

Edição v. 41  
número 1 / 2022

Contracampo e-ISSN 2238-2577  
Niterói (RJ), 41 (1)  
jan/2022-abr/2022

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

A pele das imagens: trauma e melancolia nas dobras fotográficas por Severo Sarduy, Pedro Lemebel, Alair Gomes e Hudinilson Junior

The skin of images: trauma and melancholia in photographic folds by Severo Sarduy, Pedro Lemebel, Alair Gomes and Hudinilson Junior

**RIBAMAR JOSÉ DE OLIVEIRA JUNIOR**

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.  
E-mail: ribamar@ufrj.br. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5607-2818>.

**HUBER DAVID JARAMILLO GIL**

The City University of New York (CUNY) – New York, DC, Estados Unidos.  
E-mail: [hjaramillogil@gradcenter.cuny.edu](mailto:hjaramillogil@gradcenter.cuny.edu). ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2399-0946>.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

OLIVEIRA JUNIOR, Ribamar José de; GIL, Huber David Jaramillo. Sensibilidades queer e estética neobarroca nas dobras fotográficas: o trauma e a melancolia por Sarduy, Lemebel, Alair e Hudinilson. Contracampo, Niterói, v. 41, n. 1, p. XXX-YYY, jan./abr. 2022.

**Submissão em: 11/01/2022. Revisor A: 01/03/2022; Revisor B: 06/03/2022; Revisor B: 22/03/2022. Aceite em: 22/03/2022.**

**DOI – <http://doi.org/10.22409/contracampo.v41i1.52795>**

## Resumo

Este estudo analisa a poética dos registros fotográficos de Severo Sarduy (Cuba, 1937-1993), Pedro Lemebel (Chile, 1952-2015), Alair Gomes (Brasil, 1921-1991) e Hudinilson Júnior (Brasil, 1957-2013). Pelo corpo e artifício, sensibilidades percorrem as obras que revisitam não só barroco, mas o neobarroco em sua dimensão estética. Por uma dobradura, procuramos entre o queer e a fotografia pensar no performativo do corpo como imagem através da melancolia e do trauma. O que denominamos de "pele das imagens" se aproxima de uma textura do entre-olhar que nos toca, como uma superfície que se estende de uma pele a outra.

### Palavras-chave

Queer; Barroco; Fotografia; Estética; Corpo.

## Abstract

This study analyzes the poetics of the photographic registers of Severo Sarduy (Cuba, 1937-1993), Pedro Lemebel (Chile, 1952-2015), Alair Gomes (Brazil, 1921-1991) and Hudinilson Júnior (Brazil, 1957-2013). By body and artifice, sensibilities traverse the works that revisit not only baroque, but the neobaroque in its aesthetic dimension. By a folding, we look between queer and photography to think about the performative of the body as image through melancholy and trauma. What we call the "skin of images" is close to a texture of the in-between look that touches us, like a surface that extends from one skin to another.

### Keywords

Queer; Baroque; Photography; Aesthetics; Body.

## Introdução

Entre a efemeridade e o inacabamento, a visão barroca ancora a perspectiva da história pela decomposição, na recusa da eternidade e da estabilidade do símbolo por meio da alegoria como ruína que compõe a experiência, levando em conta que na estrutura alegórica do drama barroco as ruínas são elementos formais da obra de arte e a imagem aparece como fragmento. Dessa forma, vale pensarmos no aspecto fragmentário dessa visão dramática do barroco através da dialética da alegoria, pois “a ambiguidade, a multiplicidade de sentidos é o traço fundamental da alegoria. A alegoria, o Barroco, se orgulham da riqueza de significações” (BENJAMIN, 1984, p. 199). Se as imagens são dialéticas na ambivalência entre passado e presente, os fragmentos nos conduzem entre “centelhas do acaso” (BENJAMIN, 1985) que permitem o vislumbre das fotografias por lampejos. Assim, Sontag (1986) traz o estilo benjaminiano como “barroco de estrutura fixa”, tendo como tema os meios de espacialização do mundo, onde compreender significa mapear e saber, sobretudo, como se perder. “O barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não para de fazer dobras” (DELEUZE, 1991, p. 13). De tal modo nos perdemos entre traços, pois nos termos de Deleuze (1991) o traço do barroco é a dobra que vai ao infinito, como um labirinto do contínuo, tendo o corpo uma centralidade complexa diante própria capacidade de dobrar a matéria em um jogo de evidências. “É o momento em que se abre o antro escavado pelo o que nos olha no que vemos” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77)

Nessas dobras, encontramos na perspectiva de Lopes (1999) um ponto de partida na abordagem do Neobarroco como uma categoria operacional para compreender o mundo contemporâneo, tendo em vista que essa categoria além de hiperbolizar a possibilidade do Barroco, o recria nas dimensões do/para o presente, emergindo da simultaneidade de mundos a partir da sua importância nas culturas brasileira e hispano-americana. “O Neo-Barroco se constitui numa poética de desterritorialização, adequada à crise do individualismo em que a subjetividade explode em fluxos esquizóides, colocando-se permanentemente à deriva” (LOPES, 1999, p. 42). Para o autor, a recuperação do Barroco traz valores como a ludicidade e a espetacularização nas relações sociais, tendo como elemento fundamental o artifício que conduz ao jogo e a sedução. Assim, nos interessa em cada fragmento das imagens as relações sensíveis, justamente no momento em que podemos apreendê-las por um vislumbre a partir da concisão imprecisa das suas aparições. Na metáfora barroca do teatro do mundo, entendemos o artifício como uma categoria estética (LOPES, 2002) constituída por experiências individuais e coletivas, aqui marcadas pelos registros performativos dos corpos LGBTQIA+<sup>1</sup> no campo fotográfico.

Ao caminharmos entre essas obras, seguimos pela dimensão da fotografia quando ela se “diz-dobra”, como menciona Lissovsky (2009), nos vincos das imagens que vibram entre si na flutuação pelas outras, nutrindo uma sensibilidade que advém dessa mesma vibração e nos conduz à uma textura que deriva do entre-olhar. Se essa textura pode ser vista como uma atmosfera criada pelas dobras, caberia destacar o que Fatorelli (2012) aborda pelas “imagens-afecções”, entre a percepção e a ação, na deriva da capacidade da afecção de apontar para o interior do corpo que “pode produzir uma experiência singular, criar novos hábitos, despertar novas disposições” (FATORELLI, 2012, p. 49). No esforço de alargar os caminhos entre o *queer* e a fotografia, procuramos fazer um tipo de dobradura por essas afecções nas sensibilidades articuladas por Lopes (2016) entre os afetos e o artifício na América Latina. “Essa sensibilidade proto*queer* se articula com uma produção poética vinculada a uma releitura do Barroco, momento fundamental de uma genealogia do artifício e que se atualiza enquanto Neobarroco, o qual já se colocava sob uma dimensão *queer* (...)” (LOPES, 2016, p. 4). Desse modo, esses “afetos *queer*” permitem tomar as imagens a partir da sua pele, da superfície do corpo que deseja por vestígios capturados pelo

---

1 LGBTQIA+ é a sigla utilizada para lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais ou transgêneros, queer, intersexuais e assexuais.

fotográfico e pela poética de cada passagem.

Portanto, este artigo surge de afetações mútuas a partir de olhares cruzados entre os registros fotográficos de Severo Sarduy (Cuba, 1937-1993), Pedro Lemebel (Chile, 1952-2015), Alair Gomes (Brasil, 1921-1991) e Hudinilson Junior (Brasil, 1957-2013). Quando pensamos na poética desses corpos entre o artifício e o contexto latino-americano, encontramos no Sul Global através dessa dobradura, uma forma de perceber os enredos do passado no corpo do presente (COMAROFF e COMAROFF, 2012). Pelo pensamento de Rolnik (2018), refletimos sobre a ativação de outros cenários que pulsam no presente. “E mesmo que tal pulsação se refira a movimentos artísticos do passado, a possibilidade de haver tais efeitos extrapola seu tempo e, inclusive, o espaço restrito da arte” (ROLNIK, 2018, p. 96). Nessas relações, tentamos pensar a imagem como um gesto de criação através do corpo, em que “elas são corpos – e os corpos são imagens – que teimam em emergir” (RESENDE et al., 2019, p. 497). Se as afetações com as obras revelam encontros que permitem agir, como traz Colling (2021), percorremos dois atos. Em um primeiro momento, veremos as obras de Sarduy e Lemebel entre corpo e trauma e, em um segundo momento, observaremos as obras de Alair e Hudinilson entre corpo e melancolia, considerando o artifício como perspectiva dessas formas estéticas na fotografia.

## Corpo e trauma em Severo Sarduy e Pedro Lemebel: ato um

Do *boom* da escrita latino-americana, o trabalho de Severo Sarduy muitas vezes medeia entre os escritores das décadas de 1960 e 1970 e os do pós-*boom*.<sup>2</sup> Como tal, quando apresentado publicamente, o corpo do autor muitas vezes se assemelha à imagem masculinista e elitista retratada pelos escritores desse conjunto.<sup>3</sup> Obedecendo aos códigos de convencionalidade e às práticas de normatização, o autor cria uma identidade comercializável que atrai alianças colegiadas e futuros leitores.<sup>4</sup> Nascido na cidade de Camagüey, Cuba, no ano de 1937, Severo Sarduy é considerado um dos autores mais importantes do contexto hispano-americano contemporâneo, sendo autor de vários romances que mostram o travestimento do corpo encarnado na palavra, a exemplo de *Escrito sobre un cuerpo* (1969) e *Cobra* (1972). Para ele, o barroco contém elementos dialógicos e intertextuais, na medida em dialoga com o que seria o “neobarroco do desequilíbrio, reflexo estrutural de um desejo que não pode alcançar seu objeto, desejo para o qual o logos não organizou mais do que uma pantalha que esconde a carência” (SARDUY, 1987, p. 178). À vista disso, as questões de gênero e sexualidade parecem entrar no processo de crise dos elementos barrocos que compõe o social, na marginalização da diferença. Sendo assim, vamos voltar a atenção para uma série de fotografias que aparecem em *El Oriente de Severo Sarduy*, uma exposição do trabalho visual do artista com curadoria de Gustavo Guerrero.<sup>5</sup>

---

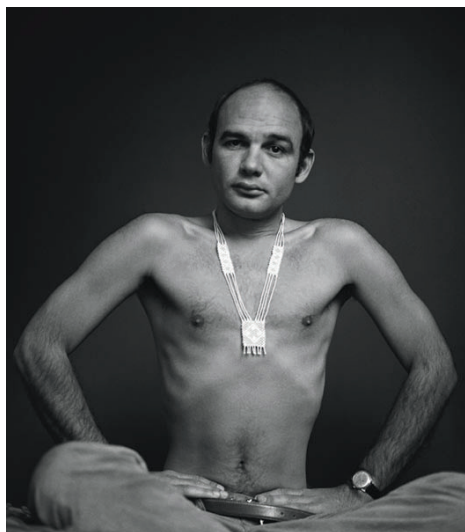
2 Para uma leitura mais aprofundada entre os escritores e os dois movimentos, ver Echevarría et al. (1987).

3 De acordo com Shaw (1998), os autores do *boom* estariam mais próximos de uma classe privilegiada o que não representava a média das pessoas na América Latina.

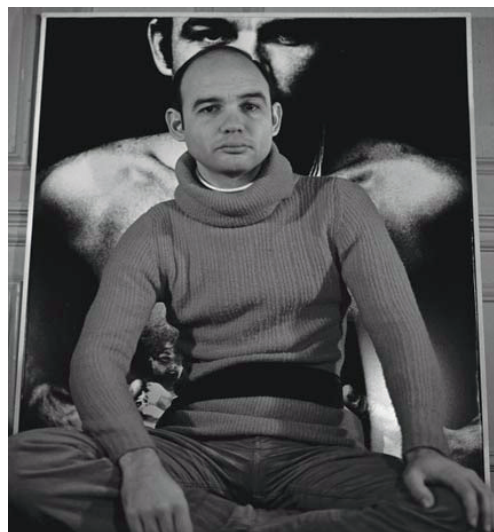
4 Refletimos sobre isso a partir de artigos de jornal encontrados como recortes na Coleção González Echevarría sobre Severo Sarduy e outros escritores latino-americanos na Biblioteca Firestone da Universidade de Princeton, Nova Jersey, como parte da Divisão de Manuscritos: <https://findingaids.princeton.edu/catalog/C1543>. Acesso em: 10 set. 2021.

5 A inauguração da exposição foi realizada em Madrid em 2008 antes de viajar para Paris, Fes, Tânger, Tétouan, Casablanca, Rabat, Pekin, Nova Deli e Manila. Posteriormente, o Centro Virtual Cervantes criou um espaço digital de livre acesso ao público: <https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/Sarduy/>. Acesso em: 03 ago. 2021.

**Fotografias 1 e 2 – Intituladas *Severo Sarduy en casa de Antonio Gálvez (1971)*, aparecem no ensaio *Severo Sarduy: una necesaria relectura* de Juan Goytisolo e no ensaio *Sobre una tumba, una rumba* de Guillermo Cabrera Infante, respectivamente**



1



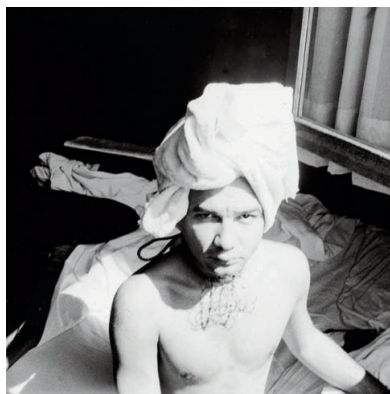
2

Fonte: Centro Virtual Cervantes/Acervo Antônio Gálvez

Como o título sugere, *El Oriente de Severo Sarduy* volta sua atenção para o interesse de Sarduy pela cultura oriental. Gostaríamos de começar com uma série de imagens tiradas por Antonio Gálvez (2018), um fotógrafo catalão amplamente reconhecido por suas fotomontagens surrealistas. Ele é o autor de *Mes amis les groses têtes*, uma coleção de 75 retratos de significativas figuras culturais, literárias e filosóficas, na qual Sarduy está incluído. Na Fotografia 1, Sarduy chama a atenção para a plasticidade de seu corpo. A câmera fotográfica se concentra no rosto e na parte superior do tronco enquanto ele olha diretamente para a lente. Com a firmeza dos olhos fixos, cabe nos perguntar o que nos olha (DIDI-HUBERMAN, 1998) diante dessa fixidez no olhar de Sarduy. De certa forma, nos sentimos olhados pelo seu longo colar que adorna o seu corpo em torno de uma pompa que o faz se erguer pelo movimento das mãos na cintura. Essa pose de Sarduy ao lado do gesto surrealista de Gálvez faz com que sua pele reluza na imagem como superfície da própria fotografia. Além disso, o aumento do contraste do retrato, que escurece as sombras da imagem, realça a impressão profunda dos dedos na carne.

É importante notar que, enquanto ele está nu e o seu corpo aparece curvo, Sarduy nos olha como quem sabe que está sendo olhado, expandindo a sua própria presença através de uma aparência graciosa e feminina que se efetua em tensão no contraste da aparência robusta e masculina. Na Fotografia 2, sentado de pernas cruzadas e com o tronco coberto nada nos olha mais do que o próprio jogo de olhares que possui esta imagem. Ao invés de apresentar o peito nu com o colar artesanal, Sarduy veste uma camisa de mangas longas e a pose graciosa que faz o corpo se erguer cede lugar a uma postura conduzida pelo rebaixamento dos ombros. Desta vez, parte do que chama atenção é o que aparece no fundo desse retrato. Atrás dele, grande e imponente, encontramos uma impressão do que parece ser o retrato oficial que nos olha por trás do olhar de Sarduy.

**Fotografias 3, 4 e 5 – Intituladas Severo Sarduy disfrazado (1968-1972), aparecem no ensaio *Notas sobre el Oriente de Severo* de José Rubén Gallo, no ensaio *El Oriente de Severo Sarduy* de Gustavo Guerrero (2018), na exposição *Viaje al país de “Las mil y una noches”*, respectivamente**



3



4



5

Fonte: Centro Virtual Cervantes/Acervo Antônio Gálvez

*El Oriente de Severo Sarduy* inclui uma série de fotografias tiradas por Antonio Gálvez, incluindo duas relacionadas com o retrato oficial. O uso do *mise en abyme* nos encoraja a refletir sobre a corporalidade do artista, a partir das suas dobras e reconstruções do instante capturado foto em foto, cada uma apresentando a pausa no tempo e o espaço de um corpo que sempre recomeça no momento. Assim, ao olharmos com mais atenção, percebemos que o que parece ser o retrato oficial é na realidade uma versão alternativa do original onde foi sobreposta uma segunda imagem. A plasticidade do corpo, a qual fomos expostos no original, aparece revelada pelo próprio artifício na feminilidade de Sarduy como um “espaço de conversões, de transformações e disfarces” (SARDUY, 1979, p. 48).

Ainda nesses registros de Antonio Gálvez, em *El Oriente de Severo Sarduy* encontramos fotografias em que o artista, enquanto viaja para o Oriente, experimenta o corpo através das superfícies, seja da própria pele ou do lugar onde aparece. Ao focarmos em três fotografias, todas tiradas em momentos e lugares diferentes, encontramos Sarduy pelas janelas ou entre varandas, muitas vezes com vista para as paisagens urbanas marroquinas. A Fotografia 3 mostra Sarduy olhando diretamente para a lente da câmera enquanto a luz de uma janela aberta brilha cintilante no seu peito nu, enfeitado por um colar de gargantilha arqueado na altura do pescoço. Ele nos olha como na Fotografia 2 só que de cima. A Fotografia 4 mostra o seu corpo coberto por um grande pano amarelo que se parece com um lençol, como se fosse um tipo de disfarce ou ocultamento diante de si através da paisagem de uma rua forrada de palmeiras em Tânger, uma cidade portuária marroquina centrada no Estreito de Gibraltar. A fotografia 5 mostra Sarduy ao sol que em primeiro plano contrasta com o reflexo dos prédios ao fundo, agora com colar (o mesmo da Fotografia 2) e uma coberta ele se cobre até o pescoço como quem quisesse compor a paisagem pela encenação do corpo que se monta diante dela. Nas imagens, os tecidos que adornam o seu corpo assumem diferentes formas – imitando (sem replicar) túnicas, turbantes e véus. Assim, repetidamente, Sarduy ganha um encanto régio e sofisticado através das poses e dos acessórios decorativos que mostram como o corpo dialoga com o lugar. Entre os momentos e as texturas, os instantes dos registros mostram o corpo como artifício capaz de compor paisagens pela invenção de si.

Quando nos vemos através do olhar de Sarduy somos atraídos pelo fascínio corporal através da montagem entre a pose e o gesto. É importante notar que as fotografias são tiradas no exterior, em cidades por onde percorrem viajantes e turistas, sendo este espaço um lugar de mobilidade e de

anonimato que permite desbotar disparidades pelo convencionalizado entre o familiar e o estranho. Assim, Sarduy faz uso da liminaridade espacial e da descentralização barroca para produzir um lapso de tensão e contradição. Em pé junto às janelas e nas varandas, que interligam o interior e o exterior, Sarduy encontra espaços limítrofes para fazer uso da mutabilidade do corpo, sendo esses espaços de encenação. Como outros artistas performáticos neobarrocos, ele se envolve em ações lúdicas, espontâneas e subversivas entrando no “espaço liminóide, um espaço de teatro e invenção transformadora, um espaço que se torna um laboratório de novas ideias com potencial para uma eventual transformação sociopolítica” (AUSTIN, 2011, p. 141).<sup>6</sup>

Na deriva da performance, continuamos com Pedro Lemebel. Nascido na cidade de Santiago, Chile, no ano de 1952, Lemebel foi um ensaísta, romancista e performer, sendo o manifesto *Hablo por mi Diferencia*, declamado em ato político na capital chilena em 1986, um marco do ativismo LGBTQIA+, assim como muitas das suas obras, a exemplo de *La esquina es mi corazón* (1995) e *Adiós mariquita linda* (2004). Em sua obra literária, ele defende os marginalizados e o feminino, os desprivilegiados e os vulneráveis, os esquecidos e os reprimidos e, sem dúvidas, isso transpassa para a sua obra performativa que traz uma poética do engajamento político como enfrentamento. Antes de se tornar um autor renomado, Lemebel ganha notoriedade trabalhando ao lado de Francisco Casas no coletivo *Yeguas del Apocalipsis*,<sup>7</sup> conduzindo uma série de atos performáticos que tiveram um impacto significativo na década de 1980 no cenário cultural do Chile, durante e após a ditadura de Augusto Pinochet. Além de usar a câmera para documentar esses atos, Lemebel e Casas mergulham na fotografia de performance, criando uma série de obras de arte autônomas. Entre elas, sua reinterpretação de *Las dos Fridas* é sua obra mais aclamada. Na forma de um *tableau vivant*, os artistas recriam uma das obras de Frida Kahlo ao se verem refletidos nela.

#### Fotografia 6 – Intitulada *Las dos Fridas* de Pedro Marinello (1989)



6

Fonte: Acervo *Yeguas del Apocalipsis*

---

6 No original: “liminoid space, a space for transformative theatrical play and invention, a space which becomes a laboratory of new ideas possessing the potential for eventual socio-political transformation”.

7 O trabalho deles foi arquivado digitalmente e divulgado publicamente. O projeto, que levou três anos (2015-2018) para ser concluído, trabalhou de perto com os membros da *Yeguas del Apocalipsis*. O projeto digital fornece títulos, datas, descrições e fotografias para cada obra: [www.yeguasdelapocalipsis.cl/](http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/). Acesso em: 20 set. 2021.

Na Fotografia 6, encontramos os corpos de Lemebel e Casas substituindo o de Frida, sentado à esquerda, o primeiro veste uma saia típica mexicana enquanto o segundo, sentado à direita, veste uma saia comum vitoriana. Ao olharem para nós, vemos a tentativa de se aproximarem de Frida pela imitação da sobancelha grossa e pelo tipo de penteado. Na performance, os seus peitos aparecem abertos, literalmente, mostrando cada coração como uma pintura no traço que os interliga. Nessa conexão, encontramos uma linha que percorre os dois corpos a cada extremo, no entanto, enquanto Casas se prende por um hemostático cirúrgico que controla sangramento, Lemebel se prende por um espelho pequeno de mão que reflete sua imagem. Os dois objetos se relacionam entre si pelo reflexo das imagens que sangram através da pele.

Assim, poderíamos falar da experiência traumática a partir de Cvetkovich (2003) que nos diz como o trauma forja conexões evidentes entre política e emoção, na medida que ela destaca como a crise da AIDS ofereceu provas de que algumas mortes eram mais importantes do que outras, desse modo, o ativismo *queer* insistindo na militância do luto o refez de outras formas. “A formação de uma cultura pública em torno do trauma tem sido especialmente visível na resposta *queer* à crise da AIDS” (CVETKOVICH, 2003, p. 5).<sup>8</sup> Na verdade, os olhares de Lemebel e Casas são como suturas através do espectro de Frida encarnado no artifício da cena. Entre maquiagens, perucas e saias, enxergamos como o artifício constrói outros modos de vidas possíveis não só pela paródia de gênero, mas pela ressignificação do corpo pelo luto, estando próximo do que Taylor (2013) discute por encenar a memória traumática.

Como tal, em sua recriação do duplo retrato de Kahlo, eles exploram o trauma individual e coletivo de AIDS, demonstrando apreço pela amizade e por outras formas de parentesco e denunciando a negligência social e política para com as vítimas. Nessa performance, um elemento importante relacionado à AIDS é a linha. Como uma ferramenta médica, ela serve como um símbolo de negligência e patologização experimentada por pessoas LGBTQIA+ antes e depois da pandemia do HIV/AIDS. Na fotografia, além da linha, suas mãos dadas ressaltam o vínculo criado entre essas comunidades de resistência enquanto viviam a crise há quarenta anos. Através de Frida, os artistas anunciam a sua confiança na memória social que entrelaça comunidades na formação de sujeitos, ou seja, apontam para um repertório que guarda os gestos dos sobreviventes transmitido por meio de performances incorporadas. “O corpo reage a essa ocorrência violenta, difícil de localizar temporal e espacialmente, e a comunica” (TAYLOR, 2013, p. 281). Essas performances de Lemebel e Casas parecem reencenar o testemunho, fazendo a atrocidade que ocorreu a esses corpos ser lembrada e repensada, as transformando inclusive em arquivo por onde essas práticas vivas encontrarão o rosto e a voz contra o apagamento e a violência. Nesse ponto, a performance não diz respeito a voltar ao passado, mas a manter algo vivo, oferecendo um caminho por “trilhas da memória” capaz de reencenar o trauma.

---

8 No original: “*The formation of a public culture around trauma has been especially visible in the queer response to the aids crisis*”.



**Fotografias 7 e 8 – Intituladas *Las dos Fridas en Galería Bucci* e *Cuerpos contingentes, de Ulisses Nilo e Leonora Calderón, respectivamente (1990)***



7



8

Fonte: Acervo Yeguas del Apocalipsis

Na Fotografia 7, vemos a primeira e única mostra individual da performance na Galeria Bucci, onde Lemebel e Casas ficam ali sentados por mais de três horas encenando o quadro de Frida de mãos dadas diante da pintura original projetada por cima do ato. Na Fotografia 8, o coletivo entrevistou na exposição *Cuerpos Contingentes* realizada pela artista Lotty Rosenfeld e a escritora Diamela Eltit na Galeria de Arte do Centro de Estudos Sociais (CESOC). De cadeira de rodas e corpos nus, cobertos somente por plástico e cercado de arame farpado com pássaros empalhados, eles fazem referência ao vírus através da própria pele, ou seja, do contato corporal. Assim, essa vedação da superfície dos corpos para Butler (2016) mostra que a impermeabilidade se faz impossível sem as próprias suturas do sujeito. “A fronteira do corpo, assim como a distinção entre interno e externo, se estabelece mediante a ejeção e a transvaloração de algo que era originalmente parte da identidade em uma alteridade conspurcada” (BUTLER, 2016, p. 230).

**Fotografias 9 e 10 – Intituladas *Instalamos pajaritos como palomas con alambritos* de Pedro Marinello (1990)**



9



10

Fonte: Acervo Yeguas del Apocalipsis

**Fotografias 11 e 12 – *Lo que el SIDA se llevó* de Pedro Marinello/Mario Vivado (1989).**



11



12

Fonte: Acervo *Yeguas del Apocalipsis*

Em *Instalamos pajaritos como palomas con alambritos* (Fotografias 9 e 10), Lemebel posa com penas de avestruz e Casas com um véu preto na cabeça. Ambos maquiados, vestem um *collant* repleto de pássaros empalhados, o que aparece relacionado com a Fotografia 8. O luto no preto e a memória no branco mostram como os corpos podem ser marcados pela morte e pelas lembranças dos entes queridos vítimas da doença. É como se os artistas carregassem os corpos dos mortos consigo através da sobrevivência que se faz presente em seus corpos vivos. Na celebração da vida após a morte, o luto se fez gesto na obra do corpo como arte, pois vale “chamar de performativo tanto esse exercício de gênero quanto a reivindicação política da igualdade corporificada, a proteção contra a violência e a habilidade e se mover junto e dentro dessa categoria social no espaço público” (BUTLER, 2018, p. 59). Afinal, se entendermos esses atos como uma forma de reunião e coligação, isto é, como uma forma de performatividade política que coloca a vida possível de ser vivida no primeiro plano da política, observamos que Lemebel e Casas *dizem* que os corpos dissidentes sexuais e de gênero não são descartáveis, mesmo quando apenas permanecem em silêncio. É como se essas performances fossem marcadas por dependência e resistência, sobretudo, na medida em que marca um certo tipo de solidariedade ao mesmo tempo triste e alegre, em que cada pose revela um gesto artístico capaz de persistir para além da necropolítica (COSTA e GREINER, 2020).

Finalmente, em *Lo que el SIDA se llevó* (1989), montada na exposição de uma série de 30 fotografias, encontramos registros que mostram o trauma na performance por meio da encenação do rito de passagem do luto. Na Fotografia 11, Lemebel segura um buquê de flores e se deita nos braços de Casas que parece gritar de dor e tristeza. O corpo sem vida de Lemebel retrata os mortos, enquanto Casas chora pela perda de seu amigo. Na Fotografia 12, vemos Casas em um vestido de noiva beijando Lemebel que veste uma máscara mortuária de esqueleto. O próprio beijo como ato reencena o trauma pelo corpo que ressignifica o afeto. Se falamos que essas fotoperformances são como uma sutura nos discursos de ódio, podemos pensar como o discurso de ódio atua de modo ilocucionário, produzindo ferimentos ao longo da própria constituição do sujeito, tendo uma função interpelativa (BUTLER, 2021). No caso, esse grito ou esse beijo enquanto registros revelam modos de preencher o gesto vazio através do ato de reconhecimento, ou seja, do ato de constituição que chama os sujeitos à existência, pois o acontecimento traumático ao passo que é uma experiência prolongada pode desafiar e propagar a própria representação. “O trauma social toma forma não de uma estrutura que se repete mecanicamente, mas

de uma sujeição contínua, da reencenação da injúria por meio de signos que simultaneamente obstruem a cena e a recolocam em ação” (BUTLER, 2021, p. 68).

**Fotografias 13 e 14 – Intituladas *Severo Sarduy en casa de Antonio Gálvez* (1971), aparecem no ensaio *Severo Sarduy: una necesaria relectura* de Juan Goytisolo**



13

14

Fonte: Centro Virtual Cervantes/Acervo Antônio Gálvez

Assim, nessas dobras fotográficas nos encontramos no movimento de zigzague<sup>9</sup> de Lemebel em seu estilo Neobarroco,<sup>10</sup> em que ele apresenta corpos que transitam entre o instante e a captura. Antes de se juntar a *Las Yeguas del Apocalipsis*, ele havia feito seus próprios atos performativos. Em 1986, encontramos Lemebel lendo em voz alta seu *Hablo por mi diferencia* na estação de trem Mapocho, discurso que ele então leva ao *Congreso del Partido Comunista* com o martelo e a foice desenhados com maquiagem no rosto, como vemos na Fotografia 13. Ao falar sobre tal episódio, Richard (2018) aborda que:

A leitura de P. Lemebel de seu manifesto em sapatos de salto alto desestabilizou a compostura de esquerda do Partido Comunista que, acostumado à propaganda seca de slogans e panfletos, atribuiu um caráter de sedição literária a uma prosa na qual as alegorias e metáforas da carnavalização sexual eram encerradas como pérolas em um colar (RICHARD, 2018, p. 85).<sup>11</sup>

Como Lemebel continua a encenar a performance expressamente para a câmera, muitas de suas peças são usadas como capas para seus livros. Uma em particular chama nossa atenção: a fotografia sem

9 Ao falar de sua própria escrita, Lemebel reconhece que “em vez de fazer uma abordagem frontal ao poder, seja literário ou político, tentei fazer zigzague, entrar e sair de perfil, para que não se saiba como se entra e não se saiba como se sai” (LEMEBEL, 2018, p. 36). É um tipo de escrita que poderíamos chamar de “escrita marginal”, para evitar ser consumida e absorvida. Assim, a escrita de Lemebel (2018) está em constante movimento, impedindo que leitores e sistemas de poder a compreendam e a definam, fazendo uso de sua marginalidade para explorar livremente espaços díspares.

10 Bianchi (2015) cunha o termo neobarroco para falar do estilo barroco de Lemebel: o prefixo neo aludindo à sua afinidade com o neobarroco e o barroco para fazer referência ao rio que atravessa a capital do país. Outros artistas, contemporâneos de Lemebel, foram ligados de forma semelhante a uma forma de neobarroco chileno: Raúl Ruiz, Diamela Eltit, Rodrigo Lira, Raúl Zurita, Diego Maquieira etc. Como resultado, a Universidade do Chile estabeleceu inclusive o primeiro Grupo de Estudo sobre Barroco e Neobarroco no Chile do qual Pedro Lemebel foi participante e que mostrou o trabalho de outros autores neobarrocos chilenos. Na Argentina, Perlongher (2008) fala de um *Neobarroso* a partir do seu local.

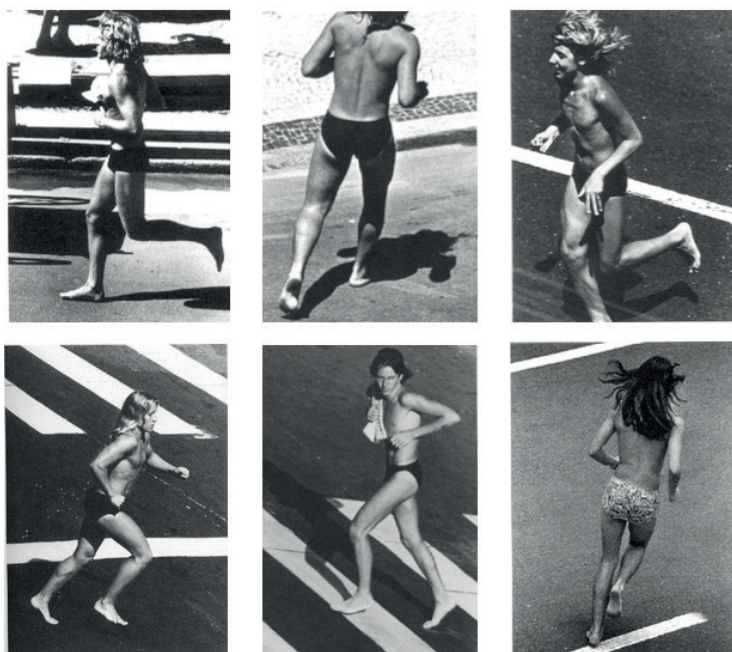
11 No original: “La lectura que hizo P. Lemebel de su manifesto en zapatos de taco alto desestabilizó la compostura de izquierda del Partido Comunista que, habituado a la seca propaganda de la consigna y el panfleto, le asigno carácter de sedición literaria a una prosa en la que se encerraban, como perlas en un collar, las alegorías y metáforas de la carnavalización sexual”.

título usada pela editora Seix Barral para sua terceira edição *La esquina es mi corazón* (2004) (Figura 14). Na Fotografia 14, vemos o corpo encenado através de um adorno de cabeça e um bicho de pelúcia, a exemplo do jacaré no colo de Lemebel. Ele traz a nudez pela interação com o réptil, vestindo apenas uma meia calça e deitando por cima de um vestido vermelho que cobria o seu corpo. Sua maquiagem, embora convencional abaixo dos olhos, acrescenta elementos que nos lembram a pintura facial ameríndia e o seu capacete capta a presença de figuras mitológicas como o Deus grego Hermes que era frequentemente representado com capacetes alados. Em suma, observamos um corpo que não é nem masculino nem feminino. Ininteligível e não convencional, ele encena o artifício que conjuga sensibilidades para além do trauma por afetos que atravessam o fotográfico e germinam mundos (ROLNIK, 2018). Nos termos de Mombaça (2017), talvez caberia falar em afetos rarefeitos capazes de indicar uma saída para algo, sobretudo, pelo fato deles atravessarem a carne política marcada por especulação e memória.

## Corpo e melancolia em Alair Gomes e Hudinilson Junior: ato dois

Ainda em Sarduy (1987), vale destacar que entre o objeto perdido e a tensão metafórica, o erotismo na retórica barroca aparece como perversão que implica figuração. Diante do que Lopes (1999) pontua sobre a melancolia ser uma lente para ver o mundo, vemos pelos fragmentos dos corpos registrados pela máquina fotográfica de Alair Gomes ou do próprio corpo de Hudinilson Junior xerocado pela copiadora modos de pensar as imagens não como metáforas, mas sim como vestígios que se desdobram pelo tempo. De tal modo, ao passo que o autor fala da melancolia como um elemento fundamental dos sistemas atuais de simulação, traz o homem barroco como homem contemporâneo em um mundo permeado por valores em crise. Por espectador ou *voyeur*, esse pensamento se aproxima da leitura de Santos (2002) que menciona a obra de Alair e Hudinilson como exemplos de como o nu masculino passa pela experiência da vida pessoal, cuja presença performativa compõe a transgressão dos códigos e das normas de comportamento. Então, consideramos em um primeiro momento as lentes de Alair.

**Fotografia 15 – Intitulada *A Window in Rio* (1977-1980) de Alair Gomes**



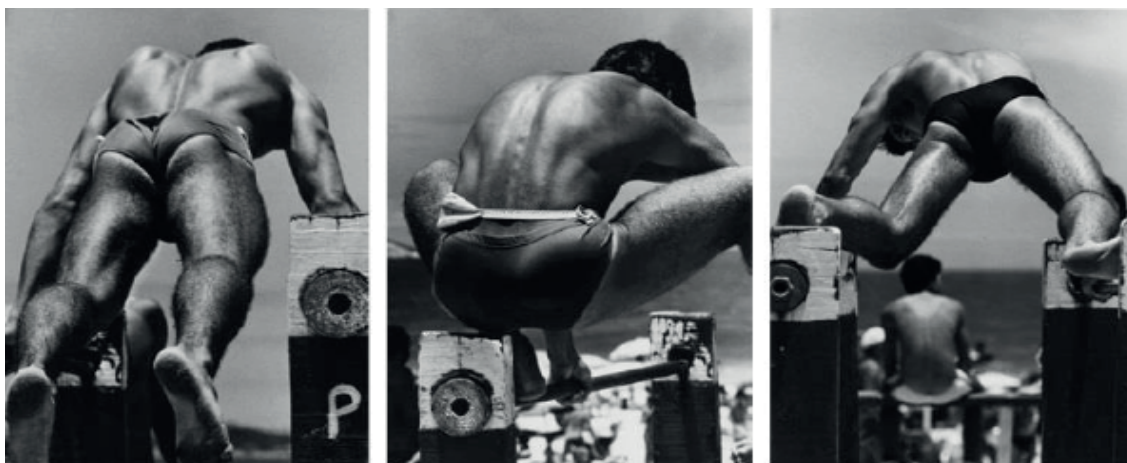
15

Fonte: Obra de André Pitol (2013)

Em uma coexistência conflitante, Vieira (2003) vê o trabalho de Alair como aquele que inicia a linguagem do desejo homoerótico. Nascido na cidade de Valença, Rio de Janeiro, no ano de 1921, Alair Gomes se interessa pela fotografia em 1965, após viajar pela Europa com uma câmera Leica. Porém, 10 anos antes, o fotógrafo busca expressão para esses desejos na escrita de diários íntimos que, evidentemente, se alastram pelas suas fotografias pela forma como mostram em sua grande parte sequências de nus masculinos e seminus de rapazes feitas da janela do seu apartamento, localizado na praia de Ipanema, zona Sul da capital carioca. No que diz respeito ao voyeurismo, Alair circula pelo jogo dos olhares em que “na maioria das vezes, os jovens ao perceberem estar sendo fotografados, passavam a aceitar tal fato numa espécie de jogo silencioso de exibicionismo” (SANTOS, 2002, p. 9). Nos termos de Garcia (2004), Alair registrava práticas corporais por uma visão do “inevitável congelamento do tempo em um traço, pontualmente, homoerótico” (GARCIA, 2004, p. 209). Desse modo, interessados nessas sequências de práticas corporais, observamos da janela de Alair as fotografias que captam o esquecido olhado de longe. Como afirma o próprio fotógrafo, “deixei-me apenas ficar ali, esquecido, acalmado, retemperado” (GOMES, 1962-63, p. 44).

“A fotografia é, neste sentido, uma analogia moderna ao conteúdo dramático que toma o lugar, resguardadas as suas especificidades, da alegoria no drama barroco” (SANTOS, 2006, p. 37). Como explica este autor, o sinal fotográfico aparece como um meio de expressão de natureza fragmentária, tendo interessantes relações com as ideias de ruína barroca e alegoria histórica encontradas no pensamento de Benjamin (1985). Diante disso, Santos (2006) fala da melancolia na esteira de Lopes (1999), para situar tanto os textos de Alair como o seu trabalho fotográfico a partir de uma forma específica de estar no mundo. Se a fotografia é um território de melancolia (SANTOS, 2006) devido à experiência de perda entre o ato fotográfico e a realidade, a memória pessoal de Alair remonta o imaginário de um tipo de desejo não satisfeito. Diante do valor do instante como uma experiência estética, as imagens dos corpos masculinos parecem fixar o imprevisível em uma melancolia do irrecuperável, da fragilidade e do performativo.

**Fotografia 16 – Intitulada *Beach-Triptych, n.10 (1980)* de Alair Gomes**



16

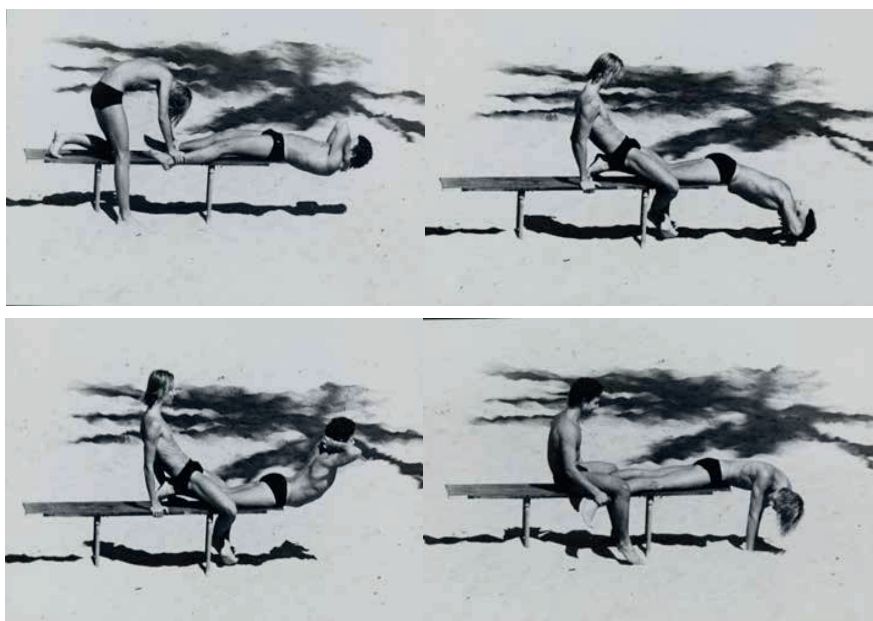
Fonte: Acervo Fundação Biblioteca Nacional/Alair Gomes

O que vemos na Fotografia 15, por exemplo, são tentativas de captar o movimento dos corpos através do que há de mais repentino como uma corrida na praia, entre os braços e as pernas que se lançam para frente e para trás no impulso dos pés. Pelo vento nos cabelos, pela luz do sol na pele ou pelos traços dos músculos enrijecidos no corpo, Alair parecia capturar o desgaste pelos fragmentos que amontoam no fluxo do desejo e correm na bruta intensidade do que foi, como uma rápida tensão muscular. O corpo

parece reter essa brutalidade na captura do ato em si. Os seis registros mostram o movimento dos tendões do calcanhar, como se ele quisesse enfatizar o impulso de observador na captura do desejo que corre pela janela e escapa. Alair não age, apenas observa e registra o que vê das ações dos corpos masculinos se exercitando na Praia de Ipanema e nas ruas próximas à orla da praia.

Como cartógrafo do imperceptível, Alair aparece como um *voyeur* que não somente busca o ato do desejo, mas o flagrante do prazer pelas performances provisórias. Desse modo, Pereira (2017) articula como Alair cartografou as zonas frouxas dos códigos masculinos pelas relações entre os homens no espaço público, na medida em que imaginava a nova conjugação do corpo em sua dobra fotográfica, se destacando do contexto *heteronormativo* presente na história da fotografia brasileira. O autor explica como Alair não buscava *representar* a realidade, mas criar uma outra realidade por meio da própria narrativa dessas imagens no artifício do desejo, “sendo que esse aspecto, (...), por si só, já romperia a relação estabelecida com o tempo no qual os atos fotografados por ele se dão, constituindo, assim, o caráter de futuridade de sua obra, como aquilo que ainda não é real” (PEREIRA, 2017, p. 69).

**Fotografia 17 – Intitulada *Sonatina, four feet n° 6 (198-)*.**



17

Fonte: Acervo Fundação Biblioteca Nacional/Alair Gomes

Talvez Alair tenha feito da distância uma redescoberta do cotidiano pelos movimentos dos corpos, uma vez que o registro se dá em um tempo próprio, vagaroso, aleatório e íntimo. Nas sequências das figuras 17 e 18, entre trípticos e sonatinas, a melancolia em Alair aparece cunhada pelo autobiográfico na escrita de si por meio do traço fragmentado dos corpos. O que nos interessa nessas fotografias seria pensar no esquecimento intencional que transpassa no trabalho de Alair como uma passagem dentro do cotidiano. Tal relação entre o *eu* do fotógrafo e dos fotografados reflete a poética do artista em sua “sensibilidade melancólica” (LOPES, 1999), quando capta a beleza efêmera do que transita na paisagem através da obsessão escorrida do desejo, justamente pelo olhar para o trivial ser um trinco a ser girado entre a experiência do ato e a memória do visto, como uma forma de falar de si pelo o que se vê nos outros pelas “diz-dobras” da imagem (LISSOVSKY, 2009).

Sem dúvidas, o trabalho de Alair projeta um fetichismo na fotografia capaz de furtrar o presente

pela passagem, o que pode ser visto como “melancolia da passagem”, nos termos de Santos (2006). A passagem faz deriva da janela e no fluxo da câmera em uma duração própria da temporalidade do registro, pela inscrição do corpo na fotografia entre afecção e imagem (FATORELLI, 2012). Inclusive, a granularidade, a distância do objeto, a visão turva dos movimentos, a falta de forma e o contraste das sombras revelam aparições que de modo melancólico trazem um sentido de perda para as imagens.

### Fotografia 18 – Registro fotográfico da performance *Exercício de Me Ver II*



18

Fonte: Select Art<sup>12</sup>

Ao lado disso, à luz de seus próprios escritos, Hudinilson Junior é considerado por Santos (2002) como um dos artistas brasileiros que também utilizam a fotografia em um estilo autobiográfico, transgressivo e confessional. Nascido em São Paulo capital, no ano de 1957, um dos principais trabalhos do artista pioneiro da arte de xerox é a performance *Exercício de me ver II* (1982). A partir do trabalho de escrever o corpo na imagem, Hudinilson combina o corpo e a máquina em um processo criativo onde ele faz de si mesmo um desdobramento do próprio corpo outro. Se por um lado Alair compôs as imagens através dos fragmentos do corpo masculino nu, Hudinilson compôs as imagens através dos fragmentos de seu próprio corpo nu, sendo esse trabalho o processo de unificação com a máquina. Os diários eróticos de Alair podem se assemelhar aos livros de esboços de Hudinilson. Em 1981, Hudinilson foi censurado por que colocou uma imagem de sua própria virilha xerocada em uma rua de São Paulo, na exposição Arte na Rua. “Também nesta investida, já marcada pela presença da *imagem indicial*, o artista realizou trabalhos nem um pouco previsíveis, em atos performáticos onde ele faz amor, metaforicamente, com a máquina de reprografia” (SANTOS, 2002, p. 10, grifo original).

Ao mencionar o trabalho *Narcissus*, iniciado na década de 1970, em que o artista criou e recriou imagens do seu corpo nu em posição amorosa com a fotocopidora, como vemos na figura 17, ele destaca: “(...) passei a trabalhar com a Xerox, já baseado no estudo que é o meu trabalho, que é essa coisa do corpo” (URBANO JUNIOR, 1985, p. 245). No início dos anos de 1980, através da série *Exercício de Me Ver*, Hudinilson parece tomar como referência o mito de Narciso em sua imagem autorrefletida para pensar o seu processo artístico. Do lado da performance, as fotografias de Hudinilson nu em cima da máquina de escrever copiando partes do seu corpo relevam os gestos em imagens fragmentadas de si mesmo. O trabalho de Hudinilson aparece dentro da virada da fotocopidora como uma cena neovanguardista que se cristalizou na década de 1970, no período mais brutal da ditadura militar no país. Inclusive, Gilbert (2015) traz que Hudinilson Junior foi filiado ao Movimento da Arte Pornô, que teve como sede São Paulo,

12 Disponível em: [www.select.art.br/adeus-a-hudinilson-jr/](http://www.select.art.br/adeus-a-hudinilson-jr/). Acesso em: 5 abr. 2022.

cujo trabalho contribuiu para diversas publicações do grupo.

Pelo “Manifesto da Arte Pornô”, Gilbert (2015) entende a premissa de Eduardo Kac de que “arte é penetração e gozo”, destacando o quanto o caráter experimental desdenhava do cânone literário brasileiro pela relação entre o corpo e a linguagem no contexto do regime militar. No núcleo do grupo, Glauco Mattoso, Leila Mícolis, Sandra Terra, Bráulio Tavares, Teresa Jardim e Cairo de Assis Trindade moravam no Rio de Janeiro e faziam das noites de sexta-feira uma locução da poesia pornô na Cinelândia. O próprio Kac (2013) pontua como esse movimento de arte experimental iniciado por ele durou por dois anos, de 1980 a 1982, com um intervencionismo pragmático latente da poesia pornô, do pornismo ou do movimento pornô, começando pelas letras e se expandindo para outras áreas de produção, no sentido de subverter normas estéticas e convenções da experiência cotidiana.

**Fotografia 19 – Sem título/xerox OCÉ (interferido) 1980**



19

Fonte: Galeria Jaqueline Martins<sup>13</sup>

Assim, Gilbert (2015) percebe que a arte de xerox de Hudinilson apresenta um outro modo de acompanhar o processo artístico na relação sexual com outros objetos e meios capazes de desdobrar o corpo em si mesmo. “Para Hudinilson Jr., a máquina foi uma ferramenta para explorar sua própria dimensão *queer*; ele usou o mecanismo ‘reprodutivo’ da fotocopiadora inanimada para refletir sobre encontros sexuais (...)”<sup>14</sup> (GILBERT, 2015, p. 121). Através da obra que perpassa a casa/apartamento/ateliê do artista, Oliveira (2016) destaca a obra de Hudinilson sobre os fragmentos que desdobram as imagens em outras, tendo em vista o corpo e os temas homoeróticos como marcas dessa produção. “Os espaços que este artista habitou dizem muito da sua autoimagem, pois ali muito poderia se ver do seu dia a dia, dessas relações entre processos de criar e de viver” (OLIVEIRA, 2016, p. 146).

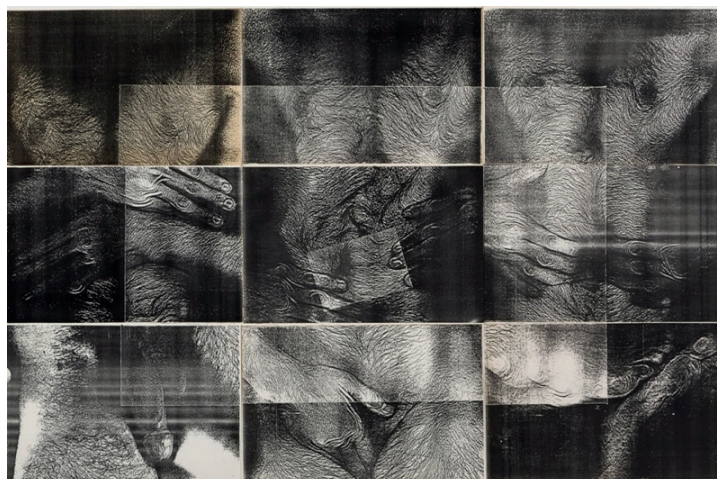
---

13 Disponível em: [www.artequacontece.com.br/hudinilson-jr-explicito-na-pina\\_estacao](http://www.artequacontece.com.br/hudinilson-jr-explicito-na-pina_estacao). Acesso em: 30 set. 2021.

14 No original: “For Hudinilson Jr., the machine was a tool for exploring his own queerness; he used the inanimate photocopier’s “reproductive” mechanism to reflect on non-reproductive sexual encounters”.



**Figura 20 – Intitulada *Exercício de Me Ver (1980-1984)* de Hudinilson Junior<sup>15</sup>.**



20

Fonte: Arte Que Acontece/Pina\_Estação

O que vemos nas figuras 19 e 20 são fragmentos do corpo de Hudinilson através das colagens de si como o outro, desidentificado através de uma cópia que reproduz o tido como original, mas recria outro corpo pela multiplicidade do artifício. Essa “coisa do corpo”, a qual se refere Hudinilson se aproxima de um rastro melancólico na espreita do detalhe, da especulação e do fragmento. De certo, como um espelho de suas próprias colagens em diários, a busca pelo traço do nu ressoa em uma paisagem estilhaçada do corpo como matriz para reprodução de mundos. Do batom rosa na boca aos pelos do seu corpo em cada xerox não encaramos o papel de ofício, mas o que seria o ofício do papel em ser uma janela que abre infinitas brechas do fotográfico pelas diversas dobras de uma folha qualquer. Pelo manuseio da obra de Hudinilson tocamos seu corpo como se cada fragmento dele nos visse a partir do nosso, da “imagem como corpo” (RESENDE; ROBALINHO; AMARAL, 2019). O que são aquelas nove cópias de um único corpo em papel se não o reflexo do nosso próprio corpo diante do que dobramos do seu? Aqui, a pele da imagem pode ser de papel, mas possui a força do atrito entre superfície e superfície corporal e maquinal, onde fazemos do olhar, um tipo de toque. Tateio entre corpos atritados, artifício do desejo que escapa a si mesmo.

## Considerações finais

Através de breve percurso de fricções entre imagens, buscamos habitar nas dobras do fotográfico um lugar possível para essas sensibilidades como modo de enxergar não só essas obras de Sarduy, Lemebel, Alair e Hudinilson, mas o reflexo de nós mesmos em cada retrato, sequência ou fotoperformance no vislumbre da aparição pelo artifício. Dessas afetações, o corpo como imagem parece se localizar no entre-mundos por uma estética neobarroca que articula as dobras como encontros possíveis do sensível. Se a cada “diz-dobra” o corpo fala e vibra pela textura do olhar, encontramos apenas modos de perceber essas obras em suas múltiplas possibilidades pela afecção e pelo corpo, no ato de criar e despertar novas disposições pelas encenações de afetos e sensações nos registros. Não estamos refletindo somente de poses e gestos, mas buscando pensar a pele das imagens pelas dobras fotográficas, na superfície do desejo e na matriz do corpo. O que chamamos de “pele das imagens” é um certo tipo de textura do entreolhar da própria imagem. Como se olhando, pudéssemos tocar a imagem como corpo aberto, dobrado e

15 Disponível em: [www.artequacontece.com.br/hudinilson-jr-explicito-na-pina\\_estacao](http://www.artequacontece.com.br/hudinilson-jr-explicito-na-pina_estacao). Acesso em: 30 set. 2021.

redobrado, que nos olha ou como essas imagens tocam nosso corpo e fazem da nossa pele uma textura do fotográfico.

Assim, quando falamos entre corpo e trauma através dos vestígios de Sarduy e Lemebel, buscamos notar que o próprio artifício como construtor de formas estéticas de vida permite que a superfície corporal se alastre pela imagem por performances incorporadas, sobretudo, pela potência de constituírem corpos que ainda irão performatizar a memória social como um tipo de testemunho. Esses corpos reluzem e brilham entre a dor e o glamour, no reflexo do mistério e da beleza que encena e reencena o vivido na simulação de mundos possíveis entre maquiagens, adornos e vestes do corpo em sua superfície dobrada no exterior como interior de uma paisagem aberta e ambígua. Da mesma forma, quando falamos entre corpo e melancolia pelos rastros de Alair e Hudinilson procuramos o artifício dessas paisagens no corpo outro que se desdobra entre fragmentos. Afinal, quando vemos essas imagens elas nos veem pelas superfícies, como um jogo de olhares que não se encerra, mas sempre continua a cada mirada. São imagens encarnadas em um tempo outro coberto por uma superfície que se estende de uma pele a outra e continua se estendendo, em um labirinto corporal tecido pelas peles das imagens.

## Referências

AUSTIN, Kat. Baroque Spaces: the performances of Guillermo Gómez-Peña and his pocha nostra. **Gestos**, v. 26, n. 52, p. 133-147, nov. 2011.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BIANCHI, Soledad. Del neobarrocho o la inestabilidad del taco alto (¿Un neobarroco chileno?). **Revista chilena de literatura**, s.v., n. 89, p. 323-333, abr. 2015.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e política das ruas**: notas para uma teoria performativa da assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do “sexo”. São Paulo: n-1 edições, 2020.

BUTLER, Judith. **Discurso de ódio**: uma política do performativo. São Paulo: Editora Unifesp, 2021.

COLLING, Leandro. **A vontade de expor**: arte, gênero e sexualidade. Salvador: Edufba, 2021.

COMAROFF, Jean; COMAROFF, John L. **Theory from the South**: or, how Euro-America is evolving toward Africa. London: Routledge, 2012.

COSTA, Pablo Assumpção Barros; GREINER, Christine. Dobrar a morte, despossuir a violência: corpo, performance, necropolítica. **Conceição/Conception**, v. 9, n. 1, p. 1-19, maio 2020.

CVETKOVICH, Ann. **An archive of feelings**. Durham: Duke University Press, 2003.

DELEUZE, Gilles. **A dobra**: Leibniz e o barroco. Campinas: Papyrus, 1991.

DIDI-HUBERMAN, George. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

ECHEVARRÍA, Roberto González et al. Sarduy, the Boom, and the Post-Boom. **Latin American Literary Review**, v. 15, n. 29, p. 57-72, jun. 1987.

FATORELLI, Antonio Pacca. Imagem e afecção. **Galáxia**, s.v., n. 23, p. 48-58, jun. 2012.

- GARCIA, Wilton. **Homoerotismo & Imagem no Brasil**. São Paulo: Wilton Garcia Editora, 2004.
- GILBERT, Zanna. Transgressive Bodies. **Art in America**, v. 103, n. 10, p. 118-124, jun. 2015.
- GOMES, Alair. **Glimpses of America I**. Rio de Janeiro: Acervo/Biblioteca Nacional, 1962-1963.
- KAC, Eduardo. O Movimento de Arte Pornô: a aventura de uma vanguarda nos anos 80. **ARS**, v. 11, n. 22, p. 30-51, dez. 2013.
- LEMEBEL, Pedro. **Lemebel oral**. Buenos Aires: Mansalva, 2018.
- LISSOVSKY, Mauricio. Quando a fotografia se diz-dobra: a propósito dos Perceptos de Valéria Costa Pinto. **Significação**, v. 36, n. 31, p. 43-61, jun. 2009.
- LOPES, Denilson. Afetos. Estudos *queer* e artifício na América Latina. **E-Compós**, v. 19 n. 2, p. 1-16, out. 2016.
- LOPES, Denilson. **Nós, os mortos: melancolia e neo-barroco**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- LOPES, Denilson. **O homem que amava rapazes**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- MOMBAÇA, Jota. O mundo é meu trauma. **Piseagrama**, s.v, n. 11, p. 20-25, set. 2017
- OLIVEIRA, Ronaldo Alexandre de. O corpo fragmentado, erotizado e poetizado de Hudinilson Junior. **Gama**, v. 4, p. 141-152, jul./dez. 2016.
- PEREIRA, Bruno. Heterotopias do (in) desejável: conjugando espaços e sexualidades a partir da fotografia de Alair Gomes. **Revista Periódicus**, v. 1, n. 8, p. 62-78, jan./jul. 2017.
- PERLONGHER, Nestor. **Prosa plebeya**. Buenos Aires: 2008.
- PITOL, André Luís Castilho. **Alair Gomes: fotografia, crítica de arte e discurso da sexualidade**. São Paulo: A. Pitol, 2013.
- RESENDE, Fernando et al. Quando a imagem é corpo: modos de sobreviver à máquina colonial. **Comunicação Mídia e Consumo**, v. 16, n. 47, p. 480-499, set./dez. 2019.
- RICHARD, Nelly. **Abismos temporales: feminismo, estéticas travestis y teoría queer**. Chile: Metales Pesados, 2018.
- ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- SANTOS, Alexandre Ricardo dos. **A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo-outro**. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.
- SANTOS, Alexandre. A indisciplina do desejo: o corpo masculino e a fotografia. **Anais do XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 6 a 9 de setembro de 2002.
- SARDUY, Severo. **Ensayos Generales sobre el Barroco**. Buenos Aires: FCE, 1987.
- SARDUY, Severo. **Escrito sobre um corpo**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SHAW, Donald. **The Post-Boom in Spanish American Fiction**. Albany: SUNY Press, 1998.
- SONTAG, Susan. **Sob o signo de Saturno**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.
- TAYOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2013.
- URBANO JUNIOR, Hudinilson. Hudinilson Jr. *In*: PECCININI, Dayse Valle Machado. (Org.). **ARTE novos**

**meios/multimeios – Brasil 70/80.** São Paulo: Fundação Armando Penteadado, 1985.

VIEIRA, João Luiz. O corpo do voyeur: Alair Gomes e Djalma Batista. *In*: NOJOSA, Urbano; GARCIA, Wilton. (Org.) **Comunicação & Tecnologia.** São Paulo: Nojosa, 2003.

---

*Ribamar José de Oliveira Junior é doutorando em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e pesquisador visitante na Escola de Artes, Mídia, Performance e Design da York University (YorkU), Canadá. Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Especialista em Gênero e Sexualidade na Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduado em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal do Cariri (UFCA). Neste artigo, contribuiu com a discussão teórica e o desenvolvimento da ideia, com ênfase no segundo tópico, e a revisão das versões em português e inglês.*

*Huber David Jaramillo Gil é doutor em Culturas Latino Americanas, Ibéricas e Latinas pela The City University of New York (CUNY). Sua linha de pesquisa gira em torno da filosofia, teoria queer e travesti e crítica. Atualmente, é Especialista em Diversidade Cultural e Desenvolvimento Acadêmico na Cornell Medical School, na Cornell University (WCM), aprofundando sua pesquisa envolvendo injustiça estrutural para o campo das disparidades de saúde e do treinamento médico. Neste artigo, contribuiu com a concepção e o desenvolvimento da ideia a partir dos desdobramentos da sua tese de doutorado sobre o barroco queer, com ênfase no primeiro tópico, e a tradução e revisão da versão do texto em inglês.*