

*Dispositivo de Arte:
meu corpo contrassexual e artístico*

Bruno Novadvorski

***Dispositivo de Arte:
meu corpo contrassexual e artístico***

Bruno Novadvorski



2021 © Bruno Novadvorski

Dispositivo de Arte:
meu corpo contrassexual e artístico

Capa, Projeto Gráfico e Diagramação
The Red Studio

Fotografias:
capa e abertura de capítulos
Chris, The Red

Revisão
Caïque Martins Pena

Conselho Editorial [Ars Sexualis]
Prof. Dr. Alexandre Sá Barretto da Paixão
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Belidson Dias Bezerra Junior
Universidade de Brasília

Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Leandro Colling
Universidade Federal da Bahia

Profa. Dra. Martha Narvaz
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Rodrigo Pedro Casteleira
Universidade Federal de Rondônia

Profa. Dra. Vi Grunvald
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dr. Wagner Ferraz
editor Estudos do Corpo

Um ponto em que muito se dispõe

Pa Z de Oxumaré,
vulgo Paola Zordan

Furo, buraco, efetivo ponto que se dobra e do qual irradiam sulcos e pregas. O “ânus solar” é aquilo que Deleuze e Guattari, em *O anti-Édipo*, lançam mão para desconstruir palavras de ordem e combater as doenças do capitalismo. Em sua *Introdução à esquizoanálise*, afirmam que “a sexualidade está em todo lado” e que não há relação econômica e social sem forças libidinais. Justo o cu é o que vem protestar contra “a imagem ardilosa em que o desejo se deixa apanhar”, explica a dupla no texto *Selvagens, Bárbaros, Civilizados*. No presente trabalho, o cu opera como tópico cambiante, funcionando como disparo a fim de que o pensamento percorra um campo problemático, híbrido e plural, das artes visuais, do corpo aculturado e das experimentações performáticas.

Entre os livros e a própria pele, Bruno, filho de Oxalá, margeia as definições que atravessam seu trabalho para afirmar um corpo que se quer contrassexual e disruptivo. Trata-se de um corpo de práticas poéticas que se assume “linha de fuga” da heterocisnormatividade. O cu, esse vórtice esquizo do corpo, é tanto o tema pesquisado como a práxis conceitual de um manifesto estético e político. Sendo uma pesquisa que se desenvolveu em caráter de iniciação acadêmica, apresenta estudo de precursores, questões em torno do que se instituiu *queer* e, ainda, diálogos com outras produções visuais. Discorre em torno das heterotopias da produção artística contemporânea, das sobrecodificações do nu e dos discursos dominantes em torno do corpo e do sexo. Junto aos estudos de Michel Foucault, pensa mecanismos relacionais frente a usos e abusos do poder, demarcando um modo de se

ver e viver o corpo, suas excreções, prazeres, seus riscos, seus revestimentos, seu manto, seu bori. O pronome possessivo que intitula o conjunto textual indica a forte presença do corpo do artista e de suas angústias. As designações “zona de prazer” e “a origem da arte”, citam e recitam o cu e as intensificações de seu “olho” perante cânones do sexo na arte, tais como *A Origem do mundo*, no sentido de ressaltar desvios e disjunções. Ao trazer o corpo e o cu e como dispositivo artístico contrassexual, Bruno cria proposições que podem se desdobrar tanto em pautas culturalistas, promovendo discussões identitárias e suas semióticas próprias, quanto na demonstração assignificante de um processo impossível de ser plenamente capturado.

Múltiplas possibilidades mostram que as relações entre corpo e objetos se dão via perspectivas que escapam à dialética, mesmo quando colocam em jogo os embates entre coerção e liberdade. Enquanto produção de imagens performáticas, este dispositivo específico insurge como resistência a assujeitamentos e censuras.

Sem dimensões precisas, podemos imaginar o conceito de dispositivo, desde Foucault, como conjunto de conectores e zonas de interesse e evasão, o qual faz avançar a noção de estrutura para uma consistência cujas variações nem sempre podem ser sistematizadas. O dispositivo tenciona dimensões técnicas e simbólicas, as quais, numa espécie de reviravolta normativa, respondem a contextos contemporâneos na medida que um dispositivo inscreve e/ou transcreve subjetivações em suportes técnicos. Trata-se de um modelo disposto sem ideias e ideais, anti-platônico, que permite o traçado de projetos com normas provisórias e regulações abertas, as quais nunca estabelecem identidades fixas, ainda que balizem práticas e discursos passíveis de nomeação.

Nas performances de Bruno, o que se diz dispositivo artístico e contrassexual ultrapassa binarismos em prol de uma lógica outra, a qual imiscui experiências e resistência à dominação coercitiva, via processos poéticos. Algumas retomadas

históricas, feitas junto a estudos foucaultianos em torno do dispositivo da sexualidade, trazem a razão instrumental do conceito a fim de que se extrapole as sanções discursivas que ali se dispõem. A criação performática libera as linhas de enunciação e permite o fluxo de outras forças, indizíveis. Deste modo, o dispositivo também se faz *display* para interações não apenas com as imagens artísticas, mas principalmente para a militância que o trabalho provoca. Ao mesmo tempo, em seus movimentos, permite oferecer o cu enquanto *device* para revezamentos em torno órgãos e do organismo, em prol de um corpo que nem sempre se ordena, se organiza e muito menos se “ordenha”. Aqui, tudo se encaminha para que o sexo não genital, clamado por Foucault, se aproxime do que Deleuze, em tese, constitui como “pensamento genital”, o qual opera na gênese de um pensar sem imagens, sem dogmas, sem pré-conceitos advindos do senso-comum e seus aculturamentos.

Por outro lado, explicando significações, palavras, letras, cores, objetos, acontecimentos, Bruno se aproxima de premissas anti-edípicas, cuja axiomática mostram o quanto “o desejo passa por todas as peças”. Sair dos julgamentos e do juízo moral e suas sanções estéticas, é mais do que um apelo a ruptura de tabus, pois a poética se afirma como protesto contra a colonização dos sexos e estereotipia dos corpos. Sendo um processo que atesta a multiplicidade de linhas e devires de um dispositivo, o qual expande visibilidades enunciativas em torno de uma sexualidade outra, o trabalho se inventa e reinventa junto a códigos já dispostos pela arte, pela cultura e pelas epistemologias do corpo. Trata-se de uma arte imanente ao corpo, um corpo que experimenta, absorve, excreta e vive, cujos efeitos diferem em si mesmos e se repetem, prometendo *n* desdobramentos em novas performances e criações.

lápide 2
epitáfio para a alma

*aqui jaz um artista
mestre em desastres*

*viver
com a identidade da arte
levou-o ao infarte*

*deus tenha pena
dos seus disfarces*

[Paulo Leminski, 2013]

Enviadescer

*eu gosto mesmo é das bichas,
das que são afemindas*

*das que mostram muita pele,
rebolam, saem maquiadas*

[Linn da Quebrada, 2016]

Chegar no final deste processo de graduação do Bacharelado em Artes Visuais, realmente não foi fácil, mas com força na peruca consegui desconstruir dogmas para construir uma vida alegre e tão colorida quanto o arco-íris.

Agradeço, primeiramente, à minha mãe, Irma Novadvorski, que dentro de todas as suas dificuldades e conflitos da vida me criou com amor e dedicação. Mulher guerreira que se opôs a alguns dogmas de sua criação e com isso me mostrou que é preciso questionar tudo que nos dizem como certo, que é preciso lutar por aquilo que acreditamos, mesmo que, às vezes, seja dolorido.

Agradeço também às minhas irmãs, amigas, confidentes e outras coisitas mais, Eve e Nany. Foi graças a elas que tive contato com o teatro e mudou minha vida. Obrigade. Eu amo vocês demais! E claro, através desses duas bruxas (piada interna), conheci outra irmã, amiga, confidente, a Flanga (outra piada interna), mulher maravilhosa que amo muito!

Agradeço a todas as pessoas que cruzaram meu caminho nas cidades onde morei – Brusque (SC), Cachoerinha e Porto Alegre (RS) e aos amigos da atual cidade que resido, São Paulo. Queria poder escrever os nomes de cada um/uma/ume, mas necessitaria de um livro só para isso.

Agradeço aos amigos e colegas feitos durante o período da graduação, pelas trocas, pelas lutas estudantis, pelas festas, por tudo, obrigade! Aproveito também para registrar meu carinho a todes profis que me auxiliaram na jornada acadêmica! Todes vocês que me ouviram teorizar sobre as minhas inquietações.

Agradeço a minha orientadora e amiga prof^a Tetê Barachini que em 2018, me aceitou em seu grupo de pesquisa, o OM-LAB e, a partir daí, muita coisa mudou. Obrigade por me mostrar que a arte é aquilo que é feito com amor, dedicação e muita pesquisa e estudo. Obrigade por acreditar nas minhas loucuras artísticas e seguir junto comigo, muito obrigade!

Agradeço aos programas de bolsas do CNPq e Bolsa de Iniciação Científica (BIC), importantes para a realização da minha graduação.

Agradeço ao meu Pai Oxalá, orixá que me guia nessa vida e que colocou em meu caminho um ser humano que admiro e amo demais, o meu amigo, confidente, ranço, chato, lindo, maravilhoso e super marido Chris, The Red. Obrigade, meu amor, por estar sempre ao meu lado e me apoiar nas alegrias e tristezas dessa vida. Obrigade, meu amor, pelas trocas e pelos debates que nos fazem refletir e crescer como seres humanos nessa terra de conflito. Obrigade por juntas construirmos uma relação de respeito e amor! É claro, obrigade por me incorporar à sua família. A minha amada sogra Zulmirene que me acolheu com muito amor e a minha cunhada comunista Ana Caroline. Ah, é claro, ao Billy (filho de quatro patas da minha cunhada).

Agradeço aos professores que compõem a banca Paola Zordan e Chico Machado que aceitaram meu convite e trouxeram ótimas contribuições. E também ao professor Marco Vieira que conheci em minha primeira participação da ANPAP e desde então, vem contribuindo na minha vida como artista e pesquisador e aceitou meu convite para compor a banca final.

Por fim, agradeço a todas, todes, todas bichas, viadinhos, boiolinhas, sapatonas, caminhoneiras, travestis, transsexuais, transgêneres, a toda comunidade LGBTQIAP+ que são antecessores a mim e que arrombaram as portas de uma sociedade preconceitosa! A vocês, meu obrigade!

Sumário

Prefácio	5
Obrigade!	9
Introdução	13
Narrativa I Dispositivo de Arte: práticas do meu corpo e sua sexualidade	21
Narrativa II A Contrassexualidade do meu corpo	81
Narrativa III Meu cu: dispositivo artístico e contrassexual	109
Considerações Finais	149
Referências Bibliográficas	152
Lista de Figuras	162
Posfácio	166



Introdução

Tabus familiares em relação ao corpo e à nudez foram vivenciados por mim desde a infância e adolescência. São dogmas que carrego e que, aos poucos, percebo perambulando e atravessando minhas práticas poéticas. Desconstruir crenças sobre meu corpo é construir novas perspectivas, possibilitando outras relações, o que me fez perceber a importância da nudez neste processo de ressignificar a relação que estabeleço com meu corpo nu.

A partir da entrada na academia, dou início a uma nova fase em minha produção artística. A pesquisa teórica se torna outra potência em meu processo de criação. Reconheço-me como “artista-pesquisador” (BASBAUM, 2006. p. 70 – 76) e passo a deslocar-me entre os espaços acadêmicos e, ao mesmo tempo, artísticos. Elaboro um esboço mental exatamente na metade da graduação, troquei da licenciatura para o bacharelado em artes visuais. Decisão tomada a partir das experiências proporcionadas pela Bolsa de Iniciação Científica (BIC) no grupo *Objeto Multímidia/OM-LAB* (CNPq/UFRGS), coordenado pela Professora Doutora Teresinha Barachini, minha orientadora neste trabalho de conclusão de curso. Meu processo como bolsista me fez aprofundar as pesquisas em minha prática artística, desdobrando-se em meus estudos teóricos. Assim, a troca de ênfase era necessária, meu desejo começou a despertar-se quase como antropofágico.

Apresento este trabalho de conclusão em formato de livro, por entender que facilita sua difusão na

sociedade de modo geral. A partir desta escolha, optei por dividir em três capítulos, os quais apresento através de “narrativas”, dado meu entendimento de que ao trazer os trabalhos artísticos desenvolvidos durante a graduação, como também, no decorrer desta escrita, costurados com meu arcabouço teórico, estou construindo uma narração dos fatos vivenciados durante este período acadêmico. Assim, essas três narrativas se dividem a partir dos conceitos teóricos importantes em minha pesquisa.

No primeiro capítulo *Narrativa I – Dispositivo de Arte: práticas do meu corpo e sua sexualidade*, me proponho a pensar três trabalhos artísticos realizados durante a graduação, as videoperformances *Farrapos* (2018) e *Há Tempos* (2020). A primeira foi realizada durante a Residência Artística *Farrapos* (2018), onde passei a me aproximar mais das temáticas do corpo, nudez e espaço urbano, além de estabelecer contato com a série fotográfica *Noturnos* (2012–2013), de Mateus Capelo. A segunda aconteceu logo no início da pandemia. Por fim, a performance *Corpo e seu manto* (2019 e 2020), aproximando-me das performances *Experiência n. 2* (1931) e *Experiência n. 3* (1956), de Flávio de Carvalho e o *Manto de Apresentação* (s/d), do Bispo do Rosário.

O ponto de encontro entre meus trabalhos é a minha sexualidade e, para entrar nesta reflexão, busco o filósofo francês Michel Foucault (1926–1984) e sua escrita sobre a história da sexualidade, com enfoque no primeiro volume. De sua leitura, destaco a ideia de dispositivo de sexualidade que

me faz pensar no dispositivo de arte e como minha produção poética visual encosta nessas reflexões teóricas. O filósofo Giorgio Agamben e seus debates sobre a nudez são fontes de pesquisa para minha reflexão. Assim, apresentarei o desenvolvimento das intersecções desses três trabalhos artísticos que abordo com as referências apresentadas.

Na segunda parte, *Narrativa II – A contrassexualidade do meu corpo*, inicio apresentando a Residência Artística Sexual/RAS (2019), de grande importância, pois nela conheci as reflexões do filósofo Paul B. Preciado (1970), no livro *Manifesto Contrassexual*, do qual destaco o conceito de *contrassexualidade*. Neste capítulo, trago a fotografia *Para Mutt* (2020), desenvolvida após conhecer a obra *Self-Portrait as a Fountain* (1966–1970), de Bruce Nauman, provocando debates sobre o *golden shower* como prática artística contrassexual. Na sequência, apresento a contrassexualidade da performance *De onde vêm as cores da minha existência?* (2019) que observo ter aproximação com o trabalho *Purple Squirt* (1995), do estadunidense Keith Boadwee. E por fim, a videoarte *Meu prazer é risco de vida* (2018), inspirada na canção *Ideologia* (1987), de Cazuza. Nesta produção, discorro sobre a prática sexual anal. Entre estes trabalhos artísticos, sigo na linha foucaultiana do dispositivo, visto que Preciado também se utiliza deste conceito, como “dispositivos sexuais” e “dispositivo social”, o que corrobora ainda mais para minha compreensão de um dispositivo de arte. Desse modo, reconheço meu trabalho poético como contrassexual e aprofundo os estudos do meu corpo para o meu cu, sendo um dos mecanismos da contrassexualidade.

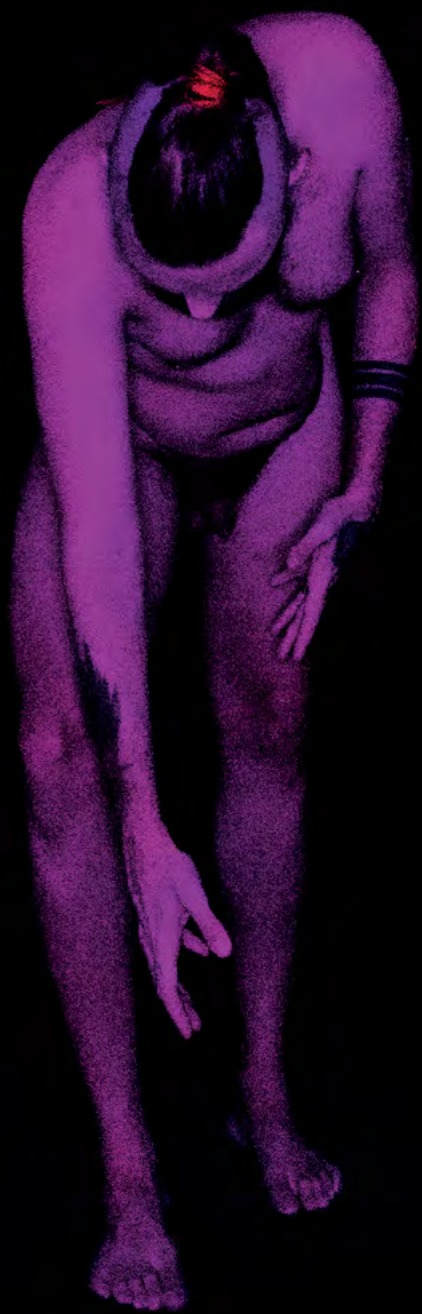
No capítulo *Narrativa III – meu CU, dispositivo artístico contrassexual*, apresento minhas inquietações recentes a partir da utilização do meu próprio cu em minhas produções artísticas. Além da contrassexualidade do cu de Preciado, também utilizo as reflexões da socióloga Larissa Pelúcio e sua “teoria cu”, pensamento que surge nas reflexões da autora sobre a teoria queer. A série fotográfica *Auto penetração com dildos* (2019–2020) é o primeiro trabalho no qual trago a discussão do cu neste capítulo e costuro com a fotografia *Self Portrait with Whip* (1978) de Robert Mapplethorpe. Sigo apresentando o lambe *Zona de Prazer* (2020) e o debate do cu como zona erógena, que foi colado nos espaços urbanos de Porto Alegre (RS) e São Paulo (SP). As performances *Solar Anus* (1999), de Ron Athey, *Make American Great Again* (2017), de Abel Azcona e *Cuceta* (2016), da Tertuliana Lustosa, foram inspirações para elaborar a performance *A origem da arte* (2021) – último trabalho desta narrativa, no qual tatuo meu cu. Este capítulo encerra meu trabalho de conclusão de curso, mas, ao mesmo tempo, é a chave para meu projeto de mestrado que pretendo cursar na sequência da graduação.

Portanto, é através desta sequência de narrativas que irei desenvolver este trabalho de conclusão. Apresentando minha produção artística referente aos três últimos anos da graduação em diálogo com pensamentos teóricos vindos da filosofia e sociologia, me arrisco como um viajante que descobre um mundo dentro dos livros.

Pausa. O mundo entrou em quarentena causada pela pandemia do coronavírus. Paramos – ?!. Período de observação. Continuei, dentro de casa, meus estudos e meu estágio na Pinacoteca Aldo Locatelli, Porto Alegre – RS; produzindo, mantive uma “rotina”, respeitando meu corpo. Cito este fato para contextualização do processo e como forma de registro, datando o período que aos poucos, de modo geral, algumas atividades são retomadas de maneira on-line, como as aulas através do modo de Ensino Remoto Emergencial (ERE) adotado pela UFRGS, mesmo que as orientações não tenham sido interrompidas entre o decreto da pandemia e a retomada das atividades pela universidade através do ERE.

Aliás, nem minha bolsa de BIC, pois o grupo seguiu as atividades de modo remoto, obviamente, não na mesma intensidade, sempre observando as particularidades das situações individuais de cada integrante.

Por conta de uma viagem para o Chile que realizaria em março de 2020, a fim de participar de um congresso, acabei ficando em quarentena na cidade de São Paulo, onde encontraria meu então namorado – hoje, marido – para irmos juntos para um congresso universitário na cidade de Santiago. Acabei me mudando para SP logo na sequência, cidade que me encontro atualmente e de onde finalizei este TCC.



Narrativa I
Dispositivo de Arte:
práticas do meu corpo e
sua sexualidade

Início minha reflexão recorrendo ao filósofo Michel Foucault e seus estudos sobre a História da Sexualidade, destacando o primeiro volume *A vontade do Saber* (2019a), no qual o autor a tenciona enquanto dispositivo de sexualidade. A partir das perspectivas foucaultianas sobre este dispositivo, alguns mecanismos são fundamentais. Entre eles, destaco o *discurso*, as *relações* e as *instituições* que, para mim, são fundamentais no quebra-cabeça para entender o dispositivo de sexualidade. Conceito em que irei propor diálogos com minha produção poética.

A sexualidade como dispositivo me levou a pensar na arte enquanto dispositivo devido às semelhanças que observo entre ambas. Busco dentro de minha sexualidade aspectos de diálogo com minha prática artística. Inserido em um de seus mecanismos, a arte, que, por sua vez, estendem-se para inúmeras esferas sociais, políticas e econômicas. O dispositivo de sexualidade de Foucault é o impulso que tenho para pensar no dispositivo artístico.

Foucault não dá uma definição exata do dispositivo de sexualidade, mas aponta circunstâncias (mecanismos) para pensar este dispositivo em relação ao “poder”. Já em seu livro *Microfísica do Poder*, no capítulo *Sobre a História da Sexualidade* (2019b, p. 364–365), o autor aponta três pontos importantes para pensar o dispositivo, dos quais destaco os dois primeiros: o primeiro como um “conjunto heterogêneo que engloba discursos” e que o dispositivo é “a rede que se pode estabelecer entre esses [discursos]”. E o segundo que o discurso

pode aparecer como “programa de uma instituição ou, ao contrário, como elemento que permite justificar e mascarar uma prática que permanece muda”. Fatos que me levam a pensar no dispositivo de arte, pois entendo que estes apontamentos são atravessados pela arte em níveis e momentos distintos, nos aspectos sociais, políticos e econômicos. Percepção que irei elaborar ao longo deste texto a partir de minha produção artística em diálogos com algumas obras do contexto artístico em geral, mas principalmente, brasileiro buscando referências próximas a minha realidade.

Entendo que a arte seja um conjunto heterogêneo e assim estabelece uma rede entre seus agentes e mecanismos, possuindo suas próprias instituições muito bem marcadas, sejam espaços consolidados,

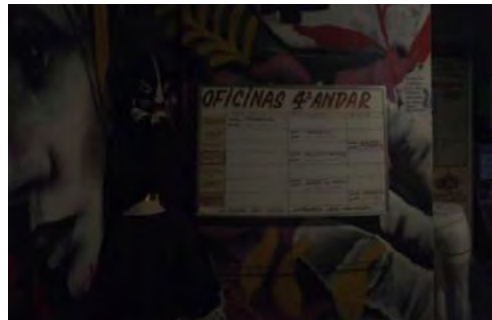
Figuras 01 e 02:
Visita a 34ª Bienal de São Paulo. Fotografias realizadas no dia 29 de fevereiro de 2020, a poucos dias do Brasil entrar em quarentena por conta do COVID-19.
Fotos: Chris, The Red.
Acervo Bruno Novadvorski



como museus e galerias, ou subversivos, como exposições e feiras independentes, e, até mesmo, trabalhos que se distanciam das instituições artísticas, como lambes e ações no espaço urbano. Um exemplo muito claro para mim é a Bienal de São Paulo que ocorre na cidade de São Paulo a cada dois anos desde 1951 e que geralmente tem duração de três meses. Evento que é destacado por ser o maior do gênero no hemisfério sul e que figura como um dos principais dentro do circuito internacional de arte. Observo que a Bienal de São Paulo (Figuras 01 e 02) tem por característica acompanhar as questões sociais, deste modo, os artistas que participam são selecionados por suas aproximações com estas questões que estão em debate na sociedade de modo geral.

Paralelamente, acontece a Bienal do Ouvidor 63 que é realizada por uma das maiores ocupações da América Latina. O Ouvidor 63 (Figuras 03 a 06) surgiu como ocupação em maio de 2014, quando foi ocupado por um grupo de artistas provenientes de Porto Alegre¹. O prédio era da antiga sede da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo até 1998; posteriormente, se tornou propriedade da Secretaria da Fazenda de São Paulo, permanecendo em ruínas por 20 anos até ser ocupado (STEINMETZ, TOMAZI, 2018, p. 27). Atualmente, cerca de 100 pessoas, entre crianças e adultos

¹ Disponível em <<http://artcontexto.com.br/portfolio/biografia-14-paula-monroy>>. Acesso em: 12 abril 2021.





Figuras 03 a 06:
Visita ao Centro Cultural
Ouvidor 63. Dia 03 de
junho de 2019, em São
Paulo/SP.
Fotos: Chris, The Red.
Acervo Bruno Novadvorski



residem no local, moradores provenientes de várias regiões do país como também da América Latina. A reportagem “Bienal de Artes do Ouvidor 63 propõe a construção de novos mundos”², publicada no site do Catraca Livre, aponta que

O evento tem o objetivo de propor a construção de novas realidades a partir da cultura de compartilhamento, da inclusão e da abundância. O ponto de partida foram os 24 laboratórios gratuitos e abertos ao público interno e externo em áreas como história da arte, estética, estudos socioambientais, instalação, skate, marcenaria/cenografia e tatuagem. [CATRACA LIVRE, 2018, s/p].

Entendo que a Bienal do Ouvidor não se opõe à Bienal de São Paulo, mas como outra possibilidade, dando oportunidade para que outros artistas apresentem seus trabalhos e, no caso do Ouvidor 63, foram “mais de 300 artistas independentes”³. Desta forma, estabeleço conexões quando Foucault aponta que um dos aspectos do dispositivo é a formação de uma rede, através de mecanismos como discurso e instituições. Ambas as Bienais possuem discursos próprios, promovendo assim suas subjetividades através de suas instituições.

Com isto, penso que a arte, enquanto dispositivo, acontece de formas distintas dentro da sociedade, atravessando campos sociais, políticos

² Bienal de Artes do Ouvidor 63 propõe a construção de novos mundos. Catraca Livre, São Paulo, 11 setembro de 2018. Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/agenda/bienal-de-artes-do-ouvidor-63-propoe-a-construcao-de-novos-mundos-sp/>> Acesso em: 18 fevereiro 2021.

³ Idem.

e econômicos. Motivo que me faz entender o dispositivo de arte como importante dentro da construção de uma sociedade, pois quando penso na arte de maneira ampla, aspiro-a como propulsora de subjetividade, auxiliando os sujeitos na formulação de si. Acontecimento que reverbera na construção da subjetividade coletiva, ou seja, o dispositivo de arte pode ser um importante aspecto para a construção de uma sociedade mais humana e crítica.

Percebo a importância enquanto artista e meu papel dentro do dispositivo de arte, pois, como aponta a professora e teórica Victa de Carvalho (2020, p. 7 e 8), os artistas contemporâneos “vêm criando dispositivos que se constituem como linhas de fuga sobre os tradicionais regimes de visão” e assim são “obras-dispositivos nas quais os trajetos não estão predefinidos, delegando ao observador uma tarefa de definir seu percurso pela obra”. Penso que não somente artistas estabelecem mecanismos artísticos que instigam outras percepções sobre a vida e arte, mas todos agentes que compõem o dispositivo de arte, como: galeristas, museólogos, pesquisadores, curadores, a crítica⁴, público etc. Victa estabelece uma reflexão do dispositivo no sentido audiovisual, minha reflexão desvia deste recorte, porém, suas colocações sobre a arte e a leitura que

⁴ Me refiro “a crítica” e não o crítico de arte, por questão política, no intuito de tensionar o gênero que se afirma por trás do termo “crítico de arte”. Entendo que tal expressão busca abarcar pessoas que exercem uma reflexão crítica em relação a arte, porém, acredito que o termo deve ser subvertido num pensamento de “crítica de arte” para ampliar e questionar as entrelinhas de um sujeito masculino que acompanha o termo “crítico”, desta forma, sempre utilizo “a crítica de arte” como uma ação passível a qualquer pessoa.

faz do dispositivo são importantes para mim e corroboram na elaboração de meu pensamento.

A relação entre a obra e espectadores para a autora tem a potência de “dispositivo”, o que me lembra o segundo aspecto foucaultiano para a compreensão de dispositivo, no qual se estabelece um “jogo discursivo”, onde o “desvio” se dá na mudança das hegemonias, possibilitando outras perspectivas, como no caso de ambas as Bienais, sendo o público especializado provocado a ir além do famoso cubo branco, como percebe-se em trabalhos artísticos que acontecem em outros espaços.

Pensando ainda nestas relações entre obra e espectadores, me vem também a relação entre a rede artística e a sociedade brasileira. Recordo da exposição *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*, com curadoria de Gaudêncio Fidelis, fechada abruptamente em 2017 pelo então Santander Cultural, que a partir de 2019 passa a se chamar Farol Santander⁵. Fechamento que acalorou os debates na sociedade brasileira sobre arte, teoria *queer*, gênero e censura.

Em se tratando desta exposição, é extremamente importante refletir sobre dois aspectos, primeiro: o que se refere a representatividade *queer* a partir da perspectiva artística; e segundo: a censura recebida por parte da sociedade. Pontos em que percebo conflitos pertinentes para a reflexão que proponho do dispositivo de arte.

⁵ Santander Cultural muda de nome e reabre com nova proposta. Correio do Povo, Porto Alegre, 25 de março de 2019. Disponível em: <<https://www.correiodopovo.com.br/artegenda/santander-cultural-muda-de-nome-e-reabre-com-nova-proposta-1.328757>> Acesso em: 18 fevereiro 2021.

Poucos dias antes do fechamento da exposição, no dia 10 de setembro de 2017, me lembro de visitar rapidamente a *Queermuseu*, pois estava com viagem marcada para Salvador. Sobre essa visita, lembro-me que foi rápida, ao contrário do meu costume de observar calmamente as obras, mirabolando mil análises. Tinha como intenção visitá-la ao retornar de Salvador. Meu primeiro impacto foi de uma exposição caótica partindo de uma aglomeração de obras por todos os espaços do museu. De imediato, me soou estranho a presença de algumas obras e de alguns artistas que para mim, naquele momento, não tinham aproximações com as questões *queer*. Infelizmente, ao chegar em Salvador, recebi através de amigos a notícia que a exposição havia sido fechada. Lamentável!

Minha inquietação em relação às obras e artistas se dava por sentir falta não de uma arte *queer*, mas de artistas *queer*, ou seja, trans, não-binárias e travestis. Por entender, como aponta Larissa Pelúcio (2014, p. 28): o “*queer* vai ser uma resposta atrevida das pessoas marginalizadas por uma ordem regulatória dos corpos, das sexualidades e assim também das subjetividades”. Estes corpos da marginalidade *queer* brasileira, foi o grande aspecto que me incomodou nesta exposição.

O termo *queer* é uma subversão realizada pela comunidade LGBTQIAP+⁶ estadunidense,

6 Lésbicas, Gays, Bissexuais, Trans, Queer, Intersexuais, Assexuais, Agêneres e Panssexuais e + que corresponde a todas as pessoas que não se identificam com algum ponto da heterossexualidade. Para entender melhor ver matéria O que significa LGBTQIAPN+? do site Orientando. Ver: O que significa

principalmente as travestis e transsexuais, em que se apropriam do termo que as oprimiam, desqualificando suas existências, dando outras significações para sua utilização. Fato que me parece distante do uso de uma ideia *queer* na exposição *Queermuseu*. Gaudêncio aponta que

Queermuseu é uma exposição que se articula conceitualmente a partir de uma intenção de continuar respondendo o cânone artístico a partir de uma nova investigação profunda da realidade material e conceitual dos objetos de arte. Não é de imediato que se poderá encontrar um conjunto de obras que expressam questões de gênero e sexualidade, pois elas irão surgir depois de uma verificação aprofundada, da manifestação metafórica dessas obras, diante de sua natureza estética, filosófica ou mesmo ideológica. Queer é, portanto, um assunto, uma porta de entrada, um dispositivo, um gerador de conflito, uma evidência a partir da qual se gerou esta exposição para construir uma plataforma de investigação crítica da formação de sentido através de exposições. (FIDELIS, 2017, p. 12).

Ou seja, Gaudêncio se utiliza das questões que partem das vivências *queer*, mas não para trazer uma reflexão para a sociedade brasileira sobre essas vidas a partir de seus corpos. Utiliza do conceito para refletir sobre o objeto artístico contemporâneo que parecem tencionar, questionar, desviar as hegemonias heteronormativas da arte, mas não traz a

corporeidade e identidade *queer* de fato. O que entendo como equívoco, afinal de contas a teoria *queer* é originária justamente das margens de corpos estigmatizados pelo sistema social em um todo. A crítica de arte e curadora, fundadora e editora da Revista Caju, Daniela Name (2018, s/p), foi pontual e certa após levantar em sua matéria que as “ausências soam tão incongruentes quanto algumas presenças” e que ao abordar de forma tão “dispersa em tão múltiplos aspectos, desvia a curadoria de seu eixo central, tornando-o vazio”.

O texto de Daniela (2018, s/p) se refere à segunda exposição da *Queermuseu* que, após ser censurada em Porto Alegre, foi apresentada no Parque Lage, ocorrendo de 18 de agosto a 16 de setembro de 2018. Name exemplificou o que me causava incômodo e, em outro ponto de seu texto, comentou sobre a diferença entre a exposição apresentada em Porto Alegre (RS) da montagem no Rio de Janeiro (RJ), onde a colaboração do curador da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Ulisses Carrilho, foi fundamental porque o programa educativo trouxe o *queer* que faltou na exposição em Porto Alegre, pois a “indisciplina é, aliás, o mote do projeto educativo, o que soa bastante adequado para um lugar que é, acima de tudo, uma escola”. Name se refere aos artistas *queer* que performaram durante a abertura da exposição, como ao programa educativo que se voltou para a ausência destes corpos na exposição.

Assim, a exposição *Queermuseu: cartografia da diferença na arte brasileira* é de extrema importância, apesar dos equívocos que observo em

relação a como abordou a temática *queer*, por outro lado, o que me parece exemplificar a percepção de Pelúcio [2014, p. 28] que quando os estudos queer chegaram ao Brasil “não entraram pela via das demandas e debates dos movimentos sociais, como nos Estados Unidos, mas pelas portas da academia”. Ou seja, a teoria *queer* chega ao Brasil através da teoria acadêmica, longe de sua marginalidade e de sua subversão. E com isso, percebo que, ao propor uma reflexão, Gaudêncio peca no campo da arte por não viabilizar espaços para a produção artística já marginalizada de artistas travestis, transsexuais, não-binárias, entre outres.

Questões estas que corroboram para meu entendimento da arte enquanto dispositivo por justamente ter mecanismos capazes de instigar a reflexão sobre pontos importantes para as sociedades e como as instituições, através de seus discursos, são provocadores nas relações dos debates que atravessam a experiência coletiva de uma sociedade. E, neste sentido, penso no segundo ponto que entendo como importante em relação a *Queermuseu*: a censura que a exposição sofreu, pois mesmo que a exposição, a meu ver, tenha falhado ao abordar as questões *queer*, tal falha não é prerrogativa para o fechamento de uma exposição. A censura, além de ameaçar a arte no âmbito geral, é nociva para uma sociedade, pois se percebe que, através da censura, caminhos obscuros se precedem. O fechamento da exposição se deu pela pressão de grupos conservadores e repercutiu entre os clientes do banco. Afinal, o Santander Cultural é uma instituição financeira

privada. Porém, a exposição teve financiamento através de incentivos fiscais da Lei Rouanet⁷, ou seja, a instituição não poderia simplesmente fechar a exposição, fato que a levou aos tribunais através de ações judiciais do Ministério Público e a um acordo entre as partes envolvidas.

O Santander Cultural teria que promover duas outras exposições que abordassem questões de direitos LGBTQIAP+⁸, mas só uma foi realizada e por não cumprir com o acordo inicial, o Farol Santander lançou edital no início do ano de 2021, com valor total de aproximadamente R\$ 247 mil para projetos artísticos com o teto de R\$ 40 mil cada. Além de pagar uma multa de R\$ 420 mil e também financiar a Parada Livre de Porto Alegre nos próximos três anos com o valor de R\$ 50 mil por ano, conforme noticiou o site G1 na matéria “Multa paga pelo Santander após fechamento da exposição Queermuseu financiará projetos sobre direitos humanos” de Janaína Lopes⁹.

Entendo que o dispositivo de arte se permite como viés de confronto com os dogmas sociais, sendo o

7 Por meio dela, empresas e pessoas físicas podem patrocinar espetáculos – exposições, shows, livros, museus, galerias e várias outras formas de expressão cultural – e abater o valor total ou parcial do apoio do Imposto de Renda. Disponível em: <<http://leideincentivoacultura.cultura.gov.br>> Acesso em: 19 fevereiro 2021.

8 Ver: Disponível em: <<https://www.sul21.com.br/areazero/2018/01/apos-cancelar-queermuseu-santander-cultural-tera-que-realizar-exposicoes-sobre-diversidade>> . Acesso em: 19 janeiro 2021

9 LOPES, Janaína. Multa paga pelo Santander após fechamento da exposição Queermuseu financiará projetos sobre direitos humanos. G1, 14 de janeiro de 2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2021/01/14/multa-paga-pelo-santander-apos-fechamento-da-exposicao-queermuseu-financiara-projetos-sobre-direitos-humanos.ghml>> Acesso em 19 janeiro 2021.



Figuras 07 a 16:
Bruno Novadvorski.
Farrapos (2018).
Frames da
videoperformance.
Avenida Farrapos, Porto
Alegre - RS. Filmagem:
Henrique Fagundes.

estranhamento ou a repulsa as primeiras respostas para produções artísticas que de alguma forma tocam em pontos complexos, como a sexualidade. Mas a partir do momento que estas respostas se tornam censuras, dispomos de um grande problema para além da arte. A censura confronta de maneira sórdida a democracia de qualquer sociedade. A questão vai além de gostar ou não de uma obra de arte e muito menos se servir destes argumentos para fechar uma exposição de arte. Censurar uma exposição artística é estratégia de políticas corruptas, pois sentem-se ameaçados por entenderem que o dispositivo de arte viabiliza a crítica.

Logo, todas as questões referentes às *Bienais* e as exposições do *Queermuseu* são importantes não somente para minha produção artística, mas também para meu entendimento do dispositivo de arte, nos quais seus desdobramentos ocupam todas as esferas sociais, como o dispositivo de sexualidade pensado por Foucault.

Portanto, estas reflexões sobre o dispositivo me inspiram a pensar no dispositivo de arte que se desdobra de diferentes formas na formulação da nossa sociedade por meio do discurso, das relações e das instituições, a exemplo do dispositivo de sexualidade foucaultiano. O discurso das obras é capaz de mover a sociedade, como vimos exemplos na exposição *Queermuseu*. Sua pluralidade discursiva é um dos pontos chaves para sua importância. O discurso está diretamente interligado com as relações, nas quais é possível notar, a partir de Foucault, que as estruturas

de poder vão se estabelecendo através destes dispositivos. Nesta rede, suas instituições são bem estabelecidas, como os museus, as galerias e a academia, de onde se tem a homologação da arte. Este é meu ponto de partida neste capítulo, na sequência, apresento parte de minha produção articulada nos conceitos apresentados acima.

Na Avenida Farrapos, Porto Alegre (RS) busquei aproximações com questões relevantes às minhas inquietações artísticas. Através da *Residência Artística Farrapos*¹⁰, realizada dentro do 4º Distrito. Caminhei por quinze dias, regressei a lugares da infância que desde então chamavam minha atenção como as esquinas, os cruzamentos que se dão ao longo da via, as(os) profissionais do sexo, os estabelecimentos comerciais para fins sexuais, além destes lugares serem características desta avenida. Em alguns horários, optei por transitar de ônibus, assim como o fazia quando criança. Destes dias vivenciados na avenida e do material produzido¹¹, desenvolvi a videoperformance *Farrapos* (2018) (Figuras 07 a 16),

*gravada entre o cruzamento da Avenida
Farrapos com a Rua Conde de Porto Alegre,
começa com foco no movimento urbano da*

10 A Residência Artística Farrapos é o nome que dei para minha residência dentro do Projeto de Residência Artística Via. Atividade artística que realizei no ano de 2018 como forma de ingresso no grupo de pesquisa Objeto e Multimídia (OM-LAB/UFRGS), coordenado pela Profª Tetê Barachini. Acessível através de nosso perfil no Instagram @omlab.poa. Disponível em: <<https://www.instagram.com/omlab.poa>>. Acesso em: 11 abril 2021. E em nosso site. Disponível em: <<https://www.om-lab.com.br>>. Acesso em: 11 abril 2021.

11 Processo que divulguei em meu site. Disponível em: <<http://brunonovadvorski.com.br/index.php/bn/residencias-artisticas>>. Acesso em: 21 junho 2020.

avenida. Em sequência, entrando em cena, coloco-me no canteiro central, divisão entre as faixas da avenida, no qual passo a despir-me e então, desnuda, retiro-me da imagem. Após algum tempo, volto, coloco a roupa e saio novamente. O vídeo em si não traz imagens explícitas. Porém quando se tem o conhecimento de que aquele lugar é famoso pela existência de profissionais do sexo, assim como de estabelecimentos que proporcionam sua prática, Estabelece-se a relação entre a videoperformance FARRAPOS (2018) e a Avenida Farrapos. [NOVADVORSKI, 2019, p. 2823].

Colocar o meu corpo nu na avenida era a proposta central da videoperformance. Esta aproximação que pretendia pela sexualidade era sutil, mas importante, pois a nudez por ela mesma não permite tal entendimento. Reconheço que tanto a videoperformance quanto os fragmentos apresentados acima não permitem reconhecer a existência das atividades sexuais, ao menos não para pessoas que não residem ou não conheçam a cidade, mas quem mora ou tem alguma afinidade com a cidade de Porto Alegre sabe e/ou já ouviu sobre este seu aspecto. Por este motivo, o nome do trabalho é significativo para estabelecer este vínculo, uma vez que permite a conexão com a realidade da via e suas características já citadas e que corroboram para a presença da sexualidade neste trabalho.

Experimentar meu corpo dentro do contexto urbano da avenida e por meio da performatividade diante da câmera no despir e vestir faz este trabalho ser fundamental, por ser o primeiro em

que tirei completamente a roupa no espaço urbano. Ficar pelado é algo que venho naturalizando em minha vida particular e que percebo levar para minha produção artística. *Farrapos* (2018) me trouxe consciência mais ampla. A partir deste momento, passo a expandir as possibilidades de uso do meu corpo e as provocações da orientadora Prof^a Dr^a Tetê Barachini foram pontuais, uma vez que me levaram ao conhecimento do filósofo francês Michel Foucault e sua trilogia sobre a História da Sexualidade¹².

Pulsava em mim a necessidade – brinco com o trocadilho e arrisco a dizer que germina ainda mais uma “vontade de saber”¹³ – de entender o que estava lendo em Foucault e destas leituras destaco o primeiro livro História da Sexualidade 1 – A vontade de saber (2019a), onde encontro o conceito do “dispositivo de sexualidade”, peça fundamental para minha reflexão em relação a minha produção artística e conseqüentemente teórica. Assim, me interesso pelos desdobramentos da sexualidade e, neste sentido, identifico facilmente a circulação do pensamento foucaultiano na prática artística contemporânea.

As sociedades ocidentais são apresentadas por Foucault por meio de seu comportamento em relação às suas sexualidades e sua influência. Entendo que o interesse do filósofo francês se

12 Me refiro a trilogia, pois naquele momento não tinha acesso ao volume 4, *As Confissões da Carne* (França, 2018), lançado postumamente. Sendo publicado no Brasil no ano de 2020.

13 Trocadilho com o subtítulo do livro da História da Sexualidade 1 – A vontade de saber (2019), Michel Foucault.

centra no debate sobre o “poder”, tema que é mostrado de diferentes maneiras em toda sua obra teórica. Me interessa, principalmente, pelas suas reflexões sobre a sexualidade e como ele a observou através da ideia de dispositivo capaz de se desenvolver de forma distinta dentro da sociedade.

Ao longo do livro, o autor apresenta questões sobre estruturação social, política e econômica a partir da sexualidade. Nos provoca a pensar sobre as repressão, regulamentação, natureza, jurisdição e patologização do sexo, que por sua vez tem como intenção dominação de uma classe por outra, como também, de corpos sobre outros, afim de normativizar algumas práticas sexuais. Desta forma, Foucault aponta como estes mecanismos gerenciam o dispositivo de sexualidade.

Em meio às leituras, correções e anotações no dia 21 de setembro de 2020, a professora Tetê me lançou a seguinte questão: “Quais são as ideias de dispositivo que Foucault desenvolve?”. Minha resposta foi insatisfatória tanto para mim quanto para ela. Como que eu sei?! Sabendo! [Risos]. Porém esta questão foi muito importante naquele momento, pois estava lendo o volume 4 da *História da Sexualidade* (2020). Optei por pausar esta leitura e reler o primeiro volume. Como desafio concomitante, contabilizei quantas vezes Foucault utiliza o termo “dispositivo” – curiosidade despreziosa – e, do dia 22 de setembro ao dia 10 de outubro, reli o primeiro volume. Computei que o autor utilizou 109 vezes o termo.

O discurso possui papel importante para entender o dispositivo de sexualidade. Como aponta Foucault (2019a, p. 20–21), o essencial é a “multiplicação dos discursos sobre o sexo no próprio campo do exercício do poder”. O discurso é importante para a sexualidade se estabelecer como viés de dominação, tendo como pano de fundo o poder – como dito anteriormente de um grupo sobre outro e, também, de um corpo sobre outro – desta forma, incita-se a manifestações que normatizam algumas sexualidades rejeitando qualquer outra que foge a esta padronização. Um exemplo apresentado por Foucault (2019a, p. 91) é a confissão: “consideremos a evolução da pastoral católica e do sacramento da confissão, depois do Concílio de Trento”, onde, através deste ato, “todo um exame minucioso do ato sexual em sua própria execução”, assim a instituição da pastoral cristã sabia exatamente como se dava a sexualidade das pessoas, a questão era que esta confissão se dava de tempos em tempos e, então, a Contrarreforma “se dedica, em todos os países católicos, a acelerar o ritmo da confissão anual” e assim articula e controla ainda mais a sexualidade, principalmente através da penitência.

Me é nítido como se exerce o “domínio sobre sexo por meio da linguagem” e que “são elementos das correlações de forças; podem existir discursos diferentes e mesmo contraditórios dentro de uma mesma estratégia; podem, ao contrário, circular sem mudar de forma entre estratégias opostas” (FOUCAULT, 2019a, p.111). O que me leva a entender o discurso na produção artística,

pois quando penso no enunciado de uma obra artística, entendo que para tal é preciso formular um pensamento aliado a uma proposta e, conseqüentemente, a manifestação da existência da obra de arte. Logo, entendo que o ser humano ao longo da história vai construindo seus discursos a partir de suas vivências e, também, a partir de outros discursos, estabelecendo novas percepções. Então, compreendo que as relações que estabelecem entre o discurso do dispositivo de sexualidade e a prática artística chamam minha atenção para a forma como a arte é estabelecida, ou melhor, como artistas apresentam seus trabalhos.

Da mesma forma, o discurso em *Farrapos* (2018) é sutil, onde de imediato a videoperformance não alcança as características citadas da avenida. Somente quando se tem este conhecimento, é que a relação pode dar conta de conectar meu discurso em torno da sexualidade e o fluxo sexual na avenida, como nas fachadas que, mesmo com certa “discrição”, permite a identificação, digamos assim, de algum “bar sexual”. Mesmo que na videoperformance ou nos fragmentos apresentados acima não seja possível identificar tais estabelecimentos ou perceber a circulação das(os) profissionais sexuais, este trabalho exige uma aproximação com a história da avenida, pois se esta videoperformance fosse realizada em qualquer outra rua de Porto Alegre perderia sua potência em relação à sexualidade, ou seja, o discurso da sexualidade estaria distante, uma vez que para a cidade esta avenida tem esta conotação.

Porém, ao mesmo tempo, me questiono se a nudez presente no trabalho não estimula uma percepção em relação a sexualidade, afinal de contas, essa associação é comum. Discurso esse – de uma sexualidade subjetiva – que entendo como propulsor para ativar em quem assiste *Farrapos* (2018) a curiosidade sobre aquele cotidiano apresentado, mesmo que através de um recorte de duração de 4’17”. Desta forma, neste trabalho o discurso não é explícito e mantém sua potência, uma vez que é capaz de provocar a reflexão acerca dos temas que me interessa debater, no caso, a nudez no espaço urbano. Meu destaque se dá pois como escrevi

a nudez passou a ser imoral aos olhos da sociedade que esconde o corpo atrás de roupas, costumes e aspectos culturais, no intuito de inibir a sexualidade que o nu pode vir a provocar. Deste modo, tirar a roupa expondo o corpo, ação que carrega em si um ato de blasfêmia sobre a cristalização do sagrado, do corpo que se reserva ao olhar alheio. Também pode se apresentar como uma ação profana, atentando contra as regras sociais referentes à circulação do corpo dentro dos mais variados espaços. (NOVADORSKI, 2019, p. 2828).

Referente à nudez, o filósofo italiano Giorgio Agamben (2014, s/p) aponta que em “nossa cultura, é inseparável de uma assinatura teológica”, isto é, a nossa relação com ficar pelado é pautada na perspectiva religiosa de Adão e Eva que “após o pecado, percebem pela primeira vez estarem nus”. O filósofo expõe como a religiosidade cristã influenciou na sociedade ocidental nossa relação

com a nudez. Na sequência, observa a relação de Adão e Eva com a nudez, pois na verdade “o pecado os despe” e que “são forçados, em primeiro lugar, a se cobrirem” e por fim que

a nudez se dá para os nossos progenitores no Paraíso terrestre somente em dois momentos: uma primeira vez, no intervalo, presumivelmente muito breve, entre a percepção da nudez e a confecção da tanga, e uma segunda vez, quando se despem das folhas de figueira para se vestirem com as túnicas de pele. (AGAMBEN, 2014, s/p).¹⁴

Fato que me fez pensar que em *Farrapos*, de certa forma, entro vestido no enquadramento do vídeo, retiro minhas vestes para me vestir de graça, logo na sequência saio de cena, como que para ir para o mundo. Pouco tempo depois, retorno, me vestindo novamente e saindo de cena. Ou seja, em alguma medida a videoperformance se relaciona indiretamente com o rito de expulsão do paraíso.

Com este recorte sobre a nudez, estabeleço – como dito anteriormente – a conexão direta em *Farrapos* com minhas inquietações em relação à sexualidade, mesmo que de maneira sutil, mas que no decorrer de meus trabalhos futuros, esta conexão seja ainda mais evidente, praticamente explícita.

Seguindo nesse pensamento da importância do discurso, trago o trabalho artístico *Noturnos* [2012/2013]¹⁵ [Figuras 17 a 19], do artista e grande

¹⁴ Ver Giorgio Agamben em seu livro *Nudez* [2014] capítulo *Nudez*.

¹⁵ Disponível em: <<https://mateuscapelo.com/imagem/noturnos>>. Acesso em: 21 junho 2020.



Figuras 17 a 19:
Mateus Capelo. Noturnos
(2012–2013). Fotos:
Mateus Capelo

amigo, Mateus Capelo¹⁶, no qual projeta fotografias editadas digitalmente, sendo boa parte em tons quentes como o vermelho. Entre o jogo do corpo e as projeções, percebo o discurso da sexualidade no trabalho, não apenas pelo fato do pau duro presente em uma das fotografias, mas as cores e as posições corporais me levam a esta relação.



Neste trabalho, Mateus apresenta fotografias realizadas através da seguinte forma: o artista realiza uma seleção de imagens que serão projetadas na parede e em seu corpo, pois ele se

¹⁶ Disponível em: <<https://mateuscapelo.com>>. Acesso em: 14 outubro 2020.

coloca nu em frente a parede, estabelecendo assim seu próprio corpo como suporte da projeção. As imagens projetadas se compõem de fotografias de seu corpo ou partes dele, espaços, objetos como um raio de bicicleta, como também de formas abstratas que se compõe de riscos, manchas e semelhantes. As imagens projetadas de modo geral são saturadas em cores quentes, e por vezes perco a presença de Capelo na fotografia que é feita a partir do jogo entre a projeção, seu corpo e a parede.

A nudez de Capelo, neste trabalho, tenciona silenciosamente o desaparecimento do corpo como observamos nas figuras 20, 21 e 22, que se vistas muito rapidamente, confundem-nos abstraíndo o corpo na projeção. Um dos pontos que enxergo como chave para este trabalho é esse discurso que está entre as relações do corpo, da nudez e da imagem. O que contato quando Capelo aponta que

Algumas palavras são essenciais para este trabalho: possibilidade, erro (riscos), sensibilidade, verdade e desejo. Olhando atentamente aos desenhos, se percebe traços fugidos, incompletos e espaçados. Riscos que se repetem sem medo de deixar o erro perceptível ou até mesmo gritante. O vazio dá lugar e impõe-se nestas obras principalmente em contraponto ao mundo de hoje que parece querer preencher a tudo com sentido qualquer. (CAPELO, 2014, s/p).

O ténue discurso da sexualidade via nudez é importante no trabalho *Noturnos* porque entendo este trabalho artístico como possível reflexo



da forma como a sociedade brasileira debate a sexualidade. Discussões que, de modo geral, são pautadas a partir da heterocisnormatividade, excluindo, maquiando, escondendo outras possibilidades quanto a sexualidade humana. A sutilidade com que isso se dá no trabalho me instiga, assim como, as distorções feitas por discursos que moldam a prática sexual. *Farrapos* se aproxima na subjetividade deste mesmo discurso. Sinto sua presença nas entrelinhas. Além das aproximações por serem dois corpos que aparentam sua identidade cis, branca, barbuda, peluda e despida, dentro de um contexto específico. Em meu discurso, a sexualidade é parte do espaço urbano por meio da nudez. Já em *Noturnos*, o espaço em que acontece é no interior de uma casa, assim a sexualidade acontece diferentemente da minha proposta. Capelo diz que “entre o final de 2012 e início de 2018, lembra da data pq trabalhava de auxiliar geral numa pousada,

Figuras 20 a 22:
Mateus Capelo. *Noturnos*
(2012–2013). Fotos:
Mateus Capelo

era verão e, à noite, eu fotografava. Primeiro, às escondidas, depois quando vi o resultado, pedi pra usar o projetor do lugar. HAHA Bjks”¹⁷.

Em ambos os trabalhos, o corpo é a fonte para a prática discursiva artística. O que me fez entender o corpo em outro momento de discurso, agora objeto de arte. O teórico Henri-Pierre Jeudy (2002, p. 17) aponta que o corpo como objeto de arte “é um estereótipo implícito que, caso não seja enunciado, impulsiona e orienta uma quantidade inacreditável de intenções e atos”. Assim, percebo que meu corpo é este objeto artístico que ativa o dispositivo de sexualidade dentro da minha produção.

Retomo outro mecanismo que, entrelaçado ao discurso, possibilita a ação do dispositivo de sexualidade: “as relações”. Ao longo de todo o livro *História da Sexualidade 1: A vontade de saber* (2019a), Foucault apresenta exemplos de relações de poder que “parte” e/ou se “dão” como meio e/ou aparecem no “fim” das relações, tanto do poder quanto nas que o dispositivo de sexualidade se faz presente. Dentre uma de suas primeiras provocações – extremamente pontuais para compreensão da sexualidade – está

o fato de que o ponto essencial não é tanto saber o que dizer ao sexo, sim ou não, se formular-lhe interdições ou permissões, afirmar sua importância negar seus efeitos de se policiar ou não as palavras empregadas para designá-lo; mas levar em consideração o fato

17 Mensagem recebida de Capelo no dia 25 de agosto de 2020, por e-mail, no qual as figuras de 8 a 13, estavam em anexo.

de se falar de sexo, quem fala, os lugares e os pontos de vistas de que se fala, as instituições que incitam a fazê-lo, que armazenam e difundem o que dele se diz, em suma, o “fato discursivo” global, a “colocação de sexo em discursos”. (FOUCAULT, 2019a, p. 16).

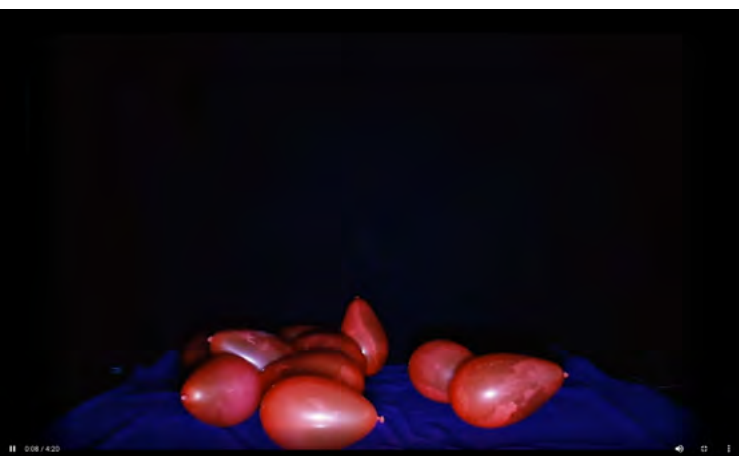
Destaco quando Foucault (2017, p. 17 e 103) traz a “fala”, pois é a partir dela que temos o discurso como resultado das relações sociais, ou seja, foi preciso construir discursos – entre eles, o da sexualidade – para assim estabelecer algum tipo de poder e controle. É a fala que, entre outras coisas, nutre a “vontade de saber” e também serve como instrumento para a confissão, pois como o próprio coloca “as relações de poder são, ao mesmo tempo, intencionais e não subjetivas”.

Seguindo minhas reflexões, parto do discurso para as “relações”, outro mecanismo importante para pensar os dispositivos de sexualidade a partir da ideia foucaultiana. Identifico a importância deste mecanismo na elaboração de trabalhos práticos, como nos desdobramentos do dispositivo de arte.

No mês de abril de 2020, em plena quarentena¹⁸, desenvolvi dentro de casa a videoperformance *Há tempos?* (2020)¹⁹, filmada pelo artista Chris, The Red (Figuras 23 a 25). Idealizada durante um dia em que me encontrava em conflito com as notícias

18 Devido a pandemia do COVID-19. Lembro que nestes dias as restrições estavam mais rigorosas, limitando abertura de comércios. O que nos levou, por exemplo, a ir ao mercado durante a madrugada, pois naquele momento este horário havia menor circulação.

19 Disponível em: <<http://bit.ly/BrunoNovadvorskiHaTempos>>. Acesso em 15 outubro 2020.

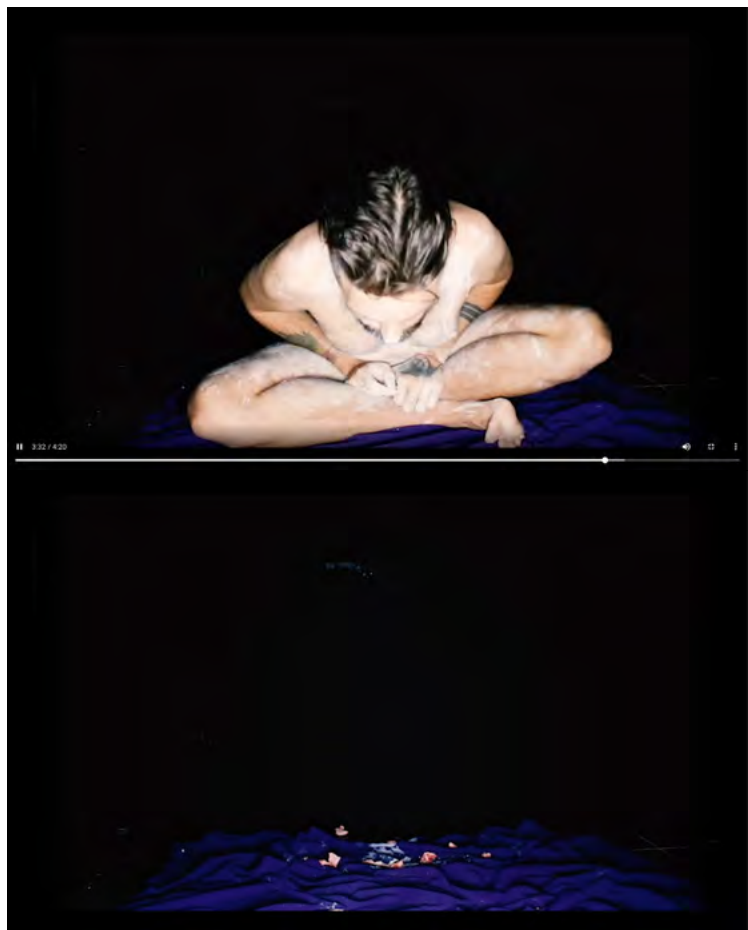




Figuras 23 a 25:
Bruno Novadvorski.
Há tempos? (2020).
Fragmentos da
videoperformance.
São Paulo, SP. Filmagem:
Chris, The Red.



2:31 / 4:20



Figuras 26 a 28:
Bruno Novadvorski.
Há tempos? (2020).
Fragmentos da
videoperformance
São Paulo, SP. Filmagem:
Chris, The Red.

da ausência do governo em relação a pandemia que, a passos largos, se alastrava pelo país.²⁰ Este contexto de distanciamento social através do isolamento me afetou de diferentes maneiras, entre elas, a ansiedade.

A videoperformance acontece da seguinte forma: organizei o espaço criando um cenário que não identifique o espaço da casa, enchi dez balões com ar e tinta branca, deixando-os previamente posicionados. Na sequência, entrei pelado em cena e aos poucos comecei a interagir com os balões. Conforme estabeleci uma relação com eles, fui provocando os seus estouros, alguns causados de maneira não intencional, uma vez que a minha própria barba os estourava. Quando não havia mais balões, me retirei da cena, finalizando assim o trabalho.

Neste trabalho, identifico doses de angústias relacionadas a minha inquietação quando idealizei o trabalho e da mesma forma na sua execução. Relações que são importantes para mim, uma vez que justamente o incômodo com os políticos brasileiros me levaram a produzi-lo. Como também a relação que meu corpo estabelece com os balões que, a cada estouro, era atingido inevitavelmente por seu conteúdo (figuras 26 a 28), da mesma forma que,

²⁰ Digo isso a partir do recorte brasileiro, sem considerar as orientações da Organização Mundial da Saúde, estas sendo completamente ignoradas pelo governo federal; neste dia segundo matéria Casos de coronavírus e números de mortes no Brasil em 21 de abril publicada no portal de notícias G1 aponta que "até as 20h desta terça-feira (21), 43.361 casos confirmados de infectados pelo novo coronavírus (Sars-Cov-2) no Brasil, com 2.761 mortes pela Covid-19."

ao pertencer à sociedade brasileira, sou atingido pelas políticas públicas diretamente.

Estar pelado neste trabalho é fato importante, pois assim meu corpo é atingido diretamente pela tinta que se espalha com o estouro dos balões, assim como, pela sociedade em que está inserido. Geralmente, usamos balões em festas comemorativas como aniversários ou casamentos, mas o seu uso se deu como forma de ironia e grito silencioso. Em algumas festas de aniversário, quase que no final da festa, existe um ritual em que, geralmente, as crianças (o que não é regra) estouram todos ou quase todos os balões, momento que marca o início do fim da festa. Pensando neste sentido, ao estourar todos os balões estou num momento de súplica para que o fim da pandemia chegasse logo, mal sabia eu que ainda hoje – março de 2021 – ainda estaríamos vivendo o mesmo momento.

Para além do caos político que estamos vivendo em nosso país, existe sim uma relação sutil com a sexualidade na videoperformance *Há tempos?*. Novamente, meu corpo e a nudez se sobressaem em relação a sexualidade que está na borda das temáticas centrais que atravessam este trabalho. Da mesma forma que clamo por uma política de qualidade, entendo que indiretamente existe um protesto por uma sexualidade livre, ou melhor, uma sexualidade sem julgamentos que possa viver seus desejos e fantasias.

Entendo que as relações, enquanto mecanismos dos dispositivos de sexualidade, são entrecruzadas

diretamente com os discursos na minha produção artística, da mesma forma que Foucault aponta estes mecanismos, o discurso e suas relações como importantes na sociedade para estabelecer o dispositivo de sexualidade, pois um depende do outro para se estabelecer e ser observado.

Pensar nestes dois mecanismos apontados pelo filósofo francês é de extrema importância para minha compreensão sobre meu trabalho artístico.

Entre os mecanismos do dispositivo de sexualidade, é importante para mim a “instituição”, ou seja, o Estado, a Igreja, a família, a escola, entre outras, uma vez que a instituição tem a capacidade de agenciar seus indivíduos, alterando sua existência e como se relacionam em sociedade. Foucault, ao longo do primeiro volume da História da Sexualidade, aponta como as instituições se organizam e conduzem a sexualidade de tal forma que paralelamente se liga ao poder como maneira de dominação social. Por exemplo, a instituição Igreja e como ela, por meio de suas posições, se desdobra nas pessoas e conseqüentemente na vida coletiva. Um modelo desta instituição é a relação que estabelece entre sexualidade e pecado, uma vez que a partir de uma série de imposições, ela coloca a sexualidade como um afastamento de Deus, principalmente, em se tratando da homossexualidade. Desta forma, a sociedade vivencia esse discurso religioso e se posiciona da forma como a Igreja a induz em relação às pessoas e às práticas e afetividades homossexuais.

A instituição escolar é um mecanismo social do “poder” para controlar e vigiar as crianças e,

por conseguinte, suas sexualidades: “o espaço da sala tudo fala da maneira mais prolixa da sexualidade das crianças” (FOUCAULT, 2019a, p. 31). Logo, as instituições são capazes de intervir diretamente nas sociedades em geral. Por este motivo, é necessário estabelecer uma ordem de reflexão, tomando como primeiro ponto o discurso; na sequência, as relações e, agora, a instituição. Pois é vital pensar desta forma linear, uma vez que entendo a importância do discurso e das relações para as instituições que se estabelecem conduzindo nossa vivência em sociedade.

Com esses exemplos de instituições que se utilizam de seus poderes para mediar a vida em sociedade, me proponho a pensar minhas ações urbanas a partir da performance em diálogo com as instituições da arte, sobretudo, museus e galerias. Como a utilização do corpo “como meio de expressão artística que tende hoje a recolocar a pesquisa em artes no caminho das necessidades humanas básicas” (GLUSBERG, 2013, p. 51). Renato Cohen aponta que a performance está

ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte; A live art. A live art é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado. (COHEN, 2013 p. 38).

Por mais que em sua elaboração, a performance tenha um planejamento concomitante a uma estrutura, ao ser executada não possuímos









Figuras 29 a 32:
Bruno Novadvorski.
Corpo e seu Manto (2019-
2020). Performance.
Avenida Farrapos.
Porto Alegre, RS.
Fotos: Thiago Trindade

domínio em todos os seus momentos, acontece pela via da experiência vivida atingindo e sendo atingida pelo contexto em que se apresenta, ou seja, depende muito das reações que irão se estabelecer entre público, artista e a própria performance. Quando penso em um trabalho que parte desta linguagem artística que é apresentado no espaço urbano, acredito que a falta de controle seja um risco entre os agentes que irão compor [artista e público]. Afinal, a resposta individual e coletiva a qualquer ação realizada no espaço urbano é incontrollável.

A performance *Corpo e seu Manto* (2019–2020) novamente tensiona a sexualidade, uma vez que executo a mesma em espaços urbanos e não em galerias e museus. A proposta era andar pelado por algumas ruas envolto de um tecido vermelho, o qual reconheço como manto. Desta forma, me coloco a pensar sobre como e onde realizar um trabalho artístico.

A primeira realização foi em outubro de 2019, em Porto Alegre (RS), durante uma caminhada realizada pelo grupo de pesquisa OM-LAB, nas redondezas do ateliê do artista e integrante do grupo Lucas Strey, situado na Rua São Carlos, bairro Floresta. Além de mim, participaram da atividade, artistas pesquisadores: Tetê Barachini, Lucas Strey, Dani Amorim e Thiago Trindade, este último também realizou as fotografias. Da saída do ateliê até a “Farrapos”²¹, permaneci com o rosto

21 A expressão “Farrapos” é compreendida aqui e na cidade de Porto Alegre como a Avenida Farrapos.

coberto pelo manto, e me posicionei no canteiro central, ali, passei a performar como se observa nas figuras 29 a 32.

Quando considerei a performance encerrada, voltei para a calçada indo ao encontro do grupo e, neste momento, revelei meu rosto. Em menos de cinco minutos, fomos abordados por um motociclista que verbaliza agressões e indagações como: “Seu abusado, como é que tu faz isso aí? A essa hora da tarde [aproximadamente 14:30], se tem uma criança passando aqui? Hein? Eu vou te bater!”²². Rapidamente, chamamos um carro do aplicativo Uber e voltamos para o ateliê do Lucas Strey. No dia, lembro-me de ficar bem impactado com a reação, ao mesmo tempo, consciente do fato de como trabalhos artísticos com a nudez, às vezes, são questionados, interrompidos, entre outras reações. O que me faz lembrar da performance *Experiência n. 2* (1931), na qual o artista Flávio de Carvalho performou caminhando em oposição a uma procissão de *Corpus Christi*, com um boné verde na cabeça. Ato que, conforme aponta a artista Tetê Barachini (2011, p. 200), “não se tratou apenas de um simples caminhar invertido, mas de um enfrentamento direto com uma multidão temente a Deus e alienada politicamente, levando-os a repulsão corporal em reação ao artista.”

Assim como Flávio de Carvalho, a minha performance teve uma resposta rápida de quem a observava. Em ambos os casos, entendo que de

²² Essa reprodução é mais ou menos o que me lembro das falas da pessoa que desconheço, mas que impactaram a realização do trabalho.

alguma maneira nossas provocações artísticas desestabilizaram crenças e moralismos sociais. No caso do Flávio, a crença religiosa em torno da procissão e no meu, o tabu que ainda existe em relação à nudez. Ainda mais se lembrarmos como citado anteriormente, que em certos horários do dia e da noite a Avenida Farrapos passa a ter entre seus transeuntes profissionais do sexo que quase sempre estão nus ou seminus. Desta forma, me questiono, qual o problema de andar nu no início da tarde envolto apenas por um manto vermelho?

Outra questão que trago para este trabalho trata-se do contexto social político que era – e ainda é – extremamente conturbado, mas naquele momento ainda mais, uma vez que não fazia um ano completo que as eleições haviam ocorrido e a esquerda brasileira perdeu no segundo turno para um candidato que construiu sua campanha política baseada, também, no antipetismo e no discurso de ódio às pessoas LGBTQIAP+. Neste sentido, um discurso que em todos os aspectos atingia minha existência de bicha. Lembrando que o Partido dos Trabalhadores (PT) usa a cor vermelha. E não só a esquerda, mas o movimento do comunismo, como aponta Israel Pedrosa em seu livro *Da cor à cor inexistente*, em que diz que “a partir da Comuna de Paris, o vermelho passou a simbolizar a revolução proletária e é atualmente identificado como símbolo ideológico” (PEDROSA, 2009. p. 121). E que no Brasil não é diferente. Sobre esta questão política, me chama a atenção que ocorre de maneira diferente nos Estados Unidos, onde o vermelho é associado ao Partido

Republicano e azul ao Partido Democrata, o que foge à regra na maioria das representações, pois o azul se associa à direita e o vermelho à esquerda. Segundo a reportagem do editor Ron Evling, do jornal independente NPR, o mesmo aponta que

Pintar estados inteiros com um pincel largo incomoda muitas pessoas e, se você é uma delas, pode culpar a mídia. Temos usado essas designações com bastante vigor na última meia dúzia de ciclos eleitorais, aproximadamente, como uma maneira rápida de descrever o voto em determinado estado em uma determinada eleição ou suas tendências partidárias em um período mais longo. (EVLING, 2014, s/p)²³.

A mídia televisiva foi a responsável pela associação da cor vermelha aos republicanos e azul aos democratas, pois “Tudo começou na TV, o visual eletrônico original, quando a NBC, a primeira rede colorida, revelou um mapa iluminado – elegante para a época – em 1976.” (EVLING, 2014)²⁴, e no decorrer da popularização da TV

23 Tradução livre de: Painting whole states with a broad brush bothers a lot of people, and if you're one of them you may want to blame the media. We've been using these designations rather vigorously for the last half-dozen election cycles or so as a quick way to describe the vote in given state in a given election, or its partisan tendencies over a longer period. Texto original: The color of politics: How did red and blue states to be? EVLING, Ron. How did red and blue states to be? NPR. USA. 13 de novembro de 2014. Disponível em <<https://www.npr.org/2014/11/13/363762677/the-color-of-politics-how-did-red-and-blue-states-come-to-be>>. Acesso em 15 fevereiro 2021.

24 Tradução livre de: It got started on TV, the original electronic visual, when NBC, the first all-color network, unveiled an illuminated map — snazzy for its time — in 1976. Texto original: The color of politics: How did red and blue states to be? EVLING, Ron. How did red and blue states to be? NPR. USA. 13 de novembro de 2014. Disponível em <<https://www.npr>.

colorida uma confusão foi gerada, pois os canais iam apresentando de maneira invertida as cores para ambos os partidos. E Evling afirma em outro ponto de sua matéria que a confusão durou até o momento importante na política estadunidense que foi a eleição entre os candidatos George W. Bush republicano – vermelho – e o democrata – azul – Al Gore.

Desde 2000, o vermelho se confirmou como cor republicana e o azul como cor democrata. Diferentemente do Brasil, onde de modo geral apenas um partido é associado a cor vermelha, no caso o PT, e a esquerda de modo geral. E como descrevia antes de colocar o recorte estadunidense, vivíamos no país fortes ataques verbais e por vezes físicos às pessoas que estivessem com roupa vermelha independentemente de sua posição política. Em Porto Alegre, esta repressão às vestimentas vermelhas teve momentos de altos e baixos, pois um dos principais times de futebol da capital, o Internacional Sport Club, tem como cores base o vermelho e o branco, desta forma quando alguém era identificado como colorado²⁵ estava livre de agressão, porém caso a roupa não tivesse algum ícone do clube de futebol, era rechaçado sem piedade, com insultos como “petralha! vai para Cuba! comunista!” etc. Assim, entendo que a reação daquele homem pode ter relação direta com o vermelho de meu manto e não somente a minha nudez ou ser um mix de ambos, uma

org/2014/11/13/363762677/the-color-of-politics-how-did-red-and-blue-states-come-to-be>. Acesso em 15 fevereiro 2021.

25 Expressão usada para torcedores do Internacional Sport Club.

revolta de ver um corpo masculino cis seminu coberto com um pano vermelho.

Ainda sobre esta resposta imediata que esta ação teve, tenho em Agamben outra reflexão sobre tal atitude, quando o autor coloca que em “nossa cultura, a relação rosto/corpo é marcada por uma assimetria fundamental, que quer que o rosto permaneça sempre mais nu, enquanto o corpo está por norma coberto.” (2014, s/p), ou seja, é socialmente aceitável que partes do nosso corpo – como no caso o rosto – esteja visível, sem nenhuma cobertura que camufla ou esconda. E aí reside o fator que mais me chamou a atenção, como disse, durante toda a performance, com exceção do rosto, praticamente todo o resto do meu corpo esteve visível, isto é, minha barriga estava exposta, meu pau balançava, minha bunda poderia ser observada, minhas pernas estavam peladas, enquanto meu rosto estava coberto. E, ao dar a performance por encerrada e neste momento desvendando meu rosto, alguém sentiu-se ferido, o que me parece que então o meu corpo passou a ter uma identidade, no caso, sendo reconhecido como homem.

A segunda realização da performance ocorreu em 26 de fevereiro de 2020, registrada pelo fotógrafo Chris, *The Red* (Figuras 33 a 36), na cidade de São Paulo, na Avenida Doutor Ricardo Jafet, paralela ao Riacho do Ipiranga e, mais ou menos, 2km de distância da Praça do Monumento e Parque da Independência. Diferente da Avenida Farrapos, a performance ocorreu no período da noite e chovendo. A circulação de veículos e pedestres





Figuras 33 a 36:
Bruno Novadvorski.
Performance Corpo e seu
Manto (2020). Avenida
Doutor Ricardo Jafet,
São Paulo. SP.
Fotos: Chris, The Red

estava baixa. Desta vez, optei por sair mostrando o rosto e com o manto em sua maior parte enrolado no corpo. Atravessei para o canteiro central que, ao mesmo tempo, é a mureta de contenção entra a via e o riacho. E novamente, me performei por alguns minutos e saí.

Nesta ação o manto assume papel importante para construir as relações com a sexualidade, pois antes de discutir a nudez, existe o debate sobre o vestir, onde percebo residir uma tensão, pois como posso eu – ser facilmente reconhecido como homem cis – ousar me cobrir com algo que nem hipoteticamente se aproxima do que socialmente é “vestível” para um homem. O debate que orbita a performance é, também, o de gênero enquanto ao seu desdobramento na história da indumentária. Em seu texto, o crítico Adriano Pedrosa cita a performance *Experiência N° 3* [1956] (Figura 37) de Flávio de Carvalho que

Diante de valores conservadores da sociedade brasileira, a diluição das fronteiras entre masculino e feminino configura uma forma de resistência e de ativismo realizada por Flávio de Carvalho (1899-1973), em 1956. O artista desfilou pelas ruas do centro de São Paulo vestindo saia de pregas, blusa de mangas bufantes, meia arrastão e sandálias – peças tidas como partes do vestido feminino e que acompanham o que Carvalho chamou de new look: uma proposta de traje masculino mais adaptado ao clima tropical. O new look foi resultado da pesquisa sobre a história da indumentária no Brasil, e questionava, de forma lúdica e irônica, a relação das roupas

com o tipo de colonização experimentada no país. (PEDROSA, 2017, p 135).

Assim, percebemos que, em 1956, Flávio já abordava questões de gênero quanto a performatividade, pois é nítida sua referência ao *New Look* (1947) do estilista Christian Dior, que elabora a peça após a Segunda Guerra Mundial e tem como intenção a retomada da feminilidade, contraponto à Chanel, que marcou a história da moda ao propor *looks* com referências militares e propondo que as mulheres da época vestissem calças. Com esta inspiração, Flávio lateralmente estava abordando questões de gênero em sua performance, até mesmo porque sua intenção era

Figura 37:
Experiência Nº3 (1956)
Flávio de Carvalho
apresenta o new look
na sede dos diários
associados



provocar qual roupa deveria o homem brasileiro usar, diante do calor que é característico da maior parte de nossas regiões.

A filósofa estadunidense Judith Butler (2016, p. 21) disse que o “gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos” e porque estabelece intersecções com “modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente construídas”, sendo impossível “separar as intersecções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida”. E continua, já em outro momento do livro, afirmando que

a compreensão da identificação como fantasia ou incorporação posta em ato, é claro que essa idealização é um efeito da significação corporal. Em outras palavras, atos, gestos e desejos produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo das ausências significantes, que surgem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade. Isso também sugere que, se a realidade é fabricada

como uma essência interna, essa própria interioridade é efeito e função de um discurso decididamente social e público, da regulação pública da fantasia pela política de superfície do corpo, do controle da fronteira do gênero que diferencia interno de externo e, assim, institui a “integridade” do sujeito. (BUTLER, 2016. p. 235).

Partindo do pensamento de Butler, Flávio de Carvalho, em seus trabalhos citados acima, nos leva a esta reflexão da discussão de gênero, tensionando a binariedade masculino/feminino, como bem ressaltou Pedrosa, já citado. Através da *Experiência n. 3*, percebo a exemplificação do que Butler propõe, pois a performatividade masculina de Flávio é tensionada ao vestir-se com “roupas femininas”, ou seja, ele fabricou nova subjetividade para seu corpo. E que “se faz necessário compreender os espaços das cidades estruturas culturais, que precisam ser transformados constantemente através de atos criativos e críticos” (BARACHINI, 2011, p. 202).

Esta é a mesma relação que minha performance urbana busca, tensionar o que pode ou não um corpo vestir? Com o quê e como trajar um corpo? Um corpo que se reconhece como cisgênero como o meu é passível de usar alguma roupa que dificulte sua identificação enquanto corpo cisgênero? Entendo que tenho o direito de vestir o que bem entender. Compreendo que o corpo é livre para trajar qualquer coisa ou até mesmo coisa nenhuma, e assim posso vestir qualquer roupa ou coisa e que esta por sua vez não tem a

obrigatoriedade de identificar o – meu – gênero. Assim, me vestir com um manto é também uma provocação social e política, uma vez que esse meu discurso tensiona as relações que estabeleço com o que a sociedade gostaria que eu vestisse com o que realmente quero vestir.

Em relação ao manto, penso nas questões religiosas que o perpassam. E desta forma, duas questões entram para este debate: as religiões cristãs e a minha religião de matriz africana. E nesta perspectiva, lembro-me do trabalho de Arthur Bispo do Rosário e sua obra *Manto da Apresentação* (Figuras 38 e 39), que é confeccionada para ser usada no Juízo Final ao se encontrar com Deus. Conforme aponta Larissa Uchôa Dantas em sua dissertação de mestrado, *Manto de Apresentação: O corpo ritualístico, narrativo e alegórico de Arthur Bispo do Rosário*

A idealização do manto de apresentação como peça de vestuário, possivelmente, foi derivada da memória coletiva pela qual o bispo foi atravessado, com referências, entre outras, da tradição folclórica em Japarutuba. Certamente, foram nas indumentárias dos festejos religiosos populares que buscou inspiração para a construção de sua veste “divina”. (DANTAS, 2016, p. 61).

Assim como Bispo, percebo que a escolha do termo manto para minha vestimenta carrega em si aspectos religiosos, pois desde minha infância estive ligado à religiosidade. No primeiro momento, infância e adolescência, ligado à Igreja Luterana, na qual não me sentia confortável,



Figuras 38 e 39:
Arthur Bispo do Rosário.
Manto da Apresentação
(frente e verso). Fotografia:
Rodrigo Lopes. Instituto
Municipal de Assistência
à Saúde Juliano Moreira.
Museu Bispo do Rosário
Arte Contemporânea

por entender que suas regras iriam para além do que queria para meu corpo. Nesta linha religiosa, entendo que o manto não é algo que é aspecto principal de seus rituais, aparece sutilmente em aspectos como a túnica do pastor ou o sudário que envolveu o corpo de Cristo após sua crucificação.

Atualmente, sou frequentador da Nação, religião de matriz africana que cultua Orixás e que se segue em outras linhas como Umbanda e Quimbanda na qual são cultuadas as entidades como exus e pomba-giras, pretos e pretas velhas, caboclos e caboclas. Na Nação, sou filho de Oxalá, considerado o maior e superior entre os demais orixás. Este tem como adorno – chamado de “alá” – um pano branco que fica sobre seu corpo, protegendo-o do externo como também protegendo aqueles que são abrigados abaixo de seu “alá” ou, também como é chamado, o manto.

Assim, o manto na Nação tem sentido de proteção, onde se abrigam todos para serem acolhidos pelo Pai Oxalá. Na festa de Batuque ou Xirê, ambos os nomes têm a mesma convergência,

quando se chega na reza de Oxalá, um manto branco é estendido de forma a cobrir quase toda a roda de batuque, como também quase todo o espaço. Rito realizado por justamente o manto ser uma característica de Oxalá.

Em contraponto ao manto branco de Oxalá, o meu é vermelho, mas da mesma forma o entendo como uma proteção. A cor vermelha na Nação tem alguns aspectos importantes. Primeiro, é associada principalmente ao “axorô” (sangue), algo muito importante para esta religião, pois é por ele que temos a vida e através dele alguns rituais são realizados. “Cor do fogo e do sangue, o vermelho é a mais importante das cores para muitos povos, por ser a mais intimamente ligada ao princípio da vida” (PEDROSA, 2009, p.120). Outro aspecto do vermelho na Nação é ser a cor [ou uma das cores] dos seguintes Orixás: Bará, Ogum, Oyá/lansã e Xangô, sendo os três primeiros Orixás da rua, ou seja, Orixás que estão ligados a aspectos da rua, por exemplo, Bará é o Orixá do caminho, conseqüentemente da rua. Nesse sentido, de algum modo, em minha ação estabeleço uma conexão entre o manto do meu Orixá, Oxalá, com o Bará.

Outro ponto importante deste meu trabalho – retomando a reflexão sobre os mecanismos propostos anteriormente para pensar sobre o dispositivo de sexualidade – é a tensão para com as instituições da arte, ou seja, de modo geral a obra de arte é facilmente reconhecida quando locada em um espaço artístico como um museu ou uma galeria. Entendo que esta performance funcionaria de maneira muito diferente se

apresentada em qualquer espaço entendido como cubo branco. Sua potência é maior ao ser realizada no espaço urbano, assim como o trabalho de Flávio de Carvalho, que provavelmente não provocaria tanto a sociedade brasileira se fosse apresentado dentro de uma reconhecida instituição artística. Claro, entendo que ainda assim teria sua visibilidade dando muito “pano pra manga”²⁶, mas perderia o confronto direto com a população. Realizar este trabalho na rua me faz retomar o texto de Barachini, onde ela coloca que

As áreas de circulação das grandes cidades, como por exemplo, as ruas, se configuram, por vezes, como espaços de partilha entre ações cotidianas praticadas pelos seus transeuntes e ações criativas realizadas por artistas que permeiam através de suas obras e seus escritos, estes mesmos espaços. Exemplo dessa transversalidade pode ser observado na totalidade da obra do engenheiro, arquiteto e artista plástico e performer Flávio de Resende Carvalho (1899–1973). (BARACHINI, 2011, p. 199).

Pensamento que corrobora para minha reflexão em relação à performance urbana *Corpo e seu Manto* como provocadora das instituições. Uma vez que a partir da ação, estabeleço reflexões que atravessam diferentes instituições. Tomando a rua como outro espaço, um espaço artístico e que confronta dogmas sociais.

Concluindo este capítulo, entendo que foram muito importantes as leituras sobre a sexualidade

²⁶ Ditado popular que tem como significado: gerar debate, provocar inquietações, estabelecer discussões.

a partir de Michel Foucault, onde encontrei fundamentação teórica a partir de seus estudos sobre a história da sexualidade, principalmente, sobre o dispositivo de sexualidade do qual destaquei três importantes aspectos: discurso, relações e instituições. Conceitos que costurei com minha produção artística e com o contexto brasileiro. A Bienal de São Paulo, seguida da Bienal do Ouvidor 63 e a exposição *Queermuseu: cartografia da diferença na arte brasileira* são as instituições por onde circulo e que serviram de referências para pensar o dispositivo de arte. A nudez é assunto paralelo à sexualidade em meus trabalhos artísticos, como também a utilização do espaço urbano como viés para a circulação de minha produção artística. Deste momento na minha pesquisa, prossegui para trabalhos mais explícitos em relação a exibição do meu corpo, abordando outras inquietações em relação a minha sexualidade.



Narrativa II
A Contrassexualidade
do meu corpo

Seguindo o pensamento narrado no primeiro capítulo, debruço-me mais profundamente sobre a minha sexualidade e as relações com meus trabalhos artísticos. Explicitando ainda mais meu corpo e suas práticas sexuais. Apresentarei trabalhos mais ousados em questão a pudores sociais com o corpo. Assim como as experiências da *Residência Artística Farrapos*, o deslocamento de Porto Alegre (RS) para São Paulo (SP), para participar da *Residência Artística Sexual (RAS)*, a convite do designer gráfico, artista visual e fotógrafo Chris, The Red, provocou-me tanto quanto a primeira residência.

O artista afirma em seu site que a residência é pautada no tripé “sexo-corpo-arte” e que “a energia sexual é uma das mais poderosas e criativas” e a partir dela “somos capazes de criar e desenvolver os mais variados projetos ou trabalhos, entre eles a prática artística visual”²⁷ e foi por meio dessa conexão, sexo-corpo-arte, que desenvolvemos nossos trabalhos durante a RAS. Para a realização desta, foi solicitada a leitura do Manifesto Contrassexual, livro do filósofo espanhol Paul B. Preciado, que de imediato me causou um grande impacto pelas inúmeras provocações que o autor faz e que mesmo sem compreender perfeitamente tudo o que estava lendo, sabia que seria importante para construção das minhas reflexões.

No primeiro capítulo, *Contrassexualidade*, Preciado (2017, p. 21) traz questões para pensar a

²⁷ Disponível em: <<http://thered.com.br/index.php/more/ras>>. Acesso em: 22 outubro 2020.

contrassexualidade a partir da sexualidade e seus aspectos de natureza, ou seja, “contrassexualidade não é a criação de uma nova natureza, pelo contrário, é mais o fim da Natureza como ordem que legitima a sujeição de certos corpos a outros”, ao meu ver, o filósofo propõe uma reflexão para como naturalizamos a sexualidade a partir dos/das corpos/corpas/corpes²⁸ com fortes críticas à heterocisnormatividade. A partir desta colocação, ele propõe três aspectos em relação a contrassexualidade:

Em primeiro lugar: uma análise crítica da diferença de gênero e de sexo, produto do contrato social heterocentrado, cujas performatividades normativas foram inscritas nos corpos como verdades biológicas. Em segundo lugar: a contrassexualidade aponta para a substituição desse contrato social que denominamos Natureza por um contrato contrassexual. No âmbito do contrato contrassexual, os corpos se reconhecem a si mesmos não como homens ou mulheres, e sim como corpos falantes, e reconhecem os outros corpos como falantes. Reconhecem a si mesmos a possibilidade de aceder a todas as práticas significantes, assim como a todas as posições de enunciação, enquanto sujeitos, que a história determinou como masculinas, femininas ou perversas. Por conseguinte, renunciam não só a uma identidade sexual

28 A utilização do termo corpo vem sendo repensada por várias esferas sociais, entre elas a LGBTQIAP+, que cada vez mais vem utilizando os termos corpas e corpes. Para ver mais, ler o artigo A estrutura da língua e a criação de gênero neutro Dante Lucchesi. Disponível em: <<http://www.roseta.org.br/2021/02/22/a-estrutura-da-lingua-e-a-criacao-de-genero-neutro>>. Acesso em: 30 março 2021.

fechada e determinada naturalmente, como também aos benefícios, que poderiam obter de uma naturalização dos efeitos sociais, econômicos e jurídicos de suas práticas significantes. [PRECIADO, 2017, p. 21].

Percebo que Preciado tem em Michel Foucault uma forte referência, pois nas entrelinhas dos aspectos que apresenta a *contrassexualidade*, observo pontos importantes no debate foucaultiano citados na Narrativa I. Visto que a partir dos discursos, formulou-se socialmente a identidade dos sujeitos nos binarismos masculino e feminino que por sua vez são estabelecidos pela genitália, tomando-se essa binariedade como verdade, problemática que percebo na História da Sexualidade de Foucault. Neste sentido, Preciado (2017, p. 23) coloca que a “Natureza Humana” não é senão um efeito de negociação permanente das fronteiras entre humano e animal, corpo e máquina, mas também entre órgão e plástico. A contrassexualidade almeja novas percepções e relações, outros discursos sobre a sexualidade. Preciado está tensionando o que entendemos por natureza e como esta é construída através de instituições que buscam se manter no poder, pautadas nos binarismos sexuais e de gêneros. Sempre é bom lembrar a fala de Foucault sobre a importância do discurso para a sexualidade, entendo esta questão como um dos pontos-chaves para compreender a contrassexualidade.

O que Preciado (2017, p. 22, 45–46) está propondo são que novos contratos se estabeleçam socialmente, propondo que a sociedade

contrassexual “desconstrua a sistemática de naturalização das práticas sexuais e sistema de gênero”, pois desta maneira os contratos sociais deixam de ser estabelecidos a partir da heterocisnormatividade e, conseqüentemente, apresenta um modelo de contrato contrassexual onde aquela pessoa que assina abre mão dos seus direitos e privilégios a partir da compreensão heterocisnormativa e se permite a buscar outras formas de relações contrassexuais.

Pensar na sociedade contrassexual, segundo o filósofo, é também “sacudir as tecnologias da escritura do sexo e do gênero, assim como suas instituições” (PRECIADO, 2017, p. 27). Movimento que acredito atravessar também as artes visuais, por entender que a mesma corrobora na construção destas escrituras e, justamente por isso, deve ser tensionada a partir da contrassexualidade.

Entendo o corpo como uma das intersecções potentes entre a produção artística e a contrassexualidade. Preciado (2017, p. 26-27) fala que o corpo “é um texto socialmente construído”, juntamente com a construção de novas perspectivas sobre e para com o corpo, entendo que a contrassexualidade tem como “tarefa identificar os espaços errôneos, as falhas da estrutura do texto”. Pontos que me fizeram pensar como propor artisticamente a contrassexualidade? Como estabelecer um trabalho artístico como contrassexual e como este ultrapassa as hegemonias das artes e da sociedade de modo geral?

Uma possível resposta se encontra quando Preciado (2017, p. 30) coloca que a identidade homossexual é um “acidente sistemático produzido pela maquinaria heterossexual, e estigmatizada como antinatural”, uma vez que a contrassexualidade é justamente a fuga da regra heterocisnormativa. A homossexualidade é como uma ruptura com a reprodutividade, uma vez que a heterossexualidade é entendida como natural, pois tem como premissa a reprodução da espécie. Neste sentido, a homossexualidade se estabelece como fuga. Minha identidade bicha é essa fuga social e política, assim reconheço em meu corpo a capacidade de produzir discurso (trabalhos artísticos) capazes de desviar a heterocisnormatividade.

Na perspectiva de reconhecer meu corpo como uma a identidade bicha de ser, entendo outra inquietação e provocação para com a sociedade na qual estou inserido: a descentralização da minha sexualidade em relação ao padrão heterocisnormativo. Desloco minha identidade do pau para o cu, pois este se torna um dos centros dos meus discursos e das relações que estabeleço entre as minhas produções artísticas e as minhas vivências. Contudo, não significa que simplifico meu corpo ao meu cu, restringindo assim as variantes artísticas que podem surgir, pelo contrário, entendo que estou ampliando as fronteiras do que vinha me propondo, colocando meu corpo, de certo modo, em confronto com seus limites, principalmente no que diz respeito à exposição pública.

Em maio de 2020, ainda no começo da pandemia do coronavírus, realizei a fotografia *Para Mutt* (2020)²⁹ (Figura 41), em que inicialmente pensei ter relações com a pós-pornografia³⁰ e o fetiche, nas quais dialoguei com o grupo durante o desenvolvimento da proposta. Porém hoje, quase um ano depois, entendo este trabalho através de outras perspectivas. Deixo de lado as questões pós-pornográficas e assumo este trabalho como constrassexual.

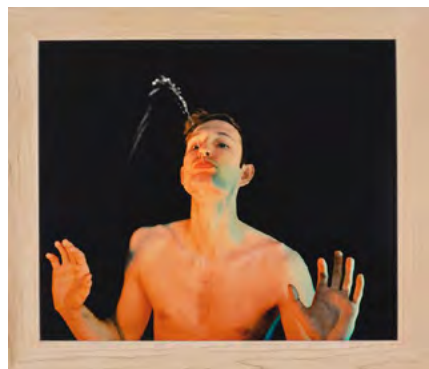


Figura 40:
Bruce Nauman. *Self-Portrait as a Fountain* (1966 – 1970).
Foto: Nathan Keay,
© MCA Chicago

A fotografia é idealizada quando tenho contato com a obra *Self-Portrait as a Fountain* (1966–70) de Bruce Nauman (Figura 40)³¹, quando pesquisava

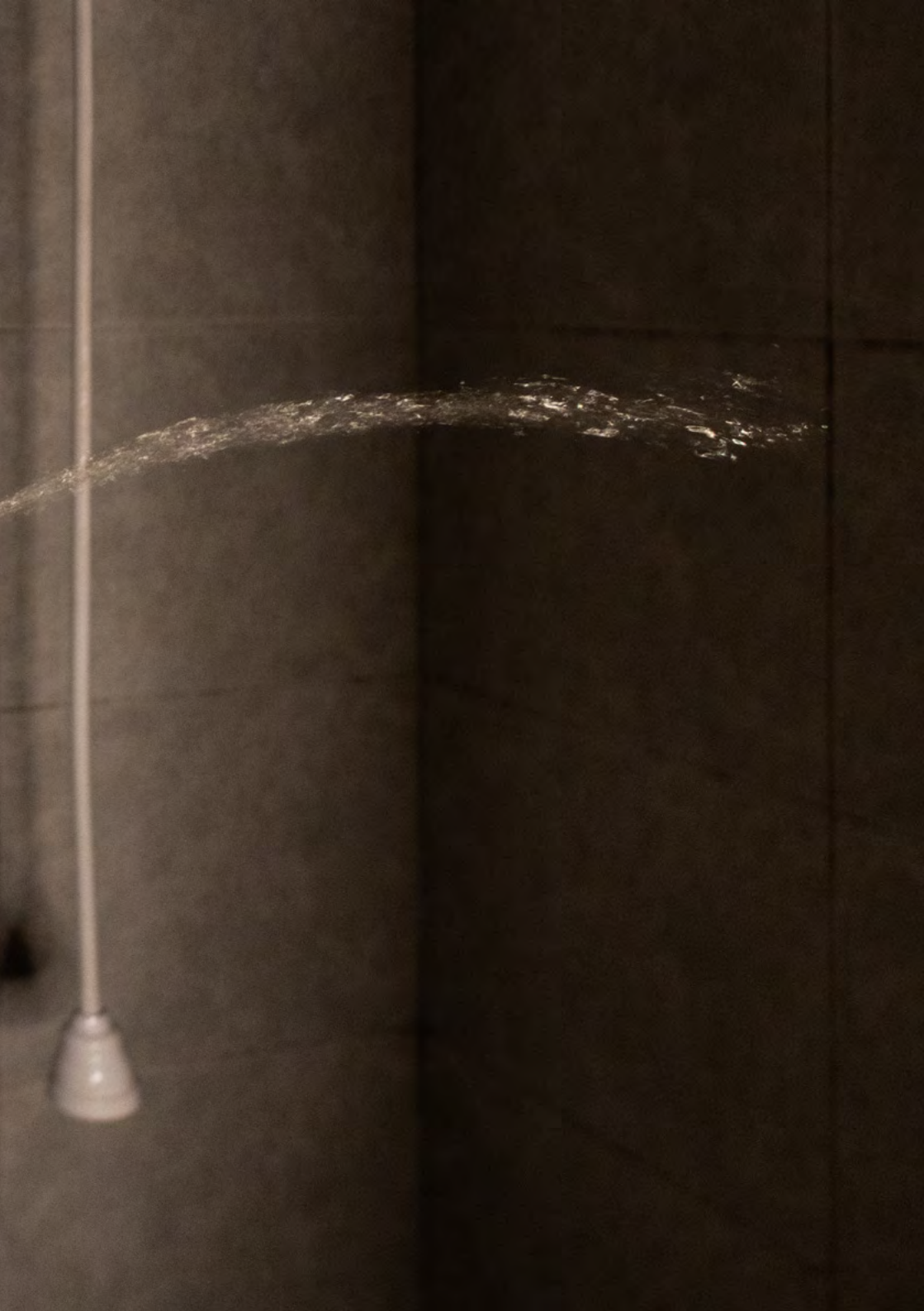
Figura 41
[próxima página]:
Bruno Novadvorski. *Para Mutt* (2020). Fotografia
60x40 cm. São Paulo – SP

29 Esta fotografia foi realizada para uma publicação na qual o grupo de pesquisa (OM-LAB), com proposta da professora e nossa orientadora Tetê Barachini. A ideia do projeto foi criar um grupo de Whatsapp, no qual cada integrante do grupo iria desenvolver um trabalho e na sequência postar no grupo do aplicativo, dando tempo para que os demais colegas comentassem. Participaram comigo deste trabalho Dani Amorim, Lucas Vilela de Souza e Thiago Trindade. No final toda essa conversa se converteu em um artigo que será publicado no ano de 2021. Ver: <https://www.om-lab.com.br/publicacoes>

30 No texto *Cartografias QUEER: o flâneur perverso, a lésbica topofóbica e a puta multicartográfica, ou como fazer uma cartografia “zorra” com Annie Sprinkle*, Preciado relata sobre a performance *Public Cervix Announcement*, dizendo que “nesse momento, Annie Sprinkle utiliza pela primeira vez o adjetivo pós-pornô, que se transformará depois não somente na definição do seu próprio trabalho, mas também no nome de todo um movimento crítico e cultural. O filósofo aponta ainda que “o termo “pós-pornô” era um termo inventado pelo artista holandês e amigo de Sprinkle, Wink van Kempen, para descrever uma nova forma de representação do sexo e da sexualidade que não poderia ser reduzida aos discursos que dominam a sua codificação visual no Ocidente: a anatomia médica (como espaço de produção de um saber público sobre o corpo e de gestão do normal e do patológico) e a pornografia (como técnica visual masturbatória direcionada a construir o olhar masculino). Desviando-se de ambas, Van Kempen afirma que a pós-pornografia é “visualmente experimental, política, paródica, artística e mais eclética do que outras representações explícitas do sexo” (PRECIADO, 2017. s/p).

31 Disponível em: <<https://mcachicago.org/Collection/Items/2007/Bruce->





sobre seus trabalhos no livro *Arte Contemporânea: uma história concisa* de Michael Archer³². Logo me veio a ideia de *golden shower*³³ a partir da relação estabelecida pelo autor ao dizer que o trabalho de Nauman

assumiu muitas formas, embora todas estivessem enraizadas na própria presença corporal do artista. Reprisando a Fonte de Duchamp, o urinol readymade, ele apresentou a si mesmo como objeto moldado e fotografou a parte superior de seu corpo enquanto esguicha água pela boca em Auto-retrato como fonte [1966-70]. (ARCHER, 2012, p. 106).

Veio-me a ideia de fotografar o ato do esguicho do mijo que dialoga diretamente com Nauman e dedicando este para Mutt, pseudônimo de Duchamp. Pensei inicialmente em fotografar meu marido – Chris, The Red – mas a ideia não me satisfazia. Resolvi então fazer uma selfie mijando. Como cenário, optei por permanecer dentro do banheiro, espaço da casa onde, de modo geral, encontra-se o vaso sanitário, assim manteria o ato de mijar em seu local de conforto. Porém, minha proposta nesta fotografia é provocar a reflexão ao fetiche do *golden shower*, o que, observando em relatos de sites e redes sociais, acontece no box. Talvez por ser mais amplo, não posso definir, mas achei interessante realizar a fotografia no box do banheiro.

[Nauman-Self-Portrait-As-A-Fountain-From-The-1966-67-1970-2007>](#)
Acesso em 27 outubro 2020.

32 A imagem citada se encontra na página 104 do livro citado.

33 Em tradução livre do autor: “chuva dourada”.

A escolha do banheiro como espaço para realizar a fotografia se deu primeiramente porque precisava de um espaço que de alguma forma já tivesse sintonia com o que iria realizar e pela facilidade de posterior limpeza. Tenho no banheiro um ambiente interessante para pensar minha sexualidade e o trabalho artístico. Neste ambiente, encontrei o jogo que precisava para a fotografia, pois ao estar dentro do box e urinando, consigo criar a dúvida para onde direcionava o esguicho do meu mijo, a incerteza de ter uma pessoa ou um vaso sanitário é algo muito importante neste trabalho artístico. Sendo a fotografia composta por: meu corpo, jato de mijo, mangueirinha do chuveiro e parede. Elementos que utilizo para construir a narrativa do fetiche do *golden shower*, mas que se estabelece apenas ao se tomar conhecimento do nome da fotografia para estabelecer a personificação de Mutt e assim compreender as entrelinhas – relacionada ao *golden shower* – que proponho no trabalho. Propor a existência de alguém, além do que vemos dentro do espaço da foto é uma forma de demonstrar a importância do discurso para o dispositivo de arte, que neste trabalho também pode ser visto como desdobramentos do dispositivo de sexualidade.

Observar o *golden shower* no contexto brasileiro automaticamente me remete ao carnaval de 2019, onde o Presidente da República ganhou destaques nas páginas dos jornais nacionais e internacionais ao postar um vídeo com a seguinte legenda: “O que é *golden shower*?”³⁴. A postagem em si se

34 Ver reportagem Entenda o que é ‘golden shower’, prática sexual em rede social de Audrey Furlaneto e Victor Calcagno. Disponível em: <<https://>

deu como crítica em dois momentos: primeiro a prática fetichista e segundo aos blocos de carnaval.

Minha intenção aqui não é dar visibilidade às falas preconceituosas e ignorantes de tal pessoa, o foco é no vídeo, ou melhor, na performance que aconteceu durante o bloco de carnaval, o BloCU³⁵. Durante todo o percurso do bloco, várias manifestações artísticas ocorreram, performances que abordam em sua maioria o corpo, a nudez, a sexualidade e a pornografia. A performance que viralizou foi protagonizada por Paulx e Jeffe, sendo que na performance Jeffe começa a mijar em Paulx, e que depois, durante o percurso do bloco, recebe mijo de amigues que a acompanhavam no desfile do bloco³⁶. Esta performance me fez pensar sobre a relação que a sociedade estabeleceu e os debates acalorados que surgiram entre as oposições. Durante aqueles dias que o assunto foi palco das manchetes da imprensa brasileira, o *golden shower* trouxe para o debate os fetiches, fantasias, a sexualidade e, claro, a expressão artística por meio da performance.

Na fotografia *Para Mutt*, tenho essa intenção de provocar a reflexão quanto ao *golden shower*,

globo.globo.com/sociedade/entenda-que-golden-shower-pratica-sexual-questionada-por-bolsonaro-em-rede-social-23502670>. Acesso em: 31 mar 2021.

35 Bloco de Carnaval eletrônico, performático e queer. A manifestação pela festa do corpo. Desses corpos dissidentes que dançam, que brincam, celebram, ressignificam e ressuscitam! O encontro do ativismo e hedonismo.

36 Paulx conta sobre como foi aquele dia no podcast disponível no perfil Senta com o título #3 Mijando nos amigos. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/7djPtViTEqixrlwf8qcP8f?si=9sslxv0iIQSo8fKWiLaaAw>>. Acesso em: 04 março 2021.

prática que se localiza na cultura BDSM – Bondage, Dominação, Sadismo e Masoquismo. Um erro social muito frequente é acreditar que BDSM é uma cultura ligada exclusivamente à prática sexual. Na verdade, para quem é adepto a essa cultura a entende como um estilo de vida, assim como o naturismo, por exemplo. Eu mesmo passei a entender melhor a cultura BDSM depois da última publicação da revista *corpo explícito*³⁷, da qual sou editor e que trouxe essas questões através de ensaios fotográficos.

Nesta fotografia, *Para Mutt* (2020), reconheço que apresento o *golden shower* de maneira indireta pela ausência de outro corpo visível esperando receber a urina, quem recebe indiretamente é Mutt ou até mesmo o público, pensando na relação que pode se estabelecer com quem observa a fotografia. Ao contrário de Robert Mapplethorpe, que em sua fotografia *Jim and Tom* (1977) (figura 42)³⁸, mostra a prática do *golden shower* explicitamente, uma vez que na fotografia se observa alguém mijando diretamente na boca da outra pessoa. Além das pessoas estarem vestidas com roupas de couro e acessórios como máscara e correntes, que também se associam a cultura fetichista e BDSM.



Figura 42:
Robert Mapplethorpe, *Jim and Tom*, Sausalito. (1977)
© Robert Mapplethorpe Foundation

37 Ver: *corpo explícito* Volume 02, Nº 08, Março/2021. Disponível em: <<http://duocu.art.br/index.php/magazines/corpo-explicito#corpoexplicitov2n8marco2021>>. Acesso em: 04 de março de 2021]

38 Fonte: <http://bit.ly/jimandtom>





Figuras 43 a 48:
Bruno Novadvorski.
De onde vêm as cores da
minha existência? (2019).
Performance.
Porto Alegre - RS.
Fotos: Yasmin A. Silva

Entendo que estes trabalhos que trazem em seus discursos fetichismos, como o *golden shower*, são trabalhos contrassexuais, uma vez que surgem como forma de tensionar os “padrões” sociais sobre as sexualidades. São trabalhos que provocam a moralidade social em relação aos discursos e práticas sexuais, abordando outras percepções para como lidamos com nossas sexualidades, seja de maneira individual ou coletiva.

Na performance *De onde vêm as cores da minha existência?* (2019)³⁹ (Figuras 43 a 48), proponho o debate sobre minha identidade, consequentemente minha sexualidade e o faço através de ações contrassexuais. Por me reconhecer como homossexual, logo sou associado às cores da bandeira gay. Meu interesse não é refletir sobre estas cores, mas associar uma identidade gay às cores do arco-íris, me fez questionar quais seriam as minhas cores? Pensei nas cores primárias que a partir de sua combinação dão origem às demais cores. Entendo esta performance como contrassexual, pois ao mesmo tempo que indago de onde vem as cores que podem me identificar, respondo dizendo que elas vêm do cu.

Definidas as cores que iria utilizar, passei a matutar como iria executar essa “origem das minhas cores”, foi então que me questionei “De onde

39 Apresentada no evento performativo *Tudo o que fizemos, fizemos para chegar em algum lugar* em 2019, no espaço Lugar, Porto Alegre (RS), como parte da disciplina Laboratório de Arte da Performance, Disciplina cursada como ouvinte, pois a mesma pertence ao Departamento de Artes Dramáticas do Instituto de Artes da UFRGS ministrada pelo Profº Drº João Carlos Machado.

vêm as cores da minha existência?”. Quase que automaticamente respondi mentalmente “Do cu”. Pronto, estava estabelecida como apresentaria esta performance. Para realizá-la, utilizei: 6 folhas de papel sulfite, cor branca, tamanho A2 (42 x 59,4cm); 3 potes de tinta, cada um com uma cor (amarelo, vermelho e azul); 1 suporte de ducha higiênica para limpeza anal; uma garrafa com água e uma sacola plástica. Previamente, já havia preparado no local onde realizei a performance uma espécie de varal com um fio de nylon e grampos para pendurar as folhas.

Assim que se desligou parte das luzes, focando no local indicado, conduzindo a atenção do público, iniciei a performance, já estava nu – lembro-me que era uma das noites mais frias daquele inverno, a temperatura estava próxima a 1º, a adrenalina me manteve aquecido – me posicionando e organizando as folhas. Coloco a primeira dose de tinta na ducha e introduzo-a no cu, esguichando no papel após uns segundos. Estendo então a folha “pintada” de maneira que escorra a tinta sobre a folha que estava no chão, dando uma sequência a performance. Repito a ação com as duas cores restantes e por fim me retiro, como pode se observar nas figuras 43 a 48.⁴⁰

O sistema cisheteronormativo é questionado nessas ações, uma vez que não centralizo minha identidade no pau. O cu neste trabalho é extremamente importante, pois é o destaque na

40 Disponível em: <<http://bit.ly/BrunoNovadvorskiCoresExistencia>>. Acesso em: 04 março 2021.

performance, afinal de contas ele é o receptor da tinta, armazena-a momentaneamente e depois cospe. E assim como as cores das tintas escolhidas, o cu também é parte da minha identidade e meu objeto artístico.

E, paralelamente, busco uma reflexão sobre as cores da bandeira do arco-íris, apesar de usar outras cores, minha intenção é refletir sobre essas seis cores que representam simbolicamente minha identidade homossexual. Quanto a identidade simbólica da comunidade gay ser a bandeira do arco-íris, o doutor em Ciências Sociais Antonio Teixeira afirma que

As demandas políticas do movimento LGBT encontram-se em estágios muito diferentes; em alguns países, a igualdade de direitos já foi atingida; noutros, a contestação permanece silenciosa e subterrânea, sem sequer poder vir à tona. No entanto, e isto sem dúvida é bastante significativo, em qualquer país, em qualquer cultura, sob quaisquer circunstâncias políticas ou religiosas, as cores do arco-íris representam o movimento LGBT. (TEIXEIRA, 2010, p. 71).

Assim, mundialmente, a bandeira é reconhecida como símbolo da identidade *gay*, na sequência de seu artigo, Teixeira (2010, p. 71-72) aponta outros possíveis símbolos que poderiam representar a identidade *gay*, porém quase todas as outras alternativas carregam fatos históricos que marcam a história da comunidade através do sofrimento, da dor e do preconceito, por exemplo, o “triângulo rosa, insígnia que marcava os uniformes dos prisioneiros homossexuais dos campos de concentração da

Alemanha nazista, esteve, desde então, associado à causa gay”. E como o autor continua, “traria sempre implícito os horrores do holocausto e toda a traumática experiência a ele relacionado”. Assim, esse símbolo traria uma memória de dor e sofrimento e “ao se aferrarem ao passado, deixavam de captar ou sintetizar as possibilidades de um futuro otimista”. Concomitantemente, nessa mesma época dos anos setenta com suas revoluções sexuais, movimentos de contracultura permitiam novas perspectivas para os *gays*.

Pensar um símbolo que desse conta universalmente – o que também não precisaria, necessariamente ser uma regra, pois a própria sigla se altera com o passar do tempo e de país para país – de representar uma comunidade que historicamente foi e é marginalizada é algo complexo, pois teria que dar conta dos fatos históricos ao mesmo tempo que projetar um futuro pacífico. Teixeira (2010, p. 72) cita como a bandeira do arco-íris, “criada em 1978 pelo norte-americano Gilbert Baker, e exibida pela primeira vez durante a *San Francisco Gay and Lesbian Parade* daquele ano” e que Baker se inspirou na “estética *hippie*”, sendo que cada cor representasse aspectos diferentes da vida gay: “rosa, para o sexo; vermelho, para o fogo; laranja, para a cura; amarelo, para o Sol; verde, para a natureza; azul turquesa, para a arte; azul índigo, para a harmonia; violeta, para o espírito”. E, no ano seguinte, na cidade de San Francisco, “a parada apresentava um arco-íris com apenas seis cores na bandeira”, ficando vermelho, laranja, amarelo, verde, azul e lilás.



Figura 49:
Keith Boadwee, Purple Squirt
(1995). Archival digital inkjet
print, 48 x 60 inches

Cerca de um mês depois de apresentar este trabalho, minha amiga e estudante de História da Arte, Suellen Gonçalves, enviou o perfil do Instagram do artista estadunidense Keith Boadwee⁴¹, onde encontrei as fotos de pinturas utilizando o cu. (figura 49)⁴². Fato que achei interessante, pois ambos utilizamos o cu para pintar de alguma maneira, mas o estadunidense com foco maior na pintura em si, já

meu interesse se dá na performatividade. Sendo o centro das questões: nossos cus.

Meu prazer é risco de vida (2018)⁴³ é uma videoarte (figuras 50 e 51), em que apresento um vídeo exibindo a prática sexual com penetração. Cheguei a pensar que este trabalho iniciava na questão do “explícito”. Hoje, entendo como provocação à heterocissexualidade, por justamente deslocar a minha identidade masculina – ou seja, cis – do pau para o cu, por meio do discurso. Acrescento o que Preciado (2017, p. 36) diz sobre a ressexualização do ânus como “uma zona do corpo excluída das

41 Disponível em: <<https://keithboadwee.com/home.html>>. Acesso em: 04 março 2021.

42 Ver. Disponível em: <<https://www.kathrynbrennan.net/artists/keith-boadwee#artist-images->>. Acesso em: 04 mar 2021.

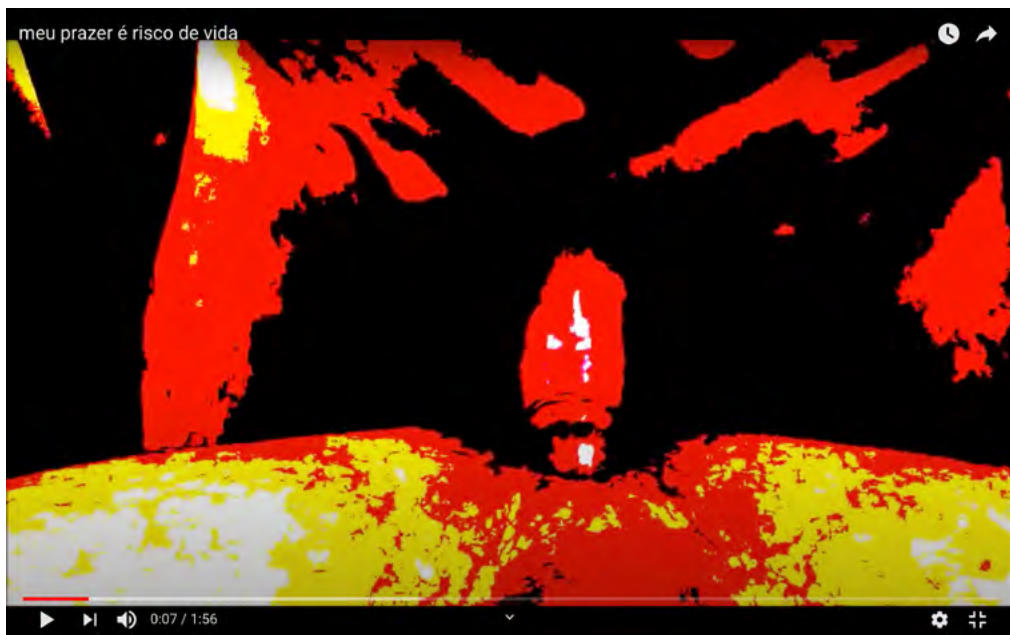
43 Disponível em <<http://bit.ly/BrunoNovadvorskiPrazerRiscoVida>>. Acesso em: 04 março 2021.

práticas heterocentradas, considerada como a mais suja e a mais abjeta”. Mudança que observo tanto na performance citada logo acima como no trabalho de Boadwee, por se relacionarem ironicamente com a questão levantada por Rafael Leopoldo e Leandro Colling no prefácio *Por uma ética da passividade* (2016), onde entre os questionamentos levantados interrogam “o que pode sair do cu além de excrementos?”, respondo a questão dizendo que pode também sair uma videoarte.

Meu prazer é risco de vida (2018) consiste num vídeo com imagens da prática do sexo anal, com duração de 1’56”. Aos 0’56”, realizo um corte inserindo, em letras vermelhas, o texto “o meu prazer agora é risco de vida” que permanece na tela piscando até 1’01”, voltando à cena com conteúdo sexual. A edição e tratamento realizada no vídeo é pontual, pois busco a saturação das cores, puxando-as para o vermelho, ativando a atmosfera que entendo como sendo reconhecível pela sociedade.

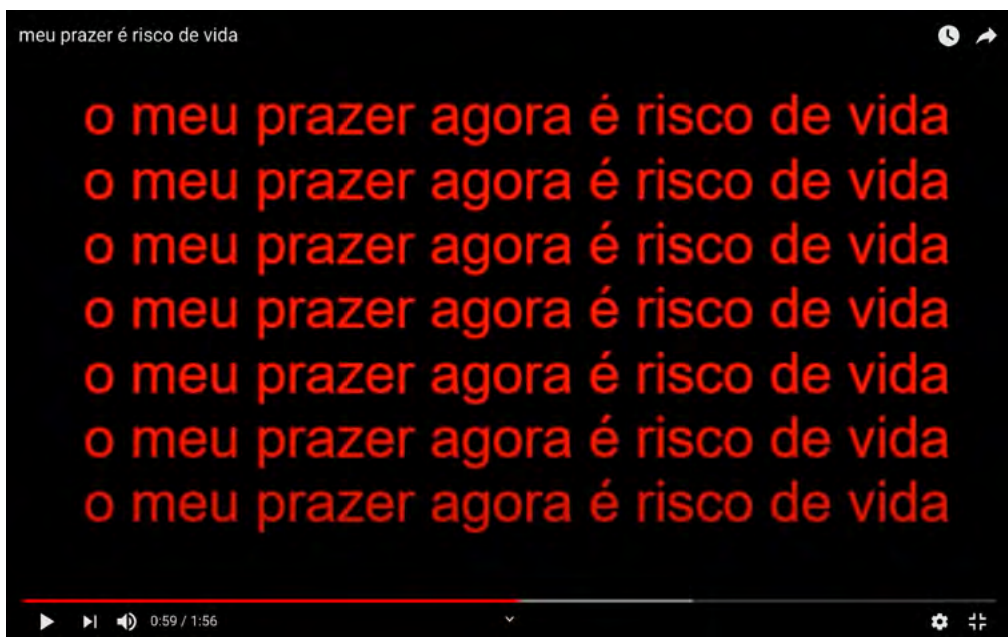
O texto que corta a videoarte (figura 38) é referência a música *Ideologia* (1987). Os versos “O meu tesão / Agora é risco de vida” me inspiraram no nome da videoarte, composta por Cazuza (1958–1990). Nesta, o cantor compõe logo após descobrir seu diagnóstico, somada às questões políticas em que se encontrava o Brasil no final na década de 1980. Na letra, ele constrói metáforas muito boas, como no verso “Meu partido / É um coração partido”, colocando suas inquietações político-partidárias como os preconceitos da sociedade brasileira –

meu prazer é risco de vida



0:07 / 1:56





Figuras 50 e 51:
Bruno Novadvorski.
Meu prazer é risco de vida
[2018]. Videoarte.
Porto Alegre - RS.
Frame: Bruno Novadvorski

que se fazem presentes – em relação às pessoas com HIV/AIDS e, conseqüentemente, como seriam seus amores. De forma geral, a música é referência como reflexão política da sociedade.

Cazuza coloca o dedo na ferida da moralidade da sociedade brasileira da década de 1980 que, assim como o mundo, se via passando pela pandemia do HIV/AIDS. E que, preconceituosamente, associava-a como uma “pandemia gay”. *Meu prazer é risco de vida* retoma essa ideia da música, quando mostro a prática sexual anal – mesmo essa não sendo exclusividade da cishomosexualidade, mas sim uma prática humana – ainda hoje, é associada como prática *gay*.

Este trabalho é inspirado muito diretamente em filmes pornográficos que são encontrados em plataformas de *mainstream*, portais onde se encontram muitos filmes de conteúdo adulto e que a cada dia ganham novas produções. Entre as aproximações do meu trabalho com essas produções está, com toda certeza, a exibição explícita, porém se difere no contexto artístico, no sentido de que minha videoarte é apresentada especificamente como um trabalho artístico e não o sexo explícito, mesmo que não vendo problema se o fosse. Deslocar vídeos de sexo explícito para espaços reconhecidos como da arte é sim um ato contrassexual, pois percebo que muitas vezes a prática sexual é apresentada de maneira velada, um corpo pode até ser apresentado, mas não transando, pois atinge em cheio a estrutura pudica da sociedade.

Em seu pensamento, Preciado (2017, p. 25) observa que a contrassexualidade “tem como tarefa prioritária o estudo dos instrumentos e dos dispositivos sexuais” e logo “das relações de sexo e de gênero que se estabelecem entre corpo e a máquina”. E, para estabelecer estas conexões, foi importante a retomada de Foucault, pois no primeiro capítulo de seu Manifesto, Paul assume que

o nome contrassexualidade provém indiretamente de Michel Foucault, para quem a forma mais eficaz de resistência à produção disciplinar da sexualidade em nossas sociedades liberais não é a luta contra a proibição (como aquela proposta pelos movimentos de liberação sexual antirrepressivos dos anos setenta), e sim a contraprodutividade, isto é, a produção de formas de prazer-saber alternativas à sexualidade moderna. (PRECIADO, 2017, p. 22).

E ao falar sobre a produção, ou melhor, a contraprodução da sexualidade, entendo-a através do discurso, ou seja, a sexualidade se produz – talvez pudesse dizer “que se reproduz?” – também, através da linguagem e, ao mesmo tempo, gera relações de contraprodutividade e contrassexualidade. Entre seus componentes, o dispositivo de sexualidade é o que me leva a crer no dispositivo de arte. O corpo é uma das peças-chave para mim na construção contrassexual a partir de minha produção artística. Confrontar minha sexualidade é questionar as binariedades e, neste sentido, procuro em minhas experiências

algumas questões como minha cisgeneridade⁴⁴, a homossexualidade, fetiches sexuais, questões políticas e minha relação com meu cu.

Minha abordagem artística contrassexual é direta e explícita. Fato que é conscientemente artístico. O 'contra' não é o fim, são outras possibilidades para além do que já está sendo dito. E assim, dentro do dispositivo de arte, me entendo nesse lugar de conflito com a estrutura social que diariamente reprime a fim de direcionar nossas sexualidades. Meu interesse reside na provocação da putaria do corpo. Quando destruo, construo novamente a partir de cacos, quase me arrisco a dizer que é como quando lembramos que menos (-) com menos (-) é mais (+). Como quem diz, vamos construir outras possibilidades das nossas práticas sexuais.

⁴⁴ Identidade de gênero cujo reconhecimento de si, a partir do nascimento, é acatado.



Narrativa III
Meu cu:
dispositivo artístico
e contrassexual

O ponto chave desta terceira narrativa é o meu cu, este mecanismo da contrassexualidade que se desdobrou como importante objeto da pesquisa em minha prática artística no final do processo de produção e escrita deste trabalho de conclusão de curso. Por me dedicar a explorar meu corpo, fui me pelando e tocando cada parte. Até que cheguei no meio da bunda e agora, além de trepar com o cu, busquei outras possibilidades por meio das poéticas visuais. Paralelamente, fui atravessado pela leitura da “teoria cu”, proposta pela socióloga Larissa Pelúcio, na qual a tenciona a partir da teoria *queer*, quando afirma que

Diferentemente do que se passou nos Estados Unidos, os estudos queer entraram no Brasil pela porta das universidades e não como expressão política vinda do movimento social. Evidentemente, esse percurso tem a ver com questões históricas, políticas e culturais que singularizam os saberes localmente. Estas marcas precisam ser apresentadas, uma vez que muito mais do que propor uma vertente teórica nacional específica, nomeada de “teoria cu”, meu objetivo neste artigo é justamente problematizar as formas como temos localmente absorvido, discutido e resignificado as contribuições de teóricas e teóricos queer. (PELÚCIO, 2016. p 127).

Assim, Pelúcio [2016, p. 128] nos aponta como a teoria *queer* é importante para pensar como se deu sua entrada no contexto brasileiro, uma vez que ao entrar pelas portas acadêmicas, a teoria formulada nos Estados Unidos se desloca de seu eixo central. Mesmo que se instalando em solo

acadêmico, a teoria *queer* no contexto tem sua entrada e acontece paralelamente ao “momento no qual experimentávamos o fortalecimento de políticas identitárias⁴⁵”. Políticas que são panos de fundo das mudanças que vinham acontecendo no país em relação à epidemia do HIV/AIDS. O que conseqüentemente levou a políticas públicas relacionadas aos direitos das pessoas LGBT no início dos anos 2000. Fato que provocou pequenas mudanças políticas significativas, como as campanhas contra preconceitos de raça, classe, gênero e identidade. Esse curto desvio é importante para compreender a importância que vejo na teoria cu para nossa sociedade.

Outro ponto que me chama a atenção no texto da Pelúcio [2016. p. 131], se dá quando aborda os “saberes de cucarachas”. Termo que é aproximado ao *queer* pela autora, por ter sido utilizado como

45 Importante reproduzir a nota 16 na qual Pelúcio esclarece políticas identitárias que, no Brasil, vivemos, nos anos de 1980, com o recrudescimento da aids, o esvaziamento do movimento homossexual, com forte migração dos e das ativistas para as ONGs/aids, as quais passaram a receber fomentos de organismos internacionais via Programa Nacional de DST/Aids, reverteu-se no início do século XXI. Este foi um processo complexo, atravessado por múltiplos fatores, mas para meu argumento aqui, vale sublinhar que passada a fase “heroica” da luta contra a aids, o esgotamento de recursos financeiros para aquelas ONGs, o exercício de articulação política com diferentes movimentos sociais, outras questões suscitadas pela própria dinâmica social e política do país passaram a mobilizar os ativistas em relação a demandas relativas a direitos sexuais, fortalecendo, paulatinamente, o que viria a ser chamado de Movimento LGBT, mas também o movimento de mulheres e o movimento negro. Muitas das bandeiras destes foram encampadas pelo Estado, de maneira que em 2004 foi lançado o programa nacional Brasil Sem Homofobia, ligado à Secretaria de Direitos Humanos do Ministério da Justiça. Um ano antes, o governo Federal criou a Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial da Presidência da República (SEPPPIR/PR), cujo objetivo é diminuir a desigualdade racial no País, com ênfase para a população negra e, ainda em 2003, instituiu a Secretaria de Políticas para as Mulheres. [PELÚCIO, 2016, p. 128]

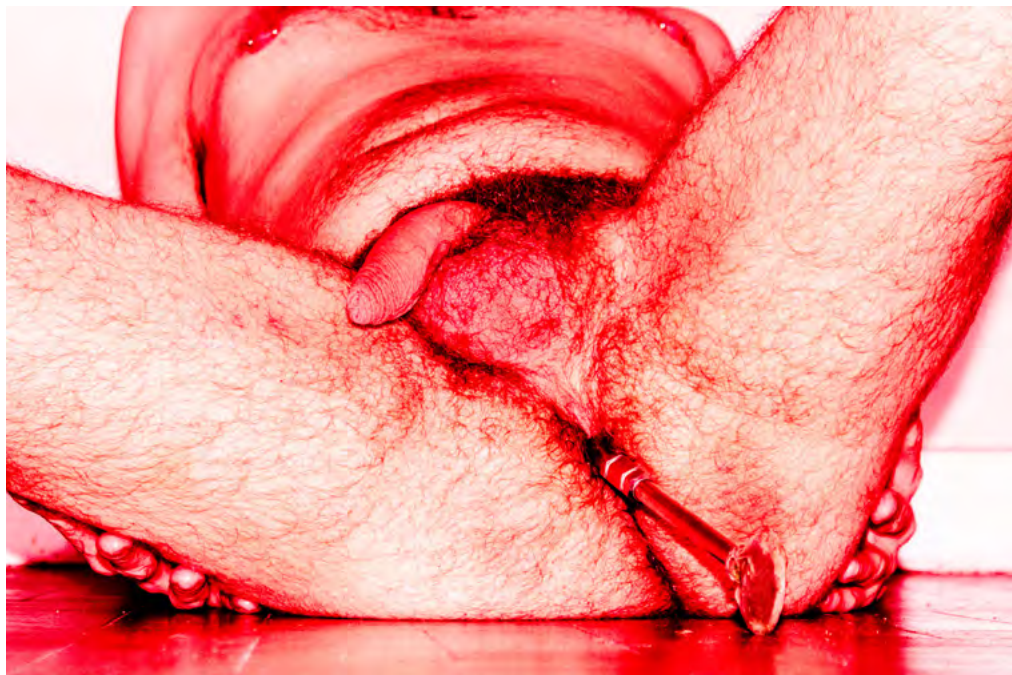
expressão de insulto às pessoas de origem latina nos Estados Unidos, como também pelas reflexões que começaram a surgir no campo acadêmico no sul global incitadas pelas teorias *queer*, ou seja, nos permite pensar na “teoria cu” de maneira antropofágica, em outras palavras, precisamos nos alimentar, também, do que é nosso, carecemos de outras perspectivas para nosso “meio da bunda”.

Seguindo nessa linha, noto que diariamente constato por observações em redes sociais e em conversas com amigos que as utilizam o termo cu em diversas expressões e, na grande maioria, de maneira pejorativa e xingamentos. Expressões que orbitam o centro das nádegas:

- ▶ Pau no cu.
- ▶ Meu cu.
- ▶ Cu de bêbado não tem dono.
- ▶ Vai tomar no cu!
- ▶ Teu cu!
- ▶ É de cair o cu da bunda.
- ▶ Ficar com o cu na mão.
- ▶ Fogo no cu.
- ▶ Arrepiou até os cabelos do cu.
- ▶ É de foder o cu do palhaço.
- ▶ Que tem a ver o cu com as calças?
- ▶ Contar com o ovo no cu da galinha.
- ▶ Até o cu fazer bico.
- ▶ Encher o cu de pinga.
- ▶ Vai coçar o cu com serrote.
- ▶ Enfia o rojão no cu e sai voando.
- ▶ Vai arrastar o cu na brita.
- ▶ Bota uma dentadura no cu e vai sorrir pro caralho.

- ▶ Enfia no cu essa merda.
- ▶ Cu da gia.
- ▶ Cu de pinto.
- ▶ Cu de cana.
- ▶ Não tem no cu o que o periquito rói.
- ▶ Dar um tiro no cu é só para aproveitar o buraco.
- ▶ No cu de Judas.
- ▶ Ficar louco do cu.
- ▶ Merda cagada não volta pro cu.
- ▶ Pior do que carne de cu feita no fogo de lamparina.
- ▶ Passarinho que come pedra sabe que cu tem.
- ▶ Enfia um peixe no cu e diz que é sereia.
- ▶ Quem aluga o cu não senta a hora que quer.
- ▶ Azedou o cu do frango.
- ▶ Raspa o cu fora.

Ao observar todas essas expressões, quase que confirmam a importância dessa temática anal. Expressões que de modo geral são extremamente pejorativas e agressivas, independente de qual contexto, todas são expressas de forma a desqualificar alguém ou algo, como aponta CARRASCOSA e SÁEZ (2016. p.28), afirmando que “não temos consciência da realidade que estamos criando ou dos valores que estamos transmitindo”, quando dizemos essas expressões, assentimos com a estrutura heterocentrada. Percebo certa ambiguidade e discordância na relação com o cu, pois sincronicamente o cu é abertamente contextualizado através de falas ferozes, mas ao





Figuras 52 a 56:
Bruno Novadvorski.
Auto penetração com
dildos (2019–2020). Série
fotográfica. Porto Alegre –
RS / São Paulo – SP.



Figura 57:
Bruno Novadvorski.
Auto penetração com
dildos (2019–2020). Série
fotográfica. Porto Alegre –
RS / São Paulo – SP.

mesmo tempo, ouço discursos de negação quando em relação a uma materialização do cu através de fotografia, vídeos e performances.

Pensando na sexualidade como uma das chaves de dominação sobre o prazer e a prática sexual, a série fotográfica *Auto penetração com dildos* (2019–2020) [figuras 52 a 57] é um trabalho artístico que explora diretamente dois aspectos da contrassexualidade. Primeiro, a própria prática sexual anal e segundo, a utilização de dildos. Ambas levantadas por Preciado em seu manifesto, sendo que na primeira, como venho apontando, a prática da sexualidade pelo cu é, de certo modo, marginalizada pela heterocisnormatividade. O segundo ponto, o dildo é locado por Preciado (2017, p. 49) como a “*dildotectônica* [que] se propõe identificar as tecnologias de resistência [que, por extensão, chamaremos de “dildo”] e os momentos de ruptura da cadeia de produção corpo–prazer–benefício–corpo nas culturas sexuais hétero e *queer*.” e assim o filósofo traz a biopolítica⁴⁶ para outras reflexões. O que me leva a entender que de maneira ampla a arte é afetada por esses movimentos sociais, políticos, econômicos etc., estabelecendo-se de maneira que a arte está para o dispositivo, como o dispositivo está para a sexualidade. Nesta série fotográfica, estabeleço um discurso pautado no movimento de confessar imgeticamente o prazer anal. Utilizo seis objetos do cotidiano para estimular e penetrar meu ânus, sendo:

46 Conceito chave na reflexão de Michel Foucault de maneira geral em sua obra.

- ▶ bomba de chimarrão
- ▶ abacaxi
- ▶ sombrinha
- ▶ controle remoto de televisão
- ▶ lanterna
- ▶ martelo

Objetos escolhidos a partir de suas funcionalidades. Tensionar outras possibilidades é ativar mecanismos que engrenam os dispositivos de artes e sexualidades. A bomba de chimarrão é um dos utensílios característicos da tradição gaúcha, tradição que muitas vezes se pauta em machismos, racismos, classismos e lgbtqiap+fobia. A sombrinha é um guarda-chuva de menor porte e que quando fechada lembra, em alguma medida, dildos. O abacaxi me interessa pelo toque em sua textura. No martelo, encontrei força para competir com minhas próprias barreiras sexuais. O controle remoto de televisão é a comodidade das novas tecnologias que modificam nossas corpos e singularidades e como nos relacionamos e as usamos também para prática sexual. A lanterna mostra o caminho, o buraco que serve tanto para entrar quanto para sair. Assim, as fotografias foram realizadas em dois momentos: primeiramente, com a utilização dos dois primeiros objetos, realizado na cidade de Porto Alegre; e o segundo momento, na cidade de São Paulo com os demais objetos.

A saturação do vermelho foi uma escolha consciente como meio de induzir ao calor sexual com objetos retirados do cotidiano. Aspectos que dão aos objetos outras possibilidades para além

de seu uso corriqueiro, como ao me penetrar com a bomba de chimarrão, estou lhe dando novos significados, estes, por sua vez, aproximo-os ao dildo pela relação que estabeleço com tais objetos, uma vez que estão entre me penetrar ou num jogo de toque no perímetro do cu. E neste sentido, nesse trabalho, em relação a outros que apresentei anteriormente – como *Farrapos* (2018) – não trago minha sexualidade, mas sim minha contrassexualidade, por meio de práticas subversivas a heterocisnormatividade.

Na fotografia *Self Portrait with Whip* (1978) (Figura 58)⁴⁷, Robert Mapplethorpe introduz em seu cu um chicote, na qual estabeleci relação entre o discurso proposto na série *Auto penetração com dildos* e a fotografia do artista estadunidense. Entendendo que ambas abordam práticas sexuais de seus mentores, não que necessariamente temos prazer ou qualquer tipo de excitação com estes objetos em específico, mas que a leitura que as fotografias permitem é de explorar nossas contrassexualidades mediante interrogações como: que objetos podem compor um momento de prazer sexual e artístico?



Figura 58:
Robert Mapplethorpe – *Self Portrait with Whip*, 1978.

⁴⁷ Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/robert-mapplethorpe-self-portrait-with-whip>> Acesso em: 21 julho 2020.

Seguindo nesta perspectiva de performatividade contrassexual como propõe Paul Preciado (2017, p. 32), “o ânus é o centro do prazer universal situado além dos limites anatômicos impostos pela diferença sexual”. E, a partir desta leitura e reflexão, elaborei o lambe *Zona de Prazer* (2020) (Figura 59). Iniciei percebendo como estabelecia minha relação com meu próprio ânus. Percebi aspectos importantes para além da sexualidade ou saída de excrementos. Comecei um longo processo de observação das várias experiências que tive. Busquei o cu em todas elas, com o objetivo de estabelecer contato com minha produção poética. Preciado indica um cu democrático, “afinal todos temos” o que conseqüentemente deve ser entendido a partir das particularidades de cada um. O cu coloca em choque nossa sociedade quando é reconhecido pela prática sexual, ao mesmo tempo que é utilizada como chacota de maneira preconceituosa. Segundo a reportagem *Sexualidade dos Brasileiros*, publicada no site DataFolha

A maioria (64%) dos brasileiros, que já se relacionaram sexualmente, fazem sexo anal. Desses, 18% gostam muito, 16% gostam um pouco e 30% não gostam. Não praticam, 10% e 20% nunca praticaram. Não responderam 6%. Entre os homens, 28% gostam muito e 22% não gostam. Percentuais que são de 7% e 39% entre as mulheres, respectivamente. Gostam muito de praticar sexo anal os que costumam ter relações sexuais, além do parceiro (39%), os que fazem sexo todos os dias (30%), os bissexuais (36%) e os homossexuais (49%). (DATAFOLHA, 2010, site).⁴⁸

Figura 59
(próxima página):
Bruno Novadvorski.
Zona de Prazer (2020).
Imagem do lambe.
Tamanho 42 x 29,7cm.
Este lambe foi colado em
Porto Alegre (RS) e São
Paulo (SP).

48 Disponível em: <<http://bit.ly/3kIV1Ccdatafolha>>. Acesso em: 11 agosto 2020.

ZONA



P R A

DE



Z E R

Para além de confirmar que a prática sexual anal não depende da identidade, seja ela qual for. Neste trabalho artístico, busco levantar algumas questões como o explícito e não explícito e por onde caminha esta ideia que leva para a questão de o cu ser uma das zonas de prazer do corpo e colocar de maneira explícita um lambe em espaço público referente ao tabu em relação ao orifício anal. O cu ser fonte de prazer não é premissa para todos(as) corpos/corpas. Independentemente de como nos identificamos socialmente, seja como homem ou mulher, cis ou trans, binário ou não binário, enfim, seja por qual gênero nos apresentamos, o cu é sim democrático como parte de corpos, mas não necessariamente uma fonte de prazer absoluta, mas que deve ser realizada a reflexão do prazer em relação ao ânus como também o não prazer que, por sua vez, pode ser estrutural, como disse acima, na abominação heteronormativa.

Elaborei o lambe através de pesquisa sobre as tipografias usadas nas placas de trânsito. Entendo assim que, ao ser lida, a frase soaria familiar, diagramando-a para dar destaque à fotografia que fiz do meu cu. O lambe *Zona de Prazer* (2020) foi colado por mim na região ao lado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), campus centro e arredores do centro de Porto Alegre – onde morava na época, em três momentos sendo eles na seguinte ordem:

A escolha da Rua Antonio Carlos Guimarães próximo ao Viaduto João Pessoa, ponto da rua conhecida pelos lambes (Figuras 60 e 61).



Figuras 60 e 61:
Registro colagem do
lambe Zona de Prazer.
Rua Antonio Carlos
Guimarães (lado direito da
via). Porto Alegre - RS.
Fotos: Yas Silva Fotografias

Rua de intenso movimento de transeuntes por ser encontro de algumas vias importantes de percurso para o centro da capital. Colei no início da noite, 19h30min aproximadamente, que estava com a temperatura agradável. Portava comigo a cola que havia preparado previamente em casa, as três folhas do lambe, parte inferior da vassoura para auxílio, carteira de identidade, cartão da universidade e cartão do banco. A experiência é de pura adrenalina, porque percebo o quanto e como as pessoas recebem meu trabalho. Me interesse pelas diferentes relações que se estabelecem, sinto que as pessoas naturalizam o cu de forma oral – visto o número expressivo de expressões que utilizamos, citadas anteriormente – mas grande parte se choca ao ver a imagem de um cu, os olhares mudam, sinto um desvio de atenção. Assim, comecei a colar os três lambes dentro da minha zona de prazer com meu cu como centro.

Na sequência, colei o segundo lambe no Viaduto João Pessoa (Figuras 62 a 64), paralelo a grade da UFRGS. Assim como o primeiro ponto que colei o lambe, este é reconhecido espaço de intervenções urbanas, sejam para as artes visuais como para comunicação de eventos e festas, uma vez que é local de grande circulação por ser contorno da UFRGS e caminho para o Parque Farroupilha⁴⁹.

O terceiro e último momento foi na Rua Otávio Rocha, próximo ao apartamento em que morava, na Rua Vigário José Inácio. Região que diariamente

⁴⁹ Popularmente conhecido também como Parque da Redenção ou somente Redenção.



Figuras 62 a 64:
Registro colagem do
lambe Zona de Prazer.
Viaduto João Pessoa.
Porto Alegre – RS.
Fotos: Yas Silva Fotografias



Figuras 65 a 67:
Registro colagem do
lambe Zona de Prazer.
Rua Otávio Rocha.
Porto Alegre - RS.
Fotos: Yas Silva Fotografias

tem intenso fluxo de pedestres e por isso coleei o lambe por volta das 20 horas. (Figuras 65 a 67).

Porém, no outro dia ao retornar para os locais a fim de ver se o lambe se mantinha ou se já havia sido removido, observei um problema em relação ao tamanho A3 que, quando exposto no espaço urbano, se perde nas grandes proporções dos edifícios e demais componentes.



Figuras 68 a 70:
Tadeu Jungle – Você está aqui (2020). Arquivo Produção MAC USP – São Paulo (SP)

Em uma das minhas visitas a São Paulo no mês de fevereiro de 2020. Visitei a instalação *Você está aqui* (2020), de Tadeu Jungle (Figuras 68 a 70), curadoria de Daniel Rangel (2020, s/p), no Museu de Arte Contemporânea da Universidade Federal de São Paulo (MAC-USP). De imediato o trabalho é impactante, visto sua dimensão de “30 metros de altura e 18,4 metros de base”. Tendo essas grandes proporções, a obra tem uma potência enorme devido ao seu alcance de visão, sincronicamente, considero que a dupla de cores, branco e vermelho, é perfeita para impactar o espaço urbano. Seu curador afirma que a instalação

extrapolou todas as versões anteriores, e provavelmente é o maior poema visual já

apresentado no Brasil com 552m2. A área corresponde a mais de uma dezena de estúdios residenciais, destes vendidos no centro da cidade, e desde que o projeto foi idealizado por Jungle e apresentado para a instituição, demorou mais de três anos para ser concretizado. [RANGEL, 2020, s/p].

Com uma frase que tem boas provocações e que dá título ao lambe, *Você está aqui* teve seu início com viagens como mochileiro realizadas pelo artista que, quando em determinado momento em uma dessas viagens ao se deparar com um mapa, sentiu falta do ponto de localização na representação. Essa vivência repercutiu na reflexão da presença e se desdobrou através de adesivos, por exemplo. Segundo Daniel (2020, s/p), a última “apresentação em grandes proporções deste trabalho foi quando, através de uma faixa fixada em um avião de pequeno porte, levou o trabalho às alturas”, podendo ser observado por quem estivesse em certo ponto da praia do Rio de Janeiro.

Realmente, a dimensão de como o lambe estava sendo apresentado me chamou muito a atenção. Meu incômodo com a versão menor do *Zona de Prazer* se explicava no grito visual que a obra de Tadeu Jungle deu no movimentado urbano de São Paulo. O que me levou a realmente ampliar meu lambe e esta nova versão ampliada do lambe foi colada na cidade de São Paulo (SP), em frente ao Monumento da Independência, vizinho do Parque de Independência e Museu da Independência, região importante na história brasileira, pois foi nesta localidade que Dom Pedro



Figuras 71 a 76:
Registro da colagem do
lambe Zona de Prazer.
São Paulo -SP.
Fotos: Chris, The Red

I proclamou a Independência do Brasil; e cerca de aproximadamente 1,5km da minha atual casa em São Paulo. [figuras 71 a 76].

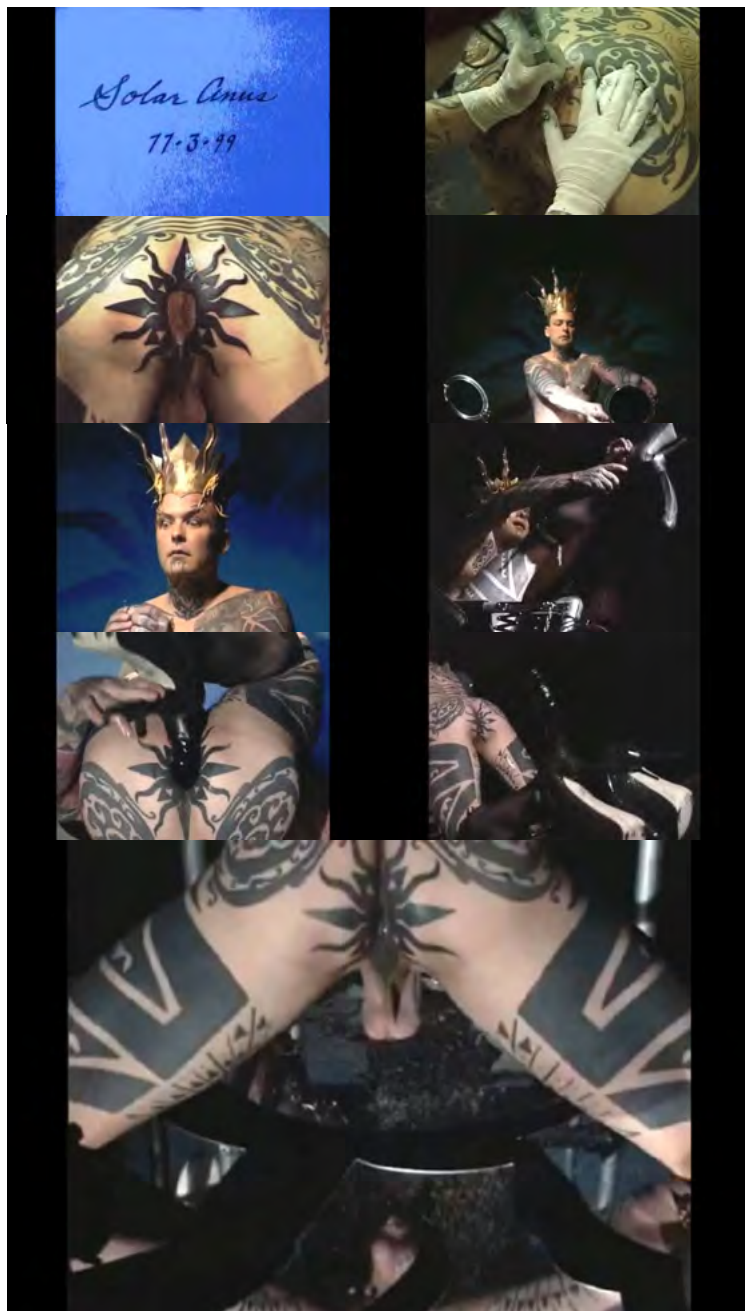
Observando os registros, comparando minha altura de 1m93cm com o lambe no tamanho 126 x 178,2 cm, é visível que o lambe acaba chamando a atenção ainda mais por ser ao lado de um ponto de ônibus. Colar em frente ao Monumento da Independência foi proposital de maneira a provocar conflitos entre ambas as relações que estabelecemos tanto com nossa independência como com nossos cus.

Zona de Prazer me serviu como eixo de dois artigos publicados, o primeiro *Perspectivas anais: o cu como dispositivo contrassexual e artístico* [2020]⁵⁰, em 2020 e o artigo – escrito junto com o artista Chris, The Red – *Desdobramento dos corpos na construção da sociedade contrassexual* [2020]⁵¹. Em ambos, abordei algumas questões da contrassexualidade em relação ao cu e meu trabalho artístico *Zona de Prazer* e assim, em nosso artigo, Chris e eu colocamos que

recorrência da aparição do cu como objeto artístico em diferentes épocas, mostra o quanto seu debate é importante, ampliando sua transgressão contrassexual, movimentando eixos sociais que estruturam não só as artes como outros campos sociais. ZONA DE

50 XXIX Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP)

51 Apresentado e publicado no livro do VII Congresso Internacional em Estudos Culturais: Performatividades de Gênero na Democracia Ameaçada, Aveiro, Portugal, também em 2020.



Figuras 77 a 85:
Ron Athey. Solar Anus.
Documentário de Cyril
Kuhn, 1999. Acervo Ron
Athey. Frames capturados
por Bruno Novadvorski.

PRAZER descostura o corpo para costurar uma nova urbanização social, contrariando a padronização da sexualidade. (RED, SCHEEREN, 2020, p. 120).

Esta observação que percebo em relação a utilização do cu nas artes visuais se deu paralelamente às pesquisas que realizava para a edição, redação e design da edição especial ANUAL da revista *Falo Magazine* (2020) que traz artistas como Luluca L., que fez “adesivo do cu, distribuindo-os no dia da abertura.” (GONÇALVES, 2020, p. 16–17), entre outros que se encontram através das relações que são estabelecidas com o cu como eixo central. Este é o ponto que abordo no meu artigo apresentado na ANPAP, no qual discorro sobre o cu como dispositivo artístico através dos dois trabalhos artísticos que me serviram de referência artística, ainda no processo de concepção do *lambe Zona de Prazer*, sendo respectivamente *Solar Anus* (1999), de Ron Athey e *Make America Great Again* (2017), de Abel Azcona.

Este trabalho de Ron Athey (Figuras 77 a 85) é citado por Preciado como exemplo da contrassexualidade pelo fato de que o artista apresenta seu cu em várias situações nesta performance, começando pela tatuagem de um sol ao redor do cu – tema central de minha abordagem no artigo da ANPAP – na sequência caminha em sapatos de salto alto que tem como esporas dildos, os quais Ron penetra em seu cu. Para realizar essa “autodildagem”⁵²,

52 PRECIADO, 2017, p. 54

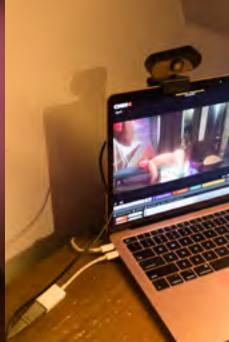
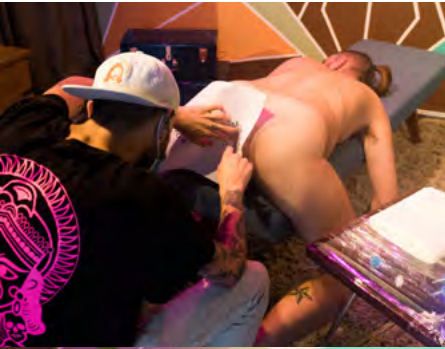


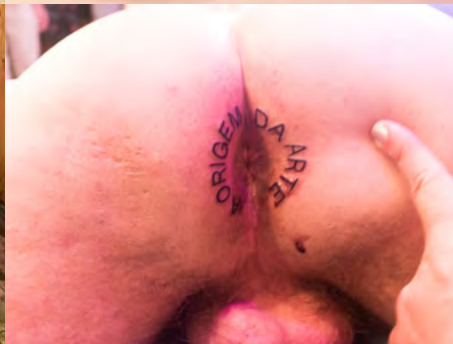
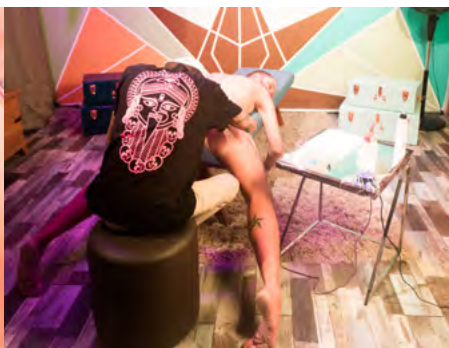
Figuras 86 a 91:
Abel Azcona. Make America
Great. Performance, 2017.
Fotos: Site Abel Azcona

o artista apresenta com uma coroa de espinhos que através de fios presos em agulhas puxam sua pele em partes de seu rosto, como no contorno das sobrancelhas. Ron retira de seu ânus pérolas brancas e assim “quando seu ânus está vazio, disposto a receber, o ritual de transar com o dildo começa”⁵³. E, desta forma, Preciado apresenta um exemplo de como o dispositivo de contrassexualidade se dá também nas artes visuais.

Tomando a centralidade e importância que percebo do cu no trabalho *Solar Anus* e a contrassexualidade que o atravessa, percebi então

53 Ibid. p. 54.





Figuras 92 a 101:
Bruno Novadvorski.
A origem da arte (2021).
Registros da Performance.
Acervo do artista.
Fotos: Chris, The Red

que o trabalho *Make America Great Again* (Figuras 86 a 91) de Abel Azcona, também possui como eixo o cu. Na sequência de meu artigo, apresentei a performance de Azcona ao realizar a tatuagem da frase que dá título ao trabalho, contornando-a ao redor de seu cu. Performance realizada como crítica ao então candidato a Presidente dos Estados Unidos, pois a frase era seu bordão de campanha. Entendo este trabalho de Azcona como contrassexual justamente porque seus diálogos são atravessados pelo cu, no caso, o artista toma para si uma frase que carrega consigo questões políticas uma vez que em tradução livre lemos “Torne a América Grande Novamente”, assim compreendo que em seu discurso, Abel induz que para a América ser grande novamente será pelo cu.

Ambas as performances me levaram a refletir outro ponto que as conectam, a escolha da ação da tatuagem como ato performativo. Realizei então a performance *A origem da arte* (2021), na qual tatuei a frase título do trabalho ao redor do meu cu (figuras 92 a 101).

Para realizar a performance, precisei inicialmente depilar a região do cu, algo que para mim é extremamente desconfortável pois tenho alergia a depilação, além de que esteticamente, gosto dos meus pelos. A tatuagem seria realizada pelo amigo e tatuador David Lucas no Estúdio NU, na cidade de São Paulo. Devido às questões relacionadas ao covid-19, convidei um grupo de apenas cinco amigos, além de mim, do tatuador e de meu marido Chris que ajudou na produção, além de realizar as fotografias, como o estúdio

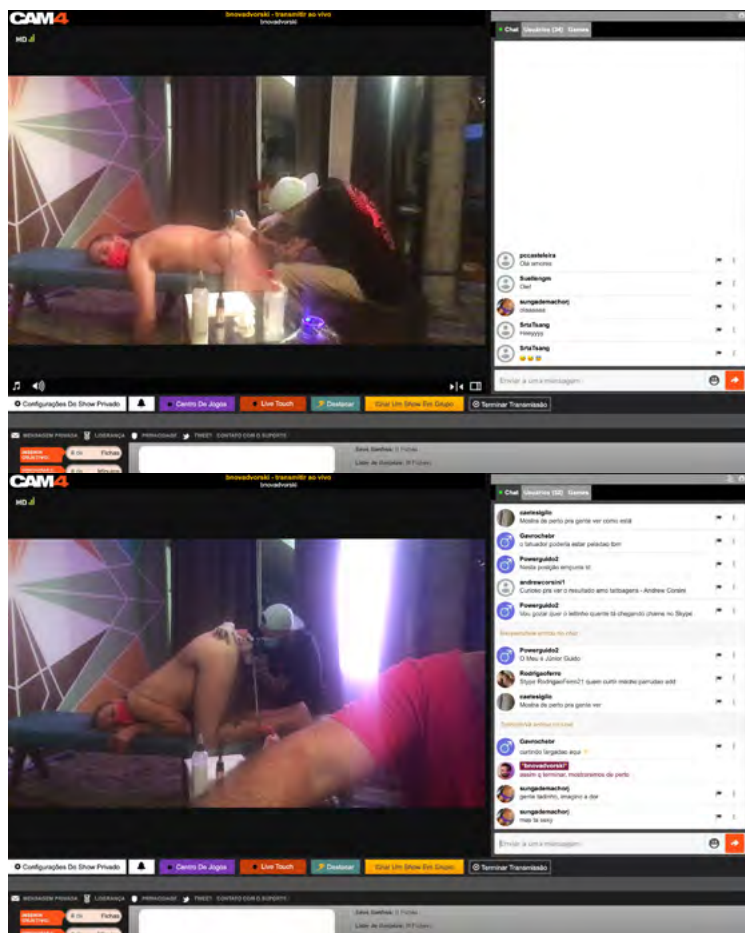


é localizado no 12º e que todas as suas janelas poderiam ficar abertas, a presença destas pessoas não seriam problemas tomando todos os cuidados como permanecer de máscara e utilizar álcool gel. A performance foi exibida de maneira on-line (Figuras 102 a 104), fato importante pois o perfil utilizado foi a conta que criei na plataforma CAM4, site conhecido por permitir transmissões ao vivo de cenas de sexo. Claro que minha performance não tinha, em si, esta especificidade do site, mas pelo seu conteúdo ser a realização de uma tatuagem, ainda mais no cu, sei que em outras redes, como Instagram e YouTube, eu seria “derrubado”⁵⁴.

Assim, a performance era transmitida ao vivo e deste modo a conexão que se estabelece com o público foge ainda mais para mim, enquanto artista. Durante a transmissão, Chris realizou alguns prints da tela do notebook, como forma de

Figuras 102 a 104:
Bruno Novadvorski.
A origem da arte (2021).
Registros da Performance.
Acervo do artista.
Fotos: Hugo Faz.

⁵⁴ Termo utilizado para dizer quando alguém tem sua transmissão interrompida ou negada pela própria plataforma, por supostamente descumprir suas políticas de usuários.



Figuras 105 e 106:
Bruno Novadvorski. A origem da arte [2021]. Registros da Performance.
Acervo do artista. Prints: Chris, The Red.

registrar o que se passava paralelamente naquele ambiente (figuras 105 e 106).

Entendo que minha performance traz outras possibilidades enquanto dispositivo de arte e dispositivo contrassexual por justamente tensionar as relações que estabelecemos com nossos cus

através da minha própria relação. Começando a pensar desdobramentos desta monografia, me pergunto: como desdobrar ainda mais as relações das poéticas visuais do cu, enquanto mecanismos efetivos e marcadores sociais na minha produção artística como observar outras produções que entram no diálogo do território anal?

A reflexão sobre o ritual da tatuagem, sua história é apresentada no início do artigo da doutora em antropologia social Andrea Lissett Pérez (2006, p. 183 e 193). Na sequência, aponta que “a associação feita entre tatuagem e sujeira pode ser vista como uma forma de se reagir socialmente diante de uma situação considerada perigosa, provocadora de desordem, geradora de um tipo de anormalidade”. E, em certo momento de seu artigo, coloca que “como objeto de representação e de identidade do indivíduo, o corpo ocupa um lugar central nas sociedades ocidentais. É o recinto objetivo da soberania do sujeito e, como tal, um fator fundamental na construção de sua subjetividade.”⁵⁵

⁵⁵ Ao utilizar o termo “indivíduo”, a autora traz com a palavra a seguinte nota: O corpo começou a ser objeto de reflexão antropológica a partir dos estudos da escola francesa, particularmente os de Robert Hertz (1928) e os de Marcel Mauss (1991), cujos valiosos aportes teóricos mostram o corpo como uma construção social, moldado pelas técnicas e pelos hábitos de cada sociedade. Seguindo esta linha, têm-se realizado muitos estudos teóricos e etnográficos que acrescentam e aprofundam o conhecimento sobre as diversas formas de conceber e construir a corporalidade. No Brasil, o estudo de Seeger, DaMatta e Viveiros de Castro (1979) marca um importante passo nessa busca conceitual. Estes autores propõem as noções de corporalidade e de pessoa como princípios de organização social, como “matriz de significados sociais e objeto de significação social” (Seeger, DaMatta, Viveiros de Castro 1979:10), que ordenam a vida social e simbólica das sociedades indígenas da América do Sul. Nas sociedades ocidentais, o corpo também ocupa um lugar central, só que visto de outra perspectiva. Mais que “matriz de significação social”, o corpo constitui-se em fator de individualização (Le Breton 1995).

Percebo que a sociedade tem mudado sua relação com a tatuagem, tanto que hoje existe um sistema específico que organiza as relações entre tatuades e tatuadores. O contexto marginal da tatuagem se deslocou. Agora corpos, corpas e corpes de diferentes classes, sexualidades, raças, gêneros se utilizam da tatuagem como um símbolo dos mais variados sentidos, ou seja, a via que a relação entre a tatuagem e a pessoa tatuada é muito curta, ela é subjetiva. Assim como arte, que em uma de suas essências está a construção de subjetividades. Quase no fim, Andrea comenta que

quando nos aproximamos do mundo dos “tatuados”, o propósito de sua iconografia corporal torna-se uma questão fundamental. Com diferentes estilos – coloridos ou escuros, cheios de figuras, de rostos, de imagens mitológicas, de formas abstratas, de seres encantados – os corpos dos tatuados são esculturas vivas, nos quais está gravado o rastro íntimo e pessoal de cada sujeito. Através do tempo e de suas próprias vidas, como uma elaboração incessante, os corpos vão sintetizando o processo de busca e de construção de si mesmos. (PÉREZ, 2006. p. 197).

Assim, a autora me faz parte nessas diferentes relações que são estabelecidas pelas pessoas que se tatuam, da mesma forma que eu, enquanto artista, tenho algumas escolhas, como quando ao propor que minha performance *A origem da Arte* se desse por meio da realização da tatuagem enquanto performance. O cu ganha destaque por justamente ainda ter muitos tabus relacionados a como nos relacionamos com ele individual e socialmente.

Acredito na potência para construção de subjetividades através do exercício de ressignificar a forma como lidamos com o cu, me fazendo o entender como um potente objeto de pesquisa artística e teórica, possibilitando seu entendimento como dispositivo que tem os mesmos poderes da sexualidade e da arte. Através do discurso da Jota Mombaça (2015, p. 17), que aborda em seu artigo *Pode um cu mestiço falar?*, quando comenta o trabalho *Verarschung* [*Verarschung* é uma expressão coloquial de língua alemã que equivale, mais ou menos, à nossa “tiração de onda”, “sacanagem”], de Pêdra Costa:

é uma obra em vídeo enviada por Pêdra Costa, desde Berlin, para integrar a programação do evento “Que pode o korpo?”, realizado por mim em Abril de 2013, na UFRN. Nesta obra, x artista articula uma teia de citações aparentemente desconectadas que superpõe, por exemplo, textos da rapper americana Azaelia Banks, com os da música “O Bandido” de Tetine, passando por Ludditas Sexxxuais, Audre Lorde e João W. Nery, misturando citações a reflexões próprias, construindo um discurso plural proferido em diversas línguas como pano de fundo à imagem de seu próprio cu em movimentos ritmados de contração-dilatação. [MOMBAÇA, 2015, p. 110].

Verarschung é mais um exemplo de trabalho artístico que utiliza do dispositivo cu. A ideia de colocar seu cu para dialogar com as pessoas é maravilhosa, uma vez que rompe com a estrutura de apresentação partindo do contato visual estabelecido pelo rosto, esse que é detentor de

nossas identidades. E mais do que isso, Mombaça (2015, p. 12) na sequência cita o texto de Grada Kilomba, “The Mask”, e retoma a análise que Kilomba propõe: o “interdito da boca como interdito da fala, o regime escravocrata produziu uma territorialização da boca como lugar de tortura e não-fala, a norma da heterossexualidade compulsória produziu o cu como lugar de excreção e não-prazer”, assim se coloca em evidência que cu e boca são conectades.



Figura 107:
Tertuliana Lustosa. Cuceta. Em parceria com Sara Elton Panamby. Performance, 2016. Registro de Helena Assanti

Em conversas com Rafael Leopoldo⁵⁶, ministrado por ele e a Sara Wagner York, o mesmo me comentou que eu deveria conhecer o trabalho

⁵⁶ Após conhecê-lo através da OFICINA: INTRODUÇÃO À TEORIA QUEER E AS TECNOLOGIAS DE GÊNERO – TURMA B [ON-LINE] ministrada por Rafael Leopoldo Antonio Dos Santos Ferreira e Sara Wagner Pimenta Gonçalves Júnior, realizada pela POIESIS – Instituto de Apoio à Cultura, à Língua e à Literatura, por meio do PROGRAMA OFICINAS CULTURAIS.

Cuceta da Tertuliana Lustosa⁵⁷. E coincidentemente, a professora Paola Zordan comentou na mesma época em uma aula da disciplina de Arte e Sexo⁵⁸. Cuceta (2016) [Figura 107], performance realizada pela artista piauiense com Sara Elton Panamby. Em seu Manifesto Traveco-Terrorista, Tertuliana escreve que

Foi dentro de um estado de autopsia espiritual que eu imaginei a cuceta para o meu corpo, como artesanato do cu que concretizaria muito sobre o meu pensamento traveco-terrorista. O procedimento de intervenção corporal consistiu basicamente numa tatuagem/body-modification sobre a região anal e perianal, não se propondo a criar uma imagem de órgão sexual realista nem humanocentrado. Não interessava a estética, porque dentro da sua singularidade, a cuceta partia de demandas interiores que não se relacionavam diretamente aos métodos de transexualização ocidentais, como a CRS [Cirurgia de Redesignação Sexual]. Não se revertia nada do que sobre o meu corpo fora designado, nem se almejava reinserir-me em alguma polaridade homem/mulher. A modificação corpórea, conectada ao banho de alecrim com levante, possibilitou-me torturas e mortes que alimentam o avanço científico da medicina ocidental. Cuceta: deriva, vasculha, interrupção, ataque, invasão, ocupação, desocupação, prostituição, política de explosão do universal e do colonialismo. (LUSTOSA, 2016. p. 406).

57 Fonte: <https://www.premiopipa.com/tertuliana-lustosa>

58 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=euAgWMMQXzk>>. Acesso em: 10 de março de 2021.

Na performance, Tertuliana tatua seu cu e região uma cuceta⁵⁹, e na descrição do seu curta onde apresenta o registro da ação diz que “Cuceta aconteceu enquanto arte e transição ritual, enquanto comida baiana, tatuagem, modificação corporal.” E que uma “travesti [transgênero brasileira] vai ao encontro do Dr. Elton Panamby para realizar o procedimento que mudaria sua vida: a Cuceta, uma tatuagem na região anal. Muito mais do que um risco no corpo, sua vida se transformaria completamente”⁶⁰. A artista utiliza de seu cu, agora cuceta, para tensionar suas identidades e como é afetada pelo “cis”tema heteronormativo, assim, tanto minha performance quanto a de Tertuliana ainda geram debates para além de suas ações por justamente abordarem os cus e que geram olhares e contragostos, que me leva a pensar a importância da pesquisa artística atravessada pelo cu.

Portanto, pensar o cu como dispositivo e em diálogo com os dispositivos artísticos e contrassexuais é uma provocação ao sistema heterocisnormativo da nossa sociedade brasileira machista e racista. O cu é artístico, teórico e contrassexual, é brasileiro. E por isso também meu interesse na prática artística através do mesmo.

59 Termo usado popularmente pela comunidade LGBTQIAP+ que une cu e buceta em uma só.

60 Disponível em: <<https://vimeo.com/261810536>>. Acesso em: 10 março 2021.



Considerações Finais

Passados os quatro anos da graduação, destacando a mudança de ênfase na metade do curso e pela incrível experiência como bolsista do grupo OM-LAB, finalizo este período percebendo o quanto consegui desenvolver minhas práticas artísticas, bem como as interlocuções teóricas. Abordar meu corpo, sua nudez e sexualidade em trabalhos como: as videoperformances *Farrapos* (2018) e *Há tempos?* (2020) e na performance *Corpo e Seu Manto* (2019–2020) é, em alguma dose, ter coragem e força para apresentar artisticamente trabalhos explícitos, desdobrando os dispositivos de sexualidade e contrassexualidade, propostos por Michel Foucault (2019a) e Paul B Preciado (2017). Tensionando questões que são sensíveis para muitas pessoas, da mesma forma que são para mim. Não tenho mais vergonha de expor minha prática contrassexual e artística piscando o cu para a sociedade e o dispositivo de arte. Aliás, é isso mesmo que pretendo.

Apresentei minha identidade bicha contrassexual e seus fetiches sexuais, como o *golden shower* e o espaço do banheiro na fotografia *Para Mutt* (2020), no qual aprendi com Preciado mecanismos de subversão do poder estrutural da heteronormatividade sexual: as práticas artísticas. Questionando também *De onde vêm as cores da minha existência?* (2019), performance que trago essa bicha colorida e pergunto se *Meu prazer é risco de vida* (2018)?

Destaco a performance *A origem da arte* (2021) por me provocar reflexões sobre as linhas tênues de

se trabalhar com abordagens explícitas no que se referem a uma “teoria cu” (PELÚCIO, 2016, p. 127). Como descrito no presente trabalho, o termo “cu” não sai da boca de nós, brasileiros. Deixando-me evidente a necessidade de continuar pesquisando minha prática artística pelo cu.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Tradução Davi Pessoa. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2014. ISBN 978-8-58217-388-6.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. Tradução de Alexandre Krug, Lellis Siqueira. – 2ª. ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BASBAUM, Ricardo. **O artista como pesquisador**. In: Concinnitas Revista do Instituto de Artes da UERJ. Dossiê desdobramentos, redes e labirintos. Ano 7. Volume 1. número 9, julho de 2006. p. 70 – 76.

BARACHINI, Teresinha. Contraposições do performer Flávio de Carvalho. **Revista:Estúdio**. Vol 2 [n. 3] , 2011 p.199-205 – Link: <https://issuu.com/fbaul/docs/estudio3>

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismos e subversão da identidade**. Tradução Renato Aguiar. 11 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. ISBN: 978-85-200-0611-5.

CARVALHO, Victa de. **O dispositivo na arte contemporânea: relações entre cinema, vídeo e novas mídias**. – Porto Alegre: Sulina, 2020. 175 p. ISBN: 978-65-5759-000-3.

CAPELO, Mateus. **Noturnos**. Publicação on-line. Disponível em https://issuu.com/mateuscapelo/docs/mateus_capelo_-_noturnos?issuu_product=document_page&issuu_context=action&issuu_cta=follow_publisher. Maio, 2014.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013. 184 p. ISBN: 978-85-273-0009-4

COLLING, Leandro. LEOPOLDO, Rafael. Por uma ética da passividade. In: SAEZ, Javier. **Pelo cu: políticas anais**.

Javier Saez e Dejo Carrasco. Tradução Rafael Leopoldo. Belo Horizonte, MG. Letramento, 2016.

DANTAS, Larissa U. **Manto de Apresentação: O corpo ritualístico, narrativo e alegórico de Arthur Bispo do Rosário**. Orientadora: Roberta Ramos Marques. Dissertação de Mestrado – Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais. Universidade Federal da Paraíba e Universidade Federal de Pernambuco. João Pessoa, 2016. 166f.

FIDELIS, Gaudêncio. **Queermuseu: Cartografias da diferença na arte brasileira** = Queermuseu: Cartographies of difference in Brazillian Arte. Catálogo da exposição realizada de 15 de agosto a 08 de outubro de 2017, em Porto Alegre-RS. Org, curadoria e texto Gaudêncio Fidelis; texto Márcio Tavares; tradução Francesco Souza Settinero. – São Paulo: Santander Cultural, 2017. 180 p. ISBN: 978-85-65954-11-2.

FOUCAULT, Michel. [1926 – 1984]. **História da Sexualidade 1: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. – 8ª ed. – Rio de Janeiro/ São Paulo, Paz e Terra, 2019a. ISBN: 978-85-7753-294-0.

_____. **Microfísica do Poder**. Org, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. – 10ª ed. – Rio de Janeiro/ São Paulo, Paz e Terra, 2019b. 432 p. ISBN: 978-85-7753-296-4.

GONÇALVES, Suellen. Corpo censurado: o Buraco na política brasileira. **Revista Falô Magazine**. Rio de Janeiro, 2020. p. 16 a 27. ISSN: 2675-018X. Disponível em: <<https://www.falomagazine.com/edicoes-especiais/anual-2020/>>. Acesso em: 09 março 2021.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013. ISBN: 978-85-273-0675-1.

LUCCHESI, Dante. A estrutura da língua e a criação do gênero neutro. **Roseta**. V 4. N1 – 2021. Disponível em: <<http://www.roseta.org.br/2021/02/22/a-estrutura-da-lingua-e-a-criacao-de-genero-neutro/>>. Acesso em: 30 março 2021.

LUSTOSA, Tertuliana. Manifesto Traveco–Terrorista. **Concinnitas**. V. 1, n. 28. setembro de 2016. ISSN 1981–9897. p. 384 – 409. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25929/18560>>. Acesso em: 31 março 2021.

JEUDY, Henri–Pierre. **O corpo como objeto de arte**. Tradução Tereza Lourenço – São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

MOMBAÇA, Jota. Pode um cu mestiço falar? **Medium**. 6 jan 2015. Disponível em: <<https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>>. Acesso em: 04 março 2021.

NAME, Daniela. Falta queer em ‘Queermuseu’. **Revista Caju**, 2018, 19 de agosto de 2018. Disponível em: <<http://revistacaju.com.br/2018/08/19/falta-queer-em-queermuseu/>> Acesso em: 18 fevereiro 2021.

NOVADVORSKI, Bruno. “FARRAPOS” – **Meu corpo nu desdobrando o espaço e o sexo**, Resumo Expandido In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. Anais [...] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 2820–2830. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2019/PDF/RESUMO/28encontro_NOVADVORSKI_Bruno_2820-2830.pdf. Acessado em 18 junho 2020.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual**; tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n–1 edições, 2017.

_____. “Cartografias ‘Queer’: O ‘Flâneur’ Perverso, A Lésbica Topofóbica e A Puta Multicartográfica, Ou Como Fazer uma Cartografia ‘Zorra’ com Annie Sprinkle”. Trad. de Davi Giordano e Helder Thiago Maia. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017. ISSN: 2316-8102. Disponível em: <<https://performatus.com.br/traducoes/cartografias-queer/>>. Acesso em: 27 outubro 2020.

PEDROSA, Adriano. Performatividade de Gênero. In: BEACHELANY, Camila. PEDROSA, Adriano. **História da Sexualidade – catálogo**. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Catálogo da exposição realizada de 20 de out. de 2017 – 14 de fev. 2018. – São Paulo, 2017. 272 p.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**, 10ed. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009. 256 p. ISBN: 978-85-7458-267-2.

PELÚCIO, Larissa. Breve história afetiva de uma teoria deslocada. **Revista Florestan** – Graduação Ciências Sociais – UFSCar. Editorial Ano 1 – Número 02 (2014) – Dossiê “Teoria Queer”. p. 26 – 45. ISSN 2357-8300. Disponível em: <<http://www.revistaflorestan.ufscar.br/index.php/Florestan/issue/view/4/showToc>>. Acesso em: 05 março 2021.

_____. O Cu [de] Preciado – estratégias cucarachas para não higienizar o queer no Brasil. **Iberic@1, Revue d’études ibériques et ibéro-américaines**. Número 9 – Printemps 2016, p. 132. Disponível em <http://iberical.paris-sorbonne.fr/numeros/numero-9-printemps-2016/>. Acesso em: 03 junho 2020.

PEREZ, Andrea Lissett. A identidade à flor da pele: etnografia da prática da tatuagem na contemporaneidade. **Mana** [online]. 2006, vol.12, n.1, pp.179-206.

RANGEL, Daniel. Onde estou agora? **MAC USP**. 2020
Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/expos/2020/voceestaaqui/home.htm>>. Acesso em: 03 março 2020.

RED, Chris T. SCHEEREN, Bruno A. N. **Desdobramento dos corpos na construção da sociedade contrassexual**.

In: VII Congresso Internacional em Estudo Culturais: Performatividades de Género na Democracia Ameaçada. Org: Maria Manuel Baptista e Alexandre Rodolfo Alves de Almeida. Aveiro, Portugal, 2020. Versão em português ISBN: 9789895495610. p. 113 – 121 link: https://ria.ua.pt/bitstream/10773/29823/3/VII_CIEC_2020_pt.pdf. Versão em inglês ISBN: 9789895495627 p. 117– 125 link: https://ria.ua.pt/bitstream/10773/29943/1/VII_CIEC_2020_en.pdf

SCHEEREN, Bruno A. N. **Perspectivas anais: o cu como dispositivo contrassexual e artístico**. In: Anais do XXIX Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas : Dispersões [recurso eletrônico] / Organizadores, Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues e Cleomar de Sousa Rocha. – Goiânia : Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Anpap),2020. p. 1502 – 1519. Link: http://anpap.org.br/anais/2020/pdf/Bruno_Alcione_Novadvorski_ANPAP_2020_ArtigoFinal-137.pdf

STEINMETZ, Rose. TOMAZI, Rafael. Sobre o Centro Cultural Ouvidor 63. In: **O Espaço Delirante**, 2018. São Paulo. ISBN: 978-65-00-10759-3. 48f

TEIXEIRA, Antonio C E M. A vanguarda conservadora: aspectos políticos e simbólicos do movimento LGBT. **Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio**, nº 7, jul/dez, 2010, pp. 63-80. ISSN: 1982-3894.

MATÉRIAS DE JORNAIS

Após cancelar 'Queermuseu', Santander Cultural terá que realizar exposições sobre diversidade. **Sul21**. Porto Alegre, 11 de janeiro de 2018. Disponível em: <<https://www.sul21.com.br/areazero/2018/01/apos-cancelar-queermuseu-santander-cultural-tera-que-realizar-exposicoes-sobre-diversidade/>>. Acesso em: 19 fevereiro 2021.

Bienal de Artes do Ouvidor 63 propõe a construção de novos mundos. **Catraca Livre**, São Paulo, 11 de setembro de 2018. Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/agenda/bienal-de-artes-do-ouvidor-63-propoe-a-construcao-de-novos-mundos-sp/>> Acesso em: 18 fevereiro 2021.

CALCAGNO, Victor. FURLANETO, Audrey. Entenda o que é 'golden shower', prática sexual questionada por Bolsonaro em rede social. **O Globo**. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/entenda-que-golden-shower-pratica-sexual-questionada-por-bolsonaro-em-rede-social-23502670>>. Acesso em: 31 março 2021.

EVLING, Ron. How did red and blue states to be? **NPR**. USA. 13 de novembro de 2014. Disponível em <<https://www.npr.org/2014/11/13/363762677/the-color-of-politics-how-did-red-and-blue-states-come-to-be>>. Acesso em 15 fevereiro 2021.

Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgeneres, Interssexuais, Assexuais e Agêneres e + que corresponde a todas as pessoas que não se identificam com algum ponto da heterossexualidade. Para entender melhor ver matéria O que significa LGBTQIAPN+? do site **Orientando**. Ver: O que significa LGBTQIAPN+?. Orientando. Disponível em: <<https://orientando.org/o-que-significa-lgbtqiap/>>. Acesso em: 18 fevereiro 2021.

LOPES, Janaína. Multa paga pelo Santander após fechamento da exposição Queermuseu financiará projetos sobre direitos humanos. **G1**, 14 de janeiro de 2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2021/01/14/multa-paga-pelo-santander-apos-fechamento-da-exposicao-queermuseu-financiara-projetos-sobre-direitos-humanos.ghtml>> Acesso em 19 janeiro 2021.

Santander Cultural muda de nome e reabre com nova proposta. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 25 de março de 2019. Disponível em: <<https://www.correiodopovo.com.br/artesagenda/santander-cultural-muda-de-nome-e-reabre-com-nova-proposta-1.328757>> Acesso em: 18 fevereiro 2021.

SITES

<https://www.artsy.net/artwork/robert-mapplethorpe-self-portrait-with-whip>. Acesso 21 julho 2020.

<http://bit.ly/3kIV1Ccdatafolha>>. Acesso 11 agosto 2020.

<http://brunonovadvorski.com.br/index.php/bn/residencias-artisticas> Acesso em 21 junho 2020.

<http://brunonovadvorski.com.br/index.php/portfolio/36-de-onde-vem-as-cores-da-minha-existencia>. Acesso em: 04 março 2021.

http://duocu.art.br/images/duocu/portfolio/magazines/corpoexplicito/CorpoExplicito_vol02_n08_marco202102.pdf. Acesso em: 04 março 2021.

<https://www.falomagazine.com/wp-content/uploads/PDFs/special/ANuAL/faloANuALweb.pdf>. Acesso em: 04 março 2021.

<http://leideincentivoacultura.cultura.gov.br/>. Acesso em: 19 fevereiro 2021.

<https://keithboadwee.com/home.html>>. Acesso em: 04 março 2021.

<https://mateuscapelo.com/imagem/noturnos/>. Acesso em: 21 junho 2020.

<https://mcachicago.org/Collection/Items/2007/Bruce-Nauman-Self-Portrait-As-A-Fountain-From-The-1966-67-1970-2007>. Acesso em 27 outubro 2020.

<https://open.spotify.com/episode/7>. Acesso em 04 março 2021.

<http://thered.com.br/index.php/more/ras>. Acesso em: 22 outubro 2020.

<https://vimeo.com/261810536>>. Acesso em: 10 março 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=re6DwzXHQYc>. Acesso em 15 outubro 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=euAgWMWQXzk>. Acesso em: 10 março 2021.

Lista de Figuras

Figura 01: Visita a 34ª Bienal de São Paulo	23
Figura 02: Visita a 34ª Bienal de São Paulo	23
Figura 03: Visita ao Centro Cultural Ouvidor 63	25
Figura 04: Visita ao Centro Cultural Ouvidor 63	25
Figura 05: Visita ao Centro Cultural Ouvidor 63	25
Figura 06: Visita ao Centro Cultural Ouvidor 63	25
Figura 07: Bruno Novadvorski. Farrapos (2018)	34
Figura 08: Bruno Novadvorski. Farrapos (2018)	34
Figura 09: Bruno Novadvorski. Farrapos (2018)	34
Figura 10: Bruno Novadvorski. Farrapos (2018)	34
Figura 11: Bruno Novadvorski. Farrapos (2018)	34
Figura 12: Bruno Novadvorski. Farrapos (2018)	34
Figura 13: Bruno Novadvorski. Farrapos (2018)	34
Figura 14: Bruno Novadvorski. Farrapos (2018)	34
Figura 15: Bruno Novadvorski. Farrapos (2018)	34
Figura 16: Bruno Novadvorski. Farrapos (2018)	34
Figura 17: Mateus Capelo. Noturnos (2012–2013)	45
Figura 18: Mateus Capelo. Noturnos (2012–2013)	45
Figura 19: Mateus Capelo. Noturnos (2012–2013)	45
Figura 20: Mateus Capelo. Noturnos (2012–2013)	47
Figura 21: Mateus Capelo. Noturnos (2012–2013)	47
Figura 22: Mateus Capelo. Noturnos (2012–2013)	47
Figura 23: Bruno Novadvorski. Há tempos? (2020)	50
Figura 24: Bruno Novadvorski. Há tempos? (2020)	50
Figura 25: Bruno Novadvorski. Há tempos? (2020)	51
Figura 26: Bruno Novadvorski. Há tempos? (2020)	52
Figura 27: Bruno Novadvorski. Há tempos? (2020)	53
Figura 28: Bruno Novadvorski. Há tempos? (2020)	53
Figura 29: Bruno Novadvorski. Corpo e seu Manto (2019–2020)	58
Figura 30: Bruno Novadvorski. Corpo e seu Manto (2019–2020)	59
Figura 31: Bruno Novadvorski. Corpo e seu Manto (2019–2020)	60
Figura 32: Bruno Novadvorski. Corpo e seu Manto (2019–2020)	61
Figura 33: Bruno Novadvorski. Corpo e seu Manto (2019–2020)	68
Figura 34: Bruno Novadvorski. Corpo e seu Manto (2019–2020)	68
Figura 35: Bruno Novadvorski. Corpo e seu Manto (2019–2020)	69
Figura 36: Bruno Novadvorski. Corpo e seu Manto (2019–2020)	69
Figura 37: Flávio de Carvalho. Experiência nº3 (1956)	71
Figura 38: Arthur Bispo do Rosário. Manto da Apresentação	75
Figura 39: Arthur Bispo do Rosário. Manto da Apresentação	75

Figura 40: Bruce Nauman. Self-Portrait as a Fountain [1966-1970]	87
Figura 41: Bruno Novadvorski. Para Mutt [2020]	88
Figura 42: Robert Mapplethorpe. Jim and Tom, Sausalito [1977]	93
Figura 43: Bruno Novadvorski. De onde vêm as cores da minha existência? [2019]	94
Figura 44: Bruno Novadvorski. De onde vêm as cores da minha existência? [2019]	94
Figura 45: Bruno Novadvorski. De onde vêm as cores da minha existência? [2019]	94
Figura 46: Bruno Novadvorski. De onde vêm as cores da minha existência? [2019]	94
Figura 47: Bruno Novadvorski. De onde vêm as cores da minha existência? [2019]	95
Figura 48: Bruno Novadvorski. De onde vêm as cores da minha existência? [2019]	95
Figura 49: Keith Boadwee. Purple Squirt [2020]	100
Figura 50: Bruno Novadvorski. Meu prazer é risco de vida [2020]	102
Figura 51: Bruno Novadvorski. Meu prazer é risco de vida [2020]	103
Figura 52: Bruno Novadvorski. Auto penetração com dildos [2019-2020]	114
Figura 53: Bruno Novadvorski. Auto penetração com dildos [2019-2020]	114
Figura 54: Bruno Novadvorski. Auto penetração com dildos [2019-2020]	115
Figura 55: Bruno Novadvorski. Auto penetração com dildos [2019-2020]	115
Figura 56: Bruno Novadvorski. Auto penetração com dildos [2019-2020]	115
Figura 57: Bruno Novadvorski. Auto penetração com dildos [2019-2020]	117
Figura 58: Robert Mapplethorpe. Self portrait with Whip [1978]	120
Figura 59: Bruno Novadvorski. Zona de Prazer [1978]	122
Figura 60: Registro colagem do lambe Zona de Prazer	125
Figura 61: Registro colagem do lambe Zona de Prazer	125
Figura 62: Registro colagem do lambe Zona de Prazer	127
Figura 63: Registro colagem do lambe Zona de Prazer	127
Figura 64: Registro colagem do lambe Zona de Prazer	127
Figura 65: Registro colagem do lambe Zona de Prazer	128
Figura 66: Registro colagem do lambe Zona de Prazer	128
Figura 67: Registro colagem do lambe Zona de Prazer	128
Figura 68: Tadeu Jungle. Você está aqui [2020]	129
Figura 69: Tadeu Jungle. Você está aqui [2020]	129
Figura 70 : Tadeu Jungle. Você está aqui [2020]	129
Figura 71: Registro colagem do lambe Zona de Prazer	131
Figura 72: Registro colagem do lambe Zona de Prazer	131
Figura 73: Registro colagem do lambe Zona de Prazer	131
Figura 74: Registro colagem do lambe Zona de Prazer	131
Figura 75: Registro colagem do lambe Zona de Prazer	131
Figura 76: Registro colagem do lambe Zona de Prazer	131
Figura 77: Ron Athey. Solar Anus [1999]	133
Figura 78: Ron Athey. Solar Anus [1999]	133

Figura 79: Ron Athey. Solar Anus [1999]	133
Figura 80: Ron Athey. Solar Anus [1999]	133
Figura 81: Ron Athey. Solar Anus [1999]	133
Figura 82: Ron Athey. Solar Anus [1999]	133
Figura 83: Ron Athey. Solar Anus [1999]	133
Figura 84: Ron Athey. Solar Anus [1999]	133
Figura 85: Ron Athey. Solar Anus [1999]	133
Figura 86: Abel Azcona. Make America Great Again [2017]	135
Figura 87: Abel Azcona. Make America Great Again [2017]	135
Figura 88: Abel Azcona. Make America Great Again [2017]	135
Figura 89: Abel Azcona. Make America Great Again [2017]	135
Figura 90: Abel Azcona. Make America Great Again [2017]	135
Figura 91: Abel Azcona. Make America Great Again [2017]	135
Figura 92: Bruno Novadvorski. A origem da arte [2021]	136
Figura 93: Bruno Novadvorski. A origem da arte [2021]	136
Figura 94: Bruno Novadvorski. A origem da arte [2021]	136
Figura 95: Bruno Novadvorski. A origem da arte [2021]	136
Figura 96: Bruno Novadvorski. A origem da arte [2021]	136
Figura 97: Bruno Novadvorski. A origem da arte [2021]	136
Figura 98: Bruno Novadvorski. A origem da arte [2021]	137
Figura 99: Bruno Novadvorski. A origem da arte [2021]	137
Figura 100: Bruno Novadvorski. A origem da arte [2021]	137
Figura 101: Bruno Novadvorski. A origem da arte [2021]	137
Figura 102: Bruno Novadvorski. A origem da arte [2021]	139
Figura 103: Bruno Novadvorski. A origem da arte [2021]	139
Figura 104: Bruno Novadvorski. A origem da arte [2021]	139
Figura 105: Bruno Novadvorski. A origem da arte [2021]	140
Figura 106: Bruno Novadvorski. A origem da arte [2021]	140
Figura 107: Tertuliana Lustosa. Cuceta [2016]	144

Posfácio

Texto e Ruído em Bruno Novadvorski: Fissuras (nos) Anais da “História da Arte”

Marco Antônio Vieira

É preciso conceber o ruído, a distorção como música. Uma *outra* forma de música que aparenta renegar tudo o que a se traduz em experiência sensorial prazerosa. O *gozo*, para Georges Bataille (2013) e para Jacques Lacan (1975), é antes o excesso, o dispêndio que escapa à regra da utilidade a que se vincula costumeiramente o prazer. É de uma espécie de aceno gozoso, que aponta para o “fora- do –quadro” em que se encena a “História da Arte”, que a pesquisa de Bruno Novadvorski aparenta tratar.

Que seja o “posfácio” aquilo que se escreve depois – o texto depois do texto – o texto ao fim de um texto só se admite aqui, uma vez que se possa desafiar a noção mesma de finitude de um texto.

O texto é antes uma câmara de ecos, cuja origem ou destinação final não são localizáveis. É como uma caixa de ressonâncias, em que vozes e sonoridades pretéritas aparentam ter sido captadas e agora se fazem ouvir como que mixadas a partir de Bruno Novadvorski, que se inscreve no “tecido que é o texto” (BARTHES, 1973, p.100) da História da Arte, sua pesquisa de conclusão de curso.

Em nossa leitura, aquilo que Novadvorski produz é da ordem de uma interferência ou perturbação, um ruído: estilhaço explosivo da vitrina que guarda o que se ouve e vê, segundo o

jovem artista e pesquisador, como possibilidades outras para o campo em que se insere este trabalho corajoso e relevante, orientado pela Prof^a. Dr^a. Têê Baranchini para o Programa de Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

O trabalho de Novadvorski, é, em suma, o que a historiadora da arte feminista Griselda Pollock [2003], nomeará “intervenções” no campo da História da Arte hegemônica.

O limite e sua transgressão é precisamente o núcleo ao redor do qual gravita a pequena galáxia que são as obras de outros artistas repertoriadas por Novadvorski às quais costura as suas. Nas margens deste sistema sob a forma de texto ou desta cena escriturária [DERRIDA, 1995] que se [des]fia e se [des]faz incessantemente, irrompem barulhentos e afrontosos os anais – uma ambivalência vocabular que nos serve de alegoria– de uma *outridade* monstruosa, talvez, para o que se convencionou nomear o conjunto de narrativas conhecido por “História da Arte Ocidental”.

Etimologicamente, “mostrar” e “monstro” encontram-se aproximados [DIDI-HUBERMAN,2013]. Dar a ver aquilo que nunca se mostra é emprestar visibilidade e, no campo das artes visuais, visualidade ao que se tem por ob-ceno “fora da cena”, o que é preciso se manter fora do olhar público sob pena de desvirtuar e desestabilizar a ordem social, como nos instrui Lynn Hunt em *A invenção da pornografia* [1999].

Trata-se, em última instância, de evitar que o que não se pode mostrar – o “monstruoso”– possa materializar-se gráfica, linguística e imageticamente. Daí que se mobilizem os esforços para interditar que o “monstro” figure na paisagem legível, sonora, visual da cultura.

O que nos mostra Bruno Novadvorski, neste pequeno ensaio de pesquisa em artes visuais, toma de assalto tudo que se julgava domesticado e acomodatório no campo da História da

Arte. Ao entregar-nos a massa sonora e visual que compõe esta investigação, Novadvorski, antes nos convoca que convida, a enfrentar a subterrânea corrente de desviantes modulações poéticas e harmônicas associadas às dissidências e desobediências do sistema *corpo-sexo-gênero*.

O que se manifesta no campo de produção de saberes – *gnose* – como um gesto em direção à uma outra episteme não apenas para a práxis artística, mas igualmente para os campos da Teoria, Crítica. História e Filosofia da Arte [DANTO, 2020] a partir de pesquisas como a de Bruno Novadvorski contribui inequivocamente para o questionamento de uma “História da Arte” estruturada pelo viés da hegemonia de uma branquitude patriarcal heteronormativa e cisgênera, que opera não apenas por meio de políticas de invisibilização mas igualmente através de toda uma arquitetura epistemicida que expulsa e bane do palco de visibilidade do Sistema das Artes não apenas os corpos não-brancos, dissidentes sexuais e desobedientes de gênero mas igualmente toda a produção artística cuja morfologia e concepção escape às prescrições canônicas do “mundo da arte”.

Ao revisitar citacional artistas como Bruce Nauman, Robert Mapplethorpe, Keith Broadwee, Ron Athey, Abel Azcona e Tertuliana Lustosa, Bruno Novadvorski acaba por fazer emergir uma constelação galáctica de corpos dissonantes e desobedientes cujas obras constituem o que, para nós, se converte, nesta espécie de eco sonoro ao texto da pesquisa de Novadvorski que é nosso próprio texto como intervenção nas margens daquele do jovem pesquisador, em um zumbido musical, resultado sonoro que se apresenta como uma espessa parede de ruídos, distorções e efeitos, ininteligíveis em uma primeira escuta, quase impenetráveis, como se nestas cortinas sobrepostas se pudesse ver o que se ouve e ouvir o que se vê.

O interdito e a transgressão que o sucede é a razão mesmo de ser daquilo que insiste sob o nome de “arte”. Daí que uma contribuição como a de Bruno Novadvorski opere a partir

justamente do paradoxo da violência da interdição. Estamos diante da alucinação sensorial do que é o erotismo em sua fricção com o limite da vida e da experiência e o impacto sobre o saber *sobre artes* e *em artes* nasce aí.

A contrassexualidade em Paul B. Preciado (2017), a história da sexualidade em Michel Foucault e o gênero em Judith Butler (2010) trocam olhares com suas (sub)versões decoloniais do cu e no cu do “mundo da arte” – Pêdra Costa e Jota Mombaça (2021) – de uma bicha no sul global em que se inscreve a “origem da arte”, ou deveríamos dizer, da origem da arte segundo ela se inscreve nos anais da história de Bruno Novadvorski.

Música visual pós-punk barulhenta e ruidosa a assombrar-nos os ouvidos, excitar-nos os olhos, embaralhar os sentidos.

É preciso gritar junto a Novadvorski, berrar pelo que se ouvê nos limites fronteiros e intersticiais do fim deste “mundo da arte”.

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero – feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010

DANTO, Arthur. *O que é arte*. Tradução Rachel Cecília de Oliveira e Debora Pazetto. Belo Horizonte: Relicário, 2020

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*. Tradução de Renata Correio Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2013

HUNT, Lynn. *A invenção da pornografia – obscenidade e as origens da modernidade 1500–1800*. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999

LACAN, Jacques. *Le séminaire livre XX: encore*. Paris: Seuil, 1975

MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021

POLLOCK, Griselda. *Vision and difference – feminism, femininity and the histories of art*. Londres: Routledge, 2003

PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual – práticas subversivas da identidade sexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1, 2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

N935d

Novadvorski, Bruno

Dispositivo de arte : meu corpo contrassexual e artístico /
Bruno Novadvorski. – Porto Alegre : Ars Sexualis, Universidade
Federal do Rio Grande do Sul, 2021.

172 p. il. color.

ISBN 978-65-5973-070-4 (E-book .pdf)

1. Contrassexualidade 2. Corpo (Arte) 3. Ars Sexualis I. Título.

CDU 7.039

Bibliotecária responsável
Catherine da Silva Cunha
CRB 10/1961

Este livro é resultado do trabalho de conclusão do curso de Bacharelado em Artes Visuais do Bruno Novadvorski. Graduação realizada no período de 2017 a 2021. Uma bicha que resolve falar de sua contrassexualidade anal pela prática artística e acadêmica. Construindo um arcabouço teórico amplo e que atravessa passado, presente e se joga de rabo aberto no futuro. Dialogando com campos outros do conhecimento, costura suas produções artísticas, teóricas, sexuais, ampliando o leque das relações, estimulando as possibilidades distintas de uma parte do corpo/corpa/corpe que poucas pessoas colocam para brilhar ao sol.

