégia que busca transformar a lógica cultural desde dentro, sempre trabalhando para promover mudanças estruturais permanentes ao mesmo tempo em que valoriza a importância das lutas locais e cotidianas de resistência (Muñoz, 2025, p. 75, grifos do autor).

Desidentificar, portanto, torna-se ferramenta para que consigamos habitar o sistema e quebrá-lo por dentro, rompendo com hegemonias pré-estabelecidas que constantemente cerceiam os nossos corpos. E, embora pareça um movimento suave e nada efetivo, percebo que a desidentificação apontada por Muñoz (2025) evidencia a brasa necessária para que um incêndio possa acontecer e como constantemente estamos rodeados de potentes gestos realizados por pessoas ao desafiar a norma, que, segundo Louro (2022, p. 15), “remete ao homem branco, heterossexual, de classe média urbana e cristão (...)”. Noto que é um caminho possível.

Seguindo com os pensamentos de Hartman (2020), Louro (2022) e Muñoz (2025), assim como levando em conta as minhas vivências enquanto pessoa negra, queer e artista propositor de montagens, o processo de fabricação, montagem, construção de corpos se torna um caminho essencial para a (re)existência/resistência de corpos marginalizados, sejam eles corpos negros, queer ou quaisquer outros que fujam do padrão.

Seja por meio da arte institucionalizada, por meio da arte da vida ou por meio de outras artes, reimaginar a mim mesmo tem me possibilitado entender a minha própria trajetória e, de mãos dadas a isso, compreender-me como meu próprio autor, resgatando o poder que possuo de fabular possibilidades e caminhos mais deliciosos de se vivenciar do que aqueles injustamente apontados a mim.

A necessidade de tentar representar o que não podemos, em vez de conduzir ao pessimismo ou desespero, deve ser acolhida como a impossibilidade que condiciona nosso conhecimento do passado e anima nosso desejo por um futuro liberto (Hartman, 2020, p. 18).

E, conforme apontado por Hartman (2020), devemos acolher as nossas vontades de representar o que não podemos, seja dando luz a uma corpomontagem ou colocando 400 ml de silicone em cada peito, pois, ao abrigar gentilmente o que parece ser impossível, conseguiremos, cada vez mais, construir caminhos de liberdade e, em algum momento, ao menos escancarar a porta para que a próxima possa passar, como diz a mamãe Urias em *Vontade de voar* (2025). ([link na bio](#))

eu sou um significante flutuante,  
um conceito abstrato de existência,  
uma ideia ininterruptamente mutável.

## 3 O corpo e a cabeça

### 3.1 A cabeça sem (com outro) corpo

#### 3.1.1 O Homem Berinjela

Para criar a montagem digital intitulada *Homem Berinjela* (Figura 29), utilizei como aporte a ferramenta de edição Adobe Photoshop (Beta). Em relação às imagens que eu viria a utilizar na composição, optei por recorrer a bancos de imagens que uso com frequência e que me proporcionam certo conforto ao explorar suas funcionalidades, uma vez que percebo um acesso satisfatório a uma ampla variedade de imagens de forma gratuita, mesmo que ainda haja uma grande quantidade que apenas pode ser obtida de maneira paga em uma das plataformas



Figura 29: *Homem Berinjela*, 2024. Montagem digital realizada no software Photoshop com imagens de banco de imagens e fotografias do próprio rosto e do rosto de um outro homem negro. Dimensões variadas. Arquivo pessoal

Para este trabalho, utilizei os bancos de imagens Freepik e Pexels. O Freepik, bastante utilizado na área do design gráfico, é uma plataforma online que oferece diversos materiais para a composição de imagens, sendo eles vetores, ícones, texturas, templates e, o mais interessante nesta pesquisa, o banco de imagens. Já o Pexels apresenta uma gama de fotografias, tanto artísticas quanto não artísticas, criadas por fotógrafos do mundo inteiro e disponibilizadas na plataforma online de maneira gratuita.

Ao explorar os bancos de dados das plataformas mencionadas acima, pesquisei, inicialmente, imagens de homens negros cujas cabeças estivessem minimamente visíveis, com enquadramentos e ângulos que permitissem observar os traços faciais com facilidade. Busquei, ainda, que esses estivessem direcionados para frente, possibilitando uma vista anterior da cabeça. No entanto, ao avançar de uma página para a outra, percebi que nem todas as imagens encontradas despertavam o interesse que eu buscava, mesmo estando alinhadas àquilo que eu buscava como ponto de partida. Em algumas imagens, eu sentia que o rosto dos homens negros não estava apresentado da forma como eu desejava ou faltava algum elemento específico — uma característica que, embora inicialmente fosse difícil de nomear, eu internamente sabia que estava procurando.

Após alguns bons momentos pesquisando nos dois bancos de dados, percebi que algumas imagens começaram a me “pegar de jeito”: imagens de homens com a presença de cabelo “armado” ou “black”. Naquele momento, as indumentárias, poses, cor da pele, expressões faciais e demais características não eram importantes, mas o cabelo foi algo que me fisgou.

Lembro-me que, enquanto criança — criancinha mesmo —, meu cabelo era liso, como o de um fenótipo popularmente conhecido como indígena. Acredito que isso tenha a ver com o fato de que, na minha linhagem, tive uma tataravó, por parte de pai, que era uma mulher indígena. No entanto, após entrar na adolescência, ou crescer um pouco mais do que já era crescido naquela época, o meu cabelo cacheou/encrespou.

Diante disso, a “solução” encontrada pelos meus pais, especialmente por minha mãe, foi manter meu cabelo constantemente o mais baixo possível, em um corte que comumente chamam

de “social”. Ali, percebia que, mais uma vez, uma “rebeldia” minha era nomeada, apontada e contida — mesmo eu ainda sendo uma criança — para atender a uma vontade ou, melhor, a uma montagem do que é social e cotidianamente aceito.

Ao ver aquelas imagens nos bancos de dados, voltei ao passado e percebi que, após muitos anos de confronto e desconforto, consegui desenvolver autonomia sobre meu próprio corpo para lidar com o cabelo que eu gostaria de carregar por aí. Voltando à infância, lembro de comentários como: “cabelo de bosta de rolinha”, “cabelo de bombril”, “ninho de passarinho”, entre outros. De alguma forma — ou melhor, da forma como já bem conhecemos —, esses comentários foram se fixando em minha mente e, a partir daí, passei a evitar desejar tal tipo de corte, na esperança de driblar a opressão sentida.

Agora, enquanto um homem adulto e com autonomia sobre o próprio corpo, quase sempre mantenho o cabelo o mais alto possível, pois, em um movimento de resgatar a vontade que sempre fez parte de mim, busco montar, em minha visibilidade, aquilo que compõe a visibilidade, social e histórica dos meus, desmontando o racismo e montando em mim mesmo. Assim, ao ver as diversas imagens de homens com cabelo black naquele banco de dados, percebi que havia se criado a identificação que eu procurava, pois, ali, eu me via. E acredito que, em mim, eles também poderiam igualmente se ver.

Dada, finalmente, a identificação com as imagens que eu procurava, parti dali para o processo de montagem do rosto de um homem negro — daqueles que eu encontrara no banco de imagens — com uma selfie minha, outro homem negro, ou melhor, um homem preto, pois, a meu ver, seria naquela minha imagem que eu conseguiria, de fato, encontrar uma fotografia em que o meu rosto estivesse amplamente visível. Aqui, encontrei outro desafio.

Ao rolar a galeria de fotos no celular, percebi que dois pensamentos atravessavam minha mente em inúmeros momentos. O primeiro era que a maioria das minhas selfies já estava modificada pela interferência de algum filtro de “embelezamento” ou “mascaramento”, pelo aplicativo de rede social Instagram, pertencente à empresa de

tecnologia Meta. Raramente, eu conseguia encontrar imagens do meu rosto que não foram, de alguma forma, tratadas por algum processo de suavização, coloração ou refinamento.

O segundo ponto era o fato de que, na maioria das fotos tiradas, meu rosto não estava visível como eu gostaria. Ou meus olhos estavam fechados, ou meu rosto estava direcionado para alguma diagonal, não para frente, ou havia algum adereço obstruindo a visualização da minha pele, cabelos, olhos e, principalmente, da minha alma. Aqui, vejo que essa característica, muito presente nas minhas produções visuais, também reflete ou é refletida pelos meus modos de me colocar em uma fotografia que, atualmente, tem maior aderência à Internet.

Percebo que, de alguma forma, aprendemos a valorizar angulações em que, nas fotos, nos saímos melhor, mais belos. Diante disso, criamos uma crise narrativa (Han, 2023) em nossas selfies, em que, independentemente do local, das roupas, do tempo e do contexto, a performance direcionada para a câmera fotográfica permanece a mesma. Ora inclinamos continuamente a cabeça para a lateral direita, ora levantamos a mão esquerda e, com dois dedos, fazemos o sinal de paz e amor.

Além disso, nesses últimos três anos, tenho observado um movimento expressivo quanto ao fato de que os filtros do Instagram têm contribuído para questões relacionadas à distorção corporal, problemas de autoestima e um falso enquadramento em uma realidade lisa e polida (Han, 2019). Digo, percebo que, desde muito antes, isso já era um problema ou o início de uma confusão, visto que outros aplicativos mais famosos e antigos, como Retrica, Bó12 e Snow, lançados em 2012, 2014 e 2019, respectivamente, já dominavam os aplicativos de captura de selfies e edição com filtros de embelezamento.

Cabe, inclusive, ressaltar que tal embelezamento é constituído a partir da lógica de um fenótipo branco, em que a cor da pele da pessoa fotografada é embranquecida e seus traços físicos (como nariz e boca) são afinados. Em espaços assim — redes sociais recheadas de imagens distorcidas daquilo que se é ou daquilo que se performa fora delas, onde a realidade física e presencial é convidada a se distorcer

cada vez mais — constrói-se uma cultura visual em que poros não aparecem, deformidades são escondidas e o real não possui espaço, mesmo em um ambiente virtual. Uma vez que, como analisa Abreu (2015), as dinâmicas de visibilidade nas redes digitais produzem regimes específicos de exposição de si, nos quais os corpos passam a ser continuamente narrados e performados no interior dessas plataformas.

Essa cultura visual, altamente pornográfica (Han, 2019), nos impede de ver aquilo que está para além do que está posto por uma hipervisualização. Cotidianamente e continuamente, deparamo-nos com as mesmas imagens, mesmo que sejam de pessoas diferentes. Não há mistério, algo novo ou, até mesmo, algo a ser descoberto ou imaginado. Tudo está dado, repetida e exaustivamente dado.

Aqui, reconheço-me como parte desse processo. Ao registrar as minhas selfies, direcionadas para a plataforma Instagram, coloquei-me, por diversas vezes, diante dos mascaramentos higienistas dos filtros da própria plataforma. Durante o processo artístico desta montagem, constatei que, entre todas as selfies em minha galeria do celular, apenas algumas não estavam “infectadas” com um rosto que não é meu.

A decisão de utilizar fotografias de rostos de homens negros no processo de montagem partiu de uma tentativa de resgate e conexão com uma parte de mim que, há muito tempo, consolidou-se como um tópicos sensível. Afinal, ao longo da minha trajetória como um homem racializado, deparei-me com inúmeras inseguranças e possíveis desvios daquilo que eu sou, em movimentos próprios — condicionados por uma exterioridade racista — de drible e fuga de um abraço à minha essência. Foi, e ainda é, um processo que demanda tempo: entender como o meu corpo ocupa o mundo e como, a partir do que está posto, construir processos de sobrevivência e mudanças.

Olhando para o passado, quando eu era criança, recordo-me de que, em muitos momentos, me deparava com a falta de identificação do meu próprio corpo, tanto em questões raciais quanto em questões de gênero e sexualidade. Aqui, tenho certeza de que me entender como um homem gay, até então no quarto ano

do ensino fundamental, foi um processo que se desenvolveu com maior rapidez em relação a me entender como um homem preto.

Resgatar essas imagens de homens negros e montá-las com fotografias do meu rosto surgiu como uma necessidade de mesclar e trazer para a cena a força que ainda me falta — tanto para me desnudar pelo rosto quanto para me colocar como um homem preto em cena e em imagem. Fazer esse movimento de me colocar, de colocar o meu rosto no mundo, a meu ver, torna-se um processo mais palatável e acessível quando vivido em um contexto comunitário, mesmo que ainda feito com homens de quem eu não faço a mínima ideia de onde são, o nome ou a idade.

Dito isso, o próximo passo para o processo de montagem foi encontrar imagens que fariam parte da composição do meu corpo a ser criado. Afinal, como afirma Vencato (2002, p. 46), parafraseando uma fala proferida por uma drag: “Corpo? Corpo se fabrica... eu não fabriquei um agora?” (apud Louro, 2022, p. 78).

Como de praxe, recorri ao banco de dados da plataforma Freepik — mais direcionado para elementos gráficos voltados à criação na área do design — e fui à procura de imagens de frutas e vegetais para utilizar como o torso da corpomontagem. Por que imagens de frutas ou legumes? Bom, não tenho certeza da resposta e, na verdade, talvez ela seja múltipla.

Desde criança, sempre mantive uma relação muito próxima com frutas e legumes, embora de forma dicotomizada e distinta. Em relação às frutas, lembro que, ainda criança, quando morava em Codó — MA, havia plantações de inúmeras árvores frutíferas no meu quintal. E, ao longo dos dias, eu ia livremente até elas para “catar” alguma fruta e “merendar”. A diversidade era imensa: mamão, acerola, jabuticaba, manga, goiaba, ata, melancia e outras que já não consigo me lembrar. Apesar de ser uma criança de paladar seletivo, as frutas sempre fizeram parte da minha alimentação. Elas me remetem à infância, a momentos de brincadeiras e partilha com meus irmãos e amigos, pois era comum brincarmos nas árvores daquele quintal, assim como no quintal das outras casas.

Já os legumes, por sua vez, remetem-me a um lugar menos feliz. Sempre tive certa aversão a eles, pois não agradam ao meu paladar. Somado

a isso, uma criação rígida, em que as crianças da minha casa (minha irmã, meu irmão e eu) não possuíam autonomia sobre seus corpos e vontades, fazia com que fôssemos forçados a consumir tais alimentos por meio de violência física e psicológica. Em um lugar de desejo e trauma, alimentos vegetais — sendo eles frutas e legumes — constituem a minha infância.

Já como adulto, compreendo que o uso das imagens desses alimentos está ligado, primordialmente, a um desejo: o de ser consumido. O que poderia ser mais convidativo a uma refeição do que um delicioso corpo montado com e por meio de alimentos de origem vegetal? Talvez seja daí que surja a minha “pira” com o uso de imagens de alimentos vegetais para a criação do torso das minhas montagens digitais: a ligação afetiva (em todos os sentidos) vivida na infância e a necessidade constante, enquanto homem adulto, preto e gay, de querer ser consumido.

Diante das inúmeras imagens que apareciam para mim no banco de dados mencionado anteriormente, selecionei aquelas que continham alguma fruta ou legume e que, de alguma forma, lembravam morfológicamente o torso de um corpo humano. Logo nas primeiras páginas do site visitado, deparei-me com a imagem de uma berinjela e, naquele instante, o meu mundo fez sentido. A imagem daquele vegetal, atrelada a todos os significados que ela carrega na sociedade e em minha mente — enquanto objeto fálico e comumente utilizado no meio LGBTQIAPN+ para representar a visualidade de um pênis, sobretudo dotado —, despertou-me uma nova percepção e me transportou a outro lugar da concepção artística.

Ciente de que a metodologia do meu fazer artístico se daria pela orientação de uma temática específica — a fabulação crítica do meu corpo, das minhas intimidades e visualidades com o corpo de outros homens negros, por meio de uma montagem digital —, abri-me ao acaso. Nas plataformas de bancos de dados de imagens, permiti-me ser penetrado pelo que surgisse aos meus olhos e sentimentos. A partir dessas interações, o objetivo tornar-se-ia criar uma narrativa visual e corporal em que esse corpo autofabulado pudesse incomodar, refletir e propor algum tipo de mudança sobre como esses atravessamentos me acompanham.

Diante disso, ao me deparar com a imagem da berinjela, fui imediatamente remetido a um atrito interno em torno da hipersexualização e dos estigmas lançados sobre o pênis e a performance sexual do corpo negro.

Embora, à primeira vista, utilizar a imagem de uma berinjela para representar visualmente o torso de um corpo negro possa parecer uma armadilha — uma repetição de estereótipos que reforçam a hipersexualização e a objetificação do corpo masculino negro —, minha intenção com o processo artístico da montagem *Homem Berinjela* (Figura 29) é diretamente subverter esse olhar colonial que me é cotidianamente direcionado, acessando o lugar proposto pela corpomontagem. Ao me apropriar desse signo visual — a berinjela, grande, comprida, lustrosa e carregada de significados sociais, históricos e íntimos —, busco deslocá-lo de seu contexto de violência para um lugar de ressignificação.

Aqui, proponho que a berinjela não seja apenas um símbolo fálico reduzido a um estereótipo racista sobre o tamanho do meu pau e da minha performance sexual; ela ocupa um outro lugar, tornando-se parte de um dispositivo crítico: o corpo montado e autofabulado, como desmonte das imagens e visualidades que estruturam o poder, o controle e a normalização dos corpos, em um movimento que se aproxima do que Meirinho e Carrera (2023) identificam como estratégias artísticas de fabulação crítica da masculinidade negra por meio do uso de artefatos simbólicos e do próprio corpo para tensionar regimes racializados de representação.

Ao montar este meu próprio corpo, que é híbrido e quimérico — parte humano, parte vegetal —, proponho uma fabulação que tensiona as dicotomizadas e binárias fronteiras entre o natural e o virtual, o biológico e o social, o sujeito e o objeto. Nesse processo, deslocar a berinjela da região pélvica do meu corpo para o torso torna-se um movimento de evidenciar o que não é visível em meu corpo, mas que, aos olhos dos outros, talvez faça parte. De forma grotesca e caricata — características que carrego em minhas proposições visuais e cênicas desde a graduação —, a berinjela gigante, com proporções similares ao tronco de um adulto de 24 anos, deixa de ser uma marca de subjugação para tornar-se uma apropriação consciente e crítica, uma forma de

reivindicar a complexidade e a multiplicidade do corpo negro em sua relação com o mundo, além de implicar a visualização de outras possíveis potências fálicas.

A hipersexualização quando vista sobre os homens negros corresponde quase que intrinsecamente ao seu órgão genital, que corresponde ao tamanho do seu pênis, a sua virilidade, que corresponde a sua hombridade e masculinidade, e ainda com a potência sexual, que se vincula muito a uma noção de animalização desse corpo humano como a de um animal selvagem. (Rodrigues, 2023, p. 104).

Retirar a berinjela do lugar ao qual ela deveria pertencer e subir para as partes mais altas do corpo, aqui, quase-humano, é evidenciar o que é escondido, mas ainda assim apontado. Exagerar as proporções da berinjela, já dotada de proporções, aqui, é trazer de forma cômica e absurda o que já é cômico e absurdo ao escutar que devo ter um grande pau por ser um homem preto.

Ao forçar um pouco a memória, na tentativa de encontrar exemplos práticos e cotidianos, recordo-me de episódios em que ao buscar estabelecer algum tipo de relação com algum outro homem, em minhas vinculações homoafetivas, fui lançado a situações em que o meu corpo foi hipersexualizado. As experiências são diversas, no entanto, por habitar de forma mais desnuda nas redes sociais, vejo que estes acontecimentos foram e são mais expressivos nesse ambiente.

Outro ponto fomentador que vejo é sobre a facilidade de se ter acesso ao outro por meio do ambiente virtual. De certa forma, essa maior “proximidade” entre as pessoas que “habitam esse lugar” faz com que as relações se deem de forma mais íntima, diretiva e apressada, contrariando o movimento que costumeiramente ocorre no mundo real-presencial.

Incontáveis foram as vezes em que, ao estar presente em uma fotoperformance ou outros processos artísticos cênico-visuais, recebi comentários em minha DM do Instagram sobre a minha mala, o meu corpo e os meus pelos. Em trabalhos com uma composição com máscaras, um corpo dimorfo, grotesco, hibridizado e, propositalmente, estranho, no qual diversos comentários poderiam ser atribuídos, a hipersexualização tomava conta e eu era atingido.

Enquanto escrevia este subcapítulo, inclusive, recebi a mensagem de um antigo contatinho (conversamos por uma semana) como resposta para uma fotoperformance recentemente criada e divulgada no status do WhatsApp, conforme a figura abaixo (Figura 30):



Figura 30: Print de mensagem recebida em 2025/01 por um contatinho como resposta a uma fotoperformance publicada no status do Whatsapp.

Em relação à figura 30, embora o comentário recebido não seja sobre o meu órgão genital, o que costumeiramente acontece, a questão do pelo me causa um certo tipo de incômodo. Comumente, o pelo é associado a um símbolo de animalidade ou bestialidade, sendo um grande exemplo de virilidade no corpo masculino. A visualidade de homens peludos geralmente é correlacionada com a performatividade de homens fortes, machos e masculinos. Apesar de o comentário acima não ter sido sobre a minha região genital, o fato de ter lidado com essa interação em relação à imagem exposta fez com que eu ficasse surpreso e um pouco mexido.

Atualmente, vejo que as principais redes sociais utilizadas por pessoas da minha bolha têm sido o X, Instagram, Tinder e Grindr (esse último direcionado ao meio LGBTQIAPN+).

Comumente, e há quem diga que não há outra coisa a se esperar, no aplicativo de pegação Grindr, popularmente chamado de Ifood amarelo – por sua possibilidade de cardápio de corpos humanos para experiências e encontros sexuais –, o fator objetificação e hipersexualização torna-se exponencialmente maior. Aqui, a hipervisualização é ainda maior, a distância entre os usuários é menor e assim, a violência se estabelece com facilidade entre aqueles (e aquelas) que se permitem vivenciar a plataforma.

No Grindr, atributos corporais mencionados acima atingem o seu ápice na convivência pela internet. A procura por características específicas de um corpo torna-se maior e, aqui, fomenta-se uma busca mais voraz por corpos tidos e lidos como padrões. Caso você entre no Grindr hoje, dependendo da sua localização, o cardápio que aparecerá contará com inúmeros perfis que, aos seus olhos, parecerão os mesmos.

Nas “bios” dos caras (e das minas), palavras curtas poderão ser visualizadas, como: “ativo c/loc”, “sigilo agr”, “a fim”, “real agora”, “dot x dot”, “cara tranquilo” e etc. Além disso, emojis como o da berinjela (dotado), pêssego (bundudo), raio (cocaína), seta para baixo (passivo).

Percebo que aplicativos como o Grindr, Tinder, Instagram e X (ex-Twitter) aumentam o estreitamento entre as relações que podem ser estabelecidas por meio do encontro de visualidades corporais na internet. Torna-se um campo em que, pelo excesso de visualização e contato, a interação se torna majoritariamente banal e propensa à hostilidade. Fora que até hoje é perpetuada a falácia de que internet é terra sem lei.

Aqui, ainda pensando sobre berinjela, objetos fálicos, falo, poder e visualidades de masculinidades, recorro a uma fotoperformance realizada em 2023.

Na montagem digital anterior (Figura 31), utilizando técnicas de montagem digital e montagem de imagens virtuais com a fotografia do meu corpo, brinco com outro alimento de origem vegetal: a banana. A banana aqui ocupa um lugar semelhante ao da berinjela, pois ambas são frequentemente usadas para representar visualmente o pênis, sobretudo no universo da internet. No entanto, apesar desse uso comum, a berinjela carrega uma associação mais direta com o dote e o poder atribuídos ao falo. Nesta montagem, o vegetal novamente assume a forma do torso do meu corpo, mas, ao contrário da figura 31, além do torso, a minha cabeça também é suprimida, tocando em pontos relacionados às questões de objetificação e despersonalização, bastante debatido nos estudos feministas.

Refletindo sobre esses dois processos artísticos, percebo que em mim há um forte desejo intrínseco e inconsciente, talvez, de trazer à tona a possibilidade de um falo visível, porém não sexualizado caso seja possível, e expressivo ao meu corpo. Como saída para essa necessidade, montar imagens de alimentos fálicos ao meu corpo, por meio de processos de montagem digital e fotoperformance, torna-se um movimento viável e prático, em que, pelo menos artisticamente, o poder que eu tanto almejo é manifestado sobre a forma como me coloco em algum mundo.



Figura 31: *Sem título*, 2023. Montagem digital realizada no software Photoshop com imagens de banco de imagens e fotografias do próprio corpo. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.



### 3.1.2 O Homem-Fruta

Quando volto um pouco ao passado, lembro que houve uma época em que, na televisão brasileira e em outros meios de comunicação nacionais, a grande febre do momento era a “mulher-fruta”. Bom, na verdade, a grande febre não era exatamente uma mulher que carregava o título de fruta, mas sim uma sucessão de mulheres que apareciam ao longo dos meses e anos, cada uma com o nome de uma fruta atribuído a alguma característica de seus corpos.

Lembro-me, por exemplo, que havia a Mulher Melancia (Andressa Soares), a Mulher Moranguinho (Ellen Cardoso), a Mulher Pêra (Suélem Cury), a Mulher Abacaxi (Marcela Porto) – finalmente uma mulher trans –, a Mulher Melão (Renata Frisson) e, por fim, a Mulher Coité (Nilva Marques) – essa aqui eu definitivamente me lembro por ser uma diva do Goiás e igualmente por causa da música emblemática ([link na bio](#)): “Eu sou a Mulher Coité; dou deitada e dou em pé; dou até de marcha ré; dou pro Zé do Picolé; acredite se quiser”. Além das figuras citadas, com certeza havia muitas outras que não consigo lembrar e que, talvez, realmente não seja o intuito listá-las uma por uma aqui.

Embora as “mulheres-frutas” tenham surgido em 2008, quando eu tinha apenas oito anos de idade, e esse fenômeno tenha durado pouco tempo – refiro-me especificamente à febre e à sexualização de mulheres por meio de nomes de frutas atribuídos pela mídia; pois, embora a febre tenha passado, a sexualização do corpo feminino ainda é cotidiana –, é curioso observar como elas ainda permanecem vivas em minha memória. Segundo José (2009):

Os corpos das mulheres frutas são frutos do objeto de desejo, mercadoria erotizada, sexualmente desejados e desejáveis. Estes corpos tem uma nova denominação, são (des)classificados e (re)significados: o “corpo fruta”, as “mulheres frutas” - sabor melancia, jaca, acerola, melão, moranguinho, dentre outros (José, 2009, p. 9).

Dessa forma, de acordo com a autora e conforme ao que era palpável na época, as mulheres-frutas surgiram no início do século XXI dentro de um contexto de exploração dos corpos femininos pertencentes à comunidade do Funk, sobretudo voltado para características corporais que alimentam o imaginário patriarcal, fomentado pela indústria pornográfica, seja ela em qual nível for.

Ainda que as mulheres citadas acima tenham ganhado notoriedade e “sucesso” por assumirem a identidade de “mulher-fruta”, é inegável o fato de terem sido utilizadas para o prestígio viril dos homens, conforme apontado por Ribeiro (2012). Em aparições e promoções midiáticas, suas imagens eram lançadas a um mercado midiático voraz, cujo único intuito era sugar a “sensualidade” das artistas e, em um futuro próximo, descartá-las.

Caminhando em uma realidade ainda binária e refletindo sobre as possibilidades de existência de um Homem-Fruta - ou de um homem que assume ou traz consigo, em seu corpo, a materialidade dessas frutas, bem como os simbolismos a elas atribuídos (como o desejo, o sabor, a objetificação, a coisificação, a abjeção, entre outros) -, assim surgem as montagens digitais: *Homem Moranguinho*, *Homem Laranja*, *Homem Maçã* e *Homem Mamão*, atribuídos às figuras 32, 33, 34 e 35, respectivamente.



Figura 32: *Homem Moranguinho*, 2024. Montagem digital realizada no software Photoshop com imagens de banco de imagens e fotografias do próprio rosto e do rosto de um outro homem negro. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.



Figura 33: *Homem Laranja*, 2024. Montagem digital realizada no software Photoshop com imagens de banco de imagens e fotografias do próprio rosto e do rosto de um outro homem negro. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.

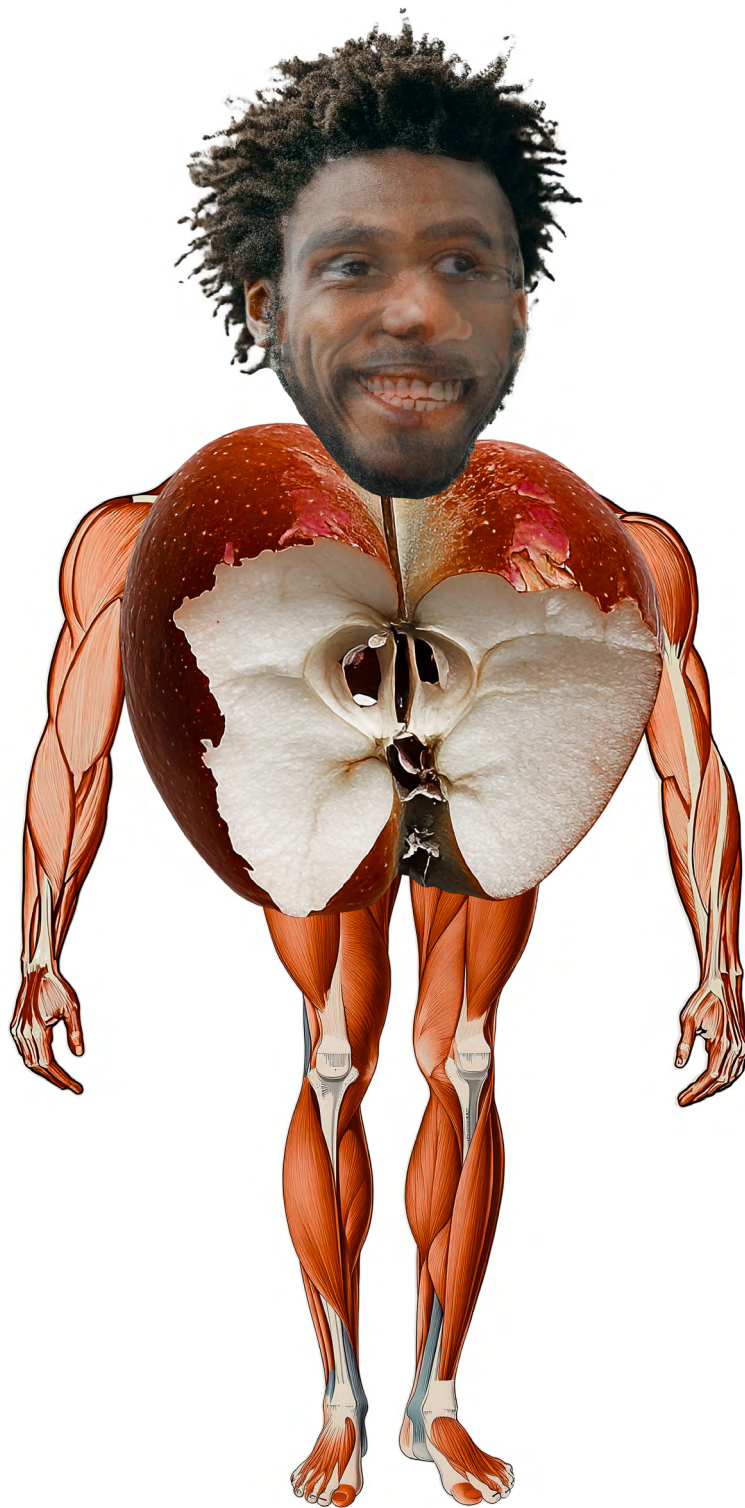


Figura 34: *Homem Maçã*, 2024. Montagem digital realizada no software Photoshop com imagens de banco de imagens e fotografias do próprio rosto e do rosto de um outro homem negro. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.



Figura 35: *Homem Mamão*, 2024. Montagem digital realizada no software Photoshop com imagens de banco de imagens e fotografias do próprio rosto e do rosto de um outro homem negro. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.

Definitivamente, a atribuição da fruta ao corpo masculino ocorre de maneira diferente daquela outrora destinada aos corpos das mulheres inseridas no contexto do Funk e da gangue das “mulheres-frutas”.

Aos homens, não cabe a objetificação e o olhar externo, tampouco o controle patriarcal sobre a performatividade feminina vendida pela cultura midiática e cobrada diariamente. Ribeiro (2012), inclusive, contribui ao afirmar que o processo de coisificação ocorrido com as mulheres difere daquele que poderia ocorrer com os homens, pois enquanto os homens possuem a liberdade de trilhar um caminho diferente ao longo de seu crescimento, indo contra o que lhes foi imposto, o mesmo não acontece com as mulheres – ou figuras femininas.

Até o parágrafo anterior, com homens, referi-me de forma genérica, não abarcando o recorte étnico-racial, de classe e de gênero ao qual pertencço. No entanto, a partir de agora, gostaria de virar a chave e tocar em outras nuances em relação ao assunto, visto que não ocupo o lugar de um homem branco cis heteronormativo e heterossexual.

Desde criança, confesso ter sido afetado majoritariamente por personagens femininos. Claro, isso não é uma regra e não acontece com todos os homossexuais em fase de idade menina, mas devo dizer que eu fui uma grande “criança viada”.

O termo Criança Viada se tornou popular por ser título de uma conhecida página de discussão da rede social Tumblr, criada em 2012, e que trazia uma exposição de imagens de crianças não normativas enviadas por adultos que tiveram uma infância ‘viada’. [...] Assim, o termo Criança Viada torna-se fulcral de resistência como uma expressão potencialmente queer, que busca ressignificar o termo ao mesmo tempo em que fere os ouvidos daqueles aliançados à norma cisgenera e heterossexual, tornando-se um termo afrontoso ao próprio terrorismo de gênero em si (Amaral, 2024, p. 556).

De acordo com Amaral (2024), a expressão *criança viada*, hoje amplamente ressignificada no campo dos estudos de gênero e sexualidade, tem sido utilizada para designar as infâncias cujos corpos, ainda enquanto crianças, já performavam dissidências de performatividade em relação às normativas da masculinidade hegemônica, tor-

nando-se alvo precoce de vigilância, punição e violência, antes mesmo de qualquer consciência em relação ao que estava a acontecer.

Retomando ao que me preenchia naquela época, percebo que figuras femininas como Mylla Karvalho, da Companhia do Calypso, Joelma, da Banda Calypso, Beyoncé, Lady Gaga, assim como personagens de jogos e desenhos – Millena, da série Mortal Kombat, Lucy, de Fairy Tail –, enfim, cansei, a lista é gigantesca, definitivamente contribuíram para um desejo de performatividade e de identificação. Porém, vejo que esse desejo não se configurava como uma escolha consciente ou um ato isolado, pois naquelas figuras femininas eu buscava por condições de existência possíveis para o meu corpo que já não se reconhecia plenamente nas normativas da masculinidade hegemônica.

Nesse sentido, dialogo com Butler (2022) ao compreender que a performatividade não deve ser entendida como um gesto voluntário, mas como um processo reiterativo, uma vez que, segundo a autora, “a performatividade deve ser compreendida não como um ‘ato’ singular ou deliberado, mas, em vez disso, como a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia” (Butler, 2022, p. 195, grifos da autora).

Constato que essas figuras femininas apresentadas anteriormente, assim como outras que habitam o meu imaginário, contribuíram com esse espaço de acolhimento simbólico frente a uma realidade cerceadora que constantemente empurra corpos homossexuais para o campo da abjeção, oferecendo-me possibilidades de habitar o desejo e a performatividade para além das vivências socialmente vendidas como masculinas.

Voltando às frutas, quando penso em meu contexto, logo sou jogado ao diminutivo da palavra e me encontro com sua outra versão: frutinha. Frutinha, geralmente associada a crianças afeminadas ou a homens afeminados no geral, torna-se um termo utilizado integralmente de forma pejorativa para se referir a homens gays.

Montar-me como um homem-fruta, enquanto retomo as experiências de um homem-frutinha, faz com que eu reviva experiências de LGBTfobia – além do medo e da insegurança atrelados

ao início de minha jornada como um homem homossexual —, ao mesmo tempo que tenho a oportunidade de me reinventar e me perceber como algo a mais. Inclusive, volto um pouco ao passado e me lembro de que, enquanto criança, com frequência, ouvia a palavra “qualira” sendo direcionada a mim. E, para aqueles não crescidos em meu país, Maranhão: qualira é um termo utilizado para se referir a homossexuais afeminados — ou apenas homossexuais.

Esse termo, que historicamente significava “homossexual masculino afeminado ou viado”, possui uma origem curiosa no Maranhão, associada aos blocos de carnaval de rua. De acordo com Carvalho (2016), um dos blocos era conhecido por ter um rapaz afeminado que se destacava ao tocar lira, um instrumento de cordas dedilháveis. A frase “Lá vem ele com a lira!” foi então abreviada para “com a lira” e, eventualmente, reduzida ao termo “qualira” (Martins; Silva, 2025, p. 37, grifos dos autores).

É curioso, inclusive, pois, por muito tempo, tal termo havia fugido do meu vocabulário, assim como do meu imaginário. No entanto, em um dia qualquer, embora não muito distante de hoje, lembrei-o de forma inesperada. Enquanto criança, no Maranhão, era comum ouvir tal termo sendo empregado por outras pessoas, sobretudo homens heterossexuais, na tentativa de diminuir, ofender e violentar homens homossexuais.

Ainda que haja muito tempo desde a última vez que ouvi tal palavra, sinto que ela ficou marcada negativamente em meu inconsciente, afinal, não acredito que haveria uma apropriação mais benéfica, dada a realidade e a minha idade da época. E, assim como “qualira” fixou-se em minha mente, da mesma forma como me percebi por um bom tempo, outras pequenas e grandes violências também fizeram o mesmo papel.

Tais violências e tentativas de poda, vividas em nível de performatividade de gênero, seguem, assim, um projeto potente e constantemente atualizado (embora mais enfraquecido agora do que outrora), denominado heteronormatividade. Para Miskolci (2020),

A heteronormatividade é a ordem sexual do presente, fundada no modelo heterossexual, familiar e reprodutivo. Ela se impõe por meio de violências simbólicas e físicas dirigidas principalmente a quem rompe normas de gênero (Miskolci, 2020, p. 48).

Conforme apontado pelo autor, na tentativa de perdurar a heteronormatividade, por meio de atos de violência advindos de outros indivíduos e perpetuados por instituições e dispositivos de poder, pessoas são cerceadas e forçadamente empurradas ao modelo heterossexual, o qual não lhes pertence. Inclusive, nesse processo de violência, palavras como “qualira”, “frutinha”, “baitola” e outras mais constantemente são utilizadas para que, de forma repressora, haja um encaixe dos corpos em uma norma de gênero. Pergunto-me: o que tem na cabeça desse pessoal? Enfim.

Dessa forma, com as criações da série *Homem-fruta*, retorno às palavras utilizadas como ofensa aos homens homossexuais, que constantemente ouvia e ainda ouço, só que, dessa vez, resignificando o termo “frutinha” e reimaginando esse corpo “qualira” subjugado por conter características afeminadas. De início, a proposta de construção das imagens seguia o plano de continuar trabalhando com a mescla do meu rosto com o de outros homens negros e, a partir disso, construir visualidades que habitavam o meu consciente e inconsciente. Conforme as experimentações foram seguindo, vi que seria necessário explorar as construções de desejo que sinto em relação ao meu corpo e às relações interpessoais, assim como percepções próprias acerca da minha performatividade enquanto um homem negro e gay.

Embora, aqui, eu esteja falando de desejo, de ser desejado, assim como em todas as minhas outras criações, ou quase todas, optei voluntariamente por também trabalhar e recorrer ao grotesco, ao incômodo.

A necessidade de também habitar o grotesco se dá por dois motivos, acredito eu: 1) não quero ser lido, à primeira vista, como um objeto de desejo; 2) vejo que há beleza igualmente naquilo que é grotesco; e 3) acredito que, por meio da estética grotesca, um incômodo pode ser gerado e, conseqüentemente, algo possa ser subvertido e endereçado ao pensamento crítico.

Ao falar de grotesco, resgatando os processos de autorrepresentação e pensando em artes que são feitas para o espaço das redes sociais, recordo-me de Cindy Sherman, pois, em contato com as suas obras, percebo fortes tensionamentos entre a imagem e a identidade, assim como entre o desejo e a abjeção. Voltando aos

seus autorretratos com os quais já tive contato, vejo que Sherman costuma se colocar como matéria-prima da própria imagem, assim como eu, construindo um caminho de leitura em que o corpo presente na imagem foge de um local primário de objeto de contemplação/sedução, endereçando-se, na verdade, ao artificial, ao estranho, ao exagerado e ao grotesco. Lugares que adoro!

Em produções recentes, realizadas em 2023, Sherman brinca com o autorretrato por meio da montagem e remontagem facial, colando partes de diferentes fotografias para construir expressões grotescas e um tantinho monstruosas. Esse movimento realizado pela artista dialoga, portanto, com a artificialidade presente nas noções de construção da nossa própria imagem, pois evidencia que aquilo que entendemos como autorretrato, na verdade, constitui-se como uma montagem de partes nossas que escolhemos para que os outros vejam.



◀ **Figura 36:** Cindy Sherman. *Untitled #661*. 2023. Digital. Fonte: Another Magazine (2023). Disponível em: <https://www.anothermag.com/art-photography/gallery/13030/cindy-sherman-at-hauser-wirth/3>

**Figura 37:** Cindy Sherman. *Untitled #645*. 2023. Digital. Fonte: ▶ Another Magazine (2023). Disponível em: <https://www.anothermag.com/art-photography/gallery/13030/cindy-sherman-at-hauser-wirth/3>



Como observa Blythe (2023), as obras de Sherman apresentadas anteriormente (Figuras 36 e 37) refletem “as partes fragmentadas e superficiais de nós mesmos que escolhemos exibir nas redes sociais”, evidenciando o fator de construção e montagem presente na autoimagem. O grotesco aparece nas obras de Sherman, então, como o caminho para compor a imagem, pois, com as diversas distorções, excessos e colagens visíveis, a artista estrutura a imagem, produzindo estranhamento. E, assim como Sherman realiza esses movimentos em suas criações, também utilizo o grotesco como estratégia de elaboração da imagem e de tensionamento crítico do olhar.

Para Sodré e Paiva (2014, p. 27), o grotesco pode ser lido como “o belo de cabeça para baixo — é uma espécie de catástrofe do gosto clássico”. Além de ser também apresentado como:

Grotesco é aí, propriamente, a sensibilidade espontânea de uma forma de vida. É algo que ameaça continuamente qualquer representação (escrita, visual) ou comportamento marcado pela excessiva idealização. Pelo ridículo ou pela estranheza, pode fazer descer ao chão tudo aquilo que a ideia eleva alto demais (Sodré; Paiva, 2014, p. 36).

Dessa forma, recorrendo aos efeitos da estranheza em meus trabalhos, assim como na série *Homem-fruta*, a intenção que carrego é a de ridicularizar, no bom sentido, o imaginário coletivo em relação ao que seria um homem frutinha, brincando com o poder fabulativo que possuo em relação ao meu próprio corpo e ao que é expresso por ele. Com braços musculosos, obtidos em bancos de imagens (aqueles que uso e vocês já estão cansados de escutar), brinco com as noções binárias existentes entre o que é viril e o que é delicado, apresentando uma outra

opção que é híbrida, fabulada e despolarizada das duas narrativas. Com torsos de frutas, o meu desejo é expresso como aquele que deseja ser consumido, embora não visto como um objeto a ser desejado unicamente e sexualizado a qualquer custo. É confuso e ainda discorro sobre esse assunto em minhas sessões de análise, afinal, o que é o desejo senão um lugar constantemente vazio e inquietante?

Por fim, vejo que ter criado a série *Homem-fruta*, por meio desta Pesquisa Autobiográfica em Arte, contribuiu imensamente para que novos pensamentos fossem ressignificados em minha mente. E, ainda que o processo de vivenciar novamente traumas, experiências e memórias seja um tanto doloroso, vejo-o como um caminho para a subversão do que já existe, elaborando fatos e fabulando outras novas narrativas.

não deixe que a dor  
te lance ao  
esquecimento  
por aqueles  
sentimentos  
tão agarrados ao  
peito

### 3.1 Experimentações dançadas de um corpo vegetal

Ainda que eu tenha entrado na faculdade de Dança, na UFG, apenas em 2019, desde o ano de 2016 eu já atuava como dançarino. Na verdade, esse termo ainda é algo confuso e cheio de ruídos em minha vida, afinal, com constantes pensamentos de síndrome de impostor, sinto que, por não estar em uma companhia de dança ou por não estar “empregado” fixamente em qualquer outro lugar, desempenhando funções relacionadas à dança, não sou digno de usar a palavra da minha profissão que me confere.

Meu primeiro contato com uma aula de dança ocorreu em 2015, quando era discente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG) – Câmpus Aparecida de Goiânia – e tive a oportunidade de vivenciar a disciplina de dança disposta na grade dos cursos Técnicos Integrados ao Ensino Médio.

Volto um pouco aos sentimentos da época e reservo este parágrafo para falar o quão gostoso foi ter tido o privilégio de estudar no IFG e, conseqüentemente, ter tido acesso às quatro linguagens das artes (artes visuais, música, teatro e dança). Como licenciado em dança, sei que não é uma realidade ideal quando falamos de currículo de artes no ensino básico, afinal, há constantemente movimentos sendo feitos para que as disciplinas de humanas e artes percarn sua força na educação pública.

Logo, com essa primeira grande experiência em dança, em 2015, decidi que, no ano seguinte, daria continuidade a essa vontade e me lançaria de vez ao universo da dança, mais especificamente, ao universo da dança contemporânea.

De acordo com Miller (2012),

Quando falamos de dança contemporânea, estamos falando de diversidade, pluralidade, instabilidade, transdisciplinaridade, ou seja, trata-se de uma dança que tem transitoriedade e se transforma com o tempo. Portanto, devemos vê-la por vários ângulos e enfoques (Miller, 2012, p. 29).

Embora, enquanto dançarino contemporâneo, eu saiba que o discurso da “diversidade, pluralidade, instabilidade e transdisciplinaridade” seja um pouco distante do que temos agora em

relação a alguns lugares do circuito da dança contemporânea, e que talvez todo esse progressismo apareça de forma mais expressiva apenas enquanto teoria, foi por meio desses valores que decidi seguir em tal vertente.

Para um adolescente, foi um prato cheio, afinal, no IFG – Câmpus Aparecida de Goiânia –, temos um grupo de investigação em dança contemporânea intitulado *Corpo Composto*, do qual fui integrante por dois anos.

*Corpo Composto* é um coletivo de professores e alunos que se dedicam a investigação e criação cênica de dança com adolescentes cursistas do ensino médio técnico integrado do Instituto Federal de Goiás (IFG) - Câmpus Aparecida de Goiânia, cidade localizada na região metropolitana de Goiânia. O grupo nasce como um projeto de pesquisa cadastrado na instituição em 2016/1 e desde seu início tem desenvolvido uma série de experiências artísticas significativas no contexto do ensino médio (Site do *Corpo Composto*).

*Corpo Composto*, na época, era dirigido por Giovana Consorte e Rousejanny Ferreira, duas mulheres maravilhosas que veem na dança a oportunidade de emancipação de alunos que estão atrelados a uma realidade periférica e a um ensino integral e técnico. Estando no *Corpo Composto*, finalmente cheguei à dança contemporânea e, de fato, ali havia as características que Miller (2012) aponta. Com uma pesquisa voltada para a realidade dos alunos, bem como o seu cotidiano escolar e extraescolar, além de vivências marcadas pelo adolescer, reunimo-nos semanalmente diversas vezes para nossas aulas, processos investigativos e criativos em dança.

Diante dessa jornada, criamos conjuntamente um espetáculo chamado *AdoleSendo*, no qual dialogávamos e apresentávamos ao público as nuances vividas por nós, alunos em fase de adolescência. Ali, apareciam crises, risadas, sentimentos amorosos e, até mesmo, o sono que sentíamos ao longo da tarde, nas aulas do período vespertino. E, com o espetáculo, realizamos diversas apresentações ao longo de Goiás e até viajamos para Belo Horizonte, integrando o elenco do Festival Estudantil de Teatro – FETO 2017.



Figura 38: Registro fotográfico do espetáculo AdoleSendo, por Corpo Composto. Fonte: Site do grupo.



Figura 39: Registro fotográfico do ensaio de AdoleSendo, por Corpo Composto. Fonte: Site do grupo.



Figura 40: Registro fotográfico do espetáculo AdoleSendo, por Corpo Composto. Fonte: Site do grupo.



Figura 41: Flyer de divulgação de estreia do espetáculo AdoleSendo, por Corpo Composto. Fonte: Site do grupo

Por meio do *Corpo Composto*, tive a minha primeira sensação enquanto dançarino, o que me direcionou para outros lugares e vontades de novas investigações que habitavam a minha cabeça desde o momento em que me percebi como pertencente ao universo da dança. A partir de 2016, então, busquei outros lugares, físicos e não físicos, com o fim de me profissionalizar enquanto dançarino, sobretudo em instituições como o Centro de Educação Profissional em Artes Basileu França, Mvsika!, Dançarte, Academia Yoshida, Cris Rezende Ballet e Cia e, claro, a Universidade Federal de Goiás.

Claro que, em relação a essa busca por lugares não físicos, estaria o balé clássico, afinal, ainda é muito difundido que tal vertente é a grande vertente da dança, capaz, inclusive, de preparar de maneira excepcional os corpos dançantes para qualquer outro ambiente.

O balé clássico, muitas vezes, apresenta-se como a base técnica universal validada pela dança tradicional, para depois, num segundo momento, o artista temperar essa base técnica com o que convier às suas criações no cenário desterritorializado contemporâneo, com todas as necessidades de entradas, saídas, expressões, instabilidades, indefinições, imprevisibilidades, intensidades, fluidez, hibridismos, pluralismos, inovações, evocações e experiências infinitas (Miller, 2012, p. 62).

Óbvio que não concordo com essa afirmação, afinal, embora seja configurada uma linearidade histórica da dança — aqui, entre muitas aspás — que percorra do balé clássico à dança contemporânea, não significa que o balé clássico seja o pai da dança contemporânea, tampouco que seja a única vertente capaz de trabalhar em cima de conceitos e técnicas presentes na contemporânea, pois, como aponta Brito (2023):

É preciso desfazer a ideia do modelo de bailarino e corpos dançantes que têm como referência a imagem das sílfides e cisnes do balé clássico e romântico, ou des atletas musculoses da dança contemporânea, como limitador restritivo ou ideal a ser alcançado. Trazer à luz da consciência que essas são projeções de um ideal absurdo de desumanização e desmaterialização utópica, em visões de imagens transcendentais de corpos que mal tocam o chão ou ultrapassam os limites do possível para a grande maioria das pessoas. É preciso atestar pela prática da experimentação que todo e qualquer corpo que assim deseje pode ser um corpo dançante,

com suas singularidades e peculiaridades, incluindo aí as pessoas com deficiência e neuro divergentes (Brito, 2023, p. 94).

Concordando com Brito (2023), ou Alex para os íntimos, não me leva a mal. Eu gosto bastante do balé, pois ele acessa lugares outros que a dança contemporânea não me permite, o que me mantém enquanto estudante dessa vertente clássica até hoje. Porém, por mais que seja um lugar que eu goste de habitar, não significa que o reconheço como caminho único e necessário para se encontrar na dança contemporânea, ou na dança, pois, por mais que a migração de dançarinos do clássico ao contemporâneo seja um movimento comum, não é uma regra. Além disso, o próprio exercício das aulas de dança contemporânea já possui a autoridade e a capacidade de trabalhar as bases corporais e de movimento que serão utilizadas naquele meio.

Dito isso, com a vontade de brincar com esse universo que me ronda e me preenche desde 2015, em um ataque de desejo profundo de resgatar memórias e vivências — boas e ruins, dolorosas e prazerosas, contentes e tristes —, produzi a série *Experimentações dançadas de um corpo vegetal* (Figuras 42,43 e 44). Nela, assim como nas outras criações apresentadas ao longo desse capítulo, exploro a montagem do meu corpo com a matéria vegetal, com imagens de bancos de imagens e com rostos de homens negros. Porém, aqui, além de retornar à prática de mesclar o meu rosto com o rosto de outros homens negros, no sentido de evocar as performatividades dos meus para o meu corpo, ampliando a força que sinto enquanto homem negro, incorporo também pedaços de corpos de bailarinos aleatórios, extraídos de bancos de imagens, pois esses pedaços de corpos igualmente fazem sentido na minha jornada.

Nestas experimentações práticas, traduzidas em hibridizações ainda grotescas, monto-me com imagens que percorrem o meu imaginário da dança enquanto artista da cena e enquanto homem preto. E os braços e pernas utilizados, de maneira emprestada e respeitosa, trazem consigo o dialeto corporal, sobretudo, do balé clássico, dialogando com a minha trajetória.

No primeiro trabalho, os braços que me acompanham simulam a quinta posição de braços, embora esta esteja configurada com um pouco

mais de abertura do que a correta. As pernas, no entanto, seguem a configuração de um passé, em que a perna de base segue em demi-plié e meia ponta no pé. Para o tomate (Figura 42), a visualidade que eu gostaria de transmitir é a daquelas roupas bufantes, em que há a presença de um colarinho marcado, simulado, aqui, por meio da parte verde do tomate.

No segundo trabalho, meu imaginário me levou ao conto de fadas, à narrativa fantasiosa, comumente presente nos balés de repertório. A abóbora (Figura 43) resgata a história de Cinderela, com a carruagem de abóbora. Aqui, os braços, gêmeos, são construídos a partir da configuração de pés, pés esses em quinta posição e em ponta. As pernas, por sua vez, são montadas por braços, subvertendo a lógica da organização de um corpo e habitando um lugar grotesco, em que as partes baixas sobem e as partes altas descem.

Por fim, na terceira montagem digital (Figura 44), utilizo o brócolis como referência visual para o tutu. As pernas são, de fato, pernas, embora não minhas. Nesta imagem, as pernas utilizadas são de uma mulher em ponta, executando a segunda posição de pés. Diferentemente das outras duas imagens apresentadas, na Figura 41 os braços utilizados não fazem referência a alguma configuração corporal do balé. Além disso, ambos os braços são de pessoas negras.

Aqui, recordo-me de diversas vezes, seja em ambientes de sala de aula ou teatro para fruição de alguma peça, em que me senti deslocado por ser um homem preto. Querendo ou não, em nosso contexto social, o balé clássico ainda é visto e colocado como uma dança majoritariamente branca e elitista. Por sorte — e aqui sou muito grato —, por ser homem, quase sempre contei com bolsas de estudo, o que me permitia dançar, mesmo que em uma sala de aula em que eu era a única pessoa negra.

Assim, com essa série, retomo a minha trajetória no universo das artes, que começou por meio da dança e se expandiu para as artes visuais. Eu sou dançarino e para sempre serei. Então, manter esse lugar vivo para além do meu corpo, para além da minha corporeidade, é fundamental para que eu nunca me esqueça do lugar de onde eu vim e onde, até hoje, habito com muito prazer.

Ps.: Na verdade, é difícil esquecer que sou dançarino, afinal, para além disso, tenho fortes picos de hiperatividade e, constantemente, estou dançando. Seja no meu quarto, seja na rua, seja em um ônibus qualquer.



Figura 42: *Sem título*, 2024. Montagem digital realizada no software Photoshop com imagens de banco de imagens e fotografias do próprio rosto e do rosto de um outro homem negro. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.



Figura 43: *Sem título*, 2024. Montagem digital realizada no software Photoshop com imagens de banco de imagens e fotografias do próprio rosto e do rosto de um outro homem negro. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.



Figura 44: *Sem título*, 2024. Montagem digital realizada no software Photoshop com imagens de banco de imagens e fotografias do próprio rosto e do rosto de um outro homem negro. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.



## O corpo sem (com outra) cabeça

Por vezes, quando estou pelado, alguns pensamentos sobrevoam a minha cabeça, e não consigo não estar em estado de confusão ou inquietação. Parte de mim retoma a vontade de uma criança pouco vista — seja pelos meus pais, seja por pessoas por quem eu nutria algum tipo de afeto. Outra parte cai em tristeza ao perceber que há algo mais a oferecer, embora seja algo que não penetra a superficialidade.

Ao longo dos últimos anos, encontrei em meu corpo desnudo a possibilidade de receber amor — ou, talvez, só atenção. Com medo de cair no mesmo abismo de uma narrativa de hipersexualização do próprio corpo negro, penso que esse é um caminho extenso e frágil. Como disse acima, em mim cabe, de forma gritante, a necessidade de me perceber visto — de que me percebam visto.

Em narrativas bizarras, grotescas e fabuladas presentes na minha arte, tenho transitado pela procura de afeto. Com pensamentos de que o meu corpo é algo maior que um objeto de desejo alheio, tenho refletido sobre como configurá-lo a ponto de não ser visto apenas como isso. Embora seja um movimento que demanda tempo, coragem e erros, vejo que, por vezes, retomo o sentimento de que estou me colocando em lugar de uso — de um desejo que também é meu, mas, sobretudo, do outro.

Eu sou um homem preto, magro, com músculos levemente definidos. Em interações de pessoas com imagens do meu corpo, vejo que há deleite e adoração, de ambos os lados. Não sou um homem branco e cis-heteronormativo, mas caibo em um lugar de visualização e desejo, mesmo que carregado, historicamente, por uma violência.

Não que as situações precisem ser 8 ou 80, ou se sustentarem em um sistema binário, mas questiono-me diariamente se eu gosto do meu corpo ou apenas gosto de perceber que gostam dele. Ultimamente, tenho pensado que a resposta é uma mistura dos dois universos. Muitos anos se

passaram até que eu conseguisse, de fato, olhar para o meu corpo físico e material e percebê-lo como um objeto de desejo — desejo meu. Por esse lado, fico contente e feliz, afinal, é o que tenho de mais precioso e é o que carrego comigo para o trabalho, para as relações, para a vida.

No entanto, por conta de algumas (muitas) relações estabelecidas recentemente em minha vida, assim como por conta de um letramento racial mais aflorado, tenho me questionado sobre a origem e o pivô dessa felicidade. Inseri-me na arte através do meu corpo. Minha primeira experiência em arte — pensando no mercado de arte estabelecido de forma elitizada e consolidada — foi com o meu corpo enquanto objeto artístico. Digo, não havia apenas o meu corpo — afinal, ele era carregado por cenário, indumentária, iluminação, subjetividades e outros corpos —, mas o que chamo atenção é que, lá no palco, a minha arte era eu. Um pedaço de mim. Desde o início, fui acostumado a me mostrar, a me colocar em presença. E até hoje faço isso. Seja no palco, seja na imagem.

Retomando, sinto que, nos dias atuais, tenho estado mais presente em situações de nudez. Quando volto à infância, lembro-me de que fui colocado em situações de pouco desejo e liberdade. Raramente tive oportunidades de ser quem eu gostaria de ser — por ser criança e ter pouca voz. Além disso, por ser um homem preto e gay, vejo que, igualmente, tive dificuldade em me encontrar como alguém a ser desejado — para além da minha constituição física —, o que perdura até hoje. Talvez, a necessidade de ser visto, por mim e pelos outros, venha daí: de um corpo altamente cerceado, podado e reprimido ainda criança. E como diria a mãezinha Jaloo (2024), em sua música *Ocitocina* ([link na bio](#)):

*"Se me transporto pra idade, menina  
Eu nem lembro, de afeto, alento  
Se falta entrega pro meu hoje em dia  
Eu mergulho, me afogo, na sua  
Ocitocina"*

Hoje, me colocar como um corpo sem roupa é a possibilidade de me colocar no mundo de forma íntima, visceral e, ao mesmo tempo, em sua versão mais frágil. Munido de desejos pessoais e compartilhados, revelar e evidenciar o meu corpo nu é abrir portas para relações e percepções. Aqui, no entanto, volto ao pensamento de que, ao mesmo tempo em que é um movimento de subversão de um corpo cerceado, pode ser também um movimento de cair em armadilhas raciais bem estabelecidas. João Marcos Bigon (@ojoaob, 2025), educador, historiador e ativista brasileiro, em seu texto intitulado *quando homens n3gros confundem hipers3xualização com amor*, publicado por meio de um post na plataforma Instagram, reflete — a partir de um texto de Ariane Kwanza Tena — as tensões estabelecidas entre os afetos recebidos por homens negros.

Dito isso, em um rico carrossel com 11 imagens, seleciono e apresento a seguir apenas duas para fomentar o debate estabelecido aqui. No entanto, fica o convite para que você acompanhe toda a leitura no perfil do querido João.

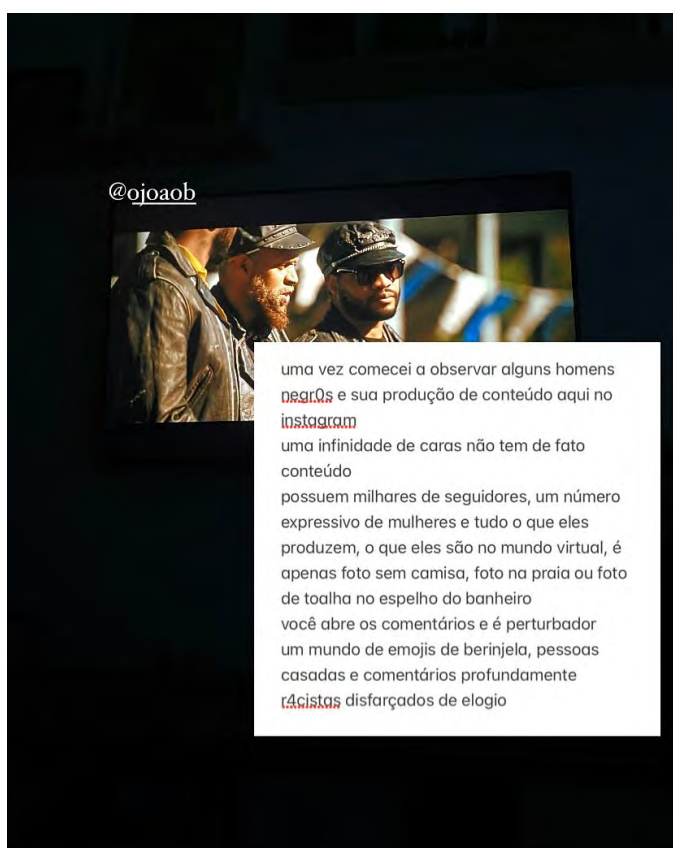
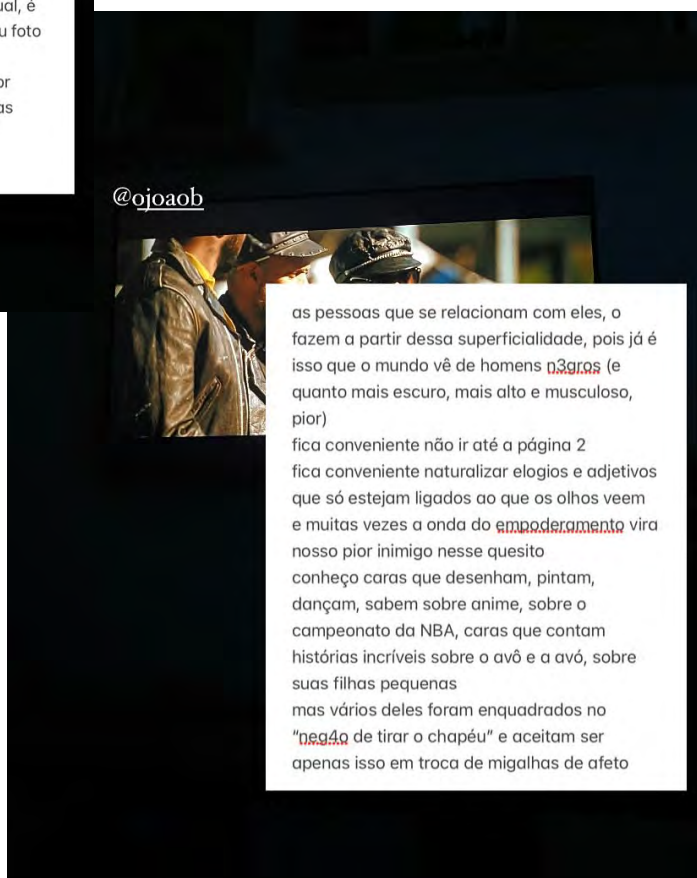


Figura 46: João Marcos Bigon. Oitava imagem do carrossel do texto *quando homens n3gros confundem hipers3xualização com amor*, 2025. Fonte: @ojoaob

Figura 45: João Marcos Bigon. Sexta imagem do carrossel do texto *quando homens n3gros confundem hipers3xualização com amor*, 2025. Fonte: @ojoaob



Partindo das minhas reflexões e do texto apresentado por Bigon (2025), volto aos questionamentos internos sobre o quanto a exposição constante de um corpo negro nas redes sociais pode também ser um movimento de autossabotagem. Com o auxílio de eventos traumáticos, lembro-me de uma relação estabelecida com um carinho das artes visuais daqui de Goiânia - GO. Nos seguíamos no Instagram e eu tinha certo interesse em criar algum vínculo mais próximo — interesse esse romântico, não vou negar. No entanto, por ser tímido, levei como uma não possibilidade.

Certo dia, recebi uma mensagem dele na DM e começamos a conversar. O papo fluiu, e a conversa foi orientada por nossas práticas artísticas. Assim, recebi bons elogios sobre as minhas produções em fotoperformance. Papo vai, papo vem... e não me recordo exatamente das palavras utilizadas, mas recebi uma mensagem quase que assim: "Sabe o que também é interessante?". Abaixo disso, uma imagem. Aqui, vocês já sabem o que tinha na foto de visualização única.

Fiquei possesso. Fiquei com raiva. Senti-me um bocózão. Naquele momento, percebi-me como alguém violentado. A conversa não seguia um endereçamento sexual. Eu não queria ver um pau. Após isso, o repreendi. Mas a pior parte foi ter relevado a situação, ter aceito um recomeço e insistido naquela interação. Foi uma das piores decisões que já tive.

Após algumas horas, senti-me extremamente triste, desolado e queria apenas chorar. Entendendo-me como um corpo que procura desesperadamente por afeto, ter vivido aquele episódio e, ainda por cima, ter absolvido e acolhido aquela situação, sozinho, me levou ao encontro de muita insatisfação e tristeza comigo mesmo. Após dois dias, acredito eu, o bloqueei e apaguei a conversa. Hoje, questiono-me se o que vivi realmente aconteceu.

Aqui, recordo-me de uma fala da Nicole Bahls, em um episódio do programa *Super Pop*, da RedeTV, em que a modelo e humorista brasileira diz as seguintes palavras: "Mas a gente trabalha rebolando a bunda, aí você quer receber o quê? Proposta da igreja?" Talvez não uma proposta da igreja, eu diria, mas não receber uma pedrada já esteja de bom tamanho.

Meus amigos e eu, pertencentes ao campo da performance, adoramos o contexto de nudez, de estar pelado. Isso é inegável e já virou até piadoca em nosso cotidiano. Acredito que embora existam motivações mais universais, cada um possui o seu próprio porquê, assim como eu possuo os meus e os apresentei anteriormente. E assim, lanço questionamentos não para a pessoa pelada e em cena, mas sim, para aqueles que dialogam com este artista: *Que tipo de olhar é lançado para esse corpo pelado e em cena? Quais são as relações e como elas devem ser estabelecidas no momento de expectativa da obra e momentos posteriores de interação com o performer? O quão tênue é a linha entre corpo-objeto-arte e corpo-objetificado-arte?* Eu não sei.

Aqui, recordo-me de um presente recebido por mim, dado por minha orientadora Manoela. O presente, sendo uma arte belíssima em formato de ímã de geladeira, carrega em si uma frase que desde o meu encontro com ela, tem reverberado de diversas formas. A frase é a seguinte: "Cada um sabe a dor e a delícia de ser o que é", trecho da música "Dom de Iludir", de Caetano Veloso. Parando para escrever estas palavras, refletir sobre a minha vida e criar as artes que crio, tal frase nunca fez tanto sentido.

Na tentativa de não me perder, embora eu tenha nascido perdido, retomo a discussão anterior. Para além do contexto artístico do meu corpo, percebo-me como alguém exibicionista e, claro, ambas formas e desejos permeiam a minha vida de modo singular e conjugado. Dessa forma, torna-se confuso pensar o quão exibicionista e artista eu posso ser em cada um dos lugares que me proponho a visitar. Não nego que algumas situações, como a relatada beiram a violência, e a problemática não está ancorada propriamente no corpo, no meu corpo, mas sim na conduta daquele que irá interagir comigo. No entanto, é inegável que pensamentos perpassam por minha cabeça, fazendo eu me questionar se ainda tenho o direito de me colocar como uma pessoa pelada em minhas criações, visto que posso cair em caminhos desagradáveis.

Um pouco diferente dos trabalhos já apresentados e discutidos no capítulo anterior, a imagem que aparece a seguir, ao longo desta sessão, embora ainda toque em relações estabele-

cidas diante e pelo meu corpo, acessa um outro lugar que também faz parte da minha prática artística, da minha existência social e da minha vivência pessoal. Geralmente, tenho percebido que costumo caminhar por dois espaços que, à primeira vista, podem parecer dicotomizados, binários e divergentes.

Um lado é só corpo e outro lado é só rosto. Mas, ao longo dos próximos parágrafos, tentarei me ater às convergências entre esses dois “modos de fazer arte” e às especificidades que os tornam tão próximos, a ponto de serem complementares e essenciais para as discussões construídas acerca do corpo como um todo nesta dissertação.

Nas práticas do subcapítulo anterior, a presença do meu rosto — mesmo que mesclado ao de outros caras negros — se dava por meio das montagens digitais. Aqui, elaboro e discuto um novo tipo de montagem e um outro tipo de ponto de vista para o meu corpo e rosto. Se antes as imagens desenvolvidas por mim caminhavam pelo lugar de “cabeça sem (com outro) corpo”, agora percorro as discussões acerca do “corpo sem (com outra) cabeça”.

Na produção de fotoperformance que apresento neste subcapítulo, há um ponto importante que gostaria de enfatizar: um outro processo de montagem, a montagem cênica. Se no subcapítulo anterior o processo artístico se dava em uma montagem que é visual e imagética, com a colagem de imagens pixeladas, aqui, a composição cênica-visual se dá, sobretudo, por meio da corpomontagem cênica, com o uso de objetos cênicos e maior presença e importância da performance do corpo diante da câmera fotográfica.



Figura 47: *Rei de Paus*, 2025. Fotoperformance digital registrada por câmera de iPhone 16 e editada no software Photoshop. Dimensões variadas. Arquivo pessoal.

*Rei de Paus* (Figura 47) é uma fotoperformance que foi concebida logo após (quer dizer, um dia depois de) uma série de imagens postadas por mim nos stories do meu Instagram. Nas fotografias, com a iluminação do cenário (meu quarto) em cor vermelha e azul, o meu corpo se fazia como um corpo sensual e completamente desnudo, sendo apenas desenhado através das sombras e contornos dos meus músculos, em uma fotografia de mim mesmo.

De certa forma, com aquelas imagens, o meu intuito era o de trazer sensualidade para o meu corpo e para aquela narrativa que eu criava – ou melhor, que crio cotidianamente sobre mim –, logo, isso era possível pela forma como eu performava diante da câmera do celular: pelado, exposto à uma iluminação intimista e posicionado corporalmente de forma provocadora.

No entanto, como a plataforma em questão é o *Instagram*, pertencente à *Meta* (propriedade do Marquinhos), por mais que eu estivesse pelado nas fotografias, o conteúdo não poderia ser completamente explícito. Digo, não poderia haver a possibilidade de eu mostrar os meus órgãos sexuais ou algum excesso de pele (e sendo sincero, não era o que eu queria). Diante disso, optei por posicionar-me de forma em que o meu pau não aparecesse, assim como a não totalidade da minha bunda. É aquela história: “mostre o bico do peito direito, mas cubra o bico do esquerdo para que o mistério seja conservado”. Com artimanhas de ângulos, posicionamentos, elementos cênicos e iluminação, construí algumas visualidades sensuais, mas que, ao mesmo tempo, preservavam a minha genitália, porque: primeiro – a plataforma censuraria a imagem e, segundo, eu não tinha a intenção ou qualquer prazer em mostrar o meu pênis.

Após a postagem das fotografias, não demorou muito para que algumas mensagens chegassem em minha DM como resposta às imagens postadas. Algumas mensagens recebidas foram as seguintes: “Agora posta sem o pano”, “Faltou mostrar tudo”, “Me manda a foto sem censura”. Diante das mensagens recebidas, grande parte delas era sobre a ausência do meu pau e o grande interesse das pessoas em querer ver.

Assim, após esse episódio, conversando com uma amizade, tivemos o seguinte diálogo:



Figura 48: Primeiro print de conversa com uma amizade no Instagram sobre hipersexualização do corpo negro, 2025.

Figura 49: Segundo print de conversa com uma amizade no Instagram sobre hipersexualização do corpo negro, 2025.

De forma bem humorada, durante essa conversa, a pauta da hipersexualização dos corpos negros surgiu – ou melhor, ressurgiu, levando em conta antigos diálogos e minhas íntimas reflexões. Em minha visão, eu trouxe à conversa o fato de que me veem costumeiramente como um potencial ser sexual, o que não reflete à realidade.

E voltando ao episódio acima, em que me vejo preso aos estereótipos de um homem viril que deveria viver em prol do próprio pênis - num movimento em que meu corpo se constrói como bonito e desejado, mas apenas em contexto sexual, e além disso, oferecendo algo que não vejo como interessante de oferecer aos outros, o meu pau, decidi fazer um ensaio de fotoperformances em que meu corpo pelado apareceria, mas meu pau ficaria de fora. Com objetos cênicos contando com:

- uma planta jiboia (aqui, remetendo à jiboia/banana/berinjela/pau/pênis);
- uma máscara preta;
- uma mesa de cabeceira (ainda comumente chamada de criado-mudo);
- uma coberta branca como fundo infinito.

Assim, após o processo de construção da fotoperformance - desde pré-produção (organização do cenário, ajustes de iluminação e utilização da indumentária) até a produção (momento dos cliques fotográficos) - debrucei-me na pós-produção, com as edições digitais no programa Photoshop.

Dessa vez, em minha cabeça, optei por seguir o direcionamento de um trabalho mais natural ([link na bio](#)) e intimista, preservando grande parte do meu corpo e interferindo o mínimo possível com imagens pixeladas. A ideia inicial era compor a narrativa sensível e delicada que já vinha sendo construída desde a pré-produção. Desde o início, em minha mente, eu já idealizava em transformar aquele ensaio de fotoperformances numa corpomontagem que remetesse a uma carta – especificamente a de “*Rei de Paus*”. No baralho, o Rei de Paus significa o poder da decisão, assim como significados de confiança, determinação e coragem perante o novo, e naquele momento eu

me via como um rei de paus, um rei dos paus, ou alguém que deveria reinar através de um pau, só que de maneira não convencional ou totalmente entregue ao jogo.

Assim, com os primeiros ajustes realizados na imagem base, optei por duplicá-la. A segunda versão, inverte-a vertical e horizontalmente, criando um reflexo espelhado e invertido da imagem original. Com isso, dei continuidade mesclando as duas camadas no modo “sobreposição”, onde as tonalidades mais escuras se destacam – como é possível visualizar na figura 47. Por fim, fiz mais alguns ajustes de conexão entre as duas imagens, para que uma garantisse a continuidade à outra e trouxesse a impressão de uma carta de baralho.

Eis que surge **Rei de Paus**.

Quando observo atentamente *Rei de Paus*, alguns sentimentos e sensações me pegam de forma imediata, mas, aqui, eu destacaria duas principais: melancolia e estranhamento. Observo ainda o semblante de um corpo em que seu torso está levemente contraído, onde o esterno suavemente fechado traz consigo as escápulas e a cabeça, como se as vértebras cervicais indicassem certo descontentamento ou insatisfação com a própria existência e/ou algo exterior. Além disso, a mão que se apoia na perna, mais especificamente nos músculos laterais, talvez busque a possibilidade de receber algum tipo de conforto próprio, ou apoio, ou proteção. A jiboia no colo, ao mesmo tempo que protege um possível pinto, também faz alusão a algo que deveria estar ali, espalhafatoso, grande e que chama a atenção de qualquer um. Sentado em cima da mesa de cabeceira, a jiboia desce pelas pernas do corpo em cena e se conecta com a imagem de baixo, dando continuidade a algo que é infinito, contínuo e cíclico.

Desde o início, tem sido tenso pensar na relação em que estabeleço com o meu pau, com o meu desejo e com a minha tristeza (aqui, diagnosticada como depressão crônica), pois com o uso atual de uma nova medicação antidepressiva, tenho sido afetado ao nível de desempenho sexual. Assim, novamente sou pego nesses dois pontos e não sei o que fazer.

## **C**onsiderações para um tipo de final

Por mais que a construção das ideias apresentadas aqui tenha sido realizada de maneira caótica e fragmentada, eu espero que, de alguma forma, os meus pensamentos acerca da corpomontagem tenham chegado ao seu entendimento.

Vejo que esse termo, responsável por carregar o título desta dissertação, foi a grande descoberta durante todo o meu período de estadia no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual. Digo isso não me referindo ao termo de maneira isolada, mas, claro, compreendendo todo o processo de entendimento e elaboração realizado até aqui.

Ao entrar no PPGACV, com o intuito de me debruçar na fotoperformance, ao longo dos primeiros meses fui deslocado pelo meu próprio fazer artístico. Embora eu ainda estivesse produzindo em fotoperformance, pousavam ali novos questionamentos, aos quais ainda não havia me atentado. Nesse processo, sentar a bunda na cadeira e escutar o que as minhas imagens tinham a dizer foi o passo crucial.

Diante das proposições fotoperformáticas, então, vi que ali cabia o debate que eu procurava e que, naquele momento, tanto me incomodava (de maneira positiva). Eu percebia, finalmente, os processos de montagem ocorridos tanto na fotoperformance quanto na montagem digital, assim como percebia também o meu corpo. Percorrendo, assim, essas inquietudes, notei que fazia sentido deslocar a discussão de uma “técnica artística” para algo maior, para algo que compreende discussões que vão para além de uma técnica.

Com as criações artísticas, assim como vivências e leituras que fazem parte do corpo desta dissertação e que aparecem nas referências, cheguei, portanto, ao lugar que agora nós conhecemos: a corpomontagem.

Desse modo, a corpomontagem surgiu da fotoperformance e da colagem digital, mas não se findou nessas duas vertentes artísticas. Na verdade, proponho o entendimento de que a

corpomontagem está para além disso e, embora seja um campo que opere, nesta dissertação, pela montagem digital e pela fotoperformance, vejo que o termo tem potência para operar em outros lugares e em outras proposições.

Afinal, é um espaço cênico-visual multimidiático em que é possível experimentar montagens, remontagens e desmontagens de um corpo, endereçando-o à fabulação e resultando em contravisualidades.

Vejo que a corpomontagem, como um conceito criado nesta dissertação, é importante, pois dialoga de maneira ímpar com os universos cênico e visual, além de oportunizar debates acerca de processos de montagem, remontagem e desmontagem de visualidades e de corpos, contribuindo para os debates do fazer presentes nas práticas artísticas e nos processos de criação, assim como para os debates das visualidades presentes na cultura visual.

Apesar de ter sido uma boa caminhada, confesso, no entanto, que foi um pouco turbulenta. Afinal, pesquisar em arte não é uma tarefa fácil. E pesquisar autobiograficamente em arte segue o mesmo caminho. Revisitar as minhas memórias e utilizar das minhas individualidades para a construção desta dissertação, assim como dos trabalhos artísticos, foi um grande desafio. Indo além, entender o que estava por trás de cada vivência, intenção e criação, de fato, foi o passo mais difícil.

Compartilho tais dificuldades, pois o processo de pesquisa não é algo linear, sobretudo quando falamos de uma pesquisa em arte e, mais ainda, de uma pesquisa autobiográfica em arte, em que o nosso próprio material, nosso “corpo-em-vida”, está em constante movimento. No entanto, apesar de ter sido um desafio, vejo que este movimento foi o movimento necessário para o caminhar desta dissertação e, agora, para a finalização dela.

Pesquisar autobiograficamente em arte, embora seja difícil, aqui, foi também um grande deleite. Afinal, não somos só dores, somos de-

lícias também. Ainda que haja dificuldade no processo de se compreender e dialogar com o universo acadêmico, há também gozo, pois, por meio dessa abordagem, vejo que constantemente me redescubro como o ser humano que sou, permeado por memórias, sentimentos, vivências, desejos e ambições, assim como outras pessoas que estão por aí, mundo afora.

Embora o meu objetivo inicial tenha sido pesquisar em fotoperformance e entender os processos de (de)construção de realidade nela presentes, vejo que meu objetivo não mudou gritantemente, apenas tomou uma outra montagem. Diante do desejo inicial, a fotoperformance foi incorporada a outras técnicas, e a (de)construção de realidade foi entendida como as fabulações ocorridas pela montagem, remontagem e desmontagem do meu corpo. Com esse leve desvio de objetivo, caí, portanto, no que foi “abordado” nesta dissertação.

Com o auxílio das disciplinas Metodologia de Pesquisa em Arte e Cultura Visual; Arte e Cultura Visual: Perspectivas Teóricas e Críticas; Tópicos Especiais C – Pedagogias Culturais e Visualidades; Seminário Avançado de Pesquisa em Arte e Cultura Visual; e Teatro, Imagem e Memória, portanto, construí-me ao longo deste PPG, reunindo conhecimento e percorrendo os caminhos necessários para a formação que almejo. Da mesma forma, por meio dessas disciplinas, obtive o diálogo necessário para desenvolver a minha pesquisa e chegar ao resultado que é este trabalho.

Entendendo que a minha jornada não finaliza aqui, carrego comigo a vontade de continuar voando e explorando o termo corpomontagem em uma pesquisa a ser desenvolvida em outros espaços e, sobretudo, no doutorado, porém enfocando os processos criativos coletivos, que aparecem brevemente nesta dissertação por meio da Oficina de Introdução à Fotoperformance.

Em meu desejo infinito e insaciável, cabe a vontade de continuar descobrindo o que é a corpomontagem e como as coisas no universo são montadas, remontadas e desmontadas, assim como quando criança, quando eu abria os meus brinquedos eletrônicos na intenção de entender o que era aquilo e como aquilo funcionava.

## prólogo

Com saudades, despeço-me dos passos dados neste Programa de Pós-Graduação e ofereço, gentilmente, um conceito, as palavras escritas e os fazeres artísticos compartilhados ao longo dos capítulos.

Em todas as minhas despedidas, costumo fingir que elas não estão acontecendo e sigo em frente até que, uma hora, a ficha caia. Talvez, só talvez, esse movimento seja algum tipo de mecanismo de defesa, eu confesso.

Assim, não tenho certeza de quando a minha ficha cairá. Não faço ideia de quando, em algum momento do meu dia, passará um breve filme em minha mente com a trajetória desses dois anos de mestrado acadêmico no PPGACV.

Até lá, fico feliz, afinal, não haveria outro sentimento senão esse.

Embora a pesquisa de mestrado seja corrida, caótica, apressada e um pouco turbulenta, fico extremamente feliz com a pesquisa que escrevi e que, agora, está em suas mãos.

Mergulhar na Pesquisa Autobiográfica em Arte, criar montagens, fabular criticamente narrativas e, diante de tudo isso, refazer-me por diversas vezes, encontrando ambientes que pertencem ao meu desejo, foi o movimento que me impulsionou até aqui. Um “aqui” para além da vida acadêmica.

Ainda que seja um conceito novo, surgido nesta dissertação, corpomontagem diz respeito a muito mais do que apenas trabalhos artísticos produzidos por mim; afinal, estou permeado por processos de montagem e, a cada dia que passa, monto e me remonto a cada unidade de tempo.

Tatear de forma mais esmiuçada os pensamentos e entendimentos acerca das montagens que perpassam a minha vida caiu como uma luva para o meu entendimento enquanto ser humano e artista. Embora eu veja que, antes de cair em minha mão, essa luva voava em uma forte tempestade. Afinal, talvez a Pesquisa Autobiográfica

em Arte seja isto: habitar um furacão e, em um mágico estalar de dedos (embora não instantâneo), a realidade é substituída por uma praia e água de coco. Acho uma delícia.

Dessa forma, retomo o que disse acima: realizar uma pesquisa autobiográfica requer coragem, comprometimento e dedicação. Não é fácil. Não é fácil.

Nesta dissertação, explorar outros caminhos, para além da fotoperformance, e criar cada vez mais montagens digitais fez-me ascender. E pensar nas relações vividas entre as artes cênicas e as artes visuais, definitivamente, contribuiu para que eu finalmente entendesse que são vivências válidas, ímpares, especiais e que, juntas, representam a minha trajetória enquanto artista.

Espero não ter te assustado com tantas confissões e intimidades, mas não há outro jeito: eu gosto de compartilhar. E, escutando vivências, gosto de ganhar horas falando e ouvindo alguma outra pessoa e, igualmente, gosto da palavra “diálogo”.

Dialoguei tanto, inclusive, que estou um pouco rouco. Porém, é uma rouquidão boa. daquelas que ganhamos quando vamos a um show de um artista favorito.

Acredito que vou descansar um pouco, beber bastante água, fazer alguns gargarejos com água morna e sal e usar um pouco de mel.

Mas voltarei.

Em algum outro momento... Até lá!

# Referências

- ABREU, Carla. **Hipervisibilidade e self-disclosure**: novas texturas da experiência social nas redes digitais. *Revista Visualidades*, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 195–213, 2015.
- AMARAL, Fernando Ziderich do. **Criança viada e heteroterrorismo: evidenciando uma masculinidade colonial**. *Diversidade e Educação*, [S. l.], v. 12, n. 1, p. 549–573, 2024. DOI: 10.14295/de.v12i1.17107. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/divedu/article/view/17107>. Acesso em: 23 mar. 2026.
- ANATORRES66. **To Age – Laura Lima**. YouTube, 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hltSn1oHqLc>. Acesso em: 24 mar. 2026.
- ANOTHER MAGAZINE. **Cindy Sherman at Hauser & Wirth**. *Another Magazine*, 2023. Disponível em: <https://www.anothermag.com/art-photography/gallery/13030/cindy-sherman-at-hauser-wirth/1>. Acesso em: 22 jan. 2026.
- ARAÚJO, Virgínia Gil. **O auto-retrato fotográfico**: um estudo sobre a construção fisionômica como arbitrariedade em Artur Barrio. *Encontro de História da Arte*, Campinas, SP, n. 1, p. 21–28, 2005. DOI: 10.20396/eha.1.2005.3614. Disponível em: <https://econtents.sbu.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3614>. Acesso em: 19 jan. 2026.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- BIGON, João Marcos (@ojoaob). **Quando homens n3gros confundem hiperss3xualização com amor**. Instagram, 26 jan. 2025. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/DFS7-a\\_p7pa/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/DFS7-a_p7pa/?img_index=1).
- BLYTHE, Finn. **Cindy Sherman's grotesque take on our selfie-obsessed moment**. *Another Magazine*, 16 jun. 2023. Disponível em: <https://www.anothermag.com/art-photography/14940/cindy-sherman-hauser-and-wirth-zurich-ai-photoshop-selfies>. Acesso em: 22 jan. 2026.
- BRITO, Alessandra Araújo de. **O livro dos meus dias**: histórias de uma travessia cartográfica para corpo, desejo e divergência contadas em dança, poesia e imagem. 2023. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2023.
- BUTLER, Judith. **Corpos que pesam**: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2022. p. 151–172.
- CORINTHO, Marcinha do; URIAS. **Oração (Interlúdio)**. In: Carranca. *Independente*, 2025.
- CORPO COMPOSTO. **Corpocomposto**. Disponível em: <https://corpocomposto.my.canva.site/>. Acesso em: 19 jan. 2026.
- DIÉGUEZ, Ileana. **Desmontagem cênica**. *Revista Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas*, [S. l.], v. 1, n. 1, 2014. DOI: 10.14393/RR-v1n1a2014-01. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/27217>. Acesso em: 18 dez. 2025.
- FERRACINI, Renato. **Doar – verbo bi-transitivo**. *Revista do Lume (UNICAMP)*, v. 1, p. 61–66, 2012. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/160>.
- HAN, Byung-Chul. **A crise da narração**. Petrópolis: Vozes, 2023.
- HAN, Byung-Chul. **A salvação do belo**. Petrópolis: Vozes, 2019.
- HARTMAN, Saidiya. **Vênus em dois atos**. *Revista Eco-Pós*, v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. DOI: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640>.
- JALOO. **Ocitocina**. In: Mau. *Elemess*, 2023.
- JOSÉ, Ana Maria de São. **Mulheres frutas**: representações do corpo na dança do créu. In: *Fórum Identidades e Alteridades*, 3., Itabaiana. *Anais eletrônicos...* Itabaiana: UFS, 2009. Disponível em: [http://200.17.141.110/forumidentidades/IIIforum/textos/Ana\\_Maria\\_de\\_Sao\\_Jose.pdf](http://200.17.141.110/forumidentidades/IIIforum/textos/Ana_Maria_de_Sao_Jose.pdf). Acesso em: 21 mar. 2014.
- KATZ, Helena; GREINER, Christine. **Em busca de uma epistemologia indisciplinar**. In: KATZ, Helena; GREINER, Christine (Org.). *Arte & Cognição: Corpomídia, comunicação, política*. São Paulo: Annablume, 2015. p. 125–133.
- LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

MARTINS, Ian Moura; SILVA, Marcos Nicolau Santos da. **“Ei, qualira, corre aqui que o babado é certo”**: articulações e desafios do movimento LGBTQIAPN+ no estado do Maranhão. *COR LGBTQIA+*, v. 2, n. 9, p. 36–58, 2025. DOI: <https://doi.org/10.56579/cor.v2i9.1977>.

MARTINS, Yuri Silva. **Corpo catastrófico**: atravessamentos grotescos do corpo queer na fotoperformance. 2023. 118 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) – Faculdade de Educação Física e Dança, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2023.

MARTINS, Yuri Silva. **Fotoperformance**: encontros entre corpo, ação e imagem. In: *Anais do 33º Encontro Nacional da ANPAP – Vidas*. João Pessoa: UFPB, 2024. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/33-encontro-nacional-da-anpap-vidas-421945/838765-FOTOPERFORMANCE-ENCONTROS-ENTRE-CORPO-ACAO-E-IMAGEM>. Acesso em: 22 jan. 2026.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança?**: dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus, 2012.

MIRZOEFF, Nicholas. **Cómo ver el mundo**: una nueva introducción a la cultura visual. Barcelona: Paidós, 2016.

MISKOLCI, Richard. **Teoria queer**: um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MULHER COITÉ. **Mulher coité (Clipe Oficial)**. YouTube, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g6-533Cw57U>. Acesso em: 24 mar. 2026.

MUÑOZ, José Esteban. **Performando desidentificações**. *Revista Eco-Pós*, v. 28, n. 2, p. 60–109, 2025. DOI: [10.29146/eco-ps.v28i2.28607](https://doi.org/10.29146/eco-ps.v28i2.28607). Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/28607](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/28607). Acesso em: 19 jan. 2026.

NMIXX. **O.O.** In: *Ad Mare*. JYP Entertainment, 2022.

NUNES, Ana Flávia Felice. **Desmontagem cênica**: uma prática revolucionária. In: *Anais do IX InterFaces Internacional: Corporalidades na cena da pesquisa contemporânea*. Uberlândia: UFU, 2022. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/InterFaces2022/507682->

DESMONTAGEM-CENICA–UMA-PRATICA-REVOLUCIONARIA. Acesso em: 17 dez. 2025.

PAZ, Livia Chagas. **Eu também sou dona de casa**: reimaginando a cozinha como lugar de memória, autonomia e expressão artística. 2025. 117 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2025.

REDONDO, Laercio. **Quarto em Arles / The Good Home**. 2006. Disponível em: <https://laercioedondo.com/quarto-em-arles-the-good-home/>. Acesso em: 15 jan. 2026.

REY, Sandra. **Da prática à teoria**: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, v. 7, n. 13, 2012. DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.27713>.

RIBEIRO, Djamila. **Beauvoir explica**: o fenômeno da reificação das mulheres na mídia brasileira. *Sapere Aude*, [s. l.], 2012.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. **Pesquisa autobiográfica em arte**: apontamentos iniciais. *Revista Nós – Cultura, Estética & Linguagens*, v. 6, n. 1, 2021. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revistanos/article/download/11364/8348>. Acesso em: 2 ago. 2022.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso; BARRA, Luiza Domingos; SOUZA, Kassius Brunno. **Dimensões artísticas do espaço biográfico**. In: *Formas de Vida – Anais do 32º Encontro Nacional da ANPAP*. Fortaleza: IFCE, 2023. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/32anpap2023/668563-DIMENSOES-ARTISTICAS-DO-ESPACO-BIOGRAFICO>. Acesso em: 22 jan. 2026.

RODRIGUES, Walter Hugo de Souza. **Estereótipos e representações dos corpos dos homens negros e os efeitos em suas construções identitárias**. 2023.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 1998.

SANTORO, Tatiane Santoro de Souza. **Limites, deslocamentos e atravessamentos**: uma tentativa de conceituar a desmontagem. *Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas*, v. 1, n. 2, p. 47–50, 2017. Disponível em: <https://seer.unirio.br/pesqcenicas/article/view/6790>.

SILVA, Eloenes Lima. **Pedagogias da sobrevivência na noite:** moradores de ruas e experiências de aprendizagem em lugares públicos da cidade. In: Pedagogias fora e dentro da escola. p. 136–162, 2023.

SIMÃO, Luciano Vinhosa. **Mise-en-scène em fotoperformance:** representar o representado. Revista Visuais, Campinas, v. 4, n. 6, p. 137–151, 2018. DOI: 10.20396/visuais.v4i6.12119.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco.** Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

TAYLOR, Diana. **Performance.** São Paulo: Perspectiva, 2023.

URIAS. **Vontade de Voar.** In: Carranca. Independente, 2025.

VINHOSA, Luciano. **Passos titubeantes de uma linguagem em emancipação.** In: 3<sup>o</sup> Encontro da ANPAP – Ecossistemas Artísticos. Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2014-old/ANAIS/simposios/simposio08/Luciano%20Vinhosa.pdf>.

WREGE, Raquel Casanova dos Santos; SILVA, Ursula Rosa da. **Formação do docente de artes visuais:** professor/artista/propositor. Revista Seminário de História da Arte, Pelotas, v. 1, n. 7, 2018. ISSN 2237-1923.

ZIQIANQIAN. **ZIQIANQIAN.** Disponível em: <https://www.ziqianqian.net/>. Acesso em: 19 jan. 2026.