

# ARTE HOMOERÓTICA NO BRASIL: ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS<sup>1</sup>

Wilton Garcia (UBC)

**Resumo:** Este trabalho inscreve uma perspectiva homoerótica no campo da arte, diante da emergência de debates acerca das minorias sexuais no Brasil. Ao imbricar homoerotismo e arte, surge uma complexidade que equaciona o contemporâneo. Sob este ponto de vista, articula-se a produção de um saber, experimentado no procedimento teórico para a construção do conceito de *homoarte*. Assim, desenvolvo uma pesquisa sobre arte, imagem e performance com o propósito de instaurar leituras acerca da escritura homoerótica no país.

**Palavras-chave:** arte contemporânea; homoerotismo; Brasil.

**Abstract:** This work forms a homoerotic perspective in art, before the emergence of debates about sexual minorities in Brazil. By lap homoeroticism & art, there is a complexity that equates the contemporary. Under this view, articulated to the production of knowledge, experienced in the procedure for building the theoretical concept of *homoart*. So, I develop a research on art, image and performance in order to bring about the scripture readings homoerotic in the country.

**Keywords:** contemporary art; homoeroticism; Brazil.

---

<sup>1</sup> Este texto faz parte da minha tese de doutorado, intitulada "Imagem e homoerotismo: a sexualidade no discurso da arte contemporânea".

A produção de um discurso científico sobre uma perspectiva homoerótica no campo da arte brasileira pode se instaurar mediante a relação homoerotismo e imagem, sobretudo na atualidade. Tal relação requer um cuidado especial na aplicação recorrente da linguagem visual, tendo em vista a complexidade que aponta como estratificação de contextos distintos e complementares. A partir dessa linguagem, os estudos da homocultura<sup>2</sup> abrange variáveis estratégicas entre alteridade, diferença e diversidade, que possa comportar homo, bi, lesbo, trans entre outros.

O cuidado para (d)escrever essa junção – homoerotismo e imagem – precisa observar, estrategicamente, a dinâmica discursiva de artistas e comunidades *gay-lésbicas*, pois interessa demonstrar o percurso de determinadas proposições contemporâneas, as quais atualizam a ideia de uma arte homoerótica brasileira. Longe de uma visão materialista e/ou essencialista, seria válido, então, considerar o modo como o artista expressa o homoerotismo, bem como de que forma esse tema pode surgir em cada trabalho artístico a partir da leitura do público (observador).

Uma questão relevante que merece destaque nessa discussão está associada à complexidade para enunciar os rumos destoantes dessa cultura contemporânea, com traços e características díspares. Ou seja, uma (re)dimensão aberta, efêmera, deslizante, fragmentada, hermética, inacabada, não linear, parcial, paródica, provisória, simultânea, superficial...

Em tempos de globalização, tecnologias emergentes e consumo acelerado, as atualizações e as inovações revigoram a maneira de ser/estar do sujeito contemporâneo. Entre ações colaborativas e interativas, a fragilidade das representações exploram “novas/outras” significâncias de uma diversidade, cada vez mais plural; que se multiplica *ad infinitum*. E, na arte, isso não seria diferente.

Desse modo, este texto não deve ser compreendido como uma tentativa de (re)inventar a construção do discurso homoerótico na arte brasileira; e tampouco, ameaça e/ou desafio contra o sistema hegemônico. Este último deve ser visto/lido como designação de poder institucional, autoritário, utilizado para tentar universalizar um discurso homoerótico (COSTA,

---

<sup>2</sup> No Brasil, o campo do conhecimento que interessa nos estudos sobre homoerotismo e cultura elege a noção de homocultura como denominação recorrente de um estado híbrido: antropofágica, ambígua, erótica e sincrética. E, talvez, deve-se observar a extensão enunciativa do prefixo “homo” como radical às variantes: homossexual, homoerótico, homoarte, homoafetividade, homotexto, homocultura, entre outros. Esse hibridismo evidencia-se na gama de resultantes parciais sobre as propriedades enunciativas da homocultura, como elaboração de uma proposta interdisciplinar na ação epistemológica dos estudos gays e lésbicos emergentes na universidade brasileira.

1992, 1995). As evidências desse posicionamento diferenciado distanciam-se das regras dominantes do sistema para convergir em uma “nova/outra” dinâmica mais aberta. Em um precedente discursivo, homoerotismo e imagem devem ser considerados como (re)inscrição de paradigmas identitários, socioculturais e políticos, atualmente, em que as reconfigurações emergem-se em suas expressões artísticas, estéticas e poéticas, em uma ênfase homoerótica.

Neste procedimento de escritura, tento mapear e aproximar características – nem sempre consensuais – que envolvem traços pertinentes dos objetos artísticos da contemporaneidade brasileira, em diálogo com as premissas expostas sobre o homoerotismo. Assim, apresento nomes artísticos como: Alair Gomes, José Leonilson, Glauco Menta, Hudinilson Jr. e Marcelo Gabriel. Trata-se, aqui, de um recorte de nomes eleitos pela condição de se assumir, esteticamente, nas artes. Contudo, gostaria de ressaltar também outros nomes de artistas relevantes como: Fernanda Magalhães,<sup>3</sup> Joaquim Paiva, Paulo Rolla, Orlando Maneschy e Vitor Mizael, os quais se têm empenhado para ampliar essa dimensão homoerótica na arte contemporânea brasileira.

E, talvez, um dos nomes mais atuantes – em termos de militância – para abrir essa lista de artistas que transitam entre arte e homoerotismo no Brasil seja Darcy Penteado. De acordo com João Silvério Trevisan: “uma referência obrigatória, em se tratando de arte homoerótica no Brasil... são os desenhos de Darcy Penteado” (TREVISAN, 1986, p. 296). Notadamente, trata-se de um olhar inaugural e diferenciado. Artista plástico, cenógrafo, desenhista, figurinista, gravador e literato, teve uma vida dedicada a trabalhos na área de indumentária e cenografia do teatro. Nasceu (1926) e faleceu (1987) no estado São Paulo. Os trabalhos estéticos (plástico-visuais) e políticos (engajado e militante) de Penteado trazem indícios do homoerotismo ao enlace de sua arte criativa como referência singular da arte brasileira. Eminentemente, trata-se de um sensível esteta inaugural, diferenciado e notável.

De fato, a relevância dos nomes dos artistas citados resulta de uma eleição realizada com base na observação empírica, bem como na possibilidade de descrever tais produções estéticas associadas a uma posição

---

<sup>3</sup> Ao investigar sobre a arte e as relações entre pessoas do mesmo sexo, este trabalho privilegia manifestações artísticas homoeróticas entre homens. A delimitação do estudo observa que a dinâmica das relações entre mulheres determinam especificidades independentes e inerentes a uma temática lésbica. A complexidade de questões como lesbianismo, feminino, mulher e gênero devem ser respeitadas e, portanto, direcionadas a um tratamento exclusivo, em que esse tipo de manifestação possa ser mais bem pesquisado.

política. Essa seleção agencia/negocia um percurso de leitura crítica, em que a temática do homoerotismo surge pontualmente nas artes, sobretudo na arte contemporânea. O processo de criação e o modo de exprimir os resultados dos trabalhos desses artistas indicam um recuperar processual, visto sob uma singularidade conceitual.

As percepções relativas à organização sistêmica de conteúdos estéticos e políticos são articuladas, conforme a necessidade ao entrecruzar arte e homoerotismo. Cada trabalho artístico, aqui indicado, está concebido na localização de um assunto, dividido em subtemas (artes gráficas, desenhos, colagem, fotografia, performance, pintura), os quais abordam problemáticas específicas. Nesses trabalhos, há uma tentativa de organização instrumental, aproximando-os de uma orientação reflexiva, cujos traços percorrem a construção do conceito de *homoarte* (GARCIA, 2004).

Penso que o caráter embrionário (epistêmico) e emergente possa ser um dos aspectos introdutórios aos estudos sobre arte homoerótica no Brasil, tendo em vista a maleabilidade sugerida por uma temática polissêmica, a qual agencia/negocia a noção de *homoarte*. Esta última demarca-se pelo desenvolvimento de uma teoria social e política, que tange o campo à homocultura.

A fundamentação deste estudo sobre a *homoarte* encontra-se configurada na transitoriedade de diferentes vetores abordados: arte, estética, imagem, cultura, homoerotismo, performance e poética. Em outras palavras, para compreender este exercício poético de um “fazer/saber” artístico e conceitual sobre homoerotismo e imagem torna-se necessário ater-se ao conjunto de propostas elaborado ao longo da pesquisa, quase que intertextualmente: artes gráficas, colagem, desenhos, fotografia, performance, pintura – o que se entrecruza de modo interdisciplinar.

Diferentes disciplinas se agrupam para servir (reconhecer e instituir) ao desenvolvimento do homoerotismo como campo de conhecimento. A contextualização dessa temática auxilia na condução de um olhar interdisciplinar, conveniente para adequar os princípios metodológicos, incorporados à aproximação de estética e homoerotismo como categorias críticas.

Ressalto que este estudo converge à arte contemporânea, embora as experimentações do campo artístico articulem-se com manifestações oriundas de uma lógica transcultural e histórica. Este fator designa um levantamento dinâmico acerca das expressões artísticas, socioculturais e po-

líticas desenvolvidas, provenientes da formação heterogênea do país.<sup>4</sup>

Nesse entrelaçamento, obtém-se o universo da performance, a qual ocorre sob uma dinâmica narrativa que escapa na transitoriedade do próprio evento/acontecimento. Como feitura, a noção de performance deve, assim, ser estudada como flexibilização provisória do uso corrente dos enunciados e sua verticalidade. As questões propostas pela arte contemporânea, poeticamente, (re)configuram-se por meio de uma inscrição instável, podendo ser intermediada por variantes que contextualizam, conceitualmente, diferentes modos de observação e leitura.

Para tanto, advirto que o conceito de *homoarte* deve ser compreendido a partir de um grande guarda-chuva que abarca a diversidade de imagens, experiências, práticas, teorias, subjetividades, formas e conteúdos para além de uma arte homoerótica, da qual não se configura como sinônimo textual. A *homoarte*, aqui, negocia uma noção que amplia e representa sua designação, tanto para arte homoerótica quanto para a arte *gay*, arte lésbica ou arte *queer*. Dito de outra forma, esse conceito deve ser visto/lido como leque de possibilidades enunciativas sobre a dinâmica de alteridades homoeróticas, cujas resultantes deslizam sobre as estratégias discursivas (ambiguidade, corpo, diferença, resistência e ironia). No campo da arte contemporânea, torna-se necessário (re)dimensionar os princípios que servem de coordenadas do percurso específico dessa manifestação híbrida da arte homoerótica.

De modo geral, investigo algumas inquietações que julgo pertinentes:

1. Como uma imagem configura traços homoeróticos?
2. Quais seriam as aspirações sintomáticas que apontam para a reificação conceitual de uma arte contemporânea?
3. Pode-se pensar em uma reflexão sobre noção de estética incorporada ao homoerotismo?
4. Por que a dinâmica do conceito de arte contemporânea apresenta-se diluída em um campo de intertextualizações do saber?
5. É possível um "olhar" crítico sobre a arte contemporânea?
6. Que rigor eleger na observância de critérios que incidem nessa arte?
7. Que tipo de redes de conversações pode acomodar uma apresentação atrelada ao campo da imagem contemporânea?

---

<sup>4</sup> Assumir e traduzir a cena brasileira pelos caminhos da arte demonstra ser tarefa complexa pela extensão da diversidade cultural/sexual no país, uma vez que essa complexidade requer um posicionamento crítico diante da abertura de um debate sobre os traços identitários, socioculturais e políticos.

**8. Quais seriam as agências de negociação entre arte e espaço cultural homoerótico que evidenciam sua discursividade visual?**

A flexibilidade evanescente pode ser percebida em um número considerável de pesquisas que se dedicam a estudar a arte brasileira, em especial as questões intrínsecas que dialogam com identidade e cultura (HALL, 2001). O encontro de determinados apontamentos científicos aborda peculiaridades da brasilidade antropofágica, ao denotar vários pontos de vistas e potencialidades na produção artística de diferentes expressões identitárias, socioculturais e políticas.

Realizadas tais considerações, passo a enumerar a *homoarte* sinteticamente e alguns aspectos que comportam cada parte deste trabalho. Os cinco artistas: Alair Gomes, José Leonilson, Glauco Menta, Hudinilson Jr. e Marcelo Gabriel foram contemplados como recorte circunstancial para compor o desenvolvimento deste texto. Com isso, a noção de *homoarte* aparece diluída ao longo de imagens, experiências e subjetividades, as quais apontam para a arte homoerótica no Brasil.

## **Da *homoarte***

Ao introduzir este tópico, menciono a necessidade de uma reflexão crítica, objetivando apurar as situações contextuais descritas acerca de argumentos contundentes. Percebo que qualquer situação hipotética, eleita na pós-modernidade, não constitui justificativa definitiva; antes, porém, produz um efeito de desconcerto, inaugurando um princípio de indecidibilidade na significação (BHABHA, 1998, p. 89). Não pretendo cristalizar conclusões fechadas sobre os critérios do conceito aqui exposto, entretanto anseio realizar considerações consistentes que demandem a formulação dessa construção conceitual. Parece-me que isso coexiste como espaço de negociação e agenciamento das diferenças. O que, de fato, não significa que os princípios do rigor científico não devam ser apresentados como base de uma posição/postulação sobre estudos contemporâneos.

Como elemento intercomunicacional, o conceito de *homoarte* está atrelado à noção de arte, apresentando uma expressão complexa de aspectos da subjetividade, tendo em vista as características de inspiração, criação e manutenção das experiências contextuais para o desenvolvimento de um produto artístico. Aliás, a construção do conceito de *homoarte* não visa a estabelecê-la como temática à margem, à parte no universo das

artes visuais; pelo contrário, visa a (re)dimensionar os critérios das condições adaptativas das fronteiras que canonizam o sistema da linguagem hegemônica. Torna-se desnecessário afirmar que a arte traz consigo uma teia de significações, marcadas pelas experimentações do artista com o evento e seu contexto cultural.<sup>5</sup>

Para além de uma abordagem da linguagem (d)enunciativa, ao direcionar essa vertente teórica afirmo que a noção de *homoarte* perpassa, também, num processo de associações discursivas, como campo sistêmico, permeando as condições associativas do enunciado a partir do objeto. Essas associações foram elaboradas de forma metodológica e conceitual para implementar a leitura sobre os parâmetros conceituais. Neste momento, acredito ser relevante relacionar as associações de que faço uso:

- a. Por *contiguidade*, manifestada na proximidade dos códigos, como circunvizinhança de ramificações ao desdobrar os objetos textuais;
- b. Por *semelhança*, como similaridade, quando duas imagens sobrepõem-se para formar uma terceira, um simulacro, uma aparência, uma miragem, uma vertigem, anunciando aquilo que parece que imita;
- c. Por *sucessão*, uma sequencialidade que se repete, reiterando uma extensão lógica do desenvolvimento narrativo e, na medida desse movimento, desloca o objeto e desencadeia pistas (que revelam dados);
- d. Por *contraste*, como polo opositor, que destaca a condição de um lugar para conferir, estabelecer e confirmar a pluralidade de argumentos paradoxais.

A condição de *contiguidade* neutraliza a possibilidade de ver/ler a situação visual do objeto. A fronteira, às vezes, pode auxiliar quando o produto artístico precisa ganhar circulação no mercado; por outro lado, pode provocar o impedimento de ações transformadoras a quem interessa subverter a ordem do sistema. Muitos artistas que não desejam ser reconhecidos como enunciadores de uma estética *gay* acabam optando por um espaço de contiguidade, em que a ambiguidade do discurso propõe variantes textuais, criando o deslocamento necessário.

---

<sup>5</sup> A arte não se reduz à sua extensão material, já que proporciona situações inusitadas de discursividades em um deslizamento incessante, vistas sob a ótica da exploração dos sentidos como manifestação de depoimentos sensíveis à experiência. O lugar da arte contemporânea parece estar polarizado pelo conjunto de informações identitária e culturais, incluindo as expectativas sobre o mercado de consumo, fluido na constituição plástica e visual do objeto. A estesia da arte debruça-se sobre uma mixagem de traços socioculturais que atendem à circulação de mercadorias.

Já a condição de *semelhança* indica, com maior precisão, a possibilidade de ver/ler a situação imagética do objeto. Essa circunstância baseia-se em indicativos determinantes que pontuam rigorosamente o produto artístico. A *semelhança* pode se (re)articular e, às vezes, estimular algumas “escapadas” que deixam poucas marcas “duvidosas”. O estado da *semelhança* organiza-se na proporção de embatimento com o observador, pois demonstra, com maior cautela, sua dinâmica, que pode ser entendida como sua agressividade, já que determina a escolha de um lugar.

A condição de *sucessão* solicita do observador que realize um somatório para atingir a possibilidade de ver/ler suas indicações visuais sobre o objeto. A complementaridade dos elementos em cena estimula uma sequência, para que possa garantir as iniciativas de um quebra-cabeça sob coordenadas parciais. Essas coordenadas sintetizam a expressão do objeto, pois auxiliam nas intenções implementares. As resultantes são suficientes para demonstrar a argumentação exposta por partes; o estado da *sucessão* sistematiza a correlação circunstancial do contexto explorado.

A condição de *contraste* subverte a ordem do sistema quando responde por oposição às possibilidades de ver/ler o objeto. Nesse mecanismo, o lugar do “outro” é tomado como conduta opositora, que infringe a correspondência de uma enunciação imediata. Essa inversão (ab)usa de uma analogia antagônica no contexto do sistema, buscando implementar uma visão de contraste e combate como articulação de extremidade paradoxal e não necessariamente de negação. A mudança de paradigma indica uma ruptura direta com o sistema hegemônico; em outra vertente.

Atualmente, dentro dos estudos das ciências humanas, existe um conjunto de disciplinas que se debruça sobre a pesquisa acerca de implementos ao conceito de arte. Essas áreas do conhecimento científico, na academia, objetivam tratar de temas recorrentes, como: obra de arte, artista, curadoria, crítica e estética. Elas constituem-se em fundamentos que podem auxiliar diferentes estratificações do campo da produção do saber.

Ao propor o conceito de *homoarte*, pesquiso um tratamento teórico-conceitual que opere sobre as condições plurais e emergentes da universidade brasileira e da sociedade, ainda que esse conceito possa ser exposto numa dimensão estrangeira. Evidentemente, algumas questões perpassam ao longo deste trabalho:

- Como legitimar produções vinculadas a uma *homoarte*?
- Quais as configurações predicativas que denominam a *homoarte*?

Com isso, refiro-me a uma observação constante de categorias homoeróticas, ainda que se apresentem sob forma deslocada, ou seja, o agenciamento dessas condições adaptativas provoca situações metamorfoseadas, conforme inscrição das associações discursivas, em particular ao entrelaçar a imagem. Talvez pudesse afirmar que esse “estilo” possuidor da arte homoerótica no Brasil organiza-se num tecido resultante de um movimento (dis)juntivo de aspectos distintos, simultaneamente entrelaçados em aspectos afirmativos: do contexto ao objeto (lugar), da realização ao público (produção) e do realizador ao produto (a obra/objeto). Nesse caso, destaco três premissas auxiliares na construção do conceito de *homoarte*:

### 1. *Do contexto ao objeto*

Parece-me que a *homoarte* pode ser considerada, por uma lógica formal, sob uma determinada produção artística que contenha em seu desenvolvimento alguns aspectos que circundam uma estratégia positiva da temática, como: a ação afirmativa de uma cena homoerótica em um filme ou uma fotografia com dois rapazes *gays* ou duas moças lésbicas presentes. Nessa circunstância, verifica-se a materialidade disposta na cena, que relaciona conteúdo/objeto a partir de recursos técnicos e estilísticos, em que o posicionamento do sujeito é visto de maneira afirmativa. O produto contextual, centrado nessas narratividades identitárias/culturais, apresenta-se no “estilo” de uma vivência e/ou prática na qual arte e sexualidade (inter)cambiam-se.

### 2. *Da realização ao público*

Também parece possível apreender a *homoarte* baseada na expressão comum de um determinado “tipo” de produção artística que engloba as comunidades *gay-lésbicas*, sob a atuação performática de travestis, transformistas e *drag queens*. São predicções de um nicho, um gueto, em eventos realizados em locais precisos de comunicação (boates, festas e saunas), direcionados a um público segmentado. Nesta sintonia, pressupõe-se que os elementos constitutivos da categoria homoerótica afinam-se à plateia, ao espectador, ao público. Por esse motivo, creio que tanto o produto cultural apresentado como o apreciador da cena fomentam uma realização poética.

### 3. Do realizador ao produto

Preocupo-me, aqui, com a possível finalização da obra, destacando o resultado da experiência. Assim, a *homoarte* pode ser tomada como manifestação do agente criador da obra de arte, isto é, as propriedades que envolvem o realizador, sua experiência afetiva/erótica e seu processo criativo. Interessa-me saber se os artistas dotados de suas habilidades competentes, os quais se reconhecem em uma atitude *gay*, podem ser susceptíveis ao conceito. Partindo de suas experiências particulares e sociais, esses artistas *gays* formam um campo de experimentações sensíveis e diferenciadoras, incorporando suas transformações pessoais numa (re)apropriação do conceito.

## Alair Gomes

Uma escritura homoerótica desdobra-se pelos deslocamentos propositais, pois a inferência dos argumentos legitima uma imanência da representação, sobretudo quando se busca a dimensão artística, estética, plástica em consonância com o teor político – aquela que faz o sujeito se posicionar no mundo. Dito de outra forma, a disposição do homoerotismo recorre aos efeitos da arte – neste caso, a imagem fotográfica – como estratégia discursiva, que se (re)faz constantemente. Esse movimento incessante pode ser observado no tratamento fotográfico do carioca Alair Gomes.

Sua pesquisa artística constitui uma das mais revolucionárias expressões da fotografia brasileira nos últimos 30 anos, cujas imagens articulam a linguagem e o desejo que sobressaltam o contexto do homoerotismo. Nesse viés, torna-se possível observar a dinâmica do olhar artístico, *voyeur* e homoerótico do fotógrafo Alair Gomes (VIEIRA, 2001).

O corpo nu masculino aparece como alvo “perfeito” – objeto de desejo e conquista –, captado pela câmera fotográfica. Os argumentos temáticos na obra de Alair Gomes absorvem uma poética íntima e pessoal, recobrimdo-se como marcadores de uma agradável sensualidade afetiva e erótica, em uma estética ousada e criativa.

**Alair Gomes parece ter** descoberto na fotografia a forma de alimentar seus anseios internos. Homossexual com extrema sensibilidade artística, conseguiu ver no nu masculino uma gama de expressões para além da pornografia. Fascinado pela beleza masculina, sua forma de fotografar

era criteriosa, precisa (não menos livre), pois passava os dias na janela de seu apartamento, em frente à praia de Ipanema, com apenas uma câmera fotográfica com teleobjetiva, aguardando o melhor ângulo dos banhistas. Corpos suados, linhas e contornos trabalhados e o caminhar firme compunham um movimento inspirador, “perfeito”, aos olhos desse fotógrafo. Ele ficou reconhecido ao descobrir as aspirações dos corpos masculinos e do nu artístico, das sensações pulsantes que vivificam os belos Adónis circulando pela praia carioca e despercebidos de sua câmera.

Nos anos 1970-80, reuniu mais de 120 mil fotografias que ilustravam os painéis das paredes de seu apartamento. Um gênio desconhecido que foi descoberto pelo *Museu Assis Chateaubriand*, tornando-se o principal curador de sua obra. Parte do seu material está no acervo da *Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro* e na *Fundação Cartier*, que, em 2001, fez uma grande exposição (retrospectiva) sobre a arte do brasileiro em seu museu em Paris: *Symphony of erotics icons, Sonatinas four feet. Foi* o primeiro artista brasileiro a expor na fundação.

Esse fotógrafo, iniciando sua carreira nos anos 1970, registra à distância os rapazes da praia de Ipanema, no Rio de Janeiro. Muitos não souberam que foram fotografados assim, parece que seu trabalho retira do modelo algo que de uma maneira inusitada ressalta, tranquilamente, exposto sem objeção. Talvez pudesse afirmar que a naturalidade dos jovens em cena, bem como a angulação da câmera, sejam aspectos que acabam permitindo uma vivência ampliada do observador – tanto o fotógrafo, no instante da captação, quanto o público diante da imagem nas exposições. Além disso, a busca de um ideal erótico na imagem da nudez masculina parece ser uma vertente potencializada para criar novos atrativos na imaginação do observador, de acordo com Tadeu Chiarelli:

Ainda dentro desse clima de revisão histórica da fotografia brasileira deste século, cumpre chamar a atenção para a emergência recente da produção fotográfica de um artista até poucos anos completamente desconhecido de um público mais amplo: Alair Gomes. Dentro do universo genérico da “fotografia de autor”, sua obra construída a partir do voyeurismo de forte cunho homoerótico, ainda aguarda – mesmo no Brasil – uma avaliação mais profunda. (CHIARELLI, 1999, p. 142)

Instintivamente perverso na construção de sua obra visual, Alair Gomes parece ter transcendido visões sobre o nu masculino, superando os aspectos socioculturais que envolvem a moral, a discriminação e o precon-

ceito, ao (re)dimensionar uma noção de imagem corporal no limiar de suas possibilidades. Seu interesse em descrever as cenas dos rapazes nas praias cariocas demonstra a peculiaridade de observar o cotidiano erótico do lugar. Essa “fotografia de autor” inscreve uma dinâmica da exibição captada pela imersão da câmera sobre o objeto apreendido pelo “voyeurismo de forte cunho homoerótico”, como indica a citação.

Tal condição (do olhar) de um ato *voyeur* também pode ser observada pela pesquisa de João Luiz Vieira (2001) quando estuda a busca do artista por um corpo como discurso poético. A captação desse corpo fragmenta-se diante da câmera do fotógrafo Alair Gomes pela ausência da intimidade de detalhes, expressão e texturas, transformando a imagem corporal em uma visualidade poética. Em outras palavras, a produção dessa fotografia compreende um jogo de aproximação e distanciamento entre o fotógrafo e o modelo em cena, pois o artista, muitas vezes, flagra situações cotidianas. O corpo, como suporte do enunciado, contém o evento.

A partir dos anos 1970, Alair Gomes dedicou-se exclusivamente à elaboração de uma obra fotográfica incomparável, um imenso painel erótico dedicado à beleza e à nudez do corpo masculino a partir das imagens “roubadas” das praias cariocas, em geral tomadas de seu apartamento em Ipanema. Longamente retrabalhadas e organizadas em sequência segundo um ritmo e uma música visual que desenham um “afresco” de uma amplidão visual fascinante, essa obra constituiu-se numa visão muito especial de mundo, construída através do objeto único do seu desejo. (VIEIRA, 2001, p. 74)

A relação do fotógrafo com seu objeto de captação desdobra-se, obviamente, como objeto de desejo. A plasticidade do corpo nu masculino é explorada pelo testemunho e pela fascinação que persegue esses corpos na praia carioca. De fato, no trabalho de Alair os corpos masculinos são enquadrados dentro de um ideal de aproximação em que a lente da câmera, como dispositivo técnico, permite enunciar uma tentativa de apreensão do sujeito fotografado. Uma imagem poeticamente homoerótica! O objeto de desejo se dilui entre o corpo, o sujeito e a fotografia, envolvidos numa malha discursiva da imagem. O olhar atento de Gomes parece demonstrar o deslocamento que intensifica o *entre-lugar* do desejo homoerótico se (re) investindo pelo desejo da imagem (ELLENZWEIG, 1992). Conforme o depoimento do próprio fotógrafo:

A fotografia contemporânea de nu masculino é mesmo esperada que seja de alguma forma perversa, sofisticadamente relacionada a alguma forma de sadomasoquismo. Entre outras coisas, isso quer dizer que ainda que ao pênis seja permitido desenvolver certo grau de intumescência, ele deve estar ameaçado por algum instrumento ou situação potencialmente castrante. [...] A consonância – sedutora, não-surrealizante – do apolíneo com o erotismo sem obstáculos na concepção do nu não é nenhuma novidade radical. Ela já foi celebrada na Grécia antiga, em Roma, na Índia, no Japão. Não obstante, minha consideração para com a filosofia da arte moderna, não posso desistir de minha idéia de que aquela consonância não é impossível ou imprópria aqui e agora, quando e onde as pessoas tornaram-se tão aguçadas e menos inibidas sobre as glórias do corpo. (GOMES)<sup>6</sup>

Nessa interpelação entre fotografia, arte, imagem e (homo)erotismo organiza-se um conjunto complementar/suplementar que retém a capacidade adaptativa da imagem de evidenciar sedução e prazer. Assim, pode-se observar uma articulação no trabalho desse artista para a expressão do desejo homoerótico, em que essa coexistência conflitiva expõe um erotismo aberto que tende para a manifestação do corpo masculino. Distante de uma atitude pornográfica, aqui a imagem escandaliza a vulgaridade, passando a obscenidade em que pulsam os corpos.

No estranhamento da leitura, incorpora-se o corpo das sensações subjetivas. A contemplação dessa imagem (re)apropria-se do corpo para acentuar a beleza das formas. Uma admiração presentificada pela composição dos ângulos, nos quais a câmera fotográfica deflagra o olhar de um *voyeur* interrompido, embora essa artificialidade de aproximação (re)crie no imaginário do observador uma poética nostálgica do objeto em cena como espaço de agenciamento do artista.

Nesse bojo, há a (re)inscrição da imagem que contempla os enunciados homoeróticos articulados pela competência de um agenciamento/negociação com o contexto artístico e sociocultural. A (des)construção discursiva do fotógrafo exprime estratégias para demonstrar sua habilidade subversiva, pois esse percurso afirma seu posicionamento, acerca de temáticas como a nudez e o erotismo, diante da arte e da crítica contemporânea.

---

<sup>6</sup> Em exposição retrospectiva exibida no Museu de Imagem e do Som – MIS – em São Paulo em, 2000, com curadoria de Ivo Mesquita, surge um texto em inglês de Alair Gomes, escrito no Rio de Janeiro, em 1983, para seu livro. A tradução livre ficou por conta do curador, conforme cópia encontrada entre as quase 300 imagens do artista na coleção Gilberto Chateaubriand, em 1999.

Ao inscrever sobre suas versões estratégicas, o artista (re)apropria-se da ordem, (re)dimensionando o olhar para um espaço que já está enunciado, porém se atualiza sobre a expectativa da observação. Essa atualização imprime uma retórica visual, mediante o olhar aberto para uma reiteração discursiva. Nesse sentido, a imagem dos corpos jovens expostos nas fotografias de Gomes enuncia o prazer pela “sensibilidade das formas”, em que o corpo “perfeito” coabita como estímulo externo, que marca uma erótica.

Essa dimensão sobre o ato fotográfico convoca o observador para uma dinâmica que deve reificar os argumentos de produtos socioculturais e políticos do ponto de vista de uma crítica sobre a discursividade visual, sobretudo no âmbito de uma erótica que solicita a (re)visão do pensamento contemporâneo. Em concordância com o que foi exposto, remeto mais uma vez ao pensamento de Allen Ellenzweig quando diz:

O campo persiste amplo e aberto, porque o homoerotismo precisa ser uma categoria do fazer imagem, mas um como meta-produto disto. E um público gay informado pode ler ambos, as intenções e os vestígios clandestinos; fotógrafos gays e lésbicas, em especial, estão decidindo realizar essa conscientização. Mas, neste caso, a verdade dessa verificação nas terras da intimidade e afeto pessoal que o fotógrafo – masculino ou feminino – desafia emergir, a certeza de que estamos descobrindo uma constante homoerótica, não uma exceção, na história da fotografia. (ELLENZWEIG, 1997, p. 68)

## José Leonilson

A obra de **José Leonilson Bezerra Dias** (1957-1993), como referência autobiográfica, parece “incoerente” no tratamento de perdas afetivas e amorosas, tangenciadas pela problemática da morte resultante da Síndrome da Deficiência Imunológica Adquirida – aids. Ainda assim, sua criação aponta a necessidade de fixação de memória, em que a dimensão da leveza converge na violência da dor, explicitando um traço contemporâneo do *sentir* (PERNIOLA, 1993). Refiro-me ao termo “incoerente” porque suscita uma dor que se vincula à imagem, extrapolando a rigidez física do corpo, numa explosão de experiências afetivas contidas em seus registros artísticos.

Sua produção, infelizmente, terminou em 1993 com seu falecimento antes dos 36 anos. Homossexual assumido e como dizia, “homem de peixes

que gostava de pescar no oceano da vida”, foi vítima do abismo da aids. Mas, ao longo de uma carreira de projeção internacional, teve a vida e abstrações marcadas no desenho e nas telas que percorreram grandes museus internacionais, como os de Amsterdã, Lisboa e Nova Iorque.

Nascido em Fortaleza, trouxe da cultura nordestina um conjunto de expressões que enunciam a literatura de cordel, o artesanato, as cores vivas, as crenças populares e a iconografia religiosa. São elementos inusitados que se destacam entre fragmentos, uma herança própria de sua sensibilidade. Não somente uma pintura de forte colorido e grandes formatos e trabalhos em tecidos marcaram sua obra; Leonilson foi exímio desenhista, trabalhando como ilustrador para o jornal *Folha de S. Paulo*.<sup>7</sup>

Leonilson emergiu em São Paulo, destacando-se no cenário das artes plásticas brasileiras como líder da geração de talentos dos anos 1980. Sua produção<sup>8</sup> não se restringe ao campo das artes visuais, ultrapassando um procedimento poético da imagem com o manuseio da articulação e utilização da palavra como instrumento de uma enunciação contemporânea. Conforme apresenta Lisette Lagnado:

[...] a obra de Leonilson traz, contudo, algumas questões específicas: a necessidade de fixação de uma memória, o discurso amoroso na união entre Eros e Logos, as figuras do romantismo, a ambiguidade dos valores morais e religiosos, a amizade e a paixão, a alegoria da doença, os limites da pintura e o uso do corpo como suporte. (LAGNADO, 1995, p. 15)

Penso que as considerações artísticas de Leonilson reúnem elementos das artes plásticas em consonância com a literatura. Sua obra demonstra desafios poéticos de noções visuais, plásticas e literárias, constituídas sobre a proximidade de sua experiência de sexualidade e masculinidade. Em *insights* contrastantes, o artista desvendou – quase que em forma de um diário

<sup>7</sup> Seu último legado tem gerado controvérsia entre a família, que detém seus direitos, e um grupo de amigos, que resolveu homenagear o artista com o livro *Fresc Ulisses*, que teve diversos trechos censurados, e agora corre o risco de ser completamente vetado. O texto artístico de Leonilson é límpido em sua composição homoerótica: “Eu não sou uma rainha, uma queen, eu sou um homem... eu tenho certeza da minha masculinidade... eu gosto de rapazes.” Por causa de citações como esta, o livro autobiográfico do artista parece que não será publicado, lamentavelmente.

<sup>8</sup> Atualmente, sua produção está organizada pelo “Projeto Leonilson”, entidade fundada, em setembro de 1993, por parentes e amigos do artista para catalogar, manter e veicular seu legado. O acervo contém, aproximadamente, 1.200 trabalhos, agendas pessoais do artista, diários, cadernos de projetos e de anotações, fotografias, entrevistas concedidas, correspondências, artigos de jornais, apresentações em catálogos, além de 16 fitas gravadas em forma de diário. Este Projeto é coordenado por uma de suas irmãs, Ana Lenice.

– uma enorme delicadeza de cargas afetivas que intencionam demarcar a contagem de um tempo no espaço real.

Assim, sua narratividade plástica, ainda que íntima e pessoal, cria uma trajetória socializada sobre a situação problemática da epidemia do hiv/aids, o que demonstra a urgência temática acerca do postulado da morte. Em um registro poético de uma “voz interior”, Leonilson fala para si, numa lógica narcísica que reverbera uma consonância da repetição sistêmica contida no traço do artista, pautada em certo romantismo e alegoria da doença.

O argumento criativo do artista envolve um momento narcísico, cujos traços denotam a impossibilidade de realização. Isso ocorre tendo em vista a dinâmica criativa de expor sua intimidade em trabalhos artísticos. Assim, a própria obra de Leonilson recorre a um *entre-lugar*, espaço de (inter)subjetividades, como marca da contemporaneidade, ou seja, habita a incerteza, o inacabado, o provisório, o extasiante. São fragmentos de uma condição adaptativa da contemporaneidade. A noção de uma discursividade narcísica, impressa em sua obra, recupera a introspecção do artista, que consiste num diálogo (inter)cambiante da imagem produzida e confundida, às vezes, com o estigma da aids.

A dimensão narcísica, apesar de presa a um ideal, ainda que demonstre um estado de liberdade, traz consigo instrumentos que agenciam o *entre-lugar*. A obra desse artista, embora percebida numa condição diacrônica demarcando a catalogação do tempo, resulta de uma flexibilidade incomensurável diante das probabilidades apontadas no tema homoerótico enunciado pelo objeto. Em outras palavras, a delicadeza de seu trabalho aponta a emergência das temáticas contemporâneas, priorizadas numa qualidade humana, de forma notória e eleitas sob as afetividades homoeeróticas, em que enfatiza no rasgo subjetivo de um questionamento sobre o destino, propositalmente mencionado numa vertente espiritual. Assim, acrescento as considerações de Ivo Mesquita:

Um sentido de vulnerabilidade permeia a última etapa da obra de Leonilson. A Aids mudou o rumo de sua vida e marcou sua produção artística, conferindo-lhe uma terminologia final e irreduzível. A simplicidade e o despojamento característicos de sua obra, particularmente do seu desenho, são tensionados pelos conteúdos que eles vão explicitando: uma morte anunciada, pois assim é no caso das enfermidades irreversíveis e uma intensa busca de sentido para a travessia da vida. Constrangido nas possibilidades de realização

sexual, a Aids trouxe-o, não para a margem mas para o centro da questão. A energia do desejo encontra sua realização amorosa, agora conscientemente, na sublimação, que forja os interstícios da linguagem. (MESQUITA, 1997, p. 13)

Esses interstícios da linguagem incorporam uma condição de possibilidade de instauração da aids como centro das questões temáticas no trabalho de Leonilson; manifestando-se, simultaneamente, na condição de impossibilidade (MOREIRAS, 2001, p. 343) sobre as subjetividades híbridas. A contribuição crítica de Mesquita demonstra um deslocamento do estado de produção, em que Leonilson transforma sua experiência pessoal em obra de arte, conferindo uma equivalência de discurso “que forja os interstícios da linguagem”. A metaforização da comunidade discursiva, conforme observou Linda Hutcheon (2000), reconhece o risco envolvido por uma ironia, que se atende em uma política estratégica em meio à construção de efeitos de sentidos.

O risco apontado pela ironia remete a uma carga afetiva presente no trabalho de Leonilson, sobretudo nos depoimentos gravados em fitas cassetes de áudio entre 1990 a 1993, apresentadas no vídeo *Com o oceano inteiro pra nadar* (1997, cor, 18 min., VHS), dirigido por Karem Harley. Na (des) construção da ironia, o imaginário de Leonilson aborda algumas questões pessoais afetivas, amorosas, românticas, que revigoram as imagens presentes em sua obra. Também aparece a repressão sexual observada pelo artista, a atração platônica e o desejo. O depoimento no vídeo expõe: “as palavras formam frases que eu queria escrever para os caras que eu amo e nunca vou deixar de amar”. A ironia configura-se em um suporte de categorias discursivas, próprias da construção do conceito de *homoarte*.

Na vertente explorada por Lygia Clark e Arthur Bispo do Rosário, os artistas pensam o corpo na expectativa de lhe conferir um tratamento pessoal, num clima intimista e confessional. Esse processo de criação também pode ser observado em Leonilson, cujo percurso começou pelas pinturas e passou a investir em pequenos objetos e bordados repletos de acréscimos simbólicos (pela utilização de agulha, tecido, palavra). O artista reconsidera suas manifestações artísticas, diminuindo o tamanho dos trabalhos para escalas acessíveis, em razão do corpo debilitado pelos sintomas da doença, o que interfere em sua produção.

Os pressupostos conceituais do trabalho de Leonilson reconfiguram-se, também, pela temática diante da morte, pois estão para além dos de-

safios estéticos com o uso de materiais inusitados (tecido, pedras, papéis, linha). Esse volume de dispostos, estrategicamente utilizados pelo artista, compõe os contornos de feitura poéticas, subvertidas com seu próprio sangue, por exemplo, em uma de suas inscrições artísticas. À medida que o vírus avança, surge uma modelagem de subtemas que aglutina ideias de amizade, corpo, sexualidade e morte, ou seja, a esfera de sua autobiografia tece um panorama singelo de uma sensibilidade inusitada. Neste trânsito de diferentes objetos e contextos, surgem outros elementos metafóricos na obra do artista, como vulcões, montanhas, instrumentos musicais, o fogo e a cruz, água, espiral e pontos cardeais. O trabalho de Leonilson desdobrou-se entre a sexualidade e a crítica social, em um diário artístico de cores e sombras.

Finalizo este tópico apontando as observações do escritor João Silvério Trevisan quando em *Devassos do Paraíso* (2000) comenta acerca da relevância do trabalho artístico de José Leonilson:

Utilizando aquarelas, desenhos e retalhos de pano, detalhadamente bordados, ele criou peças que, numa espécie de diário poético, tocavam com rara contundência os grandes temas da condição humana, tais como o afeto, a solidão, o medo, o amor e a morte — buscando contaminar a arte com sua vida. Assim, na série *O Perigoso* Leonilson utilizou no desenho pingos de seu sangue, unindo intimismo e horror. Ou exprimiu em suas impressões poéticas com notável doçura, utilizando restos de material, como na obra *Voilà mon coeur*, que trazia um simples pedaço de lona pintada, com pequenos bordados e pingentes de cristal lapidados, sobras de um velho candelabro. Nos últimos anos de vida Leonilson produziu “auto-retratos” em forma de relicários costurados, com títulos, dedicatórias amorosas e pequenos recados a ex-namorados ou amigos, bordados à mão em meio a desenhos infantis, miçangas e pedras. Cada ponto e cada pincelada eram ali um gesto de redescobrir a poesia. A partir da dor de condenado à morte por uma doença incurável, mas sem autopiedade, Leonilson celebrou sua arte com puro prazer vertido em atos de amor. Foi certamente um dos nossos maiores representantes da produção artística como forma de resistência, nos duros “anos da peste”. (TREVISAN, 2000, p. 326)

## Glauco Menta

O trabalho irreverente do artista plástico curitibano Glauco Menta tem o consumo como tema recorrente. Este coloca-se como influência cultural e determinante para estabelecer posicionamentos entre a produção e o desenvolvimento da arte contemporânea. Nessa vertente, não seria novidade afirmar que o consumo aparece como condição indicativa de registro mercadológico apreendido pela arte contemporânea.

Menta demonstra uma influência da arte pop, revelando-se um discípulo assumido de Andy Warhol – expoente máximo desse movimento artístico na América do Norte. Assim, seu trabalho evidencia a expressão publicitária de marcas e cores em uma dinâmica que atualiza sua representação artística.

Em sua obra, verifica-se uma possibilidade de atualização adaptativa do deboche irônico. O território de seu trabalho artístico apresenta contradições, dúvidas e paradoxos ao apontar essa recorrência de mercado, mídia e consumo, que devem ser investigados por suas arestas. Uma economia libidinal da arte se preenche em sua obra como “política de desejo”. O mercado cor-de-rosa, aqui, incita uma proposta para consolidar os efeitos de uma manifestação artística homoerótica. Nesse aspecto, o próprio artista assume essa proposição homoerótica, emaranhada em seu trabalho artístico – em entrevista exclusiva do artista para este trabalho, em abril de 1998.

Glauco Menta trata de temáticas afetivas, eróticas, sexuais, gênero e suas subjacências, configuradas em diferentes ícones – mitos – da cultura de massa. Observa-se a enunciação de objetos de uso doméstico e/ou pessoal como predominância de uma referencialidade do universo feminino, assumidamente *kitsch*. Assim, aparece uma série de fragmentos de divas da cultura nacional, como Carmem Miranda e Tarsila do Amaral.

Esse artista autodidata começou em 1982 com exposições coletivas no eixo entre São Paulo e Curitiba. Em 1985, fez sua primeira exibição individual no cenário das artes plásticas brasileira. Em 1993, ele cria a série individual de imagens serigráficas *Fatos verídicos*, na qual inseriu cenas do mercado do sexo com estilo e humor: um enorme grupo de reproduções fotográficas – (re)apropriadas de revistas pornográficas masculinas, nacionais e estrangeiras, com imagens de corpos nus de jovens rapazes fortes. Com o destaque da *homoarte* entre os novos artistas, essa obra forma um grande painel de recortes, numa bricolagem de modelos sedentos pelo

olhar erótico/sexual. No centro de um dos quadros, destaca a palavra “liquidação” em letras maiúsculas. Acredito que o uso do termo “liquidação” aparece como condição, talvez crítica, irônica e/ou debochada do artista.

O projeto estético de Menta abarca uma comicidade contingencial como estratégia discursiva, facilidade de quem lida com a palavra e a imagem imbricando a configuração de um prazer irônico do contemplativo. De fato, ele aponta indagações de quem observa um perfil da versatilidade visual nesse mercado de arte, sexo e consumo, como recorrência paródica de um “caso verdade”. Entre os vestígios das cores e das formas, as armadilhas da arte ultrapassam os limites da sexualidade, possibilitando uma leitura dinâmica de enunciados polissêmicos. Assim, poeticamente, pode-se apreciar o texto-poema<sup>9</sup> do artista para outra exposição quando diz:

CORPOS EXPLÍCITOS  
SEXO – EXPLOSÕES  
IMAGENS ENQUADRADAS  
ESPELHO SOCIAL  
REVISTAS ATRAÍDAS  
IRONIAS REVISITADAS  
PERSONAGENS – SARCASMO  
MAGIAS DO PRAZER  
EROSTISMO – CONSUMO  
FATOS VERÍDICOS

A construção visual das cenas de sexo explícito na obra do artista entrecruza-se com um texto verbal, que, de modo sincrético, sugere o tema homoerotismo. As imagens são, ironicamente, desestabilizadas pelo processo estetizante da linguagem que usa a remontagem de recortes de revistas pornô-gays, num trabalho fragmentado de colagens e contextualizado em serigrafia. Penso que essa técnica possibilita ampliar o espaço de agenciamento/negociação da expressão homoerótica, permeada de artifícios, sutilezas, ironia, humor, descontração, entre outros elementos.

O texto poético *sex in garden*, de Paulo Roberto Oliveira Reis, apresenta no catálogo o artista:

---

<sup>9</sup> Texto de Glauco Menta, publicado no catálogo da exposição coletiva Arte contra Aids, organizada pelo Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul – MAC/RS, 1994.

A cena de Glauco se reabre. A teatralidade camp de seus últimos trabalhos perpassa estes estranhos personagens. A diferença é a aguda lâmina do sarcasmo. O olho do furacão escolhe figuras de revistas. Cartazes anunciam corpos tingidos. Nos poros da tela serigráfica, a víscera. Legendas ironizam o palco de fotogramas explícitos. Sexo-explosões. Teatro da crueldade. A moldura a focar/enquadrar as gravuras e que, pelo espelhamento do vidro, sobrepõem nossa imagem às imagens deste folhetim (REIS, 1993)

Numa premissa sólida, as marcas desse texto de Paulo Reis descrevem a forma como Glauco Menta lida com a diferença na contemporaneidade. O texto *sex in garden* parece-me uma referência ao trabalho artístico do inglês Derek Jarman, que, ao saber que estava com aids, realiza sua última obra deixando um jardim de flores em sua casa, para ser visitado. Essa reflexão sobre a obra de Menta enuncia interstícios para o público.

A cena de Glauco se reabre. A teatralidade camp de seus últimos trabalhos perpassa esses estranhos personagens. A diferença é a aguda lâmina do sarcasmo. O olho do furacão escolhe figuras de revistas. Cartazes anunciam corpos tingidos. Nos poros da tela serigráfica, a víscera. Legendas ironizam o palco de fotogramas explícitos. Sexo-explosões. Teatro da crueldade. A moldura a focar/enquadrar as gravuras e que, pelo espelhamento do vidro, sobrepõem nossa imagem às imagens deste folhetim (REIS, 1993).

A subjetividade de seu projeto estético, eleito pela composição de cores e de uma sensível aplicabilidade de formas e técnicas de expressão, revela traços da temática homoerótica. Em um panorama de expressões identitária e cultural, a obra desse artista resulta num conjunto híbrido de diferentes dispositivos, como teatro, dança, performance, pintura, desenho, gravura e serigrafia. Para Menta, o mais relevante seria organizar sua linguagem artística perante as manifestações de mercado de consumo, objetivando a circulação de suas obras.

Acredito que a proposta de Menta perpassa a ideia de aplicar seu processo de criação artística em um ambiente cultural que necessite de transformações, como contraponto no procedimento criativo do *marketing* da arte. Para o artista, uma solução versátil para a demanda de sua pesquisa é pensar uma grife como proposta estética, seguindo as manifestações de um produto cultural.

Com efeito, a busca de soluções mercadológicas de consumo, sistematizadas pela arte contemporânea, implementa a agudeza da forma expressa em seus resultados visuais. Talvez se possa verificar isso quando Menta se utiliza de conteúdos consagrados pela mídia, como os temas femininos: os projetos sobre Carmen Miranda (1996) e sobre Tarsila do Amaral (1997).

A relevância da produção artístico-empresarial de Menta está objetivada em criar algo que atinja o mercado como logomarca: a mesma pintura em pôster gigante, de 300 x 500 cm, sendo vendida como decoração de uma caneca ou uma capa de uma agenda, conforme declara o artista. A expressividade do artista possibilita contextualizar a arte contemporânea como contingência material do mercado.

A multiplicidade das leituras dispostas nos objetos artísticos evidencia, no caso de Menta, a combinação de elementos técnicos do *design* que ampliam o suporte de referência da arte. Os objetos/produtos enunciados pelo artista apresentam formas bidimensionais, mas podem ser reproduzidos em formato tridimensional, como um copo ou uma caneca.

Em outras palavras, não há profundidade e perspectiva – do ponto de vista técnico do desenho (tridimensional) – no trabalho de Glauco Menta, pois o artista repudia tal proposição. Menta prima o efêmero. Assim, a imagem chapada (bidimensional) mostra-se como resultante de uma eleição de recortes e colagens em algum local que pode ser visto/lido em suas imagens.

Glauco Menta apresenta uma série de trabalhos ousados sobre Carmen Miranda, utilizando as técnicas da serigrafia ao enfatizar sua intensa busca pelo mito. O estilo Carmen, (re)criado pelo artista, abusa nas experimentações de uma versão cromática, proporcionando um olhar lúdico. Há uma combinação de elementos que veneram/glorificam o mito Carmen, a partir de uma gramática visual de simetria e sem perspectiva, pelas imagens propostas para uma divindade clássica.

## Hudinilson Jr.

Inspirado no mito de Narciso e visto por muitos como radical e ostensivo na linguagem artística, Hudinilson Jr. nasceu em 1957 e vive em São Paulo. Trabalha com grafite, cadernos de anotações (colagens) e emolduração de roupas. Participou de exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior. No grupo “3 Nós 3”, no final dos anos 1970, realizou performan-

ces e intervenções urbanas insólitas com outros dois artistas radicais, Mário Ramiro e Rafael França.<sup>10</sup>

O trabalho deste artista subverte a tranquilidade do circuito das artes plásticas brasileiras. Ainda que não ameace o sistema, instiga a preparação de uma contemporaneidade acerca das ações artísticas. Com seu processo de (des)construção, escandaliza os conservadores. Seu trabalho provoca inquietações à comunidade artística brasileira pela impetuosidade visual, até mesmo ao alterar permanentemente seus suportes técnicos. Um dos aspectos que envolve as estratégias discursivas na pesquisa de Hudinilson Jr. está na expressão de uma performance narcísica e suas variantes, as quais apontam para uma vertente contemporânea das artes visuais.

Os interstícios enunciados pelo corpo, tema recorrente dessa produção imagética, perpassam pela própria erótica e sua abordagem conceitual e estética da exibição, que amplia, desloca e reabsorve efeitos de sentidos. Essa erótica está além de um ato profano, argumentando com as diretrizes de uma estética marginal. O artista transita por uma posição erótica, numa condição autoerótica, alcançando um eixo discursivo denominado homoerótico.

A enunciação do corpo apresenta-se como imanência do discurso elaborado por estudos contemporâneos, pois seus interstícios compreendem um campo de possibilidades e impossibilidades, simultaneamente, muito embora não possam ser enunciados como lugar de conciliações subjetivas (MOREIRAS, 2001, p. 344). A condição corpórea proposta pelo artista (des)vela, em sua sensualidade descritiva, uma densidade da subjetividade. Parece ser possível interpelar o corpo em tempos de proposições tecnológicas, ou seja, diante da cultura emergente o corpo postula-se, metaforicamente, como manufatura de uma paisagem prestes a convergir em atitudes efêmeras, parciais, provisórias e inacabadas – como traço de uma poética das alteridades.

Hudinilson Jr. desenvolve uma temática narcísica, cuja poética encontra-se no próprio corpo, desvendando possibilidades inusitadas e inesgotáveis de expandir o campo do objeto. Dessa forma, o artista adotou *O tratado de Narciso* (1983), de André Gide, como eixo de seu projeto estético.

---

<sup>10</sup> O gaúcho Rafael França foi homenageado na 3ª Bienal Mercosul, ocorrida em Porto Alegre, em 2001. Essa exposição apresentou o último vídeo do artista que faleceu de aids, chamando a atenção da crítica e do público pela sensibilidade poética homoerótica. França finalizou *Prelude to an Announced Death* [Prelúdio de uma Morte Anunciada] (VHS, cor, 5 minutos, 1991), poucos dias antes de sua morte, em Chicago. Neste, o artista aparece, em primeiro plano, trocando carícias com as mãos, que deslizam sobre seu companheiro, Geraldo Rivello, enquanto passam nomes de homens vítimas da aids, na tela. Os toques lentos e singelos dos amantes revigoram uma tristeza diante da morte.

Isso produz um metamorfoseamento de corpos eleitos para o desdobramento de diferentes tipos de montagens estilísticas, que inscrevem o gestual de uma erótica peculiar. Sob os reflexos de sua imagem em cena, o artista provoca um resgate de impressões particulares ao propor, assim, um diálogo quase pessoal com o observador interessado nesse tipo de efeito narrativo-visual. Estar em cena ou fazer parte do quadro são caminhos que (re)compõem a permanência de um duplo ou um sócia presentificando o artista e a obra. Com isso, entrelaça vida e arte.

A intensificação desse exibicionismo – no estágio da espetacularização – demanda a sobreposição de imagens que se deslocam para reforçar a presença narcísica. Pode-se aludir ao prazer de uma criança que descobre sua própria imagem na brincadeira com o espelho. Hudinilson Jr., apaixonado pela obra de Fernando Pessoa, investe em Narciso, numa pulsação alegórica, como dispositivo poético para seu trabalho. Esse processo de criação toma para si o ato de enamorar-se de si mesmo, em uma condição adaptativa, na qual a libido é dirigida para o próprio ego. Entretanto, não há um excesso doentio, já que o artista lida com a cautela para (sub)verter uma prática de efeitos narcísicos. Ao admitir sua presença na cena, desvanece de si mesmo, como assinatura.

O êxtase pelo figural, nesse depoimento, compreende os interstícios de um lugar semântico de enunciações poéticas, em que o artista descreve a experiência da imagem narcísica. As tentativas de tocar o “outro” produzem uma situação incomensurável do objeto visual aos olhos do observador, porque a ilusão especular provoca o desaparecimento da imagem quando o toque na água desmancha a imagem. Ao se deparar com seu reflexo na água espelhada, a ação de Narciso possibilita atingir o inatingível, pois o ato intensifica ver/ler algo que está para além do permitido. Talvez fosse possível observar o trânsito discursivo que percorre a obra de Hudinilson Jr., o mito de Narciso, o postulado de Gide, bem como a descrição do próprio artista.

A beleza de Narciso seduz aos olhos daquele que o vê/lê e, concomitantemente, conduz a uma anunciação infinita e abstrata, que escapa ao tato. Se, por um lado, o narcisismo freudiano coloca-se como deficiência, em razão de sua intensidade amorosa consigo mesmo (GAY, 1994, p. 315), por outro, essa constante da imagem se oferece como prolongamento de resultados inerentes, como dado da repetição que instaura o lugar da diferença, ao apresentar as variantes da temática de Narciso.

Iminentemente, o corpo do artista, aqui, deve ser tomado como corpo da obra em uma simbiose, exclusiva de quem assume uma assinatura narcísica – uma busca referencial de si mesmo diante da poética das alteridades possíveis. No conjunto, surge uma (inter)cambialidade de dados e o convite ao observador para fazer parte desses espelhamentos de potencialidades, estranhezas, ambiguidades e aproximações, ainda que com uma objetividade de quem tange situações imediatas.

Um fato peculiar: torna-se oportuno ressaltar que a imagem de Narciso, aqui, está apreendida diferentemente da imagem postulada pela teoria freudiana, que se aproxima da ideia de contenção da imagem (GAY, 1994, p. 265). A água no lago espelha e encanta pela beleza de uma serenidade especial do mito. Será esse efeito efêmero da imagem que se desmancha quando alguém toca no lago, que atenta os valores narcísicos no processo de criação de uma produção artística.

Assim, pode-se observar o tecido poético e homoerótico desenvolvido pela produção de Hudinilson Jr., bem como sua contribuição à arte contemporânea brasileira. A escritura narcísica apresentada por sua obra, em suas variações, provoca um esvaziamento, ambigualmente acrescido de uma reposição estratégica do mito. A sutura imagética está impregnada de ousadia, tornando-se alvo da censura.

Nesse percurso ético e estético, as metáforas elaboradas pelo artista – distribuídas em diferentes suportes técnicos que se direcionam entre a “arte xerox”, o grafite, o desenho e a colagem – inscrevem uma dinâmica de dispositivos contextualizadores de um universo homoerótico, com base em pistas sobre a figura humana. Em outras palavras, surge o enfoque da figura humana masculina na obra de Hudinilson Jr., que sustenta um referencial autopoético. Como questão hipotética, a erótica manifesta-se parcialmente nas sutilezas homoeróticas, elaboradas por estratégias discursivas.

Trata-se de uma cópia da cópia, *ad infinitum*, que se confronta com a substancialidade da forma explorada pelo artista, conforme escreve Jean-Claude Bernadet:

Aproximar-se mais, bem de perto, ver o detalhe. Mais nos detemos no detalhe que nosso olho isola ou que a ampliação oferece, mais o corpo escapa, esvaindo-se em paisagens abstratas, labirintos de pêlos, arborescências geografias imaginárias, erosão na rocha calcária, curvas de uma sensualidade latente, mas não identificamos

se de coxa, do braço ou da axila. Mais nos aproximamos desse corpo exibido em espetáculo, mais ele se distancia de nós. Aproximação que é só do olhar espectador e que proíbe o tato. Não é o corpo detalhadamente conhecido pelo olho próximo e amoroso, detalhadamente apalpado pelo dedo ou pela língua. Mais pensamos entrar na intimidade desse corpo que ilusoriamente se oferece, mais nos defrontamos com um sistema. (BERNARDET, 1983, p. 2)

O corpo deslizante que flutua na obra de Hudinilson Jr. contém um deslocamento incessante, causador de uma ruptura na ordem hegemônica, e viabiliza uma dinâmica inerente ao diálogo com o observador, ainda que em uma posição irônica. Reconhecer os traços parciais desse corpo implica absorver uma poética, declaradamente apaixonada, de acordo com a escrita de Bernadet.

Certamente, essas possibilidades enunciativas retratam mais que seu universo pessoal; significariam, talvez, um pensar na extensão da diferença sobre a sociedade contemporânea. Essa diferença apresenta-se como categoria discursiva elaborada para intensificar as práticas peculiares do sujeito contemporâneo, sobretudo na construção do conceito de *homoarte*.

Sem dúvida, a pesquisa estética de Hudinilson Jr. contém uma explosão das rasuras em suas bricolagens e “arte xerox”, apresentando a potencialidade do corpo erótico e a metáfora (inter)subjativa de Narciso. Nessas obras, percebe-se um gesto de estímulos que convidam o observador a se tornar fruidor de sua linguagem visceral. O efeito poético, carregado de contribuições emotivas e imaginativas, surpreende o observador com sua sugestão deliberada do conteúdo corpóreo. Ao observador, cabe extrair da obra uma interioridade elaborada em um procedimento de ressonâncias múltiplas. Essa designação poética compõe a enunciação de uma contemporaneidade aberta a reações e compreensões para além de um mero *entre-lugar*.

## Marcelo Gabriel

Marcelo Gabriel nasceu em 1971 e vive em Belo Horizonte. Em 1997, fundou a *Companhia de Dança Burra*, que ele mesmo caracteriza como a “primeira companhia de dança gay do país”. Sua dança apresenta-se de maneira irônica, o que provoca um tecimento complexo de situações contraditórias, envolvendo observações críticas em um trabalho que expõe fa-

tos sérios e polêmicos. Essas críticas são agenciadas pela produção coesa e pela pesquisa artística irreverente, que trazem ao enunciado deslocamentos para um *entre-lugar*, espaço de (inter)subjetividades.

Ao eleger esse artista, aproximo-me de indicadores de uma experiência performática das artes cênicas, como narratividade de uma manifestação artística intrínseca a aspectos socioculturais. Em outras palavras, o desenvolvimento de sua arte dançante elabora uma conversão da lógica (sub)versiva, embora os temas abordados, para o público, pareçam ter certo estranhamento. Reconheço que o homoerotismo, uma categoria crítica articulada no eixo teórico, configura-se como influência nessa proposta estética, em um (re)dimensionamento que se desloca às associações discursivas, ao manter uma relação pertinente à construção do conceito de *homoarte*.

Sua dança é pessoal e, com isso, marcas de seu procedimento criativo incorporam súbitas lembranças de uma composição hibridizada. O corpo, o sangue, as vísceras, os movimentos de contorções, as expressões faciais deslocadas são formas de indagação de sua performance.<sup>11</sup>

Ao descrever sobre esse bailarino, observo que uma relação entre cultura e identidade pode ser evidenciada, segundo o pensamento de Marlise Matos:

As transperformances culturais e identitárias de gênero delimitam várias fronteiras dos territórios da corporalidade, da sexualidade, das emoções, etc. [...] Como qualquer outra batalha por conquista de territórios – as apropriações (e desapropriações) das fronteiras na cultura –, corporalidade e sexualidade estão imersas na luta de poder: a dimensão performática de gênero é constitutivamente política na medida em que se organiza através de práticas sociais generalizadas. (MATOS, 2002, p. 147, 148)

Diante do exposto, esses resultados propostos pelo bailarino retratam a sociedade brasileira, preenchida nas performances acerca de aids, prostituição, homoerotismo, ditadura militar, sem-terras, índio, presidiário. A crítica social emerge como fator determinante no processo de criação. A ma-

<sup>11</sup> Vide o evento “Antártica Artes Folha de São Paulo”, realizado no Parque do Ibirapuera, em São Paulo, em 1997. Nele, o artista performatizou uma relação intrínseca entre arte e aids, mediante o uso de materiais reapropriados para o campo da estética (vela, sangue, flor), provavelmente eleitos para presentificar, (des)ajustar e/ou (des)articular as relações temporais. Ao inscrever tais materiais, Marcelo Gabriel imprime um registro contemporâneo, visto/lido também na ausência do artista, pois sua inscrição permanece em cena. Ficam apenas objetos e pistas que demonstram manipulações. Essa ocorrência é deflagrada como o corpo, deslocando-se para outro lugar.

estria de seu “anticonformismo” está no desafio provocado pela imagem de um *enfant terrible* da dança brasileira. A degradação humana e a exclusão social são vistas/lidas como modelos rígidos de controle, que servem à manutenção do sistema como forma de repressão. Essas narratividades descrevem traços decorrentes de uma dor. Sua performance visual absorve os procedimentos de criatividade e versatilidade.

Esse proceder dinâmico se refaz em uma articulação de reivindicações, semelhante a uma realidade descritiva, como manifestação cultural – uma celebração ritualística. A proposta de Marcelo Gabriel mostra aspectos socioculturais e políticos provenientes da elaboração cuidadosa de uma natureza transideológica. Os operadores culturais da leitura agenciados em sua escritura caracterizam-se pelos efeitos de uma complexidade ríspida, em que a poética das alteridades aparece com pouca (ou nenhuma) metáfora: sua mensagem torna-se chocante.

De forma ambivalente, sua pesquisa coreográfica demonstra uma insustentável fragmentação dos elementos abordados pelos movimentos corporais, que são brutalmente externalizados. Em performance, eles se misturam na tensão, ritmicamente física, sobrepondo-se à agudeza dos personagens apresentados à plateia. Talvez a arte exija do espectador, atualmente, uma flexibilidade para viabilizar as variantes de códigos culturais – uma recorrência para ser traduzida a partir do cotidiano. A arte contemporânea extrapola-se sobre os efeitos, ao (des)considerar os sentidos. Nesse exercício de rupturas, de fluxos, objetiva-se uma discursividade sobre o conteúdo produzido pelo artista acerca de uma sociedade hostil, em que os códigos da cultura circundante – africana, latino-americana, indígena, feminina, homossexual – ocupam sua relevância por intermédio do regozijo de privilégios concedidos pelo enunciado.

Para Marcelo Gabriel, a ousadia de ocupação permite a criação de diferentes mídias em seu trabalho. Com isso, a arte como fazer poético inspira a força do teatro de rua, ao assimilar uma quebra de regularidades de movimentos autômatos, organizados e individuais. Na ordem da apresentação cênica, privilegia os erros dos ensaios, que se acumulam e se transformam em coreografia. Isso permite pensar sua própria (des)construção poética.

De fato, por mais que ele abomine as tendências de uma dança contemporânea, seu trabalho não se realiza pelos improvisos, mas em uma contingência de experimentações do cotidiano, (re)configurada em perfor-

mance. Trata-se de transformar a experiência do cotidiano em linguagem, assim como esta se traduziu em arte, ou ainda, a arte retornando como ação, principalmente para o público-observador, quando a intervenção ocorre em forma de um *happening*.

A busca de uma (des)regulamentação coreográfica persiste ao explorar a fragilidade do artista no conjunto articuladamente mencionado. Mostrar esse lado frágil implica, para o bailarino, a defensiva de não mentir, porém buscar condições consideráveis para exprimir o que tem de mais relevante naquele instante performático. Nesse espaço de apresentações cênicas, questões estéticas e transideológicas emergem em sua pesquisa coreográfica. Segundo o artista, deve-se questionar a postura de colonizado e, com isso, trazer à tona as influências latino-americanas (MOREIRAS, 2001). Ou seja: é preciso assumir uma posição performática para (re)articular estrategicamente uma condição indicativa pós-colonial.

A ideia de uma “sensibilidade *gay*” (SILVA, 1998) está longe de ser meramente uma alternativa que inscreve o processo criativo do artista. Essa sensibilidade está investida de sua proposição homoerótica, como recorrência de um discurso identitário/cultural. Ao tematizar a diversidade sexual em seus trabalhos, ele mostra a intenção de colocar em evidência as alteridades, cujo fluxo se refaz nas eminências das possibilidades identitárias e socioculturais.

As alteridades, assim como o bailarino, (re)afirmam não querer copiar o padrão heterossexual e, ainda, que a lógica da diferença não se concebe na negatividade do sistema, mas por meio de algo que se (re)configura em “nova/outra” lógica (inter)subjetiva, própria de um agenciar/negociar entre objeto/observador. Esse refluxo processual possibilita emergir a delicadeza de um *transformer*, ao articular a dança que insiste em destruir modelos coreográficos clássicos e aludir uma releitura.

Essas considerações traduzem a versatilidade abordada no palco e transferida para o observador. Elas seriam as menções poéticas e performáticas que auxiliam na inscrição subversiva do artista, ao reconhecer a capacidade competente de articular as questões da margem (BHABHA, 1998). Sua irreverência estética ultrapassa a consensualidade da arte contemporânea e estimula um refletir sobre as manifestações socioculturais, bem como a produção do saber mais flexível. As temáticas que incomodam o público, sob determinado ponto de vista, ocorrem porque almejam as reações das indignidades sociais. Assim se concebe sua expressão performática.

Há um sentido paradoxal que extrapola o trabalho de Marcelo Gabriel quando este potencializa uma cena transgressiva, pois ao mesmo tempo que o observador se vê chocado com as provocações estimuladas pela dança, pode desfrutar de momentos contemplativos de raro prazer lírico, intermediados por movimentos singelos do *Butô*. Essa (des)construção visualmente radical e contestatória está em uma cooperação entre deslocamentos e condensações de uma escritura homoerótica, a qual me interessa no processo de criação.

Essa leitura peculiar de mundo aponta um enredo debochado e irônico. A crítica da exclusão social e cultural, nesse processo de criação, baseia-se em uma poética de experimentação cotidiana, enveredando pelo efeito grotesco. Parece-me que essa crítica posiciona num exagero escatológico marcante, como deslocamento das condições indicativas de (inter)cambialidades éticas e estéticas, identitárias e culturais do enunciado. Nesse percurso, as provocações cênicas são condições adaptativas que anunciam, paradoxalmente, similitudes.

De acordo com Trevisan, o trabalho de Marcelo Gabriel:

[...] mescla dança, teatro e canções. Destruindo, mais que desconstruindo, os elementos “estéticos” das coreografias modernas ou clássicas, suas peças de balé caracterizavam-se por passos canhestros que vertiam uma violência extrema, quebrando as fronteiras entre o real e o encenado — como quando Marcelo, com a cara toda furada, invadiu o palco inundado de sangue, como um vídeo projetado mostrava-o com a boca sendo costurada, sem metáfora. Ou quando perfurava os braços ou a língua. Os poucos bailarinos de seu balé invadiam o palco tropeçando-se e esmurrando, ou se jogavam contra paredes e saíam gritando pela platéia. De cabeça raspada, exceto por uma trança tingida de azul, Marcelo fazia direta referência ao pânico da Aids, quando ameaçava “infectar” o público jogando baldes de sangue no palco, debaixo de um ruído rasgante e de uma música *heavy*, como trilha sonora. (TREVISAN, 2000, p. 327)

A dança de Gabriel parece abrigar um diálogo entre arte e imagem, filtrado no desdobramento da performance, recorrente em sua experimentação humana. Esses momentos performáticos são refletidos coreograficamente, mas para além de um espelho: na violenta tentativa de uma (des)construção de valores.

## Considerações finais

O Brasil é um país de formação cultural extremamente complexa, sobretudo diante das desigualdades econômicas e sociais, que apresentam em seus históricos uma constituição de princípios heterogêneos. Trata-se de uma diversidade cultural/sexual, a qual instaura a formação da arte brasileira, inclusive pela herança de valores europeus, africanos e indígenas.

O mergulho na leitura deste texto deve propiciar tanto no procedimento estético do artista, que pode nomear os mecanismos apresentados, quanto na instrumentalização do observador, contida em seu olhar interessado, por exemplo, na erótica da cena. O enlace de criação e observação confabula uma produção rica de vestígios. Entretanto, essa verticalização não deve ser tomada como traço exclusivo e/ou principal do contexto artístico. Exemplifico esta questão com fragmentos desses artistas aqui elencados, que em suas constâncias enunciativas formam aspectos fecundos ao surgimento do embrião apropriado às condições adaptativas de uma arte homoerótica brasileira.

Vale ressaltar que esse tipo/estilo de elaboração criativa não seria algo proposital, armado dessa maneira não somente pelo artista, mas considera-se um fundamento inerente ao modo de expressão de sua arte, que perfaz certas articulações de expressões, estrategicamente pontuadas.

Embora possa parecer contraditória, a interconexão da construção do conceito de *homoarte* emerge de uma discursividade (visual), de modo que o processo de criação da arte contemporânea possibilita uma série de variantes que estimula os operadores culturais de leitura a se (re)adaptarem pela utilização de associações discursivas. Em outras palavras, observa-se e compreende-se a imanência da *homoarte* presente nos trabalhos artísticos citados, mediante a produção de conhecimento, por ora exposta. O exercício desses artistas interpela a experimentação com alteridades; julga a observação pela condição sensível da erótica.

Penso que alguns artistas brasileiros tendenciam em suas obras à verticalização do espaço homoerótico como categoria crítica, sendo um rumo descrito sobre seu eixo teórico. O homoerotismo é um tema constante, em evidência, que tem despertado interesse de artistas brasileiros, os quais ou sam articular um desdobramento poético a respeito.

O contexto da condição da arte homoerótica brasileira tem avançado,

conceitual e politicamente, porém falta mais sensibilidade na sociedade para ampliar as resultantes expostas pelos artistas. Assim, fica evidente que o poder público, os políticos, intelectuais, curadores e diretores de instituições e patrocinadores devem, também, estar atentos ao desenvolvimento da diversidade humana e sua extensão nas artes.

De modo geral, a trajetória que propus reverbera um esforço para adequar o vocabulário de expressões sincréticas aos traços contemporâneos dessa *homoarte*. Eleitos para se multiplicarem, esses enunciados (inter/trans) textuais consolidam uma dinâmica de estratégias híbridas, nas quais o campo do homoerotismo se faz presente na sua intensidade contemporânea.

## Referências

BERNADET, Jean-Claude. Palavras para um corpo xerocado. In: *CATÁLOGO da mostra xerox action*. São Paulo: MAC-USP, 1983.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana L. L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: EdUFMG, 1998.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos-Editorial, 1999.

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício*. Estudos sobre o homoerotismo. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

\_\_\_\_\_. *A face e o verso: estudos sobre o homoerotismo II*. São Paulo: Escuta, 1995.

CANCLIN, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. Trad. Ana Regina Lessa e Heloisa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 1998.

ELLENZWEIG, Allen. *The homoerotic photograph: male images from Durieu / Delacroix to Mapplethorpe*. New York: Columbia University Press, 1992.

\_\_\_\_\_. Picturing of homoerotic. In: DUBERMAN, Martin (Ed.). *Queer representations: reading lives, reading cultures*. New York, London: York University Press A Center for Lesbian and Gay Studies, 1997.

GARCIA, Wilton. *Homoerotismo & imagem no Brasil*. São Paulo: Nojosa/Fapesp, 2004.

GAY, Peter. *Freud: uma vida para nosso tempo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

- GIDE, André. *O tratado de narciso: teoria do símbolo*. Trad. Luiz Roberto Benati. São Paulo: Éditions Notre Bas de Laine, 1983.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz T. da Silva e Guacira L. Louro. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- LAGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: Projeto Leonilson – FIESP/SESI, 1995.
- MATOS, Marlise. *Reinvenções do vínculo amoroso: identidade e cultura de gênero na modernidade tardia*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2002.
- MESQUITA, Ivo. *Leonilson, use, é lindo, eu garanto*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Trad. Eliana L. L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: EdUFMG, 2001.
- PERNIOLA, Mario. *Do sentir*. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Presença, 1993.
- REIS, Paulo Roberto Oliveira. *Sex in Garden*. Curitiba, 1993. Catálogo da exposição de Glauco Menta.
- SILVA, Wilson Honório. *A poética do desejo: o cinema de Pedro Almodóvar na transição espanhola*. 1998. Dissertação (Mestrado) – ECA, Universidade de São Paulo, 1998.
- TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. São Paulo: Max Limonad, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Devassos no paraíso*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- VIEIRA, João Luiz. *O corpo voyeur*. Djalma Batista e Alair Gomes. Niterói: UFF, 2001. Ensaio apresentado no Seminário: Cultura e Homoerotismo – III Encontro de Pesquisadores Universitários.