

Imagens para um “falo” nordestino em Jonathas de Andrade

Pedro Ernesto Freitas Lima, Universidade de Brasília (UnB)¹

Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste (2013), trabalho do artista alagoano e residente em Recife Jonathas de Andrade, consiste em uma série de fotografias de homens, convocados por anúncio de jornal, que se consideravam a representação do “homem nordestino”. O trabalho ecoa a construção do chamado “falo’ nordestino”, elemento participante de representações identitárias de certo Nordeste imaginado por meio de práticas artísticas e culturais ao longo do século XX. Partindo de um referencial teórico identitário pós-colonial, discutiremos como, ao acionar o erotismo nas imagens, o trabalho de Jonathas dialoga com uma cadeia de outras obras e participa da construção desse “falo”, explorando estereótipos de representações de gênero, raça e classe.

Palavras-chave, falo. nordestinidade. arte contemporânea. Jonathas de Andrade.

*

Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste [Posters for the Northeastern Man Museum] (2013), work by Jonathas de Andrade, artist resident in Recife, consists of a men photographs series, called by newspaper advertisement, who considered themselves the “Nordestino” [Northeastern] man representation. The work echoes the construction of the so - called “ phallus ”, a identity representation element of a certain “Nordeste” imagined through artistic and cultural practices throughout the 20th century. Starting from a postcolonial identity theorist, we will discuss how, by triggering eroticism in the images, Jonathas’ work dialogues with a chain of other works and participates in the construction of this “phallus”, exploring stereotypes of representations of gender, race and class.

Keywords, phallus. Northeastern. contemporary art. Jonathas de Andrade.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, e do Fap-DF (Fundo de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal), instituições às quais agradeço o apoio.

“Procuro moreno forte, trabalhador – feio ou bonito – pra fotografia do cartaz do Museu do Homem do Nordeste.”. Com esse anúncio em jornais de Recife, na seção “oportunidades”, Jonathas de Andrade convocou homens para posarem como modelo para fotografias que seriam utilizadas para compor cartazes para o referido Museu. Os setenta e sete cartazes resultantes, apresentados a partir de 2013, privilegiam imagens de homens de meia idade, de corpos fortes e coloridos pelo sol, trajando camisas desabotoadas ou exibindo seus torsos completamente nus (figura 1).



Figura 1. Jonathas de Andrade. Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste, 2013. Vista da exposição, Museu de Arte do Rio (MAR), 2014-2015.

Em alguns casos, os modelos olham diretamente para o espectador. A tentativa de elaboração de um olhar incisivo evidencia a condição amadora dos modelos. A dimensão subjetiva dos mesmos é escamoteada naqueles casos em que seus rostos estão localizados fora do enquadramento ou sobrepostos pela tipografia. Tal enquadramento fragmentado, que destaca os vigorosos torsos nus, “objetifica” seus corpos, acionando de forma mais evidente certo erotismo que, segundo algumas definições, poderia ser aproximado da pornografia². A maioria deles está acompanhada de “atributos”, objetos que os associa a um tipo de trabalho braçal de baixo valor agregado.

² Enquanto para Georges Bataille o erotismo, assim como a morte, implica na dissolução de seres descontínuos rumo a uma continuidade, visando certa “unidade”, para Lucia Castello Branco, a pornografia “insiste na mutilação dos seres, no gozo parcial, superficial e solitário, além de veicular valores que, ao invés de subverter a ordem, procuram preservá-la e até enobrecê-la.”. Cf. BATAILLE, Georges. O erotismo. Porto Alegre: L & PM, 1987. e BRANCO, Lucia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

A recorrência das mencionadas características nesses trabalhos evidencia como certa ideia de homem – “falo” – “nordestino” foi construída a partir de narrativas de alta pregnância. Assim como foi possível inventar um Nordeste a partir de discursos de caráter físico, geográfico, histórico e cultural, Durval Muniz de Albuquerque Júnior nos demonstra que também foi possível a invenção de um “falo’ nordestino”, construção essa da qual fez parte as artes³. Segundo a curadora Clarissa Diniz, é possível pensar na dimensão cultural e artística do corpo nordestino enquanto uma trajetória que remonta a, pelo menos, o trabalho libidinal e erótico de Cícero Dias, corpo esse dotado de suas especificidades e que integraria uma “cultura nordestina”⁴.

A partir do trabalho de Jonathas de Andrade e da perspectiva de uma invenção do “falo’ nordestino”, nos perguntamos como os referidos cartazes dialogam com uma tradição inventada do corpo masculino “nordestino”. Usando a imagem do curador Moacir dos Anjos, para quem a produção artística contemporânea da região “amolece” a cultura regionalista freyriana ao enunciar modos individuais dos artistas de abordarem seus lugares simbólicos⁵, nos perguntamos se é possível também pensar em uma presença “amolecida” do “falo” na produção de Jonathas, isto é, como seu trabalho lida com a continuidade/descontinuidade da tradição enquanto/no corpo nordestino⁶.

Para isso, considerando que a imagem é “uma alteração que se instala numa cadeia de imagens que a altera por sua vez”⁷, propomos pensar, a partir de uma seleção de obras, o “falo’ nordestino” enquanto uma trajetória, uma genealogia. Em seguida discutiremos, como o trabalho de Jonathas aciona o erotismo nas imagens a partir de representações cruzadas de gênero, raça e classe.

O “falo” nordestino: uma genealogia possível

Há uma provocação na sobreposição do texto “Museu do Homem do Nordeste” – em tipografia branca, sem serifa e diagramado de modos variados – sobre as imagens. A associação entre imagem e texto questiona a dimensão universal e

³ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *Nordestino: invenção do “falo” – uma história do gênero masculino (1920-1940)*. São Paulo: Intermeios, 2013.

⁴ REZENDE, Renato; BUENO, Guilherme. *Conversas com curadores e críticos de arte*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013. p. 117.

⁵ ANJOS, Moacir dos. Desmanche de bordas: notas sobre identidade cultural no Nordeste do Brasil. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque; RESENDE, Beatriz (orgs.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p.45-59. p. 54.

⁶ Recorremos aqui à noção do projeto da artista Bárbara Wagner de investigação da tradição no “corpo popular” de indivíduos do Nordeste (cf. LIMA, Pedro Ernesto Freitas. *Crentes, pregadores, funkeiros e drags: o baile da diferença nas convenções de Bárbara Wagner*. *Visualidades*, Goiânia, v. 16, n. 1, jan.-abr. 2018, p. 119-140.). O diálogo entre o trabalho de ambos foi explorado em ocasiões como a exposição *Corpo a corpo*, realizada em 2017 no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. Jonathas de Andrade e Bárbara Wagner expuseram ao lado de Leticia Ramos, Sofia Rodrigues e dos coletivos Garapa e Mídia Ninja (cf. NOGUEIRA, Thyago [org.]. *Corpo a corpo: a disputa das imagens, da fotografia à transmissão ao vivo*. São Paulo: IMS, 2017).

⁷ RANCIÈRE, Jacques. A imagem intolerável. In: RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p. 83-102. p. 92.

plural do termo “homem”, evidenciando a exclusão de gênero implicada em seu uso. Em termos de Nordeste, o dado é significativo ao considerarmos que a mulher é apagada e masculinizada em representações como, por exemplo, em romances como *Luzia-Homem* (1903) de Domingos Olímpio, e em canções como “paraíba masculina, muié macho, sim sinhô”, baião de 1950 de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

Segundo o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, o Nordeste, enquanto uma região “inventada”, pode ser pensada a partir de uma questão de gênero. Determinado discurso sobre a masculinidade, muitas vezes, foi utilizado de modo a interpretar fatos sócio-econômicos e culturais que engendraram a região. Exemplo disso é a acusação, diante da crise dos sistemas produtivos da cana de açúcar e do algodão e de decorrente crise no sistema social patriarcal no início do século XX, de que a região estaria se “desvirilizando”, feminizando, isto é, perdendo virilidade, potência e, portanto, “amolecia”⁸. Esse processo era acelerado pela introdução na região de práticas modernas dos centros urbanos do Sudeste. A região, portanto, era construída em oposição ao que era considerado feminino.

O nordestino seria “inventado como o macho por excelência, a encarnação do falo”⁹,

um homem que se situa na contramão do mundo moderno, que rejeita suas superficialidades, sua vida delicada, artificial, histórica. Um homem de costumes conservadores, rústicos, ásperos, masculinos. O nordestino é definido como um macho capaz de resgatar aquele patriarcalismo em crise, um ser viril capaz de retirar sua região da situação de passividade e subserviência em que se encontrava.¹⁰

O cruzamento de discursos naturalistas e culturalistas está na gênese do “falo’ nordestino” no início do século XX. “Machos hiperbólicos” seriam produzidos a partir do “espelhamento do mundo natural” hostil. Seriam homens adaptados e forjados a partir da luta utilitária contra o meio, a seca e a aridez, cujo corpo era constituído pelas dimensões vegetal – “homem de fibra” – e animal – “cabra” macho –.¹¹ Essas definições atravessam todos os tipos da região, cuja história e narrativas parecem “pertencer apenas aos homens”: “o sertanejo, o brejeiro ou o praieiro, [...] o vaqueiro, o jagunço, o coronel, o cangaceiro, o beato, o retirante, o matuto, o caboclo ou o senhor de engenho”.¹²

Ainda segundo Albuquerque Júnior, interessava aos intelectuais ligados ao movimento regionalista e tradicionalista traçar e fixar o perfil do homem nordestino, o que foi feito especialmente nas artes plásticas, na literatura e na ensaística¹³. Gilberto Freyre, por exemplo, defendia que a produção de açúcar era

⁸ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Op. Cit. p. 50.

⁹ Idem, p. 151.

¹⁰ Idem, p. 150.

¹¹ Idem, p. 165-166; 171-172.

¹² Idem, p. 207-208.

¹³ Idem, p. 145.

de tal modo plástica que poderia subsidiar referências para uma pintura própria isto é, de “nossa civilização nordestina de senhores de engenho”.¹⁴ Freyre sugere imagens de evidente erotismo a partir da associação entre corpo masculino e trabalho:

nós que conhecemos o processo de fabrico de açúcar nos ‘banguês’, sabemos como se sucede em verdadeiro ritmo a elegância de efeitos plásticos. Não é só a entrega da cana à boca da moenda: há ainda as figuras de homens que se debruçam sobre os tachos de cobre onde se coze o mel para o agitar com as enormes colheres para o baldear com as ‘gingas’; e ante as fornalhas onde arde a lenha para avivar o fogo cor de sangue. E esses corpos meio nus em movimento, dorsos pardos e roxos, oleosos de suor, todos se doiram ou se avermelham à luz das fornalhas; e assumem na tensão dalgumas atitudes relevos estatuescos.¹⁵

Certas representações consagradas desse “falo” são recorrentes naquelas obras autorizadas pela “régua” do regionalismo¹⁶. De modo geral, nos trabalhos figurativos de artistas como Manoel Bandeira, Lula Cardoso Ayres, Cícero Dias e Abelardo da Hora, o homem é representado em relação ao meio, estabelecendo com ele relações harmoniosas – mitificado por meio das festas populares – de negociação – o homem trabalhador – ou ainda sucumbindo diante da seca e da fome (figura 2).

Distante da “régua” regionalista, mas ainda dialogando com ela, artistas da segunda metade do século XX ampliaram as acepções do “‘falo’ nordestino”. Se no início do século a urbanização moderna representava a desvirilização do “falo”, discurso operado de modo a conservar estruturas patriarcais e agrárias das elites decadentes locais, a série *Cidades imaginárias* (1972) de Montez Magno (figura 3) propõe maquetes de grandes metrópoles a partir de formas fálicas. A condição política da obra de imaginar cidades a partir de “fissuras entre o possível e o que se julga impossível”, de questionar “realidades que parecem dadas *a priori*”¹⁷, convive com certo conservadorismo que, ao elogiar o progresso, o continua associando a valores de virilidade, de força, de imponência decorrente da extensão dos edifícios-falo.

¹⁴ FREYRE *apud* DIMITROV, Eduardo. *Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano*. Orientadora: Lilia K. M. Schwarcz. 2013. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas na Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. p. 24.

¹⁵ Freyre *apud* Idem, p. 24.

¹⁶ Segundo Eduardo Dimitrov, as diversas manifestações do regionalismo, as quais colaboravam com a produção de “certa identidade pernambucana baseada, sobretudo, na ‘cultura popular’, no ‘folclore’, em ‘elementos regionais’ e ‘telúricos’ devidamente selecionados e restritos”, tornaram-se “uma convenção – uma espécie de régua consensualmente aceita – pela qual os agentes do mundo artístico mensuravam seu desempenho e o desempenho de seus pares.”. Cf. DIMITROV, Op. Cit. p. 16-17.

¹⁷ DINIZ, Clarissa [org.]. *Pernambuco experimental* [Catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2014. p. 14-121. p. 113.



Figura 2. Abelardo da Hora, série Meninos do Recife, 1962, bico de pena.
Fonte: DIMITROV, 2013, p. 318.



Figura 3. Montez Magno, Cidades imaginárias, 1972. Vista da exposição Pernambuco experimental, Museu de Arte do Rio (MAR), 2013-2014.

O corpo masculino é explícito nos trabalhos de Paulo Bruscky. Em *Alimentação* (1978) (figura 4), os registros fotográficos mostram o artista desenhando linhas sobre seu corpo, como se estivesse delimitando áreas de cortes. Em seguida, munido de garfo e faca, performa uma autofagia. Em um primeiro momento, o trabalho comenta o desespero insólito acionado pela fome. Entretanto, a sequência que oscila entre o desejo e o abjeto, também pode ser acionada a partir de outros sentidos. O corpo masculino, volumoso e peludo, ao invés de comer – operação que na linguagem é senso comum em termos sexuais – é comido. Como em uma masturbação, o artista consome seu próprio corpo, evidenciando um paradoxo entre a falta e a autossuficiência.

O falo aparece em vários momentos na obra do paraibano Antonio Dias. Nos anos 2000 o artista apresentou fotografias de objetos fálicos, “voluptuosos” e de “figuração violenta” realizados nos anos 1960 que, naquele momento, segundo Ligia Canongia, pareciam “responder com virulência à ditadura”¹⁸. Em *Andando em outra direção* (2004) formas fálicas vermelhas saem de chinelas de couro, objeto integrante da representação consagrada do cangaceiro. Ainda segundo a curadora, na ausência da ditadura militar nos anos 2000, a força do erotismo do trabalho de Dias permanecia “como um poder paralelo que atravessa os interditos do mundo do trabalho, da religião e da lei”, evidenciando sua potência para além da dimensão política.¹⁹

¹⁸ CANONGIA, Ligia. *Sem pudor*. 2010. Disponível em: <<http://www.cultura.rj.gov.br/artigos/sem-pudor>>. Acessado em: agosto de 2018.

¹⁹ Idem.

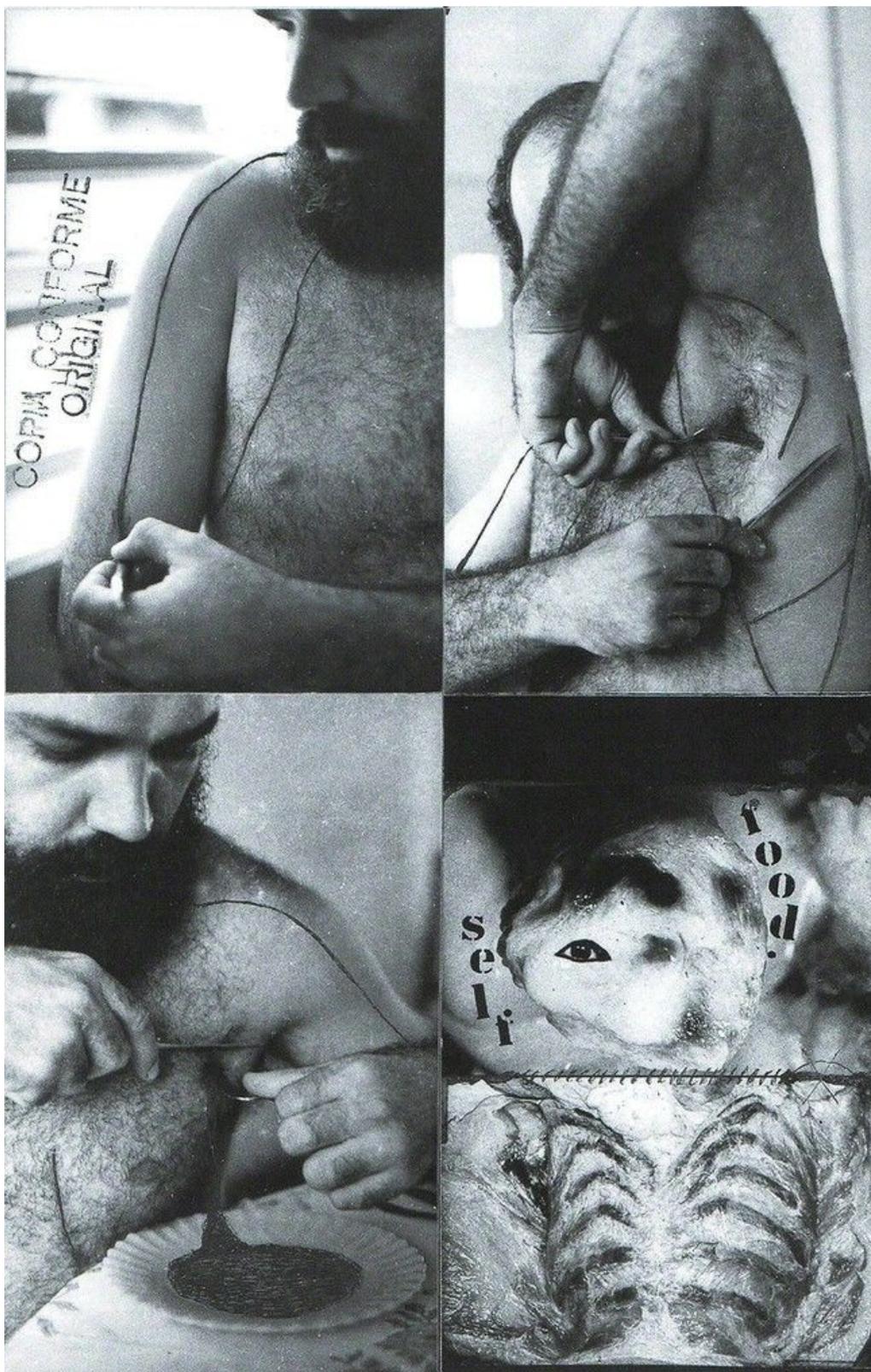


Figura 4. Paulo Bruscky, AlimentAÇÃO, 1978, livro, 19 x 13 cm. Coleção MAR.
Fonte: DINIZ, 2014, p. 173.

Em *Todas as cores do homem* (1996) (figura 5), grandes falos realizados em vidro soprado pendem do teto do espaço expositivo. Contendo materiais de cores variadas – ouro, cobre, vinho, malaquita, grafite e água – o trabalho pode ser

entendido como um registro do “descentramento” identitário, isto é, como um distanciamento da “referência nuclear fixa” de um padrão identitário²⁰. O cruzamento entre a representação uniforme do gênero masculino – no caso, os falos – e outros critérios – isto é, seus conteúdos –, singulariza cada objeto da instalação.



Figura 5. Antonio Dias, *Todas as cores do homem*, 1996, vidro soprado, ouro, cobre, vinho, malaquita, grafite, água mineral, gesso, fios e lâmpadas elétricas, dimensões variáveis. Coleção Daros Latinamerica, Zurique. Fonte: OLIVA, 2015, p. 287.

²⁰ COHN, Gabriel. Identidades problemáticas. In: SALLUM JR., Brasílio. et al. (orgs.). *Identidades*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016. p. 33-39. p. 37.

Entre o rígido e o amolecido

Ao lado de outras obras como *40 nego bom é 1 real* (2013) e *O levante* (2012-2013), *Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste* integrou um projeto de ficção que propunha uma espécie de duplo do Museu do Homem do Nordeste (Muhne), apresentado em diversas ocasiões, entre elas na exposição *Museu do homem do Nordeste* (2014-2015), no Museu de Arte do Rio, no Rio de Janeiro. Vinculado à Fundação Joaquim Nabuco, o Muhne foi criado em 1979 em Recife a partir da junção dos acervos do Museu do Açúcar, Museu de Antropologia e Museu de Arte Popular de Pernambuco, resultado da proposta de Gilberto Freyre de instalar, nas diversas regiões do país, “museus representativos da dinâmica antropológica-cultural brasileira”.²¹

Ao expor objetos pertencentes ao acervo da instituição recifense²² junto a outros coletados ou produzidos pelo artista, Jonathas de Andrade evoca a proposta dos museus de, especialmente a partir do século XIX, criar representações nacionais ao propor ficções de legitimação política. Dessa forma, o artista questiona a atuação dos museus nas “manipulações das identidades” e na elaboração de “imagens de si e do outro”²³ e, especialmente no caso do Museu do Homem do Nordeste, daquilo que a instituição autoriza enquanto “vitrine” e “espelho”²⁴ do homem e da mulher da região.

Se por um lado as mulheres estão praticamente ausentes na exposição, por outro a figura do homem é reiterada, inclusive de forma sinestésica. Uma grande quantidade de camisas sujas e suadas, coletadas pelo artista entre trabalhadores braçais (*Suar a camisa* [2014]), formam uma fila indiana que parece saltar dos cartazes e saturar o espaço expositivo com o “falo”.

Apesar de evidenciar em *Cartazes* homens da classe trabalhadora, elemento privilegiado na representação do “‘falo’ nordestino”, Jonathas de Andrade não os concebe apenas como um equipamento utilitário de resistência ao meio hostil, mas também “homoerotiza”²⁵ seus corpos. Esse procedimento é fundamental

²¹ JUCÁ, Joselice. *Joaquim Nabuco: uma instituição de pesquisa e cultura na perspectiva do tempo*. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1991. p. 182.

²² Segundo o folheto da exposição, além do Museu do Homem do Nordeste, a exposição no MAR também recorreu a empréstimos dos acervos do Centro de Estudos da História Brasileira (CEHIBRA), Fundação Joaquim Nabuco, Fundação Gilberto Freyre, Instituto Lula Cardoso Ayres, Coleção Magnus Lima (São Paulo), Instituto Inhotim, e Cristiano Lenhardt. Cf. Museu do Homem do Nordeste [folheto de exposição]. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio, 2014.

²³ MENESES, Ulpiano. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). *Anais do Museu Paulista*, n. 1, 1993. p. 207-222. p. 211-212.

²⁴ Cristina Mattos, diretora do Museu do Homem do Nordeste entre 1987 e 1989, afirmou que a importância do Museu é que ele “não seja apenas a vitrine, mas que ele seja, predominantemente, o espelho, quer dizer, a vitrine onde o Nordeste mostra, e o espelho onde o Nordeste se vê, então a função dele é regional, fazer com que o nordestino se conheça, fazer com que ele avalie a sua própria realidade, fazer com que ele se compreenda enquanto homem histórico e antropológico”. Cf. JUCÁ, Op. Cit. p. 181-182.

²⁵ O entendimento de que o artista “homoerotiza” os corpos em questão é problemático e mereceria uma discussão aprofundada, uma vez que essa afirmação pode inferir e definir a condição de gênero e da sexualidade do espectador. Ao mesmo tempo em que o termo reconhece a diferença ao

para explorarmos a dimensão política desse trabalho e discutirmos como o artista lida com certo tipo de concepção identitária que tende para a elaboração de homogeneidades.

Aqui, o erotismo é produzido a partir do cruzamento entre registros identitários estereotipados de gênero, raça e classe. Segundo o curador Thyago Nogueira, os trabalhos do artista “interrogam a antropologia e a sociologia para combater estereótipos e desmontar preconceitos”²⁶, se referindo especialmente a *Eu, mestiço* (2017), híbrido de fotografia e instalação que privilegia a questão racial (figura 6). Entretanto, o questionamento de estereótipos nem sempre é tão evidente no trabalho do artista. Em *Eu, mestiço* as imagens explicitamente posadas e artificiais, acompanhadas de substantivos e adjetivos que insinuam suas respectivas traduções verbais, produzem um efeito de auto-falseamento. Já os *Cartazes* parecem reiterar os estereótipos, ainda mais quando consideramos que as imagens erotizadas, ao se abrirem para um contato sensual e tátil, tendem a se distanciar de uma relação intelectual pretensamente racional. Em um primeiro momento, portanto, o erotismo é produzido a partir da confirmação de todo um imaginário cultural, incluindo expectativas e preconceitos, acerca do “falo” nordestino.

Ainda segundo Thyago Nogueira, Jonathas de Andrade

nos obriga a enfrentar preconceitos, desconfiar de clichês visuais e duvidar das interpretações de Brasil. Para nos fazer encarar o racismo histórico e presente, mina as certezas que depositávamos nas imagens e põe a todos nós na berlinda.²⁷

Nesse caso é necessário cautela, entretanto, quanto à capacidade de combater e desmontar preconceitos, defendida pelo curador. Segundo Jacques Rancière, as “imagens da arte não fornecem armas de combate”, isto é, não existe uma “linha reta entre percepção, emoção, compreensão e ação”. Ao reconfigurarem o visível, o sentido e o efeito da arte não são antecipados²⁸, o que coloca em suspensão a afirmação de Nogueira.

Podemos afirmar, portanto, que o erotismo acionado em *Cartazes* complexifica os sentidos e eventuais efeitos do trabalho. O que acontece quando as imagens se abrem para uma fruição de caráter, digamos, tátil? Até que ponto sua dimensão crítica não seria solapada? No que diz respeito ao diálogo que estabelece com representações do “falo’ nordestino”, entendemos que há no trabalho certo

considerar grupos sexuais subalternizados – os homossexuais –, também opera de forma excludente em relação às mulheres. Se por um lado o termo considera a diversidade – sendo mais abrangente do que o termo “erotização” –, ao mesmo tempo, nesse caso, ele funciona de forma excludente. Agradeço à professora Ana Maria Albaní de Carvalho por essa observação e pelo ensejo ao debate quando da apresentação desse trabalho.

²⁶ NOGUEIRA, Thyago [org.]. *Corpo a corpo: a disputa das imagens, da fotografia à transmissão ao vivo*. São Paulo: IMS, 2017. p. 6.

²⁷ Idem, p. 21.

²⁸ RANCIÈRE. Op. Cit. p. 100.

cinismo: o “amolecimento” do “falo” é sustentado pelo seu enrijecimento, pela sua reiteração. Com isso queremos dizer que ao mesmo tempo em que os *Cartazes* questionam estereótipos e o achatamento identitário do “Nordeste” nas representações do “falo” nordestino; sugerem também o vigor da dimensão erótica das imagens e solicitam certa cumplicidade em relação a elas e ao imaginário ao qual estão atreladas, sugerindo certo desejo por fusão.



Figura 6. Jonathas de Andrade, *Eu, mestiço*, 2017, impressão UV sobre placas de papelão tipo falconboard 16mm, tamanhos variados.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *Nordestino: invenção do “falo” – uma história do gênero masculino (1920-1940)*. São Paulo: Intermeios, 2013.

ANJOS, Moacir dos. Desmanche de bordas: notas sobre identidade cultural no Nordeste do Brasil. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque; RESENDE, Beatriz (orgs.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p.45-59.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L & PM, 1987.

BRANCO, Lucia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CANONGIA, Ligia. *Sem pudor*. 2010. Disponível em: <<http://www.cultura.rj.gov.br/artigos/sem-pudor>>. Acessado em: agosto de 2018.

COHN, Gabriel. Identidades problemáticas. *In*: SALLUM JR., Brasílio. et al. (orgs.). *Identidades*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016. p. 33-39.

DIMITROV, Eduardo. *Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano*. Orientadora: Lilia K. M. Schwarcz. 2013. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas na Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

DINIZ, Clarissa [org.]. *Pernambuco experimental* [Catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2014. p. 14-121.

JUCÁ, Joselice. *Joaquim Nabuco: uma instituição de pesquisa e cultura na perspectiva do tempo*. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1991.

LIMA, Pedro Ernesto F. Crentes, pregadores, funkeiros e drags: o baile da diferença nas convenções de Bárbara Wagner. *Visualidades*, Goiânia, v. 16, n. 1, jan.-abr. 2018, p. 119-140

MENESES, Ulpiano. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). *Anais do Museu Paulista*, n. 1, 1993. p. 207-222.

Museu do Homem do Nordeste [folheto de exposição]. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio, 2014.

NOGUEIRA, Thyago [org.]. *Corpo a corpo: a disputa das imagens, da fotografia à transmissão ao vivo*. São Paulo: IMS, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. A imagem intolerável. In: RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p. 83-102.

REZENDE, Renato; BUENO, Guilherme. *Conversas com curadores e críticos de arte*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.