



**(cu)nhantã tem, (cu)rumim também: políticas de subjetivação em imagens de Abel Azcona**

*(cu)nhantã has it, (cu)rumim too: subjectivation polices in images of Abel Azcona*

Djalma Thürler<sup>i</sup>  
Universidade Federal da Bahia

Duda Woyda<sup>ii</sup>  
Universidade Federal da Bahia

Olinson Valois<sup>iii</sup>  
Universidade Federal da Bahia

**Resumo**

Este ensaio interdisciplinar procura entender o universo de significados das obras "Amém" (2015) e "Make America Great Again" (2017), do artista espanhol Abel Azcona, sob o ponto de vista da performance, de peças do "mundo real" que buscam romper a fronteira entre arte e vida, enfatizando aspectos das práticas artísticas contemporâneas em movimentos que não ignoram as condições políticas atuais. Os trabalhos analisados demonstram estrutura complexa entre o privado e o público das performances e dos *happenings* e destacam Abel Azcona como um dos artistas mais provocadores da atualidade.

**Palavras-chave:** Abel Azcona, performance, arte contemporânea.

**Abstract**

This interdisciplinary essay seeks to understand the universe of meanings in the works "Amém" (2015) and "Make America Great Again" (2017), by Spanish artist Abel Azcona from the perspective of performance, of pieces from the "real world" that seek to break the border between art and life, emphasizing aspects of contemporary artistic practices in movements that do not ignore current political conditions. The analyzed works demonstrate a complex structure between the private and the public of performances and happenings, and highlight Abel Azcona as one of the most provocative artists nowadays.

**Keywords:** Abel Azcona, performance, contemporary art.

Enviado em: 21/03/20 - Aprovado em: 06/05/20

Este ensaio, escrito na encruzilhada de abordagens, giros e orientações de desaprendizagens (THÜRLER, 2018), é uma resposta à provocação de Peter Pál Pelbart, em seu pequeno texto *Estamos em guerra*, publicado em maio de 2017, quando nos pergunta como derrubar a corja de bandidos que sequestrou o Estado, o monopólio das

corporações que os sustentam, sem entrar no jogo em que saímos vencidos, de antemão, já impregnados pela lógica do adversário e suas paixões tristes (PELBART, 2017). Durante sua produção, procuramos fugir dos marcos teóricos tradicionais, englobando cenários interdisciplinares e chegamos ao desfecho somente três anos depois. Mas não teríamos conseguido sem o estímulo da leitura de *Uma filosofia da diferença bicha*, de Jésio Zamboni e Rodrigo Rocha Balduci (2013) e em um monte de notas de rodapé para afirmar que é por relação promíscua e escandalosa que o discurso do saber se experimenta e sai de si, uma custódia por nos amigarmos do ponto de passagem dos restos produtivos, eixo extremo de contato e circulação que é o ânus da bicha. Vai-se analisar por aí o mundo tomando-o em um monte de buracos onde se pode cair, de cruzamentos para aquilo que nos compõe, de gozos com os cortes e fluxos (ZAMBONI; BALDUCI, 2013, p. 285-286), porque

as bixas, temos uma inteligência peculiar cultivada desde muito pequenos para sobreviver, que nos permite agir guiados por outros parâmetros, que transpõem as regras do pensamento heterossexista, engambela-o, nós admitimos a incongruência, a contradição, a esquizofrenia, a mentira, qualquer coisa para evitar a queda. Temos que lançar mão desses recursos de infância e de adolescência que nos permitiram, a alguns de nós, seguir vivas, maravilhosas, sorridentes até a idade adulta. A honradez, a coerência, a racionalidade, a virtude são coisas que nos ensinavam quando nos criavam e educavam como se fôssemos um deles, héteros (VIDARTE, 2019, p. 124).

Assim, vivas, maravilhosas e sorridentes, tomamos o título emprestado do livro de poemas "Ocupa", de Dimitri BR (2016), especificamente do poema "Tucupi-Guarani":

bacurau bacuritiba  
bacurubu baiacu  
brecambucu caacupê  
caculé cuia cuité  
cupim cupuaçu  
curió curumari  
curupira cutia  
cutiaia erepecu  
gaibicuara itapicuru  
jacuba jacu jacuí  
macuco maracujá  
micuim murura pacu  
pirarucu sucuri  
tucunaré tucupi  
ucuuba urucu  
cunhatã tem  
curumim também  
e tu?

e seguimos, cruzando a disciplinaridade, superando categorias fixas ou estanques,

costurando as características comuns da experiência gay com seus cus. Javier Sáez e Sejo Carrascosa dão conta de como o cu é, particularmente, um lugar de injúria, nos fazem

ver por que o sexo anal provoca tanto desprezo, tanto medo, tanta fascinação, tanta hipocrisia, tanto desejo, tanto ódio. E, sobretudo, revelar que essa vigilância de nossos traseiros não é uniforme: depende se o cu penetrado é branco ou negro, se é de uma mulher ou de um homem ou de um/a trans, se nesse ato se é ativo ou passivo, se é um cu penetrado por um vibrador, um pênis ou um punho, se o sujeito penetrado se sente orgulhoso ou envergonhado, se é penetrado com camisinha ou não, se é um cu rico ou pobre, se é católico ou muçulmano. É nessas variáveis onde veremos desdobrar-se a polícia do cu, e também é aí onde se articula a política do cu; é nessa rede onde o poder se exerce, e onde se constroem o ódio, o machismo, a homofobia e o racismo (SÁEZ; CARRASCOSA, 2016, p. 13)

e, dessa forma, vão construindo, organizando e fazendo circular um imaginário coletivo ocidental sobre a proibição do gozo do cu, projetando-o como “objeto de violación, de vejación, de estigmatización. Mero receptor. Órgano penetrable, trasero, vulnerable. Pero como suele suceder aquello que provoca repulsión también fascina y tras el asco al culo se manifiesta frecuentemente es deseo” (MELO, 2015, p. 17).

Em 2011, Djalma Thürler publicara o texto “ShortBus: aspectos da cidade (homo)erótica ou um pau duro não acredita em Deus!”. Da análise do filme dirigido por John Cameron Mitchell, interessa-nos dois aspectos. Primeiro, a ideia dos *corpos permeáveis* “que dão corpo à cidade e suas experiências corporais, ao deslizarem pela cidade, seus corações e ritmos mais ou menos constantes, são narrativas urbanas” (THÜRLER, 2011, p. 249), ou seja, acreditamos que “a transformação, a revolução vem sendo feita a partir do corpo. sobretudo dos corpos que, taxados de estranhos/bizarros/imorais, afirmam: pois existimos — e temos direito de existir. com esses aprendi: oCUpação é um estado permanente”<sup>1</sup> (BR, 2016 – *grifo nosso*).

O segundo aspecto diz respeito ao seu subtítulo. Quando Thürler diz que “um pau duro não acredita em Deus”, que[e]r fazer coro com “Deus está morto”, do Nietzsche e, assim como o filósofo alemão, afirmar que a influência da religião e, por conseguinte, de todos os dispositivos de controle, em nossas vidas, é cada vez menor. A igreja, os mitos, as ideias, os ritos, a moral, tudo isso está enfraquecendo e desaparecendo. Não só a religião, mas a crença em seus valores metafísicos, a crença em verdades últimas, a crença no Bem, Belo e Verdadeiro. O que é verdade? O que é correto? E bom, no mundo contemporâneo? Não temos mais medo de Deus, ele está morto como uma verdade eterna,

---

<sup>1</sup> O texto é escrito desse modo, desobedecendo a formalidade padrão da Língua Portuguesa.

como um ser que controla e conduz o mundo, como um pai bondoso que justifica os acontecimentos, como sentido último da existência. Deus está morto como um grande ditador divino que exige obediência de seus servos:

De fato, nós, filósofos e 'espíritos livres', ante a notícia de que "o Velho Deus morreu" nos sentimos como iluminados por uma nova aurora; nosso coração transborda de gratidão, espanto, pressentimento, expectativa – enfim o horizonte nos aparece novamente livre, embora não esteja limpo, enfim os nossos barcos podem novamente zarpar ao encontro de todo perigo, novamente é permitida toda a ousadia de quem busca o conhecimento, o mar, o nosso mar, está novamente aberto, e provavelmente nunca houve tanto "mar aberto" (NIETZSCHE, 2001, p. 206).

Deus, então, já não é uma questão importante para se tratar, ele já não é uma pergunta para a qual procuramos respostas e, com isso, estávamos querendo, a partir de uma perspectiva queer, propor desafiar as instituições e as formas de entender o mundo, "desnaturalizar a hetero-realidade, na qual sua prática sexual normativa se transforma em um regime de poder que atua em todas as relações sociais: a economia, a lógica jurídica, os discursos públicos, as formas cotidianas, etc." (PERRA, 2014-2015, p.7), provocar uma rasura num movimento cultural ocidental, machista, sexista, cristão e homofóbico, mas, também, nos discursos políticos e no saber médico legal que, durante séculos, mapearam nossos corpos e decretaram partes que poderiam ou deveriam ser reconhecidas como espaços de prazer, porque

tudo o que é produzido pela subjetivação capitalística — tudo o que nos chega pela linguagem, pela família e pelos equipamentos que nos rodeiam — não é apenas uma questão de ideia ou de significações por meio de enunciados significantes. Tampouco se reduz a modelos de identidade ou a identificações com polos maternos e paternos. Trata-se de sistemas de conexão direta entre as grandes máquinas produtivas, as grandes máquinas de controle social e as instâncias psíquicas que definem a maneira de perceber o mundo (GUATTARI; ROLNIK, 2005, p. 35).

Não à toa, a homossexualidade masculina, diante do pânico anal, viu seu cu ser banido, castrado como espaço de prazer, reduzido apenas a um órgão excretor, afinal "os órgãos que conhecemos como naturalmente sexuais já são o produto de uma tecnologia sofisticada que prescreve o contexto em que os órgãos adquirem uma significação (relações sexuais) e de que se utilizam com propriedade, de acordo com sua 'natureza' (relações heterossexuais)" (PRECIADO, 2017, p. 31).

Paul Preciado (2009), em momento anterior, considera que o medo de que toda pele seja um órgão sexual sem gênero produziu um novo olhar sobre o corpo, com áreas de privilégio e abjeção nitidamente marcadas. O cu foi assim considerado como uma parte

de repulsa, um corpo castrado. Para os homens do século XIX, o cu era uma cicatriz deixada no corpo pela castração e o seu fechamento é o preço pago ao regime heterossexual pelo privilégio de sua masculinidade. Se o cu do heterossexual é castrado, as práticas anais terminam associadas à homossexualidade. Neste sentido, o regime heteronormativo higieniza os traços referentes ao desejo anal. Portanto, a vagina e o pênis passam a ser a referência da normalidade e o cu deixa de ser visto como órgão do prazer heterossexual e passa a se referir à homossexualidade: o cu do heterossexual estaria fora do campo social, confinado ao segredo, às práticas invisíveis e impronunciáveis.

Para Preciado (2017), o cu apresenta três características fundamentais que o transformam em um centro de trabalho de contrassexual, em um ponto de partida teórico que produz gozo e empodera corpos:

Um: o ânus é o centro erógeno universal situado além dos limites anatômicos impostos pela diferença sexual, onde os papéis e os registros aparecem como universalmente reversíveis (quem não tem um ânus?). Dois: o ânus é uma zona primordial de passividade, um centro produtor de excitação e de prazer que não figura na lista de pontos prescritos como orgásticos. Três: o ânus constitui um espaço de trabalho tecnológico; é uma fábrica de reelaboração do corpo contrassexual pós-humano. O trabalho do ânus não é destinado à reprodução nem está baseado numa relação romântica. Ele gera benefícios que não podem ser medidos dentro de uma economia heterocentrada. Pelo ânus, o sistema tradicional da representação sexo/gênero vai à merda (PRECIADO, 2017, p. 32).

De acordo com Gilmaro Nogueira (2013), o ensaio "Terror anal", de Preciado (2009) amplia os motivos para acreditar em uma política anal:

a. O cu não tem sexo, nem gênero, escapando da retórica da diferença sexual. O cu também borra as diferenças personalizadoras e privatizantes do rosto. Desafia a lógica da identificação do masculino e do feminino, sendo um órgão pós-identitário, onde se encontra o horizonte da democracia sexual pós-humana, cavidade orgásmica e músculo receptor não reprodutivo, compartilhado por todos;

b. O cu é um bioporto através do qual o corpo aberto é exposto aos outros. Essa dimensão exige do corpo masculino heterossexual a castração, pois tudo que é feminino poderia contaminar o corpo masculino através do cu, deixando descoberto seu estatuto de igualdade em relação ao outro corpo (o da mulher). O cu (incluindo os castrados) penetrado por biopênis e/ou dildos, próteses, dissolve a oposição hétero x homo e entre ativos e passivos, penetradores e penetrados. Desfaz a sexualidade baseada no pênis penetrador e no cu receptor, borrando as linhas de segregação de gênero, sexo e sexualidade;

c. O cu funciona como ponto cego, através do qual se faz uma operação de desterritorialização do corpo heterossexual ou desgenitalização da sexualidade, reduzida a pênis e vagina;

d. O cu tem sido historicamente considerado um órgão abjeto, nunca suficientemente limpo, jamais silencioso, nem politicamente correto. Não produz ou só produz lixo e detritos e não se pode esperar dele benefícios nem ganhos de capital: nem esperma, nem órgão, nem reprodução sexual – somente merda. (PRECIADO, 2009, p. 172 apud NOGUEIRA, 2013, p. 40).

O cu, assim, deixa sobre si – ou dentro de si – um grande mistério, um véu de curiosidade, ambíguo e fascinante. Merecedor de louvações poéticas, como o poema “Sonnet du Trou du Cul”, de Verlaine e Rimbaud, até as alterações feitas por Zé Celso Martinêz e Marcelo Drummond, cantada por Zé Miguel Wisnik, poderíamos citar também – caso fosse o caso – exemplos de Gregório de Matos, Marcelino Feire, Hilda Hilst, Caio Fernando Abreu para falar do quanto o cu foi empoderado pela Literatura e pela Arte, que é espaço de resistência, transgressão e confronto. Mas o cu também é infame, não à toa é um dos palavrões mais ofensivos da língua portuguesa, afinal quando “mandamos alguém tomar no cu” não estamos desejando exatamente o bem para aquela pessoa. O cu, nesse sentido, revela-se como o espaço da abjeção, do desprazer, do rebaixamento, da desmoralização, uma zona invisível e inabitável.

Esse lugar que o cu ocupa é fruto de um processo cultural disciplinatório e pedagógico colonizante. Para entender esse fenômeno, dentre as novas elaborações, a filósofa americana Judith Butler (2003) criou o que ela vai chamar de inteligibilidade de gênero, que

institui como natural, normal e inquestionável a ligação linear e essencial entre sexo biológico, gênero, desejo sexual e subjetividade: vagina-mulher-fragilidade-emoção-passividade-submissão-maternidade-heterossexualidade; pênis-homem-coragem-razionalidade-agressividade-dominação-paternidade heterossexualidade (BORBA, 2014, p. 445).

A despeito do mundo social tão diverso e inventivo que interessava à filósofa, esta compreende que os gêneros inteligíveis se pautam por essa coerência. Um ser que nasce com uma anatomia masculina, deve ser masculino, desejar mulheres e manter relações penetrativas e ativas com elas. Nossos corpos dóceis, obedientes, portanto, deverão seguir esse roteiro previsível, caso contrário, irão compor o reino da abjeção, aquele povoado pelos seres que não respeitam tal inteligibilidade, os seres marginais, abjetos, malditos, estranhos. Portanto, é importante perceber a utilização do cu enquanto ato político, no qual se utiliza da abjeção, renegação para se potencializar, uma vez que

o cu sempre foi objeto de violação de vexação, de estigmatização. De desejo. Uma passividade mais passiva do que toda passividade. Mero receptor. Órgão penetrável, pouco vigiado, cuja única atividade política, sua única iniciativa própria reconhecível era se apoiar na parede como estratégia defensiva. Sempre houve uma política anal. Não sou quem a está inventando agora. O que estou inventando é uma política anal diferente. Que não vá para a defensiva, que não seja meramente receptiva, que não seja vergonhosa: meta-me tudo o que eu quero que entre no meu cu e depois recolha minha merda e cheire os meus peidos. Sinceramente, não vejo outra maneira de me relacionar com o sistema (VIDARTE, 2019, p. 88-89).

Enfim, “o cu é um espaço político. É um lugar onde se articula discursos, práticas, vigilâncias, olhares, explorações, proibições, escárnios, ódios, assassinatos, enfermidades. Chamamos de política precisamente essa rede de intervenções e relações.” (SAEZ; CARRASCOSA, 2016, p. 73). O polítiCU possibilita as forças de potência e poder do cu (abjeto, renegado), trazendo discursos e espaços de conhecimento não higienista e não heterohomocisnormatizador.

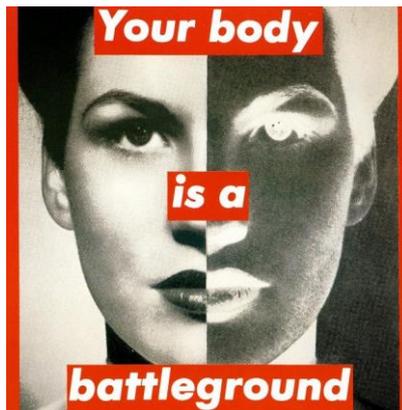
As imagens que trazemos, em seguida, são de um artista contemporâneo que empreende uma batalha política e estÉtica<sup>2</sup> contra a cishistoriografia e seu papel na reprodução heterossexista de negação do cu como espaço de conhecimento e, se concordarmos com Barthes, citado por Preciado em “O terror anal” (2009), que um texto terrorista é aquele que intervém socialmente graças à violência com que excede as leis de seu contexto social, das ideologias nas quais se insere, gerando sua própria inteligibilidade histórica. Nós consideramos que algumas performers contemporâneas, como é o caso de Abel Azcona<sup>3</sup>, no afã de ruptura com a matriz cultural heterocêntrica e heterossexista, também são terroristas.

Abel Azcona, artista espanhol, tem revelado seu corpo como uma arma, como ferramenta de extrema densidade política, próximo ao que Barbara Krueger pensou nos anos 1989, com seu pôster-manifesto “Untitled (*Your body is a battleground*), conferindo representação visual ao caráter político do corpo feminino em meio ao sistema (SIMAKAWA, 2015).

---

<sup>2</sup> estÉtica é como Djalma Thürler se refere às produções artísticas contemporâneas que contribuem na produção de novas políticas de subjetivação e na politização da identidade; ações artísticas decoloniais que subvertem modos de vida tido como naturais e noções consagradas da colonialidade.

<sup>3</sup> Abel Azcona (1988) nasceu em Pamplona, Espanha. É um artista multidisciplinar, autor de obras com forte conteúdo político e social, capaz de induzir uma reação emocional animada, principalmente em performances e instalações frequentemente escandalosas. Não hesita em abordar os tabus da sociedade cisnormativa, patriarcal e dominada por dogmas neoliberais. Suas obras denunciam os abusos, injustiças e abandonos cometidos pelas instâncias de poder político, econômico, religioso, cultural sobre mulheres, crianças, pobres, imigrantes, minorias raciais ou LGBTQI+.



**Figura 1:** "Your body is a battleground", de Barbara Kruger (1989).  
Fonte: AROUCA, 2012.

Para Cristina Híjar (2020), diferentes termos foram elencados para tentar capturar esse movimento nas Artes: arte política, militante, urgente, participativa, relacional, ativismo etc., mas considera que cada uma dessas denominações pode ser útil e justificada, aplicada a situações e análises específicas, dependendo da ênfase que se busca. Para a autora, o que importa

es responder a las preguntas de por qué, desde dónde, cómo, con y para quién se produce todo este universo de significación que nos circunda y afecta de muy diversas maneras en un momento histórico en el que compartimos, a escala mundial, los mismos problemas, los mismos agravios, las mismas preocupaciones, sujetos a un orden mundial de despojo en el que todos somos desechables en función de la máxima ganancia económica para una "clase mundial" que no entiende ni le importa la lucha por la vida emprendida por quienes no se conforman y no se resignan a un único y desastroso futuro posible para la mayoría (HÍJAR, 2020, p. 7).

Neste sentido, tentamos entender por que, de onde, como, com e para quem Abel Azcona produz suas obras, em especial, o universo de significados em "Amém" e "Make America Great Again"<sup>4</sup>, esta última, uma performance em que, em uma severa crítica a Donald Trump, tatua, em um círculo em torno de seu cu as palavras do *slogan* da campanha do presidente. Ao tatuar essa mensagem, Azcona quis protestar contra o novo presidente dos EUA, a quem chama de xenofóbico e misógino e, claro, contra suas políticas de morte e da morte como política, que é quando o Estado escolhe quem deve viver e quem deve morrer. Essa ideia de necropolítica (MBEMBE, 2018), é bom que se diga, não é só discutida pela Sociologia ou pela Filosofia. O dramaturgo Marcos Barbosa, em sua peça teatral "Necropolítica"<sup>5</sup> cria um diálogo que ajuda seu entendimento:

<sup>4</sup> A performance pode ser vista aqui: <https://vimeo.com/389074413>.

<sup>5</sup> A peça, numa montagem da Mundana Companhia, estreou em 2018 no Centro Cultural São Paulo (CCSP) e discorre sobre a morte e a incapacidade de um indivíduo de superar a perda. Dividida em seis quadros independentes, o espetáculo narra histórias como a de um casal de cientistas que confronta valores éticos

**DEPUTADO.** Esse nome aí, “necropolítico”, isso também é uma “grande” novidade do início do século passado, uma rubrica de sociologia aí, de filosofia, coisa de francês, inclusive de conotação negativa. Se a palavra “morto” virou palavrão, tudo bem, a gente chama de outra coisa, mas essas pessoas, me desculpe, deviam ser enterradas ou cremadas, como muitas ainda são, e pronto, ficaria por isso. São quinze bilhões de pessoas no mundo. Veja bem, quinze bilhões, se agora ninguém mais sair do mapa, como é que fica?

**ATIVISTA.** O senhor fala “sair do mapa”, como se pessoas fossem alfinetes. Ser enterrado, ser cremado, continua sendo uma escolha de pessoas em diversos arranjos de vida. Há quem não espere o infarto para ser cremado, ninguém mais se assusta com procedimentos de eutanásia, de transição assistida, por diversos motivos, mas isso tem que ser uma escolha, não uma imposição (BARBOSA, 2018 p. 23-24).

Segundo Luis Alberto de Abreu, a anti-peça de Marcos Barbosa é incomum “não quanto à dramaturgia que traça um painel e expõe, por meio de várias cenas independentes, ângulos variados de um mesmo assunto: a morte”. O incomum na peça de Marcos Barbosa é o tratamento dado. Em ‘Necropolítica’, a morte não tem um sentido dramático como estamos acostumados a ver, tem um sentido ideológico” (ABREU, 2018, p. 9 apud BARBOSA, 2018), talvez porque tanto Barbosa quanto Azcona estejam nos fazendo entender que a necropolítica é uma forma de soberania fundamentada na “instrumentalização generalizada da existência humana e na destruição material de corpos humanos e populações” (MBEMBE, 2018, p. 10-11). Na introdução à edição espanhola de “Necropolítica”, Elizabeth Falomir Archambault considera que, ao fazer referência a este conceito, alude-se

a la cosificación del ser humano propia del capitalismo, que explora las formas mediante las cuales las fuerzas económicas e ideológicas del mundo moderno mercantilizan y reifican el cuerpo: se estudia de qué manera este se convierte en una mercancía más, susceptible de ser desechada, contribuyendo a aniquilar la integridad moral de las poblaciones (MBEMBE, 2011, p. 14).

Azcona expõe seu corpo-campo-de-batalha artisticamente contra a necropolítica através da performance. Melim (2008) comenta que “nas Artes Visuais, sempre que ouvimos a palavra ‘performance’, é comum nos remetermos de imediato à utilização do corpo como parte constitutiva da obra, e nossas principais referências tem sido frequentemente os anos 1960 e 1970” (MELIM, 2008, p. 7) como um desdobramento da pintura e da escultura, associada, ainda, à música, ao teatro, à dança e à poesia e, utilizando também conceitos e discussões de outras áreas do conhecimento, como Estudos

---

enquanto espera o nascimento do filho e a guerra entre quem reivindica e quem repudia o direito de demonstrar afeto nas salas de cinema.

de Gênero, Estudos Queer e a Antropologia, colaborando no engajamento direto com grupos sociais minoritários específicos. Não à toa, a leitura dessas práticas artísticas tem sido frequentemente utilizadas como ferramentas de desaprendizagem (THÜRLER, 2018; 2019) que, “significa basicamente um movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico à lógica da modernidade/colonialidade e, portanto, de rompimento com projetos globais euronortecêntricos e a implementação de processos de refundação” (THÜRLER, 2019, p. 13), ou seja, trabalhos como o de Azcona ganham outra dimensão na arte contemporânea com experiências sensoriais a fim de exorcizar traumas pessoais, expondo ao público em uma mistura de exibicionismo, pornografia, sadomasoquismo e, claro, protesto social.

El performance surgió cuando algunos artistas plásticos, hartos de las limitaciones que les imponía su disciplina decidieron pasar del espacio representacional del lienzo al flujo vivo de la presencia. El performance a arte acción nació después de un proceso que pasó por el collage, el action painting el ensamblaje; un trayecto que parte de la representación y llega a la presencia. En el siglo XX se dio una ruptura epistemológica en la concepción del arte: el objetivo principal del arte dejaba de ser la creación de un objeto y lo importante pasaba a ser la experiencia, la vivencia; se llegó, así, a un arte donde el comportamiento y la actitud desplazaron al objeto. Y para ello las y los artistas decidieron utilizar su cuerpo como instrumento, como materia prima, como pincel y como plataforma (ALCÁZAR, 2014, p. 7).

As obras de Azcona vão nessa direção e, nas palavras de Kaprow (apud SNEED, 2011, p. 170), são peças do “mundo real” com um enorme desinteresse pela ficção, por isso buscam romper a fronteira entre arte e vida, enfatizando aspectos das práticas artísticas contemporâneas em movimentos que não ignoram as condições políticas atuais. Para Azcona,

el performance debe reivindicar su espacio, disciplina que debe ser dignificada pero siempre manteniendo su rebeldía anti-academicista. La formación o repetición de aprendizajes de manejos de la corporalidad volverían al performance escénico y lo matarían en significado y esencia. La contemporaneidad ha logrado un desinterés general por la ficción, por lo que muchas veces lo escénico bebe de lo performativo, que no al revés, porque en ese caso dejaría de ser performance art. Como claro ejemplo de disciplina artística contemporánea el performance es en esencia conceptual antes que estética, siendo mucho más importante el discurso detrás de la creación que la técnica o el desarrollo performativo. Debería ser en el arte contemporáneo esta premisa un fundamental, que la academia teme porque moriría. Los artistas de performance y los contemporáneos en general, tenemos el deber de dinamitar “lo bonito”, la técnica y el arte sin sentido. Somos artistas, militantes y activistas. La revolución será artística, o no será. Empleamos el cuerpo como elemento de acción, la

transgresión como herramienta y la conceptualidad como esencia. Construimos con nuestra experiencia, nuestras heridas y nuestra memoria. Creemos en arte resiliente, un arte de regeneración. Creemos en una regeneración artística (AZCONA, 2014, sp).

Em uma entrevista à Ainocha Piudo, Azcona ratifica a aproximação entre a arte e a vida quando diz: “Eu não quero morrer, mas se amanhã um louco vier e me matar, isso também fará parte da performance” (PIUDO, 2013, sp) e reitera: “Gosto da minha vida, mas a disponibilizo para o trabalho” (idem). Em seu livro “Los pequenos brotes”, afirma: “Mi madre es tan protagonista de mi obra como yo mismo. Mi madre, mi obra y yo somos algo indisoluble (AZCONA, 2019, p. 198).

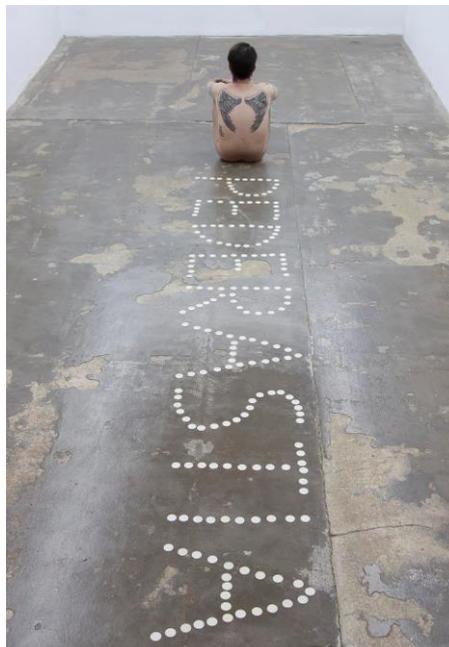
É nessa hora que aproximamos os trabalhos de Azcona da ideia de *happening*, porque “em contraste com as artes do passado, [o *happening*] não tem um início estruturado, meio ou fim e suas obras ensaiam o limite entre o real e o planejado, assumindo as consequências como parte de seu trabalho. Sua forma é aberta, inacabada e fluida: nada, obviamente, é solicitado e, portanto, nada se ganha, exceto a certeza de um número de ocorrências às quais estamos mais atentos” (KAPROW, 1961 apud SNEED, 2011, p. 172).

Ainda sobre essa aproximação a partir das contribuições de Kaprow para a teoria da arte contemporânea, Azcona parece dançar em um improviso de jazz, sem “nenhum plano, nenhuma ‘filosofia’ óbvia” (KAPROW, 1966 apud SNEED, 2011, p. 172), utilizando elementos de surpresa e escândalo, exatamente como aconteceu em “Amém”, obra de 2015, que foi denunciada por blasfêmia por grupos conservadores católicos da Espanha. Nesse trabalho, a palavra pederastia foi escrita com 242 hóstias retiradas em um número igual de missas nas cidades de Pamplona e Madrid. Azcona simulava sua participação da oblação, recebia e coletava as hóstias para executar essa performance.





**Figura 2:** "Amém", de Abel Azcona (2015)  
Fonte: Site do autor



**Figura 3:** "Amém", de Abel Azcona (2015)  
Fonte: Site do autor

"Amém" deve ser entendida como arte processual, já que foi desenvolvida em dois anos, em cidades ligadas à sua infância, Pamplona e Madri. A obra, que combina o sagrado (a hóstia) ao crime de pedofilia em correspondência direta à Igreja Católica, foi apresentada de 20 de novembro de 2015 a 17 de janeiro de 2016, em uma sala de exposição em Plaza de la Libertad, em Pamplona, e repudiada pela comunidade conservadora dessa cidade que se mobilizou contra o artista – "blasfemo, enfermo, profanador, anormal, vítima, hereje, mártir, hijo de puta, mentiroso, tímido, embaucador, loco, rebelde, artista etcétera" (GÓMEZ, 2018, p. 1) – e, através da Associação Espanhola de Advogados Cristãos, apresentou-se uma queixa contra ele por "profanação". O documento, AUTO 000429/2016, disponível na internet, datado de 10 de novembro de 2016, afirma que

en ningún lugar de la exposición se indicaba que las formas con las que se había formado la palabra "PEDERASTIA" eran hostias consagradas. Es conveniente hacer constar esto último por cuanto en la querella interpuesta por la Asociación de Abogados Cristianos se dice que, junto a dichas fotografías, también se exponían fotos y videos de cómo el querellado sustrajo las formas; hecho que ha quedado acreditado no ser cierto. [...] no obstante, el querellado sí explicó en redes sociales el origen de las formas con las que había formado la palabra "PEDERASTIA", publicando fotos y videos en los que se le veía acudiendo a comulgar (AUTO, 2016, p. 2).

Como podemos perceber na obra, ao declarar, seja através de entrevistas ou pelas redes sociais que as formas arredondadas que formavam a palavra "pederastia" eram, na verdade, hóstias, Azcona visitava em sua própria infância as *sombras da pedofilia*, espaço pretérito de violências e abusos sexuais e, concomitantemente, mergulhava "Amém" no acaso, seus imprevistos e falhas, tornando a obra mais próxima do real, mais parecida com a vida do que com a arte e, claro, uma vida-arte que não hesita em investigar *tabus* da sociedade atual, denunciando os abusos e injustiças cometidos pelas instâncias do poder político, econômico, religioso, cultural sobre mulheres, crianças, pobres, imigrantes, minorias raciais ou LGBTIQI+. Em obras como essas,

se sugiere que la dimensión artística permite entender la visualidad más allá de la discursividad, tornando manifiestas las sensibilidades como potencialidades estéticas de los/as sujetos artistas. Lo que puede llegar a problematizar el estatuto de la identidad de género y/o artística, al estar en juego la identidad del/la propio/a artista que per forma. O sea, el/la performer produce potencias, tanto significacionales, cuanto afectivas y libertarias que lo (des)representan (BLANCA, 2016, p. 442).

Em 19 de outubro de 2019, a matéria do jornal El País, "Vandalizadas, censuradas y vilipendiadas: ¿qué tienen estas 10 obras de arte para despertar tanto rechazo?" destaca "Amém" como uma obra que provoca sentimentos contraditórios, ao lado de "El origen del mundo", de Gustave Courbet, "El David", de Michelângelo, "Olimpia", de Manet, entre outras.

Estamos falando de "un chico inteligente, con un pasado terrible y un futuro impredecible", como testemunhou Bingem Amadoz (2015). Uma pessoa que nasceu em Pamplona, de um pai desconhecido e de uma mãe prostituta e viciada em heroína que não queria que ele nascesse. Desde seu nascimento forçado por lei, viveu na miséria e sofreu inúmeros abusos, também de natureza sexual. A esse respeito, o artista fala sobre seu direito roubado de não nascer e a humilhação sofrida por sua mãe. Aos 7 anos de idade, Abel é adotado por uma família rica e afiliada à organização ultracatólica *Opus Dei*. Sua educação e escolaridade são, a partir de então, rigorosas e de certa qualidade, mas sujeitas aos princípios de sanção e punição (também corporais). Adolescente rebelde, foi expulso

de casa e colocado na rua por sua família. Devido a isso, teve que viver por um período implorando por comida e se prostituindo. Mais tarde, internado em um hospital psiquiátrico, foi diagnosticado com transtorno de personalidade quando foi pego nu na rua por interromper o trânsito. Pela primeira vez ouvia falar de "performance", o que o guiou para a Escola de Belas Artes de Madri, onde estudou e se formou como artista profissional.

Desde então, o artista utiliza seu próprio corpo e vida pessoal como vetores de suas performances e *happenings*, desenvolvendo uma função catártica pessoal: "Cada una de mis obras es una regresión al pasado. De esta forma se vuelve tangible. Al tener la capacidad de exponerlo y revisitarlo, nos possibilita una actualización, reconstrucción y mirada crítica" (AZCONA, 2019. p. 277). O passado que deixou feridas, a busca histórica pela rejeição, as violências, mas, também, coletiva que põe em jogo sua intimidade e, particularmente, sua sexualidade como denúncia das formas de opressão realizadas pelo sistema gerando, assim, um circuito de ativismo político dos mais instigantes das Artes na Espanha, estratégia mesmo para sublimar o luto, o terror, as proibições e dizer o impronunciável, bem distante de uma arte terapêutica, apesar das fortes questões autobiográficas em seu trabalho:

No me gusta utilizar la palabra terapia, porque esa palabra define curación. A mí, mi obra, no me cura. Mis heridas son tan profundas que no tienen cura. El desgaje, la sensación de pérdida, la adaptación forzosa a nuevos medios familiares marcan mi propio yo, y consecuentemente mi obra artística. Nunca he superado algunos traumas. Siento que tengo dos opciones o ser un delincuente o ser artista. Para mí el performance, mi obra artística, y todo lo que trabajo con mi cuerpo y mi propio proceso creativo me sirve como herramienta de autoconocimiento. Toda mi infancia y mi adolescencia han sido una continua ocultación de mi verdadero yo. Pensaba que si no pensaba o procuraba olvidar mi propia experiencia de infancia, todos mis yos dolorosos, se quedarían atrás. Pero al contrario, los fantasmas no desaparecen y si se esconden vuelven con más fuerza. Eso me llevo a una inestabilidad mental, intentos de suicidio y por tanto a ingresos en centros psiquiátricos. Por mi propia necesidad de sobrevivir, el arte y el vínculo con lo creativo siempre ha estado presente, especialmente en los momentos más dolorosos de mi vida, por lo que lo decidí a él (GARCIA, 2013, sp).

Ainda sobre os *happenings*, escreve Kaprow (1966) que, ao contrário das peças de teatro de estética realista, esses não deveriam ser ensaiados ou encenados por profissionais. Deve-se eliminar a ideia de audiência para que "todos os elementos – pessoas, espaço, os materiais particulares e características do ambiente, o tempo – possam ser integrados, fazendo com que o último vestígio da convenção teatral [desapareça]" (KAPROW, 1966 apud SNEED, 2011, p. 172).

É assim que vemos a performance “Make America Great Again”, que ocorreu em 7 de março de 2017, na Defibrillator Performance Art Gallery<sup>6</sup>, em Chicago. O local escolhido não é acidental, posto que é uma galeria transgressora, na qual são realizadas inúmeras performances. Na performance de Azcona – é assim que o autor pede que seu trabalho seja lido –, memória, corpo e violência, entrelaçam-se em uma estrutura complexa entre o privado e o público: desde o íntimo, seu cu exposto para fazer a tatuagem, até o público e a participação ativa do espectador que, localizado no espaço superior da sala, poderia ver ao vivo a experiência, interrompendo o olhar passivo de contemplação e causando participação ou perturbação.



<sup>6</sup> <https://dfbrl8r.org>.



**Figura 4:** "Make America Great Again", de Abel Azcona  
Fonte: Sequência/print do autor a partir da obra audiovisual (2017)

Em "Los pequeños brotes", livro em que narra, através de textos breves, os acontecimentos que marcaram sua história, Azcona afirma que a vida sem provocação seria resumida em resignação, ceticismo e assepsia mental (AZCONA, 2019) e, para ele, quem enfrenta marginalização ou discriminação nas mãos do governo Trump, tem a responsabilidade de falar da maneira que achar melhor:

Acredito que todos nós que nos consideramos diferentes nunca devemos ficar calados, nós devemos atacar. Devemos usar nosso corpo como uma arma de poder. Somos bichas, mulheres, mexicanos, negros e diferentes. E nós somos corajosos. A arte é a maior arma crítica, social e política que conheço (NICHOLS, James Michael, 2017, sp).

Abel Azcona, em "Make America Great Again", utiliza o corpo como suporte de uma performance queer, em um ato de crítica e provocação ao que Felipe Rivas denominou "homosexualidad de Estado"<sup>7</sup> (RIVAS, 2011, p. 64), gerando uma espécie de 'arquivo' disruptivo de memória pessoal que, a partir do presente, configura, narra, encena, desmonta e desarticula seu passado confuso e complexo. Em sua pele está cada ferida, cada abandono, cada lágrima:

Me he orinado en la cama hasta los catorce años. Los últimos años, de forma puntual, pero todavía hoy me ocurre un par de veces al año. Siempre sucede cuando sueño algo relacionado con experiencias de abuso sexual. De los cinco a los diez años era constante. Debido al miedo a mi madre adoptiva, hacía la cama rápidamente con las sábanas sucias. Por la noche, dormía entre el

<sup>7</sup> Sobre este assunto, sugerimos a leitura de "De la homosexualidad de Estado a la Disidencia Sexual: Políticas sexuales y postdictadura en Chile", de Felipe Rivas.

mal olor y la humedad, en muchas ocasiones tiritando. Las sábanas se terminaban secando pero el hedor me delataba y terminaba en una humillación y ducha de agua fría (AZCONA, 2019, p. 271).

O autor literalmente abre sua dor para si mesmo e nos convida a participar dela de algum modo, quer que o espectador se envolva com a obra, chore, vomite, sue ou trema. Acredita na arte como um elemento de ruptura com a colonialidade, com as amarras e com as normas e, por isso, vê-se na obrigação de, como um *artista de merda*, provocar o espectador, ou seja, nunca o deixar impassível:

Soy un artista de mierda, ya que para la mayoría el performance es eso, algo parecido a lo que asoma por mi ano casi todas las mañanas, en un estimable momento de creación. No sorprende a nadie si digo que la pintura y la escultura actual u otras artes decorativas, cuando las veo, únicamente las veo, nunca las siento. El mundo contemporáneo actual ha inventado la decoración, el diseño gráfico y otras disciplinas para que lo que no suponga un revulsivo social, crítico o político, no sea considerado arte (AZCONA, 2014, sp).

A fala de Azcona, sem dúvidas, revela um contexto significativo de artistas que aceitaram o desafio da insurgência, de se posicionarem colocando situações e problemas em cena, explorando soluções e desencadeando novas experiências estéticas que geram conscientização e participação política:

Há mais de 12 anos venho realizando performances e exposições políticas e sociais que me levaram à prisão, detenção ou ameaças de morte. Eu acredito no fortalecimento do corpo e da dor. O ânus é uma zona de prazer para muitas pessoas e uma área de pecado para outras. Acho que desmistificar o que é o ânus e escrever um lema político fascista como esse no meu ânus, é uma ação claramente crítica e subversiva<sup>8</sup> (Tradução nossa).

Atualmente, a performance tem assumido o *front* da arte contemporânea, tem sido exemplo vivo, mundo à fora, de arte crítica, social e política, mas, também, irreverente, transgressora e de (des)aprendizado.

Em Azcona, em suas performances, o passado se torna presente, porém, vinculado ao seu corpo como lugar de autoconhecimento e crítica. Seu corpo-texto, "é sempre histórico[a], mas [que] ele[a] não é a história" (HANSEN, 2019, p. 119), revela um corpo que é lido, sempre contingente, sujeito e objeto de uma determinada história, "como prática simbólica que põe em cena, de maneira verossímil e decorosa, figurações dos

---

<sup>8</sup> "For more than 12 years I have been performing political and social performances and exhibitions that have led me to jail, detention or death threats. I believe in the empowerment of the body and of the pain. The anus is a pleasure zone for many people, and an area of sin for others. I think demystifying what the anus is, and writing a fascist political motto like that in my anus, is a clearly critical and subversive action" (NICHOLS, James Michael, 2017, sp).

discursos tidos como verdadeiros em seu tempo” (idem, p. 119) e que, portanto, lê-los é descobrir como a lei se grava na pele, já que

não há direito que não se escreva sobre os corpos. (...) Do nascimento ao luto, o direito se apodera dos corpos para fazê-los seu texto. Mediante toda sorte de iniciações (ritual, escolar, etc.), ele os transforma em tábuas da lei, em quadros vivos das regras e dos costumes, em atores do teatro organizado por uma ordem social. (...) A lei se escreve sobre os corpos. Ela se grava nos pergaminhos feitos com a pele dos seus súditos (CERTEAU, 2007, p. 231).

O que é revelado ao espectador através do corpo-texto de Azcona, então, está registrado em seu “arquivo” disruptivo, pois é dele que se encarna um passado complexo, que foi ocultado, desfocado, censurado, mas, recuperado em diversos fragmentos: dos arquivos de hospitais, hospícios, lares adotivos, processos de adoção, mandados de busca por sequestros etc. É diante dessa relação, cuja natureza é contrária à tradição ocidental da domesticação silenciosa e imóvel do espectador solitário, que Azcona se comunica com ele; é diante de seu corpo, rachado, ferido e fraturado que a re[a]presentação desse arquivo disruptivo é feita, onde o tempo, o espaço e o afeto são jogados e misturados com o social e o político.

É nesse colapso do limite entre o real e o ficcional da arte da performance que Azcona provoca diversas reações no espectador que, não estando mais protegido pela quarta parede do teatro mais tradicional, é perturbado, questionado, confrontado e convocado. Devido a isso, esse artista tem despertado reações múltiplas, desde os críticos de arte, até o público, mas, também, os políticos e a Igreja: abraços, choro, aprovação, indignação, rejeição, questionamentos sobre a exibição pública de sua privacidade, vitimização, e até a proibição de entrar em Israel, como o exposto abaixo:



**Figura 5:** Reprodução da página do Twitter de Abel Azcona  
Fonte: Twitter

Não à toa, em matéria intitulada “El artista debe desaparecer”, Sergi Doladé compara Azcona ao Deus Dionísio<sup>9</sup>, afirmando que

la obra de Abel Azcona, es reconocida internacionalmente como un revulsivo en el mundo del arte al poner en el centro de sus propuestas temáticas incómodas y transgresoras, así como una manera de proceder desde lo más abyecto del cuerpo y con una contundencia que fascina a muchos y escandaliza a una minoría. Su afrenta constante al poder y la justicia le acercan a una de esas figuras de las tragedias griegas que siguen siendo referentes para la humanidad. ¿En qué se asemeja Abel Azcona al mito del dios Dionísio? Ambos desvelan aquello que no queremos ver ni aceptar como parte sustancial de nuestra existencia (DOLADÉ, 2020, sp).

Azcona-Dionísio, símbolo social de resistência combativa, combina suas experiências, traumas e processos pessoais, relacionando-os a um processo crítico de desaprendizagem para criar uma estética que ultrapassa o fato artístico, não apenas catártica consigo mesmo, mas também coletivamente. Seu corpo-texto é catapulta, é pólvora em constante risco de explosão.

Pensando no Brasil e na existência de uma matriz pedagógica de inteligibilidade cultural, que opera por meio da reiteração de normas que estabelecem a coerência dos corpos, talvez as obras de Abel Azcona possam ser entendidas como exemplos de descontinuidades, porque seu corpo de histórias e de memórias que ameaça a narrativa colonial, também é corpo de todos nós, um lugar de reivindicação de outras narrativas, outras feridas, gritos, afetos e dívidas.

Nessa reta final, alguns de vocês podem estar se perguntando “o que o cu tem a ver com as calças?” – mais uma vez para desqualificar o cu –. Para esses, nós diríamos que para alcançarmos uma sociedade menos desigual, é fundamental que instituições como a Família, a Escola, a Igreja, o Estado revejam seus modos de conferir significados aos sujeitos da sexualidade e de gênero, em especial, aqueles que apresentam expressão identitária não hegemônica. E quando falamos em não-hegemônica, não falamos só dos

---

<sup>9</sup> Para la cultura griega el dios Dionísio era un catalizador del exceso y el éxtasis constitutivos de la vida. Las celebraciones dedicadas a él incluían ingestas de vino, grandes manjares, cantos y una desinhibición compartida. Se suelen considerar estas fiestas paganas como el origen de las tragedias griegas. ¿No eran estas, acaso, una forma de acercar al público las grandes cuestiones que los dioses planteaban? Ritualizar esas experiencias constituyó la esencia de nuestra civilización conforme a una representación cuyo sentido hoy se nos escapa pero sigue fascinándonos. Las máscaras, los cantos, la danza, las tragedias, las comedias, las procesiones, la veneración e incluso el sacrificio más despiadado, y sobre todo la catarsis, son algunos de los elementos más característicos del rito dionisiaco (DOLADÉ, 2020, sp).

não-heterossexuais, afinal uma masculinidade precária sofre também, de algum modo, certa homofobia.

Neste texto, em que procuramos criar diálogos entre os estudos de gênero e sexualidade, o campo da cultura visual e os processos de desaprendizagem, interessamos em discutir com os sujeitos para desconstruir os saberes coloniais por eles legitimados e, nesse sentido, recorreremos ao discursos da história, da política, da diferença e da Arte. A análise onde ancoramos nossas reflexões se conecta a uma visão queer de questionamento das naturalizações, o que significa entender que o uno deve ser visto por múltiplos sentidos, que há múltiplas possibilidades de encarar o mundo e que os sentidos, outrora permanentes, são mutáveis.

Quando nos voltamos para Azcona, notamos que, ao performar narrativas dissidentes que desmascaram o que é fictício e, evidentemente, o caráter construído de determinado saber, ele nos aproxima da chance de descobrir as *paixões tristes*, fragmentos da história escritos pela *corja de bandidos* que estão dissimulados e que interditam e regulam certas condutas e identidades fora da ordem. Queerizar é caracterizar o modo pelo qual a história pode ser lida à contrapelo e explicitada em suas contradições, desfazendo as fronteiras entre suas oposições, subvertendo a ordem e os valores hierárquicos tradicionais contidos nelas. Todos os discursos são possíveis de serem desconstruídos e, nesse sentido, o que Abel Azcona faz não é apenas resistência, mas ataque.

## Referências

AUTO 000429/2016.

ALCÁZAR, J. **Performance**: un arte de yo: autobiografía, cuerpo y identidad. Siglo XXI Editores. México, DF: 2014.

AMADOZ, B. F. **Kazeta Nabarralde**, n. 103, 2015. Disponível em: <https://nabarralde.eus/ferminico/>. Acesso em: 06 abr. 2020.

AZCONA, A. Artistas de mierda. **PAC** – Plataforma de Arte Contemporâneo, 2014. In: <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/artistas-de-mierda/>. Acesso em: 06 abr. 2020.

BARBOSA, M. **Necropolítica**. São Paulo: CCSP Edições, 2018.

\_\_\_\_\_. **Los pequeños brotes**. (Spanish Edition). Dos Bigotes. Edição do Kindle, posição 198/905, 2019.

BR, D. **um livro chamado OCUPA**. Disponível em: <https://medium.com/@DimitriBR/um-livro-chamado-ocupa-49deaef082ed>. Acesso em: 26 mar. 2020.

BLANCA, R M. Performance: entre el arte, la identidad, la vida y la muerte. **Cadernos Pagu**, n. 46, jan./abr., 2016.

BORBA, R. A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. **Cadernos Pagu**, n. 43, jul./dez., 2014.

BUTLER, J. **Problemas de Gênero**: Feminismo e Subversão da Identidade. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003 [1990].

CERTEAU, M. A invenção do Cotidiano. **Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2007.

DESIGN, I. **El País**. Vandalizadas, censuradas y vilipendiadas: ¿qué tienen estas 10 obras de arte para despertar tanto rechazo? Disponível em: [https://elpais.com/elpais/2019/10/17/album/1571326668\\_725342.html#foto\\_gal\\_3](https://elpais.com/elpais/2019/10/17/album/1571326668_725342.html#foto_gal_3). Acesso em: 06 abr. 2020.

DOLADÉ, S. El artista debe desaparecer. **Revista Metal**, n. 42, 2020. Disponível em: <https://metalmagazine.eu/es/post/interview/abel-azcona>. Acesso em: 13 abr. 2020.

FOUCAULT, M. **A Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense, 1986.

GARCIA, O. G. Entrevista a Abel Azcona. **PAC** – Plataforma de Arte Contemporâneo, 2013. Disponível em: <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-a-abel-azcona/>. Acesso em: 06 abr. 2013.

GÓMEZ, N. A. S. Abel Azcona: De la empatía como [im]posibilidad. **Territorio de Diálogos**, 2018.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

MELO, A. **Antologia del culo**: textos de placer anal y de orgullo passivo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2015.

HANSEN, J. A. In: **Arte da Aula**. CORDEIRO, D. S.; FURTADO, J. P. (Org.). São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

HÍJAR, C. Arte y política. **Revista Arbitrada de Artes Visuales**, Tercera Época, jan./jun., 2020.

MBEMBE, A. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

\_\_\_\_\_. **Necropolítica**. Tradução de Elisabeth Falomir Archambault. España: Editorial Melusina, 2011.

MELIM, R. **Performance nas Artes Visuais**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2008.

NICHOLS, J. M. **Heroic Artist Gets 'Make America Great Again' Tattooed Around His Anus (NSFW)**. Disponível em: [https://www.huffpostbrasil.com/entry/make-america-great-again-anus-tattoo\\_n\\_58cac967e4b0ec9d29d9bba0?ri18n=true](https://www.huffpostbrasil.com/entry/make-america-great-again-anus-tattoo_n_58cac967e4b0ec9d29d9bba0?ri18n=true). 2017. Acesso em: 04 abr. 2020.

NIETZSCHE, F. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NOGUEIRA, G. O heterossexual passivo e as fraturas das identidades essencializadas nos sites de relacionamento. In: COLLING, L; THURLER, D. (Org). **Estudos e políticas do CUS**: Grupo de Pesquisa Cultura e Sexualidade. Salvador, EDUFBA, 2013.

PELBART, P. P. Estamos em guerra. **Série Pandemia**. São Paulo: n-1 edições, 2017

PERRA, H. de. Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca1, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma. **Revista Periódicus**, 2. ed. 2014-2015.

PIUDO, A. Pamplona quiere ser capital mundial de la 'performance'. **Diário de Navarra**, 9 jun. 2013. Disponível em: <http://teatro.es/quiosco/pamplona-en-la-vanguardia-artistica/pdf>. Acesso em: 06 abr. 2020.

PRECIADO, P. Terror anal. In: HOCQUENGHEN, G. **El deseo homossexual**. Barcelona: Melusina, 2009.

\_\_\_\_\_. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

RIVAS, F. **De la homosexualidad de Estado a la Disidencia Sexual**: Políticas sexuales y postdictadura en Chile. Disponível em: <https://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2013/03/De-la-homosexualidad-de-Estado-a-la-Disidencia-Sexual.pdf>. Acesso em: 09 abr. 2020.

\_\_\_\_\_. Diga "queer" con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano. In: Por un feminismo sin mujeres. **Fragments del Segundo Circuito Disidencia Sexual**. Santiago: Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual, 2011.

SAEZ, J.; CARRASCOSA, S. **Pelo cu**: políticas anais. Tradução de Rafael Leopoldo. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

SIMAKAWA, V. V. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes**: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. Dissertação de Mestrado - Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e

Sociedade, do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

SNEED, G. Dos Happenings ao Diálogo: Legado de Allan Kaprow nas Práticas Artísticas "Relacionais" Contemporâneas. **Revista Poiésis**, vol. 12, n. 18, 2011.

THÜRLER, D. ShortBus: aspectos da cidade (homo)erótica ou um pau duro não acredita em Deus! In: SANTOS, C. B. dos; GARCIA, P. C.; SEIDEL, R. H. (org.). **Crítica Cultural e Educação Básica**. Diagnósticos, proposições e novos agenciamentos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

\_\_\_\_\_. Sabedoria é desaprender – notas para a construção de uma política cultural das margens. In: Silva, L. P. G.; RIOS, O. (org.). **Alfabetização política, relações de poder e cidadania**: perspectivas interdisciplinares. 1. ed. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2018.

\_\_\_\_\_. **Sexualidade e políticas de subjetivação no campo das artes**. Salvador: UFBA, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências; Superintendência de Educação a Distância, 2019.

VIDARTE, P. **Ética bixa**. Proclamações libertárias para uma militância LGBTQ. Tradução de Pablo Cardellino Soto e Maria Selenir Nunes dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2019.

ZAMBONI, J.; BALDUCI, R. R. Uma filosofia da diferença bicha. In: RODRIGUES, A.; BARRETO, M. A. S. C. **Currículos, gêneros e sexualidades**: experiências misturadas e compartilhadas. Vitória, ES: Edufes, 2013.

---

<sup>i</sup> Especialista em gestão e políticas culturais pela Universidade de Girona (ES), Investigador Pleno do do CULT - Centro de Pesquisa Multidisciplinar em Cultura, da UFBA, Investigador Associado do CLAEAC - Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura e Investigador Colaborador do ILCML - Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, da Universidade do Porto (Portugal). É diretor artístico e dramaturgo da Ateliê voador Companhia de Teatro (<http://www.atelievoadorteatro.com.br/>). Possui estágio de Pós-Doutoramento em Literatura e Crítica Literária pela PUC São Paulo. É Professor permanente do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade e Professor Associado II do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC) da Universidade Federal da Bahia. É Doutor em Letras com estudos nas áreas de Literatura Brasileira e Teatro (UFF), Mestre em Ciência da Arte (UFF) e Bacharel em Artes Cênicas e em Pedagogia, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNI-RIO). É Vice-Coordenador do NuCuS - Núcleo de Pesquisa e Extensão em Cultura e Sexualidade (UFBA) e atual Coordenador Adjunto Acadêmico da Câmara II - Sociais e Humanidades, da Área Interdisciplinar da CAPES

ii

É ator, dançarino, performer e produtor, com experiências nos estados do Paraná e Rio de Janeiro. Integrou o Núcleo de Atores Dançarinos (RJ), e integra, em Salvador, é pesquisador da Ateliê voador Teatro. Pesquisa questões relacionadas ao corpo e a sua relação entre dramaturgia corporal, gênero e teatralidade. Formado pela Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia. Mestre em Cultura e Sociedade (UFBA). Doutorando em Cultura e Sociedade (UFBA).

<sup>iii</sup> Possui graduação em Letras - Português e Inglês pela Universidade do Estado da Bahia (2005) e mestrado em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia (2014). Atualmente é professor efetivo do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano e faz doutorado em Cultura e Sociedade pela UFBA. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Letras, atuando principalmente no seguinte tema: teoria queer, crítica literária, cultura, crítica cultural.

Como citar esse artigo:

THÜRLER, Djalma; WOYDA, Duda; VALOIS, Olinson. (cu)nhantã tem, (cu)rumim também: políticas de subjetivação em imagens de Abel Azcona. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria: UFSM, v. 13, n. 2, p. 76-99, mai./ago. 2020.