

**A indisciplina do desejo:
corpo masculino e fotografia**
Alexandre Santos

A indisciplina do desejo: corpo masculino e fotografia

Alexandre Santos

Tendo como elemento central a fotografia - entendida como um dos primeiros instrumentos de massa capaz de reproduzir visões a respeito da cultura corporal da humanidade em geral e, dentro dela, também da cultura corporal masculina, interessa-me trazer alguns apontamentos a respeito da construção do corpo masculino via imagem, considerando um patamar analítico que trata da presença – implícita ou não - do *homoerótismo*¹ nas imagens fotográficas desde o século XIX até o momento contemporâneo.

O grande fascínio da fotografia como produto cultural do século XIX se deve ao fato de ela ser uma imagem que tem relações de contágio com o mundo real. Acreditava-se mesmo numa capacidade homológica ou especular da realidade na imagem-foto. É por isso que o culto ao álbum de fotografias familiar se tornou tão fascinante e ainda influente na produção fotográfica atual.

Referindo-se ao retrato de família, Bourdieu (1965) demonstra o seu caráter intrinsecamente ligado à noção de família nuclear e sua valorização de um ideal de harmonia. O cientificismo que, no século XIX, credibiliza a família como instituição redentora dos malefícios da sociedade industrial é o mesmo

¹ Por homoerótico estou entendendo o conceito de Jurandir Freire Costa, in *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerótismo*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1992, segundo o qual não é mais possível, nem ético, no momento histórico que vivemos, continuar utilizando referenciais terminológicos consubstanciados no século XIX, para falar de seres humanos que preferem amar com pessoas do mesmo sexo. A palavra homossexualismo está carregada de historicidade e de sentido classificatório. Emprego, ainda, o conceito de arte homoerótica a toda aquela poética que inspire ou revele uma temática comprometida com o amor homoerótico.

que se utiliza da fotografia para demonstrar, cientificamente, o poder da imagem como instrumento classificatório, em nome de uma ordenação que primeiramente é simbólica – em imagens – para depois tornar-se efetiva – no seio da sociedade pretensamente ordenada e disciplinar.

Essa lógica disciplinar do retrato acompanha a fatura de outras imagens fotográficas. Na construção acentuada da diferença sexual operada no século XIX (Laqueur, 1994) o lugar do corpo masculino na fotografia é limitado. O nu masculino, então, só é aceito se *para uso artístico ou científico*. A sexualidade ambígua do travesti e do pederasta são exemplos de discrepância sociais tratadas na fotografia pelas pseudo-ciências (Lissofsky, 1993; Didi-Huberman, 1988) inauguradas por Lombroso, Bertillon ou Douchenne de Boulogne. Portanto, a presença do corpo masculino na imagem está presa à fixidez de territórios pré-estabelecidos, uma vez que o corpo burguês tenta delimitar a sua diferença com relação aos corpos à margem.

Desse modo, também nas imagens licenciosas oitocentistas, onde o corpo masculino comparece, há a construção de uma visibilidade discreta. Baseado no estudo clássico de Laura Mulvey, Jacques Aumont (1993) chama a atenção para a diferença sexual e o *voyeurismo*, incidindo na construção das imagens cinematográficas. Há a constituição de um universo de olhares sexualizados que se instalam tanto *sobre as imagens*, quanto *nas próprias imagens*, consagrando diferentes comportamentos como a:

“...*assimetria entre personagens masculinos dotados do poder de olhar e personagens femininas feitas para serem olhadas; ou (...) entre a mulher como imagem e o homem como portador do olhar do espectador...*”²

Esta sexualização dos olhares, que é também estudada por John Berger (1999) em relação à pintura, vincula-se à hegemonia da cultura masculina no mundo ocidental, sobretudo a partir da emergência da modernidade. Para

² AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, Papirus, 1993. p. 126.

Pierre Bourdieu (1995), desde a própria cosmologia mediterrânea há a presença de uma visão *falona* que reverencia a virilidade, a qual se manifesta através dos corpos socializados, isto é, dos *habitus* e das práticas rituais retiradas do tempo pela estereotipagem e pela repetição infinita, perpetuando-se na *longa duração da mitologia coletiva*.

A aparentemente natural *imagerie* coletiva que não expõe o corpo masculino e sim o corpo feminino é exemplo dessa situação. Na fotografia licenciosa do século XIX são inúmeras as imagens calcadas nessa representação. Elas esquadrinham o corpo feminino em todos os ângulos e sem nenhuma discricção. Do mesmo modo em que disseminam imagens de atos sexuais entre mulheres, como verdadeiro deleite do imaginário masculino. Quando aparecem atos sexuais entre homens e mulheres, via de regra os primeiros têm o corpo estrategicamente velado.³ Estas “regras tácitas” da não-vulnerabilidade do corpo masculino são expedientes ainda correntes no mundo contemporâneo se atentarmos para a parcimônia do tratamento dessa corporalidade na cultura fílmica de caráter comercial.

Evidentemente, no desenrolar da representação fotográfica do corpo masculino, houve exceções que contribuiriam para a construção de um olhar diferenciado no seio da própria sociedade vitoriana. Wilhelm von Gloeden (1856-1931) é um dos exemplos de fotógrafo que produziu um tipo de imagem na qual o fetiche gay é escamoteado por transportar os esbeltos corpos de jovens nus para o universo do classicismo antigo. Apesar de sua ousadia e importância histórica, o trabalho do Barão de Taormina não chega a produzir uma reflexão consciente sobre a condição homoerótica.

Seguindo a trilha de von Gloeden aparecem na primeira metade do século XX tanto a mania das fotos de esportistas semi-nus, seguida das fotos dos *leading men* (galãs de cinema) muitas vezes em trajes mínimos e

³ Ver sobre isso SOLLERS, Philippe. *Photos licencieuses de la Belle Époque*. Paris, Éditions 1900, 1987; ou KOETZLE, Max. *1000 nudes: Uwe Scheid Collection*. Köln, Benedikt Taschen, 1994.

posteriormente, as fotos dos chamados *beefcakes* das revistas de fisiculturismo - contrapartida masculina da *pin up* feminina. Em todos esses exemplos percebe-se a presença de um homoerotismo latente.

É somente a partir dos anos 1960, com a liberação sexual propiciada pelos movimentos de contracultura e pela influência de teorias como as de Herbert Marcuse (1898-1979), que o modelo tradicional falocrático vai sendo repensado, à medida que uma nova noção de corpo aparece. Por outro lado, a pós-modernidade teórica abre caminhos para entrarem em cena identidades anteriormente transparentes aos estudos das ciências humanas. O sistema de artes teve papel proeminente neste encaminhamento, trazendo à baila novos olhares sobre o mundo e contribuindo para desestruturar a *virilização dos costumes*. Desde as ditas artes do corpo, - como as ações, as *performances* e os *happenings* - há um processo que propicia tanto a banalização do masculino quanto a revisão dos comportamentos corporais convencionais.

Nos vastos territórios de incursão da arte contemporânea há um lugar privilegiado para a manifestação de novas falas sobre a diferença, com um comprometimento que extrapola aquele veiculado pela banalização da cultura midiática. Nessa trilha se manifestam tanto a arte feminista dos anos 1970, quanto a arte homoerótica dos anos 1980. O mundo pós-AIDS e globalização cultural já não pode mais ser explicado somente pelas noções que circundam o *universo masculino, heterossexual, branco e europeu*. Segundo Tício Escobar:

“a depressão das grandes identidades baseadas em juízos fixos, em categorias classistas ou em discursos universais permite vislumbrar o surgimento das chamadas “pós-identidades”, coletivos auto-afirmados em torno de demandas setoriais diversas (feministas, gays, lésbicas, minorias raciais, étnicas ou religiosas...). Este modelo entende a identidade mais como uma tarefa histórica do que como

*cifra de atributos intrínsecos e, para fazê-lo, privilegia o momento da diferencia sobre o da unidade.*⁴

Diante deste quadro, caem por terra os tradicionais conceitos de centro e periferia, pois o valor identitário não se restringe somente à questão geográfica, disseminando-se pela discussão de cartografias fluidas, as *pós-identidades*, que emergem a partir da constituição das identidades individuais, da valorização do corpo, das memórias pessoais, das autobiografias e da cotidianidade. Os próprios estudos de gênero entram neste reposicionamento que extrapola os limites da questão feminina, num mundo em que os papéis sexuais incorporados estão em trânsito cada vez maior.

Nas três últimas décadas do século XX, a arte ficou verdadeiramente pulverizada pela subjetividade dos artistas num processo paralelo à entrada mais agressiva da fotografia no Sistema de Artes, principalmente nos anos 1980, consolidando-se a noção de *fotografia plástica* de Dominique Baqué (1998). De maneiras diferentes, a mistura peculiar da experiência de vida pessoal, da transgressão dos códigos de comportamento corporal estabelecidos e da presença do nu masculino em sua poética é bastante pertinente nas obras de Robert Mapplethorpe (1946-1989), Nan Goldin (1953), Alair Gomes (1921-1992) e Hudinilson Júnior (1957).

Assumidamente gay, Mapplethorpe é uma figura central da arte homoerótica recente. Ao longo de meteórica carreira interrompida pelo seu falecimento prematuro como vítima da AIDS, Mapplethorpe transitou por temas como os retratos, as naturezas mortas e os nus. Ele fotografou não somente a sexualidade masculina sado-masoquista como também o universo da masculinidade negra. O modo explícito como conduziu a fatura de suas imagens foi, em certo sentido, uma quebra de parâmetros para a comportada fotografia homoerótica. A Nova York exposta em suas imagens é como uma

⁴ ESCOBAR, Ticio. *Identities en tránsito*. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de & RESENDE, Beatriz. *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000. p. 173-174. A tradução é minha.

ferida, atravessando longitudinalmente a pele do universo *glamouroso* da chamada “era disco”; com a presença marcante do submundo gay decadente que o fascinava. Suas fotografias mais polêmicas são aquelas que expõem uma realidade direta e sem meio termo. Portanto, elas tratam de uma corporalidade que se ocupa do desvio da norma, plena do *indisciplinado desejo de protagonizar, sem escrúpulos, o que era visto como anomalia em outras épocas*. A polêmica arte de Mapplethorpe foi, muitas vezes, vítima da censura. A exposição *O momento perfeito*, de 1988/89, que tematizava relações eróticas S&M, trouxe intensa controvérsia entre curadores e instituições que sediaram a mostra e grupos conservadores. A *American Family Association* e o próprio senado norte-americano questionaram o uso de verbas públicas para subvencionar o que foi considerada uma exposição indecente.

Na trajetória do anti-retrato buscado por Diane Arbus (1923-1971), o trabalho de Nan Goldin é, no entanto, bem mais audacioso. Fazendo de suas fotografias um efetivo registro de vida quase cinematográfico, a artista incorpora nele tudo o que sempre foi negado pela foto-retrato tradicional no sentido de Bourdieu, anteriormente apontado. Em seu “*Diário Visual Íntimo*”, ao invés do álbum de família tradicional, tematizado como equilíbrio social absoluto, Goldin prefere representar as suas angústias e o embaralhamento dos papéis sexuais estabelecidos, sem qualquer julgamento moral. Recusando uma carreira promissora como fotógrafa de moda, a artista optou por um trabalho que se aproxima propositadamente da foto caseira. Suas fotos são fruto do paradoxo e da falta - absolutamente humana - de equilíbrio cotidiano. Goldin quer mostrar o lado avesso desse invólucro social chamado corpo. Tanto do próprio corpo, quanto do corpo dos seus. O registro dos conflitos corporais do seu circuito de amigos íntimos funciona como uma espécie de revisão da família nuclear tematizada no álbum de fotografias tradicional (Figura 1).

A obra de Goldin é uma verdadeira antropologia do corpo que vem sendo desenvolvida há mais de 20 anos como crônica visual de nossa época. O corpo masculino é o cotejamento entre vigor e decrepitude. A AIDS, as drogas ou mesmo a dificuldade inerente a todas as relações afetivas (que envolvem sempre algum grau de violência), são temas freqüentes da artista. Os seus nus revelam tanto carícias homoeróticas, quanto as situações de sexo solitário e abandono. O homoerotismo evidenciado por Nan Goldin não está na tranqüilidade *voyeurística*, mas na tensão que questiona a condição humana.

No Brasil o filósofo Alair Gomes foi um dos precursores mais veementes da arte homoerótica. Fotógrafo amador⁵, Gomes nos deixou mais de 170 mil negativos com diversas iconografias que vão desde paisagens vegetais até imagens do carnaval no Rio de Janeiro, cenas urbanas daquela cidade ou, ainda, as pessoas ligadas aos espetáculos teatrais. Entretanto, mais da metade desses negativos é composto de fotografias que delimitam o seu campo de pesquisa visual mais flagrante: o universo do desejo sexual homoerótico, mesclado a um ideal de beleza inspirado na antigüidade clássica. O que Gomes pretende com essas imagens é prestar uma homenagem ao nu masculino, como iconografia que, segundo ele, não existiria mais na arte contemporânea, marcada por um certo descaso sado-masoquista frente às possibilidades do nu mais puro.

O corpo masculino, mesmo visto como objeto plástico que remete ao classicismo antigo, é também um objeto de desejo assumido, matéria feita para excitar e lembrar que o ato de olhar tem, em si mesmo, algo da obstinação *voyeurística*. Alair Gomes transforma através de suas fotos o ato de ver numa possibilidade simbólica de posse. Cumpre aquilo que a fotografia sempre foi desde as suas mais remotas raízes: um signo de presença/ausência capaz de

⁵ A descoberta das fotos de Alair Gomes é relativamente recente. Hoje ele é bastante admirado, apesar da audácia de sua fotografia homoerótica, tendo fotos suas, por exemplo, na 11ª edição da Coleção Pirelli/MASP deste ano de 2002. Recentemente, em 2001, uma retrospectiva de suas fotografias foi exposta na Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, em Paris.

desencadear no espectador relações fetichistas. Mas um fetichismo que transforma o corpo masculino em objeto, sob o domínio do olhar homoerótico, o qual detém o poder sobre a imagem, desfazendo os códigos tradicionais de quem olha e quem é olhado e *construindo narrativas que o aproximam do cinema*.

Embora Gomes tenha se servido, em algumas de suas séries fotográficas, de modelos masculinos que para ele pousavam conscientemente,⁶ a partir do final dos anos 1970 ele passou a exercer uma atitude de deliberada transgressão desse protocolo fotográfico tradicional: da janela do sétimo andar de seu apartamento, no Rio de Janeiro, o fotógrafo passou a capturar em imagens os rapazes que passavam na rua em direção à praia, compondo a série *A window in Rio*, de 1977 (figura 2). Às vezes Gomes saía pela praia e, de maneira furtiva como de costume, literalmente “roubava” a imagem dos garotos a se exercitarem como em *Sonatinas, Four Feet*, de 1977. Isto lhe causou, inclusive, alguns contratempos, principalmente nas tomadas mais próximas como nos *Beach Triptichs*, de 1980. Porém, ele mesmo declarou em entrevistas que, na maioria das vezes, os jovens ao perceberem estar sendo fotografados, passavam a aceitar tal fato numa espécie de jogo silencioso de exibicionismo. A atitude de se apropriar de imagens para constituir uma coleção de corpos alheios e inconscientes desse ato aproxima Alair Gomes da arte contemporânea que ele tanto refutava.

Outro artista brasileiro que faz uso da fotografia em seu processo criativo, trafegando na mesma direção transgressora do seqüestro de imagens alheias de Alair Gomes, é Hudinilson Júnior. Sempre marcado por um trabalho de cunho bastante autobiográfico, a sua incursão na arte brasileira já se deu através de um viés transgressor e confessional: sua estréia na década de 1970 com trabalhos em gravura foi marcada pela opção de representar o corpo

⁶ Na série *Symphony of Erotic Icons*, Alair Gomes se serviu de modelos, coletando imagens entre os anos de 1966 até 1977.

masculino nu ou cenas de amor entre homens. No final daquela década e no início dos anos 1980 ele pertenceu ao grupo *3 Nós 3*, fazendo interferências urbanas não autorizadas, como contrapartida aos espaços tradicionais de exposição. Hudinilson continuou sua trajetória à *gauche* do sistema de artes também através do grafite até chegar à arte xerox, da qual foi um dos precursores no país. 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. O corpo nu do artista passa a ser a própria obra e o processo de interação com a máquina é mais importante do que os resultados fragmentários que daí advêm.

O trabalho de Hudinilson Júnior mais especificamente relacionado ao *fotográfico* é o da apropriação de imagens, retiradas do vasto universo das revistas e jornais, numa atitude que remete a Richard Prince diante da imagem publicitária da era Reagan. Como Prince, ele também faz *apropriações* com o intuito de chegar à *desconstrução* das imagens. Confesso apaixonado pela figura do corpo masculino nu, Hudinilson passa horas do seu dia entregue ao recorte e colagem dessas imagens nos chamados *Cadernos de Referência*, os quais ele vem produzindo há mais de vinte anos. São colagens em suportes que tanto podem ser folhas de papel, antigos cadernos ou, mais recentemente, agendas pessoais, numa atitude quase *teenager* (figura 3). A mesma obsessão colecionista da obra de Alair Gomes está presente nesses *cadernos*. Neles tudo se torna fálico e lascivo. Como em Gomes, também aqui o masculino estabelece-se pela subversão da própria masculinidade e pela busca do inalcançável corpo ideal que, inacessível, é possuído pelo ato criador.

A contaminação da arte com a vida pessoal, presente no trabalho de Hudinilson, nos coloca diante de uma atitude aparentemente narcísica, de busca ininterrupta da beleza que fala na primeira pessoa como uma espécie de auto-retrato. Os *Cadernos de Referência* do artista são *experimentos pessoais*

que se estabelecem como o excesso da vida. Essa entrega sem concessões à criação artística já lhe trouxe complicados envoltimentos com o Sistema de Artes. Em 1981, por exemplo, o artista foi censurado por ter proposto colocar um *out-door* de sua própria virilha, reproduzida em xerox, numa rua de São Paulo, na exposição intitulada *Arte na Rua*. Hudinilson queria discutir a linguagem do *out-door* publicitário que, freqüentemente, expõe seios e corpos femininos. A própria curadoria da mostra não aceitou o desafio e o episódio só foi resolvido quando o artista propôs uma auto-censura, colocando uma tarja vermelha sobre a imagem do seu sexo. De forma subreptícia o que era para ser escondido acabou sendo revelado.

As experiências com fotografia e corpo masculino na contemporaneidade artística são inúmeras e estudá-las requer que se faça um recorte. Na presente apresentação, optei por pensar sobre esta problemática a partir dos quatro artistas acima indicados. Interessou-me refletir sobre o lado transgressor da fotografia homoerótica junto à arte contemporânea como contrapartida à herança da fotografia tradicional na longa duração – sobretudo quanto às iconografias do retrato e do nu - oferecendo visibilidade à existência desses *territórios ou pós-identidades*. Neste sentido, a capacidade polêmica desta nova fotografia se acentua como revisão do *panoptismo* daquelas posturas num outro patamar cultural de uso do corpo. Transgredir pode vir acompanhado, num primeiro momento, da noção de agredir, para com isso revelar e repropor.

Por outro lado, não se pode proclamar ingenuamente o início de uma nova era dentro da qual uma felicidade absoluta se avizinha no que se refere à democratização das orientações sexuais e à apologia da diferença como um fim em si das democracias contemporâneas. E muito menos cair no risco de essencializar a alteridade, como imposição mercadológica para a produção artística, na qual subjazem os tradicionais centros demandando a diferença para as periferias e neutralizando o sentido da conquista da diversidade. Ou, o

que é pior, apontando para novas formas de sectarismos ou totalitarismos pela apologia extremada do que é distinto (Escobar, 2000).

No que tange ao mundo contemporâneo, Richard Sennet (1997), ao se debruçar sobre a relação entre corpo e vida urbana, lembra que existe uma nova forma de individualismo, estabelecida naquilo que ele define como *corpo passivo*. Para o historiador, nossa *convivência* com a alteridade está ainda muito longe da possibilidade ideal de *interação*, ficando somente no estágio daquela *tolerância, politicamente correta*, porém insensível ao sofrimento alheio. Mesmo em cidades permissivas como Nova York não há uma solidariedade entre os diferentes grupos. Sendo assim, o antídoto buscado pelos corpos que sofrem – e são muitos - é a solidariedade intrínseca ao próprio grupo, um tipo de *segregação auto-impingida*, a qual o autor batiza de processo de *desenraizamento contemporâneo*, ligado à produção de subjetividade tão comum na arte e cultura atuais.

De acordo com Félix Guattari (1999), a todo momento estamos produzindo subjetividade através do bombardeio informacional cotidiano. A subjetividade vista sob este prisma é algo fabricado e modelado no registro social. Não é, portanto, uma opção individual, sendo o seu campo o mesmo de todos os processos de produção social e material. Contrapondo-se a essa subjetividade, aparece, para Guattari, a noção de *singularidade*, que consistiria na possibilidade de expressão e criação, onde o sujeito revisa os componentes de subjetivação imposta, produzindo a *singularização* como subversão alternativa ao senso comum. Neste campo da *singularização* estaria a *arte*.⁷

Nas situações em que a arte é intrínseca à biografia do artista ou, ainda, quando ela cria alternativas para a condição humana e para a própria condição de instauração da arte, há *singularização* possível. Na fotografia do corpo masculino aqui mostrada há a crise dos códigos tradicionais de representação

⁷ GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 5ª ed. Petrópolis, Vozes, 1999. p. 36.

dessa iconografia para dar lugar ao desejo, à fragilidade, ao sofrimento pessoal e à transgressão do emaranhado sistema mercadológico com o qual a arte se vê hoje comprometida. As obras pungentes de Mapplethorpe, Goldin, Alair Gomes e Hudinilson Jr *são extremamente disciplinadas em seu ato de figurar a indisciplina do corpo masculino*, pois estão comprometidas com uma densidade voraz de discussão dos papéis sociais em sentido amplo e restrito. Todas elas, em última instância, fazem alusão à destruição do formato disciplinar da cultura, ainda prevalecente no mundo ocidental contemporâneo. *Já não são o corpo masculino subordinado à ciência ou à erotização do nu artístico clássico, mas o corpo literalmente despido*. Em sua essência. Vulnerável à visão e visceralmente instalado na contramão do apagamento das memórias da diferença!

Referências Bibliográficas

- ARDENNE, Paul. *Art: l'âge contemporain: une histoire des arts plastiques à la fin du XX e siècle*. Paris, Éditions du Regard, 1997.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, Papirus, 1993.
- BAQUÉ, Dominique. *La photographie plasticienne: un art paradoxal*. Paris, Editions du Regard, 1998.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. 2ª ed. Paris, Les Éditions de Minuit, 1965.
- _____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand do Brasil, 1989.
- _____. *A dominação masculina*. In: Revista Educação & Realidade. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Faculdade de Educação, V. 20, N. 02, Jul-Dez, 1995.

CAUJOLLE, Christian, CAVALCANTI, Lauro, COELHO, Maria Cláudia & HERKENHOFF, Paulo. *Alair Gomes*. Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2001 (Catálogo de exposição).

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

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

DIDI-HUBERMAN, George. *La fotografía científica y pseudocientífica*. In: LEMAGNY, Jean-Claude & ROUILLÉ, André (Orgs.). *Historia de la fotografía*. Barcelona, Ediciones Martínez Roca S.A., 1988.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, Papirus, 1994.

ESCOBAR, Ticio. *Identidades en tránsito*. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de & RESENDE, Beatriz. *Artelatina: cultura, globalização e identidades cosmopolitas*. Rio de Janeiro, Aeroplano Editora, 2000.

GARCIA, Wilton & LYRA, Bernardette (Orgs.) *Corpo e cultura*. São Paulo, Xamã-ECA/USP, 2001.

GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 5ª ed. Petrópolis, Vozes, 1999.

HEARTLEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

HOOVEN, III, F. Valentine. *Beefcake: the muscle magazines of America 1950-1970*. Köln, Benedikt Taschen, 1995.

KOETZLE, Michael. *1000 nudes: Uwe Scheid collection*. Köln, Benedikt Taschen, 1994.

KRAUSS, Rosalind. *Le photographique: pour une théorie des écarts*. Paris, Editions Macula, 1990.

_____. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madri, Alianza Editorial, 1996.

LAQUEUR, Thomas. *La construcción del sexo: cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madri, Ediciones Cátedra, 1994.

LEDDICK, David. *The male nude*. Köln, Tashen, 2001.

LISSOVSKY, Maurício. *O dedo e a orelha: ascensão e queda da imagem nos tempos digitais*. In: Revista Acervo. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, V. 6, N. 1-2, 1993.

MOSQUERA, Gerardo. *Notas sobre globalización, arte y diferencia cultural*. In: *Silent Zones: on globalization and cultural interaction*. Amsterdã, RAIN Artists Initiative Network, 2001.

MULVEY, Laura. *Prazer visual e cinema narrativo*. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro, Graal/Embrafilme, 1983.

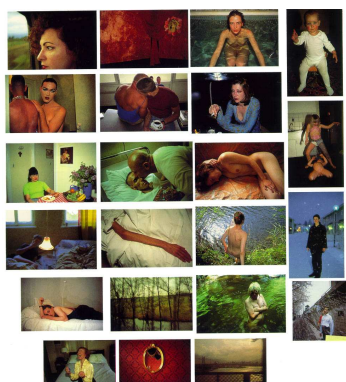
SANTOS, Alexandre Ricardo dos. *Corpo e controle: o olho do poder e o esquadramento individual (uma leitura foucaultiana dos primórdios da fotografia)*. In: *Revista Porto Arte*. Porto Alegre, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/UFRGS, V. 7, N. 13, 1996.

_____. *A fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre 1890-1920)*. Porto Alegre, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/UFRGS, 1997 (Dissertação de Mestrado).

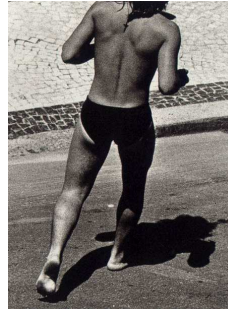
SENNET, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro, Record, 1997.

SOLLERS, Philippe. *Photos licencieuse de la Belle Époque*. Paris, Éditions 1900, 1997.

Imagens



1. Nan Goldin – Thanksgiving – Instalação de 149 Cibachrome-prints - 1999 – Galeria Saatchi – Londres. Fonte: **I am a camera**. Londres, Saatchi Gallery, 2001.



2. Alair Gomes – A Window In Rio – 1977. Fonte: CAUJOLLE, Christian e outros. **Alair Gomes**. Paris, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 2001. (Catálogo de Exposição).



3. Hudinilson Júnior – Caderno de Referência - Diapositivos. Fonte: **Sem fronteiras**. Porto Alegre, Santander Cultural, 2001. (Catálogo de Exposição)

Alexandre Santos é doutorando em Artes Visuais pela UFRGS, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte – Professor de História da Arte na Universidade do Vale do Rio dos Sinos-UNISINOS e na Universidade Luterana do Brasil-ULBRA.