

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
DOUTORADO EM ARTES VISUAIS

**A FOTOGRAFIA COMO ESCRITA
PESSOAL: ALAIR GOMES E A
MELANCOLIA DO CORPO-OUTRO**

Alexandre Santos

Tese de doutorado apresentada
ao curso de Pós-Graduação em
Artes Visuais como requisito
parcial para a obtenção do grau
de doutor em Artes Visuais, com
ênfase em História, Teoria e
Crítica de Arte, sob orientação da
Profª Drª Blanca Luz Brites

Porto Alegre, 2006

Para Tere,
que em sua curta passagem
me apontou caminhos vastos;

Para Diná, Moby, Bé e Marquinhos,
que continuam me apontando!

AGRADECIMENTOS

A Alair Gomes, pela sua pessoa fascinante e pelo universo artístico especial que nos legou, tornando viável todo o empenho que envolveu esta pesquisa;

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, pela oportunidade de qualificação profissional oferecida e pelo apoio sempre dispensado;

À minha orientadora, professora Dr^a Blanca Luz Brites, por ter sempre acreditado nesta pesquisa, bem como pelos ensinamentos acadêmicos e de vida que generosamente comigo compartilhou;

À Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS, pelo apoio financeiro concedido através do programa de bolsas de capacitação docente ao longo dos quatro anos de doutoramento;

À CAPES, pelo apoio financeiro concedido através da bolsa de estágio doutoral de um ano na Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle/Cinéma et Audiovisuel;

Ao professor Dr Philippe Dubois, co-orientador do estágio doutoral realizado junto à Universidade de Paris III, pela acolhida e trocas preciosas que em muito contribuíram para o enriquecimento desta pesquisa;

À banca de professores que aceitou prontamente participar da avaliação deste trabalho;

Ao setor de Iconografia da Fundação Biblioteca Nacional, em especial aos coordenadores Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, Francisca Helena Martins Araújo e Késiah Pinheiro Viana, cuja seriedade e simpatia foram sempre elementos marcantes durante minha pesquisa nesta instituição;

Ao bolsista Martim Silva, pela coleta de material escrito junto à Biblioteca Nacional;

À minha família, pelo apoio afetivo indispensável e pela compreensão das longas ausências;

A Aíla de Oliveira Gomes, que, sempre afetiva, atendeu a todas as minhas solicitações de pesquisador;

A Fábio Settini e Lúcia Jobim Fonseca, graças aos quais tornou-se possível o acesso aos escritos de Alair Gomes;

A Camila Amado, Carlos Eduardo Patroni, Ely Sudbrack, Fábio Settimi, Fernanda Chemale, Fernando Cocchiaralle, Gilberto Chateaubriand, Helio Melo, Hervé Chandès, Hilda Gouveia de Oliveira, Hudinilson Junior, Joaquim Paiva, José Olympio Araújo, Leopoldo Plentz, Ligia Canongia, Lúcia Jobim Fonseca, Luiz Carlos Felizardo, Luiz Carlos Lacerda, Paulo Franco, Reynaldo Roels Jr., Teresa Raquel, Vera Chaves Barcellos, Vitor Arruda e Wira Wouk, pelas entrevistas concedidas;

A Maurício Bentes (*in memoriam*), pelo empenho na conservação da memória de Alair Gomes e pela pronta simpatia na concessão de seu depoimento, mesmo em condições adversas;

Ao Prof. Dr. José Augusto Avancini, pela gentileza de ter trazido o catálogo da exposição Alair Gomes, da *Fondation Cartier pour l'Art Contemporain*;

Ao Prof. Dr. Tadeu Chiarelli, pelas primeiras informações sobre Alair Gomes;

À colega Nadja Lamas, pelo carinho e amizade que se consolidou;

A Marcus Mello, pela revisão do texto;

Aos amigos que, em vários momentos, estiveram presentes, oferecendo, cada um à sua maneira, indispensáveis formas de apoio: Ana Maldonado, Alfredo Nicolaiewsky, Bia Barcellos, Carla Pantoja Giuliano, Cláudia Paim, Cristian Borges, Denilson Lopes, Elvira Vernaschi, Fábio Del Re, Fábio Parode, Gabriela Motta, Helio Ferverza, Jean-Baptiste Del Naudy, Karen Bruck de Freitas, Leandro Selister, Leila Ripoll, Marcelo Gobatto, Martin Solares, Mason Hyat, Meize Lucas, Michel Sleiman, Mônica Herrerías, Nilza Silva, Pascal Lelarge, Paula Stroher, Paulo Gomes e Pedro Telles.

Aos colegas da UNISINOS Eneida Stroher, Gustavo Fischer, Lúcia Segalla Géa, Nestor Torelly Martins, Paulo Bello Reyes, Sílvia Fonseca Dutra, Susana Kilp e Tânia Torres Rossari pelas diversas formas de apoio que concederam.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS.....	iii
RESUMO.....	viii
ABSTRACT.....	ix
LISTA DE IMAGENS.....	x
INTRODUÇÃO.....	1
1. A FOTOGRAFIA, TERRITÓRIO INTRÍNSECO DA MELANCOLIA.....	10
1.1. Melancolia e tristeza: a ficção, a perda e a memória.....	11
1.1.1. A melancolia como pensamento e criação.....	16
1.1.2. A melancolia como objetivação da realidade perdida.....	25
1.1.3. A melancolia como memória histórica.....	30
1.2. Melancolia e imagem: o tempo escorregadio.....	38
1.2.1. A ontologia da imagem fotográfica.....	50
1.2.2. A escrita pessoal.....	57
2. NUANCES DE UM IMAGINÁRIO MELANCÓLICO.....	63
2.1. A descoberta do mundo.....	65
2.1.1. Comendo tudo com o olhar: um voyeur natural.....	67
2.1.2. Vejo, logo existo: engenharia e religiosidade corrompidas.....	75
2.1.3. “Tudo é permitido”, uma ruptura silenciosa.....	86
2.2. O preço da liberdade.....	97
2.2.1. A primeira grande ruptura.....	100

2.2.2. À deriva, mais fronteiras.....	108
2.2.3. O encontro tardio com a fotografia.....	118
3. OLHAR CONFSSIONAL E MELANCOLIA FOTOGRÁFICA.....	130
3.1. Fotografia e corpo disciplinar.....	134
3.1.1. Retrato e disciplina.....	135
3.1.2. Erotismo falonarcísico.....	139
3.1.3. Nudez masculina: territórios de tolerância.....	144
3.2. Fotografia e corpo indisciplinar.....	149
3.2.1. Em busca da Arcádia perdida.....	151
3.2.2. O exílio involuntário de Caim.....	160
3.2.3. A saúde e a exuberância física.....	167
3.2.4. Um olhar em direção ao desejo.....	174
3.3. Corpo em evidência: aspectos do olhar confessional contemporâneo.....	180
3.3.1. Um mundo transparente.....	183
3.3.2. Caminhos do subterrâneo.....	190
3.3.3. Mapplethorpe e a anti-América profunda.....	199
4. TROPICAL MELANCOLIA, NEGRA SOLIDÃO.....	209
4.1. Entre-lugares: um percurso singular.....	212
4.1.1. Prenúncio queer versus era da AIDS.....	219
4.1.2. Expor (se) ou não expor (se), eis a questão.....	227
4.1.3. Uma controvertida posição.....	235
4.2. Esse estranho fotógrafo.....	242
4.2.1. Um amador profissional.....	243
4.2.2. Diferentes devires fotográficos.....	250
4.2.3. Afastamentos e aproximações	261

5. O TERRITÓRIO DA MELANCOLIA EM ALAIR GOMES.....	269
5.1. Uma micro-narrativa fora de lugar.....	271
5.1.1. Rompendo as bordas do sistema das artes.....	286
5.2. Poética do perto: a fotografia consentida.....	291
5.2.1. Atos trágicos, uma longa sinfonia.....	298
5.2.2. Invisibilidade consentida.....	308
5.3. Poética do longe: a fotografia roubada.....	324
5.3.1. Vida sublime (vi) vida.....	332
5.3.2. Um corpo que cai.....	339
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	347
ANEXOS.....	360
BIBLIOGRAFIA.....	367

RESUMO

Este estudo propõe uma análise da obra fotográfica de Alair Gomes (1921-1992), engenheiro, filósofo e crítico de arte que também atuou como fotógrafo nos últimos 26 anos de sua vida. O recorte principal do trabalho está vinculado à presença de uma sensibilidade melancólica em sua trajetória, tanto biográfica quanto artística, uma vez que estas duas instâncias se cruzam e são inseparáveis em sua fotografia de forte viés homoerótico. A relação entre a melancolia e a obra do artista é pensada a partir da noção de *escrita pessoal*, a qual se ancora no caráter confessional e narrativo de sua fotografia e de seus textos escritos. A singularidade da sua poética distancia-se do contexto em que ele viveu e produziu, ou seja, a cidade do Rio de Janeiro, durante as décadas de 1970 e 1980. Como diversos fotógrafos que se dedicaram à representação do desejo homoerótico ao longo da história da fotografia, Alair atuou de modo silencioso e quase sempre nas bordas do sistema das artes. Isto não o impediu, entretanto, do desenvolvimento de um trabalho de dimensões gigantescas, cuja originalidade e a narrativa íntima estavam à frente de sua época, pré-anunciando tendências da arte contemporânea recente.

ABSTRACT

This study proposes an analysis of the photographic work by Alair Gomes (1921-1992), an engineer, philosopher and art critic who also performed as photographer in the last 26 years of his life. The mainstream of the work is linked to the presence of a melancholic sensitiveness in his biographic and artistic life trajectory since these two instances cross in between and they are inseparable in his photography of strong homoerotic bias. The relation between melancholy and the artist's work is considered from the perception of *personal writing*, which is anchored in the confessional and narrative character of his photography and of his written texts. The singularity of his poetic feature is distant from the context where he lived and produced his work, that is, the city of Rio de Janeiro during the 1970's and 1980's decades. Like several photographers who dedicated themselves to the representation of the homoerotic desire over the photography history, Alair performed in a silent manner and almost always at the edges of the arts' system. However, this did not prevent him from developing a work of gigantic dimensions whose originality and intimate narrative were ahead from his time, forecasting trends of the recent contemporary art.

LISTA DE IMAGENS

1. Albert Dürer, <i>Melancolia I</i> , 1517, gravura, – Biblioteca Nacional da França – Paris....	23
2. Paul Klee, <i>Angelus novus</i> , 1920, pintura.....	36
3. Fotógrafo desconhecido, <i>Retrato de Alair Gomes</i> , c. 1980 – Coleção Gilberto Chateaubriand.	67
4. Atribuídos a Alair Gomes, <i>Retrato de Sebastião Gomes e Clio de Oliveira Gomes</i> , c. 1970 – Coleção da família Gomes.	68
5. Thomas Eakins, <i>Swimming</i> , 1883 - Hirshhorn Museum – Washington / Thomas Eakins, <i>Swimming</i> , 1885, óleo s/ tela – Amon Carter Museum – Fort Worth	151
6. Fotógrafo desconhecido, <i>Thomas Eakins at 45 to 50</i> , c.1884-89 – Hirshhorn Museum – Washington.	153
7. Fred Holland Day, <i>Cabeça etíope coroada</i> , 1897 – The Royal Society Photographic Collection – Londres.	154
8. Wilhelm von Gloeden, <i>Três garotos</i> , c. 1900 – Coleção particular.....	155
9. Wilhelm von Plüschow, <i>Sem título</i> , c. 1900 – Museu Estatal da Fotografia – Munique.	156
10. Vincenzo Galdi, <i>Sem título</i> , c. 1900 – Uwe Scheid Collection – Überherrn.....	156
11. Lewis Carroll, <i>Retrato de Beatrice Hatch</i> , 1873, cópia em papel albumina com aplicação de cores – Museum and Art Library – Filadélfia.....	157
12. Hyppolite Flandrin, <i>Jovem à beira do mar</i> , 1835, óleo s/ tela – Museu do Louvre – Paris.....	160
13. Wilhelm von Gloeden, <i>Caim</i> , c. 1900, gravura a partir de fotografia do mesmo autor – Uwe Scheid Collection – Überherrn.....	161
14. Wilhelm von Gloeden, <i>Caim</i> , 1912.....	162
15. Fred Holland Day, <i>Ebony and Ivory</i> , 1897 - The Royal Society Photographic Collection – Londres.....	163
16. Robert Mapplethorpe, <i>Ajito</i> , 1981 – Museu de Israel – Jerusalém.....	164

17. Autor desconhecido, <i>Fauno Barberini</i> , escultura em mármore, século II a.C. – Coleção Estatal de Arte Antiga – Munique.....	165
18. Michelangelo, <i>Escravo jacente</i> , escultura em mármore, 1513-1516 – Museu do Louvre – Paris.....	165
19. Fred Holland Day, <i>Estudo para crucificação</i> , – Biblioteca do Congresso – Washington.....	166
20. Pierre Verger, <i>Sem título</i> , 1946-1962 – Fundação Pierre Verger – Salvador.....	166
21. Alair Gomes, <i>Carnaval do Rio de Janeiro</i> , c. 1967-1989 – Fundação Biblioteca Nacional - Rio de Janeiro.....	167
22. Fotógrafo desconhecido, <i>Eugen Sandow</i> , c. 1902.....	169
23. Gerhard Riebicke, <i>Sem título</i> , 1923 - Uwe Scheid Collection – Überherrn.....	170
24. Leni Riefensthal, <i>Der Speerwerfer</i> , 1936.....	171
25. Cecil Beaton, <i>Johny Weissmüller</i> , 1932 – Shoteby's, Londres.....	172
26. Fotógrafo desconhecido, <i>Marlon Brando em still do filme Um bonde chamado desejo</i> , de Elia Kazan, 1952.....	173
27. Bob Mizer, <i>Página de Physique pictorial</i> , outubro de 1953.....	173
28. George Platt Lynes, <i>Yul Brynner</i> , 1942.....	176
29. George Platt Lynes, <i>O sonâmbulo</i> , 1936.....	176
30. Man Ray, <i>Duchamp como Rose Sélavy</i> , 1920 – Coleção Arturo Schwarz.....	191
31. Andy Warhol, <i>Querelle</i> , 1982, serigrafia colorida – Coleção particular.....	195
32. Gilbert & George, <i>Him</i> , 1985 – Anthony d'Offay Gallery, Londres.....	195
33. Nan Goldin, <i>Jimmy Paulette e Taboo in the bathroom, New York City</i> , 1991, – Coleção da artista.....	198
34. Robert Mapplethorpe, <i>Brian Ridley e Lyle Heeter</i> , 1979.....	202
35. Robert Mapplethorpe, <i>Jesse McBride</i> , 1976.....	206
36. Alair Gomes, <i>Fragmento de composição de esporte - natação</i> , 1970/80 – Coleção Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro.....	213
37. Alair Gomes – <i>Obra de arte em museu europeu</i> , 1983 – Coleção particular.....	214
38. Alair Gomes – <i>Fotografia isolada de um Beach Tryptich</i> , c. 1980, fotografia – Coleção Gilberto Chateaubriand.....	215
39. Alair Gomes – <i>Fragmento de Sonatina, four feet n° 3</i> , c. 1977 – Coleção Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro.....	216
40. Alair Gomes – <i>Fragmento de The course of the sun</i> , c. 1977-1980 – Coleção Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro.....	216

41. Alair Gomes – <i>Fragmento da Symphony of erotic icons</i> , 1966-1977 – Coleção Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro.....	217
42. Alair Gomes – <i>Petit</i> , c. 1980 – Coleção Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro.....	226
43. Alair Gomes – <i>Vistas da exposição “As Artes no Shopping”</i> , 1980 – Coleção Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro.....	229
44. Alair Gomes – <i>Fragmento de A Window in Rio</i> , c. 1977 – Coleção Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro.....	232
45. Alair Gomes – <i>Tereza Raquel em cena</i> , c. 1980 – Coleção Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro.....	244
46. Alair Gomes – <i>Retrato do escritor Lúcio Cardoso</i> , final déc. 1960 – Coleção particular.....	248
47. Alair Gomes – <i>Retrato da escritora Clarice Lispector</i> , c. 1970 – Coleção Gilberto Chateaubriand.....	248
48. Alair Gomes – <i>Morro Dois Irmão</i> , s/d – Coleção Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro.....	251
49. Hermínia Nogueira Borges – <i>Urca</i> , 1925 – Coleção Museu de Arte Moderna – Rio de Janeiro.....	251
50. José Oiticica Filho – <i>O túnel</i> , 1951.....	256
51. Alair Gomes – <i>Fragmento de Symphony of erotic icons</i> , déc. 1970 – Coleção Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro.....	258
52. Alair Gomes – <i>Paisagem natural</i> , déc. 1960/70 – Coleção Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro.....	265
53. Alair Gomes – <i>Imagem pertencente à composição Diário de Sumidouro</i> , dec. 1960/90 – Coleção Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro.....	266
54. Alair Gomes – <i>Beach tryptich</i> , déc.80 – Coleção Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro.....	284
55. Vera Chaves Barcellos – <i>Per(so)nas</i> , déc. 80 – Coleção Fundação Vera Chave Barcellos – Porto Alegre.....	285
56. Alair Gomes – <i>Fragmento de Symphony of erotic icons</i> , 1966-1977 – Coleção Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro.....	293
57. Marcel Duchamp – <i>Etant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage</i> , 1946-1966 – Coleção Museu da Filadélfia.....	303
58. Alair Gomes – <i>Symphony of erotic icons – Fragmento do 1° Movimento Allegro</i> , 1966-1977 – Coleção Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro.....	306

59. Alair Gomes – <i>Symphony of erotic icons – Fragmento do 3º Movimento Andante</i> , 1966-1977 – Coleção Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro.....	307
60. Duane Michals – <i>The son returned home in the afternoon</i> , 1979.....	312
61. Alair Gomes – <i>Adoremus, fragment n° 13</i> , 1966-1991 – Coleção Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro.....	315
62. Robert Mapplethorpe – <i>Manfred</i> , 1974, polaroids em p/b.....	318
63. Robert Mapplethorpe - <i>Bob Love</i> , 1979, fotografia.....	319
64. Alair Gomes – <i>Symphony of erotic icons (sobras)</i> , 1966-1977 – Coleção Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro.....	319
65. Alair Gomes – <i>Symphony of erotic icons (sobras)</i> , 1966-1977 – Coleção Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro.....	320
66. Robert Mapplethorpe – <i>Andy Warhol</i> , 1971, tinta spray em página de revista – Coleção do artista.....	321
67. Alair Gomes – <i>A new sentimental journey</i> , 1983 – Coleção Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro.....	327
68. Alair Gomes – <i>Carnaval do Rio de Janeiro</i> , entre 1967-1989 – Coleção Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro.....	330
69. Alair Gomes – <i>Fotografias de Carnaval do Rio de Janeiro</i> , entre 1967-1989 – Coleção Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro.....	331
70. Alair Gomes – <i>Glimpses of America, a sentimental journey</i> , 1975-76 – Coleção Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro.....	331
71. Alair Gomes – <i>Sonatina, four feet, n° 22, c. 1980</i> – Coleção Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro.....	337
72. Alair Gomes – <i>Sonatina, four feet, n° 21, c. 1980</i> – Coleção Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro.....	338
73. Alair Gomes – <i>Fragmento da composição The no story of a driver – A não história de um chofer</i> , 1977-c. 1980 – Coleção Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro.....	340
74. Capa de catálogo da exposição <i>Photographie contemporaine au Brésil: Corpo & alma – Mois de la Photographie</i> , Espace Latin-Americain, Paris – Novembro de 1984 – Curadoria de Roberto Pontual.....	361
75. Capa de folder da exposição <i>Alair Gomes fotografias</i> – Galeria de Arte da Universidade Federal Fluminense – UFF, Rio de Janeiro – Setembro a outubro de 1995 – Curadoria de Maurício Bentes.....	362

76. Capa de folder da exposição <i>Alair Gomes (in memorian)</i> – Casa de Cultura Laura Alvim, Rio de Janeiro – Agosto de 1995 – Curadoria de Maurício Bentes.....	363
77. Capa de folder da exposição <i>Alair Gomes, fotógrafo</i> – Museu da Imagem e do Som, São Paulo – Outubro de 1999 - Curadoria de Ivo Mesquita.....	364
78. Capa de catálogo da exposição <i>Alair Gomes</i> – Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Paris – Março a maio de 2001 – Curadoria de Hervé Chandès.....	365
79. Capa de catálogo da exposição <i>Corpus</i> – Espaço Gilberto Chateaubriand do Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro – Setembro a dezembro de 2003 – Curadoria de Fernando Cocchiarale.....	366

INTRODUÇÃO

Desde meados dos anos 1990 venho me interessando pela fotografia no sentido de buscar uma linha de pesquisa que atente para os modos a partir dos quais o corpo nela representado se engancha com outras relações culturais. A fotografia é um dispositivo discursivo que se conforma, ou não, à realidade a ela subjacente. Motivado por estas premissas, realizei a minha pesquisa de mestrado, intitulada *A fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre 1890/1920)*, concluída em março de 1997 neste mesmo programa de pós-graduação, onde centrei minha análise na representação do corpo nos primórdios da República Velha no Brasil. Naquele momento, concentrei-me nas fotografias de estúdio, no amadorismo nascente e na fotografia de nus, ainda que nesta última classificação o material para pesquisa fosse bastante tênue.

A elaboração deste projeto de doutorado em Artes Visuais foi concomitante à descoberta de Alair Gomes através de um texto do historiador da arte Tadeu Chiarelli, intitulado “A fotografia no Brasil: anos 90” (1999).¹ Numa tentativa de revisão da história da fotografia, o artista é apontado por Chiarelli como um pioneiro do homoerotismo fotográfico no Brasil. Por outro lado, Gomes é também mostrado como alguém ainda pouco conhecido de um público mais amplo, cuja emergência era ainda recente no cenário artístico do país. Embora as informações dadas fossem de caráter geral, elas eram bastante instigantes quanto às possibilidades que se abriam para a pesquisa, sobretudo pela relação do fotógrafo com a representação do corpo e pela relação existente entre esse fazer e a melancolia presente no caráter *voyeurista* da sua fotografia. Ressalto que a noção de melancolia vinculada ao

¹ O referido artigo, embora publicado em 1999 no Brasil, fora originalmente escrito para a revista de arte espanhola *Lapiz* e publicado no ano de 1997.

signo fotográfico sempre foi um aspecto sobre o qual me interessei em trabalhar.

Alguns outros aspectos me chamaram a atenção à medida que fui tomando novos contatos com a obra e trajetória de Alair Gomes. Ele nascera em 1921, tendo morrido em 1992, e passou apenas os últimos 26 anos de sua vida dedicando-se de forma “amadora” à fotografia. Tratava-se, portanto, de um artista cuja aventura fotográfica tinha iniciado num momento de sua vida já madura, questão que reforçava uma relação aparentemente sem pretensões artísticas maiores, mas nem por isso menos interessante para se pensar numa leitura melancólica do seu trabalho. Por outro lado, tratava-se também de um fotógrafo que se diferenciava, pois estava inteiramente entregue à experiência do olhar, este encarado como um ato devocional à beleza dos rapazes por ele fotografados. E mais: a maneira como ele conduzia a coleta de suas imagens era clandestina, muitas vezes a partir da janela de seu apartamento. Enfim, percebi, nestes aspectos, um artista da fotografia cuja produção estava centrada no registro do corpo, mas de modo absolutamente singular, o qual poderia tornar-se, ele próprio, um *corpus* de pesquisa possível.

Minha intenção era a de estudar a melancolia no cenário contemporâneo da arte a partir do trabalho de diversos artistas que tivessem na fotografia a sua linguagem principal. Os caminhos da pesquisa me conduziam para três aspectos: a fotografia em sua especificidade de signo ligado à perda; o corpo como tema direta ou indiretamente representado no signo fotográfico; e, finalmente, os desdobramentos desse corpo em temáticas contemporâneas que remetessem à melancolia, entre as quais estaria a questão de gênero. Neste último nicho, eu vislumbrava a possibilidade de estudar o trabalho de alguns artistas vinculados ao homoerotismo, entre os quais Alair Gomes seria um dos casos a analisar. Este panorama foi se modificando quando me deparei com a magnitude da sua produção, nos arquivos da Fundação Biblioteca Nacional na cidade do Rio de Janeiro. Além das cerca de 16 mil imagens com 170 mil negativos, que cobrem a sua fotografia desde 1966 até 1992, encontrei referências sobre uma produção razoável de escritos pessoais, filosóficos e críticos produzidos por Gomes ao longo de 50 anos.

Pela inexistência em nossa historiografia da arte de estudos monográficos sobre Alair Gomes, decidi investir numa pesquisa mais específica sobre o artista, tentando contribuir dessa forma com o preenchimento de uma lacuna a respeito de sua produção peculiar, que faz contraponto a outras poéticas internacionais debruçadas sobre a corporalidade masculina na fotografia. Alair é um artista cujo trabalho principal tem estreita relação com a sua biografia, a qual se torna imprescindível de ser investigada como aspecto intrínseco à sua trajetória no campo artístico. Inspirado pela historiografia que vem reativando a história biográfica e a noção de micro-história, sobretudo a partir de autores como Carlo Ginzburg em *O queijo e os vermes* (1989), ou ainda Norbert Elias, em *Mozart, sociologie d'un génie* (1991), busquei traçar uma compreensão do homem Alair Gomes como um sujeito que dá acesso ao imaginário de uma época. Neste sentido, ainda que o artista tenha trabalhado com uma gama bastante diversificada de temas como paisagens, carnavais, espetáculos teatrais e viagens, este estudo centra a sua análise na questão primordial de sua fotografia, ou seja, na representação do desejo homoerótico como aspecto inteiramente dominado por motivações de ordem biográfica.

A minha hipótese principal é a de que existem fortes componentes melancólicos acompanhando o trabalho artístico de Alair Gomes, os quais não estão somente vinculados à fotografia como resultado, mas se estabelecem numa forma específica de perceber o mundo. Assim sendo, busco destacar as diferentes nuances da melancolia que aparecem em seu trabalho e o modo através do qual elas se desdobram em outras questões da sua biografia, como num movimento de mão dupla entre arte e escrita autobiográfica. Ao mesmo tempo, pretendo trazer algumas respostas sobre os motivos do ostracismo, se é que realmente houve, do artista no sistema das artes durante a sua vida, bem como as razões de sua emergência recente no cenário contemporâneo da arte.

As primeiras investidas artísticas de Alair começam cedo e através da escrita, com pretensões literárias. Um hábito que, aliás, jamais se dissipa por completo em sua vida. Estou partindo do pressuposto de que esses textos de caráter literário, assim como outros ligados à área científica, à crítica de arte, à filosofia e estética e, ainda, os breves comentários sobre o seu próprio

trabalho, são as matrizes dos seus textos visuais, ou seja, as matrizes da sua fotografia como *escrita pessoal*. O conceito de escrita pessoal é inspirado em André Rouillé, no livro *La photographie: entre document et art contemporain* (2005), no qual o autor levanta a hipótese de que é a vivência do real o aspecto que alimenta a fotografia no processo histórico de abandono do documental em direção ao contemporâneo. Para Rouillé, na fotografia existe a *matéria*, que é o signo fotográfico, e a *imatéria*, que é o vivido, ou seja, o invisível que fomenta o ato fotográfico. No caso de Alair Gomes, esta imatéria é deixada em toda a sua produção textual, na qual aparecem entrelinhas contraditórias que funcionam como brechas, como verdadeiras portas de acesso aos seus embates quanto aos modelos de historicidade possível apresentados pela sua época.

A partir de outras investigações sobre a questão da melancolia, mais especificamente centradas na literatura e no cinema, como em Jaime Ginzburg, *Olhos turvos, mente errante: elementos melancólicos em Lira dos vinte anos, de Álvares de Azevedo* (1997); e Denilson Lopes, *Nós, os mortos: melancolia e neo-barroco* (1999) e *O homem que amava rapazes e outros ensaios* (2002), a metodologia de análise desta tese baseia-se, principalmente, nas relações existentes entre os textos do artista e a sua fotografia, tentando desvendar um modo específico de ser no mundo, como se o artista fosse, ele mesmo, um personagem dos seus textos. Por outro lado, também fez parte da metodologia de análise a tentativa de reconstituir a persona de Alair Gomes através de entrevistas tanto a pessoas que com ele conviveram de modo próximo quanto a pessoas que viveram o clima cultural da época do artista, buscando um leque bem variado de depoimentos de parentes, amigos, artistas, críticos, historiadores da arte e fotógrafos.

São bastante escassos os estudos aos quais tive acesso sobre as relações diretas entre melancolia e fotografia, entretanto o trabalho de Alain Buisine, *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie* (1994), foi muito proveitoso para perceber alguns aspectos possíveis da melancolia no signo fotográfico a partir da metodologia intertextual de análise da obra de Atget pelo autor. Quanto às relações entre melancolia e arte, os já clássicos estudos iconográficos *Saturne et la mélancolie*, de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky

e Fritz Saxl (1989); e Goya, *Saturno y melancolia: consideraciones sobre el arte de Goya*, de Folke Nordström (1989), se mostraram como referências úteis e extremamente importantes sob o ponto de vista das informações conceituais e sobre as análises a respeito da representação do tema ao longo da História. Tais abordagens diferem, entretanto, da que estou propondo nesta tese, uma vez que não pretendo fazer um estudo iconológico da fotografia de Alair Gomes, a qual por sua vez foge das representações clássicas do tema.

Do mesmo modo, as diferentes apropriações do conceito de melancolia pela psicanálise desde Freud, em *Luto e melancolia* (1976), desdobrando-se em outras análises mais recentes que tangenciam a questão com a produção estético-artística, como nos estudos de Julia Kristeva, *Sol negro, depressão e melancolia* (1987); Marie-Claude Lambotte, *Esthétique de la mélancolie* (1999); e Sarah Kofman, *Mélancolie de l'art* (1985), serviram muito mais como parâmetro teórico do que como base para a análise. Alguns conceitos trabalhados por esses estudiosos foram úteis no sentido de clarificar a noção de perda como aspecto central da melancolia. Os empréstimos teóricos desses autores não alimentam, contudo, uma análise com bases psicanalíticas da obra de Alair Gomes, a qual não é a proposta deste estudo.

A discussão filosófica do conceito de melancolia desde a antigüidade clássica, a partir de Aristóteles em *O homem de gênio e a melancolia – O Problema XXX* (1988), mostrou-se satisfatoriamente profícua no sentido de captar a noção de um espírito melancólico que serviu para a compreensão de Alair Gomes e alguns traços de sua personalidade singular de filósofo e artista. Por outro lado, a recuperação acadêmica mais recente da questão da melancolia no campo da filosofia trouxe importantes contribuições à minha análise nos trabalhos de Olgária Matos, *Os arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução* (1989) e “A melancolia de Ulisses: a dialética do iluminismo e o canto das sereias” (1987b); e, ainda, no trabalho de Christine Buci-Glucksman, *La raison baroque: de Baudelaire à Benjamin* (1984).

Sem desprezar os ensinamentos advindos da iconologia e da psicanálise, interessa-me, sobretudo, conjugar o conceito de melancolia com a idéia de criação artística, esta compreendida a partir de uma sensibilidade melancólica. Neste sentido, ainda que englobando aspectos ligados à tristeza, ao sofrimento ou às crises existenciais, tento captar a essência de uma melancolia positiva, que se constitui resistência como pensamento e criação. Assim, parto da idéia de que o signo fotográfico é um meio de expressão de natureza fragmentária, com fortes relações com a idéia de ruína barroca e alegoria histórica, legados conceituais de Walter Benjamin, que foram pensados em seu estudo clássico *A origem do drama barroco alemão* (2002) e que aparecem nas análises da melancolia de Matos, Buci-Glucksman e Lopes acima apontadas.

Com relação às questões de gênero que permeiam a análise, foi extremamente relevante a experiência do estágio doutoral na Universidade de Paris III, com a supervisão do professor Philippe Dubois. Naquela cidade, tive a oportunidade de freqüentar seminários e palestras que reativaram em mim a importância do legado de Michel Foucault para compreender as matrizes da *queer theory* norte-americana e o seu pensamento pós-identitário sobre o gênero. Em seus estudos, hoje clássicos, de *História da sexualidade* (1985, 1989), Foucault foi um pioneiro na defesa do desejo sem fronteiras, um aspecto que também aparece no pensamento filosófico de Alair Gomes. Também foi durante a experiência de pesquisa em Paris que travei contato com o pensamento de Guy Hocquenghem em seu livro inaugural sobre a questão filosófica da homossexualidade, *Le désir homosexuel* (2000), publicado pela primeira vez em 1972 e já fazendo uma crítica severa às possibilidades de normatização latente da sexualidade nos emergentes movimentos de liberação *gay*.

Foram também importantes nesse estágio os contatos com estudos culturais sobre a questão de gênero, assim como o reconhecimento de todo um leque bastante grande de análises sobre a pluralidade do desejo na contemporaneidade artística, enquanto potencialidade que se abre à pesquisa acadêmica. Destaco, neste sentido, o livro da historiadora francesa Florence

Tamagne, intitulado *Mauvais genre? Une histoire des représentations de l'homosexualité* (2001); e o livro da crítica de arte francesa Dominique Baqué, *Mauvais genre (s): érotisme, pornographie, art contemporain* (2002). Merece menção, ainda, o estudo sobre homossexualidade na história da arte de Dominique Fernandez, *L'amour qui ose dire son nom: art et homosexualité* (2001), que também apontou caminhos possíveis para a análise da obra de Alair Gomes.

A presente tese está organizada em cinco capítulos. No primeiro, *A fotografia, território intrínseco da melancolia*, são pensadas as questões conceituais principais: o conceito de melancolia e as suas relações com o signo fotográfico no sentido ontológico e nos usos sociais da imagem. No capítulo 2, *Nuances de um imaginário melancólico*, é mostrada a sensibilidade peculiar que norteou a biografia do homem Alair Gomes, um fazedor de imagens por excelência, desde a sua infância e juventude até a chegada tardia na fotografia nos anos 1960. No capítulo 3, *Olhar confessional e melancolia fotográfica*, é traçada uma análise a respeito da representação do corpo masculino na fotografia, desde o século XIX até a arte contemporânea, tendo em vista uma maior compreensão da corrente estética e temática na qual se insere o trabalho de Gomes, que, como outros artistas mostrados no capítulo, tem profundas relações com a autobiografia. No capítulo 4, *Tropical melancolia, negra solidão*, é apresentada a fotografia do artista de modo mais específico, onde busco compreender os embates e a solidão do artista diante da época em que ele atuou. Finalmente, no capítulo 5, *O território da melancolia em Alair Gomes*, é feita uma análise mais direcionada da singularidade da produção do artista a partir de seu discurso textual e visual, com o intuito de compreender os diferentes elementos melancólicos presentes em sua produção, assim como os contornos contemporâneos de sua diferença artística.

O desenvolvimento da pesquisa foi extremamente produtivo sob o ponto de vista de meu crescimento acadêmico, pois possibilitou o desafio de fazer muitas descobertas surpreendentes, não somente sobre este homem complexo e fascinante chamado Alair Gomes, mas também sobre a época em que ele viveu, de forte fechamento do livre pensar. A compreensão das suas idéias

utópicas, bem como das suas contradições, gerou um esforço continuado durante todo o processo que envolveu esta pesquisa, onde a cada dia uma descoberta nova era possível e onde inúmeras direções se abriam para a análise pretendida. O contato próximo com o seu mundo particular e fascinante trouxe, porém, um grande prazer acadêmico, que minorizou as dificuldades encontradas na tentativa de organizar um material bastante vasto. O recorte desta análise não esgota o vasto mundo artístico de Gomes, mas busca abrir algumas portas de sua obra e de sua trajetória para o debate acadêmico.

Se algum dia a loucura me pegar, se todo o sofrimento desabar sobre mim, se eu me tornar miserável até onde é possível, se tiver a pior das mortes – um fim que faça estremecer até os santos –, se a danação me possuir, se me afogar no desespero ou simplesmente se cair na apatia, na mediocridade, ou seja no que for, não importa nada. Que ninguém, pois, se impressione demais com o que acontecer comigo: será tudo apenas uma fatalidade humana. Já assegurei a minha Salvação, e não sei onde parar agora de tanta alegria e tanto amor que sinto. Amém.

Alair Gomes, 1943

1. A FOTOGRAFIA, TERRITÓRIO INTRÍNSECO DA MELANCOLIA

As diferentes apropriações do conceito de melancolia oferecem pistas tanto no que se refere ao ato criador como atividade do intelecto, quanto no que se refere à sua relação estreita com a experiência da perda. A imagem fotográfica é um signo que incorpora estas duas situações: ela incita o pensamento e guarda em sua ontologia, verdade intrínseca ao próprio signo, uma relação estreita com a condição da perda. A distância entre o signo e a realidade não está apenas no ato fotográfico, mas desdobra-se nos diferentes usos da fotografia, propondo reincidências diversas da experiência da perda.

Esta tese busca produzir uma reflexão a respeito da melancolia na obra fotográfica de Alair Gomes, um artista que conjuga em seu processo criativo estes dois níveis da fotografia, estreitamente ligados ao conceito de melancolia. Ao optar pela fotografia como expressão artística, Alair necessita da constituição de uma memória pessoal. Mas esta memória é também a representação do desejo não alcançado e, portanto, de uma experiência duplicada e reforçada da perda, como ritual obsessivo de alimentação cotidiana da sua memória via imagens. Na maior parte de suas fotos o artista traz o tema do corpo masculino, vinculado à representação de sua plenitude, fazendo

emergir uma poética que se sustenta no objeto de desejo inalcançável, mas eternizado pelo signo fotográfico.

Este capítulo propõe uma reflexão sobre as diferentes apropriações históricas do conceito de melancolia, tendo em vista uma instrumentalização que clarifique as relações entre a melancolia, a criação de imagens pelo homem e a fotografia, compreendendo-a como campo específico da criação artística, tanto em sua ontologia quanto em seu caráter de imagem que incorpora também um evento. Chamo de evento a todas as relações invisíveis que informam o mundo visível e percebem o signo fotográfico não apenas pela idéia de ato fotográfico, mas também pelas relações não aparentes que o conformam durante todo o processo de produção de imagens fotográficas, como mostrarei na última parte do capítulo.

1.1. Melancolia e tristeza: a ficção, a perda e a memória

No senso comum, a palavra melancolia é, muitas vezes, empregada como sinônimo de tristeza (Abbagnano, 2003, p. 657). Mas há quem a aproxime da sensação de medo. Segundo Aristóteles, *se o medo e a tristeza duram muito tempo, um tal estado é melancólico* (Apud Pigeaud, 1989, p. 124). Porém, enquanto a tristeza pode ser encarada como um sentimento passageiro, sazonal, a melancolia é um estado que engloba a tristeza, mas em parâmetros de maior durabilidade. Lalande define a melancolia como sendo o termo empregado para *todas as perturbações mentais, caracterizadas por uma tristeza anormal e crônica* (1999, p. 660), o que permite relacioná-la a uma condição do espírito entrecortada pela idéia benjaminiana de *catástrofe permanente* (Benjamin, 2002). Entretanto, deve-se relativizar esse tom catastrófico em prol da faculdade humana de pensamento e seu caráter

rearticulador da verdade, conforme o próprio Walter Benjamin insiste em seus estudos sobre o tema.

A etimologia da palavra melancolia advém do latim *melancholia*, o qual, por sua vez, deriva do grego *melangholía*, formado por *melan* (ós), que significa negro, sombrio, funesto, e *cholé*, que pode significar bÍlis, fel, veneno (Cunha, 1999). A questão etimológica é também responsável por uma construção conceitual que se efetiva na longa duração histórica a partir de uma prioridade orgânica, sustentada na presença ou não de determinadas substâncias no corpo humano, as quais seriam responsáveis pelo seu bom ou mau funcionamento. O excesso de bile negra acumulada no baço – *spleen* – oferece, ao acometido pela doença, um estado particular de tristeza. O negro da bile é uma cor, aliás, carregada de simbologia negativa, responsável por uma visão via de regra também negativa sobre esse estado peculiar que atinge alguns seres humanos.

As origens do termo melancolia na Idade Média (século XIII) já buscam relacionar a palavra à tristeza. E a tristeza é um estado de espírito engendrado pela perda. As palavras latinas *melancholia*, *melancholicus*, advém das mesmas raízes orgânicas acima apontadas. A “*bile negra*” é um dos quatro humores cardinais (os outros três são a bile amarela, a fleuma e o sangue), proveniente do baço, capaz de provocar a hipocondria melancólica. Esta abordagem, ligada ao desequilíbrio orgânico, é dominante na França até o século XVII, mas as palavras melancolia e melancólico serviram nesse país e desde essa época para designar ou qualificar diversas formas de tristeza (Bloch & Von Wartburg, 1994). Pigeaud (op. cit., p. 125) afirma ser a melancolia uma doença da relação entre alma e corpo, o que contribuiria para a excepcionalidade de sua história. Sentimentos vagos como os de tristeza e medo conjugam-se com um humor muito preciso, a bile negra, para caracterizá-la como uma “patologia”.

Aliás, desde Hipócrates a melancolia vem sendo estudada como patologia orgânica, que configura no doente um estado peculiar de manifestação da *tristeza* e do sofrimento. O episódio em que Hipócrates narra

o seu encontro com Demócrito faz alusão à presença de um comportamento estranho no filósofo abderita, o qual ele relaciona a um desequilíbrio orgânico. Quando Hipócrates é chamado para ver Demócrito, este suspeito de estar acometido de uma espécie de loucura que o faz rir compulsoriamente (Scliar, 2003, p. 51), o pai da medicina encontra-o dissecando animais com o intuito de perceber a presença de elementos de desequilíbrio orgânico naqueles corpos e, a partir daí, buscar dados para desvendar o mistério orgânico da melancolia. O que Demócrito faz, na verdade, é oferecer uma sinalização sobre os aspectos que relacionam melancolia e corpo, uma vez que ele também exercia a medicina.

O interessante é que, ao usar animais como parâmetro, Demócrito evoca também a semelhança, ou pelo menos a aproximação, do corpo animal com o corpo humano. Há, portanto, uma certa animalidade que ronda o humano. O riso compulsório do filósofo acaba sendo uma alusão, já na Antigüidade, da ironia melancólica que acomete aqueles que escolheram como profissão o pensamento. A ironia se faz pela descoberta do óbvio que aproxima seres consagrados à razão a seres ditos irracionais, quase como se Demócrito estivesse fazendo a apologia do animalesco humano. *Ri-se da miséria humana, como faz Demócrito, não porque sejamos superiores aos animais, mas porque nos julgamos superiores e diferentes da natureza* (Tiburi, 2004, p. 46). Evidentemente que, na ironia de Demócrito, está subjacente a tristeza que o conflito do pensamento acurado instiga.

Assim como em Demócrito, para quem a visão da melancolia aparece como doença do corpo, no próprio Hipócrates as teorias sustentam-se na observação empírica da natureza fisiológica. A questão do equilíbrio dos líquidos humorais é central em sua análise. Mas Hipócrates diferenciava a *melancolia endógena* em que, sem razão, a pessoa torna-se taciturna e busca a solidão, da *melancolia exógena*, resultante de um trauma externo. Esta distinção coloca em jogo a origem do mal melancólico, aliás, uma questão não desvendada a contento até o presente. Para o pai da medicina, entre os sintomas da “doença” estaria a perda de amor pela vida e a criação de situações em que a pessoa aspira a morte como se fosse uma bênção (Scliar,

op. cit., p. 70). Se *fatores externos* são vistos como causas da melancolia exógena é porque, de algum modo, já em Hipócrates o comportamento melancólico está relacionado a aspectos que fogem ao controle orgânico do corpo, os quais abalariam questões psíquicas – a tristeza e o desânimo diante da vida, por exemplo –, provocando reações internas específicas.

Seguindo uma linha dual aproximada da de Hipócrates e vislumbrando a melancolia como mal que acomete o organismo individual, Rufus de Éfeso, por sua vez, considerava a existência de duas formas de melancolia: uma *congénita ou natural* e outra *adquirida* de acordo com a dieta individual. Com relação à primeira, esta seria responsável pela proeminência intelectual e até para a capacidade de previsão do futuro, embora o filósofo admitisse que os melancólicos seriam tristes e misantropos, além de gaguejarem quando falavam. A fala, por ser manifestação do mundo individual interno em relação ao mundo social externo, não acompanharia o fluxo rápido de pensamento e a inteligência ímpar do melancólico. O interessante dessas observações de Rufus de Éfeso é que elas fazem eco tanto à personalidade de Alair Gomes, um homem absolutamente brilhante no plano intelectual, conforme veremos em capítulo posterior, quanto às suas características pessoais em relação ao fato de falar muito e de se expressar de maneira confusa, chegando às vezes a quase gaguejar, segundo depoimento de amigos próximos.

Em Constantinus Africanus, pensador árabe da Idade Média, a idéia de que os acidentes advindos da melancolia provocam medo e tristeza é confirmada. Porém, a tristeza viria como resultado de uma perda de algo muito intensamente amado. Segundo Ginzburg (1997, p. 45), a noção de tristeza em Constantinus Africanus é uma *teoria da perda*. O medo, por sua vez, viria da suspeita de que algo ocasionará dano. Os melancólicos seriam, para o pensador africano, aqueles que perderam seus filhos e amigos mais queridos ou algo precioso que não puderam restaurar. Nessa concepção, a sintomática da melancolia é acompanhada de uma tristeza localizada no passado – tristeza que implica perda –, a qual influencia e mesmo desencadeia um medo que se projeta no futuro, ocasionando um mal-estar, um verdadeiro desconforto diante da vida. Segundo Walter

Benjamin, o tom patológico da sintomatologia melancólica, como estado de exceção marcado pela negatividade e pela tristeza, deve-se muito aos escritos de Constantinus Africanus e às teorias humorais desenvolvidas pela escola do filósofo:

A codificação deste conjunto de sintomas remonta à Alta Idade Média e à forma que a escola de medicina de Salerne imprimiu no século XIII, através de seu líder Constantinus Africanus, à teoria dos temperamentos, que permaneceu em vigor até a Renascença. A partir dela o melancólico é considerado “invejosos, triste, ávido por dinheiro, avaro, hipócrita, medroso, além de ter uma cor “terrosa”, do mesmo modo que o “humor melancólico é julgado entre os complexos menos nobres”. A patologia dos humores via a causa destes fenômenos no excesso orgânico do elemento seco e frio. Este elemento era a bÍlis negra – *bilis innaturalis* ou *atra* por oposição à *bilis naturalis* ou *candida*. Do mesmo modo que se acreditava que o temperamento úmido e quente – sangüíneo –, bem como o temperamento úmido e frio – fleumático – eram fundados sobre a água; e o temperamento seco e quente – colérico – fundado sobre a bÍlis amarela. Além disso, a partir desta teoria, o baço tem uma importância determinante para a formação da funesta bile negra (Benjamin, 2002, p. 156-157).

Todo um sistema de correspondências baseado no número 4 – número símbolo da estabilidade e das formas perfeitas – foi gerador de teorias sobre a noção de equilíbrio entre *microcosmo* e *macrocosmo*. Assim, aquilo que se refere ao funcionamento do corpo individual tem estreitas vinculações com o funcionamento de outros sistemas que conformam aspectos da realidade a ele correspondentes – os planetas, a natureza mesma e a passagem do tempo, por exemplo –, sustentando o que se chamou de doutrina dos quatro humores. Assim como existem quatro elementos, quatro estações do ano, quatro períodos da vida, há também quatro órgãos que regem o corpo – o cérebro, o coração, o umbigo e o sexo – e, finalmente, há quatro humores ou substâncias, aos quais correspondem quatro temperamentos, de acordo com a presença dos líquidos humorais.

O sangue espesso e pouco abundante que se derrama no baço reduz o riso no homem e provoca a hipocondria, a mesma moléstia da qual sofria Charles Baudelaire. Enquanto o excesso de fleuma seria responsável pelo homem fleumático, o excesso de sangue caracterizaria o homem sangüíneo, assim como o excesso de bile amarela geraria o homem com caráter colérico e, por fim, a abundância de bile negra geraria o homem melancólico. De algum modo, esse pensamento é responsável por toda uma visão a respeito da melancolia no Ocidente, que faz com que possamos compreendê-la a partir de um eixo conceitual objetivo – que se manifesta no plano *orgânico*, seja nas doenças do corpo ou nas doenças da mente.

1.1.1. A melancolia como pensamento e criação

Sou guiado por teimosia e apenas ajudado por outras coisas.

Alair Gomes, 1943

Se um enfoque mais positivo sobre a melancolia é possível, ainda na Antigüidade, quando se admite a capacidade para o pensamento filosófico como um dos atributos do estado melancólico desde Demócrito ou Rufus de Éfeso, esta questão torna-se capital no pensamento peripatético. Para Aristóteles, a noção de melancolia, diferentemente do que podem indicar as entrelinhas de Demócrito, avança para um pensamento que a torna cúmplice da capacidade intelectual apurada. Enquanto que em Platão, em *A república*, a melancolia significava uma saúde moral comprometida que obscurecia a vontade e a razão, constituindo-se como um dos pré-requisitos que levariam à tirania (Klibansky, Panofsky & Saxl, 1989, p. 47), para Aristóteles o humor melancólico provocado pela presença do vinho no organismo era até mesmo um instrumento de precisão de uma sensibilidade extrema e, inclusive, de uma grande disposição sexual (Idem, p. 77). Pergunta-se o filósofo no clássico texto “Problema XXX” a ele atribuído:

(...) por que razão todos os homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes são manifestamente melancólicos e alguns a ponto de serem tomados por males dos quais a bile negra é a origem, como contam, entre os relatos relativos aos heróis, os que são consagrados a Hércules? (Aristóteles, 1998, p. 81).

Segundo Aristóteles, também há uma distinção que percorre a noção orgânica da melancolia, uma vez que existem diferenças entre o melancólico e o que sofre dos males da bile negra. A sua visão se assemelharia à idéia, também compartilhada por Rufus de Éfeso, de que existiria uma melancolia natural e outra advinda do excesso de bile negra no baço (Aristóteles, idem). Assim, *cada doente da bile negra não é forçosamente melancólico; do mesmo modo que cada melancólico não é necessariamente doente da bile negra* (Pigeaud, op. cit., p.13). A questão central seria a *eucrasia*, ou seja, o equilíbrio dos humores. Aristóteles menciona a necessidade desse equilíbrio para a saúde do melancólico, porém de forma vaga. Por outro lado, ele demonstra haver uma espécie de saúde do melancólico, caso haja uma boa mistura da inconstância que é resultado da dosagem de bile negra. Nesta perspectiva, o melancólico não seria um doente de fato, como aquele que sofre da bile negra, mas um doente virtual. Esta distinção é fundamental, uma vez que ela esboça a noção de latência da melancolia em todos os homens, porém em gradações diferenciadas, no que tange à quantidade de bile negra: *na mistura de cada um encontra-se um pouco da potência da bile negra* (Aristóteles, idem, p. 97).

Aristóteles compara a presença da bile negra à embriaguez do vinho, postulando que em ambas as situações ocorrem sintomas semelhantes, pois o vinho leva à embriaguez, que reduz a auto-censura, do mesmo modo que o excesso de bile negra *oferece à natureza melancólica todos os estados da embriaguez com todos os seus perigos*, o que significa *que o melancólico tem em si, como possíveis, todos os caracteres de todos os homens* (Pigeaud, op. cit., p. 13). Esta argumentação se vincula à presença da inconstância como uma propriedade da bile negra, que, em sua variabilidade, vai do quente ao frio, causando efeitos diversos. O melancólico acompanha esta oscilação,

podendo ter comportamentos que vão desde a *atimia*, desapego à vida, até as manifestações eufóricas.

Entretanto, a filosofia aristotélica não parece se interessar nem pela melancolia em sentido negativo – procurando percebê-la como um atributo dos espíritos positivamente inquietos – nem pela melancolia num viés explicativo unicamente ligado ao funcionamento do organismo. A melancolia, para ele, seria um estado de exceção, responsável por aguçar uma sensibilidade apurada e capacidades distintivas que propiciariam tanto o pensamento – *filosofia* – quanto as atividades ligadas à criação, invariavelmente interessadas na condição humana – *arte*. Mesmo sem definir de modo exato uma teoria dos equilíbrios humorais, Aristóteles tem o mérito de aproximar a arte e a filosofia da melancolia, através de uma visão que extrapola o dado orgânico, tendo como parâmetro o homem de exceção.

Este homem de exceção, ligado à filosofia e à criação, está em constante revisão das verdades que o cercam. Alair Gomes era, além de fotógrafo, um filósofo auto-didata que desde os seus vinte anos passou a dedicar-se à atividade de escrever diários, discutindo consigo mesmo questões de ordem filosófica, estética ou pessoal. Para a irmã, *ele não fez um curso de filosofia, mas foi filósofo sempre*.² Em muitos momentos de seus escritos, percebe-se uma necessidade de auto-afirmação intelectual, assim como a construção de uma auto-imagem gravitando em torno da sua genialidade: *O processo “filosófico” terminou e agora só resta viver tudo que me acontecer. Já não importam as conclusões, nem o estar desta ou daquela maneira. Vida de gênio*.³

Essas declarações de um juvenil Alair o aproximam da visão clássica do filósofo melancólico, acometido pelo mal dos espíritos inquietos, o próprio homem de exceção, marcado por uma natureza peculiar e sempre descontente com as descobertas que a reflexão filosófica lhe possibilitam.

² Aíla Gomes, irmã de Alair Gomes, em entrevista ao autor, realizada em julho de 2003.

³ *Drôle de foi*, reflexões inéditas de Alair Gomes, escritas entre 1942-1947. Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, p. 90.

Ora negando a reflexão filosófica, como aspecto funesto da vida que tudo questiona gerando conflitos, ora fazendo a apologia do pensamento intelectual como chave para uma melhor compreensão, por vezes irônica, da existência humana. A oscilação de pensamento que acometia Alair Gomes, um homem predisposto à reflexão filosófica, leva-o a aproximar-se da condição melancólica que, segundo o pensamento aristotélico, é um aspecto natural dos filósofos. Por outro lado, conforme mostrarei em capítulos posteriores, a criação fotográfica de Gomes também é motivada por este mesmo espírito inquieto, acompanhada de um sentimento de exceção.

Porém, para Aristóteles, este homem genial estaria no mesmo patamar do louco. Ambos se afastando do padrão médio e derivando de uma mesma natureza melancólica. Ser intelectualmente sensível, assim como ser louco, são condições que têm como distinção apenas o grau. Aristóteles aponta que em ambos os casos, criador ou louco, há uma espécie de situação comum que os caracteriza: a da experimentação de uma certa alteridade, apresentando uma predisposição à pulsão de ser outro. O homem de gênio teria certa vocação à melancolia, pois o estado melancólico aguçaria nele uma capacidade imaginativa peculiar, incapaz de aflorar quando do gozo do equilíbrio humoral, este considerado próprio dos homens comuns, previsíveis.

A aptidão melancólica é a mesma que traria a capacidade para a ficção, aspecto central da atividade artística. E entre a ficção e a interpretação da realidade via filosofia as fronteiras não estão tão demarcadas, do mesmo modo que as relações entre arte e pensamento também se dão de modo intrínseco. Segundo Pigeaud (op. cit, p. 43-44), o “Problema XXX” é um devaneio sobre a criação, pois Aristóteles *nos afirma que a criatividade é uma pulsão essencialmente a ser diferente, uma incitação irreprimível a se tornar outro, a se tornar todos os outros*. E, em todas as épocas, percebe-se que o ato artístico tem estreitas ligações com a possibilidade de negar o real e repensá-lo a partir de graus diferenciados de *ficção*. A criação englobaria a melancolia, posto que nela há sempre graus diferenciados de negação da realidade.

A ficção se manifestaria no processo criativo através da *metaforização* e *interpretação* do mundo. Neste sentido, pensar como outro é conceber a si mesmo como outro e, ao mesmo tempo, poder aproximar-se de todos os outros na transmutação destes em *personagens* que repõem os laços com a realidade através da metáfora e da opção interpretativa do mundo que é o ato criador. Ao se debruçar sobre o gênero da poesia em sua *Poética*, Aristóteles nos diz que ela é mais filosófica do que a História e que a sua essência é metaforizar bem. Esta metaforização torna-se aspecto central do ato criador, pois ela aproxima o poeta da contemplação do seu semelhante, descortinando as relações invisíveis que conformam a realidade (Pigeaud, op. cit., p. 50).

Alair Gomes teve uma trajetória artística marcada por duas incursões principais: a *literatura*, sua primeira grande paixão como atividade artística, e a *fotografia*, descoberta que aconteceu em sua vida tardiamente, mas que acabaria revelando o seu verdadeiro lugar na arte. Em ambas vamos perceber um forte contato com a *ficção*, embora em seus escritos a atividade filosófica seja mais evidente. Entretanto, se considerarmos ser a literatura – e a arte num sentido mais amplo – como uma forma de filosofar, conforme acreditava Aristóteles, podemos dizer que Alair foi um filósofo de si mesmo, um escritor de si mesmo e um fotógrafo de si mesmo. Daí advém o seu potencial melancólico: o grande sonho do jovem Alair era tornar-se um escritor respeitado e, por isso, desde muito cedo a escrita apareceu em sua vida como verdadeira pulsão, através da qual ele extravasava suas perdas, construindo para si uma narrativa de existência. Em sua fotografia não foi diferente. A capacidade de inversão da crença na especularidade da imagem fotográfica e, ao mesmo tempo, a capacidade de valer-se das relações com o real fotográfico foram, na trajetória artística de Alair, o aspecto que impulsionou uma pungente ficcionalização e estetização do cotidiano em sua poética.

Embora com um grande nível de imprecisão, comparado às teorias mais objetivas de seus contemporâneos, o pressuposto de Aristóteles consolida, em nível teórico, um dado positivo ligado à reflexão e ao pensamento que o estado melancólico enseja. O homem de gênio assemelha-se ao louco pela sua entrega à reflexão, condição mesma do artista quando em sua atividade

criadora. Conforme veremos ao longo deste estudo, Alair Gomes foi um homem que não fazia concessões em sua vida, seja no plano acadêmico – suas incursões no pensamento científico –, seja no plano artístico – suas incursões na literatura ou fotografia. E é justamente esta a importância de recuperar aqui o pensamento de Aristóteles, pois ele abre um caminho para que possamos pensar a melancolia no trabalho de Gomes em um patamar positivo e ligado à criação intelectual ou artística.

Ainda assim, não é possível afirmar que o filósofo grego tenha se afastado por completo de uma concepção respaldada no equilíbrio orgânico e herdada de Hipócrates. Toda a sua teoria sobre o vinho e sobre o vento presentes no organismo dos melancólicos vem a confirmar o seu respaldo conceitual no metabolismo do corpo: *o vinho negro, mais que tudo, deixa as pessoas tais como os melancólicos, ou seja, ventosas. (...) a maior parte dos melancólicos são secos e têm as veias saltadas* (Aristóteles, op. cit., p. 91).

Nesta perspectiva, a causa da melancolia estaria não na grande quantidade de sangue, mas sim na presença abundante do vento. Por outro lado, a melancolia aristotélica não é uma “doença dos filósofos”, mas a natureza mesma dos homens dedicados ao pensamento (Aristóteles, op. cit., p. 105; Kristeva, 1987, p. 17). Mais tarde, o mesmo Constantinus Africanus responsável pela disseminação da doutrina orgânica dos quatro humores, vai apontar, de certo modo, para esta mesma direção ao distinguir na melancolia um estado que é resultante do excesso de meditação e da investigação do incompreensível (Apud Ginzburg, op. cit., p. 46). Aqui, o pensamento filosófico é reduzido ao seu próprio paradoxo, o de não conduzir senão à dúvida. Porém, na Idade Média em que viveu Constantinus, houve uma redução da melancolia à patologia por parte da Igreja e seu poder sobre o pensamento. É importante lembrar que, pelo menos até o século XIII, houve um apagamento do pensamento clássico no Ocidente europeu, no qual as idéias aristotélicas entraram em eclipse tendo sido recuperadas somente através das páginas peripatéticas, traduzidas na Europa entre 1258 e 1266.

Coube à Renascença a reabilitação da melancolia no sentido de relacioná-la ao ato criador e às atividades intelectuais. Durante a Idade Média, a ciência e, com ela, o trabalho intelectual, subordinavam-se à religião. A elevação da melancolia à posição de força intelectual, no entanto, deveria ultrapassar a sua interpretação como estado emocional subjetivo, numa época que construía o racionalismo moderno e sofria transformações como as que levam aos estados nacionais e ao individualismo. O valor dado à liberdade humanista passava pelo desenvolvimento da personalidade individual, mas através da consolidação de um *homem ideal*, não mais vinculado ao postulado cristão de uma alma individual ou única. No sul da Europa, Marsilio Ficino fundava seu pensamento na cultura clássica e na discussão racional dos problemas filosóficos, supondo uma nova consciência a respeito de um tipo particular de ser humano, que extrapolasse a aspiração de ser salvo pelo Juízo Final.

A crença na soberania do espírito humano propunha uma ruptura frente à vida intelectual contemplativa da Idade Média em favor da vida intelectual especulativa do Renascimento. Se no cenário teocêntrico medieval triunfava a idéia de que a contemplação como atividade intelectual estava ligada ao reconhecimento do *Criador*, no cenário humanista da Renascença a contemplação torna-se matéria-prima do elogio da vida especulativa que leva à *criação*. Há um rompimento com os preconceitos medievais, que viam no ócio contemplativo dos intelectuais, do mesmo modo que nas atividades de lazer, fortíssimos vínculos com a *Acedia*. Esta doença, relacionada à melancolia, era refutada pela sociedade obscurantista do medievo, que acreditava em estreitas relações da pessoa acometida pela acedia com as forças do mal e, em última instância, com o diabo.

Entretanto, no mesmo período renascentista, iniciam-se especulações que relacionam o melancólico com o espírito capitalista, considerando-o avaro, rapinador e ladrão (Matamoro, 1992). Nessa

perspectiva, a *melancolia* e o seu deus favorito, *Saturno*,⁴ são reabilitados nas cidades italianas onde prosperam as primeiras formas do capitalismo mercantil e financeiro. No que tange às relações entre melancolia e arte, Albert Dürer (1471-1528) seria, entre os artistas do Renascimento, aquele que levaria para além dos Alpes a visão do homem moderno com suas contradições evidentes, que oscilam entre a ação que modifica o mundo – o *negócio* – e a contemplação passiva que tenciona compreendê-lo – o *ócio*. A melancolia passa a ser uma alegoria das relações entre *o homem e a história*. *Ela já não é uma entidade médica; não é doença: é metáfora* (Scliar, op. cit., p. 82).

Evidentemente, a metáfora presente em *Melancolia I* (1517) de Dürer (figura 1), a mais conhecida representação do tema na história da arte ocidental, refere-se ao homem renascentista e sua época, no limiar do conflito entre razão e emoção. A célebre gravura é o exemplo clássico deste novo direcionamento cultural frente ao tema, em que ficam evidenciados os conflitos do homem renascentista, dividido entre o excesso de racionalismo e a falta de respostas para o tempo que passa tendo em vista a onipresença da finitude.⁵ A melancolia na arte, sobretudo a partir desta imagem, se estabelece no Ocidente enquanto alegoria que considera como aspectos fundamentais o conflito entre a temporalidade, a razão e a crise das certezas para um homem seguro da existência da verdade. Como alternativa desta crise, já aparece na figuração de Dürer,



1. Albert Dürer, *Melancolia I*, 1517

⁴ “O planeta Saturno, considerado entre os antigos o mais elevado no firmamento e, por isso, superior, extremo, foi associado à bile negra, tomada por desenvolver capacidades incomuns, e à figura poderosa de Cronos, responsável pela construção e destruição, pelo nascimento e pela morte.” Apud KLIBANSKY, PANOFISKY & SAXL, op. cit., 1989, p. 227.

⁵ Sobre *Melancolia I*, de Dürer, há muitas referências. Entretanto a mais abrangente sobre o tema da melancolia na arte, dando forte ênfase ao Renascimento e tendo um capítulo específico acerca da citada gravura, está em KLIBANSKY, PANOFISKY & SAXL, op. cit.

entretanto, a transcendência: nele a melancolia possui asas, o que aponta para a existência da positividade que reconhece a finitude e inventa a humanidade através do próprio limite que ela impõe.⁶ As asas ensejam vôos metafóricos que extrapolam a experiência matérica, acenando para a experiência espiritual como trunfo humano a substituir a efemeridade.

É no romantismo artístico e literário que o pressuposto da melancolia como acesso às idiossincrasias pessoais, transcendendo a finitude e a natureza, chega ao seu apogeu. Mário Praz afirma que o próprio termo “romântico” designa, a partir do século XVIII, o *amor pelos aspectos selvagens e melancólicos da natureza* (Apud Ginzburg, op. cit, p. 57). A natureza, que adquire nesse mesmo século o respaldo teórico das categorias do pitoresco e do sublime, passa a ser um elemento central da arte, mas não por uma necessidade de pura *mímesis*, e sim pelo reconhecimento da própria especificidade do campo artístico (Argan, 1992). O artista é aquele que se alimenta da natureza, esta fonte espetacular de estímulos para a criação. Mas criar, respaldado por ela, implica no reconhecimento da imensidão do espaço exterior natural – da paisagem externa –, em consonância com a amplitude ainda mais vasta do espírito e do desejo do artista-criador, ou seja, do seu espaço natural interior e subjetivo – sua paisagem interna –, que proclama a insuficiência e o nada de todas as coisas, sofrendo privações e desejos e, em conseqüência, melancolia (Ginzburg, 1997, p. 58).

⁶ STEIN, Ernildo. *Melancolia: ensaio sobre a finitude no pensamento ocidental*. Porto Alegre, Editora Movimento, 1976. Na página 25 deste livro, o autor faz referência à alegoria da pomba, na *Crítica da Razão Pura*, de Kant: “A resistência que possibilita o vôo do conhecimento nasce de um peso, de uma opacidade que é própria da condição humana. Este peso é a própria finitude. Esta, no entanto, é um peso positivo. Sem ela o homem não seria homem. A grandeza do homem está no fato dela ser este peso e de experimentá-lo constantemente no seu pensamento e na sua ação. (...) Interpretaremos a transcendência como um esforço do homem explorar sua própria condição de finitude, de valorizá-la como resistência positiva.” Já, na página 15, referindo-se à *Melancolia I*, de Dürer: “Presas tolhidas em seu movimento, Melancolia vem munida de asas. Elas contrastam com a inércia da figura. Dão-lhe ao mesmo tempo leveza, são símbolos da libertação, do poder de transcendência.”

1.1.2. A melancolia como objetivação da realidade perdida

A definição de melancolia encontra na psicanálise, até os dias de hoje, estreita ligação com a experiência da perda, traduzindo-a tanto na necessidade de diagnosticá-la como um distúrbio da psiquê quanto de percebê-la como uma condição do espírito capaz de engendrar uma sensibilidade aguçada. Para Roudinesco & Plon (1997), a melancolia é um termo utilizado em filosofia, literatura, medicina, psiquiatria e psicanálise para designar, desde a Antiguidade, *uma forma de loucura* caracterizada pelo humor negro, ou seja, por uma tristeza profunda, um *estado depressivo* que pode conduzir ao *suicídio* e às manifestações de medo e desencorajamento, tomando ou não o aspecto de um delírio e mesmo de loucura. Palavras fortes, sem dúvida, as quais não deixam de contribuir para o estabelecimento de vínculos negativos acerca do estado melancólico.

A questão central é que, na psicanálise clássica freudiana, a melancolia segue se relacionando com a experiência da perda apontada pelos teóricos antigos, embora ainda sendo um campo a ser explorado e sem uma nosografia definitiva (Lambotte, 2001). Freud já estudava a melancolia desde 1893, quando a classificou entre as *psico-neuroses de defesa* e, mais precisamente, entre as *neuroses narcísicas* (Lambotte, 1984, p. 1055; Lambotte, 1999, p. 31). Em seu texto clássico *Luto e melancolia* (1917), há pistas tênues sobre uma possibilidade de estudo clínico e psicanalítico da melancolia, a partir de uma forte presença da idéia da *impossibilidade* como fator norteador dessa “*patologia*”. Com a experiência da perda de um objeto do desejo restam ao indivíduo dois caminhos possíveis: o *luto*, que seria uma forma de superá-la; e a *melancolia*, que seria o inconformismo diante da experiência da separação no que concerne ao objeto perdido: *A perda do objeto se transformaria numa perda do eu e o conflito entre o eu e a pessoa amada, numa cisão entre a*

crítica do eu e o eu modificado através de identificação. (Lambotte, 1984, p. 1056).

Lambotte acrescenta ainda que, para Freud, a melancolia, dentro das neuroses narcísicas, estaria ligada à série de neuroses psíquicas de angústia, particularmente à depressão periódica, reatando-se à transformação do afeto. Porém, enquanto a neurose de angústia provém de uma acumulação de tensão sexual física, a melancolia provém da acumulação de uma tensão sexual psíquica, o que determinaria nos sujeitos dela acometidos uma grande tensão erótica psíquica (Lambotte, 1999, p. 31). Parece-me fundamental enfatizar esta relação apontada pela autora, uma vez que este estudo remete à poética visual do fotógrafo Alair Gomes, cujos temas preferenciais, o nu masculino ou as representações do corpo masculino, têm estreitas ligações com uma espécie de pulsão sexual, uma espécie de erotização do cotidiano. Ainda que minha apropriação norteadora do conceito de melancolia para este estudo não pretenda produzir um diagnóstico do estado psíquico do artista em questão, o estabelecimento de pontes possíveis entre a criação artística e o estado melancólico compreendido pela psicanálise é fundamental como empréstimo teórico possível no desvendamento das sutilezas presentes no caso artístico em análise.

Freud comparou a melancolia a uma espécie de “*hemorragia interna*”, em virtude da qual a excitação sexual inteiramente bombeada escorreria através de um buraco situado no psiquismo, conduzindo o sujeito a uma inibição generalizada no que tange às suas outras funções (Lambotte, 1999, p. 31). Conforme já ressaltai, embora não interesse a produção de um diagnóstico psíquico e não seja viável desvendar uma possível inibição generalizada quanto às outras funções do cotidiano de Alair Gomes, a sua obsessão fotográfica nos leva a uma comparação de sintomatologia aproximada da teoria freudiana frente à melancolia. Principalmente se encararmos o fazer fotográfico do artista como um modo de relação indireta com o mundo, na qual percebemos uma forte necessidade de criação de uma realidade paralela, mas sistemática. Na trajetória de Alair, esta realidade paralela se estabelece primeiramente via imagem metafórica pela literatura e depois chega ao estado

de imagem efetiva via fotografia. O volume de escritos, assim como o de fotografias, legado por Gomes é tão grande que é impossível não percebermos uma dedicação de muitas horas diárias a tais atividades, a ponto de podermos considerá-las uma obsessão sem limites.

Tal e qual Freud, que previa a *sublimação* como forma de transformar o impulso sexual do melancólico em manifestações diversas como o trabalho e a criação artística, Marie-Claude Lambotte percorre uma direção teórica que alude à necessidade melancólica de produzir uma estetização do cotidiano. Do mesmo modo que Freud, ela também insere a melancolia dentro das neuroses narcísicas, diferenciando-a da psicose maníaco depressiva. O sujeito melancólico seria aquele que sofreu uma espécie de traumatismo e *a gênese da melancolia estaria assentada sobre um modo de deserção do outro em relação ao sujeito* (Lambotte, 2001, p. 85). Este abandono, este despovoamento do outro no sujeito provoca um vazio propício à instauração da melancolia. A perda do outro levaria o sujeito a uma opção pelo nada, uma espécie de desapego do outro, contraditoriamente também vinculada à própria presença deste nessa ruptura do desejo, provocada pela prostração e criação de um mundo particular. Entretanto, a autora mostra que é comum entre os seus pacientes melancólicos uma substituição do outro, este ser amado que desertou, pela opção por algum tipo de reinstauração do objeto de desejo perdido:

(...) há esta abertura possível, no tratamento, quando o paciente investe em atividades de estruturação, de organização, etc., porque estas são também atividades de contemplação. É aí que um modo de resolução pareceria possível em direção do que chamamos o *objeto estético*. A função do objeto estético é a de ser um objeto de contemplação, ou seja, a de indicar o gozo. Pois o objeto estético, seja uma organização do interior, seja um objeto de coleção, seja um objeto artístico, ele é metonímico do gozo que está por detrás. Quer dizer, ele não faz senão indicar o gozo, mas focalizado sobre um objeto. Isto permite novamente ao sujeito melancólico reintegrar a realidade (Lambotte, 2001, p. 94).

Na argumentação de Freud – a qual abre o tema da melancolia para a psicanálise –, há uma visão em que o estado melancólico não é mais visto enquanto uma doença que ataca o corpo, mas, conforme já apontei, enquanto uma patologia cujo alvo é a psiquê, após um trauma irrecuperável, motivado por uma perda. É interessante relacionar a abordagem estética de Lambotte com a arte. O estado inativo de prostração, representado na iconografia tradicional da melancolia por uma mulher cabisbaixa e vinculada ao abandono das ferramentas de criação, é escoado via psicanálise em direção a um fazer que, por paradoxal que pareça, não deixa de ser vizinho da arte. A organização dos objetos no cotidiano e o colecionismo das coisas do mundo são tentativas de ordenação da realidade caótica, cujo fim principal é a inserção da atividade contemplativa, ou seja, da fruição estética, no cotidiano. Esta atitude seria o correlato psicanalítico da interpretação das asas na melancolia de Dürer, a indicação de um movimento espiritual como forma de superação do limite humano.

Ao perceber a melancolia sob este ângulo, estamos de algum modo na seara teórica que vem desde Aristóteles e que reafirma, através da psicanálise, a antiga sintonia entre melancolia e criação como se esse estado fosse uma tentativa de alcance de um lugar seguro, uma fuga da realidade num mundo particular idealizado, mundo onde se encaixa perfeitamente a presença da ficção (Lambote, 1999, p. 62). O mundo peculiar da arte – que carrega em seu território a onipresença da morte e da perda – não é propriamente um lugar negativo, um *reino das sombras* que se opõem ao mundo real dos vivos. Aí está justamente o fascínio que a arte exerce: o de fazer balançar a oposição entre os dois mundos – o real e o da representação –, fazendo-os escorregar um no outro (Kofman, 1985). Este é justamente o caráter fascinante da arte e, principalmente, da arte da fotografia: criar realidades fictícias que, no entanto, estão em contato com a realidade, oscilando entre verdade e mentira, constatação e interpretação.

Embora Roudinesco & Plon (1997) tenham uma definição sombria do estado melancólico, eles reconhecem que a visão freudiana ultrapassa uma nosografia relacionada a um mal orgânico, conforme os ditames do nascente saber psiquiátrico. Neste sentido, estaria em Freud um viés analítico sobre a questão, relacionando a melancolia à recuperação de um saber, o que a aproxima das especulações filosóficas defendidas desde a Antigüidade, principalmente por Aristóteles:

Pouco interessado por esta [uma] psiquiatrização do estado melancólico, Sigmund Freud renunciou a aproximar mania e depressão, preferindo revigorar a antiga definição da melancolia, não como uma doença, mas como um destino subjetivo (Roudinesco & Plon, 1997, p. 663).

É em situação próxima desta, designada pelos autores como *destino subjetivo*, que vamos perceber o tronco principal da criação fotográfica de Alair Gomes, um artista que ignora, como os melancólicos, *a função do espaço e do tempo e junto com ele também ignora qualquer projeto que reivindique a marca da historicidade* (Lambotte, 1999, p. 80). Se há uma historicidade na fotografia de Alair, ela se identifica prioritariamente com sua autobiografia, sendo, portanto, auto-referenciada. Suas imagens criam, sem abrir concessões, uma poética da perda, um mundo particular também sustentado na constituição de uma coleção particular de corpos masculinos, engendrando a presença definitiva de um *outro* – um objeto do desejo perdido –, o qual ganha uma fatia considerável do seu cotidiano, através de um mundo imagético idealizado, colecionável e perene. Sobre este mundo específico – onde a ficção fotográfica é o ponto nevrálgico da opção estética de Gomes diante do mundo – voltarei nos capítulos subseqüentes.

1.1.3. A melancolia como memória histórica

É preciso acreditar mais em anjos e menos em idéias.

Alair Gomes

A melancolia é memória e esta compreensão do conceito já havia sido aberta como possibilidade quando Dürer traz em sua gravura, como acompanhante da alegoria feminina que incorpora o tema, a presença de um cão adormecido. A iconografia do cão está ligada, no Renascimento, à representação da memória. Do mesmo modo que o cão é sinônimo de fidelidade e está próximo dos homens, a memória é, neste sentido, um valor importante que deve acompanhar os caminhos da humanidade, principalmente numa época que dá grande voga à *ars* memorativa, à mnemônica (Scliar, op. cit, p. 82-83). Na Renascença, pensar na memória é preocupar-se com a dimensão histórica dos homens, com o passado enquanto aspecto que alimenta o presente. E esta não deixa de ser uma atitude melancólica diante das perdas que o tempo impõe àqueles que se interessam pelo trabalho de Clio.

Ao atravessar um conceito tão complexo quanto o de melancolia, sobretudo em se tratando de sua relação com a memória histórica, é impossível não reconhecer a contribuição de Walter Benjamin, não somente pelo fato de o filósofo colocar-se como um homem que nasceu sob o signo de Saturno,⁷ mas por entendermos procedentes suas teorias acerca do tema. Também em Benjamin vislumbram-se aspectos interessantes justamente no sentido de traçar uma experiência positiva em relação à melancolia. No filósofo não há uma melancolia que está alhures e tem abrigo no outro, este objeto perdido, mas uma melancolia que é parte e talvez aspecto central de um sistema de pensamento sobre a História da cultura e sobre o posicionamento do intelectual. Em primeiro lugar, Benjamin relaciona a melancolia à atividade

⁷ Esta declaração de Benjamin aparece no texto “Agesilaus Santander”, de 1933, segundo LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo, EDUSP, 2002, p. 103.

contemplativa, tendo como base a recuperação das teorias de Marsílio Ficino e a sua valorização do estado melancólico como apanágio do filósofo. Em segundo lugar, na preocupação benjaminiana de estudar a História sob o viés do fragmento, há uma atitude filosófica que nos conduz a uma vinculação com a melancolia, à medida que o sujeito de Benjamin é o homem comum, o derrotado que está muito distante da escrita oficial da História. Da alteridade objetual passa-se à alteridade do sujeito histórico em sua invisibilidade programada.

A já citada gravura de Dürer, *Melancolia I*, é considerada por Benjamin como o símbolo principal do homem contemplativo e melancólico. A dualidade composta pelo conflito entre *razão* – sintetizada na presença dos instrumentos de trabalho – *versus indiferença* – exposta na atitude de desprezo da melancolia às ferramentas representativas da razão – não é um mero desinteresse pela realidade externa por parte do melancólico e será repensada, por Benjamin, a partir da leitura de Marsílio Ficino. O filósofo neoplatônico observa que o quadrado que se encontra sobre a cabeça da Melancolia nessa representação é o símbolo do planeta Júpiter cuja influência se opõe às forças confusas de Saturno. Os malefícios que a tradição medieval projetava na melancolia como acédia transmutam-se em influxos benéficos, passando Saturno a proteger, desde então, as mais nobres pesquisas. O aspecto expressivo e cabisbaixo da figura melancólica de Dürer adviria de uma visão de que todo o melancólico, ao invés de procurar a adivinhação, é escravo da profundidade que está no conhecimento e na atitude de contemplação. *Tudo o que é saturnino provém das profundezas da terra e é a esta que se reconhece a natureza do antigo deus da sementeira* (Benjamin, 2002, p. 198).

A própria Escola de Frankfurt, combativa em sua primeira fase, pode ser considerada como responsável por uma releitura particular da História e dos intelectuais, cujo sustentáculo era uma atitude de não mais assumir posição entusiasta diante das transformações que nortearam os caminhos dos partidos de esquerda (Matos, 1989). O termo “melancolia de esquerda” – *linke Mélancholie*” – teria sido usado pela primeira vez por Benjamin num ensaio de 1937, ao referir-se ao radicalismo político dos escritores alemães Kurt

Tucholsky (1890-1935) e Erich Kästner (1899-1974). Segundo Olgária Matos, não há pessimismo na atitude de esquerda da Escola de Frankfurt, mas sim melancolia. E, inclusive, trata-se de uma melancolia específica, a melancolia de esquerda. Não no sentido de que os filósofos frankfurtianos estivessem *à esquerda desta ou daquela tendência, mas no sentido de que eles estariam, simplesmente, à esquerda de tudo o que é possível* (Matos, op. cit., p. 20). Desde as apropriações da filosofia, passando pela psicanálise e também pela arte, este sentido da melancolia como uma condição à margem do que está posto será muitas vezes retomado para a compreensão do conceito.

Para Matos, estar nessa posição é filiar-se a um estado melancólico de não pertencimento ao mundo, sem, contudo, deixar de observá-lo pelo filtro da atitude crítica. Esta espécie de niilismo talvez seja, no entanto, um dos aspectos que engendra a reavaliação da História a partir de novos parâmetros e categorias. Nesta perspectiva, aparece o fragmentário, o não valorizado e, conseqüentemente, o não escutado suficientemente pelo ouvido insensível do historiador. Este espaço abstrato dos interstícios aparentemente desimportantes aparecem como possibilidades conceituais de acesso à descontinuidade histórica. As teses benjaminianas travam um encontro com a alteridade histórica presente nos discursos não pronunciados, na vida dos homens destituídos de sua voz.

Se para Benjamin a História encontra ampla relação com o fenômeno da narração e se não há um único eixo para pensarmos o devir histórico, a sua escrita está relacionada a uma espécie de desvendamento do real. A *história subterrânea* por ele proposta alinha-se ao questionamento de quem é o historiador, o que ele conta e onde está a matéria-prima de sua narrativa. É a História que se avizinha de aspectos existenciais frente à sua epistemologia tal e qual o faz a atividade filosófica. Em outras palavras, uma História cujo patamar epistemológico é a atitude melancólica, pois o reconhecimento de que existe uma historicidade que escapa é, também, uma visão melancólica da própria condição humana e da constituição de sua memória.

Na obra *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin busca incessantemente a compreensão do papel da alegoria no período barroco

enquanto potencialidade de compreensão da História. A palavra alegoria já tem em si a incorporação da idéia de alteridade, desde a sua gênese. Segundo Filo de Alexandria, responsável pela configuração definitiva do conceito, alegoria vem de *allo* – outro – e *agorein* – dizer (Gagnebin, 1994, p. 38). Esta etimologia reforça a opção benjaminiana por uma *história outra*, cujo discurso está assentado sobre o desvendamento de um *mundo outro*. Neste sentido, a alegoria é vista como documento cultural que extrapola a História em suas versões oficiais, no qual o efeito dramático é um fator que ultrapassa as regras da realidade, mas dela se nutre. Segundo Matos, o *Trauerspiel* (drama barroco), ao contrário da tragédia:

aborda a história como cenário. (...) melhor dizendo cenário fúnebre. (...) A teoria do luto, que emergiu inequivocadamente como uma contrapartida da teoria da tragédia, só pode portanto ser desenvolvida por meio da descrição do mundo que se abre ao olhar melancólico (Matos, op. cit, p. 33).

Olhar que, diga-se de passagem, compreende o reconhecimento do estatuto fragmentário da História, em que a temporalidade diacrônica se transfere para a busca de um tempo qualitativo, no qual reina a exceção:

Ao tempo vazio e linear de um acúmulo ligado à sucessão dos eventos, Benjamin vai buscar a necessidade de uma ruptura temporal – de uma irrupção do tempo, que desvela os imaginários da história. O conceito de “à *present*” figura um tempo intensivo, qualitativo, o qual dá a ver os “Estados de exceção”, os momentos onde “a cultura engendra a barbárie”, onde a memória infinitamente recalçada dos “sem nomes” (*Namenlosem*) se reapropria, enfim, de uma história iluminada pelo historicismo dos poderosos (Bucci-Glucksman, 1984, p. 22).

É justamente através desta visão de temporalidade qualitativa que a História aparece em Benjamin como ruína. No barroco, que é para o filósofo a origem da modernidade, há uma valorização da ruína histórica através do

vislumbre do livro, esse objeto da cultura que funciona enquanto relíquia, enquanto lugar possível de resguardo da história das coisas que desaparecem. Se o advento cultural do livro teve importância tão acentuada para o barroco como nos mostra Benjamin, podemos perceber a mesma relação com o advento cultural das imagens para a modernidade. E imagem para a modernidade significa, ao menos em um primeiro momento, a contundência da fotografia, a qual passa a ocupar um lugar semelhante aquele ocupado pelo livro como depósito fragmentário da história, mas através de imagens. Lugar de tempos diferenciados, tempos que incorporam também a exceção, a fotografia demarca a presença de alteridades que podem se desdobrar em ruídos desarticuladores da História oficial.

A fotografia revela o inconsciente óptico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional, declara Benjamin em seu texto clássico, de 1931, “Pequena história da fotografia” (1993a, p. 94). Nada é mais flagrante para compreender esta declaração benjaminiana do que o uso desenfreado da fotografia como artefato de memória com o advento da popularização da imagem fotográfica, através das máquinas de pequeno porte na virada do século XIX. A imagem sobre papel passa a difundir territórios diferenciados da História, realimentando outras possibilidades de teatralização e, portanto, de criação do mundo e da realidade. *A modernidade é, deste ponto de vista, um palco no qual a aura mercantil do “sempre novo” substitui a “história petrificada” do barroco teatral* (Matos, op. cit., p. 34). A fotografia, sobretudo logo após o advento de sua popularização, é novidade tecnológica que ajuda a sustentar a noção do mundo como espetáculo, um mundo de novidades e teatralização cotidiana dos costumes, que se desdobra em produção literal de um imaginário nunca antes vivenciado com tal intensidade em outros momentos da História.

Nesta lógica, em lugar da perenidade da pedra, suporte primordial da alegoria barroca estudada por Benjamin, temos na imagem fotográfica um suporte que se sustenta sob a efemeridade do papel. *A foto oferece uma contrapartida moderna desse gênero arquitetônico*

tipicamente romântico, a ruína artificial: criada a fim de enfatizar o caráter histórico de uma paisagem, tornar a natureza sugestiva – sugestiva do passado (Sontag, 2004, p. 95). O suporte sobre papel oferece à *ruína fotográfica* uma fragilidade maior se a comparamos com a pedra. No entanto, esta fragilidade vem acompanhada de uma leveza e compressão espacial extremamente funcionais em se tratando do cotidiano prático reivindicado pela vida moderna, elemento que facilita o colecionismo destas *ruínas artificiais* do mundo, assim como da História através das imagens.

Para Christinne Buci-Glucksman (1984, p. 22-24), a concepção da História em ruínas de Benjamin é uma forma de repensar, através da violência, o peso da tradição do pensamento ocidental e os métodos referentes à produção da memória.⁸ Ocorreria aí um princípio destrutivo da obra na História, do mesmo modo que o fez a modernidade literária através da violência infinitamente recalcada no mundo asseptizado e codificado da sociedade mercadológica, das grandes cidades e de uma tecnologia de poder que provoca aquilo que Benjamin chama de “atrofia da experiência” – *Erfahrung und Armut*, ou seja, pobreza intelectual. A violência a qual se refere Buci-Glucksman sobre o pensamento benjaminiano está no plano metafórico, à medida em que é desvendada a alteridade:

Esta relação com a radicalidade da violência – à violência outra e não somente a governante – não o deixará nunca e comandará sua passagem de um anarquismo metafísico e niilista (...) a um anarquismo despedaçado, radicalizado por uma polaridade paradoxal: materialismo/messianismo, ateísmo/teologia. Mas a violência está sempre lá... (Buci-Glucksman, op. cit., p. 23-24).

⁸ A autora se refere, sobretudo, à obra *Poésie et révolution*, de Walter Benjamin.

Sofrendo na pele as agruras do nazismo, Benjamin reconhecia que a tradição dos oprimidos ensinava que o *estado de exceção* no qual ele vivia era, na verdade, a regra. Era necessário, por causa disso, atingir uma concepção de história que correspondesse a este estado, o qual emana da própria violência e segue produzindo-a. Benjamin, como grande admirador de Paul Klee (1879-1940), tinha especial atração por *Angelus novus*, (1910), um quadro que, para ele,



2. Paul Klee, *Angelus novus*, 1920

remetia igualmente à melancolia, à História em ruínas e à violência trazida pelo progresso humano (figura 2).⁹ Por outro lado, a presença do anjo no pensamento de Benjamin expõe outra faceta de sua relação com o misticismo:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus novus*. (...) Tal é o aspecto que deve ter o *anjo da história*. Ele tem o rosto virado na direção do passado. Onde diante de nós parece haver uma sucessão de eventos, ele não vê além de uma e única catástrofe, a qual não para de acumular ruínas sobre ruínas e as joga sobre seus pés. Ele bem que gostaria de se atrasar, despertar os mortos e reunir os vencidos. Mas, do paraíso assopra uma tempestade que se entranha em suas asas, tão fortemente, que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o empurra incessantemente em direção do futuro o qual ele despreza, ao mesmo tempo em que, diante dele, se acumulam ruínas até o céu. Essa tempestade é o que nós chamamos progresso.¹⁰

O anjo da História é também o prenúncio de um outro tempo, com outras vozes possíveis. Ao mesmo tempo, o anjo é um ser ambíguo: não é nem masculino, nem feminino; nem eterno, nem efêmero; nem real, nem irreal. É o

⁹ Nome com o qual ele vai, inclusive, batizar uma revista literária que nunca chegou a ser publicada. Ver KAMPF, op. cit.

¹⁰ Em “Teses sobre a filosofia da história”, Denoël, 1971.

encontro do cotidiano familiar e o mistério inquietante, pois, segundo Benjamin, *nós não penetramos no mistério, a não ser quando nós o encontramos no cotidiano como algo impenetrável, e o impenetrável como cotidiano.*¹¹ A História, neste sentido, está no fragmento e mistura-se com a percepção pessoal do pesquisador até nas coisas aparentemente banais, as quais no fundo revelam facetas importantes que poderiam ser esquecidas na tarefa de reposição e consolidação da memória.

Ao propor um estudo sobre uma produção em que a fotografia e o fotógrafo envolvidos não estão necessariamente no rol de uma arte cuja aceitação no sistema ocorra de modo tranqüilo – a maior parte da fotografia de Alair Gomes é de caráter homoerótico,¹² exaltando o corpo masculino e ativando o incômodo da revisão de tabus corporais e sexuais numa sociedade brasileira marcada pelo machismo, não somente em sua época, mas também na atualidade –, estou tentando trazer à tona uma História que se estabelece, sobretudo, a partir da ruína. Uma História cujo drama está calcado na fotografia, voz mais eloqüente deixada por Alair como legado à pesquisa. Voz silenciosa, é verdade, mas nem por isso menos contundente. A fotografia é, neste sentido, uma analogia moderna ao conteúdo dramático que toma o lugar, resguardadas as suas especificidades, da alegoria no drama barroco. Essa *voz-imagem* é trazida à pesquisa como fragmento de um mundo vivido através da arte e da micro-história deste personagem, na qual vida e arte se misturam de modo peculiar.

Esse mundo particular é incômodo, pois apresenta uma violência que subjaz o seu conteúdo diverso e, poderíamos dizer, o seu conteúdo de exceção, que é também expressão melancólica de conflito diante da realidade posta como verdade. E é justamente nesse silêncio, também imposto silenciosamente, que reside uma das facetas do sentido

¹¹ “Mythe et violence“, *Lettres Nouvelles*, apud. BUCI-GLUCKSMAN, p. 311.

¹² Embora já bastante usual, o termo homoerótico neste trabalho refere-se a uma apropriação do conceito de COSTA (1992), segundo o qual já não é mais possível, nem ético, continuar utilizando no momento histórico em que vivemos uma terminologia consubstanciada no século XIX para referir-se a uma cultura ou sistema de significação, relacionado a seres humanos que preferem amar pessoas do mesmo sexo. A palavra homossexualismo ou arte homossexual está carregada de historicidade e de sentido classificatório, sobretudo numa época que revisa as certezas daí advindas.

melancólico de toda a produção fotográfica de Gomes. As suas fotos são, de algum modo, documentos de uma *História subterrânea*, uma *História dos que não têm nome – dos Nammenlosen –*, de acordo com Benjamin. E, por mais que Alair Gomes fosse avesso à classificação do seu legado artístico como questão relacionada às minorias sexuais, em cujo movimento político ele não acreditava, estamos também falando de uma história onde a produção artística tem profundas relações com a alteridade. Há aspectos da biografia de Walter Benjamin que se aplicariam, tranqüilamente, à biografia de Alair Gomes, o que revela a presença, nesses dois homens, de sensibilidades melancólicas bastante próximas. Segundo Bolaños (1996, p. 15), Benjamin carregava entre suas características melancólicas a solidão do andarilho, o torpor de gestos físicos e mentais, o eu como escritura indecifrável, o escrúpulo da ordem, a fidelidade às coisas, o combate contra o evidente e consolador, o temor ao tempo e suas seqüelas, o aborrecimento e a preguiça, a imersão absorvente no trabalho, a ironia e o suicídio final, a paixão pelo intelecto. Todos estes fatores confirmam em Benjamin a sua relação com Saturno, o planeta da melancolia, e fazem eco a atitudes que também estão presentes na biografia e nas atitudes de Alair Gomes. Neste sentido, a melancolia de Alair Gomes é, tal e qual aquela de Benjamin, uma forma de resistência.

1.2. Melancolia e imagem: o tempo escorregadio

Que lugar seria o mais propício para a manifestação da melancolia? Não é possível delimitar uma hierarquia de territórios com maior ou menor vocação para o estabelecimento da melancolia, entretanto, a arte encontra-se entre as manifestações do espírito humano que parece ocupar lugar privilegiado para os impulsos melancólicos. Conforme já mostrei anteriormente, desde Aristóteles existe uma relação estreita entre a atividade artística e a reflexão, o que nos faz aproximar o ato criador da atividade do pensamento. Há estreitos laços

entre arte e filosofia, só que enquanto a primeira se debruça sobre a reflexão do real no limiar da ficção, a segunda se debruça sobre a reflexão do real em si. Mas em ambas, pode-se dizer, há processos de lapidação criativa.

Assim como a atividade do filósofo em sua incessante busca por respostas sabedoramente inalcançáveis em sua totalidade, a atividade de criação artística está impregnada do mesmo inconformismo. A filosofia é um saber fadado à provisoriedade do devir infinito, pois a reflexão sobre a verdade é um processo ininterrupto que incorpora o efêmero. A arte também está vinculada a uma situação análoga, pois o ato criador não deixa de ser a sobra de tentativas de assegurar o tempo vivido através da interpretação do mundo. Talvez uma das poucas maneiras de garantir a imortalidade diante da fugidia experiência humana. O mundo das vivências individuais, perdido no seio da realidade fluida, ganha corpo através da obra de arte, ou seja, do desejo humano implícito de vingar ou até mesmo solucionar a condição de sua fragilidade diante da categoria do tempo. Não nos foi dado mais do que a consciência da finitude e a capacidade de refleti-la, represando a vida sob a forma de memória. Uma memória que, aliás, só se consolida através dos rastros deixados pelo homem, onde a arte tem papel imprescindível.

Na origem mítica da pintura, o episódio contado por Plínio no livro 35 da *Historia naturalis* – vastamente explorado como argumento acerca das origens da própria arte –, vemos um esboço do sentido antropológico da imagem como artifício ligado à tentativa humana de assegurar *ad aeternum* a onipresença do corpo amado. Na citada fábula, são buscados subsídios para a defesa de um certo imaginário ocidental que se sustenta na teoria da imagem como impressão e, portanto, como contigüidade a uma experiência de contato físico. A pintura, segundo esta fábula, somente teria surgido porque houve a delimitação do contorno da sombra humana, motivado pela separação de dois amantes.

Trata-se do episódio da filha de Dibutades, um oleiro de Sícion, que, apaixonada por um rapaz que um dia parte para uma longa viagem, busca minorizar o sofrimento de sua ausência através da criação de um suporte visual

de memória. A personagem desenha o contorno do amado na parede do quarto, durante a despedida, quando os amantes se encontram iluminados pela luz de uma chama que projeta a sombra da sua silhueta na parede. Com o fim de atenuar a ausência futura de seu amado e conservar dele a possibilidade da interação erótica, a moça produz através do desenho um rastro da sua presença física. O que transparece nessa atitude de reter o ser amado é o erotismo divino ou sagrado, ou seja, a busca do ser pleno e ilimitado, que suplanta a descontinuidade pessoal (Bataille, 1987, p. 20). Há um misto de desejo e solução simbólica da perda que se traduz no impulso de matar a categoria do tempo pela fixação dessa sombra específica do ser amado que ainda está ali, mas logo estará ausente (Dubois, 1994, p. 118).

Esse episódio de origem mítica da pintura é um pouco o esboço da noção de Fox Talbot, o precursor do negativo fotográfico, frente ao que ele acreditava ser a fotografia, um verdadeiro *lápiz da natureza*, vinculado ao aprisionamento da memória visual e capaz de, ingenuamente, apreender a realidade tal e qual (Sontag, 2004, p. 104).

No mito da filha do oleiro, a ficção é a estratégia encontrada. Uma ficção que, aliás, se sustenta na retenção do corpo, circunscrito numa redoma imaginária em que o contorno desenhado produz o tempo aprisionado. O tempo mortificado que trouxe a imagem fixada. E esta, a ausência que se constitui presença através da estratégia ritual obedecida. O corpo, através dessa fábula, é o assunto principal e, ao mesmo tempo, a homenagem primordial do próprio ato criador. A supressão fictícia do tempo transcorrente, assim como do corpo em devir, são elementos que selam, na narrativa de Plínio, relações de continuidade mnemônicas jamais abandonadas pela imagem e seus desdobramentos posteriores.

Didi-Huberman (2000), preocupado em resgatar a origem da História da Arte em Plínio e Vasari, reconhece na fábula da filha do oleiro o rascunho da noção da arte como vestígio. O autor lembra que, embora não houvesse ainda a clareza da dimensão conceitual referente à iconografia do retrato que temos hoje, o texto pliniano nos fala do impresso como origem do ato criador.

Criticando os tradutores que muitas vezes perceberam apressadamente a origem da arte nessa fábula de Plínio, Didi-Huberman, ao contrário, não vê uma automaticidade frente à aceitação, por exemplo, da noção de retrato já presente em Plínio. De qualquer modo, está esboçada na narrativa pliniana a idéia da imagem e suas relações com a perda e a melancolia, evidenciadas naquilo que o filósofo e historiador francês aproxima da idéia de *resto*:

De um lado, ele [Plínio] libera o sentido óbvio do que se entende de toda uma sistematicidade enciclopédica: *quae restant de pictura*, ou seja, “isto é o que resta a dizer sobre a pintura”. Mas de outro, Plínio sugere um sentido mais melancólico desta frase, como se este “resta” da pintura fizesse referência a uma arte que, segundo ele, não teria existido a não ser no estado de vestígio: a sobrevivência fantasmática de uma aparição (Didi-Huberman, idem, p. 65).¹³

Ao mesmo tempo em que o mito de Plínio nos presentifica a origem da arte pictórica, ele já traz à tona, ainda que de forma embrionária, a idéia do *retrato* como iconografia inaugural da arte. A imagem de um *outro*, o qual se estabelece como referência e, principalmente, a imagem do seu *corpo* de ser amado – concretizado na imagem-corpo traçada a partir do vestígio e do desenho do contorno da sua sombra, ritual que passa a servir de espelho e completude existencial ao *eu*. Ainda que em Plínio, segundo Didi-Huberman, não esteja ainda a noção de retrato. Não esqueçamos que, acompanhando a longa consolidação desta iconografia no Ocidente, a própria palavra *retrato* relaciona-se ao desejo da consagração de um corpo ideal, um corpo *re-tratado* e, portanto, *re-trabalhado* pelas convenções dessa idealização, o qual torna-se presente em imagem através de imperativos sociais, mas também através de aspectos subjetivos, entre os quais se enquadra o desejo de fixação desse corpo como posse simbólica. Desejo que compreende a memória, nem que seja sob a forma da metáfora ou, se quisermos ser mais precisos, sob a forma metonímica.

Em estudo específico sobre a gênese da iconografia do retrato – assunto entre os mais representativos na trajetória cultural da fotografia, com o qual ela

¹³ O autor se baseia em Pline l’Ancien, *Histoire naturelle*. XXXV, 2, p. 36.

por vezes se confunde –, Didi-Huberman (1999) reforça o paradigma mnemônico da arte ao mencionar que a origem deste tema no Ocidente está na vivência do desaparecimento de um rosto amado que tomba sobre o solo para nunca mais se levantar, posto que a terra começa a devorá-lo. A mesma terra que poderá servir, em Jericó, como matéria escultórica para preencher os crânios dos mortos, produzindo assim as primeiras imagens de adoração dos entes amados desaparecidos. Estas questões apontadas por Didi-Huberman também se fazem presentes nos ritos da Antigüidade relacionados à fatura de imagens, os quais ligavam-se constantemente a situações de morte ou ausência. Segundo Débray (1993), palavras como *ídolo*, *fantasma*, *imagem*, *espectro*, *simulacro* e *signo* têm seu fundamento etimológico nos rituais de morte ou de respeito aos mortos, reforçando uma espécie de regra em que a imagem ocupa um território fortemente condicionado ao mundo sobrenatural ou, indo um pouco mais adiante, em que o mundo sobrenatural, *dos mortos*, se concretiza como ficção necessária à própria concretude do mundo natural, *dos vivos*:

A imagem – primeiramente esculpida; em seguida, pintada – é, na origem e por função, mediadora entre os vivos e os mortos, os seres humanos e os deuses; entre uma comunidade e uma cosmologia; entre uma sociedade de sujeitos visíveis e a sociedade das forças invisíveis que os subjugam (Débray, 1993 p. 32).

Existe, portanto, uma forte relação entre o mundo visual, das imagens, e a necessidade de resguardo da *memória* como alternativa extrema de atenuar uma perda, amenizar a passagem do tempo e suas transformações inevitáveis ou mesmo constituir presença melancólica para os vivos frente aos entes desaparecidos. Mas também participa da mesma lógica, com igual força, o medo referente ao inexplicável. Medo da perseguição dos mortos, por exemplo, trazendo-os em presença através da imagem e de rituais de homenagem que asseguram a sua não intervenção na paz e normalidade do mundo dos vivos. Esta atenuação do poder que o medo exerce sobre as culturas desde a infância da humanidade não se faz, no entanto, sem a passagem por alguns artefatos mnemônicos ocupados pela imagem. O desenvolvimento ocidental

das cerimônias de enterramento e a constituição de altares para os mortos são exemplos da importância da imagem como signo de lembrança.

Para André Bazin (1983), a fotografia é a sistemática moderna do embalsamamento do corpo no Egito Antigo, onde tínhamos um sistema religioso absolutamente contra a finitude do ser humano. Em uma esteira teórica que Débray vai desenvolver mais tarde, Bazin acredita que, se houvesse uma psicanálise das artes visuais, ela certamente acusaria o embalsamamento como ato fundamental de sua gênese. Este “complexo de múmia” é evidenciado tanto na gênese da pintura quanto da escultura, configurando-se também na fotografia. *A morte não é senão a vitória do tempo. Fixar artificialmente as aparências carnis do ser é salvá-lo da correnteza da duração: aprumá-lo para a vida* (Bazin, op. cit, p. 121). A objetiva fotográfica apresenta a capacidade de desrecalcar no fundo do nosso inconsciente essa necessidade de substituir o objeto por algo melhor do que um decalque aproximado. Ela traz o próprio objeto através do embalsamamento do tempo, subtraído à sua própria corrupção.

No mundo contemporâneo, para o senso comum, a palavra retrato ganhou sentidos mais restritos, sendo atribuída principalmente à fotografia e à crença em sua verdade homológica. O nascedouro dessa imagem mecânica específica foi o do contexto científico e positivista do século XIX, período em que se supunha ser a ciência o instrumento condutor da fotografia, eis porque o seu patenteamento pelo governo francês se dá com a apresentação, no ano de 1839, dos recursos que o daguerreótipo possibilitaria à ciência por François Arago, na Academia Francesa de Ciências. A questão é que, dois meses após a defesa científica da fotografia por Arago, uma obscura Désiré Raoul Rochette apresenta na Academia Francesa de Belas Artes a pesquisa de Hippolite Bayard, referente à impressão de positivos diretamente sobre papel, como aspecto em que a fotografia se aproximaria do desenho e, portanto, das Belas Artes (Rouillé, 2005, p. 260-261).

Uma bipolarização marca a origem da fotografia: ciência e investigação do mundo, assim como arte e mimetização do desenho pela luz, serão as

bases principais da trajetória e disseminação social da fotografia. Em ambas veremos, entretanto, uma forte relação com a corporeidade, seja pela investigação científica sobre o corpo, seja pela aproximação da fotografia à iconografia do retrato. Assim, o que serve como validação cultural e ritualística da arte primitiva nas primeiras imagens e seus desdobramentos mnemônicos presença/ausência de corpos – naturalmente fugidios –, também se apresenta como pertinência para a fotografia. O espaço bidimensional da imagem fotográfica é lugar privilegiado entre as artes da representação como paliativo culturalmente disseminado para o sentimento de perda e, portanto, como recurso de reativação da memória relativa, principalmente, ao corpo alheio.

Mas, por outro lado, as fotografias são objetos melancólicos por excelência, nos lembra Susan Sontag (2004), não somente em seu ensaio sobre as relações entre o surrealismo e a fotografia, mas também através das palavras de Julia Margaret Cameron (1815-1879): *Desejei reter toda a beleza que surgia à minha frente, e por fim o desejo foi satisfeito* (idem, p. 199). Assim como acontece no mito da caverna de Platão, sabe-se que a projeção da sombra que está em Plínio também aparece como gesto na projeção luminosa que a fotografia encerra, retendo a memória *da beleza do mundo* como quer Cameron. Entretanto, estes recursos são ilusórios, eles estão sempre no campo da representação, diante da existência nunca completamente resgatável do mundo real via representação. Tão ilusórios quanto a filosofia, atividade de pensamento fadada à incompletude (Tiburi, 2004).

Esta afirmação não dispensa os valores intrínsecos que irmanam arte e filosofia – ainda que eles não tenham sido percebidos pelo filósofo grego – e, muito menos, os valores culturais do pensamento envolvido nessas atividades da criação humana. Ao contrário disso, a percepção de que existem parcelas de ficção nas realidades tratadas pela filosofia e pela arte é um reforço que ilumina as relações entre a atividade artística e o pensamento metafísico. Através dos seus efeitos mnemônicos, a arte é subterfúgio amenizador da distância que separa o vivido da impiedosa categoria do tempo. Neste sentido, a arte é sempre ficção que incorpora a ilusão da continuidade existencial entre

os seres humanos fadados à individualidade descontínua. Neste sentido, em sua essência, a arte é uma atividade ligada ao erotismo (Bataille, 1987).

Com a fotografia, primeira grande experiência de uma arte de massas, há o preenchimento de uma lacuna importante que traça um lugar específico e insuperável na representação do *corpo-outro*, necessário à consagração do eu. Pelo seu caráter de impressão, tal e qual as sombras projetadas numa parede no episódio narrativo de Plínio, a fotografia é um *continuum* cuja instauração se dá através de dois níveis. O primeiro deles está no campo da ontologia indicial da imagem-foto e é aquele que traduz pela imagem um corpo ausente que estivera presente diante da câmera quando executado o ato fotográfico. E esta continuidade inevitável se estabelece de modo mais evidente do que nos outros signos índices, tornando-se insuperável no que tange à relação entre o real e a sua representação. A fotografia, sombra de um instante vivido captado pela impressão da luz, é um *analogon* da realidade. De acordo com Barthes:

(...) o Referente da Fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de “referente fotográfico”, não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia (Barthes, 1984, p. 114-115).

Desse modo, a pintura, assim como o desenho e a escultura, podem dissimular a realidade sem tê-la visto. A fotografia, ao contrário, tem um compromisso inevitável com o referente fotográfico e é uma arte bem mais ilusória quanto à relação com o mundo. Um segundo nível de instauração da fotografia se dá através de seu viés ritualístico e, portanto, culturalmente estabelecido. A imagem fotográfica, diferentemente da imagem nas diversas outras artes, tem seu estatuto firmado por uma atitude criativa ligada a uma espécie de obsessão em que a imagem insiste no não apagamento da memória, inclusive pela sua proximidade com o real. Através da fotografia há uma supressão peculiar das distâncias entre o mundo e sua interpretação ou entre o vivido e o idealizado.

Em outros termos: a fotografia ameniza a distância entre nossas perdas cotidianas e a representação que delas projetamos, pois acreditamos em sua veracidade, já que necessitamos de uma idealização de nossa história pessoal. Portanto, neste aspecto, ela é uma arte melancólica. A origem ancestral das imagens no Ocidente e a difusão social da fotografia ao longo dos séculos XIX e XX vinculam-se à necessidade da ilusão da presença. Sob diferentes formas ritualísticas vamos perceber que há alusão a perdas, como a ausência e a morte. Alusões à vida como fenômeno impossível de ser absorvido, de ser completamente apreendido em sua totalidade. Resta o fragmento da memória que, no imaginário ocidental, tem forte necessidade desse mundo paralelo constituído pelas imagens. As imagens são *miniaturas de sentido*, porque *o seu acabamento estético é a condição de sua significação* e o eu que nelas se diz não fala somente para lembrar de si, mas também porque deve seguir algo outro que não a si mesmo (Gagnebin, 1992, p. 91).

Os desdobramentos desses efeitos ritualísticos no mundo atual passam, sem dúvida, pela proeminência que a modernidade do século XIX delegou à imagem fotográfica como prática vinculada à memória (Turazzi, 1995; Berman, 1986). *A humanidade também inventou, no século XIX, o símbolo da lembrança, ela inventou um espelho que serve de testemunha. Ela inventou a fotografia* (Benjamin, 1993, p. 699). O lugar que a imagem ocupa no mundo após a fotografia não tem precedentes: continuamos querendo rememorar nossos lugares de pertencimento, as pessoas queridas ausentes ou mesmo as inevitáveis perdas advindas das nossas efêmeras vivências, utilizando para isso o recurso à imagem fotográfica, forma imagética mais eficaz de dar acesso a esse efeito atenuante da distância entre o real e o idealizado.

Segundo Bourdieu (1965, p. 33), o fato de fazer fotografias, de conservá-las ou de olhá-las pode trazer satisfações em cinco domínios: a proteção contra o tempo, a comunicação com os outros ou a expressão de sentimentos, a realização de si mesmo, o prestígio social, a distração ou evasão. Mais precisamente, a fotografia teria por função ajudar a transpor a angústia suscitada pelo escoamento do tempo, seja fornecendo um substituto mágico daquilo que o tempo destruiu, seja suprimindo as fraquezas da memória e

servindo de ponto de apoio às lembranças associadas. Enfim, dando o sentimento de vencer o tempo em sua potência de destruição. Como seres mortais, necessitamos de subterfúgios atenuadores de nossas perdas, principalmente aquelas relacionadas à nossa memória pessoal. *Deus é luz; somente o homem é que é fotógrafo. Com efeito, somente aquele que passa, e sabe disso, quer permanecer* (Débray, op. cit, p. 28).

Em plena era do positivismo, as querelas do século XIX entre a imagem em movimento do cinema frente à imagem fixa da fotografia não geraram inúmeras discussões apenas em relação a qual dos dois meios de representação estaria mais próximo da realidade, num momento em que se acreditava piamente na homologia das imagens mecânicas (Dubois, 1998).¹⁴ Mas também pela necessidade humana de resgatar o real como atividade mnemônica, de ter na imagem uma referência-síntese do mundo, também como ciência de seu constante processo de desaparecimento diante da modernidade e do novo. Para Susan Sontag, por exemplo, a fotografia apresenta uma superioridade mnemônica perante outros processos de significação ligados à imagem em movimento:

O fluxo incessante de imagens (televisão, vídeo, cinema) constitui o nosso meio circundante, mas, quando se trata de recordar, a fotografia fere mais fundo. A memória congela o quadro; sua unidade básica é a imagem isolada. Numa era sobrecarregada de informação, a fotografia oferece um modo rápido de apreender algo e uma forma compacta de memorizá-lo. A foto é como uma citação, ou máxima ou provérbio (Sontag, 2003, p. 23).

Apesar do forte poder mnemônico da fotografia, sabemos que a memória é sempre uma construção individual e irrecuperável. Mesmo que a fotografia possa ser pretensamente tomada como máxima ou provérbio que sintetiza uma época e, portanto, a traduz como possível construção coletiva

¹⁴ No texto “A fotografia panorâmica ou quando a imagem fixa faz sua encenação.” In: SAMAIN, Étienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo, Hucitec, 1998, o autor menciona as discussões do século XIX acerca da realidade ser melhor representada na fotografia ou no cinema: entre o ver profundo da fotografia, que permite o detalhe, e o da totalidade do real no cinema, na idéia de ver como se vê na experiência cotidiana.

pela História, conforme nos expõe Sontag, nela temos sempre componentes ficcionais. Eles se configuram como as opções pessoais do fotógrafo no vasto repertório do mundo que, através da imagem, ganha ou não a condição de signo. O que lhes garante um estatuto de imagem que revigora cotidianamente, pelo menos no campo do imaginário, o nosso equilíbrio frente ao desejo de uma realidade ideal. É preciso considerar e reafirmar sempre que o olhar da objetiva fotográfica não se dá de modo aleatório e neutro no que tange à representação do mundo e da História. Justamente por isso é que, ao mesmo tempo em que a fotografia se prende à “objetividade” do ato de obtenção de uma imagem, ela também se prende à “subjetividade” de um olhar que mirou e esquadrinhou a fatia de real que ela vai apresentar como processo imagético de sua captação. Este poder específico do signo fotográfico funciona, então, como:

um truque de ilusionista que permite que as fotos sejam, ao mesmo tempo, um registro objetivo e um testemunho pessoal, tanto uma cópia ou uma transcrição fiel de um momento da realidade como uma interpretação desta realidade, um feito que a literatura aspirou, mas que nunca conseguiu alcançar, nesse sentido literal (idem, p. 26).

A questão da perda está muito próxima do sentido ritual e estético que reforça a importância social das imagens. Por outro lado, ao substituir a incerteza fugaz das impressões subjetivas pela certeza definitiva de uma imagem objetiva, a fotografia está predisposta a servir de troféu (Bourdieu, op. cit., p. 60). Troféu que atenua as perdas que tanto podem estar na idéia literal da morte quanto na morte de expectativas cotidianas frustradas, como, por exemplo, na presença de outros quaisquer objetos de desejo em estado inalcançável que se insinuam no cotidiano de todos os seres humanos.

Segundo Lambotte (1999, p. 71), *se a morte ceifa os vivos, ela não tem, em contrapartida, nenhum poder sobre as imagens, as quais são guardadas por aqueles que permanecem e que procuram ressuscitá-las por intermédio de um culto verdadeiro*. Os mortos tornam-se, assim, mais vivos do que eles haviam estado em vida, presentes no espírito daqueles que deles se lembram.

Neste jogo de memória uma curiosa permuta: uns revivem enquanto outros consentem em se apagar para lhes deixar o lugar, através do signo. Para a mesma autora, o lugar em que se encontra o melancólico é justamente numa espécie de estado de auto-apagamento, quase obrigado a um suicídio metafórico para melhor conservar a inteireza do modelo ideal que ele tinha projetado em relação ao objeto perdido. Uma vez morto e devorado, o ser amado revive na reminiscência, no subterfúgio imagético, onde ele está amparado por todas as perfeições e protegido da rejeição.

A perda, neste caso, implicaria numa presença cotidiana da tristeza, substituída por um ritual que engendra um certo prazer para o melancólico: o prazer da substituição do objeto amado pela sua idealização simbólica via imagens, onde o plano estético viabiliza a sua onipresença. Julia Kristeva (1987) compartilha desta mesma visão ao mencionar que o sujeito melancólico não efetua o trabalho da perda, posto que traz o objeto perdido através da significação, fazendo-o existir pelo artifício do signo, plano em que o sujeito entra no universo da significação, coincidente com o da criação:

A criação estética – e notadamente a literária, mas também o discurso religioso, na sua essência imaginária e ficcional – propõe um dispositivo cuja economia prosódica, a dramaturgia dos personagens e o simbolismo implícito são uma representação semiológica muito fiel da luta do sujeito contra o desaparecimento simbólico (Kristeva, 1997, p. 34-35).

Mas, vale ressaltar, há diversos níveis de morte e perdas em nosso cotidiano, do mesmo modo que há diversas nuances de situações de luto que produzem desdobramentos do universo melancólico para além da patologia, atingindo outras instâncias, como a atividade artística. Na fotografia de Alair Gomes a morte ou perda do objeto de desejo relaciona-se, por exemplo, com o desaparecimento da juventude e o desejo de mantê-la, narcisicamente, através da ficção fotográfica, a qual desencadeia processos narrativos contaminados pelo desejo do outro. Neste sentido, pode-se afirmar que o centro da poética de Gomes sustenta-se na perda melancólica, questão que se desdobra em diversos planos, sobre os quais trabalharei em capítulos posteriores.

1.2.1. A ontologia da imagem fotográfica

A idéia ontológica da fotografia gravitando principalmente em torno da noção de índice e de impressão acaba sendo mais um aspecto de legitimação do pressuposto da melancolia como condição intrínseca ao signo fotográfico. A teoria da indicialidade não é recente e tem tido bastante ressonância acadêmica desde os estudos levados a cabo na década de 1980 (Barthes, 1984; Machado, 1984; Dubois, 1994; Schaeffer, 1996; Krauss, 1990; Aumont, 1993; e Débray, 1993).

Ainda nos anos 1970, em sua tentativa de compreender a imagem fotográfica como arte e através das suas peculiaridades, Rosalind Krauss foi uma das precursoras na recuperação dos postulados semióticos do norte-americano Charles Sanders Peirce em relação a um caráter em que o signo fotográfico é privilegiadamente um *índice*. O livro *Le photographique: pour une théorie des écarts* (1990), de Krauss, inicia a partir do pressuposto de que o termo *fotográfico* refere-se muito menos à fotografia como objeto de pesquisa do que como objeto teórico. Deste modo, se torna impossível escrever uma história da arte aplicada à fotografia, na qual esta acompanharia as oscilações das Belas Artes, diga-se de passagem, a pintura, pois a fotografia tem o seu campo teórico próprio e vinculado à sua especificidade de signo.

Seguindo a mesma direção de Kraus, em defesa da indicialidade como principal elemento ontológico da fotografia, Dubois (1994) não deixa, no entanto, de reconhecer tanto o significado (símbolo) quanto a analogia (ícone) como elementos que participam da especificidade fotográfica.

(...) como todo índice, a fotografia precede de uma conexão física com seu referente: é constitutivamente um traço singular que atesta a existência de seu objeto e o designa com o dedo por seu poder de extensão metonímica. É portanto por natureza um objeto pragmático, inseparável de sua situação referencial. Isso implica que a foto não é

necessariamente semelhante (mimética), nem a priori significante (portadora de significação nela própria) – mesmo se, é claro, *efeitos de analogismo e efeitos de sentido*, mais ou menos codificados, acabam na maioria das vezes por intervir posteriormente (Dubois, op. cit., p. 94).

Caracterizando a fotografia como ato fotográfico, o qual não pode ser desvinculado de uma teoria da fotografia, Dubois sustenta, entretanto, seus pressupostos numa noção que minoriza os elementos culturais que gravitam em torno do processo de fatura de imagens fotográficas. Enquanto teoria, o reconhecimento do processo fotográfico está limitado ao reconhecimento do *resultado físico* do que venha a ser uma fotografia: *um contágio com o real*. Esse resultado deriva de um ato-traço, o qual implica um lugar privilegiado para a ausência naquilo que se pode chamar de seu resultado: o signo-índice. Este, ao mesmo tempo em que está ontologicamente relacionado a uma contigüidade referencial, também está ontologicamente distanciado, separado, recuado de seu referente. Eis aí sua diferença em relação à pintura ou à escultura, que permite perceber a *indicialidade* da fotografia em sua proximidade com a *melancolia*:

(...) se a fotografia tem algo a ver com a *Medusa*, se semelhante à Górgona, ela petrifica, capta e imobiliza tudo o que recai sob o golpe (o corte) de seu olhar, não devemos esquecer que esse estupor só pode ser feito *graças à distância*. O referente que nos sidera é de fato o *intocável* da imagem fotográfica, mesmo que a última emane fisicamente do primeiro. Obrigatoriamente, qualquer chapa só mostra *em seu lugar* uma ausência existencial, o que se olha na película jamais está *ali* (Dubois, op. cit., p. 88).

Sendo assim, uma fotografia é sempre *distância no tempo* e no *espaço*. Distância no espaço do *aqui* e do *lá* que ela implica. Distância no tempo do *agora* e do *então* do qual deriva. Mas é também *distância com relação ao referente* e distância em relação ao *ato*, à tomada. O tempo do ato é sempre uma expectativa até a revelação do filme, a imagem

fotográfica é sempre esse mistério que nos fascina.¹⁵ Uma *teoria do afastamento* ou do desvio como questão central da fotografia está também presente no já apontado estudo de Rosalind Krauss quanto ao caráter *indicial* da fotografia. Ao tratar o *fotográfico* como intrinsecamente vinculado a um contágio que separa e, ao mesmo tempo, aproxima referente e referência, a autora está lidando com a *impossibilidade do encontro* destas duas instâncias.

Logo há aí uma *falta*, uma *perda* parecida com aquela que se verifica no mito do oleiro de Sícion ou em outros mitos gregos que evidenciam a inoperância dos encontros como o de Eros e Psiquê, Eco e Narciso, ou ainda o próprio mito de Narciso e o seu encontro derradeiro com o rio-espelho que consome com a sua beleza. Em todas essas tramas mitológicas há a interposição de realidades que se cruzam em temporalidades interdependentes e próximas, num primeiro momento, – o amor, a fascinação –, e temporalidades independentes e separadas, num segundo, – a morte, a impossibilidade. O lugar do signo é justamente o de suprir esta distância, ainda que pelo viés da memória:

A força pragmática da ontologia indiciária é o que Barthes chamava de “extensão metonímica do *punctum*”, que torna a presença física do objeto e do ser única até na imagem. Presença afirmando a ausência. Ausência afirmando a presença (Dubois, op. cit., p. 81).

Embora a perspectiva teórica de Roland Barthes não seja necessariamente a da indicialidade fotográfica, o autor faz clara alusão à diferença da fotografia como fenômeno da civilização frente aos outros signos imagéticos, aproximando-se da noção de índice: toda a fotografia é um *certificado de presença*, o qual constitui o *gene novo* que a sua invenção trouxe para a família das imagens. Justamente por isso, a foto provoca novas formas de ver. Por exemplo, para Barthes a diferença da fotografia em relação à

¹⁵ Evidentemente estou me referindo, neste estudo, à fotografia mecânica como interesse de análise e não à fotografia digital, por ser a obtenção mecânica tradicional o modo de realização fotográfica que alimentou a obra de Alair Gomes. Neste sentido, estou desprezando uma análise teórica da fotografia digital, a qual não cabe nos propósitos desta pesquisa.

pintura é que ela permite um acesso maior na contemplação de retratos de nós mesmos. Há, com a fotografia, uma experiência sem precedentes de um *ver-se a si mesmo na escala da História*, popularizando aquelas iconografias tradicionais das Belas Artes, como o retrato, que tinham um círculo restrito de consumidores.

Diante disso, Barthes admite ser a fotografia um signo movido pela ambigüidade: *um advento de mim mesmo como outro, uma verdadeira dissociação astuciosa da consciência de identidade* (1984, p. 25). Ao pensar sobre a especificidade do retrato, o autor declara que, numa foto, há o distanciamento do *eu* matricial, que é também o desejo de um *outro eu* quando da tomada. Mas há, ainda, outros deslocamentos posteriores que a fotografia engendra e que estão vinculados a perdas. Barthes sustentou a sua visão da fotografia através da idéia de morte e perda, principalmente pelo fato de sua obra clássica *A câmara clara* ter sido escrita num momento em que ele atravessava uma situação de luto pela perda de sua mãe. A melancolia, compreendida como perda de algo que não pode ser resgatado, se afirma na fotografia pela criação de um *outro tempo, outro espaço* e, até mesmo, um *outro eu*:

Diante da objetiva sou ao mesmo tempo: aquele que me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exhibir sua arte. (...) Imaginariamente, a Fotografia (aquela de que tenho a *intenção*) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um *sujeito que se sente tornar-se objeto*: vivo então uma *microexperiência da morte (do parêntese)*: torno-me verdadeiramente um *espectro* (Barthes, 1984, p. 27).

Interessado em constituir uma estética da fotografia, François Soulages (1998) reitera, mesmo sem intenção, o postulado do caráter preferencialmente indicial do signo fotográfico. Entretanto, para o autor, o que vemos numa imagem-foto não é o real, mas uma representação possível dele. A fotografia é vista pelo autor como um signo marcado pela *impossibilidade*. Esta impossibilidade está centrada na relação signo *versus* realidade, a qual

perpassa intrinsecamente a existência da fotografia como signo que emerge de uma perda. Poderia-se igualmente remeter essa representação ínfima do real na fotografia da qual nos fala o autor a uma situação que a aproxima da ficção. Deste modo, Soulages também questiona o que ele chama de *mito barthesiano do isso foi*. Para ele, não temos um *isso foi*, posto que há uma *parcela muito ínfima* desse *isso* no signo fotográfico. Nem sequer podemos definir o que vem a ser esse *isso* em contraposição ao real. Entretanto, a fotografia não é para Barthes codificada *a priori*. A imagem-foto mostra que alguma coisa foi (no dizer do próprio Barthes *isso foi*), mas não mostra o que essa mesma coisa quer dizer. Não há, portanto, um *isso quer dizer* intrínseco ao signo fotográfico.

Talvez, justamente nessa impossibilidade de captação de sentido e de desvendamento total do real, apenas sutilmente mencionado através da imagem, resida o fascínio da fotografia como signo que incorpora em sua manifestação também a especificidade de sua condição, uma condição precária, se quisermos utilizar o pressuposto de Shaeffer (op. cit., p. 141-144). Segundo este autor, quando olhamos uma foto podemos perceber o seu caráter escorregadio – ou precário – em três aspectos: no fato de ela não ser uma imagem canônica, no fato de ela oscilar entre o documento e o monumento e, finalmente, no fato de não sabermos se ela é fruto do acaso ou se é planejada. A fotografia estaria ancorada numa zona de fronteira, entre a arte e a realidade, entre o acaso e o planejamento. Numa zona incerta, ou seja, numa posição de fragilidade existencial, muitas vezes evocada nas tentativas de compreensão da melancolia, conforme mostrei anteriormente. Neste sentido, a fotografia estaria num lugar onde impera a crise, posto que, além de tudo, a fotografia é como signo algo incerto, não canônico.¹⁶ Em resumo, como imagem precária e, portanto, pobre.

Se considerarmos, por outro lado, ser a melancolia uma sintomática da insatisfação frente ao escoamento do tempo, uma vez que pela sua natureza a categoria do tempo é inapreensível, e se considerarmos, ainda, ser a fotografia

¹⁶ Opinião compartilhada por BAQUÉ (1998, p. 49) ao considerar o meio fotográfico infiltrando-se na arte de forma paradoxal: como imagem-traço, relíquia, como documento de qualidades cuja definição é freqüentemente frágil.

a manifestação de um desejo que faz uso da imagem para reter a temporalidade e a memória, substituindo uma perda inevitável, há fortes relações entre a imagem fotográfica e a sintomática da condição melancólica – seja pelo realizador, seja pelo fruidor. Na fotografia temos *a coisa representada*, *a perda* que esta coisa significa, congelada no tempo via imagem e, finalmente, *a própria imagem*, como *objeto de estetização* e, portanto, de tentativa de superação dessa perda. Objeto, contemplação e memória são três aspectos que se juntam numa única situação ritualística provocada pela aparentemente simples aderência de uma parcela da realidade em uma superfície sensível e bidimensional.

Toda a representação do real é uma criação. Entretanto, no signo fotográfico, o real adere de modo mais ilusório do que em outras artes. É no plano da experiência da fruição estética que esta ilusão se manifesta, ou seja, é na percepção sensível que se evidencia a impossibilidade entre o real e o signo. Este último é apenas uma memória tênue do primeiro, portanto, diferentemente da simplificação de Bazin – do objeto presenciado em lugar da perda –, não é o objeto que aí está, mas sim a sensação da sua perda. E a *perda* e o *irrecuperável* são justamente os elementos que tornam a fotografia um signo melancólico (Buisine, 1994). Uma estética da *impossibilidade* do real no signo fotográfico é complementada, ainda, naquilo que Soulages (1998) chama de *infotografável*. Esta visão está centrada numa teoria que fala da *perda* e do *resto*, os quais estão presentes no ato de fotografar e são, até mesmo, condições de existência da fotografia enquanto fisicalidade imagética. Dubois fala dos *efeitos de ausência*, que se constituem numa aproximação viável do que é a *perda* ou o *resto* para Soulages.

Uma situação ainda mais radical da fotografia vinculada à morte e à catástrofe e, portanto, à perda melancólica, está na defesa um tanto caricata de uma teoria que vê o objeto fotográfico apenas como algo negativo, justamente ao revés da sua importância mnemônica. A fotografia, nesta perspectiva, destruiria aquilo que não podemos ver, uma vez que as vivências passam e nunca podem ser resgatadas ou vistas em sua totalidade. Ela funcionaria como supressão do espetáculo da vida. *Não há nenhum desejo de memória ou de*

lembrança no ato fotográfico, somente há o desejo de suprimir a realidade (Carrera apud Durand, 2002, p. 20). A fotografia estaria distante da *mímesis*, da analogia, do índice e do referente e seria unicamente uma espécie de *catástrofe instantânea onde tudo se congela, não se pode falar dela como memória a não ser em termos de uma fascinação mórbida – natural – pelo horrível que nos leva a matar e a contemplar, com prazer, tudo o que nós não gostamos de ver* (idem).

A visão desse autor impregna a fotografia da idéia de morte, pois vê o ato fotográfico comparado a um ato de morte; mata-se o fluxo da vida para contemplá-lo morbidamente enquanto cadáver que adere à imagem. Concebido como *trabalho de cadaverização da vida*, o gesto fotográfico não teria mais nada de subversivo. Ele não faria nada mais do que repetir mecanicamente um puro fenômeno da civilização que é a negação da realidade sensível pela substituição ou interposição de um meio. Ou seja, a fotografia não seria uma forma artística cuja amplitude cultural é levada em consideração, mas estaria condenada ao não pensamento, pois o ato fotográfico não é mais tido como celebração da vida, mas como força predatória, como geração em imagem de um aprisionamento metafórico da experiência vivida.

Evidentemente, há nesta visão um grande reducionismo, pois o suposto aprisionamento não é um ato isolado. Em primeiro lugar, sabe-se que a fotografia é bem mais do que este roubo simbólico, ela se desdobra de diversas maneiras pelos usos sociais dos quais descende, o que inclusive justifica a sua força cultural. Por outro lado, é preciso considerar ainda que, nesta suposta *situação catastrófica* na qual a fotografia roubaria o fluxo da vida, ela estaria num patamar bem mais próximo da noção de melancolia do que propriamente do furto predatório ou do trabalho de luto frente à experiência da vida. Se entendermos o luto no sentido freudiano, como algo necessário mas passageiro, perceberemos que a melancolia é, ao contrário, um processo duradouro. A fotografia tem, por sua vez, fortes ligações com a construção da memória. E o trabalho da memória é sempre um processo duradouro e um dos traços que auxiliam no percurso social da fotografia como imagem melancólica.

Não se mata a realidade via fotografia, mas estende-se o seu percurso via imagem que se instaura como instrumento que engendra a memória. Desconsiderar este pressuposto é reduzir a pó bruto o signo fotográfico.

1.2.2. A fotografia como *escrita pessoal*

Como vimos no item anterior, há uma condição semiótica da fotografia que a torna um tipo especial de signo ligado ao passado, à ausência, à perda e, em última instância, à melancolia. Entretanto, a melancolia pode se referir não somente a esta essência do signo fotográfico ligada à perda, mas também às relações, conscientes ou não, entre o fotógrafo e a sua condição histórica como fatores que dialogam com a singularidade de sua produção e que dão à fotografia um estatuto cultural mais amplo. Esta idéia ultrapassa a pureza da fotografia enquanto processo físico-químico de aderência de um corpo que deixa seu rastro impresso num papel sensível. Além de um ato, a fotografia é também um fato que envolve relações peculiares, portanto ela escapa e amplia o pensamento ontológico indicial através da consideração de outras variáveis que vão além da sua essência.

Ao referir-se à falência da *fotografia-documento*, André Rouillé (2005) faz menção ao termo *fotografia-expressão: Uma fotografia-documento que compreende uma expressão, ou seja, uma fotografia que envolve um evento eu a chamarei fotografia-expressão*. Nesta categoria estariam aqueles trabalhos fotográficos que deixaram de lado a ilusão da representação e o desejo de verdade no signo para se concentrarem numa apresentação do real como signo, o que pressupõe a subjetividade do fotógrafo naquilo que o autor chama de *escrita pessoal*. Nesse mesmo patamar aparece o nome de Robert Frank (1924), um fotógrafo que seria, segundo Rouillé, um dos precursores desta postura menos objetiva em relação à fotografia.

O fotógrafo suíço naturalizado norte-americano é tomado como o introdutor inconsciente da *fotografia-expressão*, – a qual tem mais afinidade com a idéia de escrita pessoal –, em detrimento da *fotografia-documento*, cuja afinidade estaria mais próxima da objetividade indicial. Na busca deste exemplo, há uma crítica às teorias da impressão, como o *índice* ou o *isto foi* barthesiano e, por extensão, uma crítica à fotografia documental, em favor da fotografia como expressão. Robert Frank, entre os anos de 1954-56, estaria ligado a um evento fotográfico quando passa a registrar o oeste dos Estados Unidos numa atitude que se lança como *errância estética*, percorrendo a rota da *Beat Generation* e desconstituindo a fotografia como fatura de meros documentos. Ao invés de simplesmente registrar, haveria nele o desenvolvimento de uma metodologia que se centra na presença de uma outra percepção do acaso, onde as vivências do artista são apresentadas como registro fragmentário.

Neste processo, ocorre uma contrapartida à teoria do *instante decisivo*, alcunhada por Cartier-Bresson (1908-2004) e publicada em 1952 sob a forma de um livro homônimo. Bresson disseminou a idéia do fotógrafo que, silenciosamente, é a testemunha ocular da História, aquele que registra o real tal como foi, em outras palavras, a própria encarnação do que mais tarde seria o *isto foi* barthesiano. Entretanto, para Rouillé, Frank já aponta uma desestabilização da relação da fotografia com o real. Ao invés do registro do *isto foi*, – *ça a été* –, Frank já teria introduzido a idéia de *isto aconteceu* – *ça s'est passé*. O tripé Leica, bolsa da Fundação Guggenheim e rota dos Estados Unidos nos anos 50 formariam a essência de uma fotografia baseada na escrita pessoal e no “eu” fotográfico, que ensinaria a idéia de *fotografia-expressão* e também da fotografia como evento. Cabe ressaltar que os métodos de captação usados por Frank também seriam diversos, no sentido de introduzir o acaso, mas deixando a máquina, por vezes, registrar por si mesma a paisagem através de dispaes automáticos.

Esta postura não admite apenas que o real no signo fotográfico é uma construção, mas também sugere a contaminação do fotógrafo em relação aos

objetos que fotografa.¹⁷ Ao mesmo tempo, é estabelecida uma ligação entre as teorias indiciais, que tiveram força a partir dos anos 1980, e a própria objetividade que no século XIX deu um estatuto científico à fotografia, fazendo brotar a noção de *fotografia-documento*. Se a teoria do índice trouxe muitos estudos sobre o meio e o ato fotográfico, ela deixou, porém, um hiato no que se refere às reflexões sobre as práticas e as produções singulares. Além disso, o postulado principal da teoria sustentada na indicialidade estaria centrado numa visão globalizante, que considera serem todas as fotografias produzidas no mundo uma tábula rasa, o que, portanto, induz a uma visão redutora e moderna do signo fotográfico: *estas noções tiveram um imenso inconveniente de relacionar exageradamente as imagens a uma existência prévia das coisas, das quais elas não fariam nada mais do que registrar passivamente o traço* (Rouillé, 2005, p. 248).

Nas teorias indiciais, a desvalorização do *ícone* em proveito do *índice* confere uma opção pelo traço contra a semelhança, pelo registro contra a imitação, sem pensar na fecundidade possível entre os dois. Esta questão incorre, ainda, numa atenção maior dada à superfície sensível e ao suporte, bem como ao momento da tomada fotográfica – o *ato fotográfico* – como inscrição natural do mundo sobre a superfície sensível. A fotografia se processa temporalmente, para Rouillé, entre um tempo virtual e um tempo atual. Ela não é uma impressão do real, mas a atualização de uma relação fotográfica – *imaterial* – com um estado de coisas – *material*. Ela é uma passagem de um *infinito virtual* a um *finito-atual*. Ou seja, a fotografia passa por uma situação imaterial, marcada pelas ofertas infinitas de angulações à disposição do fotógrafo; e por uma outra material, que é a imagem em si enquanto existência sígnica. O visível é o que advém do próprio processo fotográfico, este compreendido tanto como imagem das coisas – *materiais* – quanto como maneiras – *imateriais* – de vê-las:

¹⁷ Evidentemente o autor está empreendendo uma crítica à tradição foto-jornalística presente na obra de fotógrafos como o brasileiro Sebastião Salgado, interessado em uma fotografia de denúncia social e, portanto, em fotografar convictamente o real, mas como alguém que o percebe do lado de fora. Esta mesma crítica a Salgado está, aliás, em Susan Sontag, uma pronta defensora do comprometimento político da fotografia no fotojornalismo. Ver, SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

Fazendo cortes, traçando planos de referência, não se fotografa “o real”, nem mesmo “no real”, mas “com o real”. A extensão do real excede às coisas e os corpos que nunca se inscrevem na imagem ainda que sejam incorporais (problemas, fluxos, afetos, sensações, intensidades, etc). Eternamente ligadas às coisas materiais (à Terra), *as imagens fotográficas captam igualmente as forças de um Cosmos energético, informal e imaterial* (Rouillé, op. cit., p. 265).

Assim, pensar a fotografia numa dimensão mais ampla requer buscar o seu fundamento, ou seja, a memória por ela engendrada. Sob este ângulo, a fotografia é um arranjo que se ancora em três elementos principais: *as coisas*, das quais ela guarda um traço; *as próprias vivências do fotógrafo*, como as suas percepções e suas afeições; e o trabalho *da enunciação e do material*, os quais o abstraem das *coisas* e do *vivido*. Neste movimento oscilatório que comporta tanto aspectos advindos da ciência quanto aspectos advindos da arte – ou seja, tomada e composição, – se produz a fotografia. Não apenas como mera retenção e aderência das coisas materiais a um processo químico de formação de uma imagem fotográfica, mas também como incorporação das *entidades imateriais* que se colam na granulação, formando um “ser” da própria imagem.

A fotografia é, assim, um processo que vai além da temporalidade do ato fotográfico, adquirindo, pelo conjunto de questões que traz à baila, o estatuto de um *evento*. Um evento fotográfico amplia a temporalidade reduzida ao ato de registro, como querem as teorias sustentadas na noção de *índice*. O evento é composto de uma panóplia de elementos que abarcam desde o *aparelho* – a questão da luz, os instrumentos todos que viabilizam a tomada fotográfica –, passando pelas *corporalidades envolvidas na fatura da imagem* – o corpo do fotógrafo, os infinitos corpos dos referentes a serem registrados –, a *regulagem técnica entre os aparelhos e os corpos* – a escolha de ângulos e pontos de vista – e a *busca de códigos estéticos e sociais*, os quais vão, através do processamento desta totalidade complexa, trazer à fotografia o estatuto que lhe confere singularidade como signo. Singularidade que é ato, mas, sobretudo, fato.

O operador é um personagem que, mergulhado em sua atividade, configura-se também como ator singular deste processo de significação também singular, pois é ele quem imprime na imagem uma *escrita pessoal*, relacionada ao universo em que circula. A noção de escrita pessoal prevê a presença de um operador que tem papel fundamental, entendendo a imagem menos como decalque e mais como mapa das coisas fotografadas, visíveis ou invisíveis na imagem. Um sujeito autor cujo trabalho trafega na trilha da expressão idiossincrática. A percepção da fotografia passa pela relativização do papel do código (Fatorelli, 1998, 2003), ou seja, por uma compreensão que ultrapassa o signo em si, considerando a rede de relações históricas e culturais que a ele está interligada:

Se, em um primeiro momento, a fotografia enquanto tecnologia imagética significou a irrupção de novos modelos de percepção e conseqüente expansão do campo do visível, a seguir a sucessão de estilos e práticas contemporâneas ao advento das novas tecnologias da imagem na modernidade e na atualidade criaram relações temporais e espaciais de tal modo diferenciadas que nos induzem a pensar não mais na fotografia em sua essência, mas em fotografias em uma pluralidade de agenciamentos espaciais, temporais e maquínicos em vários estratos e camadas sobrepostas que apresentam níveis diferenciados de complexidade. Falar da imagem significa, neste contexto, remeter aos conjuntos de forças sociais e modelos estéticos que simultaneamente informam e são informados pelas visibilidades estabelecidas pelos estilos e pelos movimentos fotográficos singulares (Fatorelli, op. cit., p. 17).

Não se trata de inverter as hierarquias e de não reconhecer que existe uma *natureza* fotográfica, mas sim de repensar a fotografia num patamar que transborda os limites desta noção, comprometendo-se com a idéia de que há, nela, uma *hibridização* entre esta *natureza* e a *cultura* que a envolve. Neste sentido, não há objetividade na fotografia, pois como em outros acontecimentos, ela está sempre vinculada a mediações, traduções e redes que a acompanham (Fatorelli, op. cit., p. 23). O advento da invenção e consolidação da fotografia não é indiferente a este pressuposto, pois nele a natureza, a técnica e a cultura se hibridizam de modo bastante evidente. Neste

sentido, é a singularidade do fotógrafo, em sua *escrita pessoal*, o grande elemento que complementa as noções de ontologia. Inclusive ao pensarmos na contaminação destas duas noções como hibridização entre natureza e cultura ou, se quisermos ser mais precisos, entre ciência e arte, aspectos inevitavelmente presentes no signo fotográfico.

O espaço para compreensão da fotografia como território da melancolia, neste estudo, busca considerar estas variáveis nela implicadas, onde a visibilidade, a *matéria*, se nutre de elementos invisíveis, a *imatéria*. E é nesses elementos invisíveis que se pode buscar a fonte da sensibilidade melancólica que escorre de modo indireto no plano restrito do signo. Alair Gomes tem uma poética cuja compreensão só é viável se considerarmos este jogo entre o material de suas fotos e o imaterial de seu pensamento, bem como de sua condição idiossincrática. Estes aspectos estão expressos no imaginário do artista em diferentes formas de discurso, os quais ultrapassam a sua produção fotográfica. Alair, conforme veremos no próximo capítulo, era um verdadeiro obcecado pela construção de um discurso sobre si mesmo, o qual transborda também em sua produção fotográfica. O discurso escrito do artista foi a grande preparação e, ao mesmo tempo, o lugar que lhe permitiu a entrada efetiva no campo do discurso visual. Sem o discurso escrito não há signo fotográfico para Alair Gomes.

2. NUANCES DE UM IMAGINÁRIO MELANCÓLICO

Qualquer descrição moral do
mundo será limitada e estúpida.
As descrições do mundo só são
possíveis por meio de
“concepções” generalíssimas
que explicando tudo, nivelam
tudo, arrasam tudo.
Alair Gomes, 1942

Um imaginário está sempre vinculado a uma época e seu domínio é constituído pelo conjunto das representações que exorbitam do limite colocado pelas constatações da experiência e pelos encadeamentos dedutivos que estas autorizam (Patlagean, 1993, p. 291). O imaginário é um campo fecundo de pesquisa e se manifesta em diversos lugares, entre os quais estão os discursos falado, escrito ou visual. É no imaginário que percebemos os sentidos ocultos de uma época, o seu discurso velado, o qual nos é mostrado através do seu sistema de representações e do lugar que ele – imaginário – ocupa nas

estruturas sociais e na própria configuração da realidade vivida pelos sujeitos. Alair Gomes foi um homem ligado à fotografia, constituindo com ela uma grande coleção de imagens que forma um “imaginário” de aspectos da cidade do Rio de Janeiro e seus habitantes. Entretanto, esse imaginário que é imagem e forma uma coleção, é também parte do próprio imaginário no sentido conceitual acima exposto, pois ele constitui o conjunto de representações do artista a respeito de sua época, mas também está contaminado por ela. Do mesmo modo, os seus escritos também falam sobre as representações culturais de sua época, constituindo um imaginário textual.

Assim, as imagens que formam um imaginário, ainda que não se manifestem somente no plano visual, podendo estar também nos textos ou nos discursos do cotidiano, são formas de imaginar o mundo e, portanto, criam um imaginário que reverbera situações tanto de acomodação como de ruptura com os aspectos que conformam o sistema de crenças de um período histórico. Gomes nos legou um rico espectro de sua relação, por vezes conflituosa, com o mundo em que estava inserido. Nas páginas de seus escritos e nas suas fotografias vemos um movimento sempre oscilatório, em busca de uma trajetória alternativa à ordem pré-estabelecida. É a reconstituição desse imaginário o propósito deste capítulo, buscando perceber os elementos melancólicos que dele fazem parte.

O interesse por vários campos do saber é uma marca que constitui a visão de mundo de Alair Gomes, numa época em que pouco se falava na interação entre diversas áreas do conhecimento. A curiosidade por disciplinas tão distintas quanto a engenharia, a matemática, a antropologia filosófica, a parapsicologia, a neuropsicologia, a física moderna, a lógica simbólica, a biologia, a literatura, a arte e a fotografia o tornam um intelectual bastante eclético e difícil de ser classificado. Neste sentido, o seu perfil inquieto se aproxima das regiões fronteiriças, o que facilita o seu trânsito natural entre diversos campos do conhecimento, provocando fissuras na concepção tradicional do saber herdado pelo iluminismo e encarcerado em nichos intransponíveis.

A fronteira é um lugar incerto, onde reina o transitório. É um espaço situado entre duas ou mais situações reconhecidas, de fato e de direito, como se estivéssemos pairando sobre o nada, o não-lugar instituído. Optar pela zona fronteira é diluir as tentativas de constituição de lugares fixos, posto que a fronteira é a passagem e não o repouso, o nomadismo e não a situação sedentária. A própria margem, o limiar das identidades fixas. Para Bourdieu (1989, p. 114-115), uma região – *regio* – e suas fronteiras – *finis* – não passam do vestígio apagado do ato de uma autoridade que consiste em circunscrever esta *regio*, definindo o seu próprio território através dos *finis*. A região impõe sempre, nessa lógica, uma definição legítima do mundo social, onde território e fronteira são, ao mesmo tempo, complementares e contraditórios, pois *a fronteira, esse produto de um ato jurídico de delimitação, produz a diferença cultural, do mesmo modo que é produto desta* (Bourdieu, idem, p. 115).

2.1. A descoberta do mundo

Alair Gomes é um intelectual e artista situado na fronteira, uma vez que a sua trajetória de vida está marcada pela ocupação de uma espécie de limbo existencial, o qual, ao mesmo tempo em que informa as suas posições diante do mundo intelectual e artístico, é também por ele informado. Esse limbo não é necessariamente um lugar negativo, mas uma opção que se instaura em diversos momentos, através do seu aparente desinteresse por tudo, combinado a um paradoxal interesse por todas as coisas. Neste jogo foram feitas sucessivas negações dos rituais impostos. Alair não sentia-se bem como engenheiro nem como professor universitário e, como artista, teve dificuldades de encontrar o seu caminho, usando de subterfúgios como o da falta de talento ou da despretensão de fazer uma arte para o público. A dificuldade em adentrar de modo efetivo estes territórios fixos, o fez permanecer em situação fronteira, desterritorializada por excelência. Este movimento oscilatório entre desejar e negar o seu desejo é um dos traços mais marcantes da personalidade do artista, constituindo-se um elemento melancólico evidente

que acompanha a sua trajetória biográfica e artística. E no seu caso, biografia e arte alimentam-se mutuamente.

Ao invés de aprofundar-se numa área única, buscando para isso uma titulação específica conforme convinha às regras mais tradicionais do pensamento sobre a ciência e a cultura, dois campos nos quais Alair investiu profundamente, ele optou pelo auto-didatismo e pela aventura descompromissada com o saber. Sua vida acadêmica sempre foi esquiva em relação aos rituais convencionais. Apesar de sua atuação por muitos anos no Instituto de Biofísica da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a partir de 1958, para ali organizar um curso de pós-graduação. A sua posição reticente na área acadêmica é um contra-senso, até mesmo, ao seu desejo de ser reconhecido como cientista.

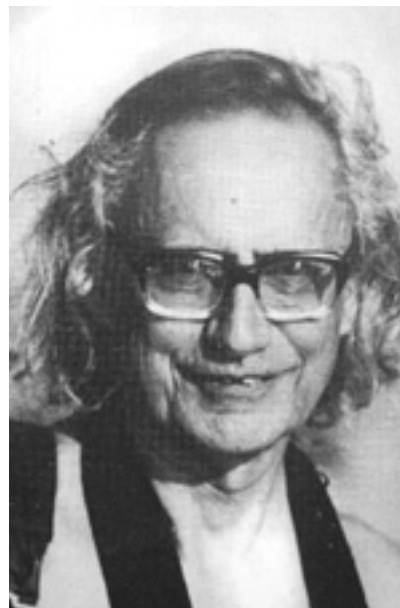
Na área das artes visuais não foi diferente, visto que Alair atuou como professor de História da Arte e Estética em cursos na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, entre 1977 e 1978, lugar onde inclusive, nos anos 80, ele tornou-se responsável pela área de fotografia. Estas formas de atuação não configuravam vínculos mais duradouros neste campo de ensino. Como escritor, embora um apaixonado pela literatura, ele não se levava muito a sério. E, como fotógrafo, mesmo tendo travado uma forte batalha pessoal e constante para impor a sua diferença, o fato é que ele não colheu o resultado merecido de seu empenho na preparação de uma obra distinta. Estes traços evidenciam uma personalidade nômade e avessa às convenções marcando a sua atuação tanto na área científica quanto na área artística.

Do mesmo modo que ocorre uma incursão superficial no mundo acadêmico, com o qual ele tem uma postura reticente, o mesmo se verifica quanto a outras incursões de caráter pessoal, como a sua vida amorosa, onde fissuras visíveis ou invisíveis estabelecem-se e cruzam o seu caminho. O lugar pouco nítido em que se encontrava Alair Gomes, em termos pessoais e profissionais, nos traz à tona uma condição existencial e biográfica que colabora para que o artista estivesse estreitamente vinculado à melancolia, não aquela propagada pela psicanálise, mas uma melancolia própria da criação

artística e da insatisfação filosófica. Tal e qual os seus escritos na área científica, também a sua obra fotográfica não entra no sistema das artes, não atingindo, assim, um público mais amplo conforme ele esperava. Talvez esta falta de vislumbre de uma dimensão de maior reconhecimento para a sua obra tenha sido um fator que impulsionou atividades intelectuais e artísticas que se processariam como experimentos solitários, livres e à margem dos circuitos convencionais, o que talvez tenha sido a grande herança de Alair Gomes. Nestas atitudes se estabeleceriam consonâncias com movimentos estéticos contemporâneos ao apogeu de sua produção, tanto nos anos 1970 quanto nos anos 1980, sobre os quais o artista tinha conhecimentos, mas que não chegavam a se constituir para ele referências convictas.

2.1.1. Comendo tudo com o olhar: um *voyeur natural*

No dia 20 de dezembro de 1921, nascia Alair Gomes (figura 3), na cidade de Valença, interior do Estado do Rio de Janeiro, numa família católica que muito cedo se transferiria para a cidade do Rio de Janeiro, naquele momento a capital da República, onde ele passaria praticamente toda a sua infância até o seu desaparecimento em 1992. Alair era o primeiro e único varão de uma típica e pequena família nuclear de classe média, composta pelo pai, a mãe e a irmã primogênita Aíla, nascida em 1916. Não se

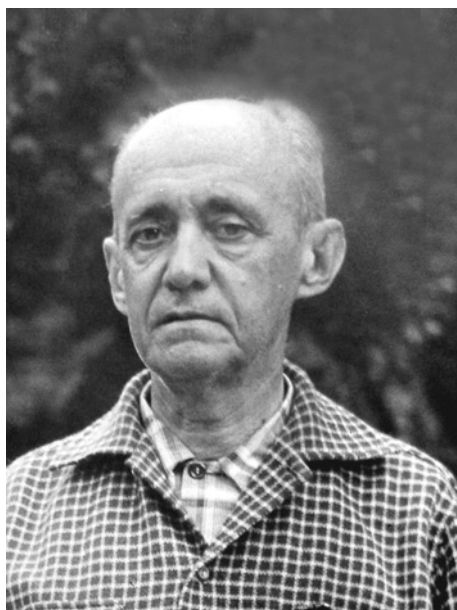


3. Fotografia desconhecido.

Retrato de Alair Gomes, c. 1980

tratava de uma família de artistas, nem tampouco de intelectuais, mas havia ali o embrião necessário para o desenvolvimento de aptidões artísticas pelos dois filhos do casal (figura 4), os quais penderiam, cada um à sua maneira, para o campo das artes na vida adulta. Aíla através de sua atividade de professora de

literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro, destacando-se como respeitada tradutora de Shakespeare, e Alair através de sua paixão pela arte, que o conduziu à atividade de crítico e à fotografia.



4. Atribuídos a Alair Gomes, *Retratos de Sebastião Gomes e Cléo de Oliveira Gomes*, c. 1970

O pai, Sebastião Alves Gomes, era um singelo funcionário público da Central do Brasil que tinha grande interesse pela matemática, “*não a alta matemática, mas ele tinha uma coisa que todos se espantavam: ele fazia qualquer conta, raiz quadrada, tudo...*”¹⁸, além de gostar de fazer invenções caseiras, como por exemplo “*a mania, da qual todo mundo caçoava, que era a de fazer um moto-contínuo.*”¹⁹ Ele era um curioso que tinha forte interesse pelas ciências exatas, mas sempre através de uma prática, advinda possivelmente do cotidiano de funcionário público, a qual não passava entretanto pelo refinamento do estudo erudito. A mãe, Cléo de Oliveira Gomes, apresentava grande admiração pela arte, embora sem nenhum estudo na área. Ela era, na verdade, uma dona de casa como muitas outras, nascida em Valença e dedicada aos afazeres domésticos, conforme convinha às mulheres de sua geração não somente no Brasil, mas no mundo de então. Entretanto, o seu diferencial, além de carregar um nome extremamente significativo pela alusão à mitologia grega e à musa da História, era o de ser uma mulher de

¹⁸ Entrevista concedida por Afila de Oliveira Gomes ao autor, realizada em 17 de julho de 2003.

¹⁹ Idem.

sensibilidade estética apuradíssima para as coisas simples do cotidiano, como a percepção do belo na natureza:

(...) ela era uma apaixonada pela beleza natural, mas uma apaixonada mesmo, fora do comum... Até pouco tempo antes de morrer ela ficava numa varandinha que tinha em nossa casa quando havia lua cheia. E ficava lá até sumir a lua. Ela dizia: eu não sei como vocês podem dormir com uma lua dessas.²⁰

Apesar de vir de uma família de professores, após a morte dos pais Clio foi criada por tias que não lhe oportunizaram uma formação como professora, o que seguiria a tradição familiar. Mas mesmo apesar de não ter tido uma formação mais erudita, tanto ela quanto o pai instigavam nos filhos o espírito da curiosidade. A inclinação para a percepção do belo no cotidiano talvez tenha sido uma das mais importantes heranças recebidas por Alair de sua mãe. Traço marcante de sua personalidade que vai aparecer em diversos momentos de sua biografia até o fim da vida, seja em seus escritos, - na literatura ou como intelectual auto-didata no campo da ciência e da filosofia, - seja em sua opção pela arte da fotografia ou, ainda, enquanto pensador sobre a arte em seus textos críticos. São diversos os relatos que apresentam o gosto de Alair Gomes pela experiência do ver, como algo intrínseco à sua personalidade desde muito jovem.

O poeta Marcos Konder Reis, um dos mais importantes amigos de Alair desde a adolescência e também seu colega na faculdade de engenharia,²¹ sintetiza essa curiosidade quase obsessiva de Alair pela fruição do mundo à sua volta como algo sempre presente na vida do fotógrafo, a partir de um episódio bastante significativo de carnaval, acontecido ainda na infância:

Ele era um menino naquele tempo e havia corso no carnaval carioca. Seus pais tinham alugado um carro de capota arriada. Os dois, Aíla, a irmã, e ele, de pé, através da avenida. Ela que ia séria, na sua

²⁰ Idem.

²¹ Eles se conheceram em 1938, quando Alair tinha 17 anos. Konder Reis, que além de poeta trabalhou como roteirista para o cineasta Paulo César Saraceni, foi talvez o amigo mais íntimo de Alair e assim permaneceu durante toda a sua vida, compartilhando com ele tanto da boemia carioca dos anos 50 quanto do gosto literário e cinematográfico.

postura natural de guerreira, e ele que ia sem saber direito se devia sorrir, mas se voltando a todo instante para um lado e para o outro. “*Aíla, Aíla, como é que você pode ficar desse jeito?! Como seria bom a gente ter um olho que olhasse para a esquerda e um olho que olhasse para a direita: a gente, assim, podia ver tudo (sic).*”²²

A experiência prazerosa do *ver tudo* é ingrediente fundamental do futuro fotógrafo. No episódio acima descrito, a fruição do entorno é questão marcante da personalidade do artista, como se ele fosse um *voyeur natural*,²³ tanto no que tange à inquietação curiosa sobre o mundo quanto no que diz respeito à captação da beleza nele inscrita. A festa carnavalesca com seus personagens pagãos provavelmente deveria ter fascinado o garoto, a ponto de ele chamar a atenção da irmã, repetindo naquela frase o ensinamento materno da presença do belo em todas as coisas, mesclado a um inconformismo frente à anestesia alheia para com o espetáculo da beleza. Aspectos que, aliás, nutriram a postura estética de Alair perante a vida e perante a sua arte, conforme mostrarei posteriormente.

Anos depois, já adulto e com estreita relação com a fotografia, várias serão as passagens de sua vida em que tanto a *persona* materna, apaixonada pela lua cheia, quanto o garoto extasiado com o carnaval reaparecem como elementos que marcam o perfilamento estético de sua relação com o cotidiano. Desde suas exuberantes paisagens vegetais de arredores do Rio de Janeiro ou de viagens ao exterior, até as suas séries fotográficas sobre o carnaval popular na Avenida Rio Branco, é esta característica de maravilhamento *voyeurístico* sobre o mundo que irá nortear a sua trajetória. Quando ele saía em suas constantes viagens de fins de semana, coletando imagens fotográficas de lugarejos ao redor do Rio de Janeiro para suas composições de paisagens vegetais, um costume o acompanhava neste ritual: ele não viajava sem antes

²² Este texto é um depoimento de Marcos Konder Reis no programa da Rádio Ministério da Educação e Cultura, *Conversa ao Acaso*, do ano de 1968, por ocasião da volta de Alair de um congresso da *International Brain Research Association* – IBRO e UNESCO, em Roma. In: GOMES, Aíla de Oliveira (org.). *Alair de Oliveira Gomes (1921-1992): dados relevantes em sua vida intelectual*. Rio de Janeiro, Companhia Brasileira de Artes Gráficas, s/d, p. 41.

²³ A idéia de *voyeur natural* está aparentada à noção de *voyeur absoluto* propagada pelo fotógrafo esloveno cego Evgen Bavcar. Ver sobre isto TESSLER, Élida e KARON, Muriel. “Uma câmera escura atrás de outra câmera escura: entrevista com Evgen Bavcar.” In: *Revista Porto Arte*. Porto Alegre, Instituto de Artes, 1998, V. 9, N. 17, p. 91-99.

consultar a agenda lunar, pré-requisito necessário à boa fruição de sua *aisthesis* com o mundo natural, tema que, muitas vezes, protagonizava as suas imagens:

(...) primeiro do que tudo, ele consultava a agenda para saber quando seria lua cheia e para marcar o que ele chamava de “*encontro com a lua cheia*” ... E ele encontrou com a lua cheia numa porção de lugares. (...) Ele dizia, desde pequeno, que o que ele tinha de melhor e o que ele mais prezava na vida era a vista.²⁴

Muitos serão os depoimentos de amigos que apontam nessa direção. Como os gregos antigos, Alair prezava a experiência da visão como ninguém:

Voltemo-nos, então, para os gregos, essa cultura do sol apaixonada pela vida e pela visão a ponto de confundi-las: para um antigo grego viver não é respirar, como para nós, mas ver; e morrer é perder a vista. Nós dizemos “seu último suspiro”; quanto a eles, “seu último olhar”. Pior do que castrar seu inimigo era vazar-lhe os olhos. Édipo, um morto com vida. Eis aí realmente uma estética vitalista (Débray, 1993, p. 23).

A busca pelo viés estético, de tudo perceber pela sensação, lhe é quase um pré-requisito de vida sem o qual é praticamente impossível viver, em sua fase de homem maduro: *Você reparou hoje pela manhã, de madrugada, o céu como estava perfeito, que coisa maravilhosa!*²⁵ Mas as bases dessas idiossincrasias estão na infância. Alair cresceu como uma criança prodígio, num ambiente propício ao seu desenvolvimento intelectual e sensível. Ele gostava de chamar os outros para reparar as coisas belas que encontrava no cotidiano, no quintal de sua casa, onde costumava conversar com as galinhas, seus bichos de estimação prediletos. Era uma criança que lia muito e que estava, muitas vezes, à frente de seus colegas de aula e mesmo dos professores.

²⁴ Depoimento de Aíla Gomes de Oliveira em entrevista ao autor, op. cit.

²⁵ Depoimento da escritora e amiga Wira Wouk em entrevista ao autor, realizada em 17 de julho de 2003.

Houve uma ocasião na adolescência em que o seu pai fora chamado pelo diretor do ginásio onde ele estudava, sendo-lhe solicitado que interviesse quanto ao costume do menino de fazer tantas perguntas aos professores, fato que, segundo os reclamantes, atrapalhava as aulas, uma vez que mostrava as fissuras do saber escolar e a vulnerabilidade dos professores que, infelizmente, não sabiam tudo. A questão era justamente esta, Alair não era arrogante com seus mestres, disse o diretor ao pai, muito antes pelo contrário, ele era sempre gentil. Porém, a sua atitude questionadora tornava visível o quão eram despreparados os seus professores. A preocupação do diretor é melhor compreendida se nos remetermos a uma época em que a atividade do magistério talvez fosse marcada pelas pedagogias reforçadoras do mito do professor que detinha todos os conteúdos, tudo sabia e, portanto, era invulnerável.

A curiosidade insaciável de Alair o fez buscar diversas outras formas autodidatas de aprendizado e expressão fora dos bancos escolares. Como muitas crianças de sua época, ele gostava de colecionar selos e cartões postais, hábito bastante disseminado num período em que a comunicação entre as pessoas ainda estava ligada ao correio tradicional, marcando um perfil de colecionismo vinculado à prática da troca de correspondências, típica de gerações anteriores à comunicação via redes eletrônicas. Mas Alair passou também rapidamente pelo violino, *hobby* ao qual a família sem posses não conseguiu dar o suporte necessário para uma formação mais continuada.

Aos oito anos de idade, por sua vez, começa a estabelecer uma aproximação mais estreita com a imagem fotográfica, questão que, entretanto, já estava esboçada no hábito do colecionismo de cartões postais. Porém, nesse primeiro contato com a fotografia, já há uma relação com o fazer fotográfico. Foi através da participação exitosa em um concurso infantil de fotos, patrocinado pela Kodak, que se deu o seu primeiro envolvimento com a fotografia. E o mais interessante de tudo é que Alair classifica-se em primeiro lugar. O tema de sua foto era a bastante prosaica parada de Sete de Setembro no Rio de Janeiro e o prêmio recebido pelo garoto foi uma quantia em dinheiro, o que o deixou bastante feliz. Segundo depoimento de sua irmã, a foto nada

tinha de especial, a não ser o fato de haver sido muito bem enquadrada, em se tratando de uma criança de apenas oito anos.²⁶

Este dado, aparentemente sem importância, torna-se relevante em se tratando de uma passagem relacionada à infância de um fotógrafo. Este primeiro sucesso infantil no campo da arte fotográfica é, talvez, o marco inicial de uma trajetória em busca de um lugar artístico sempre perseguido pelo Alair Gomes adulto. Um lugar que desse vazão ao seu amor pela experiência do ver. O hábito das coleções, o olhar estético apurado para o mundo ao seu redor, a vontade de tudo saber, assim como sua primeira incursão na fotografia, são aspectos da personalidade infantil e adolescente de Alair, os quais, entretanto, não se atenuam ao longo de sua vida, acompanhando o seu cotidiano e manifestando-se, inclusive, em sua relação com a arte, num primeiro momento através da literatura, em seguida pela atividade de crítico e, mais avançada a vida adulta, através da fotografia. A coleção de fragmentos do mundo, que, num primeiro esboço infantil, aparece na necessidade de nada perder da realidade ao seu redor, primeiramente é extravasada como imersão numa literatura de caráter memorialístico e, portanto, autobiográfica, para somente bem mais tarde tornar-se expressão fotográfica:

Veze e veze faço uma viagem de ônibus *comendo tudo com o olhar*, cobiçando demais as coisas. Enterneço-me com uma simples árvore, sensibilizo-me com uma montanha ao longe, etc. E essa é a terra que proclamo ser imprópria ou impossível para mim!...(Gomes, 1942-47, p. 90).

O tom deste depoimento demonstra a sensibilidade de Alair diante da fruição da natureza exuberante da cidade do Rio de Janeiro. Nesta atitude, muitas vezes repetida em seus escritos posteriores, o artista repete o hábito do *flâneur baudelaireano*, aquele que aceita a diversidade urbana, revelando a beleza no que nem sempre é tomado enquanto tal, mas repetindo também o sentimento tristonho e, muitas vezes trágico, de perceber a cidade moderna,

²⁶ Esta fotografia não foi localizada nos arquivos públicos consultados, tendo sido provavelmente extraviada entre os arquivos da família. Aíla Gomes deu notícias desta imagem em entrevista ao autor, op.cit.

que desencadeia um processo de desaparecimento e apagamento em relação à cidade tradicional. Comer tudo com os olhos, ter uma atitude gulosa frente ao inapreensível, é pretender o lugar dos deuses, talvez possível através da arte, enganando o tempo fugidio e a impossibilidade de conter a beleza das experiências vividas. Nesse momento da vida de Alair, o consolo estético da relação com o mundo não vem, entretanto, separado de um sentimento reticente, ambíguo – e, justamente por isso, também melancólico –, ligado ao impróprio ou à impossibilidade de sua adaptação ao mesmo mundo por ele adorado e devorado com os olhos. Entretanto, é a recorrência da cobiça visual do mundo que vai perdurar também na idade madura e até mesmo como opção estética para seus conflitos:

(...) minha fascinação pela imagem vem de muito tempo. E não somente a fascinação pela imagem, mas igualmente a fascinação pelo visual. Ainda que eu leia muito e seja muito atraído pela música, eu tenho a impressão de que a experiência visual é, de longe, aquela que em minha prática retém mais a minha atenção e constitui a característica fundamental da minha personalidade (Gomes, 2001, p. 105-106).

Quando o jovem Alair de vinte e poucos anos anuncia um desejo, uma verdadeira cobiça pelas coisas visuais, que nestes dois últimos depoimentos estão ligados ao desfrute da paisagem natural, a sua procura já denuncia um processo pessoal de entrega ao mundo. Uma tentativa quase erótica de interação com o impalpável do cotidiano, somente viável pelo caminho da arte e do religioso. Arte e religião que primeiramente se estabelecem enquanto processo de maturação intelectual via esboços de ensaios literário-filosóficos. O desejo pelas coisas que configuram a paisagem é a ponta do *iceberg* melancólico que conforma a singularidade do homem e do fotógrafo. É o esboço de sua melancolia peculiar que remete, desde já, à necessidade de um Alair maduro, insistindo na apreensão obsessiva do mundo visual, para ele tão caro.

2.1.2. Vejo, logo existo: engenharia e religiosidade corrompidas

A procura pelo corpo se une à
procura pela alma.

Pois, de outro modo, por que teria sido
anunciada a ressurreição da carne?

Alair Gomes, 1943

A opção pela engenharia, aos dezoito anos de idade, talvez tenha sido um desvio de percurso. O apreço pela profissão de engenheiro despontou de uma aptidão para a matemática ainda na infância, fator que pode ter sido herdado do pai, o qual certamente o influenciou na decisão sobre a carreira a ser seguida. O ingresso na então Universidade do Brasil, hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro, não foi penoso para Alair, muito antes pelo contrário, pois no processo seletivo ele ficou classificado em segundo lugar. Diga-se de passagem, sem nenhum reforço prévio com algum professor particular, como era o costume da época aos candidatos a uma vaga universitária. A aproximação com a matemática, a sua facilidade para o cálculo, bem como a inteligência do estudante questionador, devem ter sido fatores que muito pesaram no ingresso de Alair Gomes na universidade. Cabe ressaltar que a influência do pai na escolha da engenharia provavelmente foi fundamental, uma vez que Seu Sebastião fora funcionário da Central do Brasil e que o filho, uma vez formado em engenharia, acabaria seguindo os seus passos, sendo nomeado engenheiro da mesma empresa, entre os anos de 1945/46.

O período que coincide com o curso de graduação de Alair, entre 1939 e 1944, em engenharia civil e elétrica na Escola Nacional de Engenharia da referida universidade, é uma época de forte projeção da modernidade no imaginário social brasileiro. Consolidam-se no país os referenciais culturais europeus e, durante a guerra, os norte-americanos, os quais traduziam o ideário da modernidade em solo nacional, culminando com a etapa de euforia

desenvolvimentista da década de 1950. Numa época ainda marcada pela forte bipolarização de gênero, trazida pela era vitoriana, o leque de profissões masculinas consideradas dignas era bastante restrito, limitando-se, ainda, àquelas carreiras que sustentaram a afirmação de uma nacionalidade republicana e moderna, quais sejam: a engenharia, o direito e a medicina. Nas primeiras décadas do século XX, esses ofícios estavam extremamente ligados aos valores da sociedade civilizada e científica em transformação rumo ao tão almejado progresso nacional: reformas urbanas reproporiam a configuração colonial das nossas cidades, novas leis regulamentadoras da ordem e do progresso nacionais reorganizariam nosso estatuto de país civilizado, assim como os saberes advindos da medicina, como o higienismo, se tornariam os sustentáculos da nova sociedade desejada.

Todas estas questões apontam para a necessidade de, no imaginário social, estabelecer-se prioridade aos profissionais da engenharia, direito e medicina como ofícios de ponta para a época, estendendo-se à construção do almejado Brasil moderno. E Alair Gomes, ainda que de forma inconsciente, não estava alheio a este processo, o qual provavelmente sustenta sua opção profissional dentro de uma família de classe média que aspirava a alguma ascensão social via formação universitária dos filhos, neste país jovem e promissor que inaugurava sua entrada no capitalismo internacional. Estes aspectos deveriam ser reforçados ainda mais em se tratando dos habitantes de uma cidade-símbolo para todo o Brasil, como era o Rio de Janeiro, naquele momento a sede do governo republicano e, portanto, lugar onde as metáforas do progresso eram fomentadas em movimento crescente, desde a *Belle Époque* e, sobretudo, após a instauração da República Nova, em 1930. Ainda que as condições do progresso se processassem de maneira peculiar em solo nacional, o ar de metrópole que desejava uma modernidade nacionalista com a Era Vargas era também o mesmo que buscava a sintonia com as promessas e confortos da nova era tecnológica e cultural.²⁷

²⁷ Sobre este período ver SEVCENKO, Nicolau. “A capital irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio.” In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil: República: da Belle Époque à era do rádio*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

Nesta medida, e na esteira dos desejos de projeção das carreiras não alcançadas dos pais nos filhos, Alair seguiu a engenharia, enquanto a sua irmã Aíla dedicou-se às letras clássicas. Como se percebe, a família Gomes não fugiu à regra geral da época estabelecida invisivelmente no imaginário: para o sexo de cada um de seus dois filhos, encontrou uma carreira condizente com o papel social a ser por eles desempenhado. Para Alair, o mundo masculino e pragmático da engenharia, vislumbrando um lugar familiar de futuro pai provedor que, conforme o imaginário em questão, tinha como atributos o papel de *ministro da fazenda do lar feliz*. E para Aíla, o mundo feminino da literatura, o qual lhe habilitava a uma possível atuação como professora, profissão altamente recomendável para uma moça de boa família.

É importante ressaltar que o magistério, além de tudo, era uma ocupação que não estava distante das virtudes altruísticas esperadas de uma futura esposa e mãe, encarregada, neste mesmo imaginário, impregnado do positivismo comtiano, dos *negócios do interior* no dito *lar feliz*. Muito provavelmente, as atribuições masculina e feminina do “lar feliz” também circularam no imaginário dos pais dos irmãos Gomes. Não podemos esquecer que este ideário aparece na sociedade brasileira através de publicações como manuais e revistas de costumes bastante acessíveis às famílias de classe média. Os termos *ministro da fazenda e negócios do interior*, como funções a serem desempenhadas por homens e mulheres, respectivamente, são retirados das páginas da publicação “*O lar feliz*”, de 1916 (Maluf, 1998; Araújo, 1993).

A opção pela engenharia não foi para Alair, entretanto, fruto de uma convicção pessoal. Do mesmo modo que na infância eram buscados outros caminhos para extravasar as suas idiosincrasias e produzir aprendizados de forma auto-didata, durante os anos de graduação na universidade o jovem inquieto começa a dedicar-se a um costume que se torna uma prática de vida: a escritura pessoal, muitas vezes relacionada a confissões e dúvidas de caráter íntimo. É assim que se configuram os diversos aforismos que formam o seu primeiro texto com pretensões literárias, escrito entre 1942 e 1947, e intitulado *Drôle de foi*. Trata-se de discussões solitárias, marcadas por um tema central:

a revisão de sua religiosidade. Este diário, entretanto, caracteriza-se por apontar várias outras questões que o afligiam, como, por exemplo, a vontade de estar próximo da arte através da atitude de escrever, o conflito implícito frente à sua opção profissional como engenheiro, a percepção aguçada da beleza como ponto crucial de sua relação com o mundo, a latência de uma sensibilidade homoerótica *versus* o conflito da culpa religiosa de admiti-la e, ainda, a busca de uma sinceridade pessoal, de uma verdade essencial em si próprio, sustentada no que ele chama de sentimento.

Estou certo de que amo a beleza (...) e agora, confessarei um absurdo: às vezes sinto um elemento estético, uma beleza que me satisfaz nestes problemas torturantes que surgem em mim e em tantos outros. (...) Sei que muitas vezes represento, mas... (sic) Confessarei também agora por que me vêm à mente todas estas questões: pelo fato de estar escrevendo, de estar fixando em papel meus pensamentos. Sempre olhei tal coisa com desconfiança desde que pela primeira vez julguei que eu também pudesse escrever. Agora que de fato começo, sinto certo pudor. Entretanto, ah! que alívio, que purgação!...(Gomes, 1942-47, p. 5).²⁸

Amar a beleza não significaria nada de diferente em relação a qualquer outra pessoa que tem os mesmos ímpetos frente ao belo, percebendo-o e encarando-o como elemento vital e até mesmo diferencial da rotina de todo ser humano. Entretanto, quando Alair relaciona este sentimento estético com o que ele considera um absurdo e, ao mesmo tempo, como algo que atenua os *problemas torturantes que surgem nele e em tantos outros*, o seu discurso assume, já nestas primeiras páginas do diário, o intuito de se constituir como confissão reticente. Reticência que pode nos levar a vários lugares, como o conflito frente à engenharia e uma embrionária opção pela literatura. Entretanto, o autor traz à tona um de seus conflitos pessoais ao sustentar seu desabafo como escrita, não percebendo, ao mesmo tempo, os contornos exatos de onde esta atitude o levaria em sua já manifesta auto-exigência estética. As frases em que ele desconfia da escrita como modo de dialogar consigo mesmo e com suas dúvidas existenciais são sintomáticas disso,

²⁸ Este trecho foi escrito no ano de 1942.

embora já apontem para um desejo de literatura como algo mais amplo. Por outro lado, o desabafo do desconforto que ele sente ao pensar na literatura como algo próximo do confessional é, talvez, o embrião do desconforto que o acompanhará posteriormente quando de sua entrada na fotografia, esta também fortemente ligada a questões de ordem autobiográfica e confessional.

Outro aspecto que também já aparece, de forma embrionária, neste trecho de Alair, nos leva à presença do desejo homoerótico, o qual se evidencia nas entrelinhas de suas preocupações:... *sinto um elemento estético, uma beleza que me satisfaz nestes problemas torturantes...* Do mesmo modo que em vários outros escritos que acompanharam a vida de Alair, um compulsivo escritor de sua intimidade, este texto é bastante importante por aludir à singularidade de um jovem de classe média, em conflito com suas opções, em meio a uma sociedade brasileira em vias de se tornar moderna. Uma sociedade que era, contudo, ainda provinciana e que não havia circunscrito em sua cotidianidade a possibilidade, nascida no seio da própria modernidade, da psicanálise como auxílio dos conflitos naturais da transição entre a adolescência e a vida adulta.

Esta mesma sociedade, por ser oriunda dos costumes vitorianos, era também silenciosa sobre a inserção da homossexualidade em seu discurso cotidiano, a não ser em se tratando da ciência, conforme argumenta Foucault (1993). Alair tortura-se, em seu discurso subterrâneo, mas ao mesmo tempo deseja a beleza. E esta tortura pode estar ligada tanto à sua opção profissional – engenharia *versus* arte, – quanto à sua orientação sexual – heterossexualidade *versus* homossexualidade, – questão acenada pelo seu discurso reticente que remete ao desejo estético num âmbito proibido. Note-se que o peso destas antíteses, homossexualidade/heterossexualidade ou engenharia/arte, deveria ser bem maior na década de 1940. Assim, a beleza almejada tanto pode referir-se ao desejo de estetizar o cotidiano via arte – neste caso a embrionária literatura e, mais tarde, a descoberta da fotografia – quanto ao desejo pelos corpos masculinos, elemento que vai se constituir na síntese da sua maturidade artística.

A família de Alair, conforme já foi dito, era católica praticante e ele seguiu estes impulsos religiosos legados pelos pais e a irmã. Porém, muito cedo, o seu espírito investigativo o conduz ao questionamento da religião herdada, tentando entender o seu sentido e sua relação com a vida cotidiana. Os textos presentes em *Drôle de foi* são indicadores de uma maturidade intelectual bastante apurada para um jovem de sua idade, confirmando o espírito inquieto que Alair desenvolveu na infância e adolescência, ao buscar respostas sobre a fé na história das religiões e no pensamento filosófico. Estes escritos têm a forma de um diário e são relatos de um mundo à parte, cuja matéria-prima das reflexões certamente não era encontrada, ou pelo menos não tinha ressonância, nem no cotidiano do curso de engenharia e tampouco no ambiente de sua casa.

A principal função dos aforismos em *Drôle de foi* é a de promoverem uma espécie de fuga da realidade, sendo responsáveis, muitas vezes, pela auto-afirmação das idéias de Alair Gomes. Conforme o próprio título em francês já indica, há neste escrito um processo de revisão da fé que não dispensa, em alguns momentos, o uso da ironia como tentativa de alcance de um sentido pessoal para a religiosidade. A expressão francesa *drôle de* significa algo próximo de *o estranho, o bizarro* referente a alguma coisa à qual ela remete. A *estranha* ou *bizarra fé* que Alair tentava encontrar talvez fosse a compreensão de sua própria singularidade, utilizando a religião como mote principal de seu desafio individual. Os textos apresentam referências que percorrem os escritos do Antigo Testamento, a filosofia, a literatura ocidental e as experiências da vida pessoal do autor.

Um tema recorrente é a literatura e seu sentido catártico, principalmente em se tratando desta fase de vida transitória enfrentada pelo artista, no início de sua vida adulta, conforme mostrei anteriormente. Entretanto, por mais que a literatura seja trazida com este caráter próximo do terapêutico, ela acaba sendo um território iniciático às artes, sendo percorrida em muitos trechos como uma opção de vida profissional alternativa. *Tornar-me pacatamente um escritor. Algum dia, se me arrepender e ainda tiver forças, então farei qualquer outra coisa* (Gomes, 1942-1947, p. 44). Estas frases, escritas ao longo do ano de

1943, portanto durante o seu terceiro ano do curso de engenharia, já são indicadores de um certo desdém pela carreira para a qual ele se preparava na universidade e, ao mesmo tempo, apontam para uma ante-sala preparatória de sua aventura no campo artístico.

Por outro lado, a atitude de escrever incorre no envolvimento pessoal e autobiográfico. Nas primeiras páginas da *Parte I*, escrita entre novembro de 1942 e março de 1944, já se percebe um *mélange* entre literatura e vida pessoal, através de um esforço reflexivo que beira o ensaio filosófico. Alair visita personagens da literatura clássica e tenta perceber o lugar ocupado pela fé nesses textos e para aquelas pessoas que povoam o universo fictício, as quais, no entanto, parecem ser bastante importantes para ele:

(...) Sobre os Karamazoff (sic): Dostoiewski não devia crer em Deus. Também eu penso que não creio mais. “Creio, mas ignoro em que” (Zózimo, ou seja, Dostoiewski). *Perder a fé no sentido mais avançado da expressão é coisa que me parece impossível. O nosso ser está intimamente ligado à crença em alguma coisa. Quando não existe fé no absoluto, ou em qualquer coisa que seja, não se tem sensação de ser, de existir. Creio, logo sou. (...) Creio, mas não sei em quê. Às vezes a percepção disso traz muito sofrimento e torna a vida insustentável. Outras vezes, imagino loucamente que poderia sair desse estado com um esforço sistemático, com o esforço da leitura de Léon Bloy, por exemplo. Sei que já não espero salvação ou resolução de problemas por meio da leitura, mas Léon Bloy tem um tal atrativo sobre mim. Seu diário é a obra que talvez pudesse me “positivar”(sic) (Gomes, 1942-47, p. 4).²⁹*

Como se vê, este pequeno trecho remete à fé como condição existencial sem a qual parece se estabelecer um vazio, um sofrimento, uma vida insustentável. Mas ao mesmo tempo, há a dúvida que não despreza a dispersão da crença e indica a opção por uma fé cujos referenciais afastam-se do sentido dogmático e ritualístico do convencionalismo católico, produzindo o esboço de uma abstração pessoal da provável experiência religiosa familiar. A menção a Léon Bloy, polêmico escritor francês do século XIX, de fervoroso

²⁹ Os grifos são meus.

catolicismo, não parece ser apenas um acaso impensado de um garoto de vinte e um anos que inicia um pensamento reflexivo. Se olharmos para o legado de Bloy, o qual nos deixou uma obra romanesca com forte tom autobiográfico, demonstrando seus tormentos pessoais, as suas angústias e suas iluminações espirituais, as peças do grande quebra-cabeças que formam o pensamento contraditório e, sobretudo, a obra artística de Alair Gomes – com seu forte caráter confessional autobiográfico – começam a se juntar.

Além do mais, Bloy era um visionário que privilegiava a experiência direta com Deus, através do amor. Alair procede em sua reflexão sobre a religiosidade num caminho semelhante, embora a Bloy não interessassem as filosofias e nem a teologia, questões sempre presentes nas inquietações existenciais de Alair. O escritor francês sustentava a sua visão sobre a religião nas palavras do místico flamengo John de Ruysbroeck, que viveu na virada do século XIII, segundo as quais a contemplação é um conhecimento superior aos modos de conhecer, uma ciência superior aos modos de saber, uma espécie de *ignorância iluminada*, um espelho maravilhoso onde se reflete o esplendor de Deus. Neste sentido, a contemplação está fora de toda regra e todos os procedimentos da razão são impotentes frente a ela (Fernando Castelli, s:d). Bloy é inspirador de Alair através de dois aspectos: a literatura religiosa e autobiográfica e a experiência do ver como possibilidade de iluminação divina. Estes dois elementos povoam *Drôle de foi*, a obra literária que inaugura todo um processo de reflexão biográfica e produção artística para Alair Gomes.

Conforme já foi ressaltado, a experiência visual sustentou muito da sua *praxis* de vida e aprendizado do mundo, onde as descobertas cotidianas através da visão são fundamentais. Entre todos os sentidos, era o da visão o que para ele se configurava como o mais importante. Este é um fator que, sem dúvida, vai conduzi-lo na maturidade à atividade da fotografia. Ver, neste sentido, torna-se uma atividade tão importante que ela assume uma aproximação cada vez maior com a religião, produzindo nexos entre o homem e as forças espirituais presentes na natureza, com seus estímulos visuais. Ver acaba sendo algo que está próximo da adoração religiosa. Talvez a máxima inspirada no *cogito, ergo sum* cartesiano, que Alair tenta ligar à experiência da crença – *creio, logo existo* – no pequeno

trecho acima exposto, não fosse para ele outra coisa que *video, ergo sun*, ou seja, *vejo, logo existo*. Ver a beleza é uma forma de possuí-la, de exaltar a sua verdade. Em muitos trechos de *Drôle de foi* aparecem manifestações de um desejo de verdade, verdade muitas vezes relacionada ao que ele chama de sentimento. Num outro trecho mais adiante do mesmo diário, ele explicita, ainda mais, o fato de acreditar estar a beleza num patamar correlato ao da experiência religiosa:

Nas horas de máximo sentimento religioso deveríamos viajar numa espécie de ônibus todo envidraçado pela praia de Copacabana, de ponta a ponta, espiando todas as pessoas belas, quase nuas, andando de um lado para o outro, ou deitadas na areia a receber em cheio a luz do sol e o vento do mar. Deveríamos até pedir auxílio a Miguelângelo (sic) para perceber tudo melhor ainda... Se o sentimento religioso persistisse pediríamos então a Deus para admitir tudo. Certas coisas não podem ser recusadas (Gomes, 1942-47, p. 97).

A constituição da matéria-prima da fotografia de Alair já está posta neste pequeno extrato de texto, onde é ressaltado um sentido ritualístico para o olhar. O exercício retiniano da fatura fotográfica através do espetáculo do olhar do artista será, alguns anos mais tarde, sistematizado nesta mesma prática que ausculta o corpo da cidade, sobretudo as praias do Rio de Janeiro, e segue o mesmo ritual da *flânerie* em busca dos belos corpos de seus habitantes, ocultos na insignificância das horas banais. No discurso da experiência estética de Alair, acima reproduzido, esses corpos são recortados, em relação ao entorno, numa experiência quase sagrada de adoração visual que é parte da busca cotidiana do artista. Alair continua o trecho acima com a seguinte afirmação: *Não importa a frivolidade da multidão na praia. Pode-se perfeitamente “fazer abstração” dela e teimar no sentimento próprio* (Gomes, idem).

Na fotografia, posteriormente, o mesmo processo será buscado: a abstração da multidão será particularizada pelo recorte da tomada fotográfica e pelas edições do artista. Sob outro ponto de vista, ainda, Alair recupera o olhar desejante remetendo à arte clássica – e erótica, mais precisamente

homoerótica – de Miguel Ângelo, relacionando mais uma vez o desejo com a religião: ao pedir para Deus que *admita tudo*, Alair está reivindicando à maior autoridade do mundo religioso católico, do qual ele faz parte, a inserção do belo – inevitável (*certas coisas não podem ser recusadas*) – como prática cotidiana próxima ao próprio ritual religioso de adoração.

Georges Bataille (1987) sustenta a sua idéia do erotismo como a superação da descontinuidade individual à qual estamos todos submetidos, através da busca de um sentimento de continuidade profunda, que é a própria interação erótica.³⁰ Este desejo de continuidade pode se estabelecer através do *erotismo dos corpos*, do *erotismo dos corações* – que é o erotismo amoroso propriamente dito – ou, ainda, do *erotismo sagrado*, onde entram em campo as relações entre Eros e religiosidade. No âmbito desta última modalidade erótica, a continuidade que supera a descontinuidade existencial do ser se instaura, pelo menos no Ocidente, através do encontro com Deus:

O que a experiência mística revela é uma ausência de objeto. O objeto se identifica com a descontinuidade, e a experiência mística, na medida em que temos em nós a força de operar uma ruptura de nossa continuidade que introduz em nós o sentimento de continuidade (Bataille, op. cit., p. 22).

De certo modo, o que Alair parece estar tentando buscar é um conceito em que o homem, a natureza e o sagrado estão absolutamente em sintonia, portanto um erotismo que não dispensa o objeto, conforme o erotismo sagrado *batailleano*, mas um erotismo que engendra a idéia de sagrado através do prazer em que o objeto e o divino se mesclam. A natureza, nesta medida, está dentro de nós, dentro de nossa corporeidade desejante em que o fato de existirmos já é argumento suficiente para buscarmos uma interação com o mundo espiritual que complementa nossa razão de viver. Visto sob este ângulo, nada haveria de sujo ou feio a esconder frente à erotização do cotidiano:

³⁰ Na verdade este princípio de busca da continuidade está também em Platão e Freud. Ver CASTELLO BRANCO, Lúcia. *Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro*. Belo Horizonte, UFMG, 1985.

O erotismo é dessas coisas muito particulares que dificilmente consentimos em tornar pública. Mas se estivéssemos inteiramente convencidos do que guardamos para a intimidade, deveríamos apregoá-lo aos quatro ventos. A única desculpa para não se fazer isso é a falta espontânea de vocação para educar as massas ou converter os outros (Gomes, 1942-1947, p. 87).

Se há dúvidas latentes, neste trecho do seu primeiro escrito, quanto ao modo mais apropriado de tornar o erotismo um aspecto que deve ser assumido pelos homens dentro de sua normalidade cotidiana, o texto já aponta para a constituição das convicções do futuro artista Alair Gomes. Sobretudo no que tange às opções temáticas da fotografia que ele desenvolverá mais tarde: o homoerotismo, cujo alvo principal é o corpo masculino. Esta opção estética é exercida com a mais plena convicção em seu processo artístico, o qual é desencadeado pela complementaridade, já implícita em diversas passagens do texto, que ele acreditava existir entre beleza, erotismo, arte e religiosidade.

É importante não perder de vista que, neste texto, Gomes é bastante jovem, cheio de referências e ainda experimentando as nuances de um pensamento em construção, bem como de convicções pessoais dificilmente aceitas com tranquilidade pelo universo familiar e social em que ele estava inserido. Neste sentido, o seu discurso flutua entre a vontade de produzir rupturas e a contemporização com o meio do qual descende ou no qual circula. Conforme veremos mais adiante, esta oscilação entre ser o que deseja e contemporizar com a sociedade continua a acompanhá-lo, sobretudo num certo mal-estar que se manifesta até mesmo como sustentação da sua prática artística. A construção de um referencial artístico cujo sustentáculo principal são suas referências pessoais é a afirmação de um lugar alternativo. Um lugar idealizado e particular sem preocupar-se com o público e, portanto, livre dos rituais do sistema das artes, é um dos elementos que o conduz a este mal-estar, contraditoriamente viabilizando a prática de sua arte.

2.1.3. “Tudo é permitido”, uma ruptura silenciosa

O estado convencionalmente tido como
“falta de vergonha”
abre-nos campos vastos que permitem
caminhos largos e agradáveis.
Alair Gomes, 1943

É evidente que na época em que nosso jovem Alair Gomes inicia sua aventura na escrita, muitas eram as dúvidas e inseguranças que percorriam as suas linhas. E as palavras e os questionamentos existenciais são o conteúdo desta condição. Desse processo nasce a escritura. Encarar temas como o das suas incertezas frente à profissão de engenheiro, provavelmente motivo de orgulho para seus pais, assim como expressar a sua diferença de orientação sexual frente aos outros, deve ter sido algo difícil para ele, principalmente no período de sua juventude. Entretanto, ao longo do texto, suas idiossincrasias vão aparecendo de modo cada vez mais evidenciado, ainda que existam momentos do texto *Drôle de foi* em que determinadas terminologias, bem como a presença de personagens não identificáveis, indicam um cuidado, talvez pudico, de não exposição de si e de outras pessoas envolvidas naquele diário. Entretanto, o paradoxal desta atitude é o fato de não querer expor-se e acabar justamente o fazendo pelo viés do discurso não dito, dos silêncios cifrados. Isto aparece, por exemplo no episódio em que o autor nos fala da visita de um amigo, de pseudônimo A. M. F. Nesta passagem, fica nítida a busca por uma alternativa de vida em que há algo de proibido e impossível naquele momento de assumir explicitamente através do escrito. Alair nos fala de uma expressão por ele batizada de “tudo é permitido”:

Hoje pela manhã visita de A. M. F. Lancei-lhe o “*tudo é permitido*”. Houve repulsão a princípio, mas a pílula acabou por ser engolida. Exatamente quando eu acabava de lhe dar de presente esse “tudo é permitido”, entraram pessoas na sala e falou-se sobre a grandeza moral de meu tio falecido há alguns meses (...) A situação tornou-se delicada. A. M. F. deve ter se sentido perturbado mas mostrou-se

sempre natural. Saiu sem que eu pudesse continuar a conversa, mas foi intenso em mim o desejo de arrebatá-lo o pensamento, de dar-lhe idéias grandes (Gomes, 1942-47, p. 4-5).³¹

Seria o “tudo é permitido” uma forma de se referir ao desejo homoerótico? Teria o mesmo sentido de outro trecho, anteriormente mostrado, no qual Alair pede a Deus *para admitir tudo*, em relação à beleza dos belos corpos das pessoas na praia? Quem seria este A. M. F.? Um possível namorado ou apenas um confidente? Nada pode-se afirmar com absoluta certeza. Entretanto, no desenrolar de *Drôle de foi*, há a confirmação de possibilidades de compreendermos este termo como algo relacionado à descoberta de sua sexualidade diferenciada. Mas o “tudo é permitido” também pode ser um pressuposto de vida, o qual se encaixaria numa visão do amor e da sexualidade dentro de patamares de maior amplitude e liberdade, negando as concepções religiosas judaico-cristãs, calcadas na noção de pecado e punição quanto à livre escolha do prazer. Se nos excertos das páginas 4 e 5 do diário, acima expostas, há um certo pudor em explicitar o que esta frase pode significar, dando margem a interpretações errôneas, na página 18 do mesmo texto Alair não chega a falar abertamente de sua homossexualidade, mas demonstra a sua atração pela beleza corporal, o que, embora ainda de modo discreto, nos leva à latência do desejo homoerótico em seu discurso:

Copacabana: amor meu maior pela perfeição corporal, pelas coisas fúteis, *pela vida do homem quase nu* com pele queimada do sol, batida por ondas, atritada em areias; pela matéria do corpo vivo, insofismavelmente vivo; pelo cheiro das podridões desinfetadas vindo do mar (Gomes, idem, p. 18).

O homem ao qual ele se refere pode muito bem relacionar-se à humanidade, ali compreendidos os homens e as mulheres, e a uma exuberância corporal assexuada e por ele tão admirada. Entretanto, o mais provável é que ele já esteja aqui falando do sexo masculino. Esta espécie de declaração de amor a Copacabana introduz uma visão da praia mais famosa do Rio de Janeiro como lugar paradisíaco e sedutor, mas, ao mesmo tempo,

³¹ Este trecho foi escrito em 1942. Os grifos são meus.

decadente, exalando o cheiro de podridões vindas do mar. Encontrar beleza na adversidade das podridões mal cheirosas confirma o caráter *flâneur* de Alair Gomes e sua paixão pela vitalidade que remete ao movimento dos corpos no cenário urbano do Rio de Janeiro, esta cidade balneária e carnavalesca até hoje fetichizada no imaginário *gay* como paraíso que, pelo menos desde a década de 1950, torna-se sinônimo de permissividade sexual.

James Green (2001, p. 251-267) lembra que os anos 1950 foram um período em que é construída a mitificação das praias do Rio de Janeiro, sobretudo Copacabana, a qual aparece no cenário internacional como verdadeiro território livre para a manifestação da diversidade sexual e da exuberância da corporeidade, principalmente pela magia que a cidade turística absorve naquele momento de forte entusiasmo desenvolvimentista, trazido por um pós-guerra de crescimento econômico flagrante. É neste cenário de metrópole tropical que se constitui o clima propício ao desenvolvimento de uma vida cotidiana erotizada não somente pela praia, mas também pelos espaços noturnos de interação das minorias sexuais que começam a emergir. Durante o dia, a chamada “*Bolsa de Valores*”, trecho de praia em frente ao hotel Copacabana Palace, notificou-se como espaço de flertes e interação homoerótica. O autor nos lembra, ainda, que era comum a presença de beldades masculinas e femininas do mundo do cinema *hollywoodiano* que se hospedavam neste hotel, de propriedade da família Guinle, e que circulavam pelo local a cartografar o exotismo da cidade, bem como o seu famoso carnaval.

Pessoas famosas, como os atores Rock Hudson, Marlene Dietrich, Yves Montand, Rita Hayworth, misturados à presença de belos homens em férias vindos de todo o mundo, promoviam o entorno do Copacabana Palace como um pequeno trecho de areia cuja aura *glamourosa* estava consolidada e atraía *gays* que para lá se dirigiam em busca de notoriedade e diversão. Mas o bairro de Copacabana também era excitante pela sua vida noturna além da praia, onde bares, restaurantes e cafés tornaram-se zonas mais liberadas para a interação entre as pessoas. Disseminou-se rapidamente o imaginário da permissividade sendo a cidade do Rio de Janeiro o seu paradeiro ideal. Ao

mesmo tempo, formava-se uma subcultura urbana de sexualidade mais aberta, que foi amalgamando a imagem da cidade como verdadeiro paraíso da sensualidade e do erotismo latino-americanos (Green, op. cit, p. 18). Este clima, embora ainda não evidenciado nos anos 1940, época em que Alair escreve *Drôle de foi*, não deixa de estar esboçado em seu olhar desejante, como um dos exploradores visuais pioneiros que percebe a vocação para o prazer que o Rio de Janeiro oferecia enquanto cidade tropical, praiana e carnavalesca. Uma cidade onde tudo é permitido.

O “tudo é permitido” particular de Alair Gomes, lançado como desafio ao amigo e descrito nas primeiras páginas de seu diário sobre a fé, talvez esteja ligado ao que em tantas passagens daquele texto é reiterado pelo autor com forte convicção. O escrito é permeado pela presença de três coisas que, para ele, estão imbricadas como se fossem uma totalidade inseparável: a sua atração pela *beleza*, a idéia de *sinceridade* frente ao mundo e a importância do *sentimento*. Três elementos que talvez se constituam numa bandeira juvenil, os quais estarão, no entanto, presentes como fontes principais de todas as suas crenças futuras, inclusive as religiosas. *Quero um Deus que seja como uma pessoa com quem “eu inteiro” possa conversar* (Gomes, 1942-47, p. 48).

Neste sentido, pode-se compreender o “tudo é permitido” num contexto em que ele se relaciona com as três questões primordiais acima expostas: a assunção da *verdade individual* sem hipocrisias e, portanto, a aceitação de seu desejo homoerótico; a *presença do belo no cotidiano*, aspecto fortemente relacionado aos belos corpos vulneráveis ao seu olhar de desejo; e, finalmente, o *sentimento* como *aspecto nutriz de seu pensamento intelectual*, em contrapartida ao racionalismo da tradição filosófica ocidental. “Tudo é permitido” poderia estar relacionado à ruptura com os tabus, buscando viver da maneira mais sincera e verdadeira possível, de modo autêntico e em sintonia com os próprios sentimentos, estes compreendidos num sentido amplo: vendo beleza onde ela pode ser vista, vivendo as pulsões cotidianas do belo em sua plenitude e nutrindo a sua sexualidade sem importar-se com os aprendizados castradores de uma religiosidade imposta. Uma vez assumidas estas verdades, ao longo de *Drôle de foi*, o autor não se importa nem mesmo com a existência

de certa tragicidade religiosa conspurcando a plenitude de sua sexualidade. Mas o tom de seu discurso é sempre o de incorporação de uma nova religiosidade, impulsionada pelo sentimento sincero que a tudo enfrenta:

Não importa que uma dialética trágica e destruidora pareça associar-se tão freqüentemente à vida sexual. A carne é coisa a que não se renuncia. Deve-se arriscar o corpo também e não apenas o espírito. Não me importa o que acontecer, tudo será apenas “conseqüência” (Gomes, idem, p. 83).

Embora haja aqui certa concessão ao castigo e à culpa cristãos, na verdade o texto vai se construindo como um processo de libertação. O espelho destas convicções que não admitem concessão está, por exemplo, nas diversas citações ao poeta francês Arthur Rimbaud, visto como alguém cuja dignidade e autenticidade poderia lhe servir como modelo: *Queria ser sincero e puro como Rimbaud. Creio numa salvação pela sinceridade. Fora dela não creio em nada* (Gomes, idem, p. 46).

A sinceridade de Rimbaud é o seu espírito aventureiro e corajoso, uma espécie de ídolo juvenil cuja liberdade inspira Alair Gomes em sua tentativa de encontrar o próprio caminho, inclusive o caminho religioso, onde uma tentativa de salvação vem pelo filtro da sinceridade. Mais ou menos nessa época, Alair costumava ir à Biblioteca Nacional para ler os livros que lhe interessavam. Entre eles estava “*Une saison en enfer*”, de Rimbaud, livro que certamente o influenciou.³² Daí, provavelmente, advêm os diversos trechos em francês nos textos que compõem *Drôle de foi*, assim como a confessa admiração por Arthur Rimbaud: *Não há senão uma criatura com ascendência admitida sobre mim: Rimbaud. Cada dia ele me parece mais “único”. Só ele é como se é; os outros todos não chegam a ser* (Gomes, idem, p. 90).³³

³² Um depoimento de Marcos Konder Reis é bastante esclarecedor: “Fomos à Biblioteca Nacional à cata de Rimbaud. Foi ele que me gritou para *Une saison en enfer*. Lemos Bloy, Bernanos, Kierkegaard, Kafka: Fronteiras da santidade. Li Joyce: *O retrato do artista adolescente* e passei a escrever com regularidade: contos, esboços de novelas e romances, sobretudo poesia. Ele [Alair] compunha seus primeiros contos. Só que ele estudava mais que eu e fazia tudo isso e levava a sério as matérias do curso. Passamos a ler a Bíblia e ele escreveu uma quantidade de cadernos de comentários do Antigo Testamento; chestovianos, digamos assim.” Apud GOMES, Aíla, op. cit. p. 42.

³³ Trecho escrito em 1943.

Esta idéia de que *somente Rimbaud é*, relaciona-se, provavelmente, com a admiração de Alair frente à coragem do poeta francês, um homem genial desde a sua juventude e, sobretudo, um lutador de força imbatível contra toda a hipocrisia e os tabus morais da sociedade oitocentista francesa, na tentativa de impôr o seu *modus vivendi* e sua literatura peculiares. “*Ser como somente Rimbaud é*” não está apenas ligado à admiração pela sua literatura, mas também à admiração pela sua atitude transgressora, pela sua aventura de imersão na arte. Não é ocasional a escolha de um artista ligado à literatura, justo num momento de vida em que Alair faz investidas no campo da expressão literária. Ele chega até mesmo a manifestar uma idolatria a Rimbaud de maneira bem mais radical e na língua do poeta: *Il n’y a qu’une tristesse. C’est de n’être pas Rimbaud* (Gomes, idem, p. 72).

Talvez o poeta francês tenha sido para o jovem Alair a referência *homoafetiva*³⁴ necessária para afirmar a sua orientação sexual em processo de gestação. Mas Alair reconhece, todavia, a impossibilidade que está contida nesse desejo de ser Rimbaud, pois há, segundo a sua concepção, um *estado Rimbaud* que nada mais é do que uma fase em um destino (Gomes, idem, ibidem). Deste estado só lhe seria permitido sentir a tristeza de não ter sido, de nada adiantando o desejo de vir a ser. Afirmações como esta demonstram que Alair acalentava desde muito cedo a necessidade de trilhar o seu próprio caminho, ainda que manifestasse nessa trajetória uma certa complacência melancólica em relação ao seu próprio destino, distante do de Rimbaud, como algo que lhe impedisse um processo de entrega mais plena ao mundo, seguindo os passos do escritor francês.

O seu discurso em relação a Rimbaud demonstra também o desejo embrionário de atuar num outro campo bem diverso da engenharia, onde a expressão e a arte deveriam ser bem mais do que simplesmente formas de extrapolação das angústias existenciais, manifestando-se também como um posicionamento radical frente ao mundo. O mesmo posicionamento radical de

³⁴ Emprego o termo homoafetividade, no sentido de LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002. p. 37. Este conceito refere-se à presença de todo um universo de sensibilidade e cultura *gays* que não está, necessariamente, vinculado ao erotismo.

Rimbaud, que abdicou ao mundo material para aventurar-se livremente na arte e na vivência de suas paixões, tanto através de uma literatura polêmica quanto através de um não menos polêmico e controvertido romance com o poeta Paul Verlaine. Esta situação de abandono do mundo real em busca de um ideal que se sustenta na arte, Alair vai experimentar quando desiste da promissora carreira de engenheiro para, segundo um amigo bastante próximo, *ganhar a vida como franco atirador*.³⁵ E quando opta, do mesmo modo que Rimbaud, por uma arte inseparável de sua biografia.

Justamente por isso é que ele não conseguia aceitar as regras que conduziam a vida das pessoas em sua época. A sexualidade é freqüentemente cotejada com a religião, tentando produzir uma alternativa à ordem estabelecida, principalmente no que tange à tragédia do pecado. E, indo ao encontro desta questão, aparece a corporeidade como um elemento que nunca é negado em sua teoria sobre a religiosidade. Corpo e alma formariam um todo complementar pois, segundo ele, se assim não fosse, *de que adiantaria a ressurreição da carne?* O casamento monogâmico, como escolha definitiva da parceria amorosa-sexual, é outro aspecto por vezes ironicamente atacado entre as linhas da *estranha fé* perseguida por Alair Gomes. Renunciar aos estímulos que incidem sobre os nossos sentidos seria perder-se nas imposições de uma moral que nega o prazer e a própria existência do mundo e do corpo em seu sentido mais extremo. Seria como a busca de uma pureza ascética despropositada:

(...) A preferência pelo Cristo pode ser um dom especial, uma Graça para certos “puros” que não deveriam mesmo viver “no mundo”, mas para os que se sentirem atraídos pelo mundo, não há sentido algum na renúncia ao mundo (sic). (...) Para mim, e para todos aqueles a quem “*tudo é permitido*” (...), qualquer escolha “definitiva” seria artificial e estúpida, e qualquer nova atração pode ser mais viva e mais intensa que a atração que nos prendia antes – seja mesmo esta uma “profunda” vida cristã. Se entre uma aceitação e outra existe um

³⁵ Esta expressão é de Marcos Konder Reis, referindo-se à coragem de Alair de romper com uma cômoda carreira de engenheiro em prol de necessidades de ordem subjetiva, como a busca de um sentido artístico para a vida. In: GOMES, Afila, op. cit., p. 43.

“contraste doloroso”, a sensação de dor desaparece sem grande demora com o hábito (Gomes, idem, p. 85).³⁶

Não há rejeição à vida religiosa, nem mesmo ao cristianismo, mas sim às regras pré-estabelecidas que reduzem a prática religiosa a toda uma gama de pré-condições e condutas. O casamento monogâmico, assim como a heterossexualidade, parecem ser elementos aos quais Alair alude neste trecho como aspectos problemáticos da religião e que merecem ser trazidos à baila para discussão e questionamento. Mircea Eliade (1996) mostra que para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica, ou seja, o Cosmos na sua totalidade pode tornar-se uma hierofania, uma emanção do Sagrado. Alair compartilha desta visão quando relaciona a beleza natural à experiência estética, assim como quando manifesta a interação erótica, ainda que visual, relacionada ao universo do Sagrado. Para ele, parece não existirem as fronteiras duais do sagrado *versus* profano, sendo as duas coisas uma totalidade complementar, ou seja, dois territórios que se interpenetram:

No Amante de Lady Chatterley existem freqüentes afirmações e exaltações da virilidade; mais que isso: existe mesmo uma busca consciente de um máximo de virilidade. Lawrence canta hinos ao pênis ereto e ondulante, entroniza a masculinidade de maneira direta e indisfarçada. As descrições minuciosas do corpo de Mellons são a culminância do “espírito do autor”. Essa procura deveria esclarecer muita gente. Bastante coisa que é tida comumente como simples homossexualismo poderia se enquadrar naquela postura (Gomes, idem, p. 86).³⁷

Nas entrelinhas deste discurso de Gomes, relacionado à anatomia masculina, já aparece o esboço de textos e de séries fotográficas em que ele próprio homenageia, em momento posterior de sua vida como artista, o pênis. O dito “espírito do autor” parece estar relacionado à vontade de esboçar uma arte que vai além da obviedade. Ao mesmo tempo em que Alair exalta em Lawrence o corpo masculino erotizado, ele usa o autor para mostrar o seu

³⁶ Trecho escrito em 1943.

³⁷ Trecho também escrito no ano de 1943.

próprio pensamento, que não quer se restringir ao que ele designa como “simples homossexualismo”. Esta expressão aponta, de modo latente, para a crença numa complexidade mais abrangente quanto ao pensamento sobre a expressão da sexualidade homoerótica na arte, remetendo ao abandono da concepção dual oitocentista da sexualidade. Mas também refere-se a este tema como questão onipresente na experiência cotidiana:

Lawrence faz-nos pensar num estado sexual ideal. Também eu cogito dele. Mas não posso crer que, em épocas anteriores da História, este estado tenha sido atingido. Sei bem quão mais aperfeiçoados deveriam ser os gregos antigos, por exemplo, mas sempre penso em algo diferente e mais livre ainda, ou *transfigurado* (Gomes, idem, p. 87).³⁸

A relação que Alair estabelece com os gregos é, provavelmente, a noção que norteia a concepção do dito *amor grego*, entre *erastas* e *erômenos*, vinculada à pederastia e à paidéia, ou seja, à formação do homem na Grécia clássica, intermediada pela iniciação sexual de um homem mais jovem, um adolescente, por um homem mais velho. Entretanto, ao acenar com algo além da experiência grega, o protagonista busca um estado ainda mais ideal de liberdade erótica do que aquele dos gregos ou mesmo aquele explicitado por Lawrence e sua suposta ode ao pênis através do personagem de *O amante de Lady Chatterley*. Mas esta liberdade reivindicada por Alair apresenta, contudo, uma faceta religiosa; ao empregar o termo *transfiguração*. Se pensarmos no verbo *transfigurar*, podemos relacioná-lo ao universo artístico. Mas é também do religioso que Alair está falando. No campo estético, a transfiguração é a transformação da natureza por um processo de figuração alternativo a ela. No plano religioso, por sua vez, a transfiguração é uma transformação espiritual que exalta ou glorifica determinado estado. Um exemplo é o estado de glória através do qual Cristo apareceu aos apóstolos no monte Tabor. A transfiguração, neste sentido, está próxima da *hierofania*. Assim, é de um forte apelo religioso que Alair está se munindo, naquela fase de sua vida, onde

³⁸ O grifo é meu.

reflete sobre a sua relação com o mundo e, nela, também sobre os elementos estéticos que motivam a sua poética artística.

A importância desses primeiros escritos não se estabelece somente por serem incursões reflexivas inaugurais de um Alair de vinte e poucos anos. Elas tratam das dúvidas existenciais do autor, demonstrando através do leque complexo das questões trazidas à baila, situações que extrapolam a condição individual, remetendo à História de toda uma geração de jovens com seus naturais conflitos, num mundo também conflituoso e cheio de tabus sexuais. Se o Rio de Janeiro já era considerado, desde a República Velha até as décadas de 30 e 40, uma cidade relativamente permissiva quanto à *homossociabilidade*, – numa cartografia urbana que passava pela Praça Floriano Peixoto, o Passeio Público, a Cinelândia, o bairro boêmio da Lapa e a Praça Tiradentes, – isto não quer dizer que havia abertura democrática para a manifestação das sexualidades ditas *periféricas* ao modelo heterossexual vigente.

A juventude de Alair está marcada pela repressão aos impulsos homoeróticos. O elemento da clandestinidade era a regra que norteava as diferenças sexuais e é somente neste plano que a sua existência é tolerada. As pessoas socialmente rotuladas na condição da homossexualidade eram, na época da juventude de Alair, muitas vezes, hostilizadas (Green, op. cit, p. 147-148). Neste sentido, os seus escritos desde *Drôle de foi* são o prenúncio silencioso da rebeldia jovem das décadas posteriores de 1950 e, sobretudo 1960, as quais foram rompendo, paulatinamente, com a moral vitoriana prevalecente. É a elas que Alair Gomes faz referência, mesmo sem sabê-lo, como uma versão tropical de Walt Whitman, poeta que pré-anunciara a *Beat Generation*. A própria imagem de Alair Gomes no período de sua plena atuação como fotógrafo e intelectual que percorria as areias de Ipanema e a pedra do Arpoador, influenciando gerações mais jovens de artistas nos leva à figura de Whitman. Como o poeta, Alair tinha cabelos compridos, era esguio e exercia um forte poder de sedução sobre os jovens, com os quais tinha grande interlocução. Entretanto, não é através da poesia que ele influencia esta geração de jovens que o admiravam, mas pelo conhecimento filosófico e estético.

As primeiras expressões do seu pensamento sobre o mundo se dão através dos escritos e configuram, mesmo que silenciosamente e intimamente, um modo de transgressão. Cabe ressaltar, neste sentido, que a prática do diário íntimo, muito comum no século XIX, embora aparecendo no cotidiano de Alair Gomes em meados do século XX, é uma necessidade de foro íntimo, que funciona como tentativa de sistematizar um olhar sobre si mesmo, o qual age como uma forma de estruturar o *eu* a partir de um auto-exame permanente (Corbin, 1991). O estabelecimento desse olhar sobre si mesmo é também a sistematização de um diálogo com os olhares alheios frente à mesma questão, que é, em última instância, a da sedimentação de uma auto-imagem. Por outro lado, o diário remete também à idéia foucaultiana da confissão, no sentido de aproximar-se dos procedimentos pelos quais o sujeito é incitado a produzir um discurso de verdade sobre a sua sexualidade, o qual é capaz de produzir efeitos sobre si mesmo (Foucault, 1990, p. 264). Complementando a visão de Foucault, temos, ainda, outros ingredientes interessantes sobre a prática do diário como processo de auto-aprendizagem e de individuação:

Manter um diário é também disciplina de interiorização; deposita-se sobre o papel a discreta confissão. A escritura permite a análise da culpabilidade íntima, registra tanto os fracassos da sexualidade como o sufocante sentimento da incapacidade de agir, repisa as resoluções secretas (Corbin, idem, p. 457).

Os mesmos pressupostos que vigoravam na Europa oitocentista, na qual se debruçou o autor acima citado, são ainda válidos para o Brasil da primeira metade do século XX, sobretudo para a geração de Alair Gomes. É evidente que se não há em seu discurso, ainda implícito, sobre sua sexualidade uma ação consciente de rebeldia, também não se pode vislumbrar nele uma cooptação frente à ordem vigente. Como se sabe, os discursos são descontínuos e contraditórios, pois neles vigora uma polivalência tática que lhes oferece estratégias diversas de manifestação dos mecanismos de poder (Foucault, 1993, p. 95). De qualquer modo, a opção de Alair pela escrita é uma escolha estética, fundamentada no princípio da beleza, mas que serve, como ele mesmo explicita, enquanto purgação de um sentimento ainda em gestação.

A escrita talvez seja a primeira fuga possível do mundo austero e anestético da engenharia, inaugurando nesse exílio voluntário de expressão pessoal uma nova relação com a vida. Ou até mesmo uma relação melancólica com o cotidiano, e as concessões necessárias que ele impõe, através de uma possível ficcionalização que se instaura nessa proto literatura.

Vista sobre outro ângulo, a atividade de escrever também é uma forma de driblar a finitude e deixar marcas para a posteridade, buscando a *estetização melancólica* do cotidiano no sentido em que apontam Aristóteles (1998), Lambotte (1999) ou Kristeva (1987). O objeto perdido que propulsiona o ato melancólico de escrever não está no cotidiano aparente, mas justamente nas perdas silenciosas que ele impõe. Alair está bem próximo desta noção, deixando claro que escreve para que alguém um dia receba os seus escritos. Ele escreve, portanto, de modo consciente, buscando ligações que estabeleçam fluxos futuros, os quais ele não domina, mas deles necessita. E é através da necessidade de deixar marcas estéticas de sua passagem pela vida que o seu trabalho artístico autobiográfico alimenta-se desde a sua gênese. E quanto mais ele escreve, mais aviva a presença do tempo que se esvai. E esta é uma atitude desencadeadora de uma sensibilidade melancólica, pois o diário íntimo tenta exorcizar a angústia da morte que, no entanto, ele aviva pelo próprio ato de escrever. *Detectar o desperdício de si próprio é proporcionar-se os meios para uma estratégia de poupança* (Corbin, idem).

2.2. O preço da liberdade

Tenho uma vaga idéia do que
quero, mas não sei dizer.
Alair Gomes, 1943

Alair Gomes já estava formado em engenharia há dois anos, quando em 1946 ele passa por um período, segundo as palavras de sua irmã, *de profunda*

crise religiosa e séria depressão (Gomes, s/d, p. 5). É impossível traçar com exatidão os contornos desta crise e deste estado depressivo, mas pode-se imaginar que há estreitas relações com a escritura do próprio texto *Drôle de foi*, reflexão que, conforme já vimos, estabelece todas as dúvidas e descontentamentos do jovem Alair no plano pessoal, profissional e espiritual, provocando desdobramentos futuros nestes setores de sua vida. Mas esta crise o fez enfrentar um período de grande introspecção. Segundo a irmã, ele teria ficado abalado pelo excesso de estudo. Mas pouco se sabe, com exatidão, sobre os fatores que deram origem a esta fase difícil:

(...) pois ninguém da família lhe perguntava nada e ele tampouco respondia ou manifestava-se a respeito, permanecendo por longos períodos em silêncio, não comia... Só o Marcos [Konder Reis] é que tinha acesso a ele lá em casa ... Ele conversava com Alair e o animava um pouco. Durou bastante e foi um período muito doloroso para nós, vê-lo naquele abatimento terrível...³⁹

Segundo Konder Reis, este período é definido como o de um *combate espiritual, mais cruel do que a batalha dos homens* (Apud Gomes, s/d, p. 43). Período em que, segundo o amigo, foi preciso que Alair *fugisse das suas próprias emoções* (idem, ibidem). As entrelinhas do discurso de Konder Reis apontam para o conflito entre religiosidade e vida amorosa. A fórmula *combate espiritual versus fuga das emoções* sugere esta leitura. Entretanto, aquele ano também ficou marcado pela nomeação de Alair como engenheiro residente da Central do Brasil em Teresópolis. A crise foi se atenuando com a vida em contato com a natureza naquela cidade, para a qual ele foi transferido. Se observarmos com mais acuidade os temas constantemente abordados em *Drôle de foi*, as pistas da crise existencial de 1946 podem, sem dúvida, ficar um pouco mais esclarecidas. Certamente este é um diário contraditório, tanto quanto toda a própria trajetória de vida de seu autor. E é, talvez, nestas contradições que possa ser encontrado o fermento justificador de sua recaída existencial no ano de 1946.

³⁹ Depoimento de Afila Gomes de Oliveira em entrevista ao autor, realizada em 17 de julho de 2003.

Por vezes, percebe-se em seu discurso uma vontade de libertação da religião – e o caminho para isto é a fusão entre religiosidade e natureza –, onde *Eros* entra como elemento fundante de sua relação com o mundo e de uma possível ruptura com a sociedade em que se insere, conforme já apontei quando ele se refere a Lawrence e à transfiguração do homoerotismo, questão que também vai aparecer em outros trechos em que ele se refere à salvação cristã: *o sexo não é um aparelho para uso doméstico. A Salvação não pode ser um apaziguamento* (Gomes, 1942-47, p. 84).⁴⁰ E, por vezes, percebe-se resquícios de certa moral cristã, através de recuos quanto às idéias outrora defendidas com afinco: *Viver no tudo é permitido. Mas, e se eu ficar apenas imoral, vulgar, um niilista? Tudo é permitido, mas nem tudo é permitido* (idem, p. 46).

Mais uma vez, a recorrência da fé aparece como necessidade existencial que engendra uma auto-censura e, portanto, um contraditório retrocesso em relação às suas convicções. De qualquer modo, ainda que não seja possível desvendar por completo a *persona* de Alair Gomes e saber ao certo os elementos que o levaram à tão comentada crise de 1946, que, diga-se de passagem, não será a única em sua vida, o fato é que, passado algum tempo desse episódio, uma grande transformação ocorreria nos rumos de sua biografia. Provavelmente os cerca de dois anos em que Alair viveu em Teresópolis como engenheiro da Central do Brasil foram definitivos. O cotidiano daquela cidade em forte contato com a natureza, uma de suas mais confessas paixões, talvez tenha sido mola propulsora da continuidade das reflexões sobre o rumo a tomar na vida, bem como sobre onde escoar a sua energia estética com o mundo. Evidentemente, este processo não deve ter sido isento de grandes conflitos, haja vista a expectativa familiar em relação à sua honrosa carreira de engenheiro.

⁴⁰ Trecho escrito no ano de 1943.

2.2.1. A primeira grande ruptura

A decisão definitiva sobre este impasse veio no ano de 1948, momento em que ele abdica da carreira de engenheiro para dedicar-se à pesquisa desinteressada, sobrevivendo à própria sorte de aulas particulares e prestação ocasional de serviços intelectuais ou técnicos.⁴¹ A sua última fase na Central do Brasil foi na sede da cidade do Rio de Janeiro, tendo como tarefa principal o conserto do relógio da torre da estação central. Segundo depoimento de sua irmã, o contato com os operários na Central do Brasil era agradável, eles o queriam muito bem e inclusive tinham uma relação bem amistosa com ele. A gota d'água que o fez tomar a decisão de desistir daquele emprego foi o fato de, naquela época, ele ter se envolvido com as atividades administrativas e burocráticas daquela instituição, as quais ele não teria suportado.

Curiosamente, ou providencialmente, é no mesmo ano fatídico de 1946 que uma relação mais próxima da arte aparece em sua vida através da colaboração com o amigo José Francisco Coelho⁴² e outros, como o próprio Marcos Konder Reis, na fundação da revista literária MAGOG.⁴³ Em resposta a uma entrevista, por ocasião do lançamento do primeiro número do periódico, Alair declara que *a Graça pode se manifestar em qualquer escrito, de uma porção de maneiras, inclusive as mais disfarçadas. E tudo se mistura com a vida.*⁴⁴ A que Graça, com letra maiúscula, se refere Alair? Ora, provavelmente à graça no sentido religioso, pensando no alcance de uma condição de recompensa mística, de dádivas espirituais, que o ato de escrever lhe ensinaria. Por outro lado, o seu curto depoimento adverte que a vida é o método buscado para a sua análise literária, do mesmo modo que ela é também a matéria-prima do seu fazer artístico, já manifestada diversas vezes

⁴¹ Ele passou a dar aulas particulares de matemática e física, mas também chegou a trabalhar por algum tempo no IBGE, onde teria montado o setor de informática daquela instituição. Houve também uma breve passagem pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, onde atuou como docente de matemática e física.

⁴² Não há referências a este amigo de Alair nos arquivos pesquisados, a não ser em GOMES, s/d, p. 5.

⁴³ Há também poucas referências a esta revista na documentação pesquisada. De qualquer modo, a importância que ela exerceu na biografia de Alair pode ser creditada ao fato de o periódico possibilitar-lhe uma entrada mais efetiva no mundo da arte e na atividade da crítica, ainda que de forma introdutória.

⁴⁴ GOMES, Afila, op. cit., p. 5.

naquele período da vida de Alair, ainda fortemente marcado pela literatura como forma de expressão artística.

Uma vez rompidos os laços principais com a engenharia, o caminho estava aberto para o desenvolvimento livre de suas idiossincrasias. A afirmação⁴⁵ de seu homoerotismo provocou a exploração de outros territórios artísticos, desbravados com intensidade para expressar este desejo silencioso. Entre seus 25 e 30 anos, através do desenho com pastel e carvão, ele vai se dedicar a uma busca semelhante àquela do diário *Drôle de foi*, a um tema erótico. Esta escolha já era uma fascinação há muito tempo presente em sua vida e vai constituir-se no carro-chefe de sua obra fotográfica posterior: *o nu masculino*. Foi a partir do reconhecimento precoce dessa fascinação, – questão cotidianamente evidenciada no próprio meio circundante da cidade balneária do Rio de Janeiro, – que ocorreu o seu contato mais intensificado com as artes visuais. Mais uma vez, não foi freqüentando uma escola de arte, mas buscando de maneira autodidata aproximar-se do mundo artístico através da freqüência a exposições ou, ainda, através da leitura de livros de história da arte, que este processo de chegada ao desenho aconteceu. Entretanto, mais do que um artista manual, Alair era uma pessoa cuja sensibilidade estava melhor aguçada para o ver, do que propriamente para o fazer. Pelo menos esse fazer manual que a pintura e o desenho significavam. Sendo assim, ele logo percebeu seus limites, desistindo da empreitada artística: *Isso me convenceu de que eu não tinha nenhuma vocação para as artes visuais no sentido do desenho ou da pintura e que as minhas tentativas estavam destinadas à mediocridade* (Gomes, 2001, p. 106).

É assim que, após ter experimentado a crítica literária através da revista MAGOG, Alair parte para outra investida literária. Esta, entretanto, livre de qualquer freio criativo e ainda mais problematizadora de suas questões biográficas. Foi com a experiência de escrita dos chamados *diários eróticos*

⁴⁵ Emprego o termo *afirmação*, pois segundo depoimento de Gomes, em entrevista a Joaquim Paiva, a manifestação de seu homoerotismo já aparece desde quando ele estava na escola: “*Houve um incidente na escola primária com um rapaz que se chamava Aécio. Eu me lembro que um belo dia este menino brigou com um outro e se machucou. Quando eu o vi machucado eu recordo da visão que eu tive, o tipo de sentimento que este incidente despertou em mim era, em todas as suas evidências, amoroso e erótico.*” In: GOMES, Alair. *Alair Gomes*. Paris, Fondation Cartier pour l’ Art Contemporain, 2001, p.107.

que uma imersão mais radical na arte acontece em sua vida. Durante os anos 1950, mais especificamente a partir de 1954, ele começa a dedicar-se de modo mais sistemático a este tipo de escrita como atividade levada a cabo diariamente, como se fosse um ritual religioso e rotineiro. A esses escritos ele chamou de *Intimate writings*, compostos pelos chamados *Journals*: pequenos cadernos escolares espiralados, todos eles manuscritos em inglês.⁴⁶ O primeiro destes diários foi intitulado pelo autor *J.A. 1954* e foi escrito em Cabo Frio num período considerado de crise por Aíla Gomes (Gomes, s/d, p. 29).

Aliás, o inglês, além de ser mais uma entre as aventuras autodidatas do artista, era uma forma controversa de ele buscar uma espécie de lançamento no mundo artístico. Pode-se relacionar esta sua atitude de expressar-se nesta língua como a busca de uma certa universalidade artística, já que o inglês entrara com força no Brasil a partir dos anos 1940 – sobretudo pela política de boa vizinhança que aproximava os países sul-americanos dos Estados Unidos, processo que foi se acelerando durante a Segunda Guerra Mundial e os anos 50. Entretanto, o uso da língua inglesa, segundo o próprio Alair, era um modo de buscar uma maior liberdade na escrita de suas experiências eróticas sem nenhuma restrição. Era, na verdade, um modo íntimo e até clandestino de expressão, inspirado pelos preconceitos de sua época ao tipo de sensibilidade erótica manifestada nesses diários. Era também um modo de esconder-se, sem precisar ter auto-censura quanto ao que sentia, dando continuidade ao trabalho confessional iniciado em *Drôle de foi*. O fato é que Alair costumava usar o inglês inclusive para manter correspondência com intelectuais de outros lugares e talvez, também, para estar em dia com a modernidade de sua época. Ele incorporou esta segunda língua de modo tão intenso em seu cotidiano que, segundo amigos, a escrita em inglês o fazia usar palavras em português inspiradas pelo inglês, como por exemplo *biologista*, ao invés de biólogo.⁴⁷

⁴⁶ Estes escritos são em número de 10 e incorporam, também, diários de viagens. O único que Alair não considerava um *journal* é também o único escrito em português, intitulado *Ex Alto* (de 1980).

⁴⁷ Depoimento da escritora Hilda Gouveia de Oliveira em entrevista ao autor, realizada em julho de 2003.

Segundo depoimento da sua irmã, a ambígua mania do inglês começou com a busca de livros científicos nessa língua, aqui inexistentes na época em que ele inicia suas pesquisas filosóficas e científicas:

Aqui não tinha muitos livros das áreas de interesse dele, então ele mandava vir... E ele tomava notas em inglês... Ele nunca teve um professor de inglês... (...) Era mais oculto, compreende? Era também uma máscara...⁴⁸

Se os primeiros *Journals*, conforme argumenta Aíla, são oriundos de um momento de crise, percebe-se que as recaídas existenciais de Alair sempre foram acompanhadas de uma aventura em prol da criação artística. Embora houvesse a intenção de publicar no futuro esses escritos, a idéia diluiu-se com o passar do tempo, pois Alair sabia que publicar uma obra composta de diários, escritos por vezes de forma apressada, significaria ter um grande trabalho de edição e recomposição do texto no encalce de uma linguagem de acento mais literário, principalmente em se tratando de uma outra língua. Anos mais tarde, um pouco antes de sua morte, ele reconheceu que *compôr todos os diários em sua seqüência, com valor literário, seria obra para Proust*, e ele, modestamente, *sentia-se apenas um “awfully awkward, stubborn writer”* (Apud Gomes, s/d, p. 29).⁴⁹

Esses escritos, além de serem diários íntimos, contêm considerações filosóficas do autor. Eles não deixam de ser mais um ensaio que remete ao seu desejo de aproximar-se da arte tentando tornar-se escritor. Apesar de se constituírem num volumoso documento, esses *Journals* acabam sendo uma documentação bastante hermética para a pesquisa, pois, além do uso do inglês autodidata de Alair como código ser um aspecto que dificulta a compreensão do sentido de alguns trechos, há ainda outro fator a considerar: o autor usa de uma caligrafia praticamente indecifrável, quase hieroglífica, o que não acontece em outros momentos

⁴⁸ Aíla Gomes em entrevista ao autor, realizada em julho de 2003.

⁴⁹ In: GOMES, Aíla, idem, p. 29. Traduzindo, os qualificativos de Alair para consigo mesmo são algo como um “*terrivelmente desajeitado e obstinado escritor.*”

de sua vida em que ele manuscreeve documentos.⁵⁰ Ao longo dos anos 1970 e 1980, apogeu de sua atividade artística, o emprego do inglês se dá de modo sistemático, através tanto de textos datilografados quanto de textos escritos à mão. O uso de textos também aparece em suas composições fotográficas. Em todas essas situações, contudo, há condições tranqüilas de legibilidade. Quanto aos diários, espécie de *escrita subterrânea*, neles há a confirmação de uma atitude mais corajosa de narrativa pessoal, como elemento privilegiado da poética de Alair, na verdade um obstinado e teimoso *escritor de si mesmo* que não largará esta marca quando de sua atividade junto à fotografia, anos mais tarde. A escrita de difícil compreensão talvez seja mais um elemento estratégico que, dado o caráter íntimo dos *Journals*, vem a torná-los propositadamente inacessíveis.

No que é possível ler das páginas dos diários íntimos, percebe-se a narrativa de inúmeros episódios referentes a relacionamentos amorosos e à vida sexual do autor, com passagens de grande conteúdo erótico contadas em detalhes. Evidentemente, este tom apimentado dos diários torna bem mais explícitas as preferências homoeróticas do narrador, indo além da narrativa de cunho religioso e até mesmo bem comportada do texto *Drôle de foi*, escrito na década precedente. É como se Alair fizesse, a partir desses escritos, o movimento de libertação que abriu espaço para o reconhecimento de sua sensibilidade homoerótica, propiciando o nascimento de sua fotografia também homoerótica dez anos depois. E, por isso, tivesse a necessidade desse tom clandestino, de demarcação melancólica de um território que passa pelo auto-reconhecimento de sua diferença, o que implica em ver-se em situação de marginal que necessita de códigos cifrados. Cabe ressaltar que esses diários, em sua primeira série (que inicia em 1954), foram interrompidos em meados dos anos 1960, em favor da atividade fotográfica. O costume da escrita de diários somente será retomado a partir da década de 1980 (Gomes, s/d, p. 29). Um depoimento de Alair é bastante significativo tanto do aspecto confessional

⁵⁰ Há um armário inteiro na Biblioteca Nacional somente desses diários eróticos manuscritos à disposição dos pesquisadores como mais uma faceta de Alair Gomes a ser desvendada. A quantia de cadernos é realmente impressionante e compreende um período de aproximadamente dez anos de sua vida, de 1954 até cerca de 1965. Em 1980 ele segue escrevendo seus diários.

que motivou o seu interesse pela escrita dos *Journals*, quanto do sentido religioso que ele experimentava em suas relações eróticas:

Um dia, talvez pela primeira vez, um jovem amante pelo qual eu estava muito apaixonado – e era de certo modo minha primeira paixão, a primeira tendo conduzido a uma ligação erótica prolongada... Nesse dia, então, eu tive o irresistível desejo de comemorar de alguma maneira, mas de uma maneira que pudesse resistir ao tempo, este acontecimento tão fantástico da minha vida – eu era concretamente amante de um jovem que eu achava bonito e que me permitia uma atividade erótica e isso tinha para mim *um sentido de tal modo sagrado e divino* – que de maneira alguma eu deixava de me confrontar com [...] a experiência do momento. Num certo sentido, eu experimentava a imensa necessidade de fixar esta experiência. E é isso que me levou à idéia do *Diário erótico* (Gomes, 2001, p. 107).⁵¹

Se a irmã comenta que o primeiro *Journal* teria sido resultado de um momento de crise, o depoimento entusiasmado e emocionado acima revela muito pouco desse caráter sombrio, desmentindo a informação de Aíla. É preciso relativizar o que a irmã denomina crise, do mesmo modo que é evidente que, no depoimento acima, Alair está produzindo uma memória de si mesmo, portanto há, implicitamente em seu discurso, uma vontade de idealizar e até mesmo de produzir uma versão poética de sua biografia. De qualquer modo, ele confessa que seu primeiro volume do diário erótico estava carregado dessa paixão torrencial pelo referido jovem. Conforme meu comentário anterior, muitas serão as “crises” pelas quais Alair Gomes passou em sua vida, crises cotidianas as quais todas as pessoas passam, sobretudo os artistas. Entretanto, este tom dramático que às vezes perpassa os seus diários, bem como as entrelinhas de seu discurso fotográfico, irão pouco a pouco demarcando um viés melancólico para a sua obra artística.

Assim como a memória de Alair sobre o seu passado é refeita em seu discurso de homem maduro, o mesmo acontece na produção da sua memória

⁵¹ Os grifos são meus.

pelo grupo de amigos, que sempre o vêem como uma pessoa alegre e de grande vitalidade, que irradiava entusiasmo em suas palavras e em sua relação com o mundo. Entretanto, ele tinha um aspecto diverso desta imagem social construída. A escritora Wira Wouk, o colecionador de fotografias Joaquim Paiva, o diplomata Paulo Franco, as atrizes Teresa Raquel e Camila Amado, alguns de seus amigos mais próximos, todos eles, em suas entrevistas a este pesquisador, acentuaram não apenas a inteligência, mas também o espírito jovem, bem humorado e entusiasmado, como elementos da personalidade de Alair.

Alair Gomes jamais é lembrado, na memória dos amigos, como um homem taciturno ou ranzinza, ou introspectivo, características do homem melancólico. Mas, ao contrário, ele é sempre o personagem maravilhado com o mundo, que encarava a vida como um espetáculo diário. Entretanto, um certo espírito catastrófico – a própria idéia melancólica da *catástrofe permanente* que Benjamin via no *spleen baudelaireano* – acompanhou a sua vida e mesmo esta sua atitude sedenta pelo tudo ver. Cabe ressaltar que a noção de *spleen baudelaireano* trata-se para Benjamin da constituição de uma outra visão, alternativa ao mundo moderno, que tudo reduziu ao ver (Buci-Glucksmann, 1984). Em alguns trechos de *Drôle de foi*, Alair acentua certa tragicidade catastrófica ao mencionar a sua diferença, de modo até agressivo, perante o mundo, como se quisesse construir uma visão alternativa da realidade ao seu redor: *Quem poderá interpretar Rimbaud sem patetismos e sem escândalos, tout simplement?* (Gomes, 1942-47, p. 96).⁵² Ou ainda, quando admite, ironicamente, a idéia da onipresença da tragédia no mundo, a despeito de suas opções pessoais:

Perdi completamente a “inocência” e a fé, tornei-me muito crítico, muito cínico. Além do mais sou brasileiro e o clima aqui é tão quente... Por que tragédia? Ela existe, sim, mas é preciso abandoná-la. A vida é vida mesmo, ainda que seja morte (Gomes, idem, p. 49).⁵³

⁵² Trecho escrito em 1944.

⁵³ Trecho escrito em 1943.

A presença da morte é também aspecto que norteia, subrepticiamente, o seu depoimento sobre as motivações que o levaram a voltar-se para a escrita dos diários eróticos. Era necessário celebrar o momento de felicidade, divino e sagrado, que a paixão e a interação erótica significavam. Era preciso reter aquele momento de alguma maneira. Mesmo que fosse um momento de crise e a paixão pudesse ser, em certo sentido, uma crise de reestruturação do eu, a partir da presença/ausência do outro e da latência da perda que esta situação enseja. A mesma atitude estética de Alair está expressa, no plano da imagem, em Plínio e na narrativa da filha do oleiro de Sícion, explorada no primeiro capítulo como origem mítica da pintura. A imagem pictórica aqui, entretanto, se manifesta através da escrita, mas igualmente ela é um modo de constituir um arquivo, um imaginário de vivências pessoais que remete à pulsão melancólica da coleção e estetização do cotidiano como estratégias substitutivas do objeto perdido.

O *spleen* é o sentimento que corresponde à catástrofe permanente. (...) O *spleen* inaugura um tempo fora da história como a memória involuntária. É por isso que, diferentemente do barroco, onde a morte e o abismo eram objetivados, no *spleen* baudelaireano a morte é interiorizada (Buci-Glucksman, op. cit, p. 79).

A criação literária é, para o melancólico, esta aventura do corpo e dos signos que dá testemunha do afeto: seja *da tristeza*, como marca da separação e como detonadora da dimensão simbólica; seja *da alegria*, como marca do triunfo que lhe instala no universo do artifício e do símbolo, tentando fazer corresponder o melhor possível às experiências da realidade (Bucci-Glucksman, idem). A evocação e o próprio processo de significação que a atividade literária engendra fazem existir, através do artifício dos signos e do próprio eu, a alteridade que estava separada. A literatura, mas também o discurso religioso – em suas essências imaginárias e ficcionais –, seriam dispositivos cuja economia prosódica, a dramaturgia dos personagens e os simbolismos implícitos constituiriam uma representação semiológica muito fiel à luta do sujeito contra o desabamento simbólico (idem, p. 35). Alair é, por excelência, o homem que se encaixa nestas características, pois tanto a

literatura quanto o pensamento religioso são territórios por onde ele se aventurou.

2.2.2. À deriva, mais fronteiras

O que a ciência objetivamente requer como método é o total não envolvimento de caráter emocional do pesquisador em sua pesquisa, mais a rejeição de quaisquer variáveis não científicas.

Alair Gomes, 1985

Paralelamente à disposição manifestada, sobretudo para a arte da literatura, Alair começa a ter um grande envolvimento com o pensamento científico, ainda no início dos anos 50, voltando-se para a pesquisa independente em filosofia da natureza e, especialmente, para um problema por ele considerado controverso, a questão do *comportamento voluntário*. Ainda que seja lugar comum dos entrevistados dizer que Alair dedicava-se de modo desinteressado à ciência através das pesquisas independentes que levou a cabo, esta afirmação não condiz com os conflitos vividos por ele. Desta necessidade de pensamento científico brotarão inúmeros artigos e escritos, assim como a participação em congressos, o que evidencia um caminho ou, pelo menos, um desejo de ser reconhecido pelo seu pensamento. Alair não se afasta da sua formação de base científica. Entretanto, ele corrompe os princípios de sua lógica, ao defender posições pouco convencionais para a comunidade científica de sua época. *Ele não admitia que a ciência se arrogasse a última palavra.*⁵⁴ Segundo depoimento dele mesmo, acerca do comportamento voluntário: *minha posição foi logo de início oposta à da ortodoxia científica contemporânea, na grande maioria aferrada à redução da consciência à fisiologia do cérebro* (Gomes, s/d, p. 6-7).

⁵⁴ Aíla Gomes em entrevista ao autor, realizada em julho de 2003.

Em 1953, Alair escreve o texto *The movements of living beings*, originalmente em inglês, no qual ele faz a defesa da compatibilidade da física quântica com a afirmação de um elemento genuinamente voluntário no controle nervoso. Com esse texto ele inicia uma correspondência regular com alguns cientistas de renome internacional,⁵⁵ entre os quais destaca-se um certo J. C. Eccles, da *Australian National University*. Este cientista, em visita ao Rio de Janeiro por ocasião de um congresso no ano de 1958, apresenta Alair ao cientista brasileiro Dr. Carlos Chagas Filho, então diretor do Instituto de Biofísica da Universidade do Brasil. Deste encontro com Chagas surgiu o convite para que Alair integrasse a equipe do referido instituto, lugar onde ele passa então a trabalhar, provavelmente dando algumas aulas. As correspondências e publicações nacionais e internacionais de seus textos, embora lhe garantam certa interlocução naquele período, não foram suficientes para a sedimentação do seu nome na área científica. Mesmo a despeito de cientistas de renome internacional, ligados à parapsicologia, terem reconhecido o seu trabalho.⁵⁶

Por outro lado, por não possuir título de pós-graduação ele foi impedido de uma apropriação maior dos espaços que a vida acadêmica poderia lhe viabilizar. A irmã Aíla refere-se que os esforços de Alair, ao longo da década de 1950, para conseguir uma bolsa no exterior e poder aprofundar seus estudos, foram vãos, uma vez que ele não cursou nenhuma pós-graduação e nem tinha vínculo com nenhuma instituição na área de concentração de suas pesquisas (Gomes, s/d, p. 9). Este dado demonstra uma certa fragilidade de Alair, inclusive quanto ao seu trabalho junto ao Instituto de Biofísica. Na construção da memória de Alair Gomes por seus amigos, ele sempre aparece como o típico gênio incompreendido por sua época, aquela pessoa cheia de talentos e inteligência que, entretanto, não se dobrava às regras do sistema, tal e qual um Rimbaud do século XX: *ele era um gênio natural, ele não fez mestrado e doutorado porque ele não queria engolir sapos.*⁵⁷

⁵⁵ Alguns destes cientistas são H. C. Eusenck, da Universidade de Londres; Richard Feynman, do Instituto de Tecnologia da Califórnia (prêmio Nobel em Física); W. V. Quine, da Universidade de Harvard; além do escritor Aldous Huxley. Apud, GOMES, s/d, p. 7.

⁵⁶ Ver GOMES, Aíla, op. cit.

⁵⁷ Depoimento de Wira Wouk em entrevista ao autor, realizada em julho de 2003.

De qualquer modo, no ano de 1962, já com quarenta e um anos, Gomes viaja pela primeira vez para os Estados Unidos, contemplado com uma bolsa de estudos de um ano, em filosofia das ciências. No processo de admissão de Alair como pesquisador convidado junto à Universidade de Yale, Carlos Chagas teve papel fundamental, indicando-o para o desfrute da bolsa oferecida pela *Guggenheim Memorial Foundation*.⁵⁸ Viver neste país era a consolidação de um sonho antigo, já expresso nas páginas de *Drôle de foi: deve ser tão bom o gozo da vida lá. Certamente eu passaria além de toda a burrice americana e me arranjará de maneira bem agradável* (Gomes, 1942-47, p. 85).⁵⁹ Cabe notar que o tom irônico que denuncia a burrice norte-americana aparece em muitos trechos daquele diário, no qual há um Alair jovem que se vê como alguém genial e, justamente por isso, despreza a ignorância alheia.

Esta viagem, embora prazerosa do ponto de vista estético, foi pouco frutificante no que se refere às pesquisas científicas de Alair. O costume da escrita cotidiana segue em frente, durante o período de permanência nos Estados Unidos, mostrando que ainda persistiam inúmeros conflitos no homem já maduro. Em 6 de novembro de 1962 ele escreve, numa das passagens de *Glimpses of America*,⁶⁰ uma queixa quanto à falta de receptividade às suas pesquisas, passado um mês de sua chegada a Yale. Ele então declara que a estadia naquela universidade em nada ajudara, até aquele momento, para o avanço de seu trabalho, a ponto de ele nada esperar de um certo professor M. e mesmo dos demais pesquisadores que compunham o corpo docente daquela instituição. O fator amenizante de sua decepção com a acolhida no lugar são as pessoas mais jovens, provavelmente os alunos: *contudo, o pessoal jovem da Universidade*

⁵⁸ Carlos Chagas foi um grande entusiasta da filosofia da ciência à qual Alair se dedicava, manifestando apoio à publicação de seus textos e escrevendo a instituições e autoridades científicas em busca de apoio financeiro para os seus projetos.

⁵⁹ Trecho escrito no ano de 1943.

⁶⁰ *Glimpses of America*, ou seja, *Instantâneos da América* é o seu diário da estadia nos Estados Unidos. Em momento posterior, quando de uma segunda viagem aos Estados Unidos, Alair tinha a intenção de publicar estes trechos de suas primeiras impressões literárias da América juntamente com um álbum de fotografias suas, ao qual ele dera, desde o início, nome homônimo. O referido álbum foi produzido numa viagem àquele país realizada em 1975-76.

certamente se tornará motivo para minha permanência. Além do mais, não seria sensato partir logo para New York (Gomes, 1962-63, p. 4).

Como se vê, a estadia em Yale, cerca de seis meses, nada produziu de surpreendente no plano científico e a experiência parece ter tido mais importância somente por viabilizar sua viagem aos Estados Unidos, principalmente se nos remetermos às expectativas que ele deixa às claras no pequeno depoimento sobre a cidade de Nova York, lugar que para ele deveria ocupar posição bem mais privilegiada em seu imaginário em relação à pacata New Haven e seus pesquisadores indiferentes. Em todo caso, ele vai descobrindo alguns prazeres mesmo nessa pequena cidade, relacionados à fruição da paisagem e à descoberta de recantos específicos que atraem a sua sensibilidade:

Venho de descobrir um velho parque decadente, a alguns quarteirões de meu apartamento, em *New Haven*. (...). É um local bem mais interessante que qualquer outro que já encontrei até então, neste fim de outono. As árvores totalmente nuas, no entanto, coloriam aquelas paragens com as mais variadas tonalidades de cinzentos e castanhos. Embora o ar estivesse claro, uma leve névoa parecia pairar em torno da galharia agrupada nuns longes do vale. O aspecto geral da cena *me parecia algo soturno, se uma graciosa curva do rio não se mostrasse amenizante e serena* (Gomes, *idem*).⁶¹

O reconhecimento dessa natureza diversa da brasileira, o encanto soturno que ela lhe desperta e a descrição cuidadosa das cores, entre o cinza e o castanho das árvores secas do vindouro inverno norte-americano, eram novidades que não podiam passar despercebidas. A observação de elementos como esses conduzem a escrita do diário nos Estados Unidos, como se Alair estivesse fotografando através da palavra. Em outros trechos, ele se refere ao embevecimento do seu tradicional *encontro com a lua cheia* sobre Manhattan a partir do terraço do Empire State Building; ou ainda, o primeiro contato com a neve novaiorquina, que, para um Alair saudoso e apaixonado pela cidade Rio de Janeiro, parecia-se com a areia das praias cariocas. Todo esse espetáculo

⁶¹ Texto escrito em 07 de novembro de 1962.

visual da natureza e da paisagem cultural diferenciada dos Estados Unidos vai se constituir fonte de inspiração que aparece nos escritos dessa viagem.

Em alguns momentos, a paisagem serve de acalanto à sua solidão e, em outros, acaba detonando questionamentos existenciais. Num dos trechos do diário, Alair fala da cura de uma *depressão*,⁶² que o atormentava já há dois dias. O elemento terapêutico é resultado da experiência de desfrute visual da paisagem. O espetáculo do olhar e, portanto, a presença da *aisthesis* no cotidiano, é experiência terapêutica para essa paixão triste, quando de sua passagem por um pequeno vilarejo nos arredores de Nova York, próximo de Guilford. O lugar o encanta, fazendo-o saltar do ônibus em que estava para lá se deliciar e fruir a singeleza provinciana do lugar. Ele pensa nas pessoas que ali moram, considerando-as muito *sabiamente humanas*; embora não deixe também de imaginá-las como *possíveis provincianos mesquinhos e medíocres, com almas cheias de pequenos preconceitos e crueldades*. De qualquer modo, ainda que seu pensamento titubeie entre o prazer do desfrute e a sombra da desconfiança quanto às pessoas do lugar, é a emoção estética quem triunfa: *Deixei-me apenas ficar ali, esquecido, acalmado, retemperado* (Gomes, 1962-63, p. 44).

Apesar de certos momentos de queixa quanto à presença de dias de depressão, os contatos com a arte, que a viagem a Nova York lhe proporciona, são, entretanto, sempre estimulantes nos escritos da estadia na América. É o caso do entusiasmo com que ele descreve as diferenças formais da gravura de Hokusai (1760-1860) e Hiroshige (1797-1858), em exposição no *Metropolitam Museum*:

Dos dois é Hokusai que tem um maior e mais direto amor por coisas concretas, particulares, da natureza... (...) cuidadosa seleção e atenção bem focalizada reforçam-se mutuamente, e constituem seu método, que chamo de afetivo. Com Hiroshige, entretanto, é o senso do mistério, mais do que a reprodução minuciosa, que caracteriza seu amor pelas coisas. (...) Hiroshige parece amar questões sem

⁶² É este mesmo o termo que ele emprega, talvez um pouco exageradamente, confirmando o tom catastrófico que muitas vezes acompanhou a vivência de seus problemas.

resposta, ele gosta de mostrar-nos mais do que aquilo que põe em suas composições, enquanto Hokusai tem um saudável amor pelas coisas mesmas e esforça-se para apresentá-las fazendo absoluta justiça a sua realidade. São modos diversos de ser poeta (Gomes, 1962-63, s/p).

Em sua concepção, o amor e a natureza são dois aspectos de uma mesma possibilidade da arte: a de ser *poeta da forma*. Portanto, é o sentimento uma das molas mestras do olhar de Alair Gomes frente à produção dos outros artistas, já que o que lhe chama a atenção é o amor que ele pressente na entrega dos artistas para a arte. O mesmo sentimento, de certa forma, defendido por ele ao pensar sua relação com o mundo, desde *Drôle de foi*. Em outras visitas a exposições, é o erotismo um outro elemento que lhe chama a atenção, como, por exemplo, a surpresa com que descobre a presença da sensualidade nas iluminuras medievais, expostas na *Pierpont Morgan Library*. Conforme se percebe, a religião cristã ainda é tomada como impedimento, ou pelo menos conflito, para o gozo da sensualidade, questão que parece ainda estar em aberto para Alair:

Não era um preceito fundamental de sua religião tão profundamente impressa nas mentes, naquele tempo, que todas as coisas que exaltassem os sentidos ou fossem demasiado terrenas, se não eram pecaminosas, eram vãs? (...) ...os grandes mestres da iluminura pareciam ter falhado em consistentemente seguir os ditames de sua religião, em sua particular condenação dos sentidos (Gomes, 1962-63, s/p).⁶³

O encanto pela fruição artística se manifesta, ainda, quando, pela primeira vez, ele entra em contato com originais de Leonardo da Vinci na *Duveen Gallery: dois mínimos desenhos de grotescas cabeças* (Gomes, idem).⁶⁴ Tudo o que é do campo da arte o faz vibrar e complementa um sentimento de harmonia com o mundo, aspectos que ele manifesta de modo embevecido no tom dos escritos dessa primeira viagem. Se *Drôle de foi* anuncia o desejo de literatura, este diário de viagem aos Estados Unidos,

⁶³ Trecho escrito em 25 de janeiro de 1963.

⁶⁴ Trecho também escrito em 25 de janeiro de 1963.

escrito quase uma década depois daquele, prenuncia a atividade crítica que Alair irá desenvolver depois de sua volta ao Brasil.

Embora ele pouco fale da fotografia durante seu período como bolsista nos Estados Unidos, preocupando-se com o máximo proveito em entregar-se ao prazer estético proporcionado pela paisagem nova a ser explorada, assim pelas ofertas artísticas dos museus e galerias de arte, há, no entanto, sempre um olhar que esquadrinha as coisas belas do mundo, como motor do seu cotidiano. Esse olhar se faz memória através dos escritos. Mas já temos aí o caminho para uma fotografia subreptícia que se manifesta como potência silenciosa. Em outras viagens ao exterior, a fotografia entra como elemento primordial, embora não seja abandonada a escrita. No ano de 1983, em viagem de férias à Europa, por exemplo, ele escreve *A new sentimental journey*, texto que é acompanhado de uma presença bem mais protagonista da fotografia.

Entretanto, se a arte é uma opção que rege sua interação com o mundo, o reconhecimento dessa sentença de vida não se estabelece sem conflitos. No início de março de 1963, Alair começa a questionar-se sobre o fato de estar nos Estados Unidos por ter sido laureado com uma bolsa em filosofia da ciência. A contradição se estabelece pelo reconhecimento de que, ao mesmo tempo em que a bolsa lhe disponibiliza tempo para produzir na área científica, o fato de estar nos Estados Unidos também lhe impede de fazê-lo, pois desde que lá chegara o seu ritmo de trabalho reduzira muito, fato que nunca teria lhe acontecido quando estava no Brasil, escrevendo seus textos científicos. Motivado por um certo sentimento de culpa, ele passa a se perguntar se há nele, verdadeiramente, uma capacidade para o trabalho filosófico.

Ao tentar responder a si mesmo os motivos de sua parca produção, prefere concluir, como ele mesmo o diz, que seu vagaroso ritmo de trabalho deve-se à abstinência sexual por ele vivida desde que chegara a Yale. Por outro lado, no elenco de motivações para sua retração intelectual, está também o reconhecimento da indiferença dos cientistas norte-americanos às suas pesquisas. Ele conclui, então, dramaticamente, que o melhor a fazer seria renunciar à *fellowship* e voltar para o Rio de Janeiro, onde, solitariamente, ele

teria as condições ideais para o exercício de suas pesquisas. É claro que essa decisão trágica, que acompanha em muitos momentos os escritos, inclusive os posteriores de Alair, acaba por não cumprir-se, uma vez que ele permanece nos Estados Unidos até findar a bolsa e desfruta, ao máximo, da cultura e arte do país. Este episódio é interessante por levantar, mais uma vez, a situação de catástrofe, ou seja, a presença de uma visão dramática do mundo, que rege a relação de Alair com o seu cotidiano, sobretudo quando este se refere às questões profissionais.

Segundo Olivier Pot (1994), a melancolia é típica de momentos fronteiros de vida em que existem crises geradas por situações limítrofes, como as fases de transição etária. É através do estudo da literatura dos séculos XV e XVI que o autor chega a tais conclusões, percebendo em François Villon, Michel de Montaigne, François Rabelais e outros, a presença da melancolia em sua produção literária quando do ingresso na idade madura. Este período é chamado pelo estudioso de *milieu d'âge* – o qual é representado pelo conflito com a realidade, fazendo aparecerem temas como a *morte*, a *tristeza* e a *nostalgia* do mundo infantil e ocasionando um sofrimento que precisa ser ultrapassado para que o ritual de passagem se cumpra e ocorra a entrada no mundo adulto. De algum modo, é a insegurança quanto ao lugar em que se está um dos fatores que provoca a chamada crise da *metade da vida*.

Nesta viagem aos Estados Unidos, que compreende literalmente a metade da vida de Alair, ele está no seio de uma situação fronteira que, neste caso, refere-se a diversos fatores. Tanto no que tange ao seu lugar físico quanto no que tange ao seu lugar etário, mas também no que se refere ao seu lugar profissional. Ele não está em seu mundo no Rio de Janeiro, junto aos seus amigos queridos. E isto poderia significar muito para uma pessoa como Alair. Tanto os amigos entrevistados quanto o exame de algumas correspondências pessoais de Alair demonstram que a amizade era algo muito importante para ele. Além de ser um bom amigo, ele também tinha laços fortes com seus amigos. Este dado remete à idéia da constituição de uma “família de substituição” frente à perda da família convencional, conforme nos aponta

Eribon (1999, p. 58) ao referir-se à melancolia homoerótica. Em relação ao final da década de 50, Ruy Castro (1999) comenta que nas agitadas festas que avançavam madrugada adentro, seja na casa do escritor Lúcio Cardoso, seja na casa da artista plástica e boêmia Liliane Lacerda de Menezes (1927-1982), Alair figurava entre os *habitués*, juntamente com Marcos Konder Reis, Aluísio Carvão (1920-2001), Anna Letycia (1929), Athos Bulcão (1918) e muitos outros.

Mas se ele gostava de freqüentar os seus amigos, ele também ficava muito feliz em recebê-los em sua casa, que foi, ao longo de muitos anos, um lugar que aglutinava pessoas. Segundo depoimento de Paulo Franco, eram freqüentes as reuniões aos sábados à noite no singelo apartamento de Alair na rua Francisco Otaviano, ainda antes de ele se mudar para o apartamento da rua Prudente de Moraes nos anos 60, endereço que também se consolidou como palco desses inúmeros encontros obrigatórios de amigos, motivados por interesses culturais e afinidades artísticas. Inclusive, Franco disse ter conhecido Clarice Lispector numa dessas freqüentes reuniões no apartamento de Alair, muito divertidas em razão da companhia agradável do anfitrião e de seus convivas. Para o vasto rol de amigos de Alair, o evento era quase obrigatório no ritual de início das noites de sábado no Rio de Janeiro da época:

Nós ficávamos lá conversando e depois mais tarde saíamos para jantar. Eram muito agradáveis os encontros de sábado na casa dele. Ele morava num apartamento na rua Francisco Otaviano, no terceiro andar, e lá ele começou a fazer muita fotografia...⁶⁵

As discussões nesses saraus versavam sobre temas culturais diversos como fotografia, cinema, literatura, artes visuais e teatro e eram freqüentadas por intelectuais que vinham de diferentes ramificações da cultura. Atores, poetas, diretores de cinema, escritores, artistas plásticos para lá se dirigiam com muito prazer e expectativa. Lá se conversava, se bebia muito e se ouvia música: *o clima na casa de Alair era tão caloroso e fraternal que num sábado*

⁶⁵ Depoimento de Paulo Franco em entrevista ao autor, realizada em 20 de janeiro de 2005.

*eu levei o Albino*⁶⁶ e ele acabou chorando ao ouvir *Madame Butterfly* (Saraceni, 1993, p. 34). E a fotografia, ao mesmo tempo em que fazia parte das possíveis discussões dos freqüentadores, era também compartilhada por Alair com estas pessoas, como num ritual de socialização restrita de suas imagens a um pequeno e seletivo grupo de iniciados. O cineasta Paulo César Saraceni recorda com saudade estas ocasiões de convívio com Alair:

Aos sábados eu ia à casa de Alair de Oliveira Gomes. Ele estava voltando das ilhas gregas e nos contava as suas impressões. Fizera belas fotos. Genial o Alair que, além de tudo, era fotógrafo também. Dizia que só a Costa do Sol do estado do Rio se compara às ilhas gregas. Marcos Konder Reis, que adorava o Brasil e tinha a incrível capacidade de permanecer na infância, dizia que Alair não conhecia Santa Catarina. (Saraceni, 1993, p. 34).⁶⁷

Evidentemente que, ao perceber-se sem as referências cotidianas dos amigos, Alair vive numa espécie de redoma solitária em sua primeira experiência de vida no estrangeiro. Não é definitivamente a vida calorosa do Rio de Janeiro que ele encontra no ambiente acadêmico norte-americano. A interlocução interrompida pelo individualismo dos pesquisadores de Yale é, talvez, um fator que o Alair acostumado ao diálogo e ao debate livre não tenha conseguido superar. Ele sofre com todas estas questões e passa por momentos de crise profissional. Em não havendo o vislumbre da conquista de um lugar seu na ciência, pelo menos dentro dos moldes da academia e comunidade científica tradicionais, seria a arte uma possibilidade? Este é um questionamento que ronda alguns de seus desabafos:

Às vezes me pergunto por que um amor tão grande como o que sinto pela arte, junto a uma realmente grande sensibilidade para a beleza de qualquer espécie, como com a minha independência e até ousadia intelectual, e habilidade e coragem para a auto-crítica; e, mais, a capacidade que tenho para o trabalho contínuo e árduo – por que

⁶⁶ Trata-se de Albino Pinheiro (1933-1999), uma figura bastante pitoresca do Rio de Janeiro, um verdadeiro carioca no sentido lato. Como amante da cidade e do carnaval, Albino ficou conhecido como o criador do famoso bloco de carnaval “Banda de Ipanema.” Ver, sobre ele, CASTRO, Ruy. *Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 15-18.

⁶⁷ O cineasta está se referindo provavelmente à primeira viagem de Alair à Europa em meados dos anos 1960.

tudo isso não foi suficiente para fazer de mim um artista? Será por que há muito de místico, em certo sentido, em meu temperamento? Porque eu amo as coisas belas tão intensamente, que este amor – quem sabe? – já se torna uma espécie de satisfação e, com isso, me tolhe a atividade inventiva, sem a qual, na verdade, ninguém pode jamais ser artista? (...) Por que não sou um pintor, ou um escultor, em vez de um obstinado *escrevinhador sem talento*? (Gomes, 1962-63, p. 44).⁶⁸

Alair parece estar convencido de que não escreve bem. A literatura ocuparia em sua vida, então, uma artisticidade alternativa em consonância com seus conflitos existenciais, um lugar de refúgio sem pretensões ao reconhecimento. Ela confirmaria, assim, o caráter catártico no sentido que lhe emprega Aristóteles em relação à Tragédia. Através da conjunção de uma atividade quase compulsiva do ato de escrever como construção de um drama pessoal, para o qual é dispensada uma boa parcela do tempo cotidiano de Alair, há a purgação dos conflitos pessoais, conforme ele já comentara em seus escritos dos vinte anos. Uma atividade que não chega aos outros e está, portanto, muito aquém da tragédia grega aristotélica, que funcionava como matéria elementar da formação cívica do cidadão. A sua literatura nem sequer constitui-se, em sua visão, como boa literatura, mas como tarefa de um *escrevinhador sem talento*. Esta auto-adjetivação subestimadora de seu pendor literário, aliás, continuou acompanhando-o, até mesmo em declaração feita um pouco antes de sua morte, quando ele se diz um *terrivelmente desajeitado e obstinado escritor*. Segundo a sua irmã, que era professora de literatura inglesa, *ele não foi literato, ele tinha certeza de que não escrevia bem*.⁶⁹

2.2.3. O encontro tardio com a fotografia

Se a literatura é refutada de modo recorrente, o que então poderia ter a força de substituí-la como atividade artística deste homem que se diz um amante da beleza? Nada mais previsível na representação que Alair faz da arte

⁶⁸ Trecho escrito em 28 de dezembro de 1962.

⁶⁹ Aíla Gomes em entrevista ao autor, realizada em julho de 2003.

do que o seu entusiasmo pela arte clássica, espelhado em sua formação estética a ela relacionada. Trata-se de uma visão, aliás, bastante pertinente para um homem de sua época. Em seus depoimentos de viagem, vemos sempre um intelectual curioso que se sente atraído pela arte dentro de uma concepção ainda tributária às grandes expressões artísticas, como o clássico herdado da Antigüidade, que se constituirá pedra fundamental de seu discurso em relação às investidas fotográficas posteriores. Por outro lado, Alair tem sede de conhecimento dos ícones de uma arte que se faz clássica por se constituir referência universal, mesmo em se tratando do repertório moderno. Estamos no início da década de 1960 e os experimentos mais agressivos da fotografia na arte contemporânea ainda estão por acontecer. Alair não é insensível, por exemplo, à *pop art*, a qual ele tem a oportunidade de conhecer de perto através de uma exposição no Museu Guggenheim de Nova York, em março de 1963:

No Guggenheim, outra vez, a exposição de Kandinski e, pela primeira vez, algo sobre o qual já andava curioso havia bastante tempo: a arte Pop, o mais recente e controvertido desenvolvimento na pintura americana. Fiquei mais vivamente impressionado por ela do que esperava, através de opiniões que me tinham sido dadas. Inclino-me agora a contemplá-la como um provável novo culto à figura nas artes plásticas, mais do que como uma espécie de negação da arte, conforme vários detratores a caracterizam, por causa da vulgaridade e falta de beleza da execução e, aparentemente, de rejeição estrita de qualquer forma de gosto refinado (Gomes, 1962-63, p. 110).⁷⁰

O depoimento acima, ao mesmo tempo em que demonstra o olhar sensível de Alair a respeito da arte *pop*, como movimento destruturador da pintura, também evidencia uma certa interpretação formalista do movimento, tendo como parâmetros processos artísticos mais tradicionais. É à vulgaridade, à falta de beleza da execução e à rejeição ao gosto refinado que ele se refere, fazendo eco às críticas dos detratores do movimento por ele mesmo denunciadas. Por outro lado, Alair não demonstra ser intolerante com o que ele chama de um renascimento da figuração, num patamar diferenciado, como lhe

⁷⁰ Texto escrito em 28 de março de 1963.

parece proporem as experimentações pop, embora, contraditoriamente, ele mencione em seu discurso algumas críticas à abstração da figura e a necessidade de aperfeiçoamentos formais:

Sempre encarei com grande suspeita todas as tentativas contemporâneas de renovação e atenção à figura, feitas ao preço de tímidas e apologéticas associações da (sic) figura a formas abstratas ou a sua sujeição a concepções surrealistas e a suas avançadas deformações. Isso não significa naturalmente minha objeção, em princípio, à abstração, ao surrealismo ou à distorção da figura; não é o caso. Sempre acreditei que a renascença da figura, em seus plenos direitos e plena glória, *só poderia vir depois de mudanças radicais nas atitudes modernas para com ela*, o que, entretanto, significaria e compreenderia a plena consciência de certos aperfeiçoamentos gerais. (...) Ela [a arte pop] não está, de modo algum, divorciada de fatores que têm produzido a arte moderna, e não está aparentada, por exemplo, ao realismo social russo (Gomes, idem).⁷¹

Mesmo considerando a arte *pop* como um movimento pertinente ao experimentalismo moderno, o olhar de Alair é o de quem a vê através de uma lente acostuada aos parâmetros formais da pintura e do figurativismo. Escapa-lhe o mérito *pop* de renovação da questão pictórica tradicional, através da incorporação dos recursos advindos da publicidade, bem como dos elementos do cotidiano das grandes cidades povoadas de signos que fazem os artistas servirem-se das chamadas *pós imagens mecanizadas* que dão lugar à fotografia nos experimentos *pop* (Fabris, 1998, p. 292; Scharf, 1994, p. 334).⁷² Não se pode saber exatamente quais os artistas e quais os trabalhos foram vistos na exposição de 1963 visitada por Gomes, pois ele não tece nenhum comentário sobre a questão. Se a arte pop significou uma das entradas da fotografia na contemporaneidade artística através, por exemplo, das serigrafias de Warhol, ou mesmo através das colagens nos *combine paintings* de Robert Rauschenberg (1925), a visão de Alair ainda não parece estar apurada para

⁷¹ Os grifos são meus.

⁷² Segundo SCHARF, Rauschenberg já faz experimentações em que mescla pintura e fotografia desde meados dos anos 1950, em suas *combine paintings*, inclusive ele dá como exemplo a obra *Sem título*, de 1955. Entretanto, as experimentações de Warhol mais ligadas à fotografia somente acontecem depois de agosto de 1962, quando iniciam as suas séries ligadas à serigrafia. Sobre isso ver HONNEF, Klaus. *Andy Warhol*. Köln, Taschen, 1992, p. 45.

perceber o movimento neste sentido. O que lhe parece chamar mais atenção é a contrapartida figurativa da *pop* arte frente à abstração pictórica. Somente anos mais tarde, ele percebe o uso *pop* da fotografia.⁷³ Paradoxalmente, não se percebe, ainda, um patamar mais explicitamente fotográfico apontando para a recuperação do figurativo, como base de um pensamento artístico para Alair em *Glimpses of America*.

Diante dessa perspectiva, certamente não é a fotografia que aparece como projeção de um possível ingresso nas artes visuais para Alair Gomes, mas aquelas expressões artísticas mais tradicionais e já consolidadas no imaginário da época, ou seja, a *pintura* e a *escultura*. Assim, abstracionismo ou figurativismo são linguagens artísticas que, para ele, parecem somente ter lugar no plano pictórico ou escultórico. Os três últimos trechos do diário *Glimpses of America*, acima transcritos, demonstram os códigos estéticos que norteiam o ideal de arte para Alair, pelo menos nesse momento de sua vida. Ele confessa amar a beleza e as entrelinhas do seu discurso parecem confirmar uma fixação por uma arte idealizada, muito provavelmente ainda ligada aos respingos do mito moderno da proeminência da pintura e do artista como um pensador da forma. Embora Alair admita um direcionamento da arte ao encontro da abstração, ele ainda tem certas ressalvas ao experimentalismo mais radical. Daí o porquê de, em seu discurso, só serem cogitadas as fórmulas sedimentadas pelo imaginário modernista da época, como sinônimo das alternativas de expressão poética que lhe confeririam legitimidade, no caso de encaminhar-se para uma carreira artística.

Por outro lado, há aí um pensamento artístico que se nutre de um ideal que também é tributário ao clássico. E quando me refiro ao clássico estou alargando-o para um universo que se instala inclusive no seio da modernidade artística. Alguns anos mais tarde, Alair declara que o seu aprendizado sobre o clássico em arte somente ocorreu quando de sua primeira viagem ao exterior,

⁷³ Nos seus escritos, organizados para um curso de História da Arte e ministrado na Galeria Eucatexpo, publicados sob o nome *Reviravoltas da arte no século XX*. Niterói, EDUFF, 1995, Alair menciona que enquanto a arte *pop* incorporava a fotografia, o hiper-realismo estava interessado em pintar segundo os efeitos da fotografia. Estes escritos são de 1975 e já denotam um olhar mais voltado para a presença do fotográfico na arte contemporânea, inclusive em texto sobre a arte conceitual.

ou seja, justamente quando de sua estadia nos Estados Unidos entre os anos de 1962 e 1963: *eu somente comecei a ver uma grande quantidade de arte clássica, diretamente e não através de reproduções, nos museus americanos* (Gomes, 2001, p. 110). Embora ele esteja querendo dizer que sua visão do clássico só aparece a partir da frequência *in loco* às obras, já existia, entretanto um olhar predisposto ao clássico em sua frequência livresca à arte, o qual talvez venha a ser reforçado com a fruição direta das obras nos museus americanos.⁷⁴ E esta sua predisposição para o clássico é uma questão que voltará em seu imaginário artístico, posteriormente, com a descoberta da fotografia, tornando-se um dos aspectos centrais de sua poética.

Segundo declarações de Alair, a sua grande fascinação pela pintura e escultura, assim como a sua familiaridade com a arte moderna se devem às bienais de São Paulo, evento que ele passou a frequentar, de modo mais regular, desde a segunda edição, portanto desde 1954. Entretanto, se as bienais o ensinaram a respeitar a abstração moderna, elas também o ensinaram a desenvolver um espírito mais voltado para as expressões artísticas dispostas num patamar mais tradicional de construção da idéia de moderno no país. Talvez por ser uma arte mais essencialmente popular, a fotografia tenha sido desconsiderada dentro do pensamento formalista moderno em que Alair se incluía. Por outro lado, a história da fotografia é recente e o reconhecimento de sua mescla com a arte também, estabelecendo-se principalmente com o advento da arte conceitual, nos anos 70.

Desde o final da Segunda Guerra até o final dos anos 60, houve o aparecimento de inúmeras instituições ligadas à fotografia, num movimento iniciado nos Estados Unidos que, aos poucos, foi se disseminando para outros lugares do mundo. Este processo desencadeou a legitimação da fotografia como uma arte que, resguardadas as suas peculiaridades, passa a acompanhar no plano cultural as outras formas artísticas mais tradicionais (Alexander, 1998, p. 695). Entretanto, ainda que Alair tenha passado um ano

⁷⁴ Alair era um pesquisador autônomo e tinha uma grande biblioteca de História da Arte em sua casa. “Todo dinheiro que ele ganhava ia pra livros... ele não comprava um chinelo pra ele...”, declara a irmã Aíla em entrevista ao autor, no mês de julho de 2003. Em entrevista, realizada em janeiro de 2005, o crítico de arte Reynaldo Roels declarou que a biblioteca de História da Arte do artista era esplêndida.

nos Estados Unidos, país chave para que se compreenda a valorização da fotografia no campo das artes, ele ainda não estava preparado para olhar com maior acuidade para a questão. Ele mesmo confessa que a sua visão de arte, marcada por uma educação estética tributária a um patamar redutor do movimento moderno, retardou o seu olhar frente ao poder expressivo da fotografia sob o ponto de vista artístico:

Na realidade, durante pelo menos vinte anos, a minha convicção pela pintura e as outras artes plásticas não eram as mesmas em comparação à fotografia, apesar da fascinação que eu tinha por ela desde minha infância. Eu nunca disse para mim mesmo que a fotografia não era arte, mas quando eu pensava em arte, eu pensava sobretudo na pintura, no desenho, na gravura, na escultura, [...] *na arte moderna* (Gomes, 2001, p. 110).⁷⁵

Conforme se percebe no texto, a pintura, o desenho, a gravura e a escultura são sinônimos de arte moderna e constituem a idéia de arte. Há aqui, portanto, a constituição de um olhar redutor da arte moderna a estes meios, o qual não incorpora, por exemplo, a importante presença da fotografia nas experiências estéticas dadaístas, surrealistas ou bauhausianas. A arte moderna restringe-se a um fazer, inspirado em domínios plásticos que Alair reconhece não ter. De algum modo, o horizonte artístico de sua geração pouco vislumbra e é até mesmo insensível aos ensaios da imagem fotográfica no fazer artístico contemporâneo, neste momento bastante tênues no nascente movimento *pop*. Estes fatores acabaram por conduzir Gomes para uma atividade que está naquele momento, ao menos no plano consciente do artista, bem mais ligada à crítica do que propriamente ao fazer artístico e corre paralela à continuidade das suas pesquisas autodidatas na área científica.

De certo modo, o seu envolvimento com a crítica de arte é uma continuação natural do trabalho iniciado na revista de crítica literária MAGOG, de meados dos anos 1940. Desde a década de 50, atravessando os anos 60 e intensificando-se nos anos 70 e 80, Alair escreve textos que apresentam exposições de artistas como o escultor Maurício Bentes (1958-2004) e a

⁷⁵ Os grifos são meus.

gravadora Anna Letycia, entre outros, além de fazer comentários sobre as bienais de São Paulo, evento que, segundo ele, inaugura a sua atividade como crítico de arte. Ao longo daquele período, seus textos críticos também são publicados, esporadicamente, em suplementos culturais de jornais como *O Diário de Notícias* e o *Jornal do Brasil*, além de revistas especializadas como a publicação brasileira *Cultura* e *Cadernos Rio Arte*, ou ainda em publicações vinculadas à literatura, como *Letras e Artes* e *Jornal de Letras*.

Embora não seja o propósito deste estudo centrar-se na produção crítica de Alair Gomes, cabe ressaltar que, também em suas investidas nesta área, percebe-se a mesma sede de atingir um universo bastante vasto de temas.⁷⁶ Talvez Alair pretendesse encarnar a noção renascentista do *uomo universale*. Ele escreveu sobre questões tão diversas quanto a mídia nas teorias de Marshall MacLuhan, os ex-votos na obra de Clarival do Prado Valladares, a museologia do MAM do Rio de Janeiro e o cinema de Alain Resnais. Como se percebe, a mesma ânsia de *comer tudo com os olhos* permaneceu viva em sua atuação como crítico de arte. O fato de não estar ligado a nenhuma atividade acadêmica mais constante na área da pesquisa em arte é, por outro lado, um fator que certamente propiciou uma carreira de maior amplitude no campo da crítica, sem especializar-se em nenhum campo específico da expressão artística. De qualquer modo, esta atividade levou-o a adentrar o campo da arte e envolver-se institucionalmente com o meio enquanto conselheiro junto ao Museu de Arte Moderna do Rio, a partir de 1976, e junto à FUNARTE, entre 1977 e 1978. Uma outra entrada no sistema das artes se dá a partir do fato de que em 1975 ele torna-se membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte – ABCA –, e, posteriormente da Associação Internacional de Críticos de Arte – AICA.⁷⁷ O pertencimento a estas duas instâncias, vinculadas à crítica, legitima o reconhecimento de Alair como um pensador da arte.

⁷⁶ Um levantamento mais rigoroso sobre a produção crítica de Alair Gomes, assim como de sua produção textual na área científica, é um trabalho que ainda está para ser feito. Há, inclusive, a necessidade de organização de toda uma série de textos, inclusive manuscritos, que estão a merecer um projeto de pesquisa mais amplo, que foge às pretensões desta tese.

⁷⁷ Não foi possível rastrear informações sobre o ano exato em que Alair ingressa na AICA.

Paralelamente à atividade crítica, os escritos prosseguem, apesar das constantes crises com a literatura e o auto-descrédito ao seu talento de escritor, inúmeras vezes manifestado. Entretanto, em fins da década de 1960 percebe-se em Alair o despertar para um interesse mais efetivo em relação à fotografia, quando ela parece começar a se constituir numa linguagem promissora para uma possível inserção artística. Segundo o artista, o primeiro tema que ele começa a experimentar nessa direção é o da fotografia de plantas, entre os anos de 1968 e 1969.⁷⁸ Depois de mostrar para um círculo de amigos algumas de suas imagens e perceber neles a aprovação de seus experimentos, ele continua investigando o tema. Entretanto, um aspecto bastante significativo se faz presente nesta que é considerada por Alair a sua primeira incursão artística na fotografia: ele confessa que, durante aquela época, *mesmo a melhor de suas fotografias não podia sequer ser comparada a uma boa pintura* (Gomes, 2001, p. 111). Assim, o fantasma da pintura, como expressão proeminente da arte, permanece em suas primeiras investidas na fotografia, confirmando um pendor de Alair para as formas legítimas das ditas artes plásticas, combinadas a um descrédito subreptício à fotografia:

Curiosamente eu tinha um conhecimento bem maior dos pintores, sobretudo dos pintores modernos dos séculos XIX e XX, do que dos fotógrafos. Há cerca de quinze anos eu não era capaz de citar o nome de um grande fotógrafo, a não ser de Cartier-Bresson, ou de alguns outros que eu via nas páginas da *Life*. Eu não tinha ainda percebido a personalidade artística dos fotógrafos. Eu conhecia centenas de personalidades de pintores, de escultores, de artistas do desenho, da gravura moderna e contemporânea que me impressionavam. (...) Entre os fotógrafos, talvez o primeiro que me chamou a atenção, e isto durou muito tempo, foi Henri Cartier-Bresson. E, na época, eu tinha o hábito de comprar revistas de fotografia, sobretudo os anuários da *US Camera* ou da *Popular Photography*. (Gomes, idem).

Se este depoimento confirma o desinteresse que a fotografia despertava, mesmo para as pessoas que tinham um olhar ligado à arte, como é o caso de Alair Gomes, ele também indica uma formação sensível

⁷⁸ Depoimento de Alair em entrevista a Joaquim Paiva, op. cit.

à estética fotográfica compartilhada por muitas pessoas que tinham nos periódicos norte-americanos, como a revista *Life*, uma das fontes de consulta mais efetivas para a freqüentação à imagem mecânica.⁷⁹ É importante destacar que Alair está falando, neste trecho, de um período passado há cerca de quinze anos em relação ao momento em que ele concede este depoimento, no ano de 1983. Portanto, ele está se reportando, mais ou menos, para o ano de 1968, época em que ele estava recém despertando para a percepção das potencialidades da fotografia através da fatura de imagens de plantas. De qualquer modo, o tom da fala de Alair dá a entender que a fotografia não lhe interessava nem mesmo como uma arte que fomentava a sua curiosidade estética. O exemplo de Henri Cartier-Bresson, um dos fundadores da Agência Magnum, citado como referência principal, talvez confirme o peso que a tradição fotojornalística teve na construção de um imaginário fotográfico do artista, assim como de toda uma geração do pós-guerra, ajudando a legitimar a idéia da fotografia como um meio de expressão específico, mas vinculado à documentação dos fatos do mundo.

Por outro lado, a fotografia não era algo que lhe passava inteiramente em branco. Muito antes pelo contrário, depoimentos de pessoas que com ele conviveram, como do amigo e ex-embaixador Paulo Franco, atestam um interesse bem anterior pela fotografia. Franco conheceu Alair por volta de 1945 e, desde então, tornaram-se amigos pelas afinidades estéticas, principalmente no que se refere ao cinema, um dos laços que os unia. Sabe-se muito bem que o cinema é uma arte cujas relações com a fotografia são intrínsecas e é, portanto, através dele também que Alair formava o seu olhar para a fotografia, inclusive para o tipo de fotografia serial que ele vai desenvolver a posteriori. Em 1948, Franco é transferido para a Alemanha, onde passa a residir por seis anos,

⁷⁹ SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003, declara na p. 35: “A revista *Life* fechou em 1972, para consternação de muitos que, como eu, haviam crescido com suas reveladoras fotos de guerra e de arte e haviam sido educados por elas.” Tal e qual Sontag, Alair também demonstra ter tido uma educação do olhar fotográfico através das páginas da revista *Life* e, portanto, tributária do fotojornalismo.

durante os quais manteve uma correspondência assídua com Alair.⁸⁰ De acordo com depoimento do diplomata, Alair fotografava como amador desde que ele o conheceu e começa bem cedo um caminho em direção à profissionalização fotográfica: *Quando eu voltei da Alemanha, em 1954, ele já estava fazendo uma base mais profissional como fotógrafo e revelando em casa.*⁸¹ Franco teria trazido para Alair um aparelho de revelação, provavelmente um ampliador, da Alemanha, quando de uma segunda residência naquele país como cônsul em meados da década de 60. Entretanto, segundo Alair:

Eu sempre pratiquei a fotografia de maneira esporádica desde minha infância, sem nenhuma técnica de laboratório, por vezes com aparelhos emprestados, por outras com aparelhos muito comuns. Mas nunca com a pretensão sistemática de fazer fotografia. Eu somente passei a ter esta intenção relativamente tarde. Eu já tinha passado de longe os quarenta anos quando comecei a fazer, sistematicamente, a fotografia (Gomes, 2001, p. 106).

Para Alair, dois fatores seriam fundamentais para sua aproximação mais efetiva com a fotografia. Em primeiro lugar, o contato com técnicas de laboratório fotográfico. Durante a organização do curso de pós-graduação no Instituto de Biofísica, ele se aproximou das técnicas laboratoriais fotográficas, a partir de disciplinas obrigatórias do currículo por ele mesmo propostas. Ali, ele teve a oportunidade de assistir a algumas aulas práticas, onde aprendeu técnicas de revelação que seriam importantes para a escolha de um

⁸⁰ Conforme já foi anteriormente mostrado, o hábito de corresponder-se com os amigos, assim como a arte de cultivar amizades, mesmo à distância, eram questões bastante importantes para Alair. Em depoimento de Paulo Franco, em 20 de janeiro de 2005, o entrevistado fala que pelo fato de Alair ser *um pouco grafômano*, tendo o hábito de escrever cartas muito frequentes e longuíssimas, isso às vezes tornava difícil para ele acompanhar a contento as correspondências. Um outro depoimento sobre a amizade dos dois é bastante significativo: “Eu morei, de 1954 a 1956, no Brasil e sempre nos freqüentamos muito. Mesmo depois, quando morei dezoito anos no exterior, eu sempre vinha para cá e o Alair disse uma vez uma coisa que me tocou: “Você entra aqui como se você tivesse entrado na véspera.” A confiança que tínhamos um no outro era do mesmo jeito. Nós éramos, realmente, muito amigos e muito camaradas. No fim de sua vida, as divergências que se revelaram, sobretudo na tese sobre a estética do Alair, eram muito grandes, mas não contaminavam as relações pessoais entre nós .”

⁸¹ De acordo com entrevista concedida ao autor, realizada em janeiro de 2005.

caminho fotográfico.⁸² E em segundo lugar, o contato com a Leica. Durante uma viagem à Europa no ano de 1965, na qual ele fez muitas fotografias munido de uma antiga câmera Leica, emprestada a um velho amigo, deu-se a descoberta de um grande potencial fotográfico aberto pela pequena câmera que, conforme se sabe, abriu-lhe horizontes para um olhar *voyeurista* talvez nunca antes experimentado pelo fotógrafo, coletando inúmeras imagens não somente de pessoas, mas sobretudo de esculturas e pinturas (Gomes, 2001, p. 111-112).

Com esta máquina fotográfica, instrumento que ajudou a fundamentar o mito da fotografia documental através de seu mais popular usuário, Cartier-Bresson, Alair inaugura uma nova relação com a fotografia, talvez conseguindo registrar de modo competente e de acordo com os seus olhos sempre famintos o mundo europeu ao seu redor tal e qual aconselhava o pai do *instante decisivo*.⁸³ Esta viagem à Europa durou cerca de seis meses e constituiu-se num divisor de águas para Alair. No ano seguinte, 1966, coroando a sua aproximação com o fazer fotográfico, ele adquire, por fim, a sua primeira máquina de 35 mm com teleobjetiva e dá início à fatura obsessiva de imagens, no mesmo momento em que, aliás, ele conclui a primeira parte do seu diário íntimo, como num processo de fechamento de um ciclo para a abertura de outro. É verdade que ele não abandonou o costume cotidiano da escrita em sua viagem para a Europa, mas passou a utilizar-se da fotografia como elemento primordial de uma criação que a partir de então complementa-se com os textos escritos.

⁸² Alair chega ao Instituto de Biofísica para organizar o dito curso de pós-graduação por volta de 1958, entretanto, no depoimento dado a Joaquim Paiva em entrevista de 1983, não há clareza se o seu contato com as técnicas de revelação é anterior ou posterior à sua estadia em Yale, em 1962-63. De qualquer modo, neste mesmo depoimento, ele contraria o pressuposto de Paulo Franco, que afirma ter trazido ainda em 1954 um aparelho de revelação para Alair, uma vez que naquele momento ele ainda não estaria envolvido com a fotografia.

⁸³ A Leica entrou no mercado em 1925 e fechou um ciclo de câmeras que buscavam a capacidade de representar a instantaneidade. Ela acompanhou a constituição do mito da fotografia documental. De acordo com ROUILLE, André. *La photographie: entre document et art contemporain*. Paris, Galimard, 2005, p. 161: “Mais discreta, mais leve e, ainda, melhor manejável, a Leica apresentava, além de tudo, a enorme vantagem de utilizar a película de cinema de 35 mm que permitia, pela primeira vez, realizar um filme de 36 poses.”

Desde os *Diários eróticos* iniciados nos anos 50, Alair confessa ter criado a partir da escrita uma inclinação muito forte para a criação de imagens, onde a proeminência descritiva dos detalhes de suas experiências eróticas, que aparecem naqueles textos, constituem-se elementos pré-fotográficos de sua arte (Gomes, 2001, p. 109). O mesmo detalhismo aparece em textos precedentes, como a descrição minuciosa das paisagens e o amor manifestado pelo mundo visível e seus componentes atrativos em *Drôle de foi*, ou nos textos que tematizam as paisagens norte-americanas e as obras de arte visitadas nos museus que vemos em *Glimpses of America*. Este procedimento, sempre presente nos seus textos, esconde um depoimento pessoal que envolve a visualidade e demonstra desde sempre o despertar gradativo do seu encontro tardio com a fotografia na década de 1960. Por outro lado, se nos diários íntimos já havia espaço para uma narrativa de forte detalhamento dos objetos de desejo pela palavra escrita e para a memória do vivido, é na fotografia que esta possibilidade torna-se, efetivamente, visual e conduz o artista ao seu caminho original para uma arte de cunho erótico.

3. OLHAR CONFSSIONAL E MELANCOLIA FOTOGRÁFICA

O trabalho de Gomes, como artista da fotografia, está calcado numa produção que passa por temas bastante diversos, como é próprio do campo fotográfico desde a sua disseminação social mais ampla. Conforme já foi comentado, em seu acervo, legado à Biblioteca Nacional na cidade do Rio de Janeiro, aparecem paisagens, retratos, fotografias de viagens, de espetáculos teatrais e de carnavais no Rio de Janeiro. O grosso da sua produção está representado, no entanto, pelas fotos que revelam um olhar *homoerótico* sobre o tema dos rapazes nus ou seminus. Emprego o conceito de arte homoerótica⁸⁴ para me referir a toda aquela poética que inspire ou revele uma temática comprometida com o amor homoerótico ou com uma sensibilidade homoerótica. Embora o homoerotismo possa se referir a toda e qualquer relação erótica entre pessoas do mesmo sexo, inclusive entre mulheres, neste estudo a palavra será empregada na análise preferencial do homoerotismo masculino.

⁸⁴ Wilton Garcia cunhou o termo *homoarte*. Ver GARCIA, Wilton. *Homoerotismo & imagem no Brasil*. São Paulo, U.N. Nojosa, 2004.

A fotografia é entre as artes da imagem aquela em que mais se percebe a presença de elementos fetichistas (Sontag, 2004, p. 24; Barthes, 1984, p. 51) ou até mesmo pornográficos (Fleischer, 2002), inerentes à sua linguagem. Ao optar por uma forma de expressão calcada na imagem fotográfica, cujas relações com o fetichismo e a pornografia fazem dela uma arte por si só de caráter marcadamente *voyeurístico*, Alair Gomes assume uma relação de plena sintonia com esta condição, que é enfatizada ainda mais pela presença do desejo como elemento intrínseco do seu fazer artístico.

Entretanto, não é à pornografia tradicional, como categoria de representação do ato sexual explícito, que as fotos de Alair remetem. De qualquer modo, podemos encarar a sua produção como fetichista ou pornográfica, no sentido estendido destes termos e com forte ligação com os processos artísticos contemporâneos. Assiste-se na arte contemporânea uma espécie de apagamento das clivagens entre o público e o privado, os quais se vêem reconfigurados, sobretudo ao serem repropostos os mitos moralistas que criavam uma fronteira definida entre pornografia e erotismo (Baqué, 2002; Vigouroux, 2002; Lamartine, 2002; Guégan, 2004). Ao erotismo estava consagrado um lugar cativo na arte erudita, enquanto que para a pornografia não existia espaço possível neste mesmo território artístico. Deste modo, há uma revisão da categorização clássica do conceito de pornografia veiculado pela história da arte oficial, se estamos nos referindo ao cenário contemporâneo dentro do qual podem se encaixar os arranjos imagéticos de Alair.⁸⁵

A discussão das relações entre erotismo e pornografia na arte é longa. No que tange ao signo fotográfico, entretanto, as idéias de Alain Fleischer (op. cit) são bastante oportunas, à medida que o fotógrafo afirma ser a noção de pornografia intrínseca à própria fotografia, uma vez que se trata de uma imagem advinda de um contato físico que se realiza através do olhar, ganhando a eternidade quando

⁸⁵ BARTHES, op. cit., p. 67, por exemplo, já se refere à mudança de paradigma do olhar que se opera nos espectadores que freqüentam as fotos de Robert Mapplethorpe, as quais se afastam do pornográfico devido aos grandes planos de órgão sexuais registrados pelo fotógrafo norte americano, os quais nos provocam muito mais no sentido da preocupação estética com a textura e granulação do que no campo do sexo explícito.

impressa sobre o negativo e o papel. Segundo esta concepção, *a fotografia é uma roupa que desnuda, um molde que desvela e revela por contato*. Aproveitando-se do referencial teórico da indicialidade, o autor refere-se à fotografia como *uma pele que faz contato, uma imagem pele* (Fleischer, op. cit, p. 17). Nenhum outro meio, segundo este raciocínio, teve uma capacidade tão grande de representar e, ao mesmo tempo, parecer revelar segredos referentes à intimidade alheia com tanta veemência. A fotografia deixa vulneráveis os signos que representa, tornando-os objetos-alvo das violações retinianas produzidas pelos espectadores, sobretudo quando se trata da representação do corpo. Esta imagem específica opera, através da inscrição bidimensional, uma violação do corpo alheio, sustentada pela visão. E isto só acontece graças à cumplicidade intrínseca entre o ato fotográfico e a atividade do *olhar*, sempre vinculados à produção de sentido.

O ato de fotografar, que envolve ao mesmo tempo ficção e realidade, alimenta através de seu caráter ambíguo várias possibilidades de se pensar o corpo representado pela imagem fotográfica. Desde suas origens até hoje, em suas diferentes manifestações, a fotografia é um meio que viabiliza, de forma categórica, a possibilidade de produzirmos uma história do corpo via imagens (Haskell, 1994; Del Priore, 1994; Rouillé, 1987; Ewing, 1997; Pultz, 2003; Baqué, 2002). No imenso acervo de signos fotográficos que povoa o mundo desde o século XIX, constituindo verdadeiros arquivos de memória visual da sociedade, restaram heranças diferenciadas acerca de *corpos sem nome* que, uma vez registrados pela máquina fotográfica, entraram para a categoria dos eventos históricos, seja pela sua fatura ou pelo seu consumo (Frade, apud Freund, 1989, p. 16).

Esta análise é uma tentativa de contribuir com o estudo da representação do masculino na arte, diante de novas visões possíveis da palavra masculino, desestruturada em sua acepção tradicional e inserida num campo conceitual vinculado ao homoerotismo. O masculino é uma categoria que serve a uma cadeia de identificações e comportamentos, configurando para o indivíduo um campo de representação comprometido com a visibilidade do empírico. Os homens se colocam continuamente diante do uso e legitimidade de seus comportamentos, como respostas antecipadas à pergunta freqüentemente posta

do que pode ser um homem, ou seja, o que é ser um homem (Nolasco, 1995, p. 25) Entretanto, vivemos um período de crise identitária que permite uma “*autorização*” para que o indivíduo possa distanciar-se de um certo determinismo naturalista utilizado pelas ciências humanas e sociais, que definem o que são comportamentos de homem e de mulher, tomando para si o que socialmente está atribuído ao outro sexo (Nolasco, idem, p. 16). É na atitude contemporânea que admite o devir dos corpos que se estrutura a admissão da diferença, ganhando lugar e notoriedade, o *olhar homoerótico*, consubstanciado por uma sensibilidade peculiar em que o homem olha o homem, através de uma experiência informada pelo desejo.

Evidentemente, numa concepção de tal envergadura, estou entendendo por olhar uma atitude comprometida com uma escolha do ver sem concessão e, portanto, consciente de sua especificidade desejante. Estou entendendo-o como olhar que se mostra, ou seja, um olhar confessional. E não como uma condição pré-estabelecida frente às imposições sociais que durante muito anos tomaram sexo e gênero como sinônimos (Louro, 2004a, 2004b; Nolasco, idem). Neste sentido, estou me filiando à noção de *olhar ativo*, ou seja, não apenas o ver, como recepção passiva e pertencente ao universo fisiológico do ser humano, mas o ver como captação, como busca alcançada através de uma ação que implica esforço frente à realidade (Coli, 1988). Por se tratar de um estudo centrado na produção artística, entendo o ver como um processo coincidente com o olhar do artista, um *olhar poético que se prolonga e se aguça* – como o exercício proposto ao cientista – *na teoria atômica que vai infinitamente além do olho orgânico* (Coli, idem, p. 69). Dito de outra maneira: interessa-me aqui refletir sobre as marcas culturais de um olhar sensível à representação do masculino na fotografia não somente como puro registro, mas como alternativa desejante, e por isso um olhar que se confessa enquanto tal. Neste sentido, o olhar fotográfico de Alair Gomes aparece como *escrita pessoal do desejo*, engendrando uma fotografia marcada pela *expressão* subjetiva, muito mais do que pela noção de *documento* objetivo (Rouillé, 2005).

Conforme já foi dito, por ser a fotografia um dos primeiros instrumentos de massa, ela é capaz de reproduzir, de forma rápida e irreversível, diferentes visões a respeito da cultura corporal da humanidade em geral e, dentro dela, também da

cultura corporal masculina. Neste capítulo, interessa-me trazer alguns apontamentos a respeito da construção histórica deste olhar comprometido e, portanto, confessional sobre o masculino. Um olhar atravessado pelo viés homoerótico incidindo sobre a corporeidade masculina, através de imagens fotográficas que reavaliam a função social da fotografia, como se esta fosse a herdeira possível de experiências nas quais o ver é também uma invenção alternativa de compartilhamento melancólico de sensibilidades específicas. Um lugar que produz uma resistência possível, mesmo que em território marcado pela invisibilidade e silêncio impostos. Para tanto, pretendo refletir, numa perspectiva inserida na história da cultura, sobre as sutis relações existentes entre a fotografia, o sistema de arte e o corpo. Este último será, num primeiro momento, analisado em um plano mais amplo e, num segundo momento, considerando o centro principal de minha análise, abordarei o corpo masculino na fotografia. As balizas temporais que aqui interessam relacionam-se com o momento da primeira entrada mais massiva da fotografia na sociedade no final do século XIX, até a contemporaneidade artística. O objetivo não é fazer um estudo exaustivo do tema, mas apontar recorrências que indicam nessa fotografia confessional a presença de elementos melancólicos, seja pela sua relação com as épocas, seja pelo seu processo de significação em si.

3.1. Fotografia e corpo disciplinar

O nu, essa coisa tão preciosa para os artistas, esse elemento necessário ao êxito, hoje é tão freqüente e necessário quanto no mundo antigo; na cama, no banho, no anfiteatro. Os meios e os motivos da pintura são igualmente profusos e variados, mas há um elemento novo que é a beleza moderna.

Charles Baudelaire

Desde o patenteamento da sua invenção, em 1839, a fotografia vem, na esteira da ciência e da arte, propiciando inúmeras abordagens das categorias

de espaço e tempo, do mesmo modo que vem trazendo diferentes possibilidades de encontrar no homem e no seu corpo um assunto bastante profícuo nas representações culturais que tiveram lugar nos limites da imagem bidimensional. O mundo adquire uma dimensão de corpo, ao ser representado como impressão na superfície sensível em contato com os sais de prata: o mapa da cidade visto de um dirigível, as nervuras da folha estudadas pelo cientista no laboratório, os ossos radiografados de uma serpente ou o tecido epitelial humano registrado em primeiro plano.

Tudo ganha, de fato, um estatuto de síntese imagética, de corpo metonímico que, ao representar um fragmento do real, oferece à visão um micro-universo de pesquisa tributário da ciência e da arte. O mundo se torna corpo e, à medida em que esse corpo vai sendo desvendado pelas lentes da máquina fotográfica, ele torna-se lugar dominável que engendra organizações e classificações da realidade fragmentária contida no signo. Subjacente à fotografia impera o reino da disciplina, onde tudo é passível de ser domesticado, inclusive o próprio corpo humano. Limitado pelo recorte fotográfico que fabrica um conteúdo ao mesmo tempo real e fictício, a corporalidade humana torna-se alvo do olhar do fotógrafo, também ele imbuído da idéia de disciplina. Nada parece escapar à ordem idealizada no espaço da fotografia que, no entanto, ao mesmo tempo em que engendra valores cujos limites não podem ser ultrapassados, oferece também um campo alternativo de vislumbre do próprio corpo submetido à disciplina imposta. No silêncio da fotografia também aderem outras formas silenciosas da cultura corporal que percebem o corpo não apenas como máquina registrada por outra máquina, mas como lugar de inscrição dos desejos alternativos.

3.1.1. Retrato e disciplina

A fotografia produz representações culturais. Representar é um ato de tornar presente algo ou alguém que não está, podendo referir-se a pessoas

que são representadas por outros ou podendo, ainda, referir-se a coisas que representam conceitos ou atos do pensamento. O signo fotográfico abarca, como poucos, estas duas possibilidades contidas na palavra *representação*: a coisa em si ausente e os seus desdobramentos como atos de pensamento.⁸⁶ Ou ainda, reiterando a idéia de fotografia como evento, ela é uma matéria que se constitui pela sua imatéria. Justamente por isto é que um dos usos sociais mais importantes da fotografia tem estreita relação com a necessidade e o *desejo de memória*. E, principalmente, o desejo da guarda da memória coletiva. Na freqüência ao álbum de família, nos lembra Bourdieu (1965, p. 54) que tudo o que é do campo da exceção, da experiência individual, como a particularidade de um segredo, é sempre varrido em nome do coletivo familiar, onde se firma a idéia de passado comum. Os álbuns de retratos são os narradores e guardiões da memória familiar, lugar fundamental tanto para compreensão quanto para a constituição dos *museus de família*.⁸⁷

Foram, sobretudo, os habitantes dos grandes centros urbanos, instigados pelo consumo de imagens, que contribuíram para a proliferação dos estúdios fotográficos, fazendo nascer a profissão de fotógrafo, bem como a sua importância ritualística inserida na sociedade como fomento a esses museus de família. Ser fotografado ou consumir imagens passou a ser mais do que olhar a representação literal que está na imagem. É, principalmente, fazer um pacto com tudo o que circunda essa imagem e esse tempo irrevogável nela inscrito, reposicionando camadas desejáveis da memória. A grande penetração da fotografia se deve, sobretudo, ao seu caráter de verdade intrínseca, num mundo oitocentista constituído pela crença na capacidade objetiva da ciência, fim supremo da humanidade na constituição de uma realidade perfeita e absolutamente controlável pelo homem. A máquina fotográfica foi o instrumento que, no imaginário ocidental, encarnou esta possibilidade (Turazzi, 1995), o que não a respaldou de uma vigorosa entrada em outros meandros da cultura

⁸⁶ Sobre o conceito de representação aplicado à fotografia ver minha dissertação de mestrado, intitulada *A fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre:1890-1920)*. Porto Alegre, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, 1997. (Inédito).

⁸⁷ O conceito *museus de família* vem de Maurice Halbwachs, apud. BARROS, Myriam Moraes Lins de. “Memória e família.” In: *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, FAPERJ/CPDOC/FCV-Vértice, V. 2, N. 3, 1989. p. 34.

que, apesar de tocarem as bordas dessa necessidade de cientificização do mundo, extrapolaram em muito este pressuposto inicial.

Quando olhamos uma fotografia estamos olhando um signo e, ao mesmo tempo, uma partícula de espaço-tempo real ali inscritos. Conforme já foi dito anteriormente, a fotografia é uma presença/ausência do referente, mas também uma presença/ausência de todo o universo social que o circunda. E eis aí um dos aspectos que constituem o sucesso de sua aceitação social. O culto ao álbum de fotografias familiar é uma manifestação branda e *disciplinar* do culto ao corpo numa perspectiva mais abrangente. A fotografia aproximou homens no tempo e no espaço e a grande mediação disso foi a sua possibilidade intrínseca de suspender os corpos no silêncio da imagem, reiterando conceitos e valores através de sua aparente fragilidade. Este congelamento irreversível do referente fotográfico propicia a sua ressignificação, transportado para um outro mundo, o mundo imortal das imagens, que ganha efeito ritual na fruição estética de seu suporte familiar mais efetivo: o álbum de fotografias.⁸⁸

Se o efeito indicial é o que propicia o sentido cultural do álbum para Dubois, é, no entanto, o aspecto icônico e simbólico que apresenta mais força neste processo de adoração do álbum de família. No campo da cultura de massas, percebe-se na disseminação do culto dos álbuns de família um encaminhamento inevitável em direção do culto ao corpo, que foi, desde sempre, um dos alvos mais cobiçados pelo olhar de medusa da objetiva fotográfica. Seja pela mágica possibilidade do realismo no retrato, tornado acessível às classes menos abastadas e constituindo-se numa forma de equalizar os homens diante da História e de um certo ideal disciplinador, latente à linhagem das imagens fotográficas de circulação social ampla; seja pela constituição de um memorial imagético sem limites que, rapidamente,

⁸⁸ Segundo DUBOIS, 1994, p. 80: “Com toda a certeza, o que confere tamanho valor a esses álbuns não são nem os conteúdos representados neles próprios, nem as qualidades plásticas ou estéticas da composição, nem o grau de semelhança ou de realismo das chapas, mas sua dimensão pragmática, seu estatuto de índice, seu peso irredutível de referência, o fato de se tratar de verdadeiros traços físicos de pessoas singulares que estiveram ali e que têm relações particulares com aqueles que olham as fotos. Só isso explica o culto de que as fotos de família são objeto e que converte esses álbuns em espécies de monumentos fúnebres, *kolossoi*, múmias do passado.”

tornou-se mercadoria de fácil saída graças à sua capacidade de atender a um mundo sedento de informações, – aí também incluídas as necessidades fetichistas e pornográficas, imersas nas camadas invisíveis do inconsciente coletivo ocidental.

Assim, do mesmo modo que se evidencia uma vocação disciplinadora na fotografia, sintetizada pelo retrato, que instaura-se na longa duração histórica como paradigma do corpo normativo desejado, também se evidencia – de modo latente – uma forte possibilidade transgressora, dentro da qual a fotografia erótica é o grande elemento perturbador que extrapola os limites impostos pelo *status quo* da nascente era da reprodutibilidade técnica. No início da fotografia tal transgressão, diga-se de passagem, não é necessariamente uma opção artística, posto que ela se vincula ao universo cultural masculino, o qual contempla a hegemonia não somente dessa cultura subterrânea como também de toda a cultura vitoriana da época.

A fotografia lida com a dimensão do público e do privado e se estabelece no cotidiano dos homens sempre como uma imagem cujo destino instaura-se no território destas duas possibilidades que configuram, por sua vez, duas representações culturais possíveis: o desejo mais estendido da coletividade e o desejo mais restrito de um grupo social que detém os instrumentos para a constituição e legitimação do *habitus*. O conceito de *habitus* é definido por Bourdieu (1989) como o produto de uma aquisição histórica que permite a apropriação do adquirido histórico. É a história no sentido do *res gestae*, a história feito coisa, que é levada, atuada, reativada pela história feito corpo e que não só atua como traz de volta aquilo que a leva. O *habitus* revela-se naquilo que o homem representa coletiva ou individualmente.

A fotografia como produto da cultura está, nessa medida, comprometida com o *habitus*. As duas possibilidades diferenciadas de instauração social da fotografia – o público e o privado – não são coincidentes nos seus resultados. Assim, nos possíveis encaminhamentos das diferentes representações do corpo via fotografia há tanto aquelas relacionadas à cultura oficial institucionalizada pela sociedade vitoriana, contemporânea ao advento da

entrada da máquina fotográfica em seu cotidiano, quanto aquelas das culturas não oficiais, onde o corpo submete-se às representações ligadas aos submundos desta mesma sociedade. Portanto, vamos perceber sempre a operação das categorias de público, para as fotos de maior circulação social, e de privado, para as fotos destinadas a um círculo mais restrito de fruidores, ou seja, principalmente o circuito masculino que detém a hegemonia do olhar desejante quanto aos produtos derivados da máquina fotográfica.

Neste sentido, desde a sua origem, a fotografia é um veículo que oscila entre ordem e desordem, disseminando representações culturais diferenciadas sobre o homem, a sua cultura corporal e, dentro desta, a sua sexualidade. É justamente por isso que a produção fotográfica sempre trouxe imagens construídas para finalidades específicas e, por isso, *disciplinares*, pensando em sua circulação social e em suas possibilidades de incorporar os ideais da cultura hegemônica. Ainda que, em contrapartida, também ocorressem transgressões subreptícias e, portanto, *indisciplinares*. Tão logo a fotografia entrou no circuito da cultura de massas, com os progressos técnicos que viabilizaram suportes de papel a preços mais acessíveis, ocorre a vulgarização rápida dos padrões institucionalizados e das formas ideais – estética e moralmente – de mostrar o corpo pela imagem fotográfica.

3.1.2. Erotismo falonarcísico

Conforme já foi dito, paralelamente à padronização de uma certa cultura corporal no retrato, uma outra forma de banalização do corpo relacionada àquilo que está nas zonas interditas do visível social entra em vigor. Uma vulgarização latente acompanha os produtos fotográficos marginais à cultura oficial, mas dela tributários. Como contrapartida ao desejo do corpo ideal e disciplinado – capitaneado pelo retrato, imagem cujo caráter é muito mais coletivo do que individual –, há o desejo do corpo erotizado. E a erotização via fotografia é bem mais instigante, posto que ao olhar o corpo alheio estamos

também violentando-o num ato que adquire o estatuto de *voyeurismo* eterno (Fleischer, 2002). Aproveitando as regras subjacentes de toda uma cultura falocrática, ávida por imagens da intimidade feminina ou da sexualidade alheia⁸⁹, vários serão os estúdios fotográficos⁹⁰ que se tornam interlocutores de mais um sedutor filão de consumo: a imagem erótica ou, em situações de maior radicalidade, a imagem do sexo explícito, nomeada na época de pornográfica. Este mercado específico de imagens se disseminou muito rapidamente, a ponto de, já em meados do século XIX, haver a necessidade de leis controlando ou proibindo a comercialização de fotografias de caráter licencioso nas ruas de metrópoles como Paris (Freund, 1989, p. 90).⁹¹

É evidente que essas imagens fotográficas “ameaçadoras” da ordem estão ligadas às representações de corpo que se vinculam às regras implícitas da constituição do ideal masculino circulante na cultura ocidental oitocentista até os dias de hoje. As imagens eróticas oitocentistas respondem a uma visão falocrática da sociedade, ligada ao atendimento do desejo implícito de um virtual espectador masculino, o grande alvo a ser atingido em relação à cena representada. Estes cânones da representação do erótico acompanham a fatura de imagens nos referenciais culturais do mundo contemporâneo, nas suas mais diferentes formas de manifestação, desde a publicidade até a cultura cinematográfica. Basta, por exemplo, conduzir um olhar mais atento à publicidade de automóveis, à indústria fílmica hollywoodiana ou até mesmo à indústria massificada e altamente disseminada dos filmes pornográficos.

As primeiras fotografias de nus femininos do início do século XIX, bem como os cartões postais franceses do final daquele século, buscavam, via de

⁸⁹ Um dos aspectos centrais da primeira disseminação da fotografia no século XIX está na ciência e, justamente por isso, nos estudos referentes à alteridade: *freaks*, doentes mentais, histéricas, apenados, grupos étnicos, homossexuais, etc. Nestas fotos, além da exploração da imagem dessas pessoas, havia também a violação de seu direito à intimidade mais evidente: a sua nudez, muitas vezes explorada eroticamente e mascarada pelo suposto uso científico. Isto está claro nas imagens etnográficas, por exemplo.

⁹⁰ Não foram somente os estúdios fotográficos menos favorecidos os produtores destas imagens de caráter erótico, mas também alguns estúdios de grande ressonância social. Em Porto Alegre, por exemplo, na virada do século XIX para o XX um fotógrafo da categoria de Virgílio Calegari produziu grande quantidade de nus femininos, que provavelmente eram comercializados de forma discreta a clientes mais íntimos. Sobre isto ver minha dissertação de mestrado, op. cit.

⁹¹ A autora refere-se a uma lei promulgada em Paris, por volta de 1850 punindo a venda de fotografias obscenas em praça pública como delito de ultraje à moral e aos bons costumes.

regra, a representação da figura feminina, repetindo a sensualidade das mulheres representadas na história da pintura universal como forma de garantir uma certa condescendência em relação ao vitorianismo dos costumes. Porém, muito rapidamente, esta elaboração foi perdendo lugar para representações em que a mulher está subordinada ao atendimento dos desejos do homem e onde o seu corpo é um instrumento indispensável desta condição. Nesta atitude está o embrião das revistas de nus femininos destinadas ao público masculino, até hoje presentes na formação sexual de inúmeros jovens no mundo inteiro. Referindo-se ao estudo da diferença sexual e do *voyeurismo* latente, os quais incidem na construção das imagens no mundo, o pesquisador francês Jacques Aumont (1993) chama a atenção para a constituição de um universo de olhares sexualizados que operam tanto sobre as imagens quanto nas próprias imagens:

(...) os estudos orientados para a diferença sexual (amplamente oriundos do feminismo) trouxeram importantíssima contribuição, ao insistirem em fenômenos como a assimetria entre personagens masculinos dotados do poder de olhar e personagens femininas feitas para serem olhadas; ou como a diferença essencial, no jogo do olhar espectador, entre um sujeito masculino voyeur por estrutura e um sujeito feminino dividido entre voyeurismo e situação-de-ser-visto (*to-be-looked-atness* segundo a expressão forjada por Laura Mulvey em seu brilhante artigo de 1975), ou, para continuar nos termos do mesmo artigo, entre a mulher como imagem e o homem como portador do olhar do espectador, que neutraliza o perigo potencial que a imagem da mulher detém, como espetáculo visando cristalizar o fluxo da ação para provocar a contemplação erótica (Aumont, 1993, p. 126).

Em seu artigo, Mulvey se refere ao conceito freudiano de *escopofilia*, ou seja, o ato de tomar as outras pessoas como objetos, sujeitando-as a um olhar fixo, curioso e controlador, que aparece na infância, quando se configura o aprendizado visual instintivo sobre o mundo e os outros. Esse instinto do ver, embora organizado e lapidado ao longo da experiência individual e formação do ego, permanece na vida adulta, como base erótica

para o prazer que se firma em olhar outra pessoa como objeto. Tal instinto pode produzir a “perversão” do *voyeurismo obsessivo*, cuja única satisfação vem do ato de olhar um outro, tornado objeto, num sentido ativo e controlador (Mulvey, 1983, p. 441). Esse *voyeurismo obsessivo* se estende para o campo das imagens. Há, portanto, segundo este raciocínio, um universo de olhares sexualizados que se instauram sobre ou nas imagens, o qual sustenta-se, principalmente, com a hegemonia da cultura masculina que contamina o mundo ocidental, sobretudo a partir da consolidação da experiência da modernidade no século XIX.

Para o sociólogo francês Pierre Bourdieu (1995), assim como para os mais recentes estudos vinculados à teoria *queer* (Butler, 1994), a construção da diferença de gêneros fixos entre os sexos é produto da cultura. No universo cultural burguês moderno, aos homens foi legado o mundo do trabalho e às mulheres o mundo do lar. Produção, de um lado, e reprodução, do outro, num patamar moral que reforçava a sexualidade nos limites da monogamia para a mulher, enquanto que para o homem – o provedor do lar – abria-se a possibilidade da transgressão de uma sexualidade restrita à alcova burguesa. E, no plano cultural, os desdobramentos desta divisão se farão presentes na construção do olhar hegemônico masculino frente às questões que envolvem a sexualidade e o erotismo, pois há todo um processo de reforço de papéis que implicam poderes sobre a construção do olhar, sobre o que ver e em que circunstâncias. A partir da França e disseminando-se por toda a Europa, o *Código de Napoleão* teve neste processo grande importância no sentido de eclipsar toda e qualquer sombra de ambigüidade sexual, demarcando a definição dos papéis sociais designados ao sexo masculino e feminino (Gay, 1990; Fernandez, 2001).

Mesmo através da crença em reflexões acadêmicas isentas de envolvimento, as próprias questões que tratam da sexualidade e dos estudos de gênero podem ser contaminadas por visões parciais, posto que esta área está inscrita há milênios na objetividade das estruturas sociais e na subjetividade das estruturas mentais, pulverizando de dentro as noções

produzidas neste campo específico. Assim, para Bourdieu, além das reflexões de Freud e Lacan, desde a própria cosmologia mediterrânica há a presença de uma visão falonarcísica que reverencia a virilidade, a qual se manifesta através dos corpos socializados, isto é, dos *habitus* e das práticas rituais parcialmente retiradas do tempo pelos estereótipos e pela repetição indefinida, perpetuando-se na longa duração da mitologia coletiva. Este formato falocrático da cultura está sempre permeando o movimento dos nossos inconscientes de modo a produzir uma espécie de apagamento das memórias individuais ou da memória da diferença, em favor de uma memória coletiva subserviente ao mundo masculino.

A diferença somente é admitida quando ligada a este mundo masculino. São bastante disseminadas as imagens de atos sexuais entre mulheres, aliás, um verdadeiro deleite masculino que até os dias atuais povoa esse imaginário específico.⁹² O tema das duas amigas é freqüente na história da arte ocidental, sobretudo a partir de 1830 quando ele aparece na literatura e na pintura com uma força ainda maior (Fernandez, *idem*). Aliás, a tolerância frente ao homoerotismo feminino sempre foi mais ampla no Ocidente e um dos motivos que a justifica pode estar relacionado a esse imaginário. Até mesmo a legislação do século XIX contra o sexo entre iguais na Inglaterra vitoriana está ligada a um tabu social cujo ataque se centra nas relações masculinas, uma vez que essas leis não atingiam e, portanto, não perseguiam as mulheres (Gay, *idem*).

No campo das imagens fotográficas oitocentistas, é interessante perceber que quando aparecem atos sexuais entre mulheres e homens, via de regra estes últimos têm o corpo estrategicamente velado – ou por camisas compridas, ou por estarem de costas, ou por terem o rosto escondido, ou por angulações que privilegiam o corpo feminino no desenrolar da narrativa erótica, ou, ainda, por utilizarem grotescas próteses penianas em lugar do pênis real do

⁹² Questão bastante presente na cultura falonarcísica atual, basta observar revistas masculinas de grande circulação mundial como a *Playboy*, onde freqüentemente aparecem ensaios com duas mulheres que insinuam atitudes de amantes. O mesmo ocorre nas tramas do universo pornográfico de filmes dirigidos ao público masculino. A homossexualidade feminina, dentro desta fatia do imaginário masculino, é tolerada. O mesmo não acontecendo em relação à homossexualidade masculina.

modelo que posa para a cena (Sollers, 1987; Koetzle, 1994). Estas estratégias são regras tácitas do desejo de não-vulnerabilidade do corpo masculino. Este tipo de arranjo é ainda bastante corrente no mundo contemporâneo através da parcimônia com a qual o corpo masculino é tratado na imagem fílmica de caráter mais comercial, leia-se a indústria *hollywoodiana* de cinema, onde ocorre uma subordinação maior aos imperativos de gênero frente à representação dos corpos. Refiro-me aqui ao cinema por se tratar de uma arte de grande disseminação popular e pelo fato de se tratar da geração de um tipo de imagem cujo parentesco com a fotografia é evidente, constituindo-se num desdobramento desta na *imagerie* do século XX. O sexo, assim como a erotização do corpo masculino, encontram-se como tabus na cinematografia de ordem industrial, o que justifica as suas respectivas invisibilidades ao espectador na maioria dessas produções.

3.1.3. Nudez masculina: territórios de tolerância

A constância da representação do corpo feminino como objeto da escopofilia masculina, desde os primórdios da fotografia, não é acompanhada da representação do corpo masculino nos mesmos moldes. A nudez masculina sempre apareceu na fotografia, desde os primeiros daguerreótipos, porém, na maioria das vezes, vinculada a construções de imagens deserotizadas, servindo como instrumentos para outros fins, em geral artísticos ou científicos, que excluem o prazer de um eventual espectador ou espectadora. Naquela época, era freqüente o costume de se fazer fotos de nus, inclusive masculinos, para serem comercializadas com os artistas no intuito de baratear os altos custos dos modelos vivos, então substituídos pela imagem fotográfica (Rouillé, 2005, p. 401-402).⁹³ Eugène Durieu (1800-1874), por exemplo, foi um fotógrafo

⁹³ O autor menciona Louis-Camille d'Olivier que funda desde 1853 uma sociedade fotográfica especializada na produção de nus artísticos; Alexandre Quinet, que comercializa estudos de nu naturalistas "autorizados sem exposições em vitrines", na década de 1860; Marconi, que era fotógrafo da Academia de Belas Artes e que fez catálogos de nus, inclusive de crianças, atuante nos anos 1870; e Jean-Louis Igout, atuante na década de 1880. Em todos os casos, o grande trunfo desta indústria de nus era o de evitar que os artistas tivessem despesas onerosas com a contratação de modelos vivos.

muito requisitado pelo pintor romântico Eugène Delacroix (1798-1863). O artista norte-americano Thomas Eakins (1844-1916), por sua vez, costumava fotografar, ele mesmo, homens nus em paisagens bucólicas como modelos compositivos das suas pinturas.

Quando relacionadas ao universo do estudo anatômico do corpo humano e a serviço do academicismo artístico oitocentista, as fotografias de nus masculinos eram toleradas, como a própria nudez masculina o fôra principalmente desde o neoclássico europeu, justamente pela aura artística que este movimento herdou do classicismo antigo. Os deslizes do corpo masculino nu em *O rapto das sabinas* (1794-99), de um Jacques-Louis David (1748-1825), ainda que vazando um homoerotismo latente por parte do pintor, eram filtrados pela bem acolhida herança do mundo antigo na recém fundada França republicana (Fernandez, 2001, p. 199-204).⁹⁴ Dentro deste mesmo raciocínio, o advento e disseminação da fotografia toleram aquelas imagens em que o corpo masculino tinha alguma ligação com o mundo clássico antigo e que faziam alusão ao nu artístico em sua concepção tradicional, já bastante acomodado aos padrões morais vigentes (Clark, 1956; Berger, 1999; Solomon-Godeau, 2001).⁹⁵ Evidentemente esta visão vem mais carregada de moralismo no que se refere à fotografia, um meio que tem demarcadas, de modo tênue, as suas relações com a realidade, sobretudo se consideramos a crença homológica que nutriu o estatuto da imagem fotográfica em seus primórdios, o que ainda se faz presente no senso comum. Neste sentido, a fotografia estaria banalizando o corpo ao mostrá-lo nu diante de sua explicitação:

Essa é uma das razões por que as fotografias expressivas da nudez são ainda mais raras do que pinturas. A solução fácil para o fotógrafo é transformar a figura em nu, o qual ao generalizar tanto a cena como o espectador, e ao tornar a sexualidade não específica, transforma o desejo em fantasia (Berger, 1999, p. 62).

⁹⁴ O autor refere-se ao fato de que David não foi premiado com esta obra num salão, pois o júri a julgou obscena, separando a nudez permitida como herança da escultura clássica da nudez realista da pintura, justamente pelas suas “sugestões inadmissíveis”.

⁹⁵ Os autores comentam a diferença entre estar nu e estar despido. O nu é um conceito artístico que não engloba o explícito, enquanto o despido é o sentido fisiológico e pouco elaborado da representação do corpo. Em outras palavras é o sexo exposto de modo explícito. Enquanto que o nu artístico é a idealização do corpo.

Este argumento de Berger serve somente para a época em que o historiador britânico escreveu o texto original de seu livro, no início dos anos 1970, mostrando ainda a permanência de um ideal descarnado de nudez artística ligado ao clássico, questão absolutamente revista pela arte contemporânea. Em todo caso, os primórdios da chamada fotografia de nu artístico demonstram a presença do prurido classicizante, incidindo inclusive nas fotos de caráter mais apimentado, produção em geral feita para comércio discreto aos clientes masculinos dos estúdios fotográficos. Nesta categoria, as modelos “nuas” vestiam-se de uma malha colada ao corpo, que velava a nudez. Uma mesma estratégia “classicizante” ocorria com o ocultamento dos pelos pubianos, que eram submetidos a retoques à mão. Na verdade, essas atitudes insinuam muito mais a presença de certa pudicícia vitoriana do que uma influência da escultura clássica de nus.

Do mesmo modo, na era vitoriana havia também tolerância para com as imagens fotográficas relacionadas às constantes experiências científicas levadas a cabo ao longo daquele século. Os experimentos em relação ao estudo do movimento do corpo humano nas séries *Animal locomotion*, com câmaras fotográficas simultâneas, de Eadweard Muybridge (1830-1904), utilizavam-se, diretamente, de fotografias de nus, tanto masculinos quanto femininos. O mesmo se verifica nas experiências e estudos do movimento, levadas a cabo pelo fisiologista francês Étienne-Jules Marey (1830-1904), onde também se percebe o uso de modelos femininos e masculinos nus. Marey e Muybridge, além de sua importância científica para pensar o movimento humano e animal, são importantes no que se refere a acostumar o público à visão do nu masculino sem escandalizar-se ou achá-lo obsceno.⁹⁶

É diante deste raciocínio, e somente circunscrito a ele, que as diferenças sociais, raciais, sexuais ou físicas podem ser vislumbradas. Assim, a corporeidade masculina, enquanto incitação ao desejo, é vista como zona

⁹⁶ Inclusive, a série *Dois homens lutando* (1887), de Muybridge está carregada de sentido ambíguo, ainda que esta não fosse a sua intenção. Entretanto, ela serve de inspiração para os estudos da figura humana na obra pictórica de Francis Bacon (1909-1992), durante os anos 1970, os quais têm profundo teor homoerótico, mostrando a disputa amorosa entre dois homens como uma verdadeira luta pelo domínio sexual do parceiro (Sylvester, 1995).

interdita, território inalcançável, que deve ser refutado nas regras latentes da boa fotografia. Daí vem a pouca recorrência dessa iconografia, comparada à representação do corpo feminino em circunstância semelhante. O centro do poder social está relacionado à proeminência da masculinidade no imaginário social, construída como uma espécie de fortaleza inabalável geradora da ação e, justamente por isso, jamais vista como objeto de uma ação alheia, ainda que esta se sustente no olhar. Coisificar esta fortaleza enquanto objeto do desejo indicaria uma anomalia social, como tantas outras classificadas pelo imaginário oitocentista, capaz de ferir diretamente a idealização da masculinidade pela sociedade vitoriana. As anomalias têm o seu lugar específico no rol de repertórios montados pelo *status quo* vigente. O desejo somente tem lugar em imagens cujo estatuto é previamente investido de aceitação, imagens circunscritas nos territórios pré-estabelecidos pela sociedade de então, onde vigora a proeminência do sistema de crenças masculino e onde o seu desejo se vê contemplado através da coisificação de corpos que lhe sirvam de prazer, mormente os corpos femininos.

Há, no entanto, patamares específicos onde estão inscritos em imagem e imaginário o travesti, o pederasta, a prostituta, a histérica e o criminoso como discrepâncias sociais estudadas pelas pseudo-ciências (Didi-Huberman, 1988; Lissovsky, 1993; Fabris, 2002), inauguradas por nomes como os de Cesare Lombroso, Alphonse Bertillon ou Duchenne de Boulogne. Estes “estudiosos” fizeram vasto uso da fotografia como instrumento de suas análises, confirmando via imagens o imaginário classificatório de sua época. O mesmo pode ser visto no que tange à fotografia de caráter etnográfico, a qual auscultava a alteridade através de seu corpo fotografado, em que não são raras as imagens de nus de homens e mulheres, assim como de crianças e velhos. A Europa, enquanto continente colonialista, produziu inúmeras imagens onde o outro – africano, asiático ou americano – é coisificado através do olhar dos fotógrafos europeus, aliados da ciência moderna e detentores da fatura de imagens científicas, num ambiente de exaltação do processo

civilizatório, capitaneado pelos saberes científicos irradiados a partir daquele continente.

A profissão de fotógrafo no século XIX constituiu-se como campo de atuação principalmente masculino. É impressionante a quantidade de fotógrafos homens em comparação às poucas mulheres que se dedicaram ao ofício.⁹⁷ Diante disso há a construção de um olhar sexista e masculino do campo da fotografia. Justamente por isso é que a imagem do homem erotizado como objeto de desejo ou do homem de sexualidade ambígua, do mesmo modo que aquela do homem vulnerável em sentido mais amplo, são produtos culturais que fogem às regras da masculinidade. Tais imagens somente são toleradas se pertencentes a um território de possível aceitabilidade social ou dependentes de um estatuto de imagem clandestina que circulava em circuitos restritos.⁹⁸

As fotografias de caráter médico, científico e artístico, assim como as imagens etnográficas do mundo colonial europeu, cumprem os requisitos sociais de sua época, no sentido de divulgar informações restritivas do corpo masculino nu no primeiro período de disseminação e amadurecimento social da fotografia. Assim como o retrato fotográfico, primeira incursão investigativa do corpo via fotografia, as imagens resultantes desses territórios são instrumentos da divulgação de uma corporalidade disciplinar que estabelece limites para a constituição e divulgação da imagem fotográfica, cumpridora dos requisitos de idealização de todo um universo subjacente de proeminência da masculinidade.

⁹⁷ Ver sobre esta questão, a minha dissertação de mestrado, op. cit., pesquisa onde faço um mapeamento da fotografia de estúdio em Porto Alegre no século XIX e início do XX – entre 1890 e 1930 – e onde constato haver apenas um estúdio fotográfico como propriedade de uma mulher.

⁹⁸ No livro de BUSH, Russel. *Affectionate men: a photographic history of a century of male couples (1850's to 1950's)*. New York, St. Martin's Press, 1988, vemos que a ambigüidade sexual também teve como aliado no século XIX o fotógrafo de estúdio, o qual não deixava de ser um divulgador de alguns parâmetros da intimidade alheia. Inúmeras são as fotos deste livro em que aparecem dois homens, ou mais de dois, em situação que indicam possíveis relações amorosas entre os fotografados ou mesmo comportamentos ambíguos.

3.2. Fotografia e corpo indisciplinar

O cumprimento das leis morais subjacentes ao ver e ao mostrar nos primórdios da fotografia é um território escorregadio. Assim como a guarda moral da circulação deste tipo de imagem se mostra de difícil controle para a própria sociedade que criou tais parâmetros, também se estabelece de modo difuso para o pesquisador a certeza de sua incursão e imersão social mais ampla. Na passagem do século XIX e durante a primeira metade do século XX percebe-se uma maior divulgação, ainda que discreta, do corpo masculino fotografado em direção ao que poderíamos chamar de um indisciplinamento de sua representação, através de imagens latentemente homoeróticas.

O mundo ocidental, uma vez instaurados os códigos morais vitorianos avessos à homossexualidade, afastou a possibilidade de enxergar beleza no corpo masculino e isto retardou o processo de, na fotografia, vislumbrarmos uma maior apropriação estética do corpo masculino. O vocábulo *homossexual* é criado pelo médico húngaro Karoly Maria Benkert em 1869 e, ao mesmo tempo em que substitui outras terminologias mais pejorativas como *antifísico*, *invertido* ou *uranista*, a sua proposta terminológica mais “científica” engendra um encerramento da sexualidade humana em padrões de comportamento dualistas. O híbrido lingüístico “homossexualidade”, meio grego e meio latino, foi mais um passo, bastante dúbio, na construção de uma ciência das ditas aberrações sexuais (Gay, op. cit, Garcia, 2004, p. 33) São inúmeros os pesquisadores que, no universo científico do século XIX, descrevem a homossexualidade como uma síndrome do processo fundamental da degenerescência hereditária.⁹⁹

⁹⁹ Ver o *Archives de neurologie*, de Charcot e Magnan, publicado em 1882, ou a *Psychopathia sexualis* do médico Krafft Ebing, publicado em 1886. Somente o médico inglês Havelock Ellis não usa esta classificação tão rígida, aconselhando aos médicos a ajudarem os “invertidos”, não os conduzindo ao tratamento de choque, nem ao bordel como cura, e nem mesmo os obrigando ao casamento. Sua obra *Sexual inversion* (1897) foi logo perseguida na Inglaterra e destruída. Apud. FERNANDEZ, op. cit., p. 224-225.

Germaine Greer (2003) chama a atenção para o fato de que na língua inglesa temos duas palavras que designam a beleza, de acordo com o padrão dual de gênero – masculino e feminino – conformador da sexualidade no Ocidente. *Beautiful* é belo, mas toda pessoa que aprende inglês sabe que um homem não pode ser considerado *beautiful*, existindo para designar a beleza masculina uma palavra específica, *handsome*. *Beautiful* é uma palavra pejorativa que relaciona o homem qualificado enquanto tal como alguém dotado de um tipo de beleza não-masculina, alguém cuja beleza relaciona-se mais ao comportamento corporal, aproximando-se do “delicado” ou, numa linguagem mais coloquial, do “afrescalhado”. Entretanto, a palavra *handsome*, por sua vez, não atende ao qualitativo de beleza, pois o *handsome* é aquele que se apresenta com elegância e generosidade.

A sutileza que envolve o termo *handsome* é mais uma forma de conduzir os comportamentos corporais de acordo com os padrões duais de gênero, escamoteando qualquer ligação do masculino com o belo e, em última instância, com o desejo. Vincular a beleza masculina à elegância e à generosidade, atributos esperados do austero homem burguês, cuja consolidação no imaginário se consolida no século XIX, é mais um exemplo dos tentáculos do poder falonarcísico, operando na construção da diferença sexual. Se estes vocábulos dizem respeito aos países de língua inglesa, o seu reflexo em outros lugares do mundo não é uma mera coincidência, embora se manifestem mais no campo comportamental do que na língua. A austeridade é recomendada ao homem racional e objetivo, absolutamente alheio ao mundo particular do desejo, a não ser como proprietário desse desejo, por vezes perigoso, se pensarmos na idéia da mulher fatal que engole o homem com sua sedução, a qual assombrou e continua assombrando a moral no Ocidente. De qualquer modo, o universo do desejo é sempre fabricado para atender à hegemonia das necessidades masculinas e num viés de compreensão *straight* da masculinidade (Gay, op. cit.).

3.2.1. Em busca da Arcádia perdida

Apesar das regras sub-reptícias da invulnerabilidade do corpo masculino ao desejo alheio, durante o século XIX, há artistas da fotografia e da pintura que produzem usos diferenciados da corporeidade masculina. O já citado Thomas Eakins, professor de pintura e diretor da Pennsylvania Academy School, pode ser considerado um dos primeiros artistas que consideraram o nu masculino a partir de uma visão artística mais autenticamente ligada ao desejo. Seus trabalhos são produto de um olhar erótico sobre o tema, em pinturas que partem de fotografias por ele mesmo produzidas. A pintura de homens nus tomando banho num riacho, *Swimming* (1885), é baseada em uma série de fotografias preparatórias onde o mesmo clima de erotismo masculino latente da pintura já está evidenciado (figura 5). A prática dos banhos masculinos em rios era freqüente nessa época em que se descobriam as virtudes medicinais da vida em contato com a natureza. A nudez masculina que perpassa tais práticas não chegava a chocar a sociedade (Corbin, 1989).



5. Thomas Eakins, *Swimming*, 1883, fotografia



Thomas Eakins, *Swimming*, 1885, óleo s/ tela

Os trabalhos de Eakins, por sua vez, produziam uma visão bastante contida tanto da nudez quanto do erotismo entre os homens. Estas questões, aliás, ficavam num plano bastante discreto, sem apresentar nenhuma possibilidade de interação entre os personagens representados e, quase sempre, ocultando o sexo dos mesmos. O clima produzido pelos trabalhos do artista preferido de Walt Whitman fazia jus a uma visão em que o

homoerotismo se manifestava de modo implícito, o que lhe garantia um maior fascínio perante os admiradores. Whitman, o poeta inspirador da polêmica *Beat Generation*, talvez tenha sido um dos primeiros artistas a exaltar a beleza masculina em seus poemas, questão flagrante na pintura e nas fotografias de Eakins, que resgatam uma atmosfera idílica, referenciada no mundo clássico, grande álibi que mascarava o olhar de desejo sobre o corpo masculino naquela época.¹⁰⁰

Fotografar homens nus foi uma espécie de obsessão de Eakins, que acabou sendo vítima de sua própria impetuosidade por insistir com as suas alunas de arte que desenhassem modelos masculinos despidos, ao vivo e sem cobertura para o sexo, o que era algo bastante impróprio à pudicícia reinante de seu entorno conservador. Do mesmo modo que convencer estudantes a despirem-se num pomar e lutarem entre si enquanto ele os fotografava parece ser ainda hoje um ato audacioso (Leddick, 2001b, p. 43). A puritana Filadélfia de sua época não aceitou a metodologia de ensino do professor Eakins e muito menos a sua insistência quanto aos nus masculinos, obrigando-lhe a apresentar a sua demissão, assim como a destruir a maioria de suas chapas (Scimé, 2004, p. 161).

Entre as que restaram está uma imagem bastante polêmica, intitulada *Thomas Eakins at 45 to 50* (c.1884-89), onde intencionalmente é apresentado um corpo masculino nu (figura 6). Eakins não é o fotógrafo que fez esta imagem, mas é o modelo fotografado assim como o próprio mentor da imagem. Ao contrário de um nu frontal, trata-se de uma imagem em que o artista aparece, ele mesmo, sentado de costas para a câmera fotográfica. Segundo Pultz (2003), essa fotografia é insólita em mais de um sentido. Em primeiro lugar por apresentar um nu masculino desafiando a convenção de que o corpo masculino não deveria ser objeto de arte destinado a um público heterossexual. Em segundo lugar, porque apresenta um corpo de um homem velho, sem a pele firme e os músculos rijos, conforme os padrões acadêmicos para a nudez na pintura e escultura.

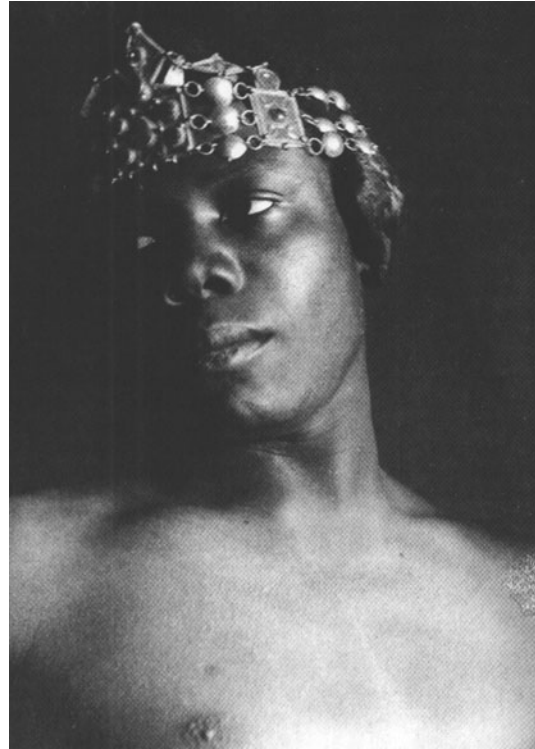
¹⁰⁰ “Eu não conheço mais do que um artista, Thomas Eakins”, teria dito Whitman, como fã incontestável do clima homoerótico presente nas pinturas do artista. Apud FERNANDEZ, op. cit., p. 235.



6. Fotografia desconhecido, *Thomas Eakins at 45 to 50*, c.1884-89

Eu acrescentaria ainda, em terceiro lugar, um outro argumento: este corpo masculino é apresentado com uma gestualidade ambígua, delicada, podendo ser confundido, pela pose, com um corpo feminino. Esta foto antecipa questões sobre a corporalidade e gênero que somente serão desenvolvidas de modo mais pleno no seio da contemporaneidade artística: o embaralhamento da autoria, a performance fotográfica, a autobiografia e a apologia da diferença, são aspectos que se manifestam embrionariamente nesta imagem de Eakins. Encontramos ecos desta atitude esboçada pelo artista norte-americano do século XIX nos trabalhos da também norte-americana Cindy Sherman (1954) e suas séries marcadas pela auto-referência performática; no inglês John Coplans (1920-2003) e a auto-exploração ambígua de seu corpo, propondo uma nudez masculina envelhecida e pouco viril; ou, ainda, nas investidas também performatizantes do japonês Yasumasa Morimura (1951), sempre travestido de mulher em referência aos ícones femininos da cinematografia *hollywoodiana* ou da pintura ocidental.

Igualmente em solo americano, o dândi da cidade de Boston, Fred Holland Day (1864-1933), pode ser classificado como um dos grandes entusiastas de uma fotografia onde se verifica uma ode ao corpo masculino nu, também ela pertencente a uma geração de imagens escamoteadas por uma roupagem classicista. Afeto à obra do poeta romântico John Keats, Holland Day era também um romântico passadista que, inspirado em Willian Morris, dedicou-se inicialmente à atividade editorial. Sua paixão pelo decadentismo europeu o



7. Fred Holland Day, *Cabeça etíope coroada*, 1897

fez editar obras de Oscar Wilde, como *Salomé*, acompanhada dos desenhos de Aubrey Beardsley.¹⁰¹ Entretanto, é na fotografia artística, trazida à tona pelo nascente pictorialismo, que está a contribuição mais importante de Holland Day, um dos precursores de uma representação fotográfica enobrecida e classicizante do negro nos Estados Unidos, através de suas séries do modelo Alfred Tannehill (figura 7). A produção de Holland Day tem vasto contato com a questão homoerótica: são raras as suas fotografias de mulheres e os modelos são quase sempre jovens garotos, representando temas inspirados tanto no classicismo antigo quanto nos referenciais bíblicos.¹⁰²

Na mesma época de Eakins e Holland Day, na Europa ocorria uma revisão popular do mito da Arcádia clássica com mancebos passeando nus e em contato com uma paisagem bucólica, através das fotografias de Wilhelm

¹⁰¹ Beardsley era um polêmico ilustrador, cujos desenhos decadentistas tinham um caráter marcadamente homoerótico. Holland Day, após a morte prematura de Beardsley, que era também chamado de “o perverso”, tinha a intenção de fazer uma fundação em homenagem a ele na pacata e moralista cidade de Boston, o que efetivamente não se realizou, dado o provincianismo da cidade.

¹⁰² Holland Day relacionava-se com jovens humildes, filhos de imigrantes ou órfãos, os quais ajudava financeiramente. Entre os protegidos do fotógrafo que também lhe serviram de modelos fotográficos, figuram nomes como o do escritor Khalil Gibran, o do já citado Tannehill, rapaz negro que era filho de um empregado seu e que teria sido o modelo de uma inaugural iconografia homoerótica do negro, além de um menino chamado Nardo.

von Gloeden (1856-1931). A sustentação do fetiche homoerótico das imagens deste fotógrafo também segue a regra tácita da transposição do tema do nu masculino para o universo do classicismo antigo (figura 8). Von Gloeden era um nobre falido que no fim do século XIX se estabeleceu no vilarejo pobre e pouco conhecido de Taormina, na Sicília, onde realizou nus fotográficos diante de uma paisagem e cenografia pretensamente alusivas a uma época



8. Wilhelm von Gloeden, *Três garotos*, c. 1900

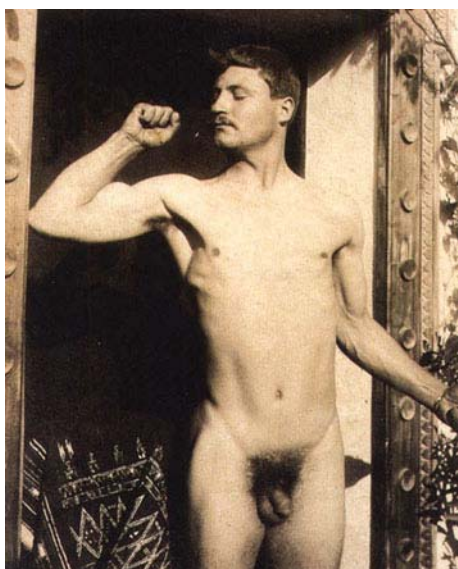
paradisíaca e permissiva quanto às manifestações do chamado *amor que não ousa dizer seu nome*: a Grécia Antiga. Essas imagens eram comercializadas entre os turistas que visitavam o local. Suas temáticas aludiam ao clima mediterrânico e pagão, garantindo sua inserção e circulação mais amplas na sociedade da época.

Aliás, Wilhelm von Plüschow (1852-1930), conhecido pelo pré-nome latinizado de Guglielmo, teria sido a inspiração para Von Gloeden quanto à incursão nesse tipo de fotografia, trabalhando com o mesmo tema do nu masculino mediterrânico vinculado ao universo do classicismo antigo e tendo como cenário os recantos paradisíacos da Sicília (figura 9).¹⁰³ Como eles, o italiano Vincenzo Galdi (1860-1930) era outro entusiasta da fotografia homoerótica (figura 10) produzida neste mesmo local. A ilha exercia grande fascínio nos homens atraídos pela estética e a interação homoeróticas, muitos dos quais provenientes de outros lugares da Europa e de famílias abastadas, portanto, perfeitamente acomodados aos imperativos da moral vitoriana. O mundo insular de Von Gloeden era uma espécie de refúgio, de recreio

¹⁰³ Guglielmo era primo longínquo de Von Gloeden e foi um pioneiro em fotos de rapazes nus vinculados a um cenário classicizante. Sua produção vai de 1870 a 1875, nas cidades de Nápoles e Roma. Foi numa visita ao seu primo em Nápoles que von Gloeden foi introduzido à fotografia, em particular à fotografia de nus. O estilo dos dois fotógrafos é tão similar que, por vezes, eles são confundidos.

promovido em meio às tensões exigidas pelas regras protocolares que engendravam os comportamentos sexuais da sociedade falocrática reinante:

Acreditava-se no mito de que os jovens italianos amadureciam sexualmente antes dos garotos no norte da Europa e se dizia que eram muito “liberais” em suas inclinações sexuais. E o que era mais importante: a sociedade italiana tolerava as aventuras amorosas entre rapazes jovens e homens mais velhos. O fotógrafo alemão barão Wilhelm von Gloeden explorou este território, dirigindo aos seus jovens sicilianos um teatro erótico da Antigüidade. Plüschow e Vincenzo Galdi visitaram várias vezes a retirada vila de Von Gloeden em Taormina e fizeram posar os jovens locais para suas câmeras em atitudes igualmente provocativas.”(Ewing, 1996, p. 210).



9. Wilhelm von Plüschow, *Sem título*, c. 1900



10. Vincenzo Galdi, *Sem título*, c. 1900

A prática fotográfica de Von Gloeden e seus amigos, assim como a de Holland Day em relação aos seus modelos fotográficos, pode ser considerada um tanto vampiresca, se considerarmos que ambos os fotógrafos registravam imagens de jovens que pertenciam a universos diferentes dos seus. Von Gloeden era um nobre alemão que registrava garotos pobres sicilianos, os quais sustentava quando ainda dispunha de boa parte de sua fortuna. Holland Day, por sua vez, era um dândi americano que tinha por costume fotografar garotos, em geral negros e orientais, os quais também costumava proteger financeiramente. De certo modo, estes dois fotógrafos situavam o corpo

homoerótico fora de sua cultura, erotizando-os como “outros” não somente no plano sexual, mas também no social e no racial (Pultz, op. cit, p. 61).

A exposição da alteridade corporal, entretanto, sempre fora uma prática da fotografia em geral, tornando-se comum entre os primeiros fotógrafos que se aventuraram na representação do nu. Despir-se perante uma câmera fotográfica comportava, na era vitoriana de Von Gloeden e Holland Day, um ritual que extrapolava os limites dos tabus corporais. Justamente por isso, a exposição do corpo às lentes de um fotógrafo poderia ser encarada como um negócio excuso, semelhante à prostituição. Negócio ao qual ficavam vulneráveis aquelas categorias sociais mais frágeis, cuja corporeidade não estava tão contaminada, e nem protegida, pelas regras morais burguesas. Talvez este aspecto proibitivo que rondava esse tipo de imagem tornava-a ainda mais fascinante.

Evidentemente, se Von Gloeden ou Holland Day vivessem nos dias de hoje, suas fotografias seriam consideradas pedófilas, justamente pela evidência da exploração de modelos fotográficos recém saídos da infância. Esse tipo de imagem, entretanto, não chegava a ser tão raro na Europa da *Belle Époque*, cujos códigos morais eram um tanto permissivos frente à pedofilia implícita nas imagens artísticas.



11. Lewis Carroll, *Retrato de Beatrice Hatch*, 1873

Vide o exemplo do escritor e fotógrafo amador Lewis Carroll (1832-1898) e as imagens de suas meninas (figura 11), uma delas inclusive inspiradora da personagem que dá título à fábula *Alice no país das maravilhas*.

No Brasil da mesma época temos todo um universo pictórico sustentado no fetiche masculino das ninfetas, freqüentemente tematizadas nas pinturas de Eliseu Visconti (1866-1944), onde meninas pré-adolescentes são mostradas

em situação de erótica nudez, mesclando a inocência infantil com o olhar de desejo adulto. Ou seja, a pureza e o erotismo, dois universos não tão distintos se consideramos as teorias freudianas frente à sexualidade infantil, as quais causaram furor na época em que chegaram a público. O mesmo código social de liberação da representação das ninfetas deveria servir neste contexto para a representação fotográfica dos efebos presentes em Von Gloeden e Holland Day. A mesma sociedade que condena as teorias freudianas que admitem a existência de uma sexualidade infantil, utiliza-se do corpo infantil com objetivos fetichistas sem muito alarde no que se refere à pintura e à fotografia.

Von Gloeden e seus discípulos não chegavam a trabalhar às escondidas, gerando até mesmo catálogos de venda por correspondência e trabalhando sem interrupção até a Primeira Guerra (Leddick, 2001b, p. 43). Este tipo de estratégia de circulação social, via correio, de imagens do nu masculino vai se tornar a forma embrionária dos magazines de fisiculturismo nos Estados Unidos do pós-guerra. Apesar de sua importância histórica, o trabalho do Barão de Taormina beira o *kitsch* e não chega a produzir uma reflexão consciente sobre a arte homoerótica, ainda que estudiosos de sua biografia o classifiquem como precursor de uma estética nesta direção.¹⁰⁴ A aceitação de sua fotografia pode ser creditada a dois motivos principais: o fato de Von Gloeden ser um nobre e o álibi artístico ligado à intenção de relacionar a sua produção ao classicismo antigo, explicitada em suas imagens.¹⁰⁵ Segundo o próprio fotógrafo, a sua produção era uma reposição moderna de Teócrito e Homero, configurando um arremedo da Arcádia e seu ideal de vida rústica, onde ninfas, sátiros e outras figuras mitológicas inspiraram a poesia pastoral grega e romana.

¹⁰⁴ Charles Leslie, um dos seus primeiros biógrafos sérios, diz que ele foi “um dos raros homens do século XIX a não aceitar ver destruírem sua verdadeira natureza unicamente por que ele tinha a sorte de viver num mundo civilizado que desprezava abertamente o que ele era”. Apud WEIERMAIR, op. cit.

¹⁰⁵ WEIERMAIR, Peter. *Wilhelm von Gloeden*. Köln, Taschen, 1996, p. 7, nos aponta para o fato de que “no livro de ouro de Von Gloeden hoje desaparecido, as assinaturas de Oscar Wilde, de Gabriele D’Annunzio, de Eleonora Duse, do rei do Sião e do rei da Inglaterra Eduardo VII acotovelavam-se com aquelas do banqueiro e industrial Morgan, de Stines, de Krupp, de Vanderbilt e de Rothschild.” O autor ainda mostra que em 1911, von Gloeden teria sido homenageado com uma medalha pelos seus méritos no incremento do turismo em Taormina.

A Arcádia fotográfica de Von Gloeden é um mundo à parte, intrinsecamente melancólico em seu isolamento, como requer ao temperamento de exílio que norteou a relação do barão com a triste paisagem latina, cuja complementaridade só poderia ser instaurada no plano das imagens através do pacto com os não menos tristonhos jovens sicilianos, pouco convincentes em seu papel de herdeiros apressados do mundo clássico. Este mundo particular recriado serve perfeitamente como contraponto às imposições morais vitorianas. Mas, evidentemente, a cenografia artificial em que Von Gloeden mergulha também merece o lembrete legado por Nicolas Poussin (1594-1665) em *Et in Arcadia ego* (1638-40), pintura célebre que nos mostra a onipresença da morte mesmo no paraíso, onde a beleza e a plenitude física dos jovens pastores é ferida pelo encontro inusitado com a finitude de uma lápide tumular. O Barão de Taormina completa sua relação com o mundo através do olhar, talvez o único exílio homoerótico possível na isolada Sicília das permissividades. Importante lembrar que von Gloeden viera de uma família de oficiais, estabelecendo-se em Taormina no ano de 1880, portanto bastante jovem ainda, permanecendo no local até a sua morte.

Segundo Roland Barthes (1990, p. 178), a fotografia de Von Gloeden é um delírio, um verdadeiro carnaval de contradições, ao misturar de forma exagerada elementos de universos díspares. Talvez o grande mérito das fotos do barão de Taormina não tenha sido, necessariamente, a sua qualidade estética, sobretudo se tivermos em mente a época em que ele viveu, mas a sua ousadia diante do assunto que lhe interessava, o qual buscou de forma insistente. Entretanto, parece-me que é preciso refazer o olhar sobre a trajetória fotográfica de Von Gloeden e seus contemporâneos como precursores de uma estética onde o homoerotismo relaciona-se com uma atitude em que a arte da fotografia abandona o documental e parte para o subjetivo, buscando uma realidade à parte e traduzindo-a numa atitude melancólica, que ainda não é, todavia, a impressão de uma *escrita pessoal* embora dela se aproxime.

3.2.2. O exílio involuntário de Caim

Ao analisarmos uma das imagens mais interessantes de Von Gloeden percebemos que ela anuncia, de modo bastante pungente, alguns elementos que nutrem a aflição melancólica homoerótica até os dias de hoje. Trata-se de uma imagem que podemos considerar uma releitura da obra pictórica de Hyppolyte Flandrin (1809-1864) *Jovem à beira do mar* (1835), uma espécie de reminiscência da androginia do efebo grego de cabelos crespos e de corpo academicamente perfeito (figura 12). Neste óleo sobre tela, influenciado pelo romantismo, vemos a representação de um jovem nu sentado em um rochedo, tendo ao longe o mar e a natureza pouco vibrante de uma paisagem marinha: os poucos elementos em cena são um tímido rochedo que compõe com um céu carregado de nuvens e um cenário de quase desolação.



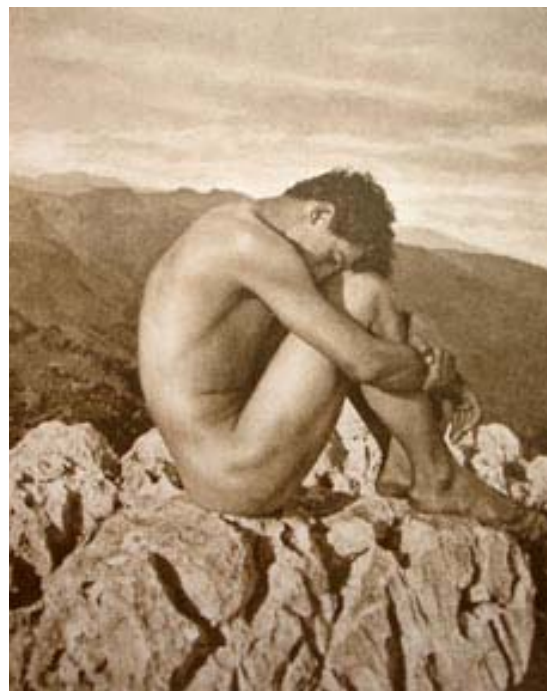
12. Hyppolite Flandrin, *Jovem à beira do mar*, 1835

A pose do jovem personagem representado vincula-se à situação de prostração: reclinado sobre os joelhos, tem os braços agarrando as pernas

como alguém que chora ou simplesmente se deixa envolver por um devaneio. A fuga da realidade e a representação da natureza eram temas constantes do romantismo e sua reivindicação da subjetividade. A natureza palpável da paisagem produz uma relação de completude frente aos sentimentos mais subjetivos do homem, tal e qual as paisagens do também romântico Caspar David Friedrich (1774-1840), onde é constante o encontro entre homens solitários e paisagem, esta última sempre contaminada pelo sublime, onde a natureza ameaçadora é um misto de fascínio e medo.

O devaneio pensativo e a prostração são questões recorrentes tanto na representação da melancolia como do deus Saturno a ela relacionado. A representação de pessoas com a cabeça pendida é tema freqüente na história da arte. Desde o Egito Antigo, passando pela Idade Média, esta iconografia é tida como desígnio da tristeza, do pesar ou mesmo da fadiga advinda do esforço meditativo que envolve a criação intelectual (Klibansky, Panofsky & Saxl, 1989). A obra de Flandrin não representa alguém em conflito intelectual, em desgaste diante do esforço p447rovocado pelo embate erudito, mas remete à tristeza, ao desconforto e à solidão cultuados pelo romantismo.

Na fotografia de Von Gloeden, influenciada pelos movimentos que no século XIX buscavam promover uma aproximação entre pintura e imagem fotográfica, este tema se repete em pelo menos dois momentos. Trata-se das representações da figura bíblica de Caim, em imagens feitas em 1900 e em 1912. Na primeira imagem (figura 13), um jovem rapaz reproduz a mesma pose do personagem de Flandrin. Trata-se de um jovem tão corpulento quanto o da imagem do pintor francês. Ao invés do mar, um



13. Wilhelm von Gloeden, *Caim*, c. 1900

cenário com montanhas ao fundo, uma visão da paisagem como elemento provocador da sensação do sublime. O céu, nesta gravura inspirada em fotografia do próprio Von Gloeden, tem a mesma atmosfera carregada da tela de Flandrin, como a demonstrar a complementaridade entre a tristeza do personagem fotografado e a paisagem que ganha um aspecto dramático pelo desenho irregular das nuvens. No segundo Caim de Von Gloeden (figura 14), há um jovem mais franzino, cujo rosto pendido sobre os joelhos, de olhos fechados, se volta quase inteiro para a câmera do fotógrafo. O cenário é composto por um recorte fotográfico que mostra a natureza exuberante da Sicília, reproduzindo os mesmos elementos cenográficos que se fazem presentes na tela de Flandrin: a rocha, o mar e o céu.



14. Wilhelm von Gloeden, *Caim*, 1912

O interessante é que este tema, de um homem nu reclinado em devaneio, a dormir – que em Von Gloeden tem clara referência ao trabalho de Flandrin, – é recorrente na fotografia homoerótica (Fernandez, op. cit, p. 217). Conforme nos deixa claro Von Gloeden, ao batizar intencionalmente a sua imagem com o nome de *Caim*, ele refere-se ao episódio dos irmãos Abel e Caim. Descritos no Antigo Testamento como filhos de Adão e Eva, os irmãos fizeram oferendas a Deus, mas o cordeiro sacrificial de Abel foi preferido

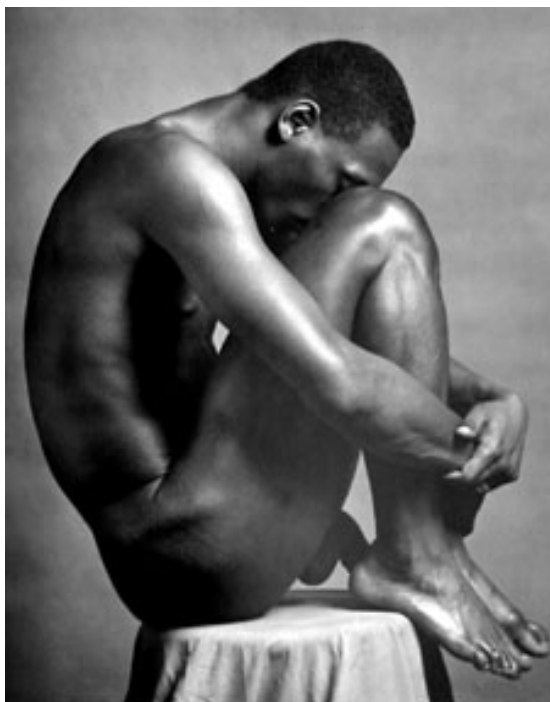
às colheitas de Caim que, enraivecido de ciúme, acaba por assassinar o irmão. Por este crime, Deus o amaldiçoou, afastando-o da convivência com os outros e sendo condenado a viver numa terra a leste do Éden (Carr-Gomm, 2004, p. 43). Caim é, então, um personagem condenado ao limbo, ao lugar da margem frente aos seus semelhantes. Situação que parece ser a mesma de Von Gloeden e sua opção de quase exílio na distante Sicília.

Antes ainda do Barão de Taormina, Fred Holland Day havia experimentado uma aproximação desta iconografia, em *Ebony and ivory* (1897), utilizando um modelo negro (figura 15). Ao invés da paisagem litorânea, temos um cenário de estúdio fotográfico. A tez negra do modelo, sentado sobre uma pele de onça, faz contraste com uma estatueta branca que remete à Antigüidade clássica, propondo uma complementaridade étnica entre a África negra e o Ocidente europeu branco e clássico, transposição bastante significativa em se tratando da época em que Holland Day fez esta imagem.



15. Fred Holland Day, *Ebony and Ivory*, 1897

Somente mais tarde este mesmo referencial imagético foi recuperado por Robert Mapplethorpe (1946-1989), fotógrafo norte-americano que também exaltou a corporalidade negra. Na série de imagens de *Ajito* (1981), vemos um jovem negro em posição de prostração, numa seqüência de quatro tomadas do seu corpo, formando uma seqüência de quatro imagens diferentes do modelo que remetem à representação do corpo de prisioneiros na fotografia criminal (figura 16). Diferentemente do teor classicizante de Holland Day e Von Gloeden, – que escondem o sexo de seus modelos, seguindo a linha pictórica de Flandrin –, Mapplethorpe, quase um século depois, é bem mais incisivo quanto à nudez masculina, cartografando de todos os ângulos o corpo do fotografado e mostrando o seu sexo de modo explícito.



16. Robert Mapplethorpe, *Ajito*, 1981

Visto sob um outro prisma, o tema do jovem nu adormecido foi trabalhado na história da arte em muitas ocasiões e remete à vulnerabilidade do corpo masculino como objeto do olhar alheio. Cabe ressaltar que, desde os gregos, o objeto erótico é o *erômeno* e não o *erasta*, não aquele que deseja, mas sim aquele que é desejado.¹⁰⁶ Na longa duração histórica, percebe-se que o objeto erótico, sendo homem ou mulher, ocupa via de regra um lugar que é passivo por definição, não tendo por função o exercício de amar, mas sim o de ser amado. E a maneira mais cômoda de reduzi-lo à passividade é imobilizá-lo no sono. Uma das primeiras aparições do nu masculino adormecido é a escultura em mármore do *Fauno Barberini* (c. séc. II a. C.), portanto do período helenístico, supostamente encontrada na escavação

¹⁰⁶ Erasta é o homem mais velho que inicia o homem mais jovem na filosofia e, também, na sexualidade na Grécia Antiga. Daí origina-se a palavra pederastia.

da tumba do imperador Adriano, fato que confirmaria a sua aura homoerótica (figura 17).



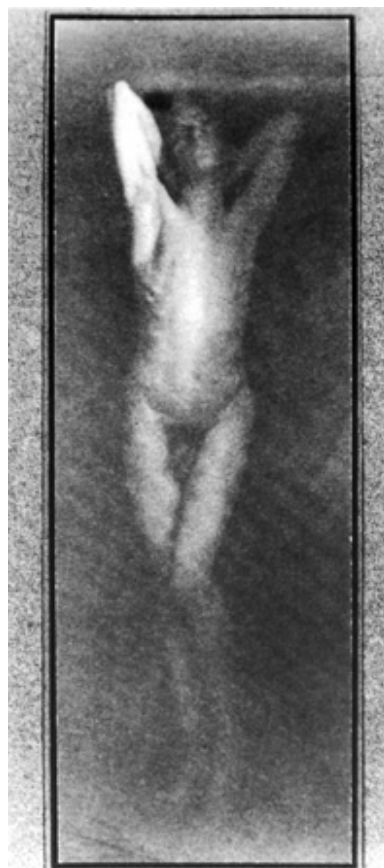
17. Autor desconhecido, *Fauno Barberini*, século II a.C.

O *escravo jacente*, de Miguel Ângelo (1475-1564), é outra manifestação do tema que carrega um forte componente homoerótico (figura 18). O escravo, ao morrer liberta-se, fator que explica a languidez do personagem nesta escultura, que teria sido feita para a tumba do papa Júlio II. Porém, o modo lânguido através do qual o escravo morre, remete ao relaxamento do corpo após o orgasmo sexual (Greer, op. cit., p. 107-109). Em seu *Estudo para a crucificação* (1896), Holland Day retoma este mesmo tema através de uma fotografia bastante homoerótica e influenciada pela estética pictorialista, mas tendo como pretexto uma experimentação para a série da paixão de Cristo por ele realizada (figura 19).



18. Michelangelo,
Escravo jacente, 1513-1516

Cabe lembrar que a idéia de vulnerabilidade e erotismo implícito do jovem que dorme, ao estilo do Caim de Von Gloeden, também foi explorada por fotógrafos que trabalharam o universo homoerótico no Brasil. Dois exemplos que dizem respeito a esta pesquisa são as fotografias etnográficas de negros (figura 20), via de regra estivadores das cidades portuárias brasileiras, por Pierre Verger (1905-1996), e as imagens do carnaval popular de rua, feitas por Alair Gomes nos anos 1970 (figura 21). Nos dois casos há exploração desta vulnerabilidade masculina e a fotografia se dá como roubo simbólico do sono alheio. Em Alair não são raros os flagrantes de jovens adormecidos após uma noite de entrega à folia pagã, nos remetendo ao relaxamento após o gozo erótico.



19. Fred Holland Day, *Estudo para crucificação*, 1898



20. Pierre Verger, *Sem título*, 1946-1962



21. Alair Gomes, *Carnaval do Rio de Janeiro*, c. 1967-1989

3.2.3. Saúde e exuberância física

O caminho da construção de um olhar homoerótico mais explícito para as imagens fotográficas foi bastante lento. No início do século XX, a experiência das duas grandes guerras foi responsável pela desvitorianização dos costumes e pela redefinição da corporalidade em diversos sentidos. O hábito dos esportes ao ar livre, como o ciclismo e o remo, reforçou um culto à saúde física que já se encaminhava no Ocidente europeu desde a horda higienista da segunda metade do século XIX. O maravilhamento frente às propriedades medicinais advindas do contato humano com a natureza trouxe o reconhecimento da importância dos banhos de mar e introduziu a praia no imaginário ocidental (Corbin, 1989). A nova relação do homem com o seu corpo viabilizou uma entrada mais agressiva da natureza no cotidiano da sociedade oitocentista, o que propiciou, nas primeiras décadas do século XX, o

culto ao naturismo como efetivação possível da plenitude e saúde corpórea desejadas.

O orgulho corporal do atleta Eugen Sandow (1867-1925), modelo pioneiro da fotografia de nus atléticos na virada do século XIX, é exemplo de uma nova atitude frente aos tabus da representação do corpo masculino. Sandow nasceu na Prússia e fez carreira como pioneiro do fisiculturismo na Inglaterra, tornando-se reconhecido internacionalmente. O corpo escultural o fez engajar-se em espetáculos ambulantes, chegando a fazer parte da companhia de revistas do empresário norte-americano Florenz Ziegfeld, na qual fazia demonstrações de sua força física. Sandow foi um dos principais propagadores da idéia de um corpo saudável através da educação física, inclusive escrevendo diversos livros sobre o tema.¹⁰⁷

As apresentações públicas, bem como a publicização fotográfica da imagem de Sandow, oscilavam entre a demonstração de força física e o culto a um corpo ideal inspirado no mundo clássico. A sua imagem está gravada no imaginário da sociedade que o transformou num ícone, tanto através de fotografias quanto através de pequenos filmes, produzindo uma espécie de ode ao corpo saudável, transformado em espetáculo cujo caráter homoerótico latente é flagrante, a ponto do fisiculturista ser considerado *um habitante privilegiado das fantasias sexuais de muitos homens em seu tempo* (Gatti, 2002, p. 37). Muitas vezes trajando roupas mínimas, em seus shows havia sempre uma platéia entusiasmada e formada em sua maioria por homens, que lotava os teatros e locais onde ele se apresentava pelo mundo afora. Muitas de suas fotos sugerem bem mais do que demonstram ao transformar o modelo em atleta grego nu posando de costas e com olhar em direção do espectador (figura 22), ou em outras vestimentas como homem pré-histórico com uma clava na mão, ou como homem selvagem vestido de um calção de pele de

¹⁰⁷ José Gatti, no artigo “O homem forte: ressignificações.” In: GARCIA, Wilton & LYRA, Bernardete (Orgs.). *Corpo e imagem*. São Paulo, Arte e Ciência, 2002, cita alguns títulos de obras de Sandow: *Força e como obtê-la*, de 1897; *Fisiculturismo ou homem em construção*, de 1904; *Força e saúde: como as doenças podem ser combatidas com a cultura física*, de 1912; *Vida é movimento: a reconstrução física e a regeneração das pessoas*, de 1919. Neste último nos informa o autor, há inclusive um prefácio do escritor Conan Doyle, o que demonstra o reconhecimento das idéias de Sandow em sua época.

leopardo, numa antevisão heróica de Tarzan, ou, ainda, como uma espécie de Adão vestido de uma mínima folha de parreira como tapa-sexo.

Nunca um tema atingira popularidade maior do que a dos próprios autores das fotografias quanto no caso de Eugen Sandow, cuja popularidade catapultou a carreira de muitos fotógrafos anônimos, do mesmo modo que foi também registrado por fotógrafos reconhecidos (Cooper, 2004, p. 47).¹⁰⁸ Se em muitas das imagens o fisiculturista prussiano é representado de modo ambíguo, entre o homem másculo e o objeto de desejo homoerótico de outros homens, vestido de roupas que reforçam estas fantasias, o modelo não fazia cerimônia em posar nu. A importância



22. Fotografia desconhecido,
Eugen Sandow, c. 1902

de Sandow está justamente no fato de ele ter se tornado um símbolo de desmistificação do corpo masculino através da propagação de uma imagem de saúde física que viria a ser emulada por toda uma tradição de fotografias ligadas ao fisiculturismo, latentemente homoeróticas, durante todo o século XX. Na contracorrente da era vitoriana, cabe ressaltar que Sandow, mais do que apenas um homem que cultuava o seu próprio corpo e a saúde física, era também um admirador do corpo masculino esculpido, a ponto de ter vivido uma intensa relação amorosa nos Estados Unidos com o compositor, pianista e também fisiculturista Martinius Sieveking.

Deste modo, Sandow constituiu-se num ícone que influenciou outros fisiculturistas e promoveu toda uma indústria fotográfica que, através do culto

¹⁰⁸ COOPER cita alguns nomes de fotógrafos importantes que registraram Sandow: Benjamin T. Falk; Steckel em Los Angeles; Napoleon Sardony em Nova York; Van Der Weyde em Londres, e, durante um tour pela Austrália, D. Bernard & Co. In: *Male bodies: a photographic history of the nude*. New York, Prestel, 2004, p. 47.

ao esporte e às atividades físicas, foi produzindo imagens de atletas nus ou semi-nus. É o caso dos alemães Kurt Reichert (1906), Arthur Schulz (1867-1932) e Gerhard Riebicke (1878-1957), que se notabilizaram entre as décadas de 20 e 30 por suas fotografias de atletas ou de campos de nudismo, mesmo a despeito da proibição nazista desta prática que foi considerada promíscua a partir de 1933 (figura 23). Paradoxalmente, o mesmo nazismo que proibiu os campos de nudismo ressaltou a virilidade masculina no ideal da raça ariana. As ditaduras totalitárias na Alemanha e Itália, aliás, ao retomarem o ideal clássico da beleza corporal, abriram precedentes para a manifestação de um homoerotismo velado, tanto masculino quanto feminino, inclusive através das obras artísticas encomendadas pelos organismos oficiais (Fernandez, 2001; Tamagne, 2001).



23. Gerhard Riebicke, *Sem título*, 1923

Na primeira metade do século XX, apareceram também algumas mulheres que se dedicaram à fotografia de homens nus ou semi-nus, como a polêmica alemã Leni Riefenstahl (1902-2003), a qual por sua vez iniciara sua carreira como atriz de filmes de montanhismo, sendo contratada por Joseph Goebbels como cineasta oficial do nazismo para quem realizou a obra épica *Olympia*, sobre as Olimpíadas de 1936 em Berlim, finalizada em 1938, em duas partes: o *Festival das Nações* e o *Festival da Beleza*. Não se tratava de um tipo de cinema ou fotografia destinados a um público homoerótico e, portanto, não eram trabalhos explicitamente ligados ao

homoerotismo (figura 24). Porém, tanto a experiência levada a cabo por Riefenstahl quanto a de seus contemporâneos dedicados aos campos de nudismo, possibilitaram entradas discretas de uma estética homoerótica ligada à corpolatria masculina na sociedade, mascarada pelo viés da saúde corporal inaugurado por Sandow. Este processo fez nascer, principalmente na *América moderna e democrática*, as primeiras revistas ilustradas de naturismo e fisiculturismo nos anos 1940/50, as quais, apesar de sua ingenuidade erótica, constituíram um primeiro esboço para o consumo mais alargado do nu masculino, abrindo uma brecha nas convenções sociais do desejo.



24. Leni Riefenstahl, *Der Speerwerfer*, 1936

Por outro lado, o avanço da indústria cinematográfica norte-americana nos anos 1920 também se liga a esta mesma possibilidade de revisionismo do corpo. O cinema norte-americano muito rapidamente descobriu que as estrelas e astros dos filmes de Hollywood poderiam se tornar, juntamente com as histórias que protagonizavam, produtos de venda fácil junto às platéias sedentas pelo consumo da *glamourização* propiciada pela sétima arte, através do colecionismo da imagem de seus ídolos. Atrizes e atores deixaram-se fotografar de todas as maneiras possíveis, não apenas vendendo as películas às quais estavam ligados, mas também vendendo o seu corpo enquanto metáfora do ideal de beleza que, naquele

momento, passa a ser ditado pelo cinema. Nesta trajetória também foram produzidas fotografias em que os atores de Hollywood aparecem em roupas mínimas, sintetizando uma noção de plenitude corporal. O galã *hollywoodiano*, o *leading man*, é o *homem dominante* que projeta-se como o verdadeiro exemplo de virilidade incontestável, tanto nos *stills* de publicidade dos filmes quanto nos papéis que encarna na tela e na vida real.

Este processo traz, paralelamente, um tipo de fetichismo do corpo que, de forma implícita, é produzido para agradar a todos os gostos, inclusive o gosto dos virtuais espectadores afetos ao desejo homoerótico. As fotografias feitas por Cecil Beaton (1904-1980) de Johnny Weissmüller são um exemplo disso (figura 25) (Leddick, 2001, p. 165). O próprio cinema hollywoodiano investe numa estética em que a construção de protótipos de masculinidade como o do personagem de Marlon Brando em *Um bonde chamado desejo* (1952), de Elia Kazan, acaba gerando uma exposição escorregadia e desejante da corporalidade masculina, cuja lascívia é flagrante (figura 26) e que estará também presente na virilidade ambígua de outros atores mais estreitamente ligados ao homoerotismo (Tamagne, 2001, p. 189), como é o caso de James Dean ou Montgomery Clift.



25. Cecil Beaton, *Johnny Weissmüller*, 1932



26. Fotografia desconhecida, Marlon Brando em still do filme *Um Bonde Chamado Desejo*, de Elia Kazan (1952)



27. Bob Mizer, *Página de Physique Pictorial*, Outubro de 1953

Nos anos 1940/50 há uma recuperação do consumismo da imagem do corpo masculino iniciado por Sandow, sobretudo depois do segundo pós-guerra, só que agora de forma muito mais explicitamente marcada por um viés homoerótico, no qual imagens de homens são produzidas para o consumo de outros homens nas revistas de fisiculturismo como a *Physique pictorial*, sediada em Los Angeles.¹⁰⁹ A idéia deste magazine passou primeiramente pelo expediente – já experimentado em Taormina por von Gloeden – do comércio restrito e discreto de fotografias de nus masculinos, pelo fotógrafo Bob Mizer (1922-1992), que, através de uma estratégia de comercialização um tanto quanto informal, via correio, percebeu a potencialidade da criação de uma revista para os amantes do fisiculturismo e, por extensão, para os amantes das formas do corpo masculino nu ou semi-nu.¹¹⁰ Era o momento de aproveitar a onda de saúde física, mesclada ao triunfo da democracia e das liberdades individuais do segundo pós-guerra (figura 27). É claro que o sonho de fazer cinema de muitos jovens americanos vindos do interior ou regressantes da

¹⁰⁹ Havia outras revistas como a *Tomorrow's man* e a *Adônis*.

¹¹⁰ A história de Mizer e seu empenho em defesa do direito de expressão do fisiculturismo, que entretanto acobertava uma estética homoerótica e até mesmo uma rede de prostituição masculina, foi transformada em filme pelo diretor Thom Fitzgerald, numa produção envolvendo o Canadá, os EUA e a França, com o título *Beefcake* (no Brasil traduzido por *Carne fresca*) em 1998.

guerra, contribuiu muito para a concretização do projeto de Mizer. No cenário da América promissora apareceu, então, o *beefcake* masculino como contrapartida à *pin up* feminina. É a exuberância física masculina que se projeta fotograficamente na contracorrente do *American Way of Life*.

Porém, por ter um caráter marcadamente homoerótico e haver nascido com a finalidade de atender a uma fatia mercadológica carente de publicações, a revista sofreu problemas com a censura. A moral vigente durante o período macarthista considerava obscenas as fotos por ela veiculadas. Subjacente a esta imposição censora estava, evidentemente, a atuação do mesmo olhar hegemônico da dominação masculina oitocentista que, atuando na longa duração histórica dos *habitus* corporais, era incapaz de admitir a presença do corpo masculino como objeto de desejo. Mizer, entretanto, foi um pioneiro neste tipo de negócio, chegando a fundar a *Athletic Model Guild* – AMG, ironicamente inspirada nas guildas medievais. Tratava-se de uma cooperativa fundada com o intuito de fazer a publicidade de modelos para artistas e fotógrafos, encarregada de empresariar os garotos que dela faziam parte.¹¹¹ Os portfólios dos modelos repetiram o mesmo argumento do hábito de fotografias de nus masculinos para artistas no século XIX, aproveitando o próprio clima *hollywoodiano* da construção de uma aura masculina via cinema. Mas o interesse que guiava Mizer e os que compravam os seus álbuns era o homoerotismo e, portanto, a fruição do corpo masculino nu.

3.2.4. Um olhar em direção ao desejo

Em um patamar mais sofisticado, George Platt Lynes (1907-1955) dá um tratamento artístico ao nu masculino para além do modelo *beefcake*. Atuando principalmente nos anos 1930, o fotógrafo norte-americano notabilizou-se como

¹¹¹ Na consolidação do chamado *beefcake* norte-americano, termo popular para designar os homens de corpos musculosos, outros foram os fotógrafos que, como Mizer, se interessaram pela questão. Em pesquisa na Internet outros nomes foram encontrados: Lon of New York, Bruce of Los Angeles, Douglas of Detroit, Dave Martin, entre outros. Alguns fotógrafos da época aparecem dando depoimentos no filme de Fitzgerald, citado na nota anterior, que é uma mescla entre ficção e documentário.

retratista de personalidades importantes como Jean Cocteau, Isadora Duncan, Orson Welles, Thomas Mann e Salvador Dalí. Ele tornou-se conhecido graças à frequência, na década de 1920, ao disputado círculo da escritora Gertrude Stein, em Paris, onde introduziu-se no meio da arte e fez contatos com pessoas de grande influência no ramo.¹¹² A melhor herança do fotógrafo reside em seus nus fotográficos e, principalmente, nas imagens de inspiração homoerótica. Paradoxalmente, mesmo que este tipo de produção tenha acompanhado toda a sua carreira, sendo hoje reconhecido como o carro-chefe de sua obra, estas imagens eróticas e sensuais de Platt Lynes ficaram relegadas a segundo plano na produção do fotógrafo, praticamente durante toda a sua vida. Não pelo conteúdo explícito das imagens, mas talvez por aquilo que elas traziam de implícito, ou seja, pela constituição de um olhar desejante sobre o corpo masculino, com modelos que respondem a este olhar.

Em primeiro lugar, os modelos fotografados estão em estreita sintonia com o operador, o que indica não a presença explícita do ato sexual, mas uma latência deste que torna o espectador cúmplice do próprio operador. Isto fica claro em algumas fotos de Yul Brynner, onde a pose e o olhar do ator, assim como sua entrega corporal, são fatores que indicam desdobramentos reticentes (figura 28).¹¹³ Em segundo lugar, o modo explícito do fotógrafo em não esconder que as suas imagens são homoeróticas isenta-as, por outro lado, de um conteúdo sexual. Finalmente, um terceiro aspecto relevante, os seus modelos não têm uma exuberância corporal irreal, posto que não interessa a Platt Lynes vender corpos idealizados à moda *beefcake*. Para o fotógrafo, aliás, as suas fotografias homoeróticas nem eram feitas com o objetivo de venda, pois no decorrer dos anos 1930 ele se torna um dos fotógrafos de moda mais

¹¹² Ver LEDDICK, David. *George Platt Lynes*. Köln, Taschen, 2000. Segundo este autor, a introdução de Platt Lynes no meio artístico como fotógrafo é devida à ajuda dos amigos Glenway Wescott e Monroe Wheeler, um casal gay de forte influência no meio das artes nos Estados Unidos. O primeiro foi um escritor respeitado, além de ter sido presidente da *American Academy* e do *Institute of Arts and Letters*, enquanto o segundo fôra curador e diretor de publicações no MOMA por mais de trinta anos. Monroe foi o grande amor de Platt Lynes. Mas os três viveram juntos um romance nada convencional por cerca de 15 anos, a partir de 1928, quando Platt Lynes é recebido na França pelo casal Glenway e Monroe.

¹¹³ É interessante lembrar que a série de fotos de nus de Yul Brynner são de 1942, portanto, de época anterior à sua estréia como ator na televisão, em 1944, com o seriado *Mr. Jones and his neighbors*. O eterno e viril Ramsés do épico *Os dez mandamentos* (1956) era um ilustre desconhecido que, enquanto tal, ousava pousar para as lentes de Platt Lynes e mostrar seus dotes corporais em fotografias de caráter homoerótico.

concorridos de Nova York, trabalhando para revistas como *Vogue* e *Harper's Bazaar*. Isto lhe garantia tempo e dinheiro para fazer suas experimentações artísticas, entre as quais os nus, de modo bem mais livre. Entretanto, esse misto de franqueza e mistério, linguagem explícita e sutileza do código sexual, é o que acaba promovendo o diferencial do homoerotismo fotográfico de Platt Lynes. No ano de 1936, uma de suas fotografias foi escolhida para fazer parte da exposição *Dadá e Surrealismo* no *Museum of Modern Art* – MOMA. Trata-se de uma discreta imagem de 1936 em que a nudez masculina é apenas coadjuvante, intitulada *O sonâmbulo* (figura 29).



28. George Platt Lynes,
Yul Brynner, 1942



29. George Platt Lynes,
O sonâmbulo, 1936

Por volta de 1938, quando já desfrutava de certa notabilidade, George Platt Lynes decide tornar mais visível o seu trabalho homoerótico e, para não chocar o público desacostumado ao tema, ele resolve operar num sentido mais universal, através da fatura de uma série de nus masculinos mesclados com temas mitológicos. Como se vê, ele se serve da velha estratégia de buscar na História da Arte o sustentáculo de sua estética homoerótica, questão que

sempre acompanhou todos os fotógrafos que se dedicaram ao nu masculino. A série mitológica de Platt Lynes faz uso do retoque e da fotomontagem em suas composições. Muitas acabam resultando em verdadeiras brincadeiras de caráter experimental, gravitando em torno de uma espécie de zombaria *kitsch*, bem ao gosto de uma boa parcela de artistas contemporâneos.¹¹⁴ O projeto de Platt Lynes não conseguiu editor e o fotógrafo, ocupado com suas fotografias de caráter publicitário, acabou desistindo da empreitada.

Mesmo a despeito da sofisticação homoerótica do trabalho de Platt Lynes, as suas imagens de nus masculinos não atingiram o grande público, justamente pela ousadia e elaboração com que buscou a representação do desejo sobre o corpo masculino, dada a época em que atuou. Platt Lynes passou a produzir fotos de nus masculinos desde os anos 30, compartilhando-as com amigos próximos ou utilizando um circuito clandestino de distribuição e comercialização das imagens. Segundo Fabris (2004b), é no fim dos anos 40 que o seu trabalho é redescoberto, principalmente através de Alfred Kinsey, autor do livro *O comportamento sexual do macho humano*, obra que pretendia fazer uma amostragem das diferentes sexualidades do homem norte-americano. Chegaram aos arquivos do Dr. Kinsey centenas de fotos e negativos de Platt Lynes, entregues a ele por portadores, pois o fotógrafo *temia incorrer na censura postal que vigorava nos Estados Unidos dos anos 50* (Fabris, 2004b, p. 28). Sabe-se, inclusive, que Platt Lynes realizou imagens de atos sexuais explícitos, o que deveria dificultar ainda mais a circulação do seu trabalho na época, do mesmo modo que promovia uma circulação restrita aos iniciados.

Embora vivendo na América democrática do pós-guerra, Platt Lynes teve as mesmas dificuldades que os seus predecessores em encontrar instituições que expusessem e reconhecessem as suas fotografias de nus masculinos. Entretanto, ele chegou a publicar alguns de seus nus na revista *gay* suíça *Der Kreis* com o pseudônimo de Roberto Rolf, assim como discutiu com o editor

¹¹⁴ Os franceses Pierre et Gilles são o exemplo culminante da linguagem *kitsch* na arte contemporânea, ganhando notoriedade com suas fotos de um colorido intenso em que mesclam o universo da arte erudita com referenciais da cultura popular.

Karl Meier a possibilidade de publicar um livro de nus masculinos nos Estados Unidos, o qual ele intitularia *Beleza americana*, tentativa que entretanto se viu frustrada devido a problemas de saúde do fotógrafo (Fabris, idem).

Do mesmo modo que Von Gloeden durante a *Belle Époque*, Platt Lynes necessitou se esconder atrás de uma máscara *classicizante* para que suas imagens de nus masculinos conquistassem um público mais amplo. Ele também buscou aproximar-se do clássico quando investiu em fotografias cujo destino era o grande público, na série ligada às figuras mitológicas anteriormente mencionada. Entretanto, o fotógrafo se tornou conhecido muito mais pelo seu referencial de produção aceito pela sociedade, ou seja, o mundo das *fashion magazines*, do que como fotógrafo homoerótico. Uma grande diferença marca Platt Lynes em relação ao Barão de Taormina no que tange ao efeito classicizante: embora também se possa falar da presença do *kitsch* rondando Platt Lynes na referida série mitológica, tem-se aí um refinamento bem maior do que aquele das improvisadas fotos de von Gloeden.

Conforme se percebe pelos exemplos analisados, uma regra básica marcou todos os fotógrafos que ousaram representar o nu masculino desde a invenção da fotografia até os anos 1970: a busca de ligações com a arte clássica, questão que, conforme veremos, também vai estar presente no próprio discurso de Alair Gomes para defender a artisticidade de seu trabalho e a sua paixão pela arte. Esta argumentação, que confere às imagens a ela ligadas uma suposta universalidade artística, atrás da qual se configura um álibi perfeito para a sua existência, somente será revista por artistas cujo trabalho com a fotografia se encontra no seio da arte contemporânea, sobretudo aquela que investiu de modo mais radical no pensamento sobre o corpo. Mas mesmo nesses artistas a ligação com os referenciais clássicos relacionados à corporalidade masculina continua se evidenciando, principalmente por intermédio da sociedade, incapaz de aceitar o desejo homoerótico em si como justificativa para a expressão de uma poética artística. É o caso de Robert Mapplethorpe, conforme veremos a seguir, que também será atingido por esse *efeito clássico*.

Outro aspecto, ainda, marca profundamente a produção das primeiras gerações que lidaram com o universo iconográfico homoerótico: a clandestinidade. Se o nu masculino está sujeito aos códigos culturais que criam um território específico de tolerância nos limites da fotografia científica, etnográfica ou artística, há também limites para que a expressão homoerótica seja tolerada via fotografias: ela poderia se manifestar desde que estivesse no território da invisibilidade ou do silêncio. Fazer, ter ou ver uma fotografia que expõe o corpo masculino como objeto de desejo é confessar um comprometimento com esse desejo. Assim, as imagens homoeróticas foram produzidas como estética permeada pelo proibido, como se fossem referenciais malditos. Essa condição engendrada por uma censura explícita ou implícita carrega a presença de uma melancolia intrínseca, a qual acompanha o fazer, a posse, a circulação e a fruição dessas imagens, marginais aos costumes e ao sistema oficial das artes e, justamente por isso, perigosas e fadadas à invisibilidade social.

Se há referências do desejo falonarcísico que aparecem na arte, não há o acompanhamento do desejo homoerótico no mesmo patamar. Desse modo, a produção homoerótica, na contracorrente da cultura hegemônica, está fadada ao silêncio de um mundo subterrâneo, um mundo incapaz de pronunciar a expressão em imagem daquilo que nem em palavras é permitido pronunciar. O amor homoerótico sempre foi tido como aquela forma de amar que não ousa dizer o seu nome. A invisibilidade discursiva, seja no plano lingüístico ou imagético, é a manifestação mais genuína do medo heterossexista de admitir que todos os seres humanos são plurais em sua expressão de desejo. Se durante a era vitoriana Freud descobre a libido e nela percebe a latência da homossexualidade em todos os seres humanos, é necessário, entretanto, produzir mecanismos para que ela não se efetive, pois a descoberta da *homossexualidade latente, cara aos psicanalistas, corresponde à opressão da homossexualidade patente* (Hocquenghen, 2000, p. 58). E o silêncio, assim como a invisibilidade, são estratégias discursivas que garantem a inibição do fato consumado, e incômodo, da libido humana em sua pluralidade latente.

3.3. Corpo em evidência: aspectos do olhar confessional contemporâneo

A partir dos anos 1960, a liberação das amarras burguesas propiciada pelos movimentos de contracultura desencadeia uma onda de protestos através de movimentos feministas, anti-racistas e em prol dos direitos civis das minorias. Estas correntes se consolidam, sobretudo na década seguinte, quando os pressupostos da modernidade também se encontram em revisão (Anderson, 1999). A cultura contemporânea que se instaura propõe, então, uma reavaliação do modelo tradicional falocrático. Esta nova direção dos comportamentos tem profundas ligações com o feminismo, mas é evidente que na esteira deste processo está também a mítica em torno do episódio de Stonewall na Nova York de 1969 e o aflorar do movimento de liberação *gay* nos Estados Unidos e na França ao longo dos anos 1970.¹¹⁵

Se o homoerotismo ainda permanece nos dias de hoje sendo um tabu nas cidades interioranas, inclusive na França e nos Estados Unidos, países pioneiros nos movimentos em prol da liberação sexual, as comunidades *gays* ganharam, através do ativismo inaugurado nas décadas de 60 e 70, direito ao reconhecimento e à visibilidade, pelo menos nas grandes metrópoles. Na tentativa de repensar e disseminar as diferenças sociais como um todo, são buscadas formas de maior visibilidade para aqueles grupos anteriormente transparentes à cultura ocidental hegemônica, processo dentro do qual a arte teve papel proeminente. As representações políticas e estéticas acabam por mesclar-se e trazem à baila novos olhares sobre o mundo, desestruturando a

¹¹⁵ Nos Estados Unidos foi criado, no primeiro ano de aniversário de Stonewall, o primeiro *Gay Pride*, evento que se disseminou pelo mundo nas décadas subsequentes, além de terem sido criadas associações *gays* como a GLF – *Gay Liberation Front* – que veio na esteira dos movimentos *hippie*, feminista, negro e pacifista contra o Vietnã e que conduziu de modo radical uma visibilidade para os *gays*; e o GAA – *Gays Activists Alliance* –, fundada em 1969 e responsável por avanços cívicos significativos. Na França, por sua vez, o mesmo processo trouxe a criação do FHAR – *Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire* – em 1971 e do GLH – *Groupes de Libération Homosexuelle* em 1974.

virilização dos costumes e o modelo heterossexista que impregnava as representações culturais no Ocidente.

As ditas artes do corpo – como as ações, as performances e os *happenings* em voga na década de 70 – são exemplos que em muito contribuíram tanto para a banalização do nu, masculino e feminino, quanto para a revisão dos comportamentos corporais tradicionais. Este processo, lento e gradual, veio acompanhado de todo um redirecionamento da própria economia mundial, tornando-se mais evidente nas duas últimas décadas do século XX. Diante dessa nova perspectiva, a arte, como a própria cultura em geral, não podiam mais ser analisadas senão em termos da inevitável globalização econômica, a qual, ao mesmo tempo em que produz um processo de varredura da cultura em patamares mais ampliados e homogêneos, também redireciona o mundo para o vislumbre e o reconhecimento das diferentes alteridades que perfilam a realidade contemporânea.

Segundo Rouillé (2005, p. 477), a transformação dos valores artísticos faz eco às transformações profundas durante os quinze anos que vão do final da Guerra Fria, com a derrota americana no Vietnã, em 1975, e o desmoronamento do regime soviético, com a queda do muro de Berlim, em 1989. Uma vez rompida a bipolaridade ideológica do mundo, tanto na arte como em outros setores, a cultura modernista da exclusão, caracterizada por uma mística da pureza e pela recusa das dessemelhanças e heterogeneidades, dá lugar a uma cultura aberta à alteridade, à diferença e ao consenso. A pós-modernidade desestruturou a hegemonia do “ou” exclusivista e unívoco num mundo sem ideologias puras, sob o ponto de vista das utopias políticas a serem alcançadas, e se abriu para uma postura de incorporação do “e”, mais tolerante e mais hospitaleiro ao *outro*, ao *diferente*, ao *estrangeiro* da cultura dominante.

Por outro lado, cai por terra também a posição estrita e tipicamente modernista entre uma “grande arte” e a “arte popular”, em particular, entre a pintura – *arte manual* –, que representou em grande parte o ideário

estético modernista, e as imagens advindas das tecnologias, como a fotografia – *arte mecânica* –, o que produz uma contracorrente ao fazer plástico ainda calcado na aura artística. Enfim, dito de outra maneira, houve o desprendimento do projeto modernista de uma arte universalisante e auto-referenciada, que teve no expressionismo abstrato e no discurso de Clement Greenberg o seu apogeu, em favor de uma arte baseada em preocupações locais, íntimas e cotidianas. Abandonou-se o fazer artístico de base abstracionista e se reestabeleceram as práticas que tematizam os conflitos do homem comum e se voltam para a figuração.¹¹⁶

Este novo direcionamento reestabeleceu a ligação da arte com o mundo, mas partindo do legado adquirido pela *pequena narrativa*, do mesmo modo que a sociedade ocidental admite a existência da exceção num mundo mais sensível à diversidade. E a imagem fotográfica é incorporada a este processo, adquirindo lugar privilegiado na arte contemporânea, sobretudo no decorrer dos anos 1980, quando se firma uma efetiva relação da fotografia com o fazer artístico.¹¹⁷ Para Rouillé (op. cit, p. 479), a década de 80 marca o que ele chama de consolidação da *arte-fotografia*, na qual os artistas contemporâneos fazem uso dos recursos efetivos da fotografia como linguagem central de suas poéticas. Esta já não é mais utilizada, portanto, como um *vetor* de registro do processo artístico, como ocorria nas correntes conceituais, mas enquanto *matéria* artística.

¹¹⁶ Um forte componente reforçador desta tendência é a volta à figuração na pintura, cujo marco é a Bienal de Veneza de 1980, questão que também funciona como catalisadora de usos mais diretos da fotografia na arte.

¹¹⁷ É grande o rol de referências sobre a questão e nem todas as posições são coincidentes. Ver DUBOIS, op. cit.; BAQUÉ, Dominique. *La photographie plasticienne*. Paris, Éditions du Régard, 1998; CHIARELLI, Tadeu. “A fotografia contaminada.” In: _____. *Arte internacional brasileira*. São Paulo, Lemos Editorial, 1999.; FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo, Iluminuras, 1999.; POIVERT, Michel. *La photographie contemporaine*. Paris, Flammarion, 2002.; SANTOS, Alexandre & SANTOS, Maria Ivone dos (Orgs.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre, Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura/Editora da Universidade/UFRGS, 2004; ROUILLÉ, op. cit.

3.3.1. Um mundo transparente

A última década do século XX abriu discussões que amadureceram as propostas dos pioneiros movimentos *gays*, reconhecendo a multiplicidade que perpassa as questões de sexo, gênero e orientação sexual e fazendo contraponto ao *politicamente correto* que incorporou apenas parcialmente as diferenças sexuais. Um importante papel nesta direção se dá com o nascimento da chamada *Queer Nation*, nos Estados Unidos, difundindo-se para o resto do mundo e atingindo a arte, as produções culturais em geral e o próprio ambiente acadêmico e seus estudos culturais (Aliaga, 2004). Neste cenário, as minorias sexuais oprimidas passam a ser reconhecidas de modo mais evidente, bem como a pluralidade de expressões de desejo por elas abrigada. Mas há, cada vez mais, ampliações do universo de diferenças que se aninham no seio do ativismo *queer*:

Um discurso *queer* se desenvolve no fim dos anos 80 nos Estados Unidos, no momento de reconhecimento e de integração dos *gays*. O discurso *queer* critica esta normalização, em particular a produção de uma identidade *gay* fixa e restritiva (branca, classe média, masculina) e a exclusão conseqüente das lésbicas e de todos aqueles e aquelas cujas práticas sexuais ou a identidade, social ou étnica, não se enquadram nas novas normas dominantes: latinos, deficientes físicos, bissexuais, transexuais, prostitutos e prostitutas... (Le Brun-Courdier, 2004, p. 58).

O universo *queer* vai amadurecendo no início da década de 1990, gerando a *queer theory* e os *queer studies*, na esteira dos trabalhos do filósofo Michel Foucault a respeito da história da sexualidade, assim como do estudo sobre o desejo homossexual de Guy Hocquenghem. Surge um repensamento da questão identitária, das relações entre sexo e gênero, assim como releituras alternativas da história literária, do cinema, da cultura popular e da arte. Este movimento apareceu com a *Queer Nation*, promovendo uma reação aos preconceitos que se reativaram com grande força a partir da epidemia da AIDS. Tal e qual os termos *gay* ou *nigger* nos Estados Unidos, o termo *queer* é

resultado de uma apropriação positiva de uma expressão de uso pejorativo pela sociedade heterossexista.

Se a globalização, a abertura pós-moderna e a pressão do multiculturalismo trouxeram uma maior pluralidade à arte, este encaminhamento da cultura, por outro lado, corre o risco perverso de responder às prerrogativas normativas do *politicamente correto*, – respeitador das diferenças, desde que elas não ultrapassem um código de conduta que ponha em risco a ética e a moral burguesas vitoriosas no Ocidente desde o projeto iluminista. Apesar da quase unanimidade do *politicamente correto* nos países tidos como democráticos, ele não chegou a fazer emergir uma nova consciência dos artistas e espectadores da arte. Para os mais pessimistas, haveria em nossos tempos de globalização uma espécie de inclusão da exclusão, motivada, mais uma vez, por uma imposição do que vem sendo chamado de linguagem internacional da arte ou, se quisermos, um sistema internacional da arte, o qual colocaria em risco as culturas periféricas na discussão de uma auto-alteridade vazia (Mosquera, 2001).

Se observarmos as mídias, por exemplo, vemos que também nelas ocorreu uma apropriação de diferentes territórios da alteridade. É o que se percebe quando comerciais de televisão fazem uso e mesmo a apologia da diferença sexual com o objetivo de incentivar o consumo. O corpo masculino, nesta mesma lógica de venda, nunca foi tão explorado quanto na última década. A proliferação de serviços, como sites na Internet ou publicações especializadas, disseminam livrarias direcionadas a um público de sexualidades mais heterogêneas contido na sigla GLBT.¹¹⁸ Esta situação torna cada vez maior a cotidianização da diferença em todas as grandes metrópoles, o que propicia uma setorialização fragmentada dos movimentos de liberação sexual, assim como uma certa banalidade e despoltização no tratamento artístico das corporalidades veiculadas nestes meios.

¹¹⁸ A sigla é um reflexo do avanço *queer*, pois incorpora um leque maior de sexualidades, os Gays, as Lésbicas, os Bissexuais e os Transgêneros. O seu reflexo no Brasil fez aparecer a ABGLT – Associação Brasileira de Gays, Lésbicas e Travestis, que, segundo LOPES, Denílson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002, p. 19, já contava no ano 2000 com mais de 80 grupos filiados.

O efeito de muitas das publicações ligadas ao universo homoerótico, ao invés de levar a reflexões sobre a corporalidade masculina, acaba por dar ênfase a uma cultura midiática ligada à corpolatria. Tais publicações são exaustivos inventários de homens musculosos nus, assemelhando-se à estética dos filmes pornográficos que no geral limitam-se ao próprio movimento mecânico do coito. Neste sentido, essas revistas e livros cada vez mais disseminados colaboram, infelizmente, para que uma grande parte da produção literária e artística homoerótica hoje disponível se confunda com as mais vulgares manifestações da subcultura pornográfica heterossexual (Fernandez, 2001).

Uma vez terminados os anos de chumbo em que imperavam a discrição e a clandestinidade impostas, estamos na era da propaganda e do orgulho *gay*, o que no cenário das grandes metrópoles constitui-se um setor mercadológico bastante lucrativo: saunas, bares, boates, *darkrooms* e toda uma parafernália visual e de entretenimento proliferam de modo segmentado no mundo contemporâneo. Mas essa *felicidade no gueto* é uma promessa ilusória (Pollack, 1985; Bourdieu, 1999). Fora dele persistem os preconceitos homofóbicos em diversos setores da sociedade.¹¹⁹ Assim, a visibilidade mais ampliada das questões de gênero através da cultura *gay* e mais recentemente *queer*, até o momento não conseguiu mais do que uma resposta de engavetamento classificatório das diferenças nos locais que lhe são cabíveis e permitidos, o que significa que o corpo individual continua sendo um lugar de inscrição do poder (Louro, 2004a; Foucault, 1989).

Esta aparente transparência em voga, com a pujança do ativismo *queer*, que parece colorir o mundo de um novo horizonte mais plural, ainda não atingiu, contudo, o que propunham os teóricos que mais a influenciaram. Michel Foucault e Guy Hocquenghem já defendiam nos anos 70 a ampliação do prazer sexual em detrimento de sua classificação normativa pela sociedade,

¹¹⁹ Mesmo nas democracias ocidentais e em certos países periféricos como a Rússia, a Irlanda do Sul, o Irã e Cuba. A Igreja, por sua vez, continua condenando irresponsavelmente o uso de preservativos e as uniões de pessoas do mesmo sexo. O recém empossado papa Bento XVI lançou normas para controlar a ordenação de padres com tendências homossexuais, questão que é absurda pois, desde Freud, sabe-se que tendências ao exercício de uma libido plural são atributo de todos os seres humanos.

questão que eles vislumbravam como armadilha implícita aos movimentos *gays* e sua reivindicação de tolerância social.

Um pouco na trilha destes dois filósofos franceses, uma politização paralela da corporalidade veio à tona através da geração anterior aos movimentos contestatórios dos anos 1970. Ela está expressa de modo bem mais radical no pensamento proposto pela tríade de intelectuais que foram verdadeiros exemplos de resistência à liberdade condicionada: Jean Genet (1910-1986), Rainer Werner Fassbinder (1946-1982) e Pier Paolo Pasolini (1922-1975). Todos eles passaram ao largo de uma possível normatização tolerante da questão homoerótica, como que prevendo os resultados das propostas do ativismo *gay* depois de Stonewall e defendendo posições ao revés do aburguesamento e do *bom-mocismo* que acompanhou a inserção *politicamente correta* do homoerotismo na cultura recente (Tamagne, 2001). Nestes três agitadores culturais, advindos de gerações pré-militância *gay*, há uma atitude contra o tratamento diferenciado das minorias sexuais em favor da visibilidade da diferença, de forma indistinta e sem hipocrisia.

Os romances e declarações de Genet não são nada amistosos e afetos às noções de convivência e tolerância sociais reivindicadas pelos movimentos desde Stonewall, trazendo o lado obscuro da ordem disciplinarizante, literalmente encarnado na própria biografia indisciplinar do escritor francês.¹²⁰ Por outro lado, na filmografia de Pasolini não é um mero acaso a realização do antológico e polêmico *Saló, os 120 dias de Sodoma* (1974), após a trilogia *Decameron* (1971), *Contos de Canterbury* (1972) e *As mil e uma noites* (1975), na qual o cineasta fazia a apologia da exuberância erótica. Em *Saló*, adaptação de obra homônima do Marquês de Sade, temos um exercício pungente de reflexão sobre o poder e suas interferências na sexualidade individual, como uma metáfora sobre a falta de perspectiva para a diferença com a guetização trazida pela *gay liberation*. *Saló* é um grito de alerta que parece dizer que

¹²⁰ Declara Genet em *O milagre da rosa*: “Cada objeto do seu mundo tem para mim um outro sentido que para vocês. Eu trago tudo no meu sistema, onde as coisas têm uma significação infernal, e mesmo quando eu leio um romance, sem se deformar, os fatos perdem o sentido que lhes deu o autor, e aquele que eles têm para vocês se transmutam em um outro, a fim de entrar nesse universo do além onde eu vivo.” Apud. TAMAGNE, op. cit., p. 193-194.

somente é possível uma sexualidade aberta às diferenças, desde que abrigada no próprio seio do poder normativo.

Do mesmo modo, Fassbinder, um claro defensor da diferença não normativa, traz com *Querelle* (1982), um filme baseado em livro de Genet, não a idéia *de um romance sobre a homossexualidade e o crime, mas o crime homossexual como romance e poema, reavaliando os valores burgueses* (Tamagne, op. cit, p. 194). O mais interessante é que tanto Pasolini quanto Fassbinder não chegam a ver a estréia de seus últimos filmes, fazendo com que estas obras adquiram uma aura mítica de último suspiro. As suas mortes não deixam de ser suicídios metafóricos, suas obras derradeiras são protestos aos caminhos legados pelas políticas e conquistas *gays*, ao mesmo tempo em que são a condição efetiva da visibilidade mais radical da diferença sem concessões e, em última instância, da manifestação do desejo sem fronteiras por eles preconizado. De qualquer modo, a eficácia de sua contribuição está no fato de vislumbrarmos nesses artistas aspectos defendidos por Foucault e Hocquenghem, assim como pelo ativismo *queer* inaugurado nos anos 90.¹²¹

A atitude de relativa liberdade que brotou na aurora dos anos 70 acompanha o atual sistema das artes, onde os temas vinculados à questão da pluralidade do corpo e das orientações sexuais vêm sendo trazidos num processo quase irreversível. Na década de 1990 os debates sobre as fronteiras entre o íntimo e o público, entre os conceitos de masculinidade e feminilidade, entre corpo artificial e corpo assexuado tiveram expressão artística em diversas exposições organizadas

¹²¹ Alair Gomes conhecia a filmografia de Fassbinder e Pasolini, assim como a literatura de Genet. Numa viagem aos Estados Unidos, em 1983, ele escreve num de seus diários várias linhas sobre o filme *Querelle*. No relato, ele não se mostra muito simpático à trama do filme, mas bastante entusiasmado com a atuação de Brad Davis. Ele inclusive relata que fora assistir ao filme duas vezes, justamente para fazer fotografias do ator em cena. Cabe a transcrição de uma passagem deste texto, referindo-se ao filme: “Em relação a *Querelle*, ele não abateu minha velha e obstinada resistência a Genet, mas eu posso ter gostado mais do filme do que eu esperava; algumas de suas passagens eróticas são indiscutivelmente perturbadoras.” (Gomes, 1983, p. 4).

principalmente na Europa.¹²² Evidentemente, a emergência do corpo em diferentes linguagens como questão evidente da arte contemporânea é também fundamental para repensar o lugar da representação do desejo homoerótico na produção artística recente. Na fotografia e seu uso pelos artistas contemporâneos vamos perceber que esta discussão encontra um lugar privilegiado, extrapolando a banalidade do gueto. Alair Gomes foi um artista que, à frente de sua época, pensava a diferença dessa maneira, embora não encontrasse eco no conservador sistema das artes, conforme veremos no próximo capítulo.

Nesse processo, os diversos territórios da arte contemporânea se configuram como lugares importantes para a enunciação de novas falas, onde a diferença é trazida à baila com um comprometimento flagrantemente maior do que aquele veiculado pela cultura de massas, tributária da dominação masculina hegemônica e apenas parcialmente permissiva quanto à manifestação do desejo. O território da arte contemporânea e as suas desterritorializações e reterritorializações intrínsecas extrapolam o consumo midiático *politicamente correto*, acenando para a construção de olhares homoeróticos mais contundentes na cultura contemporânea. Evidentemente, o mundo depois da AIDS e da globalização cultural já não pode mais ser explicado por noções que não abarquem a diversidade e o constante devir do corpo na cultura contemporânea, extrapolando a linguagem da mídia, em direção de alteridades legítimas e propositivas. Segundo Escobar:

¹²² GUASCH, Anna Maria. *El arte ultimo del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza Editorial, 2000. A autora destaca entre diversas exposições as mostras *Fémininmasculin. Le sexe de l'art* que abordou o tema da identidade sexual, não opondo mecanicamente uma arte masculina a outra feminina, mas tratando de uma constância nas obras de arte, para além das noções de sexo e gênero, expressas explícita e voluntariamente, que podem ser atravessadas por tal tema; *L'art au corps de Man Ray à nos jours*, na qual o corpo é revisado enquanto suporte, objeto, sujeito, instrumento de medida de um mundo fenomenológico, social, religioso e moral; ambas realizadas na França, respectivamente nos anos 1992 e 1996. Na Inglaterra, por sua vez, tivemos *Corporal politics*, de 1992-94, que tratou de temas como sexismo, identidade sexual, direitos de reprodução, homofobia, brutalidade, doença e morte; e *Sensation*, 1997, que buscou tratar a arte como enfrentamento de questões como o sexo, a agressividade, a repressão e a morte. Nos Estados Unidos acontece em 1995 a mostra *In a different light. visual culture.sexual identity, queer practice* que explorou a ressonância das experiências gay e lésbica na cultura norte-americana do último terço do século XX.

... a queda das grandes identidades baseadas em lugares fixos, em categorias classistas ou em discursos universais permite vislumbrar o surgimento das chamadas “pós-identidades”, grupos auto-afirmados em torno de diversas demandas setoriais (feministas, gays, lésbicas, raciais, étnicas ou religiosas...). Este modelo entende a identidade mais como uma tarefa histórica do que como código de atributos intrínsecos e, para fazê-lo, privilegia o momento da diferença sobre o da unidade. Neste mesmo sentido deve ser considerada a importância que a nossa época dá à constituição das identidades individuais, assim como a revalorização do corpo e da memória pessoal, as autobiografias e a cotidianidade (Escobar, 2000, p. 173-174).

Assim, do mesmo modo que é flagrante a banalização mercadológica da alteridade diante do poder cultural que prevalece nos grandes centros (Richard, 1996), também é flagrante a construção de olhares artísticos que fazem explodir novos questionamentos dentro do que hoje podemos chamar de *periferia*. Conceito que, aliás, não se restringe mais à questão geográfica, disseminando-se pela discussão de outras cartografias, como as *pós-identidades*, diluídas em territórios elásticos que não mais se estabelecem no plano físico, mas se instalam sobre os comportamentos corporais, as orientações sexuais ou, ainda, os diferentes segmentos sociais que compõem o mundo atual. A partir das contribuições da *queer theory*, o gênero não é mais visto como algo definitivo, mas como performance criada pela sociedade, que pode estar em permanente estado de trânsito. O corpo, neste sentido, é lugar de transição, matéria que se transforma e que já não admite ser encerrado em definições pré-estabelecidas (Louro, 2004a). O reducionismo científico dicotômico do macho e fêmea do século XIX é pulverizado por uma multiplicidade de dados afetivos, eróticos e sexuais que introduzem novas noções de desejo e experiência erótica, assim como novas posições morais, éticas e estéticas de encarar o mundo (Garcia, 2001, p. 95).

Fazendo diferentes usos da imagem fotográfica, os artistas contemporâneos, ao contrário dos fotógrafos da passagem do século XIX para o XX fadados à clandestinidade, reavaliam de modo cada vez mais evidenciado

as fronteiras entre masculinidade e feminilidade, tornando visível a complexa teia de relações que envolve as sexualidades dispostas entre esta dicotomia. Esta contingência histórica faz emergir a discussão das poéticas anteriormente submetidas à *invisibilidade forçada* (Meyer, 2002), que vitimou durante muito tempo a existência das alteridades corporais consideradas ameaçadoras por relações de poder, muitas vezes inscritas nelas próprias.

Alair Gomes, juntamente com outros artistas atuantes nos anos 70 e 80, foi um artista cujos trabalhos fotográficos estiveram vinculados à problemática de lidar com a *invisibilidade forçada*, muitas vezes como um elemento auto-imposto em sua trajetória artística, cujo tema majoritário foi a representação fotográfica de um viés estético desejante em direção ao corpo masculino. A obra de Alair, contudo, somente conseguiu romper a barreira do silêncio após a sua morte, coincidentemente com uma época em que os movimentos artísticos e culturais promoveram maior abertura para a discussão das diferentes sexualidades no panorama *queer* que se abriu. Porém, vista sobre outro ângulo, a transparência frente às *zonas proibidas* que constituem os tabus do corpo na cultura ocidental, que também foi imposta a Alair Gomes, repete a hipocrisia do reconhecimento das sexualidades diferenciadas somente após a “cadaverização” dos artistas.

3.3.2. Caminhos do subterrâneo

A arte se efetiva quando é capaz de criar alternativas para as imposições de mercantilização da cultura e discutir a História, assim como a condição dos homens dentro dela, dando acesso ao seu papel mais essencial, que é o de conferir ao mundo a possibilidade inesgotável de ser recriado. Se a arte é, como a filosofia, uma forma de contemplar o mundo (Guattari & Deleuze, 1992, p. 142), um dos nomes de importância capital nesta perspectiva, tanto para a arte moderna quanto para os rumos da arte contemporânea, inclusive no que se refere ao uso da fotografia é Marcel

Duchamp. Na obra *Rrose Sélavy*, de 1920, o artista traz a questão da mescla entre arte e vida como algo já bastante evidente, inclusive na abordagem de questões de gênero como processo em devir. A pronúncia do título deste trabalho remete à idéia “*Eros c’est la vie*”, *Eros é a vida*, ou, ainda, à expressão “*arroser la vie*”, *beber a vida*. O artista se traveste de mulher sob o pseudônimo de Rrose Sélavy e brinca com a existência de um alterego seu (figura 30). Para Duchamp estava em jogo uma brincadeira com a sua identidade. Ele primeiramente pensou em adotar um nome de judeu e, ao não encontrar nenhum que lhe agradasse ou despertasse a sua fantasia, resolveu mudar de sexo (Mink, 1996, p. 71).

Com esta atitude de encarnar um personagem, Duchamp assume a possibilidade de o artista ser o protagonista da sua própria obra de arte, através do uso performático de seu corpo diante da câmera de um fotógrafo, neste caso ninguém menos do que Man Ray (1890-1976). Não é somente a desestruturação da idéia de autoria que está em jogo, mas também a desconstituição do lugar do artista onipotente que domina um saber técnico, assim como o próprio lugar



30. Man Ray, *Duchamp como Rrose Sélavy*, 1920

seguro da masculinidade enquanto comportamento de gênero pré-fixado. Por outro lado, bem ao gosto da ironia dadaísta, Duchamp cria uma ficção para si mesmo e questiona o mito da homologia fotográfica, ou seja, a sua potencialidade documental. Mas é também da questão da androginia, do mesmo modo que da busca constante de identidades em devir, que as variáveis trazidas à baila em *Rrose Sélavy* nos falam. Nesta obra, além do mais, aparece um certo viés *camp*, atitude que alimenta há muitos anos os referenciais que sustentam a presença da teatralidade exagerada do

travestismo no universo *gay* (Sontag, 1987; Lopes, 2002). *Rrose Sélavy* remete ao exagero do *camp*, pois engloba o artifício como seriedade, numa tentativa de dissolver a dualidade real *versus* irreal (Lopes, *idem*, p. 110). Mas o *camp* de Duchamp já é, de certo modo, uma atitude *queer*.

Em graus diferenciados, sempre acompanhou a obra de Duchamp (assim como o próprio movimento dadaísta), uma necessidade de questionamento dos padrões morais estabelecidos. O movimento nasceu da necessidade de ruptura com os valores artísticos e comportamentais impostos pela burguesia. E Duchamp é um exemplo clássico desta atitude, discutindo, em muitas oportunidades, os costumes consagrados pela sociedade, como o casamento, os papéis sexuais e a presença de *Eros* no cotidiano, inclusive em sua própria biografia. A atualidade da obra de Duchamp se justifica justamente por afastar-se das imposições estéticas dos movimentos artísticos de sua época e seus programas pré-estabelecidos, os quais nada rompiam, efetivamente, com o sistema das artes. A grande importância de Duchamp para as gerações de artistas contemporâneos é o *mélange* entre arte e vida, entre o homem comum e o fazer artístico, sem a mitificação aurática da arte e seu fazer tradicional, o que o faz inaugurar uma ruptura com as meta-narrativas artísticas e suas pretensões universalizantes, em favor de provocações de outra ordem.

Na aurora dos anos 1980 eclodiu a epidemia da AIDS, período em que a exposição pública da sexualidade individual, assim como do próprio homoerotismo, tornou-se um fator cotidiano corrente, atingindo camadas bem mais amplas da sociedade e revelando-se um tema investido de interesse público. Este processo não ocorreu sem a marca moral de uma verdadeira caça às bruxas, principalmente no início da epidemia, quando existia uma falta de informação geral sobre a questão. Entretanto, se há algum aspecto positivo quanto à AIDS, ele pode ser creditado à quebra de alguns tabus frente ao discurso da sexualidade humana, os quais chegam a público principalmente através do avanço do terceiro setor, fortemente ligado às ações das organizações não governamentais, mobilizadas no recuo ao avanço da

epidemia e iniciando políticas preventivas que banalizaram temas relegados à obscuridade da moral judaico-cristã e falonarcísica. E a arte também se viu envolvida com o tema, sobretudo nas grandes cidades como São Francisco e Nova York, onde foram fundadas organizações de artistas interessados tanto no esclarecimento da doença quanto no banimento do preconceito (Guasch, 2000, p. 552-553).¹²³

Paralelamente a isso, a mesma década coincide também com a mudança de paradigma da fotografia na arte. Da apropriação conceitual da fotografia a serviço da arte, como *ferramenta* do conceitualismo dos anos 70, passa-se para uma situação em que ela é tomada *como matéria* nos anos 80, ou seja, como linguagem central da arte nos discursos em primeira pessoa. Se, de um lado, este processo traduziu-se como uma entrada mais mercadológica para a fotografia no sistema das artes, reavaliando o lugar da pintura no cenário artístico (Rouillé, 1998, p. 309), ele também propiciou a constituição dos hibridismos artísticos ensejando as pequenas narrativas de artistas não mais interessados em produzir uma arte de cunho conceitual, mas ligada aos seus próprios percursos e experiências, o que nos remete à idéia da presença de uma *escrita pessoal* na fotografia produzida por aqueles artistas. A corporalidade torna-se a matéria viva da própria memória pessoal e da vivência de experiências únicas, em que a auto-exposição dos artistas abre espaço para o protagonismo das diferentes sexualidades e performances de gênero.

Entretanto, é na lógica de exaltação *gay* dos anos 70 que já ocorrem os primeiros passos nesta direção, principalmente nos Estados Unidos. Não é por acaso que um artista como Andy Warhol (1928-1987) experimenta a ousadia de cruzar biografia e fazer artístico a partir de um olhar homoerótico desejante. As diferentes séries de *polaroids* de Warhol, – mostrando homens nus em festas da antológica *Factory*, na 47^a Street, onde a comunidade de membros

¹²³ Entre os grupos vinculados à questão está o ACT UP (Active Coalition to Unleash Power), criado paralelamente em Nova York e São Francisco, em 1988, e o já mencionado *Queer Nation*, ativo a partir de 1990 nestas duas cidades norte-americanas e também em Londres.

avessos ao *establishment* costumava se encontrar, – são exemplos de uma rebeldia que incorpora o desejo homoerótico. Para Warhol, inclusive, as festas da Factory eram o lugar onde se tornavam possíveis, através das *polaroids*, os registros *voyeurísticos* dos corpos alheios como possibilidade de exercício da própria sexualidade do artista, para quem *o amor era bem melhor na imaginação do que na realidade. Jamais fazer amor é muito excitante – as atrações mais fascinantes se produzem entre pessoas que não se reencontram.*¹²⁴ Estas frases denunciavam tanto o privilégio dado aos encontros fortuitos quanto à premência da imagem para uma geração – capitaneada por Warhol – que sobrevive da noção de aparência, e para quem o simulacro é mais importante do que a realidade. Entretanto, o depoimento do artista manifesta também um fundo melancólico de substituição das perdas cotidianas pela onipresença da imagem, atitude que encontramos também em Alair Gomes.

O corpo masculino e o desejo corporal subjacente são o centro de outras poéticas *voyeurísticas* engendradas pelo artista. Os filmes da trilogia *Flesh* (1968), *Trash* (1970) e *Heat* (1972), em parceria com o diretor Paul Morrissey (1938), são exemplos de todo um encaminhamento mais despojado da obra de Warhol em direção a uma estética homoerótica de exploração do corpo masculino. Através do protagonista Joe D'Alessandro (1958),¹²⁵ que passa boa parte dos três filmes da trilogia nu, percebe-se a busca de uma estética que não se interessa apenas em contar uma história, mas introduzir nela também o desejo intrínseco de fazer ver o corpo do ator, rompendo com a estética *hollywoodiana*, contrária à vulnerabilidade masculina. Aliás, o homoerotismo provocativo de Warhol continuará aparecendo em suas tradicionais imagens *pop*, como na série serigráfica *Querelle* (1982), em homenagem ao romance homônimo de Genet, levado às telas por Fassbinder e anteriormente mencionado (figura 31).¹²⁶ Se em Warhol a sexualidade é tratada como algo que está longe da realidade, a sua contribuição para a visibilidade homoerótica

¹²⁴ Declaração de Andy Warhol, apud TAMAGNE, op. cit., p. 207.

¹²⁵ Sobre Joe D'Alessandro, o ícone mor dos filmes de Warhol, cabe destacar que ele começou a sua carreira como modelo fotográfico, tendo posado nu em inúmeras ocasiões para Bob Mizer nos tempos da *Atletic Model's Guild*.

¹²⁶ Warhol assinou o cartaz americano do filme.

está no fato de ele tratar do tema de modo banal sem fazer disso uma bandeira de luta, questão que também será uma preocupação de Alair Gomes, apesar das dificuldades que tal postura significava num país como o Brasil.



31. Andy Warhol, *Querelle*, 1982,



32. Gilbert & George, *Him*, 1985

Na Inglaterra, a desvitorianização dos costumes e abertura para o homoerotismo tem na dupla Gilbert Poesch (1943) e George Passmore (1942) – *Gilbert & George* – um bom exemplo de artistas que exploram a corporalidade masculina, mas a partir de uma dimensão mais crítica e pouco deslumbrada quanto aos componentes desejantes (figura 32). A parceria da dupla é também fruto de um casamento *gay* e traz à tona, em sua poética, temas como o sexo masculino, o esperma, o homoerotismo, a religião, o sangue, a urina e, sobretudo, os excrementos, questões que dominam a obra dos artistas a partir de 1982, quando eles abandonam a fotografia em preto e branco pela colorida e adotam a estrutura recorrente dos seus *tableaux* fotográficos, compostos de *assemblages* circunscritas a uma grade rigorosa (Rouillé, 2005, p. 511).

A sexualidade feminina, assim como a representação da mulher, são excluídas desses trabalhos de Gilbert & George, os quais também não contemplam uma visão heterossexista do mundo. As razões disso não são uma anti-feminidade ou uma negação deliberada do sexo feminino, mas a construção de um discurso imagético que remete ao sexo – e à sexualidade –

aos quais pertencem os artistas. Deste modo, as imagens da dupla ultrapassam a tradição secular de representação do feminino, na qual a mulher é, em geral, personificação das verdades, das virtudes altruístas da Virgem Maria ou, ainda, objeto sexual submetido aos desejos e fantasmas masculinos (Jahn, 1989, p. 325).

Os *tableaux* de Gilbert & George são sempre em grandes dimensões, chegando a ter até 10 metros de largura e, em geral, vêm acompanhados da imagem fotográfica dos artistas, combinada a um grande repertório escatológico de signos recorrentes, cuja forma e colorido, remetem à publicidade. Na obra *Shit faith* (1982) excrementos são expulsos de quatro ânus, dispostos simetricamente nos quatro lados do quadro e formando uma cruz feita de fezes, tema retomado também em *Shitty* (1994), como forte crítica à Igreja. Em *The penis* (1978) a questão abordada é a da feleção, partindo do desenho de um grande pênis junto à cabeça de uma figura masculina que recebe em sua boca o esperma ejetado, ambos na base da composição de 2,41m X 2,01m em contraponto a outras representações. Os artistas, que também estão presentes no quadro através de suas clássicas fotografias, nos apontam no conjunto da tela um universo homoerótico evidente. Em *Coming* (1975), as bases compositivas são praticamente as mesmas, mas a questão da sexualidade homoerótica remete ao universo heráldico e a composição da cruz se apresenta através de jatos de esperma.

As pequenas narrativas e o uso da fotografia, que vemos em Warhol e Gilbert & George são uma tendência da arte contemporânea na qual também vamos perceber várias artistas mulheres envolvidas, expondo a sua intimidade sob diversos ângulos (Olivares, 2004), mas tocando também na questão do homoerotismo. Se para Gilbert & George, o corpo é devassado a partir dos seus fluídos e de uma poética que ronda o escatológico, em Nan Goldin (1953), no entanto, a devassa corporal é outra. Ela se instaura através da quebra com os tabus relacionados à vulnerabilidade da representação da intimidade do corpo, aí também incluído o corpo masculino. Como em Diane Arbus (1923-1971), cuja

fotografia almejava a investigação do anti-retrato,¹²⁷ em Goldin percebemos a mesma audácia, mas levada a conseqüências mais extremas. As suas séries fotográficas são um efetivo registro de vida, incorporando nelas o conflito em favor das identidades múltiplas do universo *queer* (Le Brun-Cordier, 2004, p. 58). Neste sentido, ao negar os papéis fixos, a artista afasta-se daquilo que sempre foi a foto-retrato tradicional de família como reforçadora dos papéis sociais, onde *nada pode ser fotografado fora do que deve ser fotografado* (Bourdieu, 1965, p. 44).

Por mais desafiador que isto possa ser, a fotógrafa norte-americana busca um desvio da rota iconográfica do retrato ao fotografar o não-fotografável, o recusado, o desagradável. Ao invés do álbum de família tradicional, onde as imagens são cuidadosamente construídas para exaltar a harmonia do micro-mundo doméstico, Goldin prefere representar as angústias, as fraquezas e as necessidades mais íntimas, muitas vezes transparentes ao discurso fotográfico. De uma concepção de família nuclear, por outro lado, vai-se para uma idéia em que o grupo familiar é construído pelas afinidades, nele cabendo um leque bastante abrangente de personagens: namorados, namoradas e uma grande comunidade de amigos, entre os quais figuram travestis, *gays*, lésbicas, *junkies*. Através de uma estética alternativa, as fotos dos personagens pertencentes ao mundo das grandes metrópoles contemporâneas, no qual circula a artista, trazem à tona novos arranjos afetivos, marcados pela multiplicidade erótica e sexual e por uma moral anti-burguesa (figura 33).

Ao recusar uma carreira promissora como fotógrafa de moda, tal como o fizera Arbus, a artista optou por um trabalho que causa desconforto, mas também questionamentos. Em 1986, Goldin publica *A Balada da dependência sexual*, uma crônica de sua vida privada extraída de um vasto diaporama de 700 slides, realizados em Nova York e Boston, entre 1971 e 1985. Suas fotos

¹²⁷ A fotógrafa norte-americana Diane Arbus se notabilizou pela produção de imagens fotográficas que fugiam do convencional. Inicialmente fotógrafa de moda, ela se dedicou, a partir dos anos 1950, aos retratos de pessoas à margem do *American Way of Life*, como as minorias raciais, sexuais, as classes populares ou, ainda, o universo do submundo *freak*. O realismo de suas imagens investe-as de uma estética que beira o grotesco.

são fruto do paradoxo, da dúvida e da falta de equilíbrio nas relações cotidianas do homem contemporâneo entre si e com o mundo. Elas são o controle sobre o corpo, esquadrihado incansavelmente, mas são também a perda desse mesmo controle. Goldin parece mesmo querer a instabilidade, parece querer fazer figurar a vivência do sofrimento corporal, tanto do próprio corpo – ela é via de regra figura central de suas séries – quanto do corpo dos seus entes mais próximos – uma vez que ela registra os conflitos da existência corporal do seu circuito de amigos como fim mais pleno de sua fotografia. A fragilidade é escancarada e não há distinção sexual para mostrá-la: homens e mulheres figuram tal e qual a sua vulnerabilidade existencial.



33. Nan Goldin, *Jimmy Paulette e Taboo in the bathroom, New York City, 1991*

A narrativa íntima de Goldin é uma espécie de *história subterrânea* da sociedade norte-americana, mas também de qualquer sociedade ou condição humana, quase como um cinema composto de fotogramas estanques, onde um silêncio recorrente não deixa, entretanto, de dar o tom perspicaz à sua narratividade. A fotografia de Goldin, que não se faz somente com o registro dos momentos de decrepitude física dos retratados, mas também tematiza a sua glória e plenitude, é uma crônica social, uma antropologia do corpo que se torna, cada vez mais, testemunho visual ao revés de nossa época pulverizada por imagens publicitárias mentirosas. A corporalidade, de modo geral, é tratada como vivência, desgaste, ranhura, onde o cotejamento do vigor *versus* a

imposição da decadência física advinda da AIDS, das drogas ou mesmo da dificuldade inerente de todas as relações afetivas, lembram a onipresença da violência no cotidiano.

Os temas das suas imagens são tanto os nus masculinos de seus amigos *gays* em situações de carícia quanto os seus amigos travestis em suas casas se maquiando para o trabalho ou o seu próprio namorado se masturbando. O homoerotismo evidenciado por Nan Goldin não está na tranqüilidade *voyeurística* desejante, mas na tensão sempre atenta ao questionamento da condição humana frente ao desejo, independentemente da orientação sexual. Neste sentido, a narrativa íntima de Goldin, ainda que não produza um olhar efetivamente homoerótico sobre o corpo masculino a partir de um olhar também masculino, não deixa, entretanto, de trazer uma reflexão sobre a pluralidade *queer* da questão de gênero no mundo contemporâneo.

3.3.3. Mapplethorpe e a anti-América profunda

Se há um artista que se destaca na fotografia a partir de uma perspectiva que mistura, de forma peculiar, a experiência da vida pessoal e a transgressão dos códigos de comportamento corporal estabelecidos, evidenciando a presença do nu homoerótico em sua poética, assim como a presença de uma *história subterrânea* que se nutre da invisibilidade forçada em seus pressupostos poéticos, ele se chama Robert Mapplethorpe (1946-1989). Um nome que não pode deixar de ser mencionado quando se pensa sobre a multiplicidade da questão de gênero evidenciada no mundo contemporâneo. Mapplethorpe, que como Nan Goldin inicia a sua carreira nos anos 1970, é talvez o mais polêmico dos artistas de toda uma geração que lida com a fotografia. Os seus trabalhos, assim como a própria história de vida do artista, que neles é central, sempre estiveram envolvidos por uma aura de escândalo, um pouco à maneira da estética transgressora de Genet, Fassbinder e Pasolini.

Em primeiro lugar, cabe ressaltar que, ao contrário do que acontecia com os artistas que exploraram o universo homoerótico na virada do século XIX para o XX, anteriormente mostrados, em Mapplethorpe há uma sinceridade sem hipocrisia frente à sua orientação sexual, o que o torna uma figura central da arte homoerótica contemporânea. Porém, diferentemente de Warhol, onde a ousadia no tratamento do homoerotismo é movida por um certo desdém debochado da ordem estabelecida, em Mapplethorpe temos uma verdadeira descida aos infernos da alteridade.

Ao longo de uma meteórica carreira, interrompida pelo falecimento prematuro vitimado pela AIDS, Mapplethorpe transitou pelas iconografias do retrato, da natureza morta e do nu. Em especial do nu masculino, mas dentro deste tema houve uma exploração verdadeiramente profunda da questão: o *negro* em sua plenitude física, elemento marginal de uma sociedade que resguarda resquícios escravocratas e um racismo violento; assim como o *submundo gay*, povoado pelas sexualidades pouco convencionais nele acomodadas – como a coprofilia, o sado-masochismo e o fetichismo *voyeurista* –, foram as duas questões mais caras que marcaram as polêmicas levantadas pelos trabalhos de Mapplethorpe. Do mesmo modo que Goldin, o artista torna visível o imostrável da sociedade norte-americana, nada confortável à moral protestante e católica dos Estados Unidos, capitaneada por políticos conservadores como o senador Jesse Helms, o verdadeiro algoz da sua fotografia durante muitos anos.

Um segundo ponto não pode deixar de ser mencionado: Mapplethorpe dispunha de um grande lastro econômico que lhe permitiu a impetuosidade e coragem artísticas demonstradas ao longo da carreira. Tal e qual Platt Lynes, que teve o impulso inicial de sua carreira através do apoio que recebera de seus laços amorosos com pessoas ligadas ao mundo da arte, Mapplethorpe também teve a sustentação, inclusive financeira, de Sam Wagstaff, um prestigiado colecionador de fotografias, oriundo de uma família abastada, com quem manteve um duradouro caso amoroso e que foi uma pessoa-chave para a sua entrada no mundo da arte via fotografia. Foi Wagstaff quem lhe deu suporte para a montagem e estabelecimento do seu primeiro estúdio

fotográfico. Finalmente, e em terceiro lugar, o *bad boy* da fotografia contemporânea, nascido no Queens em uma família católica de classe média, teve ainda o grande privilégio de atuar artisticamente numa época que desfazia os tabus corporais e sexuais, principalmente na cidade de Nova York, após o mítico episódio de Stonewall. Este aspecto não é nem um pouco desprezível, posto que legitima as investidas nada convencionais que marcaram a aura artística de Mapplethorpe, assim como o seu rebatimento no mercado da arte (Meyer, op. cit.).

Como retratista, seus trabalhos se destacaram no mercado ao registrar boa parte do *jet set* novaiorquino da época. O que se destaca em sua produção é, contudo, o caráter transgressor com o qual lidou com o nu masculino. Ele fotografou não somente o mundo da sexualidade periférica sado-masoquista como também a corporalidade masculina dos negros novaiorquinos, com seus falos em evidência, seguindo uma trajetória que fora apenas esboçada por Holland Day no século precedente. Mapplethorpe provoca a moral norte-americana ao transgredir o imaginário daquela sociedade, substituindo a referência branca da corporalidade clássica greco-latina pela exuberância da corporalidade negra. O mármore branco esculpido, que sempre fora a marca do clássico, é substituído em Mapplethorpe pela imagem fotográfica que homenageia a cor negra da pele de seus modelos. O modo explícito como conduziu a fatura de suas imagens foi, em certo sentido, uma quebra de parâmetros para a comportada e invisível fotografia homoerótica, a ponto de críticos o considerarem pornográfico, numa época em que ainda persistia uma divisão rígida entre erotismo e pornografia. Questão cuja ruptura seria gradativa e que, aliás, o próprio trabalho de Mapplethorpe colaborou para colocar em xeque, inclusive pelos escândalos nos quais se envolveu.

O mundo de suas fotografias é paradoxal. De um lado, o universo *glamouroso* da chamada *era disco*, com suas grandes estrelas do cinema, da música, da arte e das celebridades em geral, as quais foram cuidadosamente registradas pelo fotógrafo: a filósofa e crítica de arte Susan Sontag, a *marchande* Holly Solomon, a princesa Anne, a atriz Sônia Braga. E de outro, o universo anônimo do submundo decadente, cuja transgressão às regras o

fascinava, sobretudo os personagens retirados das ruas e dos ambientes escuros dos bares *S&M*. As fotografias mais polêmicas de Mapplethorpe são aquelas que expõem, como uma ferida aberta, uma realidade crua, direta e sem meio termo: *leather men* corpulentos que posam sem constrangimento como se fossem um casal heterossexual em sua sala de visitas, lembrando um inocente retrato de família (figura 34); homens musculosos expondo sem pudor seus sexos avantajados; grandes planos de falos sendo violentados por amarrações ou instrumentos de tortura. Enfim, todo um universo do não visto perpetua-se em suas fotos, como na seqüência de duas imagens em que um canal uretral peniano é penetrado pelo dedo de seu suposto dono e, posteriormente, pela ponta de uma faca. Ou seja, o pênis ativo torna-se material passivo na *imagerie* sexual trazida à tona por Mapplethorpe.



34. Robert Mapplethorpe, *Brian Ridley e Lyle Heeter*, 1979

Mas a Nova York golpeada do artista está também no seu polêmico auto-retrato em traje sadomasoquista, no qual ele introduz um chicote em seu

próprio ânus, subvertendo várias convenções em uma única fotografia. Os limites da masculinidade, assim como da iconografia do retrato, propondo uma hibridização entre arte e vida, são elementos provocados por esta imagem anti-convenção que, na exposição *Censored*, realizada em São Francisco nos anos 70, faz parte de um tríptico em que vemos, em grandes planos, uma cena de *fisting* e outra de um homem se auto-introduzindo um dildo no ânus. É da absoluta exposição da vida privada do artista que esse auto-retrato nos fala. Na esteira da *escrita pessoal*, o trabalho de Mapplethorpe não trata simplesmente do registro de uma imagem sado-masoquista dos grupos urbanos que freqüentam este submundo, do qual o fotógrafo se serve para mostrar um tipo de fetiche que compõe as sexualidades contemporâneas, mas da sua própria inserção e comprometimento com esta condição.

Tal como os militantes radicais do *Gay Liberation Front*, Mapplethorpe conduz, desde o início de sua incursão no tema do nu masculino, uma coexistência não racionalizada de seu trabalho com a sociedade cheia de tabus, questionando a invisibilidade imposta à corporalidade masculina homoerótica e, inclusive, fazendo uso de imagens do estereótipo *beefcake* do pós-guerra. As colagens de sua primeira fase, no início dos anos 1970, são verdadeiras desconstruções dos álibis do fisiculturismo e do clássico, como lastros que sustentaram o disfarce do olhar homoerótico na produção fotográfica por muito tempo. *Bull's eyes* e *Untitled (Grecian guild)*, são colagens de 1970 que exemplificam essa ousadia ao criarem verdadeiras metalinguagens que, ao mesmo tempo, questionam e reforçam o fetiche da fotografia homoerótica (Meyer, op. cit, p. 168). Ao produzir uma visão mais explícita de sua sexualidade, o trabalho de Mapplethorpe usufrui da confiança da visibilidade crescente pós Stonewall, assim como da política radical de liberação *gay*. Mas, ao invés de uma mensagem de utópica liberdade sexual em confronto com a cultura dominante, o artista vai mais fundo e usa traços de proibição e liberação nas imagens de que faz uso, erotizando-as ao criar um clima onde reina o proibido.

A obra poética de Mapplethorpe marcou, ainda, uma certa distância das prerrogativas de liberação sexual utópica ao incorporar nela signos de coação

e regulação externos à própria liberdade sexual. Não é da simples nudez homoerotizada e nem da sexualidade como pura questão de liberdade de escolha que nos falam as fotos de Mapplethorpe, principalmente ao longo da década de 1980. O seu incômodo maior para a sociedade da época é o fato de elas construírem uma memória amoral, sem concessões, do desejo alheio às normas, protagonizando, sem escrúpulos, aquilo que essa sociedade percebe como anomalia. Justamente por isso é que a fotografia de Mapplethorpe foi, muitas vezes, vítima da censura, sobretudo em se tratando da exposição de suas imagens nem um pouco tradicionais. O racismo, a pedofilia, as aberrações sexuais, as corporalidades alternativas, tudo isto está presente e ronda implícita ou explicitamente os trabalhos de Mapplethorpe. O abandono das colagens e o uso da fotografia num sentido mais convencional, na segunda metade dos anos 1970, torna ainda mais agressiva a apresentação dos temas homoeróticos. O fato de suas fotos compartilharem sempre do mesmo tratamento plástico bem cuidado lhes garante uma universalidade clássica que, entretanto, entra em conflito com a crueza do que é exposto.

De qualquer modo, a questão do enfrentamento da censura é um aspecto interessante de sua trajetória e já se evidencia em exposição do artista no ano de 1978 na cidade de São Francisco, onde algumas de suas fotos foram censuradas pela galeria comercial *Simon Lowinski*, sendo prontamente apresentadas em outra instituição de arte sem fins lucrativos da mesma cidade, o *Langdon Street*, em uma exibição paralela que foi ironicamente batizada de *Censored*. A sede desta instituição está justamente bastante próxima da cena *leather* de São Francisco, produzindo uma espécie de devolução dos trabalhos S&M de Mapplethorpe ao seu local de origem.

O mais interessante dessa alternativa pouco comportada de Mapplethorpe é que, na abertura de *Censored*, o dono da *Simon Lowinski* compareceu, pois sabia que esta exposição polêmica em muito contribuiria para a venda dos trabalhos de Mapplethorpe expostos em sua própria galeria. Fatos como este mostram a hipocrisia do mercado artístico frente às poéticas homoeróticas. Outro aspecto interessante é que o *Langdon Street*, lugar que abrigou *Censored*, era uma instituição mantida pelo *National Endowment of*

Arts, mesmo programa que dez anos depois seria centro do debate do qual Mapplethorpe foi vítima a respeito do destino de incentivos públicos para a arte, quando do episódio da censura de *O momento perfeito*. Deste modo, a carreira do artista sempre foi moldada e influenciada pela força da censura, dissimulada ou indissimulada (Meyer, op. cit, 160-161).

A partir da exposição *O momento perfeito*, de 1988, que tematizava relações homoeróticas S&M, mas também dois retratos de crianças nuas (figura 35), o artista viu-se envolvido em escândalos que, quanto mais acendiam a moral conservadora, mais tornavam populares os seus trabalhos, dada a sinceridade e eqüanimidade plástica com que tratou de temas tão diversos. Houve intensa controvérsia entre os curadores de instituições que sediaram a referida mostra e grupos conservadores como, por exemplo, a *American Family Association*, que acionou o próprio Senado norte-americano, questionando o uso de verbas públicas para subvencionar e incentivar, mesmo em galerias privadas, o que foi considerada uma exposição obscena. A relação de sua homossexualidade com a *pedofilia* foi um dos pilares do processo que o levou aos tribunais, reivindicando o direito de mostrar a sua arte como discussão do próprio estatuto democrático do Estado norte-americano.

Manifestações em frente à galeria Corcoran, de Washington, em 30 de julho de 1989, acenderam a discussão sobre a liberdade de expressão dos artistas num país democrático. Todo este episódio acabou rendendo a Mapplethorpe um lugar cativo na arte contemporânea, não somente nos Estados Unidos como também no mundo inteiro, demarcando uma outra postura frente ao tabu da visibilidade estética homoerótica.¹²⁸ De qualquer modo, durante o processo contra Mapplethorpe, a defesa em relação à acusação da sua obra ser considerada pornografia baseou-se no aspecto formal de suas fotografias, o qual já ressaltai, profundamente ligado a uma estética clássica, em termos de cuidado na composição, uso da luz e

¹²⁸ O cancelamento da mostra *O momento perfeito* na Corcoran Gallery of Art, em Washington DC, não impediu que a exposição fosse exibida em outros lugares, como o Washington Project for the Arts, o University Art Museum, em Berkeley, e depois o Contemporary Art Center, em Cincinnati. Neste último, a polícia fechou temporariamente a mostra para fotografar as evidências obscenas nela presentes, dando início ao processo judicial contra o artista.

enquadramento.¹²⁹ Quanto ao escandaloso *Self-portrait* (1978), submetido a julgamento como uma das fotografias mais polêmicas da mostra, foi exatamente um discurso de enfoque formalista e amenizador que absolveu a obra de Mapplethorpe do qualitativo de arte pornográfica. Todos os discursos da defesa foram de fato calcados na ênfase às qualidades artísticas – e, portanto clássicas, intemporais – presentes no seu trabalho, não tecendo nenhum comentário sobre a carga sexual e sado-masoquista explicitada, por exemplo, no referido auto-retrato.



35. Robert Mapplethorpe, *Jesse McBride*, 1976, fotografia

Ainda que permaneça um forte preconceito em relação à obra de Robert Mapplethorpe nos Estados Unidos e isto seja explicitado também

¹²⁹ Ver, sobre o cuidado formal do artista, o ensaio de FABRIS, Annateresa. “Na superfície do invólucro corporal: Mapplethorpe e o nu fotográfico.” In: SANTOS, Alexandre & SANTOS, Maria Ivone dos, op. cit, p. 21-31.

no Brasil, inclusive no discurso dos meios de comunicação,¹³⁰ comparado à geração anterior de fotógrafos afetos ao nu masculino, dos anos 40 e 50, como Platt Lynes por exemplo, temos em Mapplethorpe o início de uma outra postura que admite e se vale da contaminação entre arte e auto-biografia, do mesmo modo que não aceita ficar relegada aos subterrâneos de um público restrito:

Lynes é um exemplo interessante em relação a Mapplethorpe, porque ambos se encontram entre os mais bem sucedidos fotógrafos de Nova York em suas épocas; ambos fizeram a crônica do cenário cultural através dos *portraits* de figuras conhecidas; e ambos tinham uma paixão pelo nu masculino. Mas enquanto a fama de Mapplethorpe se apoiava sobre fotografias escandalosas, Lynes viveu sob o medo de ter seus estudos do nu expostos ao público. A tensão de levar uma vida tão dividida, entretanto, acabou por deixá-lo esgotado e, cada vez mais desiludido com seus trabalhos comerciais no mundo da moda, mudou-se para Los Angeles, e a carreira antes tão bem sucedida começou a desmoronar. Declarou falência e, nos anos de vida que lhe restaram, fez fotografias para uma revista homoerótica suíça, usando um pseudônimo. (Morrisroe, 1996, p. 241).

No revés da melancolia que acompanhou a geração de Platt Lynes e seus predecessores, a ponto de levá-los à *guetização* de suas imagens em diferentes graus, temos em Mapplethorpe o enfrentamento da condição de artista *gay* que lida com a arte no mesmo patamar com o qual lida com a sua biografia e que mescla o olhar desejanste com o fazer artístico. Este elemento novo da postura do artista é bebido diretamente dos desdobramentos da *gay liberation*. Ao invés do gueto, da linguagem cifrada das comunidades *gays* ou

¹³⁰ No programa *Manhattan connection*, do canal a cabo GNT, recentemente presenciei um comentário de um dos articulistas, o qual é suficiente para demonstrar o quanto ainda ronda um preconceito frente ao nome de Robert Mapplethorpe, inclusive em uma suposta elite bem informada: comentando a exposição do Guggenheim Museum, realizada em Berlim e Nova York, *Robert Mapplethorpe and the classical tradition*, realizada em 2004, o jornalista afirmou apressadamente não existir valor clássico na obra de Mapplethorpe e que a exposição se tratava de uma “forção de barra” do curador Germano Celant. Evidentemente, o que está nas entrelinhas do comentário é um preconceito frente ao fotógrafo por alguém que, provavelmente, pouco conhece o trabalho de Mapplethorpe, além dos triviais comentários gerados pela sua obra no episódio dos processos do Senado e da American Family Association no final da década de 80. Eu chamo, inclusive, a atenção para o fato de que a exposição do Guggenheim nada tem de polêmica, muito antes pelo contrário, pois tenta ligar o trabalho do artista com gravuras belgas do Renascimento tardio, promovendo mais uma vez a ênfase clássica, e legitimadora, da sua fotografia.

da camuflagem de sua produção via classicismo, há no artista a audácia de sustentar a sua arte enquanto tal, desafiando as instituições tradicionalmente disseminadoras da arte. É importante ressaltar que o mesmo Mapplethorpe que será perseguido pela corte de Cincinatti e pelas associações em prol da família e dos bons costumes, vai ter uma sala em seu nome no Museu Guggenheim de Nova York após a sua morte. Há, portanto, uma grande ousadia e transgressão em Mapplethorpe, a qual também encontraremos, ainda que de modo tímido, em seu contemporâneo Alair Gomes, um homem que teve a mesma coragem de subverter os referenciais de desejo de toda uma época, tentando inscrevê-los na “normalidade” do próprio código fotográfico e do próprio circuito artístico.

Mas, enquanto Alair resguarda resquícios geracionais entranhados na ausência de agressividade para a divulgação de sua obra, talvez subordinada a uma mesma moral que norteou a época e a invisibilidade da produção de Platt Lynes, Mapplethorpe teve a audácia como ponto nevrálgico de sua carreira. A incorporação do legado histórico da censura e da “invisibilidade forçada” como vetores de seu trabalho somente foi possível num momento histórico e numa cidade que foi pioneira na defesa das diferenças. Sua obra, ao contrário da de Alair, nutre-se ironicamente da censura, escandalizando a sociedade conservadora. Mas assim o faz, sobretudo, porque o entorno cultural em que se insere, assim como o lastro econômico de que dispõe, legitimam a sua coragem. Embora num contexto de maior coragem para expor a sua obra, não se pode afirmar que não haja melancolia em Mapplethorpe. Ela está, talvez, na necessidade de agressividade que permeou a sua trajetória, constituindo uma sensibilidade melancólica e *antiutópica*, típica de uma era pós-AIDS, *ligada à morte como categoria existencial e à catástrofe como categoria histórica privilegiada* (Lopes, 1997, p. 114).

4. TROPICAL MELANCOLIA, NEGRA SOLIDÃO

O primeiro ensaio referente à melancolia no Brasil inicia com as seguintes frases: *Numa terra radiosa vive um povo triste. Legaram-lhe essa melancolia os povos que a revelaram ao mundo e a povoaram.* Trata-se do estudo clássico de Paulo Prado *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. Reafirmando a imagem do país como um paraíso tropical das liberalidades corporais, o texto foi publicado em 1928 e traça um painel interessante, porém discutível, a respeito de uma melancolia intrínseca que acompanharia a nossa formação social, econômica e cultural. As raízes da tristeza brasileira estão no processo colonial e são sintetizadas pelo autor a partir de duas palavras: a luxúria e a cobiça. A luxúria seria propiciada pelo próprio processo de colonização e sua distância geográfica e moral da Europa, combinada a um clima que traz à tona a expressão tentadora da sensualidade indígena: *A impressão edênica que assaltava a imaginação dos recém chegados exaltava-se pelo encanto da nudez total das mulheres indígenas* (Prado, 1962, p. 22).

A abordagem de Prado privilegia uma visão masculina a respeito da luxúria, que se projeta principalmente sobre a sensualidade da

mulher como a responsável pela promiscuidade masculina e pelas *uniões de animalidade*. Iniciado o tráfico negreiro, as negras escravas somente viriam coroar este clima, onde o homem é tomado quase como uma vítima das seduções femininas: *a passividade infantil da negra africana (...) veio facilitar e desenvolver a superexcitação erótica em que vivia o conquistador e povoador, e que vincou tão fundamente o seu caráter psíquico* (Prado, idem, p. 42).

A cobiça seria o outro fator chave que motivaria o sistema colonial, desfazendo na sede de construção obsessiva de capital os referenciais provenientes da moral européia, num clima de pouco estímulo de ordem afetiva ou intelectual. A conquista do capital econômico teria produzido no colonizador um sonho de enriquecimento sempre enganador ou fugidio, que atravessou os séculos. Inclusive quando o enriquecimento efetivamente acontecia, essa riqueza conquistada acabava sendo catalisadora não do gozo, mas de excentricidades morais ligadas via de regra à promiscuidade sexual.¹³¹

Vistas sob um filtro moral, a luxúria e a cobiça seriam as responsáveis pela tristeza ou melancolia dos colonizadores e, ao mesmo tempo, constituiriam-se questões fundantes de toda a nossa cultura. O autor incorre em inúmeros juízos de valor como os determinismos climáticos, geográficos, raciais e de gênero, típicos da mentalidade positivista que alimentou o seu pensamento, como justificativas da melancolia intrínseca do brasileiro. O desenvolvimento de sua propensão melancólica viria de dois inimigos principais e das perdas por eles engendradas: os *abusos sexuais* e os seus conseqüentes desdobramentos venéreos; e a *idéia fixa do enriquecimento*, e suas parcas possibilidades de efetivação. Estas questões se desdobrariam ao

¹³¹ Prado não deixa claro o que ele entende por “gozo” da riqueza acumulada, mas certamente ele não se refere ao gozo como prazer sexual. Muito antes pelo contrário, o seu discurso está carregado de preconceito: o exemplo citado pelo autor, do contratador João Fernandes de Oliveira, que aos olhos de Prado tinha “uma escandalosa paixão pela mulata Chica da Silva”, a quem cedia aos mais absurdos caprichos, seria uma prova do mau uso do capital acumulado. Ver PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 6ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1962, p. 99.

longo da história do país.¹³² Se como tese o estudo está ultrapassado em sua visão exagerada sobre a sexualidade como elemento central da formação do Brasil, Prado tem o mérito de ter sido, no entanto, um dos intelectuais pioneiros a chamar a atenção para a presença efetiva da corporalidade como um traço cultural importante do país.

Entretanto, a obra de Prado também responde a uma visão do Brasil propagada desde o seu nascimento pelo mundo europeu, como um lugar marcado pela sensualidade. A carta de Pero Vaz de Caminha, um texto que mescla o documental com o literário, já menciona de modo explícito e implícito tanto a predisposição dos nativos para a exuberância corporal quanto a curiosidade e atração dos europeus diante do fato. A visão do Brasil como um paraíso tropical predisposto à sensualidade produziu um imaginário bastante diversificado através de relatos, ensaios e imagens. Não se pode esquecer que foi, aliás, através do historiador holandês Gaspar von Barleus, em crônica do século XVII, que se propagou a idéia de que *além da linha equinocial não se peca* (Apud Parker, 1991, p. 205). Esses discursos visuais e escritos dos viajantes europeus que aqui passaram apresentam o Brasil como uma terra paradisíaca com índios nus que, ao mesmo tempo em que chocaram a moral européia da Contra-Reforma, também devem ter produzido um imaginário de fascínio.

A questão da corporalidade exuberante tornou-se imagem, por exemplo, através das gravuras dos viajantes que por aqui passaram, estendendo-se pela arte acadêmica, legitimadora da nação que se formava no século XIX e permanecendo viva até mesmo na arte moderna e contemporânea, ainda que nestes casos de modo bem mais crítico ao processo colonizador português. Portanto, estamos num paraíso onde não existe pecado, questão que sempre

¹³² O mais interessante da tese de Prado é que ele generaliza a presença da melancolia como traço cultural próprio do Brasil, como uma espécie de sina construída nas bases de nossa história da qual somente escapariam, curiosamente, os gaúchos e os cariocas. Os primeiros pelo espírito fronteiriço mais espanholado que o acompanharia nas correrias revolucionárias. E o carioca por ser produto da cidade grande e marítima, em contato com o estrangeiro e entregue ao que ele chama de *lazzaronismo* do ambiente. Justamente o que ele chama de *lazzaronismo* do ambiente, no caso do carioca, ou seja, o ócio contemplativo ou não, é visto por diversos autores citados no capítulo 1 como uma condição para o desenvolvimento da melancolia.

volta em nosso imaginário cultural ligado à fetichização do corpo. Esse acento dado à corporalidade nativa pelo homem civilizado foi bastante forte nos trópicos, não apenas como privilégio das colônias portuguesas, mas funcionando como verdadeiras metáforas do desejo em todos os mundos estranhos que o expansionismo europeu trouxe à tona, com seus diversos usos do corpo. (Tamagne, 2001, p. 22-23). De certo modo, esta exuberante corporalidade continuou presente nas mais diversas manifestações da cultura brasileira mais recente, inclusive na fotografia de Alair Gomes, ainda que desterritorializando-se do viés exótico e falonarcísico.

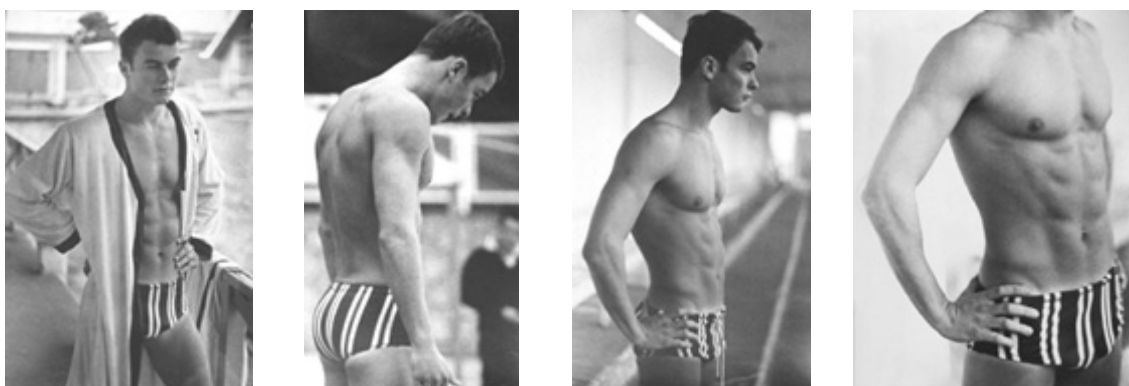
4.1. Entre lugares: um percurso singular

É a partir de 1966 e numa situação solitária que Alair Gomes começa a fotografar rapazes, tornando-se um dos precursores do homoerotismo fotográfico no Brasil. Embora em diversos momentos de sua carreira ele tenha declarado que, inicialmente, as suas imagens de rapazes teriam sido feitas apenas para deleite pessoal, elas acabaram por se constituir o centro de sua poética. Entre os mais de 170 mil negativos deixados por Gomes há um espectro de temas bastante diversos, cujas balizas temporais compreendem, aproximadamente, uma produção que vai de 1966 até 1991. As diversas iconografias vão desde as paisagens vegetais até as imagens do carnaval popular no Rio de Janeiro, passando por cenas urbanas daquela cidade, pelo registro de seus habitantes ou das pessoas ligadas ao mundo dos espetáculos teatrais. Entretanto, as fotografias que mais delimitam o ponto central da pesquisa imagética do artista são aquelas que estão ligadas ao universo do desejo homoerótico, mesclado a um ideal de beleza que tem suas bases na Antiguidade Clássica.

A vasta coleção de imagens de jovens rapazes é classificada em três grandes categorias denominadas pelo próprio artista de: 1. *Beach*, – a qual compreende *Sonatinas, four feet* (Sonatinas a quatro pés), *Beach tryptichs* (Trípticos de praia), *Serial composition* (Composição seriada) e *Friezes*

(Frisos); 2. *Kids*, – a qual compreende a *Symphony of erotic icons* (Sinfonia de ícones eróticos), *Diário de Sumidouro*, *Fragments from Opus 3* (Fragmentos do opus 3), dentro da qual há a série *Adoremus* (Adoremos); e 3. *Finestra* – onde se encontram as subcategorias *A window in Rio* (Uma janela no Rio); *The course of the sun* (O curso do sol) e *The no story of a driver* (A não-história de um chofer).

Num montante de aproximadamente 15.600 fotos presentes no acervo da Biblioteca Nacional, cerca de 9.100 referem-se diretamente ao tema do corpo masculino. Esta quantia já seria a maioria de sua produção se fossem consideradas apenas as classificações da própria Biblioteca Nacional. Porém, ao analisarmos outras iconografias não diretamente ligadas à representação do corpo masculino, vamos perceber que Alair vai constituir um olhar sempre voltado para este tema, o qual atravessa as fotografias de esporte (figura 36), de viagens e, dentro destas, mesmo aquelas que se ocupam do registro de obras de arte em museus europeus (figura 37).



36. Alair Gomes, *Fragmento de composição de esporte - natação*, déc. 1970/80

Em entrevista com um de seus amigos próximos, veio à tona um episódio bastante pitoresco da vida do artista relacionado a um de seus últimos trabalhos fotográficos encomendado pela Prefeitura do Rio de Janeiro,¹³³ sublinhando a preferência de Alair pelo registro de corpos masculinos, bem

¹³³ Trata-se da publicação patrocinada pela prefeitura, *Rio de Janeiro sob a lente de seus fotógrafos*. Rio de Janeiro, Prefeitura/Coordenação de Comunicação Social, 1992. O livro foi lançado após a morte de Alair e talvez este trabalho tenha sido um dos últimos do artista. E um dos poucos em que ele faz fotografias coloridas. Além destas fotos para o referido livro, existe também no acervo do artista, na Biblioteca Nacional, um conjunto pequeno de fotografias coloridas de carnaval. Alair não produziu em cores, pelas óbvias dificuldades de revelação em seu laboratório caseiro.

como as suas estratégias bem humoradas para alcançar esse objetivo, mesmo à revelia dos protocolos sociais heterossexistas:

A Prefeitura instituiu um prêmio, eram 40 fotógrafos do Rio, foi feito um livro e cada fotógrafo representaria um bairro. O Alair foi sorteado para Copacabana e então eu fui junto com ele ... eu era meio ajudante dele, quase um assistente... e ele só queria fotografar do bairro os quartéis, as instalações militares, as academias de ginástica... E então numa dessas academias em Copacabana tinha uns caras muito orgulhosos mostrando a academia e tinha uns rapazes fazendo judô, outros ginástica... e ele fotografando tudo. Mas havia também uma turma feminina de aeróbica e as pessoas lhe perguntaram se ele não queria fotografá-las. E o Alair foi lá e começou a tirar milhões de fotos das moças... Aí eu perguntei: Alair, o que foi que te deu de estar gastando filme assim? E ele respondeu: não tô gastando nada, não tem filme na máquina, eu só tô fingindo, é só o *flash*...¹³⁴

Pelo relato acima, percebe-se um modo irreverente de se relacionar com o tema do corpo masculino, fonte principal da fotografia de Alair Gomes. De um lado, permeando a coleta das imagens, havia um certo comprometimento social como a busca de dissimulações que não chocassem os modelos e mesmo as platéias não convidadas ao seu deleite visual e fotográfico. Alair partia, desse modo, para um trabalho que envolvia tanto a aventura quanto a busca de soluções estratégicas, uma vez que parecia não bastar simplesmente fotografar os garotos, mas deveria haver algum componente transgressor, como se o ato de fotografar fosse também movido



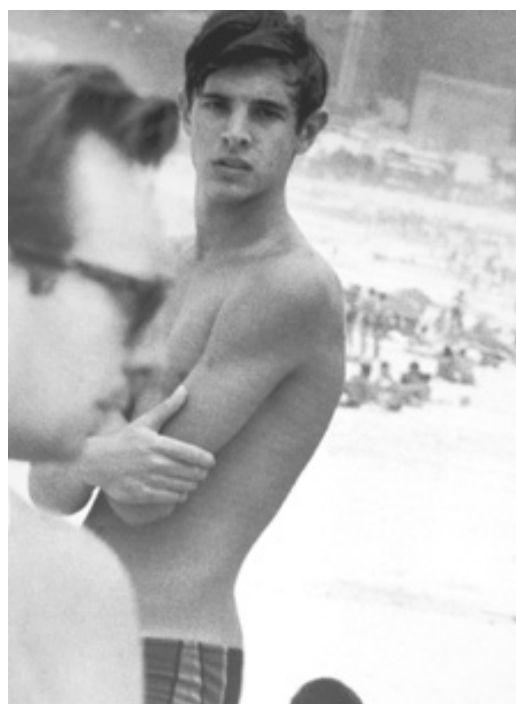
37. Alair Gomes – *Obra de arte em museu europeu*, 1983

¹³⁴ Trata-se de depoimento de um amigo que prefere ficar incógnito. Durante a pesquisa de fontes para este trabalho, foram muitos os depoimentos de amigos de Alair que disseram ter o costume de acompanhá-lo em suas saídas fotográficas pelas praias do Rio de Janeiro. Esta questão é curiosa, posto que nos leva a inferir serem estes passeios, inspirados pela “coleta fotográfica de corpos juvenis”, uma espécie de *evento* para esta pequena comunidade que compartilhava com Alair a mesma afinidade homoerótica.

pelo sentimento do proibido. Entre os recursos para fazer frente às possíveis rejeições de uma moral machista e sentenciadora de seu comportamento, o bom humor era um deles, conforme se percebe no episódio relatado.

Aos olhos de seus amigos, aliás, Alair era sempre esse bom humor e essa alegria, *uma pessoa encantadora, de quem todo mundo gostava e por quem os amigos eram apaixonados.*¹³⁵ A doçura com a qual o fotógrafo conduzia o seu cotidiano era a mesma que conduzia o seu trabalho, jamais impondo de forma agressiva a sua arte.

As diferentes composições fotográficas de Alair Gomes eram, via de regra, obtidas de modo clandestino, justamente por estarem sustentadas na construção de um olhar desejante homoerótico que se nutria desse elemento. As praias do Rio de Janeiro e seus freqüentadores foram o objeto mais buscado em sua cartografia urbana, preferencialmente Ipanema (figura 38). Nesses momentos ele utilizava uma lente objetiva de 135 ou 300 mm. O fotógrafo costumava fazer grandes peregrinações coletando imagens dos



38. Alair Gomes – *Fotografia isolada de um Beach Tryptich*, c. 1980

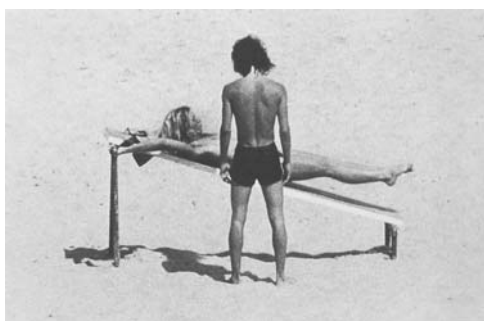
banhistas, mas sempre tendo o cuidado de não agredi-los. Ainda que agressões ocorressem contra ele, mesmo a despeito dos seus cuidados. Segundo relatos de pessoas próximas, às vezes alguns banhistas, incomodados com o *voyeurismo* explícito de Alair, chegavam a atirar-lhe areia.¹³⁶ O próprio Alair dá depoimentos de que, embora raros, havia ocasiões em que sofria hostilidades:

¹³⁵ Depoimento de Fábio Settimi ao autor, em entrevista realizada em julho de 2003.

¹³⁶ O crítico de arte Fernando Cocchiarale informou em entrevista concedida ao autor, realizada em janeiro de 2005, que ele presenciou algumas cenas de Alair fotografando pessoas na praia e sendo hostilizado.

Freqüentemente há risos ao meu redor, as pessoas me mostram o dedo, rindo como se eu fosse um palhaço, um louco. Mas não são os jovens. Nos raríssimos protestos acontece uma coisa muito estranha: a imensa maioria, uns 90 por cento dentre eles, vêm dos jovens feios que eu não registrei em nenhuma foto (Gomes, 2001, p. 118).

Na maioria das vezes, Alair buscava um jogo tácito com os seus fotografados, o qual envolvia o seu *voyeurismo* mesclado ao próprio *exibicionismo* do modelo escolhido. O *voyeurismo* também acontecia quando as imagens eram tomadas através da janela da sala de seu apartamento na rua Prudente de Moraes, de onde se via um pedaço da praia de Ipanema, através do qual o fotógrafo registrava os garotos fazendo exercícios na areia ou em aparelhos de ginástica (figura 39). Era também comum Alair registrá-los no percurso até a praia, passando pela calçada de seu edifício (figura 40).



39. Alair Gomes, *Fragmento de Sonata, four feet n° 3*, c. 1977



40. Alair Gomes
Fragmento de The course of the sun, c. 1977-1980

A situação de apropriação clandestina do corpo alheio não era a única maneira de obter fotos dos garotos. Há em seu acervo também imagens de caráter erótico mais explícito, ou seja, de nus masculinos feitos em estúdio. Embora tendo exercitado a atividade de fotografia por mais de vinte anos em sua vida, Alair Gomes jamais teve um estúdio no sentido tradicional, fazendo de seu próprio apartamento o lugar onde seus modelos posavam e onde ele também fazia o trabalho de laboratório. Segundo o embaixador Paulo Franco, o banheiro de serviço do apartamento de Alair era usado



41. Alair Gomes

Fragmento de Symphony of erotic icons,
1966-1977

como laboratório, enquanto a sala e o quarto faziam as vezes de cenário de “estúdio”.¹³⁷ O exame da ambientação de algumas dessas fotos leva a pensar que a sua fatura vinculava-se a uma pesquisa marcada pela despreensão em um estúdio improvisado. Entretanto, são essas fotos de estúdio que, com o passar do tempo, vão adquirir grande importância na poética de Alair, dando origem à composição *Symphony of erotic icons*, que se desenvolveu por cerca de onze anos, entre 1966 e 1977, constituindo-se a obra mais radical do artista (figura 41).

O jogo que envolve a fotografia de Alair Gomes é marcado por uma certa proscricção, devido ao clima de clandestinidade que ela sempre envolve. Em primeiro lugar, porque o *registro é motivado pela contravenção*: nas tomadas de rua, de sua janela ou da praia, há o envolvimento de uma posse silenciosa do corpo alheio numa atitude de franca transgressão da ordem. Esta

¹³⁷ Em entrevista ao autor, realizada no mês de janeiro de 2005. De qualquer modo, adotarei o termo “fotografia de estúdio” como diferencial dessa produção de nus feitas em interiores, ao longo deste trabalho.

idéia do proibido também se manifesta nas séries de nus feitas em estúdio, que envolvem um acordo tácito de silêncio entre fotógrafo e fotografados, motivado pela preservação de suas respectivas imagens sociais. Um segundo aspecto que chama a atenção em sua fotografia, como questão envolvida com a clandestinidade, liga-se ao fato de que *o Eros construído pela fotografia de Alair é solitário*: numa sociedade sustentada nos referenciais falocráticos não há em sua época outros fotógrafos que acompanhem os interesses homoeróticos do artista, o que lhe impõe um rótulo invisível de perversão. Finalmente, *pelo seu conteúdo ameaçador, o destino das fotografias realizadas é vinculado a um universo subterrâneo*: as imagens produzidas por Alair são marcadas desde o seu nascedouro pela ciência de que viveriam uma trajetória clandestina, cuja fruição estética seria vivenciada por um círculo seletivo de amigos íntimos e frequentadores do apartamento do artista, assim como por alguns dos fotografados, ou, quando muito, em esparsas exposições que não abalasses as estruturas da moral vigente.

Esta situação dá lugar a uma poética fotográfica cujo viés melancólico é flagrante, uma vez que está fadada às margens de um submundo estético onde o desejo não pode extrapolar a barreira do permitido. Neste caso o mundo privado e entre quatro paredes de sua casa. Maurício Bentes lembra que Alair mostrou a longa série *Symphony of erotic icons* inteira para um grupo muito seletivo de cinco pessoas convidadas, entre as quais ele estava incluído. Foi realizado para esta “mostra privada” todo um ritual que envolveu inclusive a assinatura de um contrato, obrigando os espectadores a verem as seqüências de fotos por inteiro, expostas no apartamento do artista durante três dias de fruição.

O fato de alguns artistas abrirem os seus ateliês ou exporem em lugares alternativos como protesto contra o sistema das artes foi bastante freqüente ao longo dos anos 70. É surpreendente ver que Alair estivesse envolvido em questões que, de certo modo, apontam para uma atitude parecida. Isto demonstra alguma sintonia com os processos artísticos de sua época. A alternativa de mostrar *Symphony of erotic icons* a portas fechadas carrega a latência de um viés artístico que não fica apenas na informalidade de sua casa

e de seu grupo de amigos, pois envolve também um ritual de entrega artística selado pela assinatura de um contrato. Entretanto, esta atitude é dúbia e não deixa de ser também mais uma faceta que dá pistas a respeito da consciência do artista quanto à fragilidade de sua obra na conquista de um público mais ampliado. Sobre as especificidades que envolvem essa obra voltarei no próximo capítulo.

4.1.1. Prenúncio *queer* versus era da AIDS

O grosso da produção de Alair Gomes concentra-se nas décadas de 1970 e 1980, um período em que vemos aparecer na cultura ocidental duas questões que produzem contextos extremamente contraditórios. De um lado, temos todo um movimento de explosão do corpo, conforme vimos no capítulo anterior, com a própria revolução sexual oriunda dos movimentos contraculturais dos anos 1960, cujos desdobramentos terão lugar na década seguinte nos movimentos de liberação *gay*. E de outro, temos um movimento de retração dos costumes, com a reconfiguração do corpo homoerótico trazida com o advento da AIDS na década de 1980. A epidemia produziu inúmeras vítimas entre jovens da comunidade *gay* no mundo inteiro, fato que também impulsionou o reaparecimento de toda uma moral conservadora que classificava o homoerotismo e a liberação sexual como as verdadeiras bruxas a serem caçadas diante da ameaça epidêmica pela qual a sociedade passava. O discurso religioso e conservador havia sido justamente o ponto nevrálgico dos ataques promovidos pelos movimentos de emancipação das minorias durante as duas décadas anteriores.

Malgrados os avanços e a agressividade da militância *gay* na década de 70, momento em que foram produzidas discussões bastante profícuas, a década seguinte não deixou de significar um retrocesso, pelo menos na fase inicial da epidemia, em que a imprensa costumava utilizar o termo “*peste gay*” ou “*câncer gay*” para se referir à doença (Lima, 1983; Green, 2000). Mesmo

que o advento da AIDS tenha trazido uma maior visibilidade às sexualidades tidas como periféricas, a doença também provocaria, ao longo dos anos 80, um mal estar implícito na cultura e explícito na moral da sociedade, o que provocou um certo esvaziamento das discussões levadas a cabo na década precedente. Os temas sobre as questões de gênero somente seriam recuperados com mais tranqüilidade na segunda metade da década de 1990, quando os avanços da medicina permitiram controlar a epidemia da AIDS e gerar uma expectativa de vida maior aos portadores do HIV.¹³⁸

Alair Gomes é um homem que se encontra constantemente em situação de fronteira, condição que aparece sob várias facetas em sua biografia, conforme vimos no capítulo 2. O momento histórico em que ele decide voltar-se para a fotografia é também um período que se pode classificar como fronteiriço. Os anos 70 colheram as sementes deixadas pela década anterior com a discussão das liberdades sexuais e com o aparecimento de toda uma cultura urbana que propiciou, no Brasil, e em especial na cidade do Rio de Janeiro, a eclosão da chamada geração do *desbunde*. *Desbundar* significava estar numa situação de perda de autocontrole semelhante à experiência de estar sob efeito de drogas (Dias, 2003). O *desbunde* era, portanto, um estado de relaxamento frente a todas as imposições da sociedade, seja da direita militar no poder, da esquerda marxista que queria fazer a revolução, ou mesmo dos movimentos de liberação sexual, para mergulhar numa liberação individual (Trevisan, 1986).

É neste cenário que a cidade se torna palco da importante atuação de alguns personagens da cultura jovem brasileira, como Caetano Veloso (1942), Ney Matogrosso (1941) e os grupos teatrais *Dzi Croquetes* e *Asdrúbal Trouxe o*

¹³⁸ Sobre o retrocesso moral em nível internacional provocado pela epidemia da AIDS durante os anos 80 ver TAMAGNE, Florence. *Mauvais genre? Une histoire des représentations de l'homosexualité*. Paris, EDLM, 2001. Em especial o subcapítulo intitulado *Le sida: actions, réactions*. A autora aponta que o retrocesso moral provocou também um outro tipo de militância política através da estética: o cinema de Derek Jarman, o filme *Noites Felinas* (1992), de Cyril Collard, ou ainda no campo da arte, os grafismos provocativos de Keith Haring, todos eles artistas soropositivos que expuseram as suas implicações pessoais ligadas à doença em seus trabalhos. Foi necessário, entretanto, filmes hollywoodianos como *Filadélfia* (1993), de Jonathan Demme, engajando a figura popular do ator Tom Hanks, pouco suscetível de chocar a *América profunda*, para permitir a disseminação de uma mensagem mais ampla de tolerância e solidariedade frente à epidemia.

Trombone. O comportamento inquieto e nada convencional destes arautos de uma nova era provocou uma bela sacudida nos padrões estéticos e comportamentais da época.

Caetano Veloso foi, neste sentido, um ídolo *pop* que evitou enquadrar-se nos modismos. Inspirado na antropofagia oswaldiana, ele retrabalhou os lugares ocupados pela cultura local e universal na música, reivindicando a liberdade de expressão para o artista. Muito do movimento tropicalista refere-se à discussão dos comportamentos, tendo no corpo um dos pontos nevrálgicos de sua expressão artística. A androginia *desbundante* do cantor baiano é também o eclipse das fronteiras entre o masculino e o feminino, sem fazer disso uma bandeira passível de classificação rígida do seu comportamento.

A Tropicália musical que ele fundou juntamente com Gilberto Gil (1942) e o grupo *Os Mutantes* é inspirada na *Manifestação Ambiental intitulada Tropicália* (1967), de Hélio Oiticica (1937-1980), um outro artista fundamental para compreendermos os caminhos da arte contemporânea no país. A *Tropicália* de Oiticica está calcada na construção de uma poética brasileira baseada no prazer e na experiência de envolvimento sensorial cotidiano, onde a cor, o cheiro e a experiência tátil são fatores fundamentais. Em toda a trajetória do artista o corpo é uma expressão que comparece, explícita ou implicitamente, como elemento fundamental de muitos dos seus experimentos, nos quais percebe-se uma busca onipresente da sensualidade. Se em Caetano há uma apologia que se direciona para o prazer cotidiano, para o culto à diferença e para a valorização da cultura popular, este aprendizado é também tributário de Oiticica, para quem *a arte somente poderia ser política se fosse não-repressiva* (Favaretto, 2000, p. 118). Este tipo de liberdade também era buscado por Alair Gomes.

A irreverência homoerótica de Oiticica, embora pouco explorada pelos pesquisadores, está não somente nos trabalhos em que o artista fotografa rapazes em roupas mínimas vestindo parangolés transparentes pelas ruas do Rio de Janeiro ou Nova York, como também em seu comportamento anticonvencional, expresso, por exemplo, em suas bombásticas performances

públicas como artista ou como agitador cultural. Em sua última aparição pública, um pouco antes de sua morte, ele protesta contra a comercialização da arte em plena Rua Augusta, em São Paulo, requebrando, de sapatos de salto inspirados em Carmen Miranda e vestindo uma sumária sunga (Trevisan, op. cit, p. 168).

Paulo Herkenhoff é um dos poucos historiadores da arte que promove uma relação entre Gomes e Oiticica, lembrando que na mesma época em que Alair fotografava obsessivamente os seus garotos, Hélio Oiticica também o fazia em trabalhos semelhantes envolvendo a fotografia e utilizando a teatralidade intrínseca dos parangolés como elemento plástico que era sublinhado pela expressão corporal dos modelos. Do mesmo modo que em Alair, vê-se também em Oiticica a construção de um olhar desejanter que incide sobre os modelos fotografados: *assim como o objetivo de Gomes, o de Oiticica também é o de produzir um olhar pleno sobre o objeto da foto, sem fazer distinção entre este e o próprio objeto de desejo do artista* (Herkenhoff, 2001, p. 130).

O cantor Ney Matogrosso é outra figura interessante para pensarmos a explosão cultural de um corpo que reivindica a diferença no cenário do Rio de Janeiro, quando à frente do grupo *Os Secos e Molhados*, no ano de 1973, ele torna-se um mito nacional. O corpo ambíguo, tendência do *glam rock* internacional na década de 70, ganha através do artista uma de suas versões definitivas no Brasil, atingindo o grau máximo de ultrapassagem das fronteiras de gênero até então. Isto somente foi possível, no cenário de repressão política que se vivia, provavelmente pelo sucesso e popularidade conquistados pelo cantor em todas as classes sociais e faixas etárias (Vaz, 1992). Trata-se de uma verdadeira ruptura comportamental e estética: um homem de peito peludo, rosto maquiado e corpo esguio invade a cena da comportada música popular brasileira. Ele chega cantando canções sustentadas na ambigüidade sexual, com voz rara de contratenor e provocando o espectador através de performances corporais que incluem requebros femininos e seduções subjacentes, uma verdadeira reapropriação *queer* do mito de Carmen Miranda.

Embora no discurso Ney tenha sempre se esquivado da militância *gay*, a sua vida artística está claramente vinculada a este universo, a ponto de o primeiro LP do grupo ser considerado por alguns estudiosos como uma espécie de “saída do armário” (Trevisan, op. cit.; Dias, 2003).¹³⁹ Depois da separação de *Os Secos e Molhados*, no ano de 1974, o cantor segue carreira solo, continuando as suas provocações que acendem nas platéias, e no vasto arsenal de fãs, a presença de uma libido recolhida, mas nem por isso menos intrínseca a todos os seres humanos. No LP solo *Feitiço*, de 1978, a foto do cantor no encarte do disco é peculiarmente provocante ao mostrá-lo deitado numa cama, nu e rodeado de rosas brancas. Nesta imagem é como se Ney encarnasse a noção de fetiche, já expressa no próprio nome do disco, através da imagem de seu corpo contraditoriamente masculino e feminino, que se oferece languidamente ao olhar do espectador.¹⁴⁰

No início da década de 70 e na esteira do desbunde, o grupo de dança *Dzi Croquettes*, numa atitude de franca inspiração anarquista, constituía no palco e fora dele um importante núcleo de questionamento moral sexual e experimentação das drogas como forma de liberação interior (Dias, idem, p. 288). O nome vinha do grupo de São Francisco *The Cockettes*, cuja expressão irônica derivava da denominação popular do pênis, *cock*, nos Estados Unidos. No Brasil, a versão não foi menos irreverente, tanto na escolha do nome quanto no próprio comportamento dos artistas envolvidos que, à maneira do grupo norte-americano, também estavam influenciados pelos *gender-fuckers* da São Francisco dos anos 70. Segundo Trevisan (1986, p. 170-171), os *gender-fuckers* eram as *bichas* que se vestiam com signos femininos, mas deixando à mostra seus traços masculinos, como a barba no rosto e os cabelos no peito, ironizando a moda conformista do *gay* macho reinante na época. O grupo brasileiro, cujo lema era “*a força do macho e a graça da fêmea*,” provocou sucesso entre a juventude mais inconformada do período, sobretudo

¹³⁹ A expressão “sair do armário” foi criada pelos grupos militantes *gays* para designar o gesto de assumir publicamente a condição homossexual por alguém.

¹⁴⁰ A foto é de autoria de Mariza Alvarez Lima.

pelo embaralhamento das referências masculinas e femininas presentes nos movimentos de liberação sexual.¹⁴¹

Um outro olhar sobre os comportamentos aparece com a trupe teatral *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, fundada em 1974, em pleno governo ditatorial de Ernesto Geisel. O grupo também foi uma alternativa de busca da expressão individual numa época marcada pelo seu fechamento em diversas frentes, mostrando a manifestação do desejo em uma amplitude mais estendida para a geração pós-AI-5. Para Heloísa Buarque de Hollanda (2004, p. 10-11), o grupo tinha uma sintonia total, no plano da criação artística, com o seu momento histórico, produzindo o pilar mais evidente do seu sucesso, o qual ela chamou de “efeito-asdrúbal”. Além de fugir do formato tradicional de teatro, promovendo hibridismos autorais e de gêneros artísticos em diversas de suas peças,¹⁴² há uma presença quase agressiva do ator que acaba se confundindo com os seus personagens, o que, para além do texto principal, deixava escorrer um subtexto ligado à própria exposição dramática do *eu* dos atores em cena. Era como se o palco se confundisse com a vida e fizesse eco às mudanças da época.¹⁴³

Os anos 70 foram os da explosão do corpo, nos quais foi possível também que a gravidez imaculada da mulher fosse exposta através dos irreverentes biquínis de Leila Diniz, desfilando através das areias de Ipanema. Mas foram também o momento em que se ensaiou a pluralidade de gênero da pós-modernidade *queer*, atingindo vários setores da arte e promovendo uma maior manifestação das singularidades e biografias dos artistas que se investem do papel de intelectuais específicos e agem no plano setorial (Foucault, 1990). Para Alair, cujo pensamento estava baseado na idéia de um

¹⁴¹ Entre os atores e bailarinos que pertenceram ao grupo estão Jorge Fernando, Ciro Barcellos, Cláudio Tovar e Lenny Dale.

¹⁴² Por exemplo em *Trate-me Leão*, peça escrita por um dos integrantes da trupe, Hamilton Vaz Pereira, que ficou em cartaz nos anos de 1977-78. Além de usarem os seus próprios nomes trocados, os atores tinham forte participação na direção da peça, que englobava cenas de nudez sugeridas pelo próprio grupo. Era uma forma irreverente de rever os tabus sobre o corpo, principalmente na conjuntura política que o país atravessava.

¹⁴³ “A Filosofia interrogando as formas totalizantes do pensamento. A História descobrindo o cotidiano como fonte inovadora de trabalho. A Literatura enredada com a pergunta lançada por Foucault – “*O que é um autor?*”. Os ativistas de 1968 insistindo no slogan “*O pessoal é o político*”. O Asdrúbal, sintonizado, flagra, em cena aberta, o potencial dramático do trabalho com a subjetividade de seus atores-personagens.” In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de; *Asdrúbal trouxe o trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2004, p. 11.

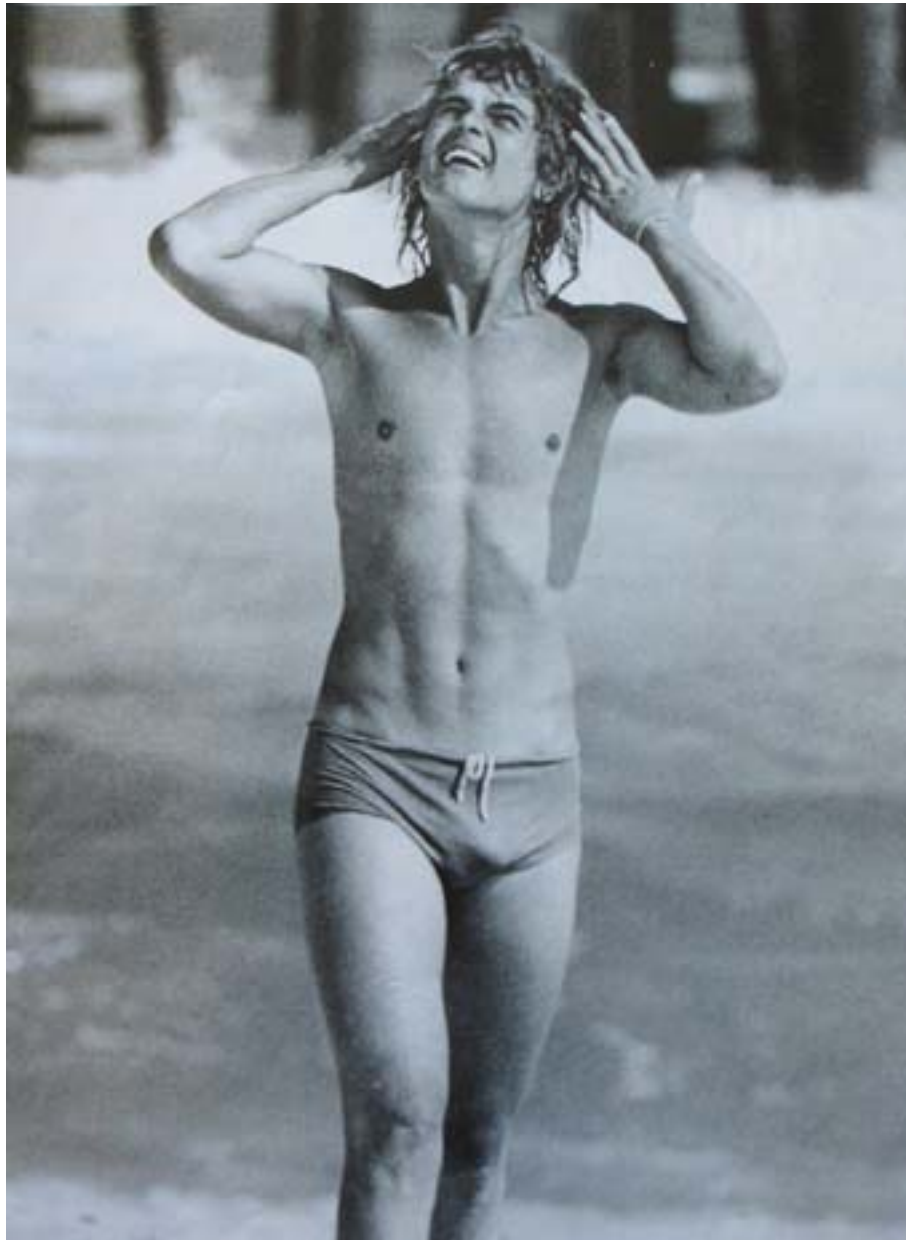
mundo mais livre de preconceitos através do exercício pleno do erotismo no cotidiano, a década de 70 deveria significar, efetivamente, o começo de uma nova era com a qual ele sonhava desde os seus escritos dos 20 anos. Neles já se vislumbrava um desejo do artista de confundir a sua arte em gestação com os conflitos de sua própria vida, bem ao encontro do que viria a acontecer com os jovens artistas acima mostrados e com a própria obra fotográfica de Alair Gomes.

A época do desbunde apresenta, em vários sentidos, aspectos que nos conduzem à figura de Alair e seu desleixo quanto aos comportamentos pré-estabelecidos: desde a sua aparência quase *hippie*, de quem optou conscientemente por não mais cortar o cabelo enquanto persistisse a ditadura militar, até o seu comportamento de caçador de imagens do desejo, percorrendo a passos rápidos toda a extensão da praia de Ipanema até a Pedra do Arpoador com o corpo bronzeado de sol em contraste com a cabeleira longa e grisalha, uma tanga mínima e uma máquina fotográfica ao pescoço. O mesmo despojamento se verificava diante da experiência com a droga ou mesmo diante de sua predisposição à inquietação cultural das novas gerações, o que promovia uma proximidade muito grande com pessoas bem mais jovens do que ele.¹⁴⁴

Assim, o clima vigente de liberação dos costumes não era nem um pouco estranho a Alair e deve ter erigido a sua sensibilidade intrínseca frente às questões de comportamento corporal. As suas lentes inquietas não fotografaram somente a sensualidade dos rapazes na praia, mas fizeram incursões pelas figuras inquietas da época, como Caetano Veloso, em shows em que a performance andrógina do cantor, cheio de penachos e corpetes, é flagrante. Do mesmo modo, ele também registrou Petit (figura 42), o mítico surfista da Ipanema dos anos 70, inspirador de Caetano na música de evidente tom homoerótico *Menino do Rio*, que embalou o verão de 1979. Em suas

¹⁴⁴ Uma ressalva se faz necessária: droga para Alair significava maconha e não cocaína ou heroína, drogas mais pesadas que também estavam em voga no momento. Mesmo a respeito do uso de maconha pelo artista há, entretanto, controvérsias entre as pessoas entrevistadas: algumas negam com veemência o uso de qualquer droga pelo artista, inclusive álcool, e outros afirmam com a mesma convicção que ele gostava de fumar maconha esporadicamente.

peregrinações pelo Píer de Ipanema, foram também diversos os integrantes do grupo *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, como Regina Casé, Patrícia Travassos e Luis Fernando Guimarães, fotografados por suas lentes, numa atitude que demonstra grande admiração do artista pela inquietação dos jovens atores.



42. Alair Gomes – *Petit*, c. 1980

Entretanto, é na década de 80 que o seu trabalho começa a ter uma inserção um pouco mais ampla no circuito artístico. Justamente numa conjuntura de relativo fechamento das esparsas possibilidades de revisionismo

das questões sexuais.¹⁴⁵ Embora o advento da AIDS tenha desmistificado as sexualidades invisíveis, isto não significou o fechamento de uma visão preconceituosa frente ao homoerotismo. Ainda que a epidemia tenha colaborado para a promoção de um corpo homoerótico vinculado à saúde e à masculinidade (Gontijo, 2002), bem aos moldes da cartografia corporal da fotografia de Alair, isto não significou um arejamento da sociedade sobre a representação do desejo homoerótico. A arte elaborada pelo artista se configura a partir da obsessão de evidenciar o corpo masculino na imagem fotográfica, numa bifurcação entre o real e o irreal, intrínseca ao seu processo criador. Somente esta ousadia já teria sido suficiente para que o trabalho de Alair fosse ameaçador da ordem. Se considerarmos o histórico conservadorismo da sociedade brasileira, marcado desde a época colonial pela proeminência do catolicismo, e, além disso, a eclosão da epidemia da AIDS, podemos perceber o quanto uma territorialidade marginal marcou a poética do artista. Este foi mais um fator que, certamente, reforçou uma posição melancólica de sua produção, fadada à invisibilidade.

4.1.2. Expor (se) ou não expor (se), eis a questão

Entre as poucas exposições realizadas por Alair Gomes em vida, há uma que ocorreu antes do advento da AIDS, no ano de 1980, num *shopping center* da cidade do Rio de Janeiro e que parece bastante significativa da situação de marginalidade imposta à sua obra. Trata-se da mostra *As artes no shopping*, realizada no Shopping Cassino Atlântico. No evento, o artista expõe parte da série *A window in Rio*, iniciada a partir de 1977. Talvez não seja por acaso que ele tenha escolhido mostrar, como num movimento de auto-censura

¹⁴⁵ No ano de 1984, o artista participou de quatro exposições, sendo apenas uma delas individual, no Centro Cultural Candido Mendes. As demais, todas coletivas, também foram realizadas fora do Rio de Janeiro: no MAM de São Paulo; no Espace Latin Americanin, em Paris; e no New York Festival Public Theatre, em Nova York. Também é neste ano que, segundo GOMES, Aíla. *Alair de Oliveira Gomes: dados relevantes de sua vida intelectual*. Rio de Janeiro, Companhia Brasileira de Artes Gráficas, s/d., ele ganha o prêmio de viagem para os Estados Unidos, por ter participado do livro BOTTING, Douglas. *The Great Cities: Rio de Janeiro*. Amsterdam, Time-Life Books, 1983. Não foi possível apurar maiores detalhes sobre essa premiação e nem sobre o teor das fotos de Gomes publicadas no referido livro.

latente, uma série mais amena de seus trabalhos, pois o lugar era de cunho mais popular e com um público menos afeto à arte. No que se refere à representação do corpo masculino, este trabalho, – composto de cerca de 284 imagens, das quais foram mostradas pouco mais da metade, – é, diga-se de passagem, um dos mais discretos e singelos entre as composições seriais do fotógrafo.¹⁴⁶ Nele Alair faz uso flagrante do *voyeurismo*, marca principal e indispensável de sua trajetória de fotógrafo interessado no registro fortuito da cotidianidade, mostrando rapazes andando na calçada em direção à praia. Entretanto, por mais ameno que se mostrasse o tema das seqüências apresentadas, em comparação a outros trabalhos mais contundentes do artista, ainda assim ele sofreu manifestações de intolerância:

Quando eu expus no Shopping Cassino Atlântico, a seqüência de cento e poucos jovens rapazes dirigindo-se para a praia, um coronel da co-proprietária do Cassino Atlântico, – que não era ninguém menos do que o representante da intocável CAPEMI, proprietária da maior parte das lojas, – fez um escândalo, afirmando que a minha exposição era absolutamente imoral (parece-me até que na fúria ele inclusive sacou de um revólver) e disse que em nome da CAPEMI a exposição desse trabalho não seria permitida (Gomes, 2001, p. 118).¹⁴⁷

Embora a exposição tenha permanecido pelo tempo que havia sido previsto sem retirar nenhuma foto do artista, a lembrança desse episódio nos leva a perceber que houve grandes dificuldades para que Alair pudesse exercer uma visibilidade mais ampliada do seu trabalho em vida. Mesmo aquele cujo conteúdo homoerótico era discreto. Em termos de exposições individuais realizadas por Alair, há o registro de apenas duas: uma na Escola de Artes Visuais no Parque Lage, em 1980 e a já mencionada no Centro Cultural Cândido Mendes, cujo título era *Alair*

¹⁴⁶ A grande série que compõe o registro dos garotos em direção à praia é bem maior e engloba cerca de 7700 imagens, das quais faz parte a série *The course of the sun*, produzida entre 1977-1980.

¹⁴⁷ Em entrevista a Joaquim Paiva. A CAPEMI é uma empresa de previdência privada, fundada nos anos 1960. O referido coronel era, provavelmente um dos sócios majoritários da referida empresa. Ao manifestar a sua intolerância ao trabalho de Alair, este senhor repete o preconceito recorrente de muitas empresas que não querem ver seus nomes ligados ao homoerotismo.

Gomes: *fotografia seqüencial*, em 1984.¹⁴⁸ A própria aceitação do convite que lhe foi endereçado para expor no referido Shopping Cassino Atlântico provavelmente evidencia a falta de galerias ou outros locais interessados em mostrar o seu trabalho.



43. Alair Gomes – *Vistas da exposição As Artes no Shopping*, 1980

Observando a fotografia de documentação da mostra (figura 43), percebe-se claramente, através do aspecto improvisado do local, que o referido *shopping center*, como uma instituição comercial, era pouco acostumado à recepção de obras artísticas. No mesmo espaço onde estão acomodadas as fotos de Alair – inteligentemente colocadas em oblíqua e próximas do piso, fazendo alusão ao ponto de vista da tomada do fotógrafo – vemos toda uma parede à frente com trabalhos em pintura.¹⁴⁹ Estes são marcadamente diferentes da estética fotográfica de Alair, denotando uma falta de critérios na montagem da exposição, que mistura num mesmo ambiente dois universos díspares da arte: de um lado o artista sofisticado da fotografia que busca mostrar o seu trabalho, inclusive com imperativos de montagem bastante provocativos quanto às questões do *voyeurismo* trazidas à tona pelo seu trabalho; e de outro, um grupo de pinturas, representando pássaros tropicais que nada dialogam com o trabalho de Alair.

¹⁴⁸ No catálogo da mostra de Paris GOMES, Alair. *Alair Gomes*. Paris, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 2001, p. 154, uma terceira exposição, chamada *Corpostal*, é indicada como individual do artista, no ano de 1986. Na verdade, desta mostra participam, além de Alair, outros dois artistas: Sérgio Duarte e Antonio Guerreiro. Trata-se do lançamento de uma coleção de postais sensuais, realizada como exposição na Livraria Dazibao e com curadoria de Paulo Klein.

¹⁴⁹ Provavelmente de Cláudio Tozzi.

Esta exposição fazia parte de um projeto maior intitulado *Artes no Shopping*, que ocorreria de 1º de setembro até 4 de outubro de 1980. No entusiasmado folder do evento, o jornalista e crítico de arte do *Correio da Manhã*, Jayme Maurício, tece elogios à iniciativa dos proprietários do *shopping*, enfatizando a arquitetura arrojada do prédio, assim como a sua situação urbanística, considerada por ele excepcionais. É preciso relativizar essa euforia do apresentador do evento ligada à época, o início dos anos 80, e à introdução da cultura dos *shopping centers* no país. O tal projeto da exposição, segundo as palavras de Maurício, se configuraria como *uma saída das artes dos museus e galerias para encontrar a imaginação do povo*.¹⁵⁰ Desmentindo a impressão de uma mostra pouco importante, legada pela fotografia de documentação acima mencionada, ao menos no que se refere aos participantes do evento percebe-se que, além de Alair Gomes, aparecem nomes importantes das artes visuais da época como Abraham Palatnik (1928), Amílcar de Castro (1920-2002), Anna Letycia (1929), Antonio Dias (1944), Cláudio Tozzi (1944), Krajcberg (1921), Ione Saldanha (1919-2001) e Rubens Gerchman (1942), entre outros.

O forte entusiasmo de Jayme Maurício e a companhia de nomes consagrados das artes plásticas da época não retiram, entretanto, o caráter improvisado do evento, bem como os problemas que Alair vai enfrentar durante essa exposição, que deveria se configurar, conforme o seu interlocutor, em um *encontro das artes com a imaginação do povo*. Segundo um dossiê preparado pelo artista, a realidade da exposição foi bem outra: das 185 fotos expostas, somente quatro voltariam intactas. Foram necessárias várias cartas endereçadas aos organizadores do evento para que Alair fosse ressarcido dos prejuízos financeiros aos trabalhos danificados. Portanto, não se tratava de um espaço acostumado aos cuidados museográficos de uma exposição artística, mas sim de um lugar de “segunda linha” se considerarmos o circuito oficial das artes. Embora no Brasil e no mundo o cenário das artes visuais da época se configurou com forte questionamento das instituições de exposição, esse *shopping* estava longe de ser uma alternativa ao circuito tradicional.

¹⁵⁰ Segundo texto do folder do referido evento.

Seria apressado concluir que a danificação sofrida pelos trabalhos de Alair tenha sido provocada por hostilidade ao seu conteúdo. É mais provável que isso tenha acontecido pela falta de cuidado da empresa que sediou a mostra, em seu perfil inexperiente quanto ao trato museológico de obras de arte. Entretanto, as fotografias de Alair chocaram os patrocinadores do evento, mesmo que nelas não houvesse aparentemente nada que violasse a moral e os bons costumes. Talvez Alair tenha conseguido a provocação que almejava com a estratégia dos expositores próximos do chão e tenha conseguido dar o seu recado, inclusive para as mentes mais conservadoras como, a do referido “coronel”, que conseguiu captar muito bem a mensagem do artista como *voyeur* convicto. Note-se que Alair procede numa atitude que, embora tímida sob o ponto de vista da escolha de uma série mais discreta, não deixa de lidar com o seu trabalho de conteúdo homoerótico sem colocar-se numa situação à margem.

Segundo depoimento de um amigo e também negociante de arte, que conheceu Alair em meados dos anos 1980, não existia interesse em expor as fotografias do artista nem por galeristas e menos ainda por museus e instituições públicas:

Havia um preconceito mesmo, uma má vontade, dizia-se que aquilo que ele fazia era coisa de veado. Ele nunca foi respeitado como artista... sequer considerado... Foram poucas as exposições que ele fez: uma no Shopping Cassino Atlântico nos corredores; outra na galeria da Cândido Mendes, que era uma galeria que fazia o segundo time de artistas, que tinham de dar uma obra para participar. Esta não foi, aliás, uma galeria que deixou um rastro ou indício de que ela tivesse um projeto. Era, assim, bem segundo time, uma galeria de uma universidade...¹⁵¹

É evidente que o depoimento acima é de uma pessoa ligada ao mercado de arte, para quem as exposições sem fins lucrativos têm, provavelmente, pouco valor. De qualquer modo, o trecho oferece um pouco do panorama da

¹⁵¹ Depoimento de Fábio Settimi ao autor, em entrevista realizada em julho de 2003. A exposição *Alair Gomes: fotografia seqüencial*, na galeria do Centro Cultural Candido Mendes, à qual o entrevistado faz menção, aconteceu no ano de 1984.

época a respeito dos lugares à margem do “grande circuito” onde a obra de Alair era exposta. Assim como evidencia a existência de um preconceito que rondava a inserção do seu trabalho.

Na composição *A window in Rio* são registrados tanto os passantes que se dirigiam à praia quanto os vizinhos de Alair olhando através das janelas de seus apartamentos (figura 44). No sexto andar de seu prédio em Ipanema ficava, permanentemente instalado em sua sala, um tripé com uma câmera e uma objetiva próximos à janela.¹⁵² Era de lá que o artista buscava acertar alvos que, segundo a regra da dominação falonarcísica, deveriam estar intactos. São em geral homens da zona sul carioca, brancos e de classe média-alta, que figuram nessas fotografias. O cotidiano da cidade balneária é congelado, a partir dos seus esbeltos habitantes jovens, quase sempre em traje de banho, constituindo um verdadeiro inventário da passagem, onde triunfa o tempo transitório de quem passa e o tempo lento de quem olha. O grande trunfo da composição, como de muitas outras de Alair, é o de arranhar o cerne de uma cultura escopofílica, dirigida sempre à mulher e raramente ao homem. Além do mais, trata-se de um homem que se interessa pela representação fotográfica do corpo de outros homens.



44. Alair Gomes – *Fragmento de A Window in Rio*, c. 1977

¹⁵² Segundo depoimento do músico Carlos Eduardo Patrone em entrevista concedida ao autor, realizada em janeiro de 2005.

Em se tratando de seu trabalho de conteúdo homoerótico mais flagrante, Alair teve menos oportunidades ainda de expor, buscando estratégias alternativas, conforme mencionei anteriormente a respeito de *Symphony of erotic icons*. Além do mais, são poucas as exposições, tanto coletivas quanto individuais, das quais ele participa antes de seu desaparecimento em 1992.¹⁵³ E mesmo nessas oportunidades, parece rondar sempre uma censura invisível que promove o recuo de suas convicções mais afirmadas. A mesma situação foi vivenciada por artistas tão arrojados quanto Robert Mapplethorpe, que, no despontar de sua carreira, no início dos anos 1970, foi incentivado, inclusive por um *marchand gay*, a mudar o conteúdo homoerótico da sua série de colagens baseadas no fisiculturismo. O negociante de arte sentia-se desencorajado de expô-las em sua galeria, temendo macular o seu estabelecimento comercial com uma indesejada imagem relacionada ao mundo *gay* (Meyer, op. cit., p. 181).¹⁵⁴

Embora não tendo deixado registros de situações desta ordem, é provável que Alair tenha vivenciado experiências parecidas com esta do fotógrafo novaiorquino. Até mesmo de modo implícito, o que o impediu de expor em galerias ou instituições mais reconhecidas no circuito oficial das artes. No conjunto de documentos manipulados para esta pesquisa na Biblioteca Nacional, foi encontrada uma proposta de Alair para uma exposição a ser realizada no MASP, datada de 1981. Nesse documento, que vem acompanhado de um desenho, sob a forma de mapa da exposição, o artista pretende mostrar as composições seriais *Sonatinas*, *four feet* e também algumas fotos de carnaval. Essa exposição nunca aconteceu e é difícil afirmar os motivos da não aceitação desta proposta. O documento evidencia, entretanto, o desejo e a iniciativa do artista em buscar lugares consagrados

¹⁵³ Ao longo de treze anos, entre 1976 e 1989, Alair está presente em onze exposições, o que significa uma média razoável. Porém, não são exposições individuais. Na maior parte das mostras em que participou é o homoerotismo mais ténue que é exposto. Por outro lado, muitos dos lugares em que ele expôs são pouco visíveis ao sistema das artes, conforme já foi mencionado. Deve-se considerar, ainda, que há diferenças de visibilidade de um artista ao expor o seu trabalho de modo coletivo ou individual.

¹⁵⁴ Processo semelhante aconteceu no decorrer desta pesquisa quando um artista da época, Antonio Manuel, foi contactado para dar um depoimento sobre o sistema das artes no período em questão. Em atitude bastante esquiva, este artista demonstrou pouco interesse em ver o seu nome ligado ao de Alair Gomes. O mais interessante de tudo é que este mesmo artista tem uma incursão bastante forte na arte corporal performática, tendo sido um dos pioneiros em experimentações radicais com o próprio corpo nu. Foi grande a surpresa dessa sua atitude esquiva, demonstrando um preconceito implícito à obra de Alair.

para expor o seu trabalho. Por outro lado, deve ser lembrada a postura de Alair para se impor ou integrar-se ao sistema das artes.

Se na própria Nova York, cidade sede da defesa das liberdades individuais e do *gay power*, permaneciam os preconceitos contra o homoerotismo na arte, o que dizer da provinciana cidade do Rio de Janeiro, e mesmo São Paulo,¹⁵⁵ na década de 1980, onde ainda vigoravam resquícios de uma sociedade ditatorial, conservadora e católica? Green (2000, p. 399) menciona que, no Brasil da ditadura militar, a presença dos *gays* não chegava a incomodar os militares, ela não significava uma ameaça, pois este grupo não estava diretamente ligado à política e, portanto, não era o alvo de subversão primordial perseguido pelos militares. Entretanto, para que a referida tolerância se efetivasse, era necessário que a comunidade implicada se mantivesse discreta e restrita às suas discotecas, saunas ou apartamentos.

Em gestos como o da mostra no Shopping Cassino Atlântico, mesmo que timidamente, Alair expõe o desejo homoerótico em lugar público, extrapolando a lei do silêncio imposta aos esquecidos da história durante a ditadura militar. Rompendo a invisibilidade forçada, ele desafia a ordem disciplinar pretendida e reterritorializa o seu desejo, exposto feito uma ferida contagiosa aos “bons costumes.” Entretanto, a sua visão de mundo e a sua arte eram aspectos interdependentes; e a liberdade sexual que ele pregava, já expressa nos seus primeiros escritos da década de 1940, era algo intrínseco ao seu *modus vivendi* como cidadão e ao seu *modus operandi* como artista. Mas a sua vida e a sua arte perturbam a ordem moral e desafiam tanto a sociedade quanto o próprio sistema das artes, setores fortemente tributários da dominação masculina vigente na longa duração histórica.

Um importante dado a respeito da arte na época é a presença de poéticas vinculadas à *mail-art*, promovendo uma reavaliação do território de abrangência da arte, não somente através de uma crítica explícita ao sistema,

¹⁵⁵ Embora os dados mostrem que nesta cidade Alair talvez tenha tido melhor acolhida. Em 1984 ele participa da mostra da 1ª Quadrienal de Fotografia, no MAM/SP. É possível que as obras de Alair pertencentes ao acervo daquela instituição, tenham sido adquiridas ainda na ocasião da referida mostra, embora o registro seja de 1989.

mas também ao criar um espaço sem fronteiras para o protesto político numa época de ditadura (Freire, 1999; Nunes, 2004). Se a arte postal trouxe um ambiente propício para discutir as imposições dos pesados anos de ditadura, ela também favoreceu em seu circuito subterrâneo, bastante próximo ao ambiente virtual da *web art* em nossos dias, a emergência das discussões de outros temas envolvendo o fazer artístico, o que possibilitou também manifestações isoladas do homoerotismo.¹⁵⁶ Esta experiência, embora importante como forma de resistência à expressão do desejo diante da ordem falocrática pré-estabelecida, não foi suficiente para reavaliar os preconceitos inculcados na mentalidade dos próprios artistas e consolidar uma nova visão, mais aberta à diferença.¹⁵⁷ Neste sentido, as primeiras formas de inserção de Alair no campo artístico, como a exposição de 1980, foram acompanhadas de muita coragem e já informadas por um espírito que pré-anuncia a posição estética em prol das diferenças presentes no ideário *queer* que se dissemina a partir dos anos 90.

4.1.3. Uma controvertida posição

Tal e qual os exemplos anteriormente citados de outros artistas como Ney Matogrosso e Caetano Veloso, Alair Gomes não era um artista militante da questão *gay*, ainda que o seu trabalho estivesse intrinsecamente relacionado a esta minoria. Inclusive ele mesmo negava classificações tanto de sua obra, quanto de sua orientação sexual restritas a uma etiqueta socialmente convencionada. Depoimentos de amigos

¹⁵⁶ Andréa Paiva Nunes menciona tanto a desterritorialização provocada pela arte postal quanto a heterogeneidade de temas e discussões por ela propiciados. Temos uma forte discussão da questão do homoerotismo em trabalhos como *Gay-i-vota* (1979), de Rogério Nazari, assim como em *Interfira* (1980), realizado pelo mesmo artista, uma obra que, aliás, teve interferências bastante irreverentes dos artistas Hudinilson Júnior e Alberto Harrigan. Ver, da autora, *Todo lugar é possível: a rede de arte postal, anos 70 e 80*. Porto Alegre, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2004. (Dissertação de mestrado). Em conversa com Rogério Nazzari, o artista confirmou o uso da arte postal como um canal importante de expressão de seu homoerotismo artístico.

¹⁵⁷ O artista Vitor Arruda declarou, em entrevista ao autor, realizada em janeiro de 2005, que sempre existiu um preconceito muito grande diante das poéticas relacionadas ao homoerotismo no meio artístico do Rio de Janeiro. Obviamente, a fotografia de Alair não ficou isenta.

próximos mostram um Alair que passava ao largo tanto dos movimentos vinculados à causa *gay* quanto de uma freqüência mais efetiva a esta cultura específica:

Ele tinha horror a esta cultura *gay*. Essa coisa de *boîte* ele não gostava. Ele via as suas obras, até mesmo na doação que ele queria fazer [depois de sua morte], como algo que deveria ficar fora desta coisa de gueto ou de instituição *gay*... Ele queria [inclusive] tirar qualquer conotação guetizada da sua obra. (...) Ele escreve um documento sobre a Sinfonia [*Symphony of erotic icons*] dizendo não querer que esta série fosse parar num instituto de estudo da sexualidade... Ele queria desvincular a sua obra de uma conotação antropológica ou de comportamento. Isso ele tinha muito claro: [para ele] era uma obra de arte que transcendia essas questões.¹⁵⁸

Um viés bastante evidente da melancolia de Alair é perceber-se na situação de fronteira, como num movimento oscilatório entre uma situação marginal de vida e a necessidade de extrapolar essa condição pelo viés da arte, que, segundo ele, deveria ser destituída de preconceitos. A própria realidade em todas as suas manifestações deveria ser destituída de preconceitos e é por isso que em sua visão de mundo, desde a juventude, não cabiam concepções classificatórias apressadas e tudo era passível de ser questionado. Entretanto, o fato de perceber o seu trabalho, – que ele queria inserido no circuito das artes – sendo pouco valorizado, assim como o fato de não poder compartilhar a sua arte com um público mais ampliado, eram questões que lhe traziam um grande sofrimento, ainda que implícito. Isto é constatado a partir de suas inúmeras tentativas em deixar registros e, portanto, de produzir memória, de sua passagem artística e filosófica.

¹⁵⁸ Depoimento do *marchand* Fábio Settimi, em entrevista realizada em julho de 2003. É interessante que a observação de Settimi de que Alair não queria que a sua obra estivesse relacionada a nenhuma instituição de estudo da sexualidade não bate com o documento de transferência da série por ele referido, redigido pelo próprio Alair, em 04 de abril de 1980. Ver o texto «Définition préliminaire du transfert de propriété d'une composition photographique comprenant 1767 photos, intitulés *Symphony of erotic icons*.» In: GOMES, 2001, p. 151-152. Neste texto, o artista declara estar disposto a deixar esta composição para o *Kinsey Institute for Sexual Research*, caso o responsável por ela não conseguisse um museu ou uma fundação ligada à arte para deixá-la. A escolha do *Kinsey Institute* demonstra existir informação a respeito do teor do pensamento deste pesquisador norte-americano, que fez bombásticas declarações sobre a natureza plural da sexualidade do homem norte-americano nos anos 1950.

Ter consciência de que as suas convicções não eram equivalentes aos valores de sua época lhe fazia ocupar uma posição à margem, um *não lugar* da arte, uma espécie de meio caminho entre a fotografia tradicional e as experimentações mais ousadas da arte contemporânea. Alair morreu em 1992, não tendo tido tempo de vivenciar a discussão mais agressiva das questões de gênero que tiveram lugar no seio da contemporaneidade artística com os desdobramentos da politização *queer*. Diante desse quadro de isolamento, há momentos em que o artista assume uma posição descompromissada, e até mesmo despreocupada, com o lançamento de sua proposta estética em direção de uma carreira mais reconhecida no meio artístico. Do mesmo modo em que há outros em que ele se manifesta inteiramente envolvido e cheio de entusiasmo na realização de seu trabalho, predispondo-se a uma visibilidade em circuito mais amplo.

A posição desdenhosa em relação à classificação de seu trabalho como *gay* assemelha-se muito à crítica aos movimentos de liberação *gay* e sua normatização na sociedade por filósofos como Foucault e Hocquenghem, inteiramente avessos à compartimentação do desejo. Entretanto, é necessário relativizar a questão da ojeriza ao mundo dos guetos, pois ao mesmo tempo em que Alair era contra as posições rotuladoras da sexualidade, ele também era um homem que pregava a liberdade, sendo um grande consumidor de produtos direcionados ao público *gay*. Vários foram os depoimentos de amigos que fazem referência à obsessão do fotógrafo por revistas e vídeos homoeróticos, os quais ele colecionava com grande empenho, mantendo inclusive um rigoroso sistema de classificação deste arquivo peculiar.

Ao contrário do intelectual que torce o nariz para uma cultura mais popular, ele não tinha preconceitos quando se tratava de produtos que evidenciassem o seu *voyeurismo* frente ao corpo masculino. Ele era inclusive um profundo conhecedor da filmografia pornô *gay*. Numa de suas viagens à cidade de Nova York na década de 80, ele chega a ir a um espetáculo erótico de um ator pornô que ele admirava através dos vídeos de sua coleção. Alair tinha uma fascinação tão grande pelos atores de filmes pornôs que ele

chegava a acompanhar com muito empenho a carreira desses rapazes, inclusive até acreditando ingenuamente nas informações fantasiosas divulgadas nas revistas de publicidade dos filmes em que eles trabalhavam ou em eventuais revistas *gays* em que posavam nus.¹⁵⁹

Por outro lado, foi também através de uma revista *gay* que, ironicamente, Alair teve a oportunidade de publicar as suas primeiras imagens de nu masculino, pertencentes à obra *Symphony of erotic icons*, realizada em estúdio durante os anos 1970. Foi na revista norte-americana, editada em São Francisco e Los Angeles, *The Advocate*, que o fotógrafo publicou em 1983 fragmentos desta composição.¹⁶⁰ Cabe ressaltar que a referida seqüência fotográfica nunca havia sido mostrada anteriormente no Brasil, a não ser em ocasiões mais íntimas, como a já citada, em seu apartamento. Alair já havia publicado fotos suas do carnaval carioca na revista *Gay Sunshine*, de São Francisco, em 1979. Buscar veículos ligados à cultura *gay* demonstra não se cumprir, na prática, o pretense desprezo deste submundo quanto à circulação e o destino de seu trabalho artístico. E mais do que isso, publicar algumas fotos na revista *The Advocate* de modo isolado, fragmentando a obra que ele considerava uma totalidade inseparável, era ir contra um princípio bastante importante da sua própria poética: a questão das composições seqüenciais.

Outro aspecto que chama a atenção na trajetória de Alair Gomes é o uso do inglês, que não se trata de um mero acaso nos escritos, títulos das séries fotográficas e textos que porventura as acompanham. Já foi mencionado que o emprego desta língua é um recurso que oscilava entre a possibilidade de construção de uma máscara social, se pensarmos em termos de Brasil, e um desejo de projeção internacional, se nos reportarmos ao mercado para o seu trabalho. Talvez ele acreditasse que, num lugar onde não houvesse julgamentos classificatórios de sua obra, seria mais fácil a sua inserção. E os Estados Unidos eram naquela época um dos lugares onde esse nirvana possível poderia se efetivar, se não na realidade, pelo menos no imaginário

¹⁵⁹ Depoimento de Fábio Settimi em entrevista ao autor, realizada em julho de 2003.

¹⁶⁰ Conforme depoimento a Joaquim Paiva, em entrevista de julho de 1983, op. cit., p. 115.

homoerótico de muitos homens que sonhavam com a liberação *gay* que a América projetava. Volto a acentuar o fato de que foi através das páginas da revista *The Advocate* que fragmentos do trabalho de cunho mais picante de Alair foi veiculado.¹⁶¹

Culminando esse desejo latente de internacionalização de sua obra, no dia quatro de agosto de 1983, ou seja, nove anos antes de sua morte, Alair registra o seu testamento em cartório. Esta é mais uma tentativa do artista de estabelecer contatos internacionais, os quais nos dão pistas de um desejo latente de ver reconhecido o seu trabalho, ainda que fosse num outro país e após a sua morte. No documento, todos os seus bens materiais são deixados para a irmã Aíla de Oliveira Gomes. Entre as posses declaradas no testamento estão o apartamento onde morava, no bairro de Ipanema, a sua biblioteca particular e os demais conteúdos de sua residência, como os móveis e os objetos. Ele menciona também que deixaria para a irmã alguns depósitos e aplicações bancárias, assim como o conteúdo de um cofre-forte, o qual não fica explicitado no documento.

O que mais chama a atenção no documento é que, se todos os seus bens materiais são legados à irmã, os seus bens artísticos – como os arquivos fotográficos e os escritos literários e íntimos, bem como os direitos autorais sobre estas produções – são doados, entretanto, a dois homens relativamente desconhecidos, inclusive do próprio circuito de amigos de Alair. A guarda de sua obra fotográfica e literária é legada a Antonio Jordão Motta Vecchiatti, residente em Nova York, e Lawrence Christy III, residente em Berkeley, Califórnia. Os dois homens deveriam partilhá-la de acordo com a sua própria vontade, bem como ficariam responsáveis pelo destino desse legado. Como se vê, ele delega os direitos sobre a sua obra artística – literária e fotográfica – a dois homens que são relativamente obscuros em sua biografia, mas que

¹⁶¹ Este magazine tem um papel importante nos Estados Unidos, inclusive por publicar artistas *gays* e defender a arte homoerótica. Em edição de dezembro de 1990, motivados pelos protestos conservadores contra Mapplethorpe que constituíram os processos contra o artista, os editores proclamaram-no o homem do ano, mesmo a despeito do artista ter morrido em 1989. Ver, sobre isso, FRITSCHER, Jack. *Assault with a deadly camera*. Nova York, Hasting House, 1994.

residem nos Estados Unidos, ainda que um deles, Antonio Vecchiatti, fosse brasileiro.¹⁶² Alair era muito cuidadoso com o destino de sua obra artística, sendo bastante surpreendente esta sua atitude de delegar um poder tão grande através de testamento a dois homens desconhecidos.

Se o testamento de 1983 parece ser um tanto despreocupado com o seu legado artístico, em novembro de 1989 há uma tentativa de contato com os Estados Unidos bem diferente dessa imprecisão. Desta feita, o artista remete à Universidade do Texas, em Austin, mais especificamente ao *Harry Ranson Humanities Research Center*, uma cópia da classificação geral da sua obra, mostrando, através de três itens, toda a sua produção, bem como as referências do seu nome em publicações internacionais, além de sua correspondência ligada ao debate científico que travou com autoridades do mundo inteiro.¹⁶³ O conjunto de sua produção é dividido em Escritos (*Writtings*), Produção Fotográfica (*The Photographic Production*) e Diversos (*Sundries*). Embora não tenha sido possível apurar os resultados desta iniciativa, a menção a ela neste trabalho serve para reforçar a necessidade que o artista buscou, em muitos momentos, de legitimar a sua produção junto a centros de excelência internacionais. Isto demonstra, por outro lado, que esta lacuna provavelmente não era preenchida a contento no país, nem pelo ambiente acadêmico e intelectual por ele freqüentado e nem pelo ambiente artístico.

As relações com os Estados Unidos e com outros países foram bastante intensas durante a vida de Alair, seja através de correspondências ou mesmo de viagens. Não se pode deixar de lado o fato de que, desde muito jovem, ele manifestou o sonho de viver na América,

¹⁶² Pouco se sabe a respeito de Vecchiatti, mas em relação a Lawrence Christy III, segundo informações obtidas através de entrevista com Fábio Settimi, ele era professor de literatura e teria mantido correspondência com Alair Gomes por alguns anos.

¹⁶³ O *Harry Ranson Humanities Research Center*, foi criado em 1957 por Harry Hunt Ranson (1908-1976), vice-presidente e reitor da Universidade do Texas. A idéia do fundador, que segue até os dias de hoje, era a da criação de um grande arquivo – de diferentes coleções de livros, literatura, manuscritos, arte e documentos raros – para pesquisadores. Entre livros, manuscritos e arquivos diversos, o centro compreende mais de mil coleções. O seu acervo de fotografia é um dos mais completos do mundo, abrangendo 5 milhões de fotógrafos.

onde morou no início dos anos 1960. Entre dezembro de 1975 e fevereiro de 1976 ele volta aos Estados Unidos para uma temporada de alguns meses, já como um fotógrafo convicto. Ainda em 1975, ele publica trabalhos seus na revista *Artists almanach*, de Nova York. No ano seguinte, por sua vez, ele participa de uma exposição coletiva na galeria *Walker Street*, na mesma cidade, e, em 1977 ele expõe na *Art Fair* em Bolonha. Em 1984 ele participa, ainda, de uma outra exposição chamada *Fotos para performance n° 1, do New York Festival Public Theater* e, também, da bastante significativa exposição *Photographie contemporaine au Brésil – Corpo e Alma*, na cidade de Paris.

Essas participações internacionais, combinadas à acolhida de seu trabalho em algumas revistas americanas, demonstram a busca de outros territórios que extrapolam o seu próprio país e a sua própria cidade para mostrar a sua arte.¹⁶⁴ É possível que esses eventos tenham despertado nele o desejo de uma internacionalização de sua obra, tendo em vista as poucas oportunidades de torná-la mais visível na cidade do Rio de Janeiro, onde talvez ficasse cada vez mais evidente o quão falaciosa era a imagem de paraíso das permissividades corporais que esta cidade propagava.

Alair desejava uma projeção internacional e, para ele, ela viria através de toda a sua obra intelectual, mas sobretudo através de suas fotografias vinculadas àquilo que ele considerava ser a sua grande originalidade, as seqüências fotográficas e o universo do corpo masculino. A própria minúcia por ele empreendida na catalogação cuidadosa de cada foto e cada série que pertencem ao seu acervo indicam um Alair consciente de sua atividade fotográfica homoerótica, indo muito além de um mero passatempo.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Além das tentativas de disseminação de sua obra artística, Alair também participou de congressos e publicações internacionais na área científica na Itália, França e Estados Unidos. Sobre isto ver GOMES, 2001, op.cit.

¹⁶⁵ Alair dava-se ao trabalho de colocar um carimbo no verso de cada fotografia, indicando o nome da série, o respectivo número da seqüência, além do número da edição e da respectiva foto na seqüência. Esse trabalho intenso de organização e edição de sua obra, principalmente aquela que ele julgava acabada

A preocupação em deixar em testamento o seu legado artístico a dois homens que residiam no exterior é um dado que demonstra uma faceta de Alair como empreendedor, mesmo que tímido, da visibilidade de sua obra. Quando se percebe, em depoimentos de amigos ou mesmo de familiares, uma subvalorização do lado fotográfico de Alair em favor de sua inteligência no campo da ciência ou, ainda, um menosprezo à sua fotografia homoerótica em relação à sua produção fotográfica geral, dando especial ênfase aos temas do carnaval ou das paisagens, o que está por trás de tal atitude é o apagamento do lado incômodo de sua memória.¹⁶⁶

4.2. Esse estranho fotógrafo

Quando Alair evidencia em seu testamento uma preocupação com o destino de seu trabalho fotográfico e seus escritos, ele está protelando o enfrentamento de uma questão que é sua e colaborando, inconscientemente, para o apagamento de sua memória, ainda que a sua intenção fosse a de preservá-la. Ele delega à posteridade e aos outros um assunto que é seu, entrando numa espécie de concha metafórica ou, se quisermos usar a expressão de Benjamin, ele mergulha numa *história subterrânea* de si mesmo e se investe do personagem sem nome e invisível, o próprio *Nammenlosen*, desejando um reconhecimento que está alhures, como as próprias fotografias,

artisticamente, não era aleatório e estava vinculado a pretensões futuras. Há também fotos isoladas que não fazem parte das séries, nas quais, entretanto, ele também coloca um carimbo indicando “Foto Alair Gomes – Propriedade particular – Uso comercial e reprodução proibidos.”

¹⁶⁶ Para a irmã Aíla, por exemplo, Alair foi primeiramente um filósofo ou um cientista que tinha na fotografia um *hobby* para descansar da intensa atividade intelectual. Contraditoriamente, ela diz que ele foi um grande fotógrafo. Para os amigos Paulo Franco e Carlos Eduardo Patroni, Alair era um intelectual que tinha equívocos quanto à sua visão do erotismo. Para Carlos Eduardo, em entrevista ao autor em janeiro de 2005: “As melhores fotografias de Alair não são as eróticas, eu acho até que as eróticas são as piores. Se você vê as fotografias que ele fez para o Roberto Burle Marx, elas são maravilhosas, as fotos que ele tem do Ceará são fantásticas... Eu não acho que as fotos eróticas eram profissionais, elas eram mais um devaneio da cabeça dele... As fotos que ele ganhou prêmios, como a da capa do meu disco, são lindas...”. Por outro lado, a própria mídia reforça isso. Em 25 de fevereiro de 1995 a Folha de São Paulo noticia a doação do acervo de Alair para a Biblioteca Nacional em uma matéria intitulada “Fotos de carnaval viram acervo público.” Na mesma matéria, Aíla torna-se a esposa de Alair!

num outro tempo e num outro espaço idealizados. A idéia melancólica de criação de um mundo paralelo voltará de diversos modos em sua trajetória, como se ele delegasse a si próprio e à sua fotografia uma estranheza perante o mundo.

Este movimento de introversão, ao mesmo tempo em que o protege do mundo, reforça a idéia da fronteira, como no personagem da fotografia Caim, de Von Gloeden, onde a própria condição melancólica do personagem bíblico é sinônimo de sua desterritorialização forçada e de sua solidão existencial. Daí a apropriação dessa iconografia como uma espécie de símbolo da solidão homoerótica pelo discurso imagético, conforme vimos no capítulo precedente. Em Alair, o motivo dessa atitude talvez esteja ligado à falta de oportunidades no circuito brasileiro para mostrar o seu trabalho. Mas também há uma espécie de consciência de saber-se à margem da História, encarnando o lugar do artista incompreendido que sabia de antemão que sua obra somente chegaria ao grande público após a sua morte, o que efetivamente aconteceu. Neste sentido, a sua melancolia é fator de recuo, mas também motor que impulsiona a sua criação.

4.2.1. Um amador profissional

O amadorismo está na história da fotografia desde o daguerreótipo e tem fundamental importância para revisar os parâmetros da representação fotográfica ao atingir a intimidade das casas (Rouillé, 1986). A essência da palavra *amador* liga-se à entrega desinteressada a um fazer, cuja motivação não é outra senão a busca do prazer no preenchimento dos momentos de ociosidade. A maior parte do legado fotográfico de Alair não foi feita com fins lucrativos, sendo fruto de um trabalho exaustivo de investigação da cotidianidade. As aulas esporádicas de história da arte, em galerias ou cursos de extensão em universidades

e escolas de arte,¹⁶⁷ parecem ter suprido as necessidades materiais básicas do artista, a ponto de não se manifestar nele uma preocupação com um retorno financeiro através da fotografia. Por outro lado, Gomes nunca correspondeu à imagem do fotógrafo-referência que viria a legitimar um campo artístico de acordo com as expectativas sociais criadas pelo imaginário ocidental desde os primórdios da fotografia.

Entre as décadas de 1970 e 1990, sabe-se que Alair fez fotografias de espetáculos onde ele ocupava o lugar de um documentarista informal do agitado mundo dos espetáculos teatrais do Rio de Janeiro. Neste campo, ele provavelmente tinha a garantia de alguma renda, principalmente quando se tratava de fotografar produções teatrais em que era contratado para realizar as imagens oficiais dos espetáculos. A atriz Camila Amado, amiga íntima de Alair Gomes, afirmou



45. Alair Gomes – *Tereza Raquel em cena*, c. 1980

que nas peças teatrais por ela produzidas existia um orçamento específico para o pagamento do fotógrafo contratado, que era sempre Alair Gomes. Já a atriz Teresa Raquel, muitas vezes fotografada em palco por Alair (figura 45), não soube precisar se ele era contratado pela sua companhia ou fazia por pura admiração ao teatro as fotos de suas peças.¹⁶⁸ Deste modo, a sua participação como fotógrafo da cena teatral ou esporadicamente musical não se configurou um fator de engajamento suficientemente continuado para garantir-lhe viver financeiramente do fotojornalismo desses espetáculos.

¹⁶⁷ Além disso, na documentação pesquisada, foram diversas as referências de outros cursos por ele ministrados, tanto na cidade do Rio de Janeiro quanto em outros lugares, como, por exemplo, no Mato Grosso e no Rio Grande do Sul. Em Porto Alegre, ele recebeu convite do Museu de Artes do Rio Grande do Sul, em 1978, para ministrar um curso de fotografia.

¹⁶⁸ Junto ao acervo de Alair Gomes na Biblioteca Nacional, as fotografias de espetáculos mostram tanto atores atuando, como os irmãos Flávio e Dirce Migliaccio, Sílvia Bandeira, Tereza Raquel e Camila Amado, quanto cantores fazendo shows, como Caetano Veloso e Baby Consuelo.

Por outro lado, ainda nos anos 1960, quando de seus primeiros passos na fotografia, Alair fez muitos retratos fotográficos. Seguindo os passos da pintura, esta iconografia garantiu a inserção mercadológica de muitos fotógrafos ainda com os daguerreótipos, atingindo o seu ponto máximo com Nadar e seus retratos fotográficos referendados pela linguagem formal da pintura. Muitos foram os fotógrafos (inclusive os que se dedicaram a um viés temático homoerótico como os mostrados em capítulo precedente), cujo trabalho utilizou-se de um reconhecimento social que se deu num primeiro momento a partir da iconografia do retrato. O interesse pelo retrato talvez mostre que Alair estivesse percorrendo um caminho inspirado pela tradição fotográfica que já impulsionara a legitimação de nomes ligados à foto homoerótica como George Platt Lynes e Robert Mapplethorpe.

Entretanto, a fatura de retratos para Gomes parece estar bastante misturada à mesma falta de compromisso comercial que se verifica na fotografia de espetáculos teatrais, o que indica que esta atividade tinha para ele um caráter diletante. Diversos artistas foram fotografados por ele, tanto em atuações de palco quanto fora delas. O destino e a motivação que o levava a fazer estes registros parece ser bastante desigual. Não é possível mensurar até que ponto havia um trabalho profissional e até que ponto tratava-se de fotografias sem objetivo comercial, feitas em ocasiões de informalidade e em nome da admiração que ele nutria pelos fotografados. Havia mesmo uma espécie de fascínio em relação às personalidades famosas, o qual parecia nortear muito da sua atividade como retratista. É o que se percebe em alguns depoimentos da atriz de teatro Camila Amado:

O Alair me tratava, na frente dos outros, como uma grande estrela. Ele fazia questão dessa aura... Então ele me tratava e me expunha às pessoas como algo inatingível... Ele gostava disso... Acho que fazia parte do tesão dele como fotógrafo.¹⁶⁹

Não resta dúvida de que a fotografia e os fotografados eram sempre pessoas que Alair admirava muito e para as quais ele prestava verdadeiras

¹⁶⁹ Depoimento de Camila Amado em entrevista ao autor, realizada em janeiro de 2005.

homenagens, marcadas pela presença de um certo arrebatamento próximo da adoração, aspecto que será a tônica das diferentes séries fotográficas dos rapazes na praia ou em estúdio. Porém, mesmo em situações vinculadas às fotos teatrais, parecia haver uma mescla entre amizade e profissionalismo:

Eu conheci o Alair numa época em que o teatro era ainda uma família. Não havia ainda essa miscigenação com a televisão, essa mistura de raças que o teatro sofreu depois de tudo isso (...) Então nós tínhamos o fotógrafo do teatro (...) eu sempre lembro de um fotógrafo que era Alair... que era quem fotografava todas as peças que eu produzia, todas as peças que eu fazia e todos os momentos importantes da minha vida. Você agora veio me falar que tem fotos minhas [na Biblioteca Nacional] com minha filha na praia. Eu não me lembrava disso. Eu não tenho essas fotos. Ele era o fotógrafo máximo. Mas não era um fotógrafo. O Alair era um grande artista e o instrumento dele era a fotografia.¹⁷⁰

A fotografia ocupava um lugar especial na vida de Alair Gomes, o que desencadeia sempre uma entrega artística sem concessões a este meio de expressão. Elementos que, em contrapartida, também levam a uma despreocupação mercadológica frente ao resultado de seu trabalho. São, por exemplo, bastante conhecidas as séries de retratos que Alair fez de Lúcio Cardoso e Clarice Lispector, imagens que ficarão presentes como legados imprescindíveis do fotógrafo em relação aos dois escritores. Nestas fotos, eles aparecem em meio a uma atmosfera que reforça, pelos seus olhares, as figuras enigmáticas que foram, ao mesmo tempo fascinantes e impenetráveis em suas personas literárias (figuras 46 e 47). Um pouco talvez como o próprio Alair, cuja biografia é também marcada pela busca do distanciamento do mundo, uma mesma postura pensativa e melancólica de quem mergulha na reflexão e que se expressa nos retratos de Cardoso e Lispector.¹⁷¹

¹⁷⁰ Idem.

¹⁷¹ Já foi mencionado o quanto o fotógrafo era intenso em suas amizades e o quanto ele era bem relacionado com a comunidade cultural e artística, tendo o costume de ser um bom anfitrião e um assíduo freqüentador das reuniões na casa de seus amigos, sobretudo aqueles de cujos interesses estéticos compartilhava. Alair freqüentava a casa de Lúcio Cardoso desde os anos 50, o qual, por sua vez, deve tê-lo apresentado para Clarice Lispector, daí surgindo os laços que levaram à série de retratos da escritora.



46. Alair Gomes – *Retrato do escritor*
Lúcio Cardoso, final déc. 1960



47. Alair Gomes – *Retrato da escritora*
Clarice Lispector, c. 1970,

A predisposição para os laços de amizade é um fator interessante e controverso no que concerne à carreira profissional de Gomes como fotógrafo, a qual provavelmente misturava-se à constituição desses afetos na geração de uma memória pessoal imprescindível para o artista, remetendo inclusive à construção de uma família alternativa de amigos (Eribon, 1999), detentora de todos os seus instrumentos mnemônicos e, por isso, com o seu respectivo álbum de fotografias. Neste sentido, fotografar significava muito mais um prazer relacionado à consolidação de uma autobiografia – vinculado a uma sensibilidade melancólica que não prescinde da estetização do cotidiano – do que propriamente a uma profissão. Esta condição carrega uma forte ambigüidade: ao mesmo tempo em que legitima Alair Gomes como o artista por excelência, desinteressado de fins lucrativos e do mercado, ela remete também a uma certa fragilidade quanto às perspectivas profissionais da fotografia em sua vida.

Como se viu, nem mesmo a iconografia do retrato, tradicionalmente o carro-chefe dos grandes fotógrafos com pretensões a um reconhecimento comercial, parece ter lhe trazido uma ressonância profissional mais ampla. A intensidade de sua entrega à fatura de retratos dos amigos, assim como das peças e espetáculos teatrais, não veio acompanhada de uma sedimentação profissional. Por outro lado, ao invés

de abrir-lhe caminho no sistema das artes, como aconteceu a outros artistas da fotografia, a produção de retratos acabava por reservar-lhe uma condição sempre experimental ou amadora, confirmada pelo discurso dos amigos: *ele fazia por relações de amizade e eventualmente ganhava algum dinheiro com isso*.¹⁷² Um fator que certamente colaborou para isso é a própria versatilidade de questões que interessaram a Alair, concomitantes à atividade fotográfica: a ciência, a filosofia, o ensino de história da arte e a crítica de arte.

Havia uma paixão pelo *glamour* dos personagens por ele fotografados, como se fosse uma tentativa recorrente de criar laços de pertencimento ao mundo das artes, mas faltava-lhe na verdade interesse em profissionalizar-se no setor da fotografia e trabalhar sob encomenda, moldando-se talvez à estética jornalística em plena ascensão no país desde o pós-guerra (Costa & Rodrigues, 1995). Provavelmente, ceder a um molde que o mercado demandava de um fotógrafo profissional na acepção clássica do termo era para ele uma violência. Mesmo naquelas situações distantes da iconografia do retrato, em que ele era contratado para trabalhos que envolviam outros temas, se percebe um certo descaso no que tange ao atendimento das solicitações de serviço do cliente. Paulo Franco recorda que quando Gomes teve o seu primeiro contrato como fotógrafo, por Burle Marx, incumbido de registrar os jardins do paisagista em fins dos anos 60, não houve correspondência entre o que tinha sido solicitado e o que foi realizado. Como vimos, desde sua incursão inaugural na fotografia Alair estava muito mais preocupado com o valor mnemônico de suas imagens e com o seu sentido plástico. No momento deste episódio inaugural na fotografia com Burle Marx, ele tentava promover um diálogo mais estreito entre as suas imagens e a pintura e, por isso, não atingia os interesses de caráter documental do referido cliente.

Este fato reforça a presença de uma alma indomável de artista em Alair, à revelia das expectativas do seu tempo e mergulhado numa

¹⁷² Depoimento de Paulo Franco, em entrevista ao autor, realizada em janeiro de 2005.

concepção de trabalho artístico que não prescinde da liberdade criadora, sendo por isso marcada pelo combustível de um contraditório *amadorismo profissional*. Mas um amadorismo de quem ama o que faz e rejeita as seduções fáceis de um mercado óbvio, produzindo retratos ou fazendo a cobertura documental de espetáculos, para fazer imersões cotidianas em outras paragens, bem mais próximas da pesquisa artística que não admite a abertura de concessões. Atitude que, por outro lado, tem afinidades com o temperamento melancólico que alimenta os processos criadores, como a buscar, na impossibilidade permanente de fazer o luto pelo objeto perdido, sempre uma *ultrapassagem de si* (Roudinesco & Plon, 1997, p. 664). A entrega artística de Alair é resultado de uma permanente busca de superação de si mesmo.

Se inicialmente a fotografia não era, para ele, percebida como arte, mas como atividade amadora vinculada ao desejo e à necessidade de fruição cotidiana do mundo, esse horizonte vai sendo retrabalhado: *Eu não sentia a necessidade de lhe dar o nome de arte. Mas a necessidade de refinar e elaborar a minha expressão fotográfica foi pouco a pouco se intensificando, de modo a podê-la transmitir aos outros sob um plano artístico.*¹⁷³ Deste modo, era imprescindível estar sempre se renovando, superando-se a cada investida, processo acompanhado pela necessidade de abrir um diálogo de transmissão e discussão de seu trabalho com outras pessoas, questão que confirma a busca de um sentido de estetização freqüente para a sua fotografia, extrapolando o prazer pessoal de um *voyeur*. Neste sentido, um constante trabalho de auto-crítica deveria acompanhar toda e qualquer aventura artística empreendida por Alair Gomes – ele era, como vimos, um crítico de arte reconhecido enquanto tal – aspecto que talvez tenha contribuído para a sedimentação de um processo controverso: de um lado, uma auto-exigência bastante grande; e de outro, uma auto-exclusão do sistema das artes.

¹⁷³ Depoimento de Alair Gomes a Joaquim Paiva, em entrevista de 1983. In: GOMES, 2001, p. 13.

4.2.2. Diferentes devires fotográficos

Alair não cedeu aos apelos fáceis do mercado, onde ele poderia ser absorvido como fotógrafo de estrelas do mundo carioca dos espetáculos. Isto aconteceu muito em função das suas convicções ligadas à fotografia como processo artístico, aspecto que ele vai desenvolvendo e lapidando ao longo de sua trajetória. Apesar de a fotografia ter se constituído um caminho possível de realização artística, muitas vezes repetido no discurso das pessoas próximas a ele – *na fotografia ele foi muito mais, mas muito mais bem recebido*¹⁷⁴ – também neste campo ele está num cruzamento, numa espécie de deriva estética, marcada muito mais pela multiplicidade do devir do que pelo caminho seguro da filiação a uma única escola. Se o vislumbre da fotografia como arte não se descortina de modo imediato, ele percorre caminhos marcados pela contradição. A extensa produção de Alair é bastante original e difícil de ser classificada, sobretudo porque ela não se situa dentro de nenhuma corrente.

Por outro lado, ainda que o artista tenha manifestado um interesse inicial pela pintura, tentando ver nela a fonte principal da arte e exercitando um cotejamento dela com as outras artes, inclusive com a sua fotografia, o grosso de sua produção aponta para um caminho estético que vai, por exemplo, além das discussões do movimento pictorialista. Mesmo que a fundação dos primeiros fotoclubes tenha ocorrido nas décadas de 1910 e 1920 no Brasil, a influência da estética pictorialista vai ser atuante e produzir desdobramentos no país, inclusive nas correntes modernas da fotografia de paisagens, nus ou naturezas mortas, até pelo menos a década de 1950 (Mello, 1998; Fabris, 1998).

Como os fotógrafos lançados na esteira do fotoclubismo carioca, Alair também vai debruçar-se na representação das paisagens no Rio de Janeiro. Inclusive ele relata ter sido a paisagem vegetal o tema que o levou a constituir uma relação de caráter mais profissional com a fotografia, quando registra os já

¹⁷⁴ Depoimento de Aíla Gomes de Oliveira em entrevista ao autor, realizada em julho de 2003.

referidos jardins de Burle Marx. Esta questão não vai se dissipar de todo em outros trabalhos posteriores. Ao olharmos, por exemplo, algumas paisagens do Rio de Janeiro, principalmente os diversos registros do morro Dois Irmãos, visto a partir da praia de Ipanema (figura 48), percebemos claras influências do pictorialismo no tratamento da luz e na exploração do efeito da neblina e das nuvens, quase como quem faz uma paisagem inspirada pelo romantismo pictórico. Essa imagem remete a algumas fotografias de Hermínia Nogueira Borges (1894-ca.1989), uma das grandes entusiastas do pictorialismo fotográfico no país e uma das fundadoras do Photo Club Brasileiro (figura 49).



48. Alair Gomes – *Morro Dois Irmãos*, s/d



49. Hermínia Nogueira Borges – *Urca*, 1925

Por outro lado, malgrada a admiração que Alair nutria por Cartier-Bresson, um fotógrafo referencial para um primeiro olhar seu em direção à fotografia, também não são as concepções clássicas de um fazer fotográfico alimentado pela fotografia documental que impulsionam a sua produção. Os ensinamentos de Bresson foram propagados no mundo inteiro como um modelo ideal de fotografia, que faz eco à fotografia pura do início do século XX nos Estados Unidos, contrária às manipulações artísticas levadas a cabo pelo pictorialismo em prol da imagem fotográfica direta. Uma visão que procurava traduzir em ações estéticas a especificidade do meio fotográfico, levando-o à construção de um patamar essencialista, instalado entre o documental e o artístico, como os dois lados possíveis de uma mesma moeda estética. Ainda que Gomes não tenha ignorado estas premissas, bem como os rastros estéticos legados pelas correntes fotojornalísticas de linhagem bressoniana, uma vez que não é pequeno o peso do acaso no seu fazer artístico, os seus propósitos estéticos caminham em outra direção.

É (...) possível que eu tenha reconhecido muito cedo a minha incapacidade de reproduzir imagens isoladas suscetíveis de me satisfazer plenamente como, por exemplo, um Cartier-Bresson, meu primeiro ídolo na fotografia. Mais tarde eu passei a fazer uma crítica muito severa a Bresson (...). De qualquer modo, ele foi por longo tempo considerado por mim o fotógrafo bem sucedido, mais do que todos os demais, neste milagre que consiste em dar uma grande riqueza a uma imagem isolada... (Gomes, 2001, p. 112).

Se muito do trabalho de Alair se aproxima do documental, é necessário que se faça uma ressalva, pois a sua incursão neste campo se dá num sentido contemporâneo, conforme nos mostra Michel Poivert (2002, p. 67) ao repensar as relações mais recentes da fotografia com a História. Para este autor, indo ao encontro de uma concepção também compartilhada por Rouillé (2005), há uma grande corrente de fotógrafos contemporâneos cujos interesses estão bem mais vinculados à memória do corpo, dos lugares e das situações, num viés mais particular de constituição de uma micro-narrativa fotográfica. Deste modo, é deixada de lado a pretensa ocupação salvacionista da humanidade, responsável pela aproximação de muitos fotógrafos do *instante decisivo* que no

fotojornalismo constituiu-se a expressão de uma macro-narrativa fotográfica que denuncia as injustiças. A fotografia como temporalidade vinculada ao instante único perde a sua pertinência desde o conceitualismo (Baqué, 1998, p. 149-150), continuando um movimento de afastamento deste paradigma a partir da década de 1980, com as diversas experimentações dos artistas contemporâneos frente à imagem-foto.

O afastamento de Alair Gomes em relação ao mítico *instante decisivo*, ou *instante único*, é flagrante e se dá pelo menos em três níveis. O primeiro deles é a *negação da imagem única*: se este referencial serviu para a constituição de um imaginário fotográfico respaldado na idéia da totalidade da visão e da imagem fotográfica como a síntese de um clímax visual, em Alair há uma ruptura profunda destas noções, pois a sua fotografia não passa pela crença na imagem única e definitiva, centrando-se numa poética ligada à edição de composições seriais extraídas de um conjunto de imagens. O segundo é a *despretensão de registrar a história coletiva via imagem fotográfica*: o que Alair faz está bem mais próximo de uma micro-narrativa e, portanto, de uma micro-história, valorizando a sua memória pessoal de caçador de imagens cujo lastro principal é uma subjetividade permeada pelo desejo. E o terceiro está *numa concepção em que a fotografia, pela multiplicidade de imagens no tempo, é mais duração do que instante*: por vincular-se via de regra a uma seqüência de imagens que constroem uma narrativa, Alair projeta uma temporalidade sempre estendida como parte de todo o processo que envolve a sua concepção poética.

Ao invés da harmonia com a postura do periodismo fotográfico, que disseminou pelo mundo o prestígio aos fotógrafos não somente como testemunhas dos fatos, mas também como detentores da expressão das grandes verdades humanas (Osman, 1988, p. 183), Alair tem afinidade com uma poética calcada nas pequenas verdades humanas. Ou seja, aquele sujeito que, ao produzir uma poética independente, extrapola qualquer imposição estética, mercadológica ou, até mesmo, qualquer comprometimento com o destino da humanidade, em favor da ocupação de uma extraterritorialidade no

campo das referências fotográficas historicamente construídas e a seu dispor, para conquistar um outro lugar, o próprio lugar da diferença.

Neste sentido, mais do que o *fotógrafo profissional*, Alair é um *fotógrafo por excelência*. Segundo o fotógrafo Luiz Carlos Felizardo (1949), que teve algum convívio com ele ao longo dos anos 80, havia um respeito muito grande pela figura que Alair representava no cenário brasileiro da fotografia. Não tanto em relação aos temas que ele registrava, os quais causavam certo mal-estar e não eram muito bem vindos pela comunidade de fotógrafos, mas justamente pela sua entrega sem concessões ao ato de fotografar aquilo que ele acreditava ser importante, não pensando em ganhar dinheiro ou prestígio com o resultado do seu trabalho, absolutamente diverso do que se fazia na época.¹⁷⁵

Se Alair não está no rol da fotografia documental clássica, herdeira de Bresson, ele tampouco está vinculado ao experimentalismo modernista. Se em nível internacional a renovação da linguagem fotográfica em direção à modernização se deu desde a década de 10 com a *Straight Photography* norte-americana e, principalmente, na década de 20 com as diferentes experimentações europeias, os referenciais modernos da fotografia viriam a iluminar as pesquisas fotográficas no Brasil, principalmente em São Paulo, somente a partir dos anos 40 e 50. Primeiramente, em pesquisas isoladas dentro do amadorismo fotográfico e, num segundo momento, com o impulso renovador da linguagem artística com o movimento concreto. Como na Europa, as correntes que no país se inspiraram no modernismo fotográfico procuraram distanciar-se da fotografia documental em favor de uma pesquisa de caráter mais formalista. Entretanto, embora tenham vivido a experiência de linguagens nitidamente abstratas, estas oscilavam, por vezes, entre o estudo específico da forma fotográfica desarticulada da realidade da qual descendiam e, por vezes, compatibilizavam a estrutura narrativa do código perspéctico com as intenções plásticas da modernidade (Costa & Rodrigues, 1995, p. 39).

¹⁷⁵ Em entrevista ao autor, realizada em dezembro de 2005.

Os principais nomes da fotografia moderna no Brasil estavam ligados ao fotoclubismo, o qual provavelmente não chamava a atenção de Alair nos anos 60. Entre outros nomes, Geraldo de Barros (1923-1998), Thomas Farkas (1925) e German Lorca (1922) são fotógrafos importantes que estavam filiados ao *Foto Cine Clube Bandeirante* em São Paulo. José Oiticica Filho (1906-1964), por sua vez, atuou no *Photo Cine Club* e posteriormente na Associação Brasileira de Arte Fotográfica, – ABAF – ambos no Rio de Janeiro, tornando-se mais tarde também sócio do próprio *Foto Cine Clube Bandeirante* de São Paulo. Estes fotógrafos pertencem à mesma geração de Alair, exceto Oiticica, já que os outros três acima citados, atuantes na cidade de São Paulo, também nasceram na década de 1920 como ele.

É bem verdade que a atuação dos membros do *Foto Cine Clube Bandeirantes* em São Paulo é bem mais enfática na busca de uma linguagem moderna do que o que se verifica no fotoclubismo do Rio de Janeiro, onde o peso do pictorialismo resistiu até mesmo no seio das dissensões do *Photo Club Brasileiro*, no início dos anos 50 (Costa & Rodrigues, idem, p. 82-83). Se naquele contexto José Oiticica Filho é uma exceção, buscando um desprendimento mais moderno para a sua fotografia quanto à desreferencialização do real, isto não quer dizer que nele não estejam presentes resquícios do forte movimento pictorialista carioca (Fabris, 1998).

É preciso considerar que tais peculiaridades, tanto do fotoclubismo no Rio de Janeiro quanto de suas dissensões, remetem ao próprio peso da paisagem na *Cidade Maravilhosa* como um elemento bastante forte no cotidiano de seus moradores, do qual não podiam passar impunes os seus fotógrafos desde Augusto Malta (1864-1957) na virada do século XIX, atingindo até mesmo aqueles cujo envolvimento com a fotografia se vincula a um diálogo de maior sintonia com o modernismo (figura 50).

Conforme mencionei anteriormente, outro aspecto a pesar no que tange ao deslocamento de Alair frente ao modernismo fotográfico é o seu interesse tardio pela fotografia, na segunda metade da década de 60. Fator este que também contribuiu para afastá-lo do foco estético que norteou a fotografia

moderna, sobretudo em relação aos experimentalismos mais radicais influenciados pelo concretismo paulista em Geraldo de Barros ou vinculados, por exemplo, ao processo de obtenção da imagem em Oiticica Filho no Rio de Janeiro.



50. José Oiticica Filho – *O túnel*, 1951

O motor principal da produção de Alair Gomes não tem afinidades, tampouco, com a dita *fotografia artística* em uma concepção que se firmava no país desde o aparecimento de revistas ligadas à imprensa, como *O Cruzeiro* e *Manchete*. A partir dos anos 1960 consolida-se cada vez mais a idéia do fotógrafo profissional no país, mesclando uma espécie de retorno à ordem da fotografia moderna fotoclubista, já em processo de decadência, com a emergência do fotojornalismo. *A última fase da modernidade, baseada no retorno ao figurativismo, apresenta o mesmo tipo de visão fotográfica que era desenvolvido pelo fotojornalismo contemporâneo* (Costa & Rodrigues, idem, p. 125). Cabe ressaltar que os fotoclubes foram, por longo tempo, a única escola à disposição dos fotógrafos que viriam a ocupar postos no mercado do fotojornalismo e da

publicidade nascente. E se os fotoclubes eram a única escola de fotografia disponível no Brasil da época, este caminho de hibridização era inevitável.

Entretanto, Alair foi um autodidata, que também na fotografia aprendera o caminho solitariamente, sem fazer nenhuma escola e, tampouco, nenhuma concessão mercadológica. A fotografia de Gomes está marcada pela primazia do tema, aspecto que fica ressaltado ainda mais pela presença prioritária da iconografia do corpo masculino. Este assunto é marginal dentro da história da fotografia. No Brasil, ele não parece ter despertado o interesse dos fotógrafos ligados ao pictorialismo e nem mesmo daqueles que pertenciam à mesma geração etária de Alair, influenciados pelos parâmetros modernos da fotografia.¹⁷⁶ O mesmo se pode dizer daqueles fotógrafos que vieram na carona do fotojornalismo, constituindo uma segunda geração moderna.¹⁷⁷

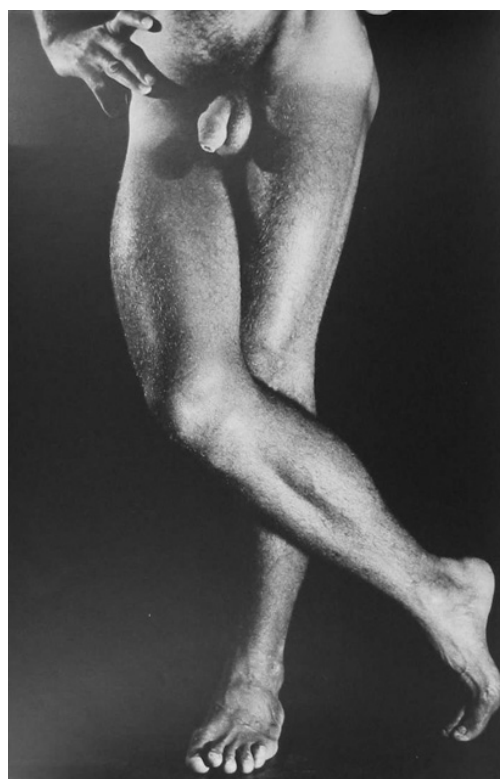
Segundo Pultz (2003), em nível mundial, o período que vai de 1910 até 1940 é marcado pela presença de fotógrafos tanto homens quanto mulheres, que conformaram as suas carreiras e mesmo a modernidade ao redor do poder das suas imagens para dar forma à heterossexualidade. *Os fotógrafos modernos produziram um corpo erótico feminino exclusivamente heterossexual, o qual lhes criou uma posição "heterossexualizada", fosse qual fosse a sua verdadeira sexualidade* (Pultz, idem, p. 67). O mesmo autor afirma que se, durante o auge do pictorialismo, aparecem figuras isoladas na Europa e Estados Unidos, como os já anteriormente citados

¹⁷⁶ Há situações isoladas em que o tema de uma corporalidade masculina ambigualmente desejante aparece, por exemplo, em Pierre Verger e suas fotografias de negros no trabalho, no lazer ou nos cultos afro-religiosos nas cidades litorâneas brasileiras. Ver, VERGER, Pierre. *Pierre Verger, o mensageiro: fotografias 1932-1962*. Salvador, Fundação Pierre Verger, 2002. Ou nas fotomontagens de Athos Bulcão, como em *A invasão dos marcianos*, de 1952-54.

¹⁷⁷ Na década de 70, dois fatos fotográficos são interessantes de serem lembrados aqui. O primeiro deles é a seqüência de três imagens de Pedro Karp Vasquez: um tríptico intitulado *O nascimento de Vênus*, onde aparece um nu frontal masculino, seguido de uma foto com um cutelo como tapa-sexo e de um nu frontal feminino. O segundo fato é o lançamento, em 1979, do livro *Ensaio homens*, de Vânia Toledo, no qual posaram artistas como Ney Matogrosso, Caetano Veloso e José Possi Neto, entre outros. Nenhum desses trabalhos constituiu-se numa poética centrada no corpo masculino, caracterizando-se como iniciativas isoladas desses fotógrafos em suas carreiras mais vinculadas à publicidade, ao fotojornalismo e à fatura de retratos. Mais recentemente, no ensaio *Silent book*, de Miguel Rio Branco aparece uma corporalidade negra, subreptícia, ambigualmente referenciada ao mundo masculino do boxe e à presença de instrumentos fálcos. Ver: RIO BRANCO, Miguel. *Silent book*. São Paulo, Cosac & Naify, 1997.

Holland Day e Wilhelm von Gloeden, isto se dispersa no movimento moderno.¹⁷⁸

É talvez justamente por isso que – embora tenha sido a pintura moderna que conduziu Gomes para uma atividade mais voltada para a crítica e, por extensão, para o desenvolvimento de um olhar moderno em relação à arte – a sua fotografia não acompanha no plano formal as experiências fotográficas modernas. Nem aquelas que se centraram no apagamento do referente e nem as que o valorizaram a partir dos anos 60. Ao não dispensar o peso dos referentes masculinos fotografados, ela enamora-se de uma temática e de um



51. Alair Gomes – *Fragmento de Symphony of erotic icons*, déc. 1970

formalismo que descendem de referenciais artísticos tradicionais cuja matriz é a arte clássica antiga. No suporte bidimensional da fotografia, Alair procura reproduzir uma sintonia inicial com a pintura, a qual vai, contudo, se dissipando ao longo de sua trajetória, embora nunca desapareça por completo: o cuidado com a luz e com os enquadramentos é uma questão que está presente nas fotografias de paisagens, como a anteriormente citada, mas também em algumas fotografias de estúdio, onde o artista busca aproximar-se do nu clássico (figura 51).

Por outro lado, se existe um discurso do artista em favor dos valores clássicos, ele se dá muito mais como defesa do tema do que propriamente pelos caminhos originais que a sua poética vai adquirindo. As preocupações

¹⁷⁸ Por outro lado, se existiram fotógrafos modernos que tocaram nas questões de gênero, eles não chegaram a produzir poéticas vinculadas ao corpo homoerótico. Lembro aqui, por exemplo, a ambivalência de gênero na fotógrafa surrealista Claude Cahun ou o registro do caleidoscópio sexual da noite parisiense nos anos 30 por Brassai.

com o clássico se desfazem parcialmente, em algumas de suas composições seriais, como naquelas onde as tomadas acontecem da janela de seu apartamento, onde o artista privilegia a narrativa e seus desdobramentos eróticos. Isto também acontece nas séries vinculadas às tomadas próximas, em estúdio. Por exemplo, na longa *Symphony of erotic icons*, cujo mote principal também não são as imagens, mas o registro de uma experiência obsessiva de ver. Sobre estas questões me deterei mais detalhadamente no decorrer do próximo capítulo, ao analisar algumas composições a elas referentes.

Como se percebe, do mesmo modo que no plano pessoal Alair desvia-se da sua rota geracional em diversos níveis, também na fotografia o desvio de percurso não seria diferente. A negação de uma provável carreira bem sucedida como engenheiro e a opção por uma vida profissional mais alternativa e exposta a riscos, também se estabelece em sua poética. O aspecto norteador das investidas estéticas de Alair no campo da fotografia é movido pela crise e pela contradição. Poderia-se resumir a originalidade da sua obra no cenário da fotografia brasileira em diversos níveis, entre os quais destaco três: 1. o método de trabalho, 2. a primazia dada aos temas, e 3. a relação destes últimos com uma narrativa ficcional que remete ao cinema.

Em primeiro lugar, no que tange ao seu método de trabalho, Alair é um fotógrafo obsessivo que, na maior parte de sua produção fotográfica, investiga despretensiosamente os momentos fugidios de sua própria vida como *voyeur* convicto. Se todo o fotógrafo é de certo modo um *voyeur*, esta questão é primordial no trabalho de Alair, trazendo um forte viés melancólico ao seu processo de coleta das imagens, como uma poética da entrega à espera, sem concessões, do objeto de desejo a ser registrado. E, conforme já vimos, a uma poética marcada pela clandestinidade. Portanto, o seu método de trabalho incorpora um encontro sempre casual e sempre desejante com a incerteza. É como se a fotografia fosse uma metáfora da conquista amorosa que compreende um jogo de fortes componentes ligados à aventura e à surpresa, os quais não podem ser dispensados.

Em segundo lugar, no que concerne aos temas, há em Alair uma necessidade de recuperação do referente fotografado cuja base é, preferencialmente, o classicismo antigo e não os movimentos ligados a uma fotografia mais marcadamente artística: nem o pictorialismo, nem o modernismo e menos ainda a mescla, em voga em sua época, entre o fotoclubismo e o fotojornalismo. Embora esta última tendência tenha sido responsável pela trajetória de diversos fotógrafos brasileiros nos últimos 40 anos. De modo contraditório, tal e qual Mapplethorpe, é de um ideal corporal inspirado no nu escultórico deslocado para o suporte frágil da fotografia que trata a maior parte de sua poética. Se o nu é uma construção estética e um artefato de sublimação que cumpre certos protocolos estritos desde a sua origem, ligando-se à noção de corpo ideal e não de corpo real, tanto quanto Mapplethorpe, Alair produz um duplo deslocamento: de meio e de expectativa cultural quanto a esta iconografia. As referências clássicas caem por terra à medida que a idealização do nu artístico escultórico, etéreo e intocável se vê ameaçada por uma visão objetiva de corpos reais, sexualizados e norteados por um olhar desejanste.

Em terceiro lugar, o registro do tema do corpo masculino, nu ou semi-nu, está subordinado à multiplicidade de imagens, para criar uma narrativa sempre serial que tem pontos de contato com o cinema. Se este aspecto aproxima a fotografia de Alair do documental, ou do que se poderia chamar de uma fotografia direta, cujo objetivo maior é não perder-se do tema como valor, ele também cria um patamar ambíguo de mescla da verdade com a ficção. O artista se serve da crença homológica e documental da fotografia para dela fazer troça através do processo de edição de suas narrativas, mostrando com grande ironia o quanto a realidade pode ser dúbia no plano do signo fotográfico. Os seus trabalhos são uma crônica visual do Rio de Janeiro dos anos 70 e 80, dando especial ênfase à exuberância da corporalidade masculina, permeada por um caminho transgressor que acompanha estes registros. Nesta busca, o artista traz à tona uma realidade oculta e inusitada que só nos é permitido alcançar quando o real fragmentado é transposto para o universo da imagem congelada. Este aspecto é primordialmente perceptível

nas composições das *Sonatinas*, *four feet*, embora também apareça em imagens de praia ou de carnaval.

4.2.3. Afastamentos e aproximações

Se os temas são o motivo principal da fotografia de Alair, ele se afasta também das tendências de uso da fotografia que negaram o peso do referente na arte contemporânea, como é o caso do conceitualismo. Este movimento teve forte vitalidade no Brasil, coincidindo com o período de maior produção do fotógrafo, bem como com o desenvolvimento da sua poética original. Em um texto de 1985, intitulado *A linguagem fotográfica*,¹⁷⁹ Alair mostra a sua preocupação com o realismo da fotografia como algo intrínseco ao meio. Passando pelas idéias de Gombrich em *Arte e ilusão*, ele afirma que *a imagem que mais eficazmente suscita a impressão ou a ilusão da realidade não é em princípio uma simples cópia do que se vê, mas o resultado de uma manipulação adequada de diferentes índices perceptivos nos quais o processo visual se assenta* (Gomes, 1985b, p. 34). Esta premissa é transposta para a fotografia e tem como parâmetro a pintura, segundo Alair o meio a partir do qual se define a mais importante tradição imagística bidimensional. Combinando estes pressupostos com os seus interesses como cientista:

... a pesquisa fisiológica da visão demonstra que a experiência perspectiva visual não é uma reprodução da imagem fotônica que se projeta sobre a retina, posto que devido principalmente à curvatura da retina e à sua constante mobilidade, aquela imagem está longe de ser uma imagem estável e conforme às regras da perspectiva plana, ou seja, uma imagem geometricamente semelhante à que se revela na experiência visual (Gomes, idem, p. 35-36).

Se a experiência cotidiana da visão não contempla estabilidade, no plano da cultura criam-se convenções que a alcancem. Assim, a melhor

¹⁷⁹ Apresentado na Semana Nacional de Fotografia da FUNARTE, naquele ano sediada em Belém do Pará (Inédito).

convenção de representação advém da experiência cultural da visão que, no Ocidente, está ligada ao modelo perspéctico renascentista, o qual condiz com a nossa percepção visual, porém criando um horizonte mais estável para a fruição. Isso justificaria o fascínio do modelo pictórico renascentista, assim como a sua transposição para a fotografia. Alair critica a recusa modernista das imagens de carácter naturalista, o que, segundo a sua leitura, teria provocado uma situação pouco favorável para a fotografia dentro do movimento: *com o repúdio às imagens pictóricas de carácter naturalista, o movimento modernista repudiou também a imagem fotográfica, ou, em alguns casos concedeu a ela situação anômala ou simplesmente marginal* (Gomes, idem, p. 40). Por outro lado, se há o reconhecimento frágil da participação da fotografia no modernismo, não há, segundo ele, a contrapartida de uma exploração daquilo que viria a ser o seu aspecto mais interessante:

É verdade que os movimentos modernistas que mais se interessaram por explicitar sua atenção e devoção à civilização industrial moderna – principalmente o futurismo, a Bauhaus e o construtivismo – definiram lugar para a fotografia em seus contextos, mas apenas com o sacrifício de características centrais da imagem fotográfica, ou seja, os que asseguram o seu verismo ou realismo (Gomes, idem, p. 41).

Como se vê, é o realismo fotográfico, o poder da imagem como transposição de fatias da realidade, que constitui a ontologia fotográfica para Alair. Entretanto, não se trata de uma crença cega na especularidade da fotografia tal como se acreditava no século XIX. Ele cita, nesse mesmo texto, Walter Benjamin, para enfatizar o poder mnemônico e afetivo que a fotografia tem de *suscitar referências muito pungentes ao “tempo perdido”* (idem, p. 36), a partir da memória involuntária como base do texto *proustiano* referida pelo filósofo alemão. Isso significa que para Alair a fotografia cumpre um papel fundamental de memória do vivido. Além da referência a Benjamin, Alair tece elogios a Roland Barthes pela sua contribuição teórica a respeito da presença do real na especificidade da fotografia. Ao citar a importância de Barthes, ele está referendando no

autor uma relação mais mnemônica com a fotografia.¹⁸⁰ Tanto Benjamin quanto Barthes têm leituras bastante melancólicas da fotografia neste sentido. É evidente que diante de tais perspectivas, os movimentos contemporâneos de linhagem conceitual ligados à fotografia seriam lidos por Alair sempre a partir da proeminência do real e à experiência da memória à qual ela dá acesso.

O conceitualismo, por exemplo, somente parece interessá-lo se visto sob o ângulo da valorização do objeto, em última instância, do referente real que lhe serviu de base, questão muitas vezes negada pelos artistas filiados ao movimento, em favor do registro documental esparso da processualidade da arte e da própria noção de desmaterialização da obra artística por eles empreendida. Em artigo escrito no *Jornal do Brasil*, em dezembro de 1971, por ocasião de uma mostra de arte conceitual inglesa, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Alair focaliza os aspectos que ligam este movimento com a representação da experiência vivida, tanto no que tange à presença da fotografia serial quanto no que se refere à presença de textos filosóficos nas obras ali expostas. Estes elementos têm, em seu ponto de vista, um papel importante para a sustentação de um viés sensual na arte, o qual permeia o conceitualismo britânico. Desaprovando o que ele via com a radicalidade conceitualista da negação do objeto artístico e buscando uma leitura que aproximasse a arte conceitual do movimento de contracultura e da filosofia *zen*, o Alair Gomes, enquanto crítico de arte, procura entender as conexões possíveis existentes entre estas três manifestações da cultura de sua época:

...parece agora claro que a arte conceitual é a arte que corresponde ao âmago da contracultura, que seu ascetismo e sua recusa do objeto dão testemunho, em última análise, de um amor pelo objeto em geral e de um sensualismo mais profundo e requintado que o posto em evidência por qualquer outro movimento artístico de hoje. (...) a [arte] conceitual inglesa aproxima-se de um estupendo exercício para renovação da experiência perceptiva e do próprio exercício do

¹⁸⁰ Embora Alair não deixe claro de quais textos ele retira essas idéias sobre Benjamin e Barthes, provavelmente ele não desconhecia os clássicos *Pequena história da fotografia* e *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, de Benjamin, e *A câmara clara* de Barthes, seja através de publicações estrangeiras ou seja pelo fato de que estas obras tenham sido traduzidas no país na primeira metade dos anos 1980.

pensar. (...) A arte conceitual aparece-nos como um treinamento *zen* – um esforço da valorização da experiência pela experiência, do presente pelo presente, do momento pelo momento. A arte conceitual objetiva um esforço de visão com olhos *inocentes*, de pensamento com um pensar sem culpas, uma tentativa de abertura das “portas da percepção”, certamente bem menos espetacular que aquela sobre a qual Huxley discorreu, mas não menos profunda ou transfiguradora (Gomes, 1971, p. 9).

A importância deste trecho é a identificação peculiar de Alair com o conceitualismo. O seu discurso como *crítico de arte* deixa muito claro, neste texto onde analisa obras de Richard Long (1945), John Blake (1945), Keith Arnatt (1930) e outros, a contaminação de seu fazer artístico adentrando o seu texto crítico. É da proeminência da percepção cotidiana como filtro da experiência artística, seja do artista ou do espectador, que ele está nos falando. Em última instância é à idéia de fotografia como *escrita pessoal* que Alair está remetendo. O crítico de arte, que é também um artista, enaltece o aspecto místico-religioso, e até mesmo *transfigurador*, da abertura do corpo para a percepção do mundo como um processo intrínseco às experimentações da arte conceitual levadas a cabo pelos ingleses.¹⁸¹

Se o fragmento de texto não permite pensar-se numa adesão completa de Alair em relação ao conceitualismo, ele traz à tona, no entanto, a sua simpatia pelo interesse dos artistas em direção ao referente, mas também em direção à experiência espiritual que subjaz o processo artístico. Há aqui uma subreptícia busca de sintonia entre a sua fotografia e este movimento. Não é por acaso que na análise que ele faz dos artistas britânicos há a exaltação de temas que vêm ao encontro da sua pesquisa fotográfica: a serialidade fotográfica e a percepção sensual do mundo e do corpo, apontadas em relação a John Blake; o cuidado com a perfeição da fotografia de Arnatt, bem como a

¹⁸¹ Note-se que a citação de Aldous Huxley também não é acidental, uma vez que Alair mantinha correspondência com o escritor britânico. A obra *As portas da percepção*, de 1954, informou toda uma geração ligada aos movimentos de contracultura, bastante acesos no Brasil dos anos 70, questão que certamente tem os seus desdobramentos no desbunde carioca e que não poderia deixar alheio um intelectual inquieto do porte de Alair Gomes. Cabe ressaltar que, além de Huxley, Herbert Marcuse foi um grande influenciador da contracultura, em sua leitura sobre o prazer e a repressão sexual, no livro *Eros & civilização*, que teve grande acolhida no país nos anos 60. Alair também foi influenciado pelas idéias de Marcuse, as quais aparecem em alguns de seus textos filosóficos.

sua capacidade de produzir revelações sensuais minuciosas sobre a natureza; e, ainda, a perspicácia de Long em encontrar esculturas deixadas pela natureza. Se observarmos algumas fotografias de natureza de Alair, veremos que nelas encontram-se diálogos bastante particulares com estas questões (figura 52).

Um aspecto que também chama a atenção quanto ao modo de Alair perceber a arte conceitual é a sua tentativa de ligá-la à literatura. Tanto no texto acima publicado no *Jornal do Brasil* quanto em anotações suas para um curso de história da arte,¹⁸² hoje transformadas em livro, há menções aos personagens Stephen Dedalus e Harold Bloom, do romance *Ulysses* de James Joyce. Os seus comentários vinculam-se à experiência cósmica que a observação do mundo engendra, como um dos aspectos que, segundo ele, estariam na arte conceitual:



52. Alair Gomes
Paisagem natural, déc. 1960/70

Podemos discernir estado de espírito semelhante em breves, belas passagens de Joyce no *Ulysses* (sic), quando Stephen Dedalus passeia na praia, divagando e observando a sua própria performance (...) Voltando a Joyce, no *Ulysses* (sic), quando depois do almoço, Bloom pára numa ponte e contempla as gaivotas a revoar em círculo, em espirais, aquilo acontece num espírito que passou demais para a Arte Conceitual – parece que ele, que era também um orientalista, está vendo os pássaros como um sistema de referência absoluto. A Arte Conceitual se aproxima dessas coisas, e com isso se insere como obra de arte, um pouco como Duchamp também quer incorporar a arte a seus *ready-mades* (Gomes, 1995, p. 141).

¹⁸² Trata-se de um curso formado por 16 palestras proferidas na Galeria Eucatexpo, no ano de 1975.

Mesmo que se percebam claras alusões às vivências cósmicas nas fotografias de natureza de Alair Gomes, como quem procura esculturas em objetos naturais (figura 53), o seu trabalho extrapola a conjuntura artística conceitual da sensualidade e interação com a natureza por ele esboçadas nos trechos acima transcritos. Ao buscar imagens fotográficas que são da ordem do confessional e motivadas pelo desejo homoerótico, não se trata apenas de uma apropriação do vivido em sintonia com a natureza. Para além desta questão, há um outro tipo de apropriação do vivido que, embora ligado à natureza, toca em tabus corporais bastante sedimentados, onde a sensualidade extravasa a predisposição perceptiva, atingindo, por isso, um grau maior de radicalidade. A sua poética tem como base a singularidade da experiência fotográfica, motivada pela experiência autobiográfica e pré-anunciando tendências ligadas à multiplicidade das questões de gênero que somente apareceriam de modo menos traumático nos anos 1990.



53. Alair Gomes – *Imagem*
pertencente à composição Diário de
Sumidouro, dec. 1960/90

A busca da narrativa serial, beirando a ficção, através de múltiplas fotografias organizadas em seqüência, é um outro aspecto que traduz a originalidade da fotografia de Alair Gomes. A captação da surpresa no cotidiano via fotografia é um aspecto que nos remete às pesquisas fotográficas do surrealismo. Em relação, por exemplo, ao conceito de *Maravilhoso* que Louis Aragon (1897-1982) definia como *a contradição que aparece no real* (Apud Krauss, 1996, p. 126). E, até mesmo, em relação à chamada *Beleza Convulsiva*, que André Breton (1896-1966) dizia estar vinculada à representação e, portanto, aos signos (Kraus, idem, p. 110). O conceito de *Beleza Convulsiva* não deixa de ser um sinônimo da noção de *Maravilhoso*, este último a grande medula do surrealismo, muito facilmente acessível através do registro fotográfico.

Não parece, entretanto, ser este o referencial teórico que move a relação dúbia com o real na fotografia de Alair. Para Sontag (2004, p.89), entretanto, o signo fotográfico tem estreitas relações com o surrealismo de modo mais abrangente, pois nenhuma atividade estaria mais equipada do que a fotografia para exercitar um modo surrealista de olhar, fato que, segundo a autora, nos faz perceber todas as fotos de maneira surrealista. Além do mais, a fotografia permite perceber o mundo num outro plano, onde até mesmo a brutalidade da pobreza se transforma, pois *o surreal é a distância imposta, e ligada como uma ponte pela foto: a distância social e a distância no tempo* (Sontag, idem, p. 73).

Alair, por sua vez, tem uma visão bastante crítica do surrealismo, apontando as contradições presentes no que ele chama de uma interpretação muito ligeira de Freud por Breton. Ele critica, por exemplo, a importância do sonho no surrealismo como acesso ao inconsciente. Para ele, embora essa questão tenha produzido desdobramentos em outras formas artísticas ao longo do século XX, o sonho vem a ser *a negação da liberdade nas suas manifestações mais autênticas* (Gomes, 1995, p. 96). Deste modo, fazer arte tendo como matéria-prima o sonho, sem motivações conscientes, significa ceder a *um determinismo psicológico das motivações*, onde *há quase uma tirania das (sic) motivações* (idem). O método automatista é também acusado, nas entrelinhas da interpretação que Alair dá ao surrealismo, de ser um modo pouco elaborado de fazer arte: *parece que Breton afastou-se da psicanálise quando se entregou ao automatismo como método de trabalho* (idem, ibidem).

Como se vê, no texto sobre o surrealismo, escrito originalmente para uma palestra, aparecem subtextos que apontam para valores estéticos fundamentais de Alair. Por exemplo, a liberdade de escolha como fator crucial para a atividade artística, aspecto que nos dá pistas sobre o próprio trabalho de Alair e sua diferença frente ao surrealismo e também frente aos outros referenciais artísticos ligados à fotografia em sua época. Embora a sua obra não tenha afinidade direta com os

pressupostos teóricos de Breton, que ele acusa ser uma tirania psicológica das motivações, ele percebe a potencialidade surrealista mais estendida do signo fotográfico, anteriormente apontada a partir de Sontag. Cabe ressaltar que no texto *Pequena história da fotografia* Benjamin já traz esta percepção quando exalta o mérito surrealista de enxergar o mundo com outros olhos, fato para o qual as fotografias de Eugène Atget (1857-1927) tiveram uma grande contribuição. E, como vimos, Alair leu este ensaio de Benjamin.

Entretanto, no momento em que escreve essas anotações, em meados dos anos 70, é muito provável que o artista pouco soubesse a respeito das importantes contribuições do movimento surrealista ligadas à fotografia. Ele provavelmente desconhecia o texto de Krauss, de 1981, a respeito dos fundamentos fotográficos do surrealismo. Assim, a associação que se pode fazer de Alair com o movimento é devida exclusivamente ao trânsito operado pelo artista entre as contradições do real que, uma vez transpostas para a imagem fixa, produzem discursos imagéticos que surpreendem, principalmente quando envolvem a latência cotidiana do desejo homoerótico, que era a grande busca do artista. Ser avesso ao surrealismo significava para o artista poder usufruir a liberdade de escolha dos temas em sua fotografia, um aspecto que é central em seu trabalho.

5. O TERRITÓRIO DA MELANCOLIA EM ALAIR GOMES

Na narrativa que constrói a memória de Alair Gomes, a partir das pessoas que lhe eram próximas, há sempre componentes que acionam a imagem de um Alair alegre, solícito, entusiasta da ciência, da arte e da vida. Portanto, há uma *constructo* social em que ele, na maioria das vezes, é projetado como alguém distante do protótipo do artista melancólico e taciturno, de olhar voltado para o chão e sem ânimo diante da vida. Como, então, alguém que lida com a exuberância e a beleza poderia estar vinculado à melancolia? Como alguém cujo trabalho tem forte relação com o erotismo poderia ser permeado por uma sensibilidade melancólica?

Em primeiro lugar, é preciso considerar que o erotismo não trata somente de questões positivas, mas também do sofrimento que envolve a nossa condição descontínua, bem como da unidade profunda existente entre a vida e a morte. O movimento de amor, quando levado ao extremo, é um movimento de morte (Bataille, 1987, p. 39), portanto carregado de perda melancólica. Em segundo, a melancolia pode se alojar através de uma sensibilidade histórica diante do mundo que está ligada ao ver, como na idéia da história em ruínas de Benjamin (Mattos, 1989; Buci-Glucksman, 1984). E em terceiro lugar, uma sensibilidade melancólica não precisa estar

necessariamente ligada a um temperamento patológico como a visão tradicional da melancolia ou ainda as correntes vinculadas à psicanálise (Lopes, 1999). Em Alair, a presença de uma sensibilidade melancólica se manifesta pelo fato de ele próprio ser, a partir de uma linhagem benjaminiana de pensamento sobre a melancolia, um *personagem alegórico*:

Os herdeiros melancólicos enquanto *personagens alegóricos* não são arquétipos, nem protótipos de um grupo social (aristocratas, senhores rurais), mas pertencem ao mesmo tempo ao texto artístico na sua singularidade e ao mundo da cultura na sua generalidade, sem nunca atingirem a universalidade, no sentido de apresentarem elementos permanentemente importantes de uma suposta natureza ou condição humana e, ao mesmo tempo, serem despojados de epicidade positiva ou grandeza trágica, heterogêneos, abertos à contradição lógica (Lopes, 1999, p. 74).

Embora Lopes esteja se referindo a personagens literários em sua definição de personagem alegórico, esta expressão cabe a Alair Gomes, um homem às voltas com seus conflitos intelectuais e artísticos, sempre misturados à sua vida. Em sua biografia e no discurso em primeira pessoa dos seus escritos – que não deixam de ser fragmentos de uma espécie de auto-biografia – há ressonâncias de um condicionamento histórico permeado pela alegoria. Acompanha a trajetória de vida de Alair a necessidade do “texto artístico”, que afirma a sua *escrita pessoal*. Ou seja, a sua arte é singular em sua época: ao mesmo tempo em que ela trata do banal, ela também lida com a diferença e está, como o personagem alegórico, sempre localizada nas bordas. Ela não possui a epicidade positiva apontada acima, nem a grandeza trágica do personagem alegórico de Benjamin no drama barroco, mas abriga a heterogeneidade das situações nômades, dos lugares incertos e das contradições recorrentes. Alair Gomes deixa nas entrelinhas de seu discurso escrito, assim como de seu próprio discurso visual, elementos que apontam para a perda e falta melancólicas, como se fosse uma espécie de luta pessoal com as opções de historicidade oferecidas pela sua época.

Além do homem cheio de qualidades, Alair era também o intelectual cujo pensamento sofria interditos pelas regras latentes da academia, o professor competente que não possuía emprego fixo e o artista incompreendido que produzia em silêncio e solitariamente sem nunca atingir a universalidade desejada. O discurso proferido pela sua fotografia, bem como os propósitos de sua poética peculiar, fazem eco ao isolamento da sua produção intelectual. Além de ser o observador acurado das formas que compõem o mundo ao seu redor, ele é também o fotógrafo que está numa espécie de fronteira estética, vislumbrando um caminho próprio para a sua fotografia sem, no entanto, ver perspectivas de reconhecimento da sua proposta artística diferenciada.

5.1. Uma micro-narrativa fora de lugar

Como vimos no capítulo precedente, ao lidar preponderantemente com a narrativa serial, sempre implicada com a sua biografia, a visão fotográfica de Alair Gomes extrapola a questão da imagem única e se desvia das correntes fotográficas modernas e vinculadas ao fojornalismo em ascensão a partir dos anos 1960. Entretanto, por mais que o seu projeto estético estivesse permeado pela busca das ambigüidades que o real engendra, o artista não dispensa o peso do referente. Construídas de modo cauteloso, as suas narrativas cotidianas são uma escrita fotográfica em primeira pessoa, portanto elas falam de um discurso em primeira pessoa. Além disso, nelas há uma preocupação bastante evidenciada pelo artista com a forma artística como produto final. As correntes artísticas em vigor no Brasil dos anos 70 eram contrárias a este posicionamento, tanto no que se refere às poéticas em primeira pessoa quanto no que se refere à obra acabada.

Já desde os anos 60 há um movimento da arte em direção de uma entrada mais efetiva do artista no mundo real e na vida cotidiana. Aliás, esta é uma reivindicação neoconcreta do estreitamento de fronteiras entre arte e vida, entre forma e intuição criativa, em contrapartida à frieza objetiva do movimento

concreto de São Paulo. Os arautos desta nova postura são, principalmente, Hélio Oiticica e Lygia Clark (1920-1980), através de suas experimentações em meados da década, bastante diversas daquelas da arte tradicional, promovendo um encontro cada vez mais estreito do artista com o homem comum, assim como da obra artística com o espectador. Com claras alusões à antiarte, a obra artística é levada a uma espécie de apagamento, de anulação de sua fisicalidade obrigatória em favor da vivência artística.

Naquele momento desenvolvia-se também uma recuperação do figurativismo com influência do neo-realismo francês, que na mostra *Opinião 65* inaugurou no Rio de Janeiro uma ruptura com a arte abstrata. Essa exposição trouxe nomes como os de Antonio Dias (1944), Rubens Gerchman (1942) e Carlos Vergara (1941), que inauguraram uma espécie de pop art à brasileira com forte teor político. Ela também oportunizou a primeira apresentação pública de ninguém menos do que Hélio Oiticica, que participou com a manifestação *Parangolé* na abertura da mostra no MAM.¹⁸³ Já na edição seguinte da mostra, a *Opinião 66*, houve um afastamento da Escola de Paris e um estreitamento de laços com as propostas neoconcretas. Nesse mesmo ano, os neo-realistas cariocas de 65 realizam PARE, considerado oficialmente um dos primeiros *happenings* no Brasil, o seu objetivo era o de incitar a participação do público. O evento tinha uma *preocupação social*, e dispunha-se a *obter um novo contato com o público, principalmente jovem* (Peccinini, 1999, p. 118). Não se pode esquecer que a partir de 31 de março de 1964 havíamos entrado numa ditadura militar que duraria 20 anos. A arte e a cultura em geral se tornariam os lugares por excelência da possibilidade de questionamento da realidade totalitária vigente.¹⁸⁴

¹⁸³ Essa manifestação teve capas, bandeiras, tendas e a participação de passistas e ritmistas da Mangueira, na qual o próprio Oiticica se incluiu. Ver FAVARETTO, op. cit., p. 133.

¹⁸⁴ PECCININI, Daisy. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo, Itaú Cultural/Edusp, 1999, p. 128, lembra que o próprio nome das mostras *Opinião*, ocorridas em 65 e 66, era uma forma de evidenciar um posicionamento político da arte, respondendo ao estímulo trazido pelo show *Opinião*, realizado em dezembro de 1964, no qual a música popular se mostrava como um lugar de resistência e de inserção política do artista. O público era visto como a fonte da arte e não estava sendo encarado como o consumidor passivo.

As mostras *Opinião 65 e 66* prepararam o campo para a *Nova Objetividade Brasileira*, de 1967, que além de uma exposição configurou-se também como uma proposta estética, da qual participou Hélio Oiticica.¹⁸⁵ No catálogo da *Nova Objetividade*, Oiticica manifesta a importância da *abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos* (Oiticica, Apud Zanini, 1983, p. 735). Esses eventos foram bastante importantes por fazerem emergir uma nova relação entre arte e vida, imbuída de uma leitura crítica do mundo. Estávamos num momento político peculiar, que exigia posicionamentos da arte e do artista frente à realidade em questão. Em alguns momentos, de modo mais contundentemente ligado às agruras do regime militar, e em outros de maneira mais sutil, porém igualmente politizada.

Com as tendências conceituais que chegaram ao país, mais marcadamente nos anos 70, não foi diferente. Ao mesmo tempo em que elas trouxeram a fotografia à arte, a imagem fotográfica ainda não é tomada como matéria, mas como ferramenta da arte, a qual se confunde com a documentação e não necessita de um acabamento primoroso como nas imagens publicitárias ou jornalísticas. Como no neo-figurativismo e na nova objetividade brasileira, o conceitualismo foi outra tendência da arte contemporânea no Brasil que exigiu um posicionamento intelectual do artista em relação ao mundo. Seja em direção à arte propriamente dita e o seu papel, seja em direção a uma postura crítica de leitura do mundo, o que, no caso brasileiro, respingou muitas vezes numa crítica indireta à ditadura militar.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Aliás, o termo “nova objetividade” foi criado por ele e era uma contrapartida à idéia de nova realidade ou novo realismo, creditada à influência da Escola de Paris. O termo já havia sido empregado por Oiticica ainda antes, manifestando-se em relação à sua primeira e única exposição individual na Galeria G4, *Manifestação ambiental n° 1*, em junho de 1966. Sobre isto ver PECCININI, idem, p. 114.

¹⁸⁶ Refiro-me a trabalhos como o de Artur Barrio realizado em Belo Horizonte, *Situação T/T (1ª, 2ª e 3ª partes)*, de 1970, no qual o artista radicado no Rio de Janeiro, espalhou trouxas de pano com vísceras e sangue de animais em um bairro da periferia, fazendo alusões à repressão política que se vivia. Ou a Cildo Meirelles, em sua irônica *Inserção em circuitos ideológicos*, de 1970, onde é feita uma severa crítica ao imperialismo norte-americano através de textos impressos clandestinamente em garrafas de Coca-Cola. Ou, ainda, às obras de Antonio Manuel *Eis o Saldo*, de 1968, denunciando a repressão política à manifestação estudantil dos militares e a morte do estudante Edson Luis; ou *O corpo é a obra*, de 1970, na qual o artista desafia radicalmente o sistema das artes, bem como a idéia de obra artística, ao apresentar-se nu no Salão de Arte Moderna no MAM/RJ.

Por conta da ditadura, a palavra arte no Brasil dos anos 70, estava enganchada com a política e, influenciada pelas teorias de Adorno, exigindo uma crítica à indústria cultural em ascensão e ao nascimento de um mercado de arte através das galerias (Zanini, 1983; Amaral, 1987). Nessas circunstâncias, muito mais do que manifestar a sua livre expressão, o artista e a crítica de arte eram conclamados a ter um discurso que buscasse uma sintonia com a época e uma linguagem que falasse em nome do coletivo. No caso da arte, uma linguagem que não precisava ser direta, mas tinha de ser universal.

Alair Gomes, longe de responder a essa universalidade, centrou a sua poética de contaminação entre arte e vida em um outro viés. Em lugar do interesse pelo grande discurso político e intelectual da arte de seu tempo, Gomes se aproxima dos pequenos discursos. Ou seja, das *estéticas do ordinário*, através da construção de uma micro-narrativa que, na fotografia, se vale das coisas e experiências do homem comum em sua rotina também comum. Embora essas estéticas do ordinário se desenvolvam somente nos anos 1980, elas têm o seu início na década precedente. Segundo Rouillé:

Na França, esta passagem das grandes às pequenas narrativas, do global para o local, do extraordinário ao ordinário, do novo para o *déjà vu*, enfim do universal para o particular, se esboça a partir dos anos 1970 nas primeiras obras de Christian Boltanski e seu interesse pela banalidade, pelos inventários e pelas imagens estereotipadas da cultura popular (Rouillé, 2005, p. 480).

Do mesmo modo que o artista francês de origem judaica Christian Boltanski (1944), o trabalho artístico de Alair está impregnado da banalidade cotidiana, da fatura dos grandes inventários e da ruptura com as imagens estereotipadas da cultura popular.¹⁸⁷ A beleza dos rapazes precisa ser registrada como se fosse a criação de um laço eterno com a juventude, etapa efêmera da vida, tanto para o artista, que começou aos 40 anos a sua carreira de fotógrafo, quanto para os seus modelos, que um dia serão golpeados pela

¹⁸⁷ Por exemplo em obras como *Fotos preferidas*, de 1973, onde Boltanski coleciona a evidência da vida, as experiências esquecidas, em oposição às “grandes recordações”. Ver GUASCH, op. cit., p. 424.

passagem do tempo. Esta relação entre o eu do fotógrafo e o eu dos fotografados é outro elemento que marca a poética de Alair Gomes como expressão de uma sensibilidade melancólica diante do mundo. O registro, através da fotografia, do seu próprio olhar obsessivo diante do trivial cotidiano é uma atitude de compartilhamento com o outro de sua experiência e memória, como se as suas fotos fossem a *escrita pessoal* de um diário homoerótico cuja meta, além de constituir um discurso sobre si, fosse também a de buscar aliados entre os virtuais espectadores.

Ao falar do universal do desejo e não abrir mão da especificidade do seu próprio desejo homoerótico, Alair tem consciência, entretanto, de que não está atingindo a dimensão épica que almeja para a sua obra. As suas atitudes em busca de diálogos internacionais com seu trabalho demonstram isso. Segundo Rouillé (idem, p. 481), figurar pela fotografia o mundo ordinário é buscar o cruzamento entre uma forma de *conteúdo* e uma forma de *expressão*. Há aqui uma diferença em relação ao documental em si, que se apresenta numa concepção mais restrita, assim como em relação à própria produção do fato registrado: ao mesmo tempo em que não é dispensada a relação com o real, este é desestruturado em sua crença homológica e investido de um viés expressivo que passa pela singularidade do fotógrafo e, enquanto expressão, desencadeia aproximações com a ficção literária. Relembrando Sontag (2003, p. 26), *as fotos são um registro objetivo e também um testemunho pessoal, tanto uma cópia ou uma transcrição fiel de um momento da realidade como uma interpretação dessa realidade*. Alair se serve da mesma estratégia ao propor uma poética sustentada num olhar ativo de fotógrafo que se lança em direção ao desejo, misturando biografia e ficção fotográfica, *conteúdo* e *expressão*.

A *micro-narrativa* que move a poética de Alair tem, por outro lado, uma linguagem bem mais incômoda do que a de outros artistas contemporâneos de sua época que se debruçaram sobre a questão, como o já citado Christian Boltanski. Enquanto Boltanski representa a sua autobiografia, mesclada a questões como o anti-semitismo, atingindo uma epicidade mais evidenciada em seu pensamento sobre o particular, em

Alair o particular não chega nunca a atingi-la. O artista trata de um apelo temático considerado maldito e, desse modo, passível de esquecimento histórico. Se ambos os artistas falam de sofrimento, o de Boltanski é nuançado por uma aceitação social mais abrangente e mais plenamente enganchado na História coletiva. Na poética de Alair, ao contrário, estamos num território onde a arte e o artista fazem eco a uma minoria historicamente menos “memorável” em suas conexões com a História coletiva, conforme vimos no capítulo 3. De certo modo, o artista acaba assumindo esta condição na invisibilidade auto-imposta à sua obra nas sessões com os amigos mais próximos ou na tentativa de transferência consciente de seu legado artístico para outras pessoas, fora do Brasil, ou outro tempo, após a sua morte.

Mesmo na cidade do Rio de Janeiro, onde a exuberância corporal produz no imaginário social um verdadeiro apogeu da permissividade no país, cidade que foi a maior inspiração do artista e para a qual ele presta homenagem em seu vasto acervo, existiu uma barreira invisível que dificultou a entrada do seu universo homoerótico no sistema das artes. Vale aqui o pressuposto de Foucault (1989, p. 95), segundo o qual tudo o que se diz, ou tudo o que se cala, sobre o sexo não deve ser visto como a simples tela de projeção de mecanismos diretos de poder, mas sim como manifestação de segmentos descontínuos de discursos, cuja função não é uniforme nem estável, ainda que contenham fragmentos ocultos de poder. De qualquer modo, tais dispositivos conduzem as sexualidades e o desejo não normativos a lugares históricos relegados ao esquecimento e à marginalidade. Mas é evidente, entretanto, que Alair pretendia ter um alcance bem mais amplo do que essa descrição imposta tacitamente ao seu trabalho. O seu desejo era o de atingir o global a partir do particular e de mostrar a presença da pluralidade e beleza do erotismo como algo intrínseco aos seres humanos. Comentando sobre a questão homoerótica do seu trabalho, como algo que brota de sua subjetividade, Alair declara em entrevista a Joaquim Paiva, em meados de 1983, que a sua ambição era bem maior:

(...) eu acreditava no poder de transcender a subjetividade, de transcender a minha personalidade, de tentar chegar como a um equivalente do pensamento filosófico através desse tipo de imagens. Então não se tratava de exprimir o meu sentimento, mas sim de uma ambição. É por isso que eu lhe disse que sabia ser isso um absurdo. E mesmo sabendo que o era, eu fomentava esta idéia (Gomes, 2001, p. 113).

O caráter corajoso de enfrentamento do mundo ao seu redor, mesclando vida e obra, conheceu na verdade avanços e recuos, num meio que é discretamente hostil ao seu trabalho. Se há neste pequeno trecho um momento em que o artista declara perceber o absurdo de sua ambição, também se desvela uma outra faceta típica da melancolia, a determinação obsessiva, mesmo dentro das condições mais adversas. Esta atitude remete à crueldade do melancólico para consigo mesmo: *muito cedo fui iniciado na idéia de que conquistar significa conquistar em sentido infinito, o que, em seu sentido finito, significa sofrer. Isto correspondia com o meu melancólico convencimento interior de que em sentido finito, eu não servia para nada* (Kierkegaard, apud Bolaños, 1996, p. 46).

Em Alair Gomes, além da constituição de uma poética ligada ao *homem ordinário*, há um verdadeiro mergulho em narrativas que têm forte ligação com a literatura e não com a História, como o momento político exigia dos artistas. A questão do literário em sua fotografia reacende uma paixão antiga do artista. Uma opção bastante importante nesta direção se dá quando ele descobre o potencial das imagens em seqüência como substitutas ou complementares de seus diários escritos. Daquele momento em diante, o artista nunca mais vai deixar de fotografar, constituindo a sua obra uma verdadeira *escrita pessoal* cuja expressão está calcada no ver: *Ver e ser, sinônimos no Barroco, quando o domínio da aparência exacerbada numa loucura do ser é sintetizada na resposta anti-cartesiana: Vídeo, ergo sun* (Buci-Glucksman, apud Lopes, 1999, p. 70). A fotografia funciona como a própria alegoria deste personagem-fotógrafo, fascinado pela imagem fragmentada na seqüencialidade: *diante de um mundo de experiências que se limitou, um mundo feito de fragmentos e de*

pedaços pulverizados, a tarefa poética consiste em transfigurar as coisas dentro do invisível (Buci-Glucksman, 1984, p. 47).

A fotografia, vista sob este ângulo, responde a pelo menos dois elementos inseparáveis e presentes desde sempre na antiga obsessão, quase antropofágica, daquele Alair que, desde muito jovem, queria gulosamente tudo comer com os olhos. Em primeiro lugar, a poética das composições fotográficas seqüenciais vai ao encontro da necessidade de registrar a experiência do ver como quem constitui uma memória necessária de si mesmo, complementando os seus diários escritos. Conforme já vimos, esta memória torna-se imprescindível ao artista, sobretudo porque implica um *voyeurismo* fotográfico sustentado em seus objetos de desejo. E em segundo, a construção de uma narrativa vinculada à ordenação de diversas imagens em seqüência lhe permitiu perceber a própria peculiaridade da imagem fotográfica, em contrapartida à pintura:

(...) considerando o potencial fantástico da imagem pictural em relação à imagem fotográfica e o controle bem maior do pintor comparado ao fotógrafo e considerando igualmente a minha tendência a fotografar de maneira quase obsessiva é que eu devo ter compreendido que o meu caminho ambicioso, no sentido da fotografia, deveria ser aquele da seqüência fotográfica e não o da imagem única. Em seguida veio a comparação com a pintura. Graças à imagem múltipla é que eu tive a impressão de estar apelando para um recurso da fotografia que a pintura não possui, ou seja, a sua capacidade de tornar muitas imagens sucessivas de um mesmo assunto, relativamente próximas entre si, cada uma delas mostrando, contudo, uma certa novidade, um objeto que vale a pena ser observado, que vale a pena ser ressaltado (Gomes, 2001, p. 113).

A narrativa seqüencial o faz reconhecer a proximidade existente entre a sua fotografia e a linguagem do cinema e, em última instância, à literatura. Na declaração acima, por outro lado, Alair assume o fato de estar vinculado a uma prática fotográfica motivada pela quantidade, um fazer que, para além das pretensões artísticas, é quase um sacerdócio, uma opção de vida *voyeurista*,

como uma espécie de caçador do “maravilhoso” peculiar que as coleções infinitas de imagens fotográficas podem lhe trazer. É no processo de edição deste colecionismo melancólico que se encontra o potencial literário de sua obra, sempre tentando resgatar uma memória que não aceita se dispersar. A melancolia deste processo é a da própria fotografia em si e do ofício de fotógrafo: *como o colecionador, o fotógrafo é animado por uma paixão que, mesmo quando aparenta ser paixão pelo presente, está ligada a um sentido passado* (Sontag, 2004, p. 92). Complementando esta idéia, Rouanet mostra que a questão central do colecionador para Benjamin é o isolamento das coisas do mundo numa obsessão classificatória que lhes demarca um outro tipo de existência:

A tarefa do colecionador é a transfiguração das coisas. Seu trabalho é um trabalho de Sísifo, retirar das coisas, pela posse, seu caráter de mercadorias. Mas em vez de devolver-lhes o valor de uso, o colecionador lhes atribui um valor idiossincrático (...). Cada peça de sua coleção se transforma numa enciclopédia, mônada em que se resume toda uma história – a história do objeto e das circunstâncias em que ele foi encontrado... (Rouanet, op. cit., p. 46).

A coleção de Alair é como um inventário de rapazes que, uma vez subtraídos da realidade, são reconduzidos a um outro mundo, onde reina também a alteridade homoerótica. A revisão do *déjà vu* cotidiano dá acesso a outras visões sobre a realidade do mundo, ligando o artista a Baudelaire e sua crítica à idéia de progresso no século XIX, entre vontade de tudo ver e vontade de ver de outras formas e outras coisas. O *spleen* baudelaireano interrompe o curso do tempo e produz uma *apropriação da irrealidade* (Agamben, apud Buci-Glucksman, 1984, p. 77). São essas realidades adulteradas que, segundo o discurso de Alair, valem a pena ser ressaltadas, pois é nelas que se encontra o néctar da ficção, necessário à estetização do cotidiano como uma forma de controle das inevitáveis perdas dos objetos de desejo. Quando Alair declara, na juventude, a sua obsessão pela literatura e por tornar-se *pacatamente um escritor*, ele mal sabia que seria, na verdade, através da imagem fotográfica que este fato se consumaria. A obsessão literária se dá na construção das

pequenas histórias, mas também na observação apurada do mundo que sua fotografia engendra.

Entretanto, se a opção pelas grandes seqüências é um fator que colabora na descoberta de um caminho original para a expressão fotográfica em Alair, ela também reduz as possibilidades mercadológicas da sua obra, marcada pela quantidade e pelo conflito que isto gera no artista: *Num certo sentido, eu desejava viver da fotografia. Ao mesmo tempo eu necessitava de um contato maior com o público, o que não era possível, a não ser com seqüências bem menores* (Gomes, 2001, p. 114). A questão da quantidade que as seqüências fotográficas acarretavam para o artista é também um fator que o aproxima das experimentações conceituais, no que tange à idéia de documentação do registro dos processos artísticos, questionando as fronteiras entre o que é ou não arte, assim como promovendo uma revisão quanto à importância da inserção mercadológica do artista e sua obra. Conforme já mencionei, não se trata de uma ligação de Alair Gomes com o conceitualismo, ainda que a sua atitude poética faça eco às tendências conceituais.

A fronteira existencial e estética na qual trafega a poética de Alair Gomes aponta, neste sentido, muito mais para as experimentações formais da arte contemporânea e o uso de imagens fotográficas pelos artistas, como nas tendências que apelam para a narrativa autobiográfica e confessional, mostradas no capítulo 3. Neste sentido, se há uma tendência mais forte que aponte ressonâncias com o trabalho de Alair, ela seguramente está vinculada à *arte-fotografia*, esta *outra arte dentro da arte* que se desenvolve a partir do retorno à figuração (Rouillé, 2005, p. 21). A arte-fotografia torna o signo fotográfico o centro de poéticas onde cabem as mais diferentes narrativas e temáticas. O interessante é que, na concepção de Rouillé, a arte-fotografia é vista como uma alteridade da arte, fator que é sublinhado ainda mais no caso de Alair, cuja obra revela uma outra alteridade ligada ao desejo homoerótico e sua representação artística.

A trajetória de Alair está pontuada pela presença de convicções bastante fortes desde muito jovem, as quais não recuam, mesmo que

impliquem no sofrimento como contrapartida. Essas convicções frente às suas idiossincrasias sofrem abalos, mas nunca se retiram de todo. Neste sentido, elas implicam a aquisição de um sofrimento permeando o olhar do artista na fotografia e o olhar do artista sobre a sua fotografia, como uma espécie de auto-censura. Ou seja, um olhar quase panopticista que age sobre outro olhar. Um olhar censor e vigilante que circula e se manifesta sobre o olhar do artista em relação à sua obra, a ponto de contaminá-lo e fazê-lo recuar. O grande desafio artístico proposto por Alair foi o da desestruturação do olhar masculino através de um *outro olhar* que, revisando a vigilância implícita e as regras que incidem no registro fotográfico sobre o corpo, colaboraria para trazer novos ares a respeito do pensamento sobre o erotismo e o olhar a ele predisposto. Mas este desafio sofreu as oscilações de um movimento que sabia estar na contracorrente da história e que tinha, portanto, ciência de seu poder ameaçador frente à ordem estética vigente. Não interessavam ao artista filiar-se a programas rígidos, como aqueles que influenciavam a fotografia brasileira de sua época, e nem tampouco se dobrar às estéticas contemporâneas vigentes no sistema das artes.

Talvez o único crítico de arte a reconhecer na época o valor singular da poética de Alair tenha sido Roberto Pontual, que o convida, enquanto curador, a participar da exposição *Photographie contemporaine au Brésil – Corpo e alma*, realizada em Paris por ocasião do Mês da Fotografia de 1984. Pontual não desejava mostrar nessa exposição uma fotografia de dimensão fotojornalística, voltada para a reprodução do mundo, como a que já representara o Brasil em duas outras ocasiões no mesmo evento parisiense. O interessante do depoimento do curador é a sua diferença quanto à visão predominante da fotografia naquele momento e a sua necessidade de romper com ela. Ele desejava levar para a França uma fotografia contemporânea que fosse reflexiva e extrapolasse a representação pura, assim como o exotismo tropical terceiro-mundista que havia sido explorado nas mostras precedentes dos fotógrafos brasileiros no evento:

Insistindo nos aspectos documentais, a fotografia brasileira exibida por duas vezes no Centro Pompidou, mesmo quando da mais alta qualidade, não dava conta direta de um segundo vetor igualmente essencial na produção fotográfica. Vale dizer, o da fotografia enquanto linguagem de arte, fundadora de seus próprios signos, fatos, leis, processos. A fotografia do artista-fotógrafo (Pontual, 1984).

O termo *artista-fotógrafo*, empregado por Pontual, distancia Alair e os outros artistas que participam da referida mostra de uma fotografia documental no sentido clássico. Por outro lado, esta expressão é análoga à *arte-fotografia* empregada por Rouillé, resguardadas evidentemente as diferenças e a distância no tempo quanto ao emprego dessas terminologias. Ao trazer Alair Gomes para um evento em que congrega uma *outra arte dentro da arte fotográfica*, ao mesmo tempo informada por poéticas plurais e distantes do documental, o curador produz uma ruptura simbólica no modo de ser percebida a poética do artista. Sobretudo quando empreende um cotejamento com processos de criação de outros artistas brasileiros, atuantes no cenário da arte contemporânea, alguns deles já consagrados no cenário nacional e internacional.

Cabe ressaltar que a exposição em Paris ocorreu no mesmo período em que Pontual estava refletindo sobre o renascimento da pintura. Em 1983, por exemplo, ele havia feito a curadoria da mostra *3X4, grandes formatos*. O ano de 1984, por sua vez, foi o mesmo em que ocorreu a antológica exposição *Como vai você, geração 80?* E Pontual lança o livro *Explode geração*, justamente durante a exposição ocorrida no Parque Lage. Acontecimentos como esses são para o Brasil o mesmo que fora para o mundo a Bienal de Veneza de 1980, trazendo, a partir do retorno à figuração, a possibilidade dos artistas se liberarem das amarras do conceitualismo com poéticas mais plurais, combinadas a um clima de abertura política que veio com a restauração da democracia. Por outro lado, se há uma volta à representação, existe também um ambiente mais acolhedor para a fotografia, inclusive aquela produzida por Alair.

Para a mostra de Paris, Pontual tem uma visão de curadoria vinculada ao momento político e estético que se vivia no país. Segundo ele, o fim da repressão política era uma ocasião propícia para a manifestação mais livre do corpo e da alma brasileiros, após o grande marasmo promovido pela censura. Justamente por isso é que a sua visão da fotografia não remete à pureza documental do signo, mas à potencialidade de experimentações e de expressões relacionadas ao corpo na arte contemporânea. Ele menciona no catálogo da mostra estar cansado de a Europa pedir a nós brasileiros que mostremos sempre um cardápio exótico em nossa fotografia e, por isso, ainda que sua mostra incorra um pouco nesse exotismo, *inocentemente ou não*, como ele mesmo afirma, a sua proposta era a de fugir dele.¹⁸⁸

Como Alair, todos os demais artistas vêm de mundos diversos daquele da fotografia tradicional. Hugo Denizart (1947) tem formação em psicanálise e teve uma incursão muito forte na pesquisa antropológica, de onde surgiram muitos de seus trabalhos fotográficos. Iole de Freitas (1945) iniciou-se na arte através da dança para chegar ao Super-8 e à fotografia. José Oiticica Filho talvez seja o único artista participante que estava mais afastado do horizonte contemporâneo, ainda que, como os outros, ele tenha iniciado a pesquisa fotográfica como entomólogo e, portanto, através de um olhar estrangeiro à fotografia tradicional. Lygia Pape (1929-2002), por sua vez, construiu sua carreira através das experimentações neoconcretas com o corpo, onde muitas vezes a fotografia teve papel importante. Mário Cravo Neto (1947) teve passagens pela escultura, paralelamente às suas investidas no campo fotográfico. E, finalmente, Vera Chaves Barcellos (1938), de formação em artes, iniciou a sua carreira com a gravura, descobrindo posteriormente as potencialidades da fotografia por influência da arte conceitual.

Não cabe neste estudo discorrer sobre a exposição *Corpo e alma* e detalhar os diferentes interesses em relação ao corpo que nortearam os trabalhos dos artistas nela apresentados. Entretanto, é interessante lembrar, a partir do catálogo da exposição, o respeito que Roberto Pontual credita ao

¹⁸⁸ “Imagem corpo da alma, alma do corpo”, de Roberto Pontual. In: _____. *Fotografia contemporânea no Brasil: corpo & alma*. Paris, FUNARTE, 1984. (Catálogo de exposição).

trabalho de Alair, reconhecendo-o a partir daquilo que ele efetivamente é, sem buscar uma máscara para tratar da questão do corpo masculino e do desejo homoerótico que lhe é inerente e, ao mesmo tempo, sem classificar o seu trabalho em concepções pré-estabelecidas, mas valorizando-o pela sua singularidade.

Segundo foto do catálogo, é provável que Alair tenha exposto na referida mostra um *Beach tryptich*, ou seja, um Tríptico de praia, no qual estão inscritos os corpos de três rapazes fazendo ginástica na praia em barras de ferro.¹⁸⁹ Ao invés das tradicionais garotas de Ipanema, presas no imaginário europeu do Brasil a partir da música de Vinícius de Moraes, o cardápio exótico servido por Pontual foram os garotos de Ipanema. Nas fotos, as faces dos rapazes estão instaladas no fora-de-moldura, a partir de um enquadramento que privilegia o tronco e parte das pernas. A maneira como os corpos estão arranjados evoca uma simetria bilateral que, ao mesmo tempo em que não dispensa a referência desejante, também joga com uma linguagem que, quase como num balé, evoca um certo caráter geometrizarante ao expansionismo dos corpos para fora da moldura (figura 54).



54. Alair Gomes – *Beach tryptich*, déc.80

¹⁸⁹ Talvez ele tenha mostrado mais do que um trabalho, as imagens dos *Beach tryptichs* eram relativamente pequenas, impressas em tamanho 28 X 35 ou 24 X 30cm, o que leva a imaginar que Alair possa ter apresentado mais de um conjunto. Vera Chaves, entretanto, declarou em entrevista ao autor, realizada em dezembro de 2005, que ela apresentou apenas o conjunto de quatro fotografias que está no catálogo.

Entre todos os trabalhos da exposição, o de Vera Chaves Barcellos parece ser o que tem mais pontos em comum com o de Alair. Precursora do conceitualismo no sul do país, com os grupos *Nervo Óptico* e *Espaço N.O.*, nos quais teve atuação fundamental, a artista sempre demonstrou interesse pelo corpo como linguagem a ser explorada na fotografia. Na referida mostra, ela apresenta uma seqüência de pernas, intitulada *Per(so)nas* (figura 55), que, pelo recurso do recorte, produz uma certa ambigüidade, formando verdadeiros *corpos-pernas*. Fotografados clandestinamente pelas ruas de uma cidade brasileira qualquer, ao serem traduzidas para o universo do signo fotográfico estas personas, capturadas em oblíqua e de costas, são, ao mesmo tempo, a intimidade e a sua publicização. O corpo individual e o corpo destituído de sua individualidade, aspecto que toca nas bordas de um certo *voyeurismo* perverso.



55. Vera Chaves Barcellos – *Per(so)nas* – déc. 80

Ainda que Alair apresente fotografias em preto e branco e Vera Chaves em cores, os pontos de contato entre os dois artistas nestes respectivos trabalhos expostos em Paris são evidentes: em *Per(so)nas* há imagens tomadas clandestinamente de passantes, com o mesmo recurso ao recortes corporais, assim como a mesma presença de um *voyeurismo* fotográfico flagrante. Esta afinidade entre os dois artistas não se esgota em outros momentos de suas carreiras, como na série *Epidermic scapes*, de 1977-80, que Vera apresentou em uma exposição na Colômbia, onde temos imagens agigantadas do corpo em primeiro plano, muito próximas das seqüências da *Symphony of erotic Icons* de Gomes, sobre a qual falarei mais adiante.

5.1.1. Rompendo as bordas do sistema das artes

Se a exposição de 1984 em Paris foi um caminho em direção do reconhecimento do trabalho de Alair Gomes em sua proximidade com a arte contemporânea, vai ser somente a partir de meados da década de 1990 que o artista chega ao sistema das artes. A descoberta do seu legado fotográfico se processa após a sua morte, ocorrida em 1992, num mesmo período em que estão em plena ebulição as discussões sobre a diversidade sexual numa década que foi aberta pelo advento da *Queer Nation* e sua radicalidade frente à demarcação de territórios abertos à visibilidade daquelas sexualidades outrora resguardadas aos guetos. É muito provável que, na carona da politização *queer* internacional, mesclada ao advento da morte do artista, tenha passado a existir um clima mais propício à sua integração no sistema das artes.

O início deste processo se dá com a sua inserção nas duas mais importantes coleções particulares do país, a do diplomata Joaquim Paiva, especializada em fotografia, e a do também ex-diplomata Gilberto Chateaubriand, ligada à arte moderna e contemporânea. Joaquim Paiva é um nome chave para o reconhecimento nacional de Alair Gomes, a partir de meados dos anos 90, enquanto que Gilberto Chateaubriand tem esta mesma importância no que tange ao reconhecimento internacional do artista, no início da década de 2000.

O processo que levou à publicização da obra de Alair Gomes através destas coleções passa pelo trabalho silencioso de Maurício Bentes, artista que ficou com a guarda momentânea de todo o acervo do fotógrafo após a sua morte.¹⁹⁰ Foi através das mãos de Bentes que Alair chegou às coleções de Paiva e Chateaubriand, detonando toda uma

¹⁹⁰ Como os herdeiros legais da obra de Alair Gomes, Antonio Jordão Motta Vecchiatti e Lawrence Christy III, residiam nos Estados Unidos e não foram localizados após a sua morte em 1992, numa ordem hierárquica criada por Alair, Bentes era o substituto legal desses herdeiros, juntamente com a artista Celeida Tostes, que ficaram responsáveis pela guarda do seu acervo de imagens e textos.

sucessão de acontecimentos que levaram ao reconhecimento do artista no cenário brasileiro da arte. Os desdobramentos disso são as diferentes exposições coletivas e individuais de Alair Gomes, organizadas em instituições e locais que, diga-se de passagem, jamais haviam sido receptivos à sua obra quando o artista estava vivo, como é o caso do MAM do Rio de Janeiro e do MASP de São Paulo.¹⁹¹

Também foi idéia de Bentes doar o legado artístico de Alair para a Biblioteca Nacional, protegendo a sua obra da deterioração e do esquecimento ao fazê-la integrar o acervo da principal instituição nacional ligada à memória iconográfica do país. Em dezembro de 1994, depois de um processo cheio de contratemplos, onde houve a relutância da diretoria em função do conteúdo polêmico da obra de Alair, o seu acervo fotográfico passa à guarda do setor de iconografia da referida biblioteca.¹⁹² A doação da obra de Alair à Biblioteca Nacional passa a ser um marco imprescindível para a efetiva inserção de seu nome na História oficial das imagens no Brasil. Apesar dos incômodos gerados pelo seu trabalho incomum, ninguém mais poderá desprezá-lo, uma vez que o seu legado artístico já não está mais no rol da História subterrânea e inalcançável, mas torna-se objeto real de pesquisa.

No ano de 1996, Joaquim Paiva organizou uma exposição de Alair em sala especial durante a *I Bienal Internacional de Fotografia* na cidade de Curitiba, mostrando as obras que fazem parte do seu acervo particular. Paiva já havia, no ano de 1994, mostrado nos Estados Unidos fotos de Alair pertencentes ao seu acervo, na exposição *Contemporary Brazilian Photographies: a Selection of Photographs from the Collection of Joaquim Paiva*, realizada na cidade de São Francisco, especificamente no Yerba Buena Center for the Arts. Entretanto, em nível nacional, a mostra na

¹⁹¹ Em quatorze anos de ausência de Alair Gomes, desde 1992 até hoje, houve 21 exposições das quais ele participou em praticamente todas as instituições de arte importantes do país, além da Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, na França. Destas mostras, seis são individuais. Apesar de ser pequena, esta cifra supera os vinte e seis anos de dedicação à fotografia, durante os quais o artista teve raras oportunidades de expor o seu trabalho, conforme vimos no capítulo precedente.

¹⁹² O diretor da Biblioteca Nacional, no momento da doação do acervo de Alair Gomes, era Affonso Romano de Sant'Anna.

Bienal de Curitiba foi a primeira “individual” de Alair Gomes com maior repercussão, o que dá ao seu organizador o lugar de primeiro divulgador da obra do artista, ao colocá-lo na vitrine de um grande evento oficial de fotografia, visitado também por estrangeiros.

A exposição retrospectiva de Alair em Paris, no ano de 2001, entre 14 de março e 13 de junho, teve forte influência da participação do artista na I Bienal de Fotografia em Curitiba, pois foi na referida mostra que o curador francês Hervé Chandès, da *Fondation Cartier pour l'Art Contemporain*, travou contato com o trabalho de Alair. O que levou Chandès a se interessar pela realização de uma retrospectiva internacional do artista em Paris foi, no entanto, uma conversa com Chateaubriand na qual ele soube que o acervo do artista estava sob a guarda da Biblioteca Nacional: *aquilo era algo inesperado, inacreditável, uma obra completa, pronta e totalmente desconhecida*.¹⁹³ Chandès achava fundamental a realização daquela exposição e, ao mesmo tempo, o quanto ela seria fácil, pois o artista já havia feito um trabalho de organização e classificação prévios de sua obra, otimizando o trabalho de curadoria.¹⁹⁴ Ainda assim, houve todo um trabalho preparatório que durou alguns anos para que o projeto se efetivasse. Inclusive na Biblioteca Nacional, onde a obra de Alair estava sem tratamento técnico, houve uma grande mobilização dos funcionários a partir do interesse da instituição francesa, o que viabilizou o empréstimo de um boa amostragem da obra geral do artista para a exposição.¹⁹⁵ Chandès ficou tão entusiasmado com a fotografia de Alair que chegou a ter como proposta vender a exposição para outros museus europeus e norte-americanos, assim como trazê-la para o Brasil em 2002, onde pretendia expô-la no Paço Imperial.

A *Fondation Cartier pour l'Art Contemporain* é uma instituição de caráter privado, fundada em 1984, que tem como filosofia a divulgação

¹⁹³ Hervé Chandès em entrevista ao jornal *O Globo*, publicada no “Suplemento de sábado”, 10 de fevereiro de 2001.

¹⁹⁴ Chandès enfatizou esta questão em depoimento coletado durante entrevista ao autor, realizada em maio de 2004. O crítico de arte Fernando Cocchiarale deu o mesmo depoimento em entrevista realizada em janeiro de 2005, a respeito da realização da exposição individual do artista, intitulada *Corpus*, que teve lugar no MAM/RJ em 2003/2004, da qual foi curador.

¹⁹⁵ A Biblioteca Nacional emprestou 389 fotografias de Alair para a Fundação Cartier.

para o grande público do trabalho de artistas oriundos do mundo inteiro, cujas poéticas representem originalidade no cenário da arte contemporânea internacional. Neste sentido, Chandès tem um papel importante na divulgação de artistas do mundo inteiro. A sua participação foi crucial no reconhecimento da universalidade da obra de Alair. Até mesmo para o próprio Chateaubriand, que, após longas conversas com o curador francês, adquiriu mais trabalhos do artista. Além das poucas fotografias compradas de Bentes, cerca de 60, um lote maior foi comprado pelo colecionador, chegando a um montante de quase 400 imagens.¹⁹⁶ Entretanto, o papel de Gilberto Chateaubriand também é importante como um divulgador nacional do trabalho de Alair, ao realizar em 1999 a mostra individual *Alair Gomes, Fotógrafo*, no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, com curadoria de Ivo Mesquita. E, em nível internacional, os contatos deste colecionador com a Fundação Cartier, instituição de cujo conselho curatorial é membro, também foram fundamentais para a realização da individual do fotógrafo em Paris.

Se a exposição de Paris teve grande repercussão em toda a Europa, nos Estados Unidos e no Brasil, com ampla cobertura na imprensa falada e escrita, os desejos de desdobramentos posteriores de Chandès não obtiveram a ressonância desejada. O diretor do Paço Imperial, que na ocasião era Lauro Cavalcanti, empenhou-se em levar a exposição para lá, mas teve problemas com os patrocinadores da BR Distribuidora e com o IPHAN, os quais se manifestaram contra o projeto, imbuídos de um sentimento francamente homofóbico. Hervé Chandès, por sua vez, frustrou-se em sua tentativa de venda da exposição para outros museus europeus: *A exposição ia para Leipzig e para Londres e tinha itinerância por grandes instituições do mesmo peso e com a mesma representatividade que tem a Fondation Cartier em Paris.*¹⁹⁷ Talvez a

¹⁹⁶ Este dado, que mostra o aumento do acervo de Alair Gomes na coleção de Gilberto Chateaubriand depois de algumas conversas com Chandès, alude ao fato de ainda vigorar no país o peso de um veredito internacional para o reconhecimento interno da importância dos nossos artistas, principalmente quando estamos falando de uma poética tão peculiar quanto a de Alair Gomes. Em entrevista ao autor, realizada em julho de 2003, Chateaubriand frisou que grandes especialistas da França haviam sido consultados por Chandès, os quais haviam dado um parecer favorável à obra de Alair Gomes. Ele citou os nomes de Régis Durand e Christian Caujolle.

¹⁹⁷ Depoimento de Fábio Settimi em entrevista ao autor, em julho de 2003.

mesma homofobia presente nas instituições brasileiras ligadas ao Paço Imperial tenha se manifestado também nos contatos internacionais de Chandès.¹⁹⁸

Para além do sucesso angariado por Alair Gomes na mostra da Fundação Cartier, a presença de trabalhos do artista não se resume somente às coleções privadas acima mencionadas e à Biblioteca Nacional. Ele já fazia parte de coleções públicas antes de sua morte, como a do Museu de Arte Moderna de São Paulo, desde 1988.¹⁹⁹ Mais recentemente, Gomes está no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que acolheu sob a forma de comodato as coleções de Chateaubriand e Paiva. Além disso, ele também faz parte da Coleção Pirelli/MASP, desde 1999, mesmo ano em que também passa a integrar o acervo do Instituto Cultural Itaú. Porém, a partir da realização da primeira retrospectiva de sua carreira em Paris, o artista tem o seu nome inscrito na história da arte internacional, tanto através de um belíssimo catálogo sobre a sua obra, publicado pela instituição que acolheu a mostra e já traduzido para várias línguas,²⁰⁰ quanto através da integração de sua obra à coleção da mesma instituição.²⁰¹ Atualmente, ele também figura na história internacional da fotografia ao lado de artistas como os malinenses Seydou Keita (1923) e Malick Sidibé (1935), ambos fotógrafos que se tornaram conhecidos do grande público a partir de suas retrospectivas, também realizadas na mesma Fundação.

¹⁹⁸ Em todo o caso, na imprensa o trabalho de Alair foi capa de inúmeras revistas, desde as dirigidas ao público masculino, como a *Vogue Hommes International*, até as dirigidas ao público gay e lésbico, como a *Têtu*, além de textos com destaque nos jornais *Libération*, *L'Humanité* e *Le Figaro*. Revistas especializadas em arte, como a *Beaux Arts* e a *Art Press*, também dedicaram algumas páginas ao “novo” artista recém descoberto. Fora da França, o jornal britânico *The Independent on Sunday* dedicou várias páginas fartamente ilustradas sobre o artista em seu suplemento especial *The Sunday Review* e, na Alemanha, além de revistas de moda, houve matéria sobre Alair na revista *Foto*. A exposição produziu ecos no Brasil, através de matérias nos principais jornais do Rio de Janeiro e São Paulo. Nos Estados Unidos, Alair ganhou notoriedade internacional pela crítica de arte: *O time da crítica da revista norte-americana Artforum elencou apenas os brasileiros Vik Muniz e Alair Gomes na lista das melhores exposições de 2001*, in Folha de São Paulo, 31 de dezembro de 2001.¹⁹⁸

¹⁹⁹ Não foi possível apurar os motivos do interesse e por quais vias este museu interessou-se pela obra de Alair. O crítico de arte Tadeu Chiarelli, que foi diretor do MAM/SP, também não soube me informar quem teria levado os trabalhos de Alair para aquela instituição, pois quando lá chegou o fotógrafo já fazia parte do acervo.

²⁰⁰ Aliás, segundo Fábio Settini, o catálogo de Alair teria sido um dos que mais vendeu em toda a história da Fondation Cartier, chegando à cifra de 250 exemplares vendidos em alguns finais de semana.

²⁰¹ Gilberto Chateaubriand doou duas *Sonatinas*, *four feet* e dois *Beach tryptichs* para a Fundação Cartier.

5.2. A poética do perto: a fotografia consentida

Não gostaria de pensar que meu modo de amar seja tão passivo,
embora ele sempre faça de mim um adorador.

Alair Gomes, 1962

O fetiche é uma questão central no trabalho de Alair, a ponto do artista assumir a condição de alguém que ama de modo passivo e como um verdadeiro adorador. A palavra *fetiche* tem a ver com feitiço e está relacionada à idéia de adoração. *Fetiche* vem do latim *factitius* e quer dizer, antes de tudo, um objeto fabricado pela mão do homem, como contrapartida à adoração do Deus verdadeiro (Lalande, 1996, p. 399). Ele é um objeto animado ou inanimado feito pelo homem, ainda que se admita o fato do fetiche vir de objetos que estão na natureza, aos quais se atribuem poderes sobrenaturais. O fetichismo, que está na gênese das religiosidades primitivas, por sua vez, envolve a adoração aos fetiches, processo que engendra algum tipo de subserviência, pois o fetiche, além de estar relacionado a objetos de culto, pode se ligar também a processos de adoração cega a pessoas. Em Kant, o fetichismo é visto, ao mesmo tempo, como uma religião mágica que nada tem moral, e como a constituição do próprio sacerdócio cristão, no qual reina o culto fetichista às imagens (Apud Abbagnano, 2000, p. 439-440).

O trabalho de Alair está envolto em um tipo de adoração fetichista da fotografia, sobretudo porque nele temos uma poética ligada à passagem. Acompanha o fazer do artista um sentimento imbuído do que poderíamos chamar de *melancolia da passagem*. Compreendida num sentido ampliado, a passagem aparece em sua obra sob diversas roupagens: no registro dos que passam em sua janela ou em frente de

sua câmera nas andanças pela cidade; no registro de uma temporalidade que é duração mas, por estar inscrita na fotografia, é signo que evoca sempre a passagem do tempo; e, finalmente, como discussão melancólica a respeito da passagem do tempo cronológico na vida do próprio artista e de seus modelos (Pot, 1994).

Neste último sentido, a passagem se estabelece como uma espécie de *síndrome de Dorian Gray*. Porém, ao contrário do personagem de Wilde que faz um sinistro pacto de juventude com o seu retrato, no qual o envelhecimento está fadado à imagem escondida no sótão, a fotografia de Alair é um modo de eternizar a beleza juvenil e a sua própria juventude. Esta questão fica mais clara nas imagens feitas em estúdio. Nelas se percebe um processo narcísico do artista, o qual visa indiretamente à construção de um auto-retrato, uma vez que as imagens se configuram como uma continuação de seu corpo no corpo alheio. O Dorian Gray que envelhece no retrato é substituído pelo Alair que, através das imagens-retrato de seus garotos, se percebe eternamente jovem e pleno da motivação apaixonada que o desejo erótico e a adoração a estas imagens lhe instigam. Nas situações em que os modelos são cartografados muito próximo das lentes do artista, ou seja, em situação de intimidade plena, este jogo de adoração narcísica fica mais evidenciado. A tal ponto de remeter a uma quase fusão do corpo do fotógrafo com os corpos dos modelos (figura 56).

O processo de fazer imagens numa poética da proximidade não ocorre sem fazer rituais que evocam fronteiras tênues entre o sagrado e o profano, o que pressupõe e legitima para Alair um envolvimento muito grande com os seus fotografados. Depoimentos de pessoas que acompanharam as sessões fotográficas do artista dizem que quando ele estava fotografando os garotos, ou seja, os seus objetos de desejo por excelência, havia uma espécie de êxtase em seu olhar durante o ato fotográfico, como se ele estivesse hipnotizado pelo referente que registrava.²⁰²

²⁰² Depoimento de Fábio Settimi em entrevista ao autor, realizada em julho de 2003.



56. Alair Gomes – *Fragmento de Symphony of erotic icons*, 1966-1977

A máquina fotográfica funcionava como uma extensão sexual do corpo do fotógrafo em direção ao corpo dos fotografados, pois se tratava para ele de um ritual sagrado de interação erótica. Este êxtase que está no olhar do fotógrafo, expressão do erotismo religioso de Alair, era um ingrediente primordial do próprio exercício fotográfico e não acontecia somente quando ele

fazia fotos de rapazes. Camila Amado declarou que Alair era inteiro no processo de fotografar, quer fossem as suas peças teatrais, onde ele parecia estar submerso no texto e atuando junto com os atores, quer fossem os inúmeros retratos que ele fez da atriz:

Eu me sentia sempre com um apaixonado me fotografando. (...) Eu acho que fotografar era [para ele] a forma de entrar em sintonia erótica com os fotografados. Aliás, eu acho que a fotografia era o *phallus* dele. A câmera era o *phallus* mesmo. Na maior parte das vezes não era necessário para o Alair uma consumação do ato. (...) O campo do Alair não era o do baixo erotismo no sentido da necessidade fisiológica. Não era esse o campo da ação sexual dele. Era uma transposição para o campo poético, artístico... E por isso [o seu processo de coleta das imagens] era tão violento.²⁰³

O último texto de Alair, intitulado *Homo eroticus*, defende a presença de Eros como verdadeiro princípio criador. Se desde *Drôle de foi* ele já dá pistas de que o ato sexual era algo que provinha do sagrado, sendo dotado de uma beleza e transcendência ímpares, neste seu último texto o erotismo é visto como o fio condutor, absolutamente humano, para um *estado perfeito de existência*, um estado ideal onde reina a harmonia. Justamente por pensar a sexualidade nesse patamar, não seria difícil para o artista exercitá-la metaforicamente através do ato criador, que no seu caso está implicado com o *voyeurismo* e com o *fetichismo* fotográficos. Estas questões extrapolam o ato fotográfico, pois elas estão presentes antes, durante e depois, o que constitui em sua poética o sentido de um *evento*.

O aspecto mais interessante no trecho do depoimento acima transcrito é a comparação entre a máquina fotográfica e o *phallus*. O ponto nevrágico da poética de Gomes é a construção de um discurso imagético que tem como ponto central o *phallus*, ou seja, a constituição de uma verdadeira *fala sobre o phallus*, como uma síntese do universo poético de Alair e sua ligação estreita com o mundo masculino. Sem dúvida, a fotografia de Alair serve-se desse

²⁰³ Depoimento de Camila Amado em entrevista ao autor, realizada em janeiro de 2005.

território permeado pelo masculino, porém sempre reconduzindo-o a um processo idealizado de *desterritorialização*.

O ato de fotografar está permeado de um comprometimento interativo entre fotógrafo e fotografados, o que prova estar *Eros* efetivamente onipresente em suas investidas fálicas com a máquina fotográfica, afinal tratava-se de um apaixonado em cena. Camila Amado chega a dizer que, caso Alair o desejasse, ela se deixaria facilmente seduzir por ele, tamanha era a entrega e o “tesão” que permeavam o ato de fotografar para o artista.²⁰⁴ Se neste exemplo percebe-se a inteireza e paixão *voyeurística* de Alair, onde o poder do *phallus* já se evidencia, o que pensar sobre o que lhe acontecia quando se tratava de registrar o mundo masculino, esse universo de instauração efetiva de sua *fala sobre o phallus*? Quando envolvia fotografias de estúdio, o método de Alair estava permeado por um verdadeiro projeto de sedução, que certamente era bem mais intenso do que este do depoimento acima e quase próximo de um namoro. O objetivo principal dessa fotografia era, além da imagem, também o de suprimir o mundo descontínuo existente entre ele e os fotografados, como se a realidade necessitasse de um plano escondido, um *arrière plan* (Lambotte, 2002, p. 32).

Tal como Bob Mizer na Los Angeles da década de 50, Alair tinha alguns argumentos que justificavam o seu envolvimento com a fotografia de rapazes: ele acreditava que, através das imagens, seria possível *despertar nos garotos a consciência da própria beleza*, o que talvez lhes trouxesse possibilidades futuras no que tange à conquista de um lugar como modelos profissionais ou ainda como atores no mundo televisivo em expansão no Rio de Janeiro dos anos 70.²⁰⁵ Esta crença era, na verdade, um princípio legitimado pelo fundo social que ela abriga, o qual de algum modo deveria ser compartilhado pelos garotos, caso contrário o seu acervo não teria a magnitude numérica que se verifica em suas séries feitas em estúdio. Processo semelhante envolvia a produção dos filmes de Pasolini, em geral estrelados por rapazes pobres que

²⁰⁴ Idem.

²⁰⁵ Depoimento de Fábio Settimi ao autor, em entrevista realizada em julho de 2003.

nada tinham a ver com os atores tradicionais, ficando embutida na relação entre o diretor e esses rapazes uma aura de sedução e estrelato.²⁰⁶

É inevitável lembrar que, na época de Alair, estávamos na era da fotografia pré-digital e num mundo sem a comunicação em redes que banalizou o ato de fotografar, bem como a presença da imagem no cotidiano. Nessa conjuntura, os fotógrafos cumpriam, ao menos no imaginário popular, um papel mítico. Sobretudo se considerarmos a ascensão da fotografia jornalística e publicitária. Desse modo, Alair provavelmente encarnava o personagem do fotógrafo como possível apadrinhador das sonhadas carreiras artísticas desses garotos. A consciência dessa situação foi bastante aproveitada por Alair como estratégia de aproximação de muitos dos rapazes que aderiram à sua poética. A máquina fotográfica cumpria, assim, o papel de instrumento de persuasão que tinha um poder simbólico relacionado à construção social da imagem do fotógrafo, mas também funcionava como um *phallus* mesmo, admitido em muitas ocasiões pelo discurso indireto do próprio artista. *Ele era muito feio, mas ele conseguia seduzir os rapazes. Ele dizia para a máquina fotográfica: You have to sing to them, you have to sing to them, e assim ele cantava para os rapazes e os seduzia.*²⁰⁷

Alair não tinha recursos financeiros para pagar os modelos que posavam em seu estúdio, os quais, por sua vez, eram oriundos em sua maioria das classes média e média-baixa.²⁰⁸ Entretanto, ele era um sedutor que apostava na aura de sua posição como fotógrafo e no que isto poderia representar para

²⁰⁶ O cineasta Luiz Carlos Lacerda fez recentemente, em 2003, um filme sobre Alair Gomes, no qual conjuga documentário com ficção. No filme, intitulado *A morte de Narciso (Alair Gomes)*, além de imagens do fotógrafo e depoimentos de pessoas que o conheceram, aparecem também jovens atores recitando poemas da literatura homoerótica brasileira. Em entrevista, realizada em janeiro de 2005, Lacerda declarou que contratou atores inexperientes e mesmo rapazes que não eram atores para o filme. A sua intenção era a de se aproximar do universo de Alair Gomes, que fotografava rapazes leigos, que não eram modelos profissionais, muitos dos quais eram, inclusive, bastante pobres.

²⁰⁷ Fábio Settimi, *idem*.

²⁰⁸ Não foi possível entrevistar nenhum dos rapazes que posaram para Alair. Porém, o crítico de arte Fernando Cocchiarale disse que, no dia da abertura da exposição *Corpus*, realizada em dezembro de 2003, apareceu um homem chamado Pietro que havia sido modelo do fotógrafo. Trata-se de um rapaz da classe média-alta carioca que atualmente vive na Itália. Em geral, entretanto, os garotos que Alair fotografava em seu estúdio/casa eram os mesmos que freqüentavam a praia de Ipanema próximo de seu apartamento. Muitos deles não moravam nesse bairro e, após travarem amizade com o fotógrafo, acabavam fazendo de seu apartamento um QG onde tomavam banho e faziam lanches, entre as sessões de fotos, como uma espécie de acordo tácito entre os envolvidos.

os garotos. Essa consciência fazia parte do ritual de aproximação entre o fotógrafo e os fotografados, ambos de certo modo envolvidos com a mesma melancolia, na qual o ato presente de tirar fotografias significava a projeção de um futuro promissor cuja materialização se dava através da imagem, ou seja, através da estetização do cotidiano. Esse jogo começava com as fotografias clandestinas feitas na praia, as quais eram posteriormente mostradas aos garotos e, caso eles se agradassem, iniciava-se o desencadeamento de todo um processo que poderia envolver uma relação de parceria nas fotos de estúdio. Essa possibilidade significava para Alair muito mais a criação de laços de amizade do que propriamente desdobramentos sexuais efetivos com esses garotos. Na foto nº 1 da *Symphony of erotic icons* nº 3, o artista declara:

O comportamento básico de um modelo diante de seu fotógrafo é o único que pode ser afirmado em relação a todos os jovens cujas fotos aparecem na *Symphony of erotic icons*. Em um certo número de casos o relacionamento entre o autor da presente composição não se tornou mais íntimo. E mesmo quando se tornou, permaneceram nítidas, na grande maioria das vezes, as diferenças de convicção acerca do próprio relacionamento.

Esse texto mostra, de um lado, um distanciamento profissional e, de outro, envolvimento ambíguo entre modelo e fotógrafo. De qualquer modo, a máquina fotográfica era o *phallus* ativo que seduzia os modelos passivos, convencendo-os a posarem nus, com seu *canto encantador* – tal como as sereias que atormentavam Ulisses em sua melancolia de temor às paixões e à morte (Matos, 1987b). Porém, uma vez cumprido o ritual, percebe-se, entretanto, que há uma inversão desse suposto poder de sedução masculinizante do qual se investe Alair em sua estratégia inicial de aproximação. O fotógrafo desterritorializa seu lugar ativo, enquanto senhor do processo e detentor de uma arma fálica, a máquina fotográfica, para assumir o lugar passivo do adorador dos corpos impressos no signo. E como tal, ele não foge dos riscos que assume ao incorporar uma espécie de precipício da paixão na construção das suas *imagens-fetiches*.

Em Ulisses tínhamos as sereias como ameaça melancólica do herói épico. Na estratégia fotográfica de Alair temos uma ameaça melancólica que incide, num primeiro momento, sobre os garotos – que se entregam aos olhos fálicos da máquina de Alair – para depois *reterritorializar-se* sobre o olhar do fotógrafo – em sua adoração continuada dos signos fotográficos, como rastros do vivido. É prioritariamente do termômetro dos instintos contra a razão que ocorre, em última instância, a medida poética da fotografia de Alair, o que para ele gerou muitos conflitos, conforme mostrarei em seguida. Se a melancolia de Ulisses ocorre pelo medo da entrega esporádica aos sentidos, ou seja, ao canto das sereias em sua travessia de volta a Ítaca, a de Alair ocorre pela premência dos sentidos como centro irradiador e corriqueiro de sua poética sem o vislumbre de Ítaca. Segundo Romano Guardini, a melancolia *é a vida voltada contra si mesma, o bloqueio dos impulsos de auto-conservação, desarraigados pelo impulso de auto-negação, justamente por isso a sua imagem fundamental é o aniquilamento que se converte em valor positivo, em algo desejado e planejado* (Apud, Matos, idem, p. 149).

5.2.1. Atos trágicos: uma longa sinfonia

A obra mais importante de Gomes, segundo a sua perspectiva, parece ser a *Symphony of erotic icons*, realizada entre 1966 e 1977. Nela o artista se entrega de forma radical ao ato criador permeado pela paixão, como se estivesse movido pelo valor desejado e positivo do aniquilamento. Esta composição fotográfica é a mais grandiosa de Gomes e também a que ele mais se esmerou em organizar, deixando sobre ela textos explicativos. Nas primeiras linhas de seu texto de apresentação da obra, intitulado *Sobre a Symphony of erotic icons (ou Erotic compositions in 3 movements)*, de 1975, ele não deixa dúvidas de que o grande motor desse trabalho foi a fascinação consentida, portanto, o impulso apaixonado: *eu aceitei a sua dominação absoluta sobre todo o processo de criação* (Gomes, 2001, p.149).

Paradoxalmente, em mais de um momento o texto faz referência ao fato de Alair não estar seguro se a *Symphony* era ou não uma obra de arte, ainda que o artista desejasse que ela fosse recebida enquanto tal. Mais do que uma apresentação da série, o texto traz inúmeras referências dos conflitos do artista diante de seu processo criativo, sobretudo pelo tema nele envolvido, o nu masculino explícito, um processo criativo dos mais radicais em toda a carreira do artista. O eixo principal de seu mal estar frente à obra é também o que foi, para ele, o aspecto central do trabalho, ou seja, a sua entrega pessoal ao binômio *obsessão-fascinação*. Paradoxalmente, se este aspecto foi o elemento imprescindível para a continuidade e mesmo para a realização do trabalho, ele também acabou por se configurar como um elemento de crise quanto ao reconhecimento da referida obra enquanto arte pelo próprio artista.

As dúvidas percorreram diversas das suas escolhas, inclusive relacionando-se ao título da composição. Ele queria uma relação com a música, daí veio a idéia de sinfonia. Assim como, pela fascinação que o trabalho exerceu sobre ele, havia também a necessidade de uma relação com o sagrado, de onde partiu a palavra *ícone*. Mas Alair não estava satisfeito com estas escolhas, como também não o estava frente ao uso da palavra *erótico*, que ele pensou até em mudar para “pornográfico”:

(...) este título tem um inconveniente, ele poderia dar a impressão errada, através da idéia de “sinfonia”, que eu achasse ter criado uma obra de arte; quanto ao termo “ícone”, ele poderia por sua vez parecer pedante. Neste caso haveria uma conotação muito diferente da que eu queria lhe dar. Eu desejo, às vezes, mudá-lo para “imagens”. O termo “erótico” me pareceu, em alguns momentos, menos conveniente que o termo “pornográfico”, que é mais franco; mas neste aspecto eu já me decidi pela primeira opção (Gomes, *idem*).

Como se percebe, o artista está gerando um discurso que coloca a sua produção como algo de menor valor: não é arte, logo não pode ser uma *sinfonia* e nem mesmo carregar uma palavra pedante como *ícone*; por conseqüência, não sendo arte, não pode ser *erótica* e sim *pornográfica*. O conflito maior exposto pelo artista no que tange ao seu

não reconhecimento do trabalho em questão como uma obra de arte tem a ver com a sua pronta aceitação, de maneira espontânea e ingênua, de uma *fascinação* pessoal vivida como *obsessão*. O texto, por vezes irônico, é quase uma expiação de culpa cristã do artista se colocando como não merecedor do paraíso da arte. O misto da fascinação com a obsessão aniquilaria, segundo ele, alguns fatores intelectuais, sem os quais não existe obra de arte, aproximando o seu trabalho da vulgaridade ou simplesmente do *kitsch*. Ele menciona, ainda, comentários de pessoas que viram a composição em sua casa, segundo as quais *as impressões lascivas que ela engendra seriam, por princípio, incompatíveis com a arte*. Alair diz não se importar com esses comentários, ainda que o fato de abordá-los em seu texto indique o contrário. Ele insiste em afirmar que a sua incerteza diante do trabalho nasceria principalmente de outros aspectos:

disso que, em meu trabalho é vulgar ou *kitsch* em consequência da minha fascinação; disso que é vulgar ou *kitsch* pela ausência de toda conotação teórica semelhante à que se encontra em certos (mas não em todos) exemplos da Pop Art. E sem nenhuma relação desejada com o surrealismo, todas as formas de anti-arte ou simplesmente do mau gosto. A questão que eu coloco sem, contudo, respondê-la é a seguinte: é possível que aquilo que é vulgar e *kitsch* possa ser aniquilado pelo poder da fascinação, que os aceita sem censura e sem hesitar, em tudo onde ela intervém? (Gomes, idem).

Como se percebe, havia um embate do artista diante do seu processo criador, neste caso ligado à presença da fascinação pelo corpo masculino. Poderia ela minimizar ou diluir a vulgaridade e o *kitsch* que ele enxerga nesse trabalho? Estas dúvidas remetem novamente Alair à situação solitária da fronteira. A série *Symphony of erotic icons*, bem como tudo o que ela significou para ele, traz à tona muitas das outras crises existenciais atravessadas pelo artista e mostradas no capítulo 2. Porém, neste caso, evidenciadas a partir do ponto de vista artístico: o artista não encontra relação do seu trabalho nem com o surrealismo e

nem com todas as formas de anti-arte e, também, com o que ele chama de mau gosto. Entretanto, ele fala em vulgaridade e *kitsch*. Supostamente o que ele chama de vulgaridade estaria ligado à presença do nu masculino explícito. Mas e quanto ao *kitsch*? Ou, dito de outra maneira, qual a relação entre vulgaridade e *kitsch*?

Num dos fragmentos do texto, Alair se refere ao processo de intelectualização geral da cultura contemporânea, o qual se manifesta na arte de sua época através da proeminência das idéias fazendo parte dos processos de criação. Ele provavelmente está se referindo às tendências conceituais da arte. Se este é um pressuposto do período, reconhecido pelo Alair enquanto crítico e professor de história da arte, como então o Alair artista – e, diga-se de passagem, um artista que também têm incursões no pensamento filosófico – se deixaria levar pela *fascinação* ao invés do *intelecto*? Como separar o artista do crítico de arte e do filósofo? Segundo a sua visão, a escolha do assunto artístico na *Symphony* parecia não lhe exigir um desenvolvimento intelectual, o que entrava em choque com as suas profundas incursões na filosofia e com a premissa nelas expressa de que tudo o que vale para a *idéia* também é válido para a *imaginação*, ou seja, de que tudo o que é válido para a filosofia também o é para a criação artística. E, muitas vezes, ele confessa não encontrar nessa obra nem *idéia* nem *imaginação*.

Cabe ressaltar que, no mesmo período em que Alair escreve esse texto, em 1975, ele está estudando a arte do século XX para o curso de história da arte, anteriormente mencionado, por ele ministrado na galeria Eucatexpo no mesmo ano. Nessa preparação para o referido curso, ele diz não ter encontrado nenhum exemplo que lhe permitisse conservar a esperança sobre o caráter artístico da *Symphony*. Porém, uma única luz no fim do túnel se apresentava naquele momento. Através do contato com textos de Marcel Duchamp sobre a obra *Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*, Alair revela um certo parentesco entre a sua *Symphony* e a referida obra do artista francês. Alair não conhecia, contudo, nenhuma imagem desse trabalho hoje pertencente ao

Philadelphia Museum of Art. Duchamp foi bastante parcimonioso em mostrá-la, trabalhando nela em segredo por vários anos, a ponto de as pessoas acharem que ele havia desistido da arte. Segundo a leitura de Alair no contato com os escritos sobre a referida obra, haveria uma inspiração erótica permeando o processo de criação duchampiano: *a sua descrição indica que ela [a obra *Étant donnés*] foi inspirada por um sentimento erótico tão claramente expresso que ele produziu a impressão da pornografia e excluiu o fator intelectual que eu chamei acima de “idéia”* (Gomes, idem, p. 149-150). Como se vê, Alair ressalta a existência de uma sintonia entre ele e Duchamp, através da leitura do texto sobre *Étant donnés*, mostrando que o fator intelectual não era a coisa mais importante na obra, mas a experiência “erótico-pornográfica.”

Alair considerava o dadaísmo, assim como o surrealismo e a *Bauhaus*, três correntes que haviam aproximado a arte da vida: *dadá e surrealismo – e com eles o funcionalismo que foi ter na Bauhaus de maneira evidentemente muito diversa – agem sobre o sistema de valores do mundo em geral, de modo bem mais direto* (Gomes, 1995, p. 80). Ao contrário do surrealismo, movimento duramente criticado por Alair, conforme mostrei no capítulo precedente, o dadaísmo é visto como um movimento mais livre: *o seu senso de libertação é bem mais vivo do que o do surrealismo; a sua atitude é a de viver independentemente dentro do mundo que protesta; e protestar com ele* (idem, p. 79-80). Certamente estas sutis declarações quanto à exaltação da liberdade e do protesto, bem com a opinião mais favorável de Alair em relação ao dadaísmo, devem estar ligadas à descoberta, naquele mesmo momento, dos elementos que estreitavam as relações entre o dadaísmo, ou a atitude dadá, e a sua pesquisa na *Symphony of erotic icons*. De certo modo, a aproximação entre arte e vida expressa no dadaísmo e sua atitude de *viver independente dentro do mundo que protesta* parecem colaborar para que Alair formulasse uma imagem positiva de Duchamp, como *o artista mais influente da arte no século XX* (idem, p. 82) mas também como uma referência para as suas inseguranças criativas. Alair repete em seu texto

sobre o dadaísmo a frase de Duchamp: “o principal é respirar, não é fazer arte” (idem, p. 83).

Étant donnés é a última empreitada artística de Duchamp (figura 57). Trata-se de uma caixa onde reina uma atmosfera onírica, uma espécie de diorama ou mesmo um *peep-show*. O acesso do espectador se dá por um quase invisível buraco numa porta, através do qual é possível espionar o interior da caixa com a sua cenografia. No primeiro plano do referido objeto, encontra-se a representação de uma mulher nua, feita de resina, deitada e de pernas abertas sobre ervas e gravetos, tendo à mão um lampião de gás. Ao fundo, um painel fotográfico com uma



57. Marcel Duchamp
Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage, 1946-1966

paisagem bucólica com riacho nos remete ao clima de mistério da *Mona Lisa*, uma obra, aliás, nem um pouco estranha a Duchamp em suas irônicas investidas dadaístas.²⁰⁹ A figura feminina não se revela por inteiro, produzindo certa estranheza o fato de ter o rosto oculto. Esta questão é reforçada ainda mais pelo fato de a figura feminina ter uma de suas pernas projetando-se para o primeiro plano e convidando o espectador a contemplar o seu estranho sexo, flagrantemente artificial, – sem pêlos pubianos e resumido a uma fenda, – que se projeta diante dos seus olhos de espião. O trabalho foi realizado entre 1946 e 1966 e tem uma relação bastante estreita com o *voyeurismo*.

É, portanto, do universo do desejo sexual que estamos falando, pois a sexualidade era para Duchamp um elemento de discussão primordial e essencial em contrapartida aos referenciais burgueses de mundo – uma

²⁰⁹ É importante lembrar que em 1919 e 1965 Marcel Duchamp fez intervenções na *Mona Lisa*, as quais ele chamou, ironicamente, de *L.H.O.O.Q.* A pronúncia francesa desta sucessão de letras produz uma frase tão ambígua quanto Rose Sélavy. Essas intervenções dadaístas na *Mona Lisa*, juntamente com o seu título sugestivo, são mais um exemplo que manifesta o erotismo irreverente de Duchamp.

legitimidade existencial que todos os artistas progressistas, em especial os dadaístas, buscavam no início do século XX (Mink, 1984; Ades, 1993). Duchamp, por outro lado, jamais abriu mão do caráter intelectual de sua arte, ainda que ela tivesse relações com o erotismo. A frase *Eu quero agarrar as coisas com a minha mente, como a vagina agarra o pênis* (Apud Mink, 1984, p. 84), é bastante significativa do pensamento do artista, assim como de sua aproximação das questões que atormentavam Alair Gomes no que concerne à relação entre arte, erotismo e intelecto, pelo menos naquele momento de sua vida. O erotismo velado de *O grande vidro* (1915-23) transforma-se em *Étant donnés* numa representação aberta da sexualidade, desafiando o espectador a abandonar o seu ponto de vista passivo e a tornar-se consciente da ameaça causada à sua sensibilidade, ao ver-se implicado com o desejo *voyeurista*.

A *Symphony of erotic icons* não se assemelha em nada a *Étant donnés*, a não ser por quatro questões que lhes são comuns: a obsessão erótica que lhes dá origem, o *voyeurismo ritualístico* que ambas engendram, a presença do corpo nu e, finalmente, – de modo bastante diverso, diga-se de passagem, – o uso da fotografia. Um outro aspecto, ainda a ressaltar, é o tempo que seus autores levaram para amadurecerem e concluírem as suas respectivas obras: se Duchamp levou 20 anos para concluir *Étant donnés*, Alair permaneceu cerca de onze anos sobre a *Symphony*.²¹⁰ O seu método de trabalho, também aplicado nessa obra, era baseado na quantidade quase infinita de registros para, posteriormente, efetuar a edição criteriosa das suas seqüências. Assim, Alair superou os 20 anos de Duchamp através da quantidade de fotografias que essa composição implica, um aspecto que segundo o artista era o propósito central do referido trabalho. Para que a obra cumprisse o ideal da *obsessão/fascinação*, era necessária essa quantidade exagerada, essa desmedida, esse princípio dionisíaco.

A obra total é composta de 1.767 fotografias impressas em formato 30 X 40cm, separadas em subseqüências de 18 envelopes, ocupando 48

²¹⁰ Ainda que Gomes tenha declarado em 1989 ter sido aproximadamente de oito anos o período em que ele se debruçou sobre a *Symphony*, entre 1972 e 1979. In: Gomes, Alair. *The general classification*. Acervo Alair Gomes da Biblioteca Nacional, p. 21. (Texto inédito).

cm de altura e pesando 36 quilos. Estes detalhes todos, embora pareçam cômicos, foram organizados pelo próprio Alair, num nível de minúcia extremo, chegando a mostrar a diferença de peso e altura existentes caso o conjunto de fotos fosse considerado sem a presença dos referidos envelopes (Gomes, 2001, p. 152). Este interesse pelo detalhamento, assim como o aspecto quantitativo das imagens que envolveram a composição, muito além das que foram escolhidas pelo artista na obra acabada,²¹¹ demonstram não somente a obsessão que permeia *voyeurísticamente* a obra em si, mas também a obsessão melancólica paralela a todo o envolvimento do artista no processo. Enquanto colecionador e catalogador de seu universo fotográfico, Alair tenta a captura impossível da experiência do real. Este é um elemento fundante da melancolia que se faz presente nessa composição e em toda a sua obra fotográfica. Neste sentido, ele se aproxima da mesma obsessão melancólica de Eugène Atget em manter viva a cidade antiga que é engolida pela modernidade (Buisine, 1994, p. 24).

Em sua forma definitiva, a *Symphony of erotic icons* compreende cinco movimentos, tentando buscar uma analogia com o gênero musical da sinfonia (*Allegro, Andantino, Andante, Adagio e Finale*).²¹² Alair explica que a busca de uma estrutura global de conjunto não minorizou o respeito à passagem de uma foto para outra: *em seu conjunto a obra tem um tema único; próprio do resultado de uma obsessão-fascinação. Mas este tema se enriquece de numerosas variações...* (Gomes, 2001, p. 150). A alternância das seqüências de um tema principal por um tema secundário, nos dois primeiros movimentos, traria momentos de exceção que romperiam com a lógica discursiva dos temas facilmente reconhecíveis. Já no terceiro movimento aparecem somente temas secundários, com alguma liberdade nas seqüências finais (figuras 58 e 59). Ainda que estas rupturas tenham o

²¹¹ Somente das “sobras” desta composição, a Biblioteca Nacional tem 546 imagens, isto sem falar que muitas das fotografias tiradas da *Symphony* foram usadas em outros trabalhos, como a série *Adoremus, Fragments from opus 3*.

²¹² O texto de apresentação da *Symphony of erotic icons* é de 1975, momento no qual a obra não tinha ganhado ainda a sua forma final. Ela tinha, por exemplo, apenas três movimentos e era composta de 1.100 fotos. Em texto de 1980, *Définitions préliminaires des termes du transfert de propriété...*, Alair fala em 1.767 fotos e em cinco movimentos.

propósito de dissolver a linearidade das seqüências, e lembrem a desestruturação complexa da melodia convencional na música atonal, o artista diz que não há analogia possível entre a sua sinfonia visual e a música de Arnold Schönberg (1874-1951).



58. Alair Gomes – *Symphony of erotic icons* – Fragmento do 1º Movimento *Allegro*, 1966-1977



59. Alair Gomes – *Symphony of erotic icons* – Fragmento do 3º Movimento *Andante*, 1966-1977

Observando algumas imagens da obra percebe-se que nem todas elas obedecem ao mesmo cuidado quanto à precisão formal. São muito comuns os desfoques e a desestruturação dos enquadramentos ortogonais. Alair declara que estas questões são intencionais, pois a composição quer mostrar prioritariamente aquilo que é próprio da fotografia em detrimento de sua ligação com a pintura: *é preciso considerar como*

acidental ou secundário e, portanto, não como um aspecto positivo da obra, o fato de que algumas fotos são compostas como quadros (idem, p. 150). A mesma rejeição da pintura afirma-se também, na obra, quanto à narratividade do cinema, pois não se trata do princípio narrativo vinculado a uma imagem que no espaço bidimensional se constrói no tempo como sucessão, mas prioritariamente de uma experiência obsessiva, onde a temporalidade está a ela subordinada, ou seja, há um manifesto desejo do artista de trazer *uma torrente amazoniana de ícones que confundem a ordenação pacientemente estabelecida da sucessão das imagens* (Gomes, idem).

5.2.2. Invisibilidade consentida

De certo modo, malgrado o cuidado de Alair Gomes em relação a essa composição, parece haver de parte do artista uma certa previsão quanto à invisibilidade da obra em questão, o que remete mais uma vez à melancolia do aniquilamento desejado. Como se ele quisesse, de modo contraditório, ao mesmo tempo mostrá-la e escondê-la, como a tratar de um tesouro, uma preciosidade exclusivamente sua. Ou seja, trata-se de uma experiência que não abre mão de estar num caminho “entre” o íntimo e o público, o biográfico e o artístico. Essa relutância em mostrar a *Symphony* é parecida com aquela que se manifesta como dúvida sobre o seu caráter artístico. São diversos os textos e depoimentos em que ele impõe condições severas para a fruição dessa obra, deixando muito claro que a série não poderia ser vista a não ser em sua inteireza, pois tratava-se de um trabalho calcado justamente nos elementos quantitativos.²¹³ No capítulo precedente foi mencionado o ritual de fruição organizado na casa de Alair, sobre o qual cabe o depoimento de Maurício Bentes:

²¹³ Cabe lembrar que nem mesmo em sua grande retrospectiva, realizada em Paris, houve a exposição desta composição em sua totalidade, conforme desejava o artista. Foram emprestadas pela Biblioteca Nacional apenas 177 imagens, ou seja, cerca de dez por cento da composição, considerando o conjunto total de 1.767 fotografias, atualmente pertencentes à Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.

O grande barato da série era vê-la inteira... Era você chegar à exaustão para a sua visão mudar. A gente já estava tão viciado de ver o corpo nu que já não percebia mais a essência... Então, depois de ver 800, 900 fotos, você já estava entrando numa outra dimensão, que não era mais aquela só de *voyeur*. E a viagem da *Sinfonia* ia para um lado cósmico, completamente cósmico: já não era mais corpo, já não tinha mais nada a ver com sexo. Alair dizia que essa repetição era proposital, assim como esse cansaço... Era uma maneira de poder levar a pessoa àquele estado.²¹⁴

Embora interessante como projeto, a obra de algum modo tinha sido programada para uma certa invisibilidade. Não quer dizer, entretanto, que não houvesse pessoas interessadas na cidade do Rio de Janeiro em expor o trabalho. O crítico de arte Reynaldo Roels Jr. declarou que interessou-se pela *Symphony* a partir de diálogos com o artista, no início da década de 90. Numa ocasião ele chegou a ir à casa de Alair, especificamente para ver amostras do trabalho, com o intuito de expô-lo no MAM, inclusive de acordo com o projeto original, que era o de mostrá-la em sua totalidade. Apesar da tentativa de Roels, que naquele momento era coordenador de pesquisa do referido museu, a mostra tornou-se inviável. Entre os motivos que impediram a sua realização, foram apontados:

Era muito complexo, muito complexo... Em primeiro lugar, pelo tamanho do espaço, eu pensei que as fotos inclusive fossem menores. Mas são fotos de um tamanho considerável. Só se eu ocupasse o espaço todo do MAM é que eu conseguiria mostrar tudo. Depois, a composição ainda não estava totalmente completa, faltava material. E em terceiro lugar, custaria muito caro.²¹⁵

As justificativas de Roels, ainda que contenham algumas imprecisões, como, por exemplo, a incompletude da composição, servem para que se perceba as dificuldades de ordem prática que a obra impunha. É bem possível que a falta de dinheiro tenha sido um fator procedente para impedir a

²¹⁴ Depoimento de Maurício Bentes ao autor, em entrevista realizada em julho de 2003.

²¹⁵ Depoimento de Reynaldo Roels Jr. em entrevista ao autor, realizada em janeiro de 2005.

realização da mostra. Mas acredito que o tema da composição, o nu explícito, seja o elemento que mais tenha pesado. Principalmente na forma tão ostensiva como pressupunha a experiência da fruição pensada por Alair.

No texto de apresentação da obra, de 1975, ele chega a explicitar que, se acaso a composição não pudesse se afirmar como totalidade, ela estaria mostrando uma incapacidade de comunicar a sua experiência de base, ou seja, a fascinação, e estaria empalidecendo as fraquezas que lhe eram inerentes. Ao pensar na fascinação e em suas fraquezas, Alair deseja efetivamente confundir arte e vida. É da experiência estética de fotografar, bem como no que isso implicava para o artista, que ele está nos falando em primeiro lugar. É do fetiche e da fetichização do corpo que nos fala o artista. Porém, se isso não fosse possível acessar na recepção da obra como totalidade inseparável, só restaria, segundo ele, que ela fosse vista e interpretada *como obra pornográfica de proporções gigantescas cujas intenções e pretensões não fazem mais do que reforçar o seu caráter kitsch* (Gomes, 2001, p. 150). Em atitude duchampiana, ele encerra o texto dizendo, contraditoriamente, que ficaria contente se sua obra fosse vista como *erótica, sem nenhum elo com a experiência artística* (idem).

Deixando de lado as imprecisões conceituais de Alair referentes ao *kitsch* e ao pornográfico, o que se percebe nesta visão do artista é a presença de uma tragicidade flagrante. As declarações do artista auto-sentenciando de modo maniqueísta o seu trabalho estão marcadas por um sentimento catastrófico e, portanto, alegórico por excelência. Toda esta discussão e insegurança trazidas à baila pelo texto de Alair denunciam, por outro lado, um certo incômodo frente à solidão criativa em que ele se encontrava no Brasil daquele período. Não estávamos, pois, ainda numa época que já reconhecia de modo mais abrangente a apropriação tanto do *kitsch* quanto do pornográfico pela arte contemporânea, considerados no discurso do artista os seus inimigos principais em direção do desenvolvimento de uma arte erudita. Além do mais, ainda que estivéssemos vivendo desde o final dos anos 60 um caminho de

disseminação das narrativas íntimas na arte, sobretudo em nível internacional, Alair ainda não parece percebê-lo.²¹⁶

O fotógrafo norte americano Duane Michals (1932), por exemplo, começa a partir de 1966 a produzir seqüências de três a cinco fotografias, algumas acompanhadas de longos textos ou títulos, ou ainda frases, sempre escritos com a caligrafia do próprio artista (figura 60). Os temas metafísicos abordados pelas narrativas visuais de Michals variam entre Eros, a morte, o desejo e a infância (Cooper, 2004, p. 78). Quatro coincidências interessantes: 1. a linguagem de Michals é marcadamente homoerótica; 2. ele inicia essa incursão no tema no mesmo ano em que Alair começa a sua incursão nos nus masculinos; 3. os dois têm em comum o uso de narrativas inspiradas na ficção e aproximando-se de uma *escrita pessoal*; e 4. nos dois aparecem às vezes textos escritos à mão, o que reforça ainda mais a idéia de uma fotografia como *escrita pessoal*, como impressão de uma caligrafia subjetiva dos artistas, singularizando os seus processos criativos em direção de uma outra fotografia. Ainda que existam todos estes pontos em comum, não é possível afirmar que Alair teve acesso à obra de Duane Michals.²¹⁷

Entre 1969 e 1974, um outro exemplo: o artista francês Henri Maccheroni (1932) realiza uma obra fotográfica em que coleta, de modo tão obsessivo quanto Alair Gomes, uma seqüência de duas mil imagens fragmentadas do corpo feminino, privilegiando recortes que incidem sobre a vulva. Esta obra, embora tratando de um universo desejante diverso daquele sobre o qual se debruçou Alair, além da multiplicidade de imagens, também remete à *Symphony* pela presença da representação explícita do sexo sempre em primeiro plano como se fosse uma paisagem.²¹⁸

²¹⁶ Tal fato pode estar relacionado aos tabus que ainda prevaleciam em relação à representação do corpo masculino, bem como em relação à disseminação dessas poéticas subterrâneas, num mundo ainda distante da comunicação em rede. Por outro lado, ele tinha acesso a revistas *gays* internacionais e muitas delas disseminavam a arte homoerótica.

²¹⁷ O fotógrafo norte-americano não era, entretanto, completamente estranho ao meio fotográfico brasileiro. Ele é apontado como uma das influências de Pedro Vasquez em sua busca pela narrativa seqüencial, ainda na década de 70, mais precisamente a partir de 1976. Ver MAGALHÃES, Angela & PEREGRINO, Nadja. *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2004, p. 77.

²¹⁸ O título da obra é justamente *Duas mil fotografias do sexo de uma mulher*.



60. Duane Michals – *The son returned home in the afternoon*, 1979

Segundo Baqué (2002), Maccheroni realiza com este trabalho uma concepção do erotismo que descende de Bataille, vinculada à pulsão de vida e de morte em Eros, ou seja, na afirmação do erotismo como uma aprovação da vida até mesmo na morte. Se não há indícios diretos que nos levem à idéia de morte na obra de Maccheroni, nela aparece, contudo, o paroxismo *nietszcheano* da conjugação dionisíaca entre sofrimento e gozo, pela presença do impulso quantitativo na obra do artista (Baqué, idem, p. 14-15).

Já foi anteriormente mencionada a paixão irracional que dirige a entrega fotográfica de Alair, como um artista que não abre mão de suas convicções, aspecto bastante evidenciado em sua obsessão quantitativa no trabalho em questão. Também não se trata de um impulso direto da morte incidindo em seu erotismo, mas do sofrimento nele intrínseco, exposto também no auto-reconhecimento vacilante das qualidades artísticas dessa sua experiência. Nesse sentido, o sofrimento também corre paralelo com o gozo. Sofrimento que se chama *obsessão-fascinação*, mas que esconde no discurso a falta de parâmetros artísticos que apóiem a sua poética erótica e, mais do que isso, a

sua poética homoerótica que fala em primeira pessoa. Ao menos naquele momento de sua vida. Posta a realidade nestes patamares, a única saída para Gomes seria o desenvolvimento de um pensar sobre o erotismo que viesse a sustentar e amadurecer a sua fala visual sobre o *phallus*, aspecto que o faria reavaliar esse lugar marginal que ele mesmo, de certo modo, se auto-impingia quanto ao seu processo de criação.

Em 1989, no já mencionado documento que ele envia à Universidade do Texas em Austin, intitulado *The general classification*, há um detalhamento mais amadurecido da *Symphony of erotic icons*. O artista admite nesse texto que, na época em que se dedicou à referida composição, ele não estava a par de uma visão mais clara sobre o erotismo, somente permitida no momento em que começou a se dedicar ao estudo do tema para a preparação de um livro que ele intitularia *Book*. Este nome foi posteriormente mudado para *Homo eroticus*, o último escrito de Alair, que ficou inacabado, na verdade mais um conjunto de aforismos filosófico-antropológicos sobre o erótico, onde o artista produz uma síntese de seu pensamento.²¹⁹ Segundo ele, as reflexões contidas nesse escrito o conduziram à idéia de que *a origem última de toda arte é o erótico (...)*, o qual, por causa disso, *não deveria ser visto como assunto sujeito a nenhuma inibição ou repressão* (Gomes, 1989, p. 22). Vê-se aqui uma transposição para a arte de convicções sobre a sexualidade já manifestadas nos escritos da década de 1940, quando ele já pronunciava que o sexo não deveria ser motivo de vergonha.

Ao mesmo tempo, no texto endereçado à universidade americana, ele reitera o reconhecimento da *Symphony of erotic icons* como a sua mais grandiosa investida fotográfica, porém percebendo-a diferentemente de sua visão mais radical nos textos de 1975 e 1980. Ele a enxerga como uma espécie de *elefante branco*. Entretanto, um

²¹⁹ Cabe ressaltar que, embora essa última obra filosófica de Alair seja uma espécie de síntese de seu pensamento sobre o erotismo, ele já havia produzido reflexões sobre o tema em GOMES, Alair. *Religião, Arte, Filosofia e Ciência: 1985a*. Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. (Inédito).

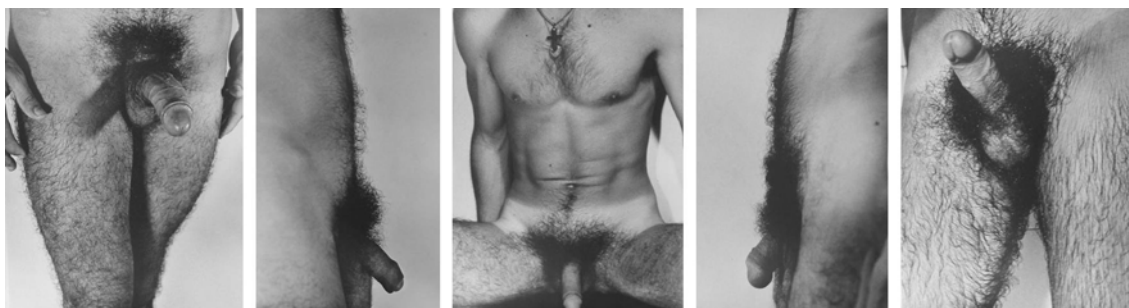
avanço: o artista admite que o motivo que o levou a colocar a sinfonia icônica como uma totalidade foi a sua convicção de que era possível construir algo grandioso fora do ambiente confidencial que envolve as situações eróticas. E, mais do que isso, ele sustenta que queria ao mesmo tempo mostrar o envolvimento profundo que algo sem propósitos artísticos pode incitar. O material em seu conjunto poderia *redimir os preconceitos quanto às coisas que estariam à margem das regras de bom gosto* (Gomes, 1989, p. 22). Portanto, embutida nesse discurso está a intenção de legitimar o seu trabalho como arte, mesmo à revelia das regras de bom gosto. Percebe-se, nesse momento, uma lucidez maior e mais amadurecida de Gomes diante de seu trabalho, provavelmente motivada pelo estudo mais profundo do conceito de erotismo, assim como pelo processo de maior abertura para o seu trabalho acenado timidamente desde meados da década de 1980.

A composição *Adoremus (From opus three)* compreende um período paralelo à *Sinfonia*, aproximadamente entre 1966 e 1991, e é composta por 13 seqüências de fragmentos de corpos masculinos. Estas imagens descendem de fotos originalmente produzidas para a *Symphony of erotic icons*. A partir do próprio nome, as imagens que compõem *Adoremus* realizam uma desterritorialização radical do falonarcisismo imperante ao longo da história da fotografia. Se o corpo masculino segue por longo tempo tendo de carregar o imperativo da respeitabilidade que o dessexualiza (Gay, 1990; Greer, 2003), Alair comete a injúria não apenas de admirá-lo enquanto corpo, mas também enquanto sexo, representação proibida nas regras da arte acadêmica que reservou ao nu inúmeras convenções. A *fala do phallus* está aqui sendo explorada em seu máximo esplendor, pois é justamente através do aspecto estético que a imagem do sexo masculino é explorada.

Em *Adoremus, fragment n° 13 (From opus three)* (figura 61) há uma verdadeira homenagem ao pênis, como se ele fosse uma espécie de deus ou símbolo sacro que o artista nos convida a adorar. Se considerarmos a tradição iconográfica ligada ao erotismo, já temos uma

ruptura brutal no grande choque instaurado pelo artista a partir do título da série, nos convidando não apenas a olhar essas imagens que explicitam o sexo masculino, mas, mais do que isso, fazendo um convite imperativo ao nos pedir que *adoremos* esse objeto. O artista evoca a mesma dimensão ritual, e fetichizante, que uma imagem sacra no catolicismo evoca ao fiel, reforçando o seu peculiar erotismo sempre devocional. Em declaração de 1983, Alair reforça o tom religioso da composição *Adoremus*:

(...) tratava-se de uma composição que, em geral, chamava para a devoção, ou seja, que deveria em princípio incitar a devoção. E no meu caso a devoção era absolutamente central, a tal ponto que eu decidi chamar as partes desses fragmentos extraídos das imagens da *Symphony* do nome latino *Adoremus*, cometendo expressamente uma espécie de blasfêmia. Não no mau sentido, mas simplesmente empregando um nome tipicamente religioso, numa composição erótica que, em última análise, era vista como um encontro religioso... (Gomes, 2001, p. 115).²²⁰



61. Alair Gomes – *Adoremus*, fragment n° 13, 1966-1991

Nas diferentes composições que formam o trabalho, Alair produz uma colagem de referências religiosas do mundo pagão antigo em relação ao mundo cristão. Vale lembrar que na mitologia clássica Príapo, filho de Afrodite (Vênus) e Dionísio (Baco), é dotado de uma genitália imensa. Este atributo o faz tornar-se o deus da licenciosidade e da fertilidade, sobretudo daquela fertilidade ligada aos pomares, vinhedos e jardins (Carr-Gomm, 2004, p. 188). O símbolo de Príapo é justamente o falo, o pênis, objeto de verdadeira

²²⁰ Esta declaração de Alair é de 1983.

adoração cotidiana em Roma, também relacionado ao culto da felicidade matrimonial. As representações e referências ao *phallus* são fartamente encontradas, decorando as casas abastadas romanas, por exemplo, entre as ruínas de Pompéia. Ele aparece tanto em esculturas quanto em afrescos, mostrando um jovem que pesa o seu sexo descomunal numa balança, ou ainda através de pinturas isoladas do membro viril, circundadas por frases em sua homenagem: *Hic habitat felicitas*, ou seja, *Aqui habita a felicidade* (Fernandez, 2001, p. 37-38).²²¹

Os conjuntos de *Adoremus* são compostos de três a sete fotografias de tamanho 24X30cm e estão arranjados, como o exemplo acima, fazendo referências aos trípticos ou polípticos cristãos medievais e renascentistas. Ao invés dos episódios bíblicos que mostram os martírios dos santos nos altares cristãos, em *Adoremus* há um discurso da imagem que enaltece a força narrativa do desejo homoerótico. Se na tradição medieval e renascentista sempre há uma narrativa seguindo uma distribuição hierárquica do tema, cujo ápice se encontra no centro da composição, onde reina a imagem do santo ou o episódio mais importante que justifica a sua canonização, em *Adoremus*, *fragment n° 13* esta lógica é subvertida. O apogeu da composição fotográfica de Alair se encontra nas bordas do políptico, as quais coincidem com imagens do pênis em processo de ereção e em ereção completa, respectivamente na primeira foto à esquerda e na última à direita.

Como se vê, em lugar do martírio, a plenitude erótica como homenagem à vida. No centro da composição está um recorte do torso do rapaz em pose frontal, a mostrar um mapa mais amplo do corpo em questão, malgrado o ocultamento da cabeça do fotografado, questão que é praxe nas fotos de estúdio de Alair. Se esta é uma pista de um contrato latente entre os envolvidos

²²¹ O culto ao falo aparece em diferentes tradições antigas, inclusive tendo um importante papel no pensamento judaico, que é a base do cristianismo. Ali ele é comparado ao justo, o fundamento do mundo. É sobre o falo que repousa a vida, assim como o universo sobre uma coluna. Segundo Galeno, o sêmen provém do cérebro e desce pela medula. É por isso que o falo simboliza o Oriente, o levante, o leste místico, lugar e origem da vida, do calor, da luz. Ele é considerado o sétimo membro, depois da cabeça, dos braços e pernas e da coluna vertebral. Ele é relacionado ao sétimo dia. O dia da criação. Ver, CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 10ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1996, p. 418.

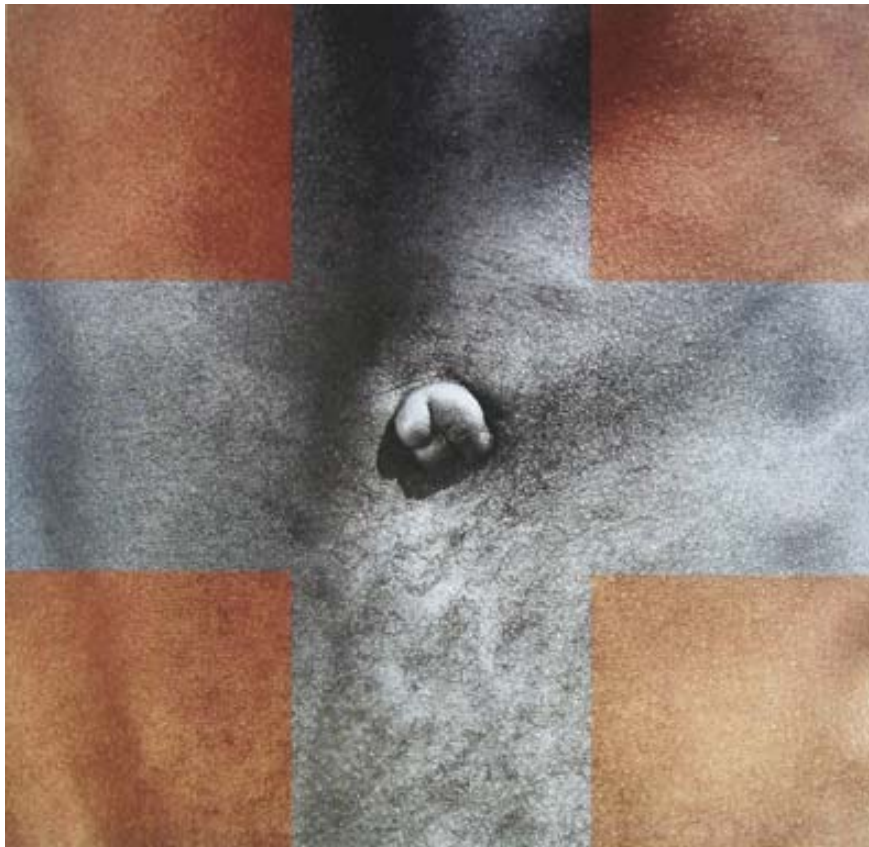
para evitar identificações comprometedoras, a estratégia acaba por combinar com a poética do artista enquanto homenagem ao corpo masculino como algo sagrado, intocável e que transcende a individualidade do modelo fotografado. *A sexualidade e a beleza constituem para Gomes a essência mesma do humano, aquilo que ele tem de melhor, e abrem para a possibilidade de um contato divino* (Cavalcanti & Coelho, 2001, p. 139). É justamente neste aspecto sagrado que ronda a melancolia no presente trabalho. Em *Adoremus*, assim como na *Symphony*, a investida fotográfica confirma a declaração de Camila Amado, acima transcrita, ou seja, a de que na arte de Alair a interação sexual é substituída pela sublimação. Ela é vista como algo sagrado que não precisa se realizar, a não ser na entrega à adoração fetichista.

Embora Alair não tivesse admiração pela obra de Mapplethorpe, principalmente pelas fotos que exaltam o universo S&M, há visíveis aproximações formais entre essa série e diversas seqüências, semelhantes a altares, realizadas pelo artista norte-americano ao longo de sua carreira, talvez como uma reação ao seu universo familiar altamente católico (Morrisroe, 1996; White, 1995). A presença de várias imagens num único trabalho em Mapplethorpe é mais um aspecto que estreita as suas fronteiras em relação ao trabalho de Alair. A seqüencialidade está presente em todas as iconografias realizadas pelo fotógrafo americano e em todas as fases de sua carreira, desde os retratos de personalidades, passando pelas séries de flores e chegando também aos nus e ao submundo sadomasoquista. Inclusive, mesmo nas colagens, onde as imagens são extraídas das revistas de fisiculturismo do pós-guerra, há arranjos seqüenciais que compõem verdadeiros altares.

Evidentemente, não se pode esquecer que os propósitos do citado artista não são exatamente os mesmos de Alair quanto ao sentido sagrado do erotismo. Aliás, Mapplethorpe tem uma proximidade com Genet, no sentido de inverter o catolicismo, enfatizando o lado satânico do homossexualismo (White, 1995, p.133). Porém, não se pode esquecer também que, malgrada a violência expressa em muitas de suas fotografias, Mapplethorpe também cultuava a beleza masculina sob um viés tributário ao clássico. Os inúmeros nus do artista, tanto de homens brancos quanto de homens negros, remetem ao olhar

de adoração empreendido por Alair (figuras 62 e 63), ainda que neste último sejam muito raras as fotos de negros.

No cenário da arte contemporânea há muitos trabalhos que envolvem a representação do pênis. Gilbert & George, como já vimos, são artistas cuja poética está marcada pela exaltação dos aspectos fisiológicos e os fluxos corporais humanos, sempre partindo de um universo referencial masculino. Em trabalho chamado *Holly cock*, de 1982, os artistas remetem à atitude de Alair em toda a série *Adoremus*, em relação à admiração sagrada que o pênis pode engendrar. Nessa obra, o *phallus*, como o *objeto que encarna o fluxo pulsional da vida, aquilo que pode efetivamente aparecer como algo sagrado, é visto como o distribuidor e doador de vida* (Jahn, 1989, p. 328). A imagem do pênis é relacionada a uma fonte, como se os artistas ingleses quisessem louvá-lo como órgão fundamental da vida, indispensável a todos os seres humanos e como a fonte de energia pela qual passa o fluxo da vida, semelhante à homenagem ritualístico-religiosa dos romanos acima mencionada.



62. Robert Mapplethorpe – *Belly button cross*, 1986



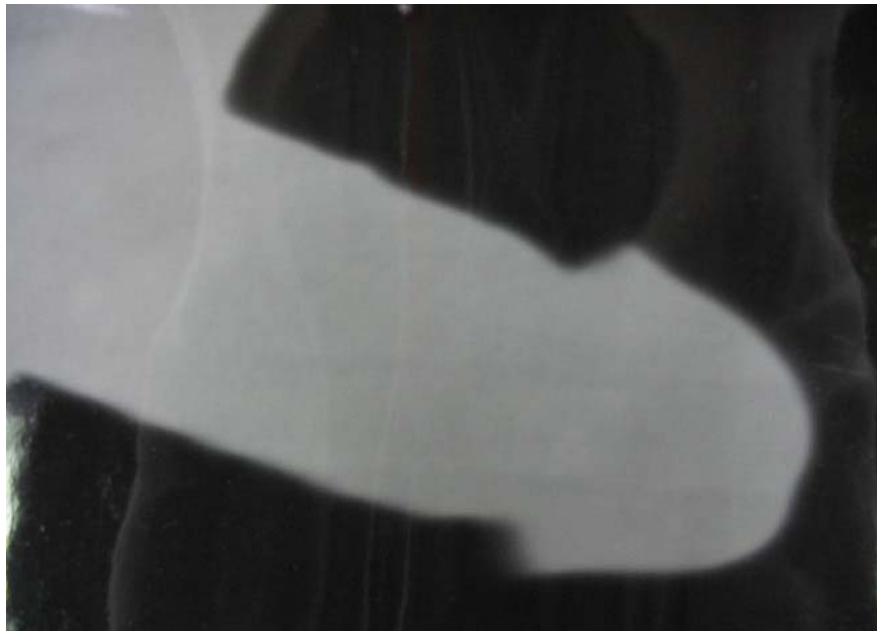
63. Robert Mapplethorpe - *Bob Love*, 1979

Antes de remeter aos altares de Mapplethorpe, Alair está mais vinculado a um sentimento religioso semelhante aos dos artistas britânicos, em sua busca de um sentido sagrado para as suas diversas fotografias de pênis em estado de ereção, como aqueles expostos na série *Adoremus*. No imenso conjunto de suas fotografias aparecem não apenas imagens do sexo masculino; mas também toda uma cartografia corporal. Os *closes* muito aproximados formam verdadeiras paisagens corporais compostas de pêlos, umbigos, mamilos e axilas (figura 64).



64. Alair Gomes – *Symphony of erotic icons (sobras)*, 1966-1977

O esperma, assim como o ânus, também não são temas desprezados pelo artista. Aliás, as representações do esperma parecem evidenciar novamente a necessidade de uma memória da experiência vivida, porém através das fotografias do sêmen sobre o corpo dos modelos, como uma homenagem ao fluxo da vida nele contido. Apesar de estarem classificadas com o carimbo de Alair, essas imagens nunca foram usadas por ele em suas composições seqüenciais, constituindo uma espécie de *arquivo X* dentro de uma produção que, por sua vez, já é bastante provocativa. Se o nu fotográfico já significa o grotesco do nu clássico, uma alteridade diante do corpo ideal artístico, essas fotos de Alair podem ser vistas como uma espécie de alteridade da própria alteridade fotográfica por ele produzida.²²² O interessante desse conjunto é a presença, inclusive, de um fotograma que mostra a sombra indicial de um pênis ereto, tal e qual a atitude melancólica da filha do oleiro de Sícion na fábula de Plínio exposta no capítulo 1 (figura 65) ou a irreverência de Mapplethorpe no retrato de Andy Warhol (figura 66).



65. Alair Gomes – *Symphony of erotic icons (sobras)*, 1966-1977

²²² Dois fatos curiosos merecem aqui menção: segundo depoimento de Paulo Franco e Carlos Eduardo Patroni, Maurício Bentes, em curadoria de exposição individual do artista realizada em 1995, intitulada *Alair Gomes*, na Casa de Cultura Laura Alvim, compenhou o pudor do artista, mostrando pela primeira vez este viés *X Rated* de sua obra. Em entrevista a Hervé Chandès, curador da exposição de Alair em Paris, ele declarou, no entanto, que o único tema por ele censurado na mostra retrospectiva do artista foi justamente o dessas fotos de falos ejaculados ou *closets* de abdômens com esperma.



66. Robert Mapplethorpe – *Andy Warhol*, 1971

Segundo a visão de erotismo de Alair, expressa em *Homo eroticus*, o falo quando em estado de ereção produz uma espécie de enlevo espiritual: *quando no homem o falo se eleva, eleva-se também a sua condição existencial, como também se eleva a condição dos que, com olhos desvelados, o mirem ou avistem em seu estado transformado* (Gomes, 1992, p. 71). Alair afirma no mesmo texto que, ao contrário disso, a vulva *quando completamente exposta, é convincentemente sugestiva do desconhecido...* (idem, p. 72). Porém, a interação dos órgãos masculino e feminino na copulação poderia, segundo ele, aumentar o seu grau de imponência e, assim, atingir a percepção do sagrado. Os genitais, além de serem o foco do orgasmo, que também é algo sagrado, são também os instrumentos de geração de novas criaturas. Esta concepção não deixa de ser uma defesa religiosa, em favor de uma espécie de sacralização do banal que o sexo e a sexualidade ocupam no mundo

contemporâneo das imagens televisivas ou publicitárias. O que o artista está reivindicando é a presença da beleza artística na representação do sexo. Para ele, *imagens eróticas indissimuladas que constem da exibição descarada das genitálias, ou que retratam claramente atos plenos de amor, podem também mostrar atos artísticos refinados.* (Gomes, 1992, p. 101). Diferentemente da concepção de 1975, o sexo exposto não é mais visto como pornografia, mas como possível manifestação do sagrado e, por isso, no rol do erotismo artístico.

Em 1983, um dado importante nos oferece pistas a respeito do interesse de Alair em mostrar esta sua produção, por mim chamada de *alteridade da alteridade*, através de um canal mais indireto. Alair escreve um texto que teria sido redigido originalmente para fazer parte da introdução de um livro, jamais publicado, sobre a sua obra fotográfica, no qual ele empreende a defesa da representação do pênis na arte. No texto, o artista descreve a existência de três gêneros de nus em circulação no mundo das imagens: o *clássico*, o que está no *limbo* e o *pornográfico*. Na primeira categoria está o “nu artístico” e seu firme propósito de manter respeitável essa iconografia. Evidentemente, essa modalidade citada é geradora de estratégias de representação onde os cenários, a luminosidade rarefeita e a ausência de ereções são tentativas visando dignificar e purificar o tema: *o “nu artístico” deve ter um falo flácido* (Gomes, 2001, p. 15).

Quanto ao segundo gênero, embora pouco claro no discurso de Alair sob o ponto de vista conceitual, o nu estaria vinculado a uma expressão mais agressiva, em voga no mundo das galerias de arte novaiorquinas. Nesta categoria, o nu estaria vinculado a um tipo de sadomasoquismo que Alair repelia, onde o pênis *embora tenha a permissão de crescer até certo ponto de turgescência, deve ser ameaçado por algum instrumento ou situação potencialmente castradoras* (idem, p. 16). Implicitamente, o discurso do artista se refere às poéticas contemporâneas ligadas à fotografia, em especial a de Robert Mapplethorpe, naquele momento em franca expansão não somente nos Estados Unidos, mas também em todo o mundo, tendo realizado exposições nas principais capitais da Europa e,

inclusive, no Japão. Alair conhecia a obra do artista, mas, conforme já foi mencionado, não a admirava.

Quanto à terceira categoria, ou seja, o gênero pornográfico do nu, este é tradicionalmente visto como um tipo de imagem mais especificamente ligado à excitação do espectador. Alair discorda desta definição rígida e inclui a sua própria produção dentro desta classe de imagens de nu. O tipo de arte que ele fazia não se enquadrava, segundo a sua percepção das coisas, nem no que se conhece como nu clássico e seus “refinamentos” nem no que se via como nu contemporâneo e suas fórmulas de caráter “inventivo” ou ligadas a “estigmas sócio-culturais”. Ao seu ver, restaria à sua fotografia o caráter de pornográfica. Porém, ao mesmo tempo, a presença do pênis em estado de ereção de sua poética estaria ligada a imperativos clássicos, uma vez que ele entendia haver nela a junção das categorias do apolíneo e do dionisíaco:

(...) Eu não vindico minha opção pelo nu erótico por meio de um fator independente de refinamento ou invenção, ou de estigma sócio-cultural. Acima de tudo foi um puro fascínio, lascivo ou não, quem guiou minha abordagem deste tema. Além disso, mostrei um número bastante grande de falos eretos, simplesmente brilhando – assim eu os percebo – em sua glória. Nenhum entre eles corre o risco de castração ou qualquer tipo de maltrato. Se, apesar disso, algumas imagens ainda possam parecer surrealistas, isto é causado apenas pela sua singular união: talvez não apenas para mim, mas elas, por si mesmas, corporificam e se mostram entre a simples retidão apolínea e o poder dionisíaco para fascinar e embriagar (idem, p. 17).

Como se percebe, Alair volta novamente ao surrealismo. Segundo ele, com o movimento surrealista, assim como com as correntes mais cerebrais das vanguardas, o nu na arte moderna aparecia como algo que deveria ser distorcido ou apresentar traços de “distanciamento superior”. Segundo a sua leitura, tais aspectos não somente teriam gerado um distanciamento do real no que tange à iconografia do nu, como também teriam trazido quase uma exclusão da fotografia no movimento moderno. Porém, Alair acreditava que traços surrealistas teriam permanecido nas correntes contemporâneas da

fotografia, valorizando a criatividade e a inventividade do *artista fotógrafo*, assim como a importância de uma mente crítica e um interesse na subversão das estruturas de poder em nossa *sociedade insana*. Alair esclarece ainda que, apesar de sua admiração pelo clássico grego ou renascentista, isto não o tornava um leigo quanto aos caminhos da arte contemporânea e sua discussão acadêmica, por ele considerados, inclusive, um tanto enfadonhos sob o ponto de vista da influência das questões de ordem social e cultural.²²³

Todos estes aspectos indicam um distanciamento convicto do artista, que, mais uma vez, afirma-se em sua diferença, num lugar em que reina a solidão criativa assumida enquanto tal. Ele encerra o texto dizendo: *o nu apolíneo em nossos dias deixa de obedecer as regras da academia, ele não pode ser concebido ou tratado como algo irreconciliável com o explicitamente erótico* (idem). E complementa que o encontro entre o apolíneo e o erotismo explícito não é novidade na arte, já tendo se manifestado na Grécia antiga, em Roma, na Índia e no Japão. Neste sentido, seria a fotografia o meio de expressão mais legítimo, segundo a sua visão, para empreender um caminho que viesse a dignificar o tema.

5.3. Poética do longe: a fotografia roubada

Paris muda! Mas nada na minha melancolia
Mudou! Novos palácios, andaimes, blocos
Antigas alamedas, tudo para mim se torna alegoria,
E minhas caras lembranças são mais pesadas que rochas.
Charles Baudelaire

Além de ter produzido séries fotográficas sobre o nu masculino, Alair também se debruçou em uma poética na qual o homoerotismo aparece de

²²³ Aqui, Alair está se referindo à influência das ideias de Adorno tanto no meio acadêmico de quem pensa a arte quanto na própria produção artística. Não se pode esquecer que o Brasil está vivendo o fim da ditadura, o que significa ainda um peso bastante grande quanto à necessidade de posicionamento político dos artistas, conforme foi mencionado na primeira parte do capítulo.

modo latente. A percepção da cidade como *o verdadeiro lugar sagrado da flânerie* (Benjamin, apud Rouanet, 1993, p. 21) é um aspecto fundamental para se compreender essa poética fotográfica de Alair Gomes. Como na *flânerie baudelaireana*, é a partir da experiência de mergulho atento nas entranhas da cidade, com suas ruas povoadas de personagens surpreendentes que boa parte da fotografia de Gomes é produzida, constituindo-se num trabalho de incessante redescoberta da experiência vivida. Conforme já foi mencionado, é a partir desse espírito informado pelo nomadismo, que, aliás, a própria fotografia entra na vida cotidiana do artista na década de 60. É numa viagem por diversas cidades européias que o artista toma de empréstimo a um amigo uma singela câmera Leica, a qual lhe possibilitou o registro incansável da memória dessa experiência. Não foram somente as obras de arte, a arquitetura, as pontes e museus que prenderam a atenção do aspirante a fotógrafo, mas também os personagens que, como ele, flanavam em meio às multidões confusas do meio urbano.

Para Benjamin, o *flâneur* busca asilo na multidão, véu através do qual *a cidade familiar lhe acena como uma fantasmagoria* (Rouanet, 1993, p. 21). A despeito dessa aventura fotográfica inaugural pelas cidades européias, a construção de um olhar imagético que atenta para o registro dos habitantes sazonais das ruas nunca será abandonada por Alair Gomes, mesmo em fases posteriores de maior amadurecimento de sua poética de cunho homoerótico. Até mesmo as suas fotografias de estúdio têm um nascedouro vinculado à rua. Tal e qual as visões fantasmagóricas apontadas por Benjamin, a rua reativa incessantemente a realidade através da incerteza, quebrando a monotonia e previsibilidade das experiências vividas na busca do novo como possibilidade sempre em aberto. Na trajetória de Alair, há uma forte atração pela precariedade do vivido que a rua, esse lugar do acaso, desencadeia. A imagem fotográfica, por sua vez, reanima essa incerteza na redescoberta do cotidiano oferecida através do signo, como elemento legitimador das surpresas do próprio *flâneur*, ávido pela apreensão das fantasmagorias que o fascinam:

Alegorista da cidade, detentor de todas as significações urbanas, do saber integral da cidade, do seu perto e do seu longe, do seu

presente e do seu passado, reconhecendo-a sempre em seu verdadeiro rosto – um rosto surrealista –, vendo em todos os momentos seu lado de paisagem, em que ela é natureza, e em seu lado de interior, em que ela é quarto, o *flâneur* assume sua condição de viajante da modernidade e resolve contar-nos o que viu em sua perambulação. Mas ele conta a seu modo, indiretamente. Ele está em seu elemento na imagem, não na frase (Rouanet, p. 23).

A descrição de Rouanet em relação ao *flâneur* remete à poética de Alair vinculada à premência da imagem. Nela percebe-se uma verdadeira caçada ao *rostos surrealista da cidade*, um rosto que como já vimos precisa ser sempre surpreendente, instaurado na transposição do real para a imagem. Mesmo a despeito de seu desprezo pelo surrealismo. Entretanto, cabe ressaltar que em Alair a idéia de imagem está tanto no signo fotográfico quanto nos textos escritos, os quais, em muitas ocasiões, acompanham o seu olhar para o ambiente urbano. Rouanet faz menção à existência para o *flâneur* de uma visão ambígua da cidade entre a *paisagem*, como algo relacionado ao exótico, ao impalpável, e o *quarto*, como algo relacionado ao familiar, ao absolutamente próximo. Esta visão também está presente na obra fotográfica de Alair. O quarto é o lugar da intimidade, onde tudo é possível e onde não existem freios, pois nele estamos no universo protegido da vida privada. Alair faz uso freqüente dessa estratégia que produz uma narrativa fluida e bastante hábil entre o espaço urbano público, construído como paisagem, e o espaço privado do signo, construído como quarto. Embora o olhar de Alair busque produzir uma fotografia cuja meta é a intimidade, nela é preciso produzir algum componente da surpresa como algo que congrega a essência desse processo. A intimidade é atingida como deslocamento do público em direção do privado, ou seja, em última instância, de um olhar privado sobre o público para consagrá-lo como uma narrativa privada e desejante.

Se observarmos as suas fotos de viagens esta questão torna-se flagrante. Na imagem de um garoto em uma praça italiana (figura 67), o artista busca a fusão entre o público e o privado. Trata-se de uma praça, na qual podem se avistar casas, automóveis e outros transeuntes ao longe. Entretanto, o que interessa a Alair é desconstituir aquele ambiente, transmutando-o da

referência pública em uma situação que faz referência ao privado. Ou seja, o primeiro plano da imagem é o próprio desejo, exposto através do olhar do fotógrafo-*flâneur*, em sua cartografia inspirada pela surpresa de ver e registrar o garoto em pleno ato de urinar. O privado desta imagem é a figuração fotográfica do desejo do autor como objeto. Assim, a cidade, num primeiro momento, abre-se diante dele como paisagem para, numa segunda intervenção, envolvê-lo como quarto. A observação apurada do cotidiano conduz o fotógrafo para um tempo desaparecido, o tempo ocioso do olhar, atividade indispensável à *flânerie*.



67. Alair Gomes – *A new sentimental journey*, 1983

Por outro lado, a cidade que alimenta o trabalho de ócio do *flâneur* é também um ambiente que fascina o imaginário homoerótico, historicamente marcado pela interação com a *flânerie*. O exemplo mais clássico desta condição é o dândi da *Belle Époque* carioca Paulo Barreto (1881-1921), mais conhecido pelo pseudônimo de João do Rio. Além de ser um dos precursores de uma narrativa textual de caráter flagrantemente homoerótico, ele também era um confesso andarilho, um apaixonado pela atividade de descoberta da cidade e seus mistérios. Curiosamente, João do Rio se aproxima de Alair não somente por suas crônicas de homenagem à cidade do Rio de Janeiro, mas também pelo tom autobiográfico que elas sempre apresentam. Os seus textos têm um hibridismo entre o gênero literário e o jornalístico, permeados por aspectos de ordem biográfica que, em sua originalidade, o tornam o criador de

um novo estilo pessoal e cintilante (Rodrigues, 1996, p. 63). João do Rio declara em uma crônica de 1905, que viria a compor a sua obra *A alma encantadora das ruas*, um dos mais interessantes relatos da vida urbana na Primeira República:

(...) para compreender a psicologia das ruas, é preciso ter um espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos *flâneur* e praticar o mais interessante dos esportes: a arte de flanar (João do Rio, apud Antelo, 1997, p. 50).

Para o escritor, que foi também imortal da Academia Brasileira de Letras, as ruas são dotadas de alma e, como os homens, têm os seus defeitos e qualidades. Deste modo, há ruas alegres ou tristes, tranqüilas ou violentas, decentes ou devassas. Em muitos trechos de seus textos, o cronista demonstra a mesma fascinação que o ambiente da rua exercia sobre Alair. Porém, diferentemente deste último, que buscava uma Olympia contemporânea nas areias e calçadas de Ipanema, temos em Paulo Barreto a presença de uma ambigüidade influenciada pelo decadentismo literário europeu. A rua é um lugar onde reina o vício, situada entre a atração e a repulsa, ou seja, ela é percebida como o lugar que incorpora, ao mesmo tempo, o perigo e o prazer:

São oito horas da noite, a rua está escura, está negra, sob o coruscamento maravilhoso de um turbilhão de estrelas que palpitam, ardem, fulguram, irradiam (...) Saio. É preciso sair. Não é possível deixar de sair (...) E eu vou por aí, com uma vontade de descobrir imprevistos, de ver na treva talvez coisas horrendas (...) Correr por uma rua iluminada é ter a sensação de que os nossos passos são vistos, notados, e que após esta rua vem outra. Correr no escuro é positivamente a sensação de estar perdido num vago campo, onde o perigo espregueira (João do Rio, apud Rodrigues, op. cit., p. 63-64).

No imaginário homoerótico, não somente no texto de João do Rio, as ruas da cidade são cenários em aberto, passíveis de derradeiras interações, lugares das experiências efêmeras, verdadeiros palcos nos quais o sexo anônimo reconhece uma de suas territorialidades mais típicas, sobretudo nas

horas noturnas. Para Perlongher (1987, 1995), a rua é o lugar da deriva homossexual, que facilita, pelo seu ambiente informal da passagem, a procura da parceria sexual, adaptada às condições históricas de marginalização e clandestinidade desses contatos. Apesar de viver numa época de forte e evidente repressão à pederastia, João do Rio não deixa de tecer em seus textos comentários que oferecem pistas sobre as suas inclinações sexuais: (...) *Que te parece o nosso passeio? Estamos como Dorian Gray, partindo para o vício inconfessável ...* (João do Rio, op. cit., p. 63). Ou ainda: (...) *Era no largo da Carioca. Alguns elegantes nevrálgicamente conquistadores passavam para ver os malandros que me olhavam e eu que olhava os malandros num evidente indício de escandalosa simpatia. Acerquei-me* (Idem, p. 64-65).

Em Alair, a rua exerce uma atração mais amena. Nela o fotógrafo vai em busca da beleza não tanto para a interação erótica direta, mas para dela constituir signos fotográficos, embora muitas vezes haja em seus escritos de viagem indícios de uma busca que toca nas bordas do clima de permissividade que a rua sempre traz na narrativa de João do Rio. O texto *A new sentimental journey I*, de 1983, está cheio de referências à *flânerie* urbana nas cidades européias. Em um trecho de viagem de trem entre Pádua e Bologna, em outubro daquele ano, Alair escreve toda uma homenagem a um garoto por quem ele se sente atraído e de quem ele deseja guardar uma imagem. O texto evoca a importância da memória do vivido para o artista. Não podendo fotografá-lo, ele descreve em longo trecho as suas características físicas e suposições sobre a sua pessoa.²²⁴ Nessa viagem, nas estações de trem e nas andanças pelas cidades italianas existe sempre a oportunidade de produzir um olhar desejante sobre o movimento urbano expresso em seus diários: *não há garotos de uniforme na Piazza Flaminia ou no entorno da estação, – onde novamente em vão eu dou uma olhadela no mictório – e então tomo o metrô até a estação Termini* (Gomes, 1983, p. 457).

Se em suas viagens o olhar desejante está sempre atento, a mesma situação ocorre em sua experiência cotidiana no Rio de Janeiro, uma cidade

²²⁴ *A new sentimental journey I*, p. 172-176.

onde há inúmeros fatores propícios à experiência da rua. O valor dado ao *plein air*, ao *footing* urbano, já se manifestava na cidade desde o período imperial, questão que se intensifica na Primeira República a partir da reforma de Pereira Passos, abrindo a vida urbana para o desfrute dos prazeres da praia, extensão carioca das casas, mas também território dúbio, de ninguém e de todos, democraticamente acolhedor como a própria rua. A rua se insere no cotidiano artístico de Alair num patamar bem mais amplo, pois ela é a espinha dorsal de sua *escrita pessoal* sobre o mundo desde muito cedo. Ela está em seus escritos literários, em *Drôle de foi*, *Glimpses of America* e *A new sentimental journey*, e está em sua fotografia, nas fotos de carnaval (figuras 68 e 69), de viagens (figura 70) ou da praia de Ipanema, como nas composições *Beach triptychs*, na longa *Sonatinas, four feet* ou, ainda, na singela *A window in Rio*.



68. Alair Gomes – *Carnaval do Rio de Janeiro*, entre 1967-1989

A rua é, pois, um *espírito fotográfico* para Alair, pois a sua poética principal se vale das suas oscilações, de seu ambiente desprotegido, onde os indivíduos perdem a rigidez das suas identidades sociais para experimentar o risco das possibilidades outras que ela abriga em suas entranhas. Apesar de a rua ser o lugar

que, por excelência, alimenta o ócio do *flâneur*, é preciso compreender que a *sua ociosidade é aparente, pois ele se dedica à atividade mais antiga da humanidade, a caça, e nenhuma presa escapa a seus olhos de lince* (Benjamin, apud Rouanet, op. cit., p. 22). É sempre dentro deste clima de predação, de roubo simbólico que se instaura a fotografia de Alair em seu melancólico *lazzaronismo urbano*.



69. Alair Gomes – *Fotografias de Carnaval do Rio de Janeiro, entre 1967-1989*



70. Alair Gomes – *Glimpses of America, a sentimental journey, 1975-76*

5.3.1. A vida sublime (vi)vida

Como vimos anteriormente, a presença do nu explícito na arte de Alair Gomes, segundo a sua concepção, está relacionada a uma simbiose entre o apolíneo e o dionisíaco, este último correspondendo ao fascínio e embriaguez que o acometem quando trabalha com o tema. Mas, acompanhando este estado especial no que se refere à *Symphony of erotic icons*, ele declara também existir um instigante *caráter misterioso e sublime* (Gomes, 1989, p. 17). Evidentemente, a questão do sublime não está apenas na grandiosa *Symphony*, mas acompanha toda a obra do artista.

Um primeiro aspecto geral do conceito de sublime já nos leva a um ponto de partida quanto ao processo criador de Alair: Quando o *desaparecimento do belo pelo excesso de atenção dado à obra ou ao objeto acontece, nasce uma experiência singular que a estética sempre reconheceu e muitas vezes teorizou, a experiência do sublime* (Aumont, 1998, p. 92). O sublime pressupõe, portanto, uma experiência radical, fazendo uma contraposição à experiência do belo, cujo conceito passa sempre pela razão. Se a experiência do belo é um princípio ligado à razão, ele institui o ideal, portanto está ligado ao apolíneo; quanto ao sublime, ele é a ruptura com este ideal e está ligado ao dionisíaco. De um lado, a justa medida ou, como os gregos chamavam, a *sophrosyne*. De outro, a pura desmedida, ou se quisermos, a *hybris* grega.

A questão do sublime, entretanto, sofre diferentes abordagens ao longo da história do conceito. Há pelo menos três teorias consideradas as principais (Vazquez, 1999; Aumont, idem): a de Pseudo Longino, a de Edmund Burke e a de Immanuel Kant. Embora Alair Gomes tenha se manifestado com uma afinidade maior em relação ao sublime kantiano, ele mesmo refere que a sua poética envolve também outras formulações deste conceito por filósofos antigos. Estou interpretando a palavra “antigos”, de Alair, não apenas relacionada a filósofos exclusivamente da Antigüidade e, portanto, vou me

O apropriar da idéia de sublime dada não somente por Kant, mas pelos outros dois pensadores acima indicados.

A primeira teoria do sublime é atribuída a Pseudo Longino, um estudioso da retórica que viveu na Antigüidade tardia. O sublime em Longino está relacionado à *grandeza* que implica um êxtase, o qual se traduz por uma *exaltação* e, ao mesmo tempo, uma *exultação* do destinatário do discurso. Nesta concepção, o sublime ultrapassa o belo e atinge um *mais do que belo*, um caminho em direção da elevação. Para Longino, aliás, *o sublime reside na elevação* (Apud, Aumont, idem). Já foi mencionado que na concepção erótico-religiosa de Alair a experiência do ver significa uma elevação de caráter espiritual. O sublime é ambivalente: apesar de sua perfeição e sabedoria, evocando uma elevação moral, ele nutre-se em paralelo de uma *tendência dionisíaca que contém, potencialmente, a ruína da perfeição* (Aumont, idem, p. 93). Alair Gomes encaixa-se perfeitamente nesta definição ambígua, por ele mesmo assumida em seu discurso, quando busca uma contemporização entre os princípios do apolíneo e do dionisíaco em sua defesa da representação da turgescência fálica na arte, assim como na defesa de sua entrega sem concessões à arte, misturando-a com a sua vida.

A segunda concepção de sublime, de Edmund Burke, foi teorizada no século XVIII, contemporânea ao barroco e à sua expressão artística mais típica, a ópera. O gênero musical operístico é, deste modo, resultante de um período em que as necessidades simbólicas da alegoria servem-se do luxo e dos dispêndios excêntricos. Um período, por outro lado, marcado pela presença cotidiana do trágico e onde o personagem do príncipe é o exemplo máximo da melancolia, conforme percebeu de modo perspicaz Walter Benjamin em seu estudo sobre o drama barroco (2002). Como o barroco, em sua tragicidade, a visão de Burke está baseada numa oposição bipolar, que pensa o sublime enquanto experiência que abarca o prazer, mas também a dor. Este drama contraditório é próprio do indivíduo do barroco, instalado entre o *prazer*, fundado sobre o relaxamento nervoso que a vida em sociedade lhe permite, e a *dor*, fundada sobre a tensão nervosa da conservação de si. Burke inventa uma noção que postula um terceiro sentimento ao combinar

paradoxalmente o prazer e a dor, o *delight*, uma espécie de mescla do êxtase com o terror. O exemplo privilegiado é aquele que se experimenta diante de certos espetáculos da natureza implicando a obscuridade, a solidão, o silêncio, o vazio, a imensidão ou, ao contrário, o fracasso (Aumont, op. cit., p. 95).

A terceira concepção de sublime vem das reflexões de Kant. Como Burke, o filósofo que escreveu *A crítica da razão pura* percebe a ligação do sublime com uma emoção violenta e um prazer paradoxal. Porém, diferentemente do *delight* que causa em nós estranheza, como se estivéssemos próximos do perigo, o sublime kantiano nasce em nós como um conflito entre a imaginação e a razão (Aumont, 1998, p. 96). Se nos sentimos pequenos diante das forças da natureza que nos causam arrebatamento pela sua grandeza, este não é um sentimento que perdura, posto que para Kant há um sublime dinâmico que, em oposição à força da natureza, ativa a potência superior da moral. O sublime nesta concepção é um conflito que ultrapassa a si mesmo ao buscar a representação do impossível. Ele não está no objeto em si, mas naquilo que ele engendra como possibilidade de acesso ao espírito. Era esta idéia de sublime que nutria Alair Gomes em relação à sua poética. Portanto, o que ele buscava era atingir a razão e a universalidade.

Vista sob outro ângulo, a experiência do sublime em Alair não está na constatação da natureza grandiosa e seus mistérios que incitam os sentimentos de obscuridade, solidão, silêncio, vazio, imensidão ou fracasso acima citados a partir de Burke. Mas estes sentimentos estão presentes na relação vinculada à construção do olhar e sua posterior transformação em signo. Portanto, no desfrute da fotografia já a partir de sua fatura, processo que permanece nas diferentes imagens resultantes das tomadas. Neste sentido, o sublime está tanto na poética do perto, comentada no item anterior, quanto na poética do longe, que se sustenta no olhar sobre a cidade. Já foi mencionado que as séries fotográficas de Alair são, em geral, produzidas de modo clandestino, como apropriações furtivas da corporalidade alheia na cidade. Ao mesmo tempo em que fazem eco à *flânerie* urbana, elas se estabelecem de modo diferenciado quanto ao deslocamento nômade de Baudelaire, do qual nos fala Benjamin. Estou me referindo, mais especificamente, a uma forma de

flânerie que não implica deslocamento no espaço, mas que se constitui através do olhar investido sobre o deslocamento alheio no espaço.

Em Alair, este aspecto é central nas séries tomadas de sua janela, obra artística que tem uma evidente ligação com o *sublime do terror* de Burke, à medida que nelas a vida é um espetáculo de imagens geradas por experiências que envolvem mistério e fascínio, mas que evocam o sentimento, dúbio, do prazer e do desprazer, manifestando-se sob diferentes formas. As composições *Sonatinas, four feet*, ou seja, *Sonatinas a quatro pés*, são resultado de uma *flânerie* sobre a paisagem da praia de Ipanema, através de sua janela. Trata-se de conjuntos de fotografias organizadas de forma seqüencial, sobre os quais o artista se debruçou ao longo de 20 anos, aproximadamente entre 1966 e 1986. Em 1989, ele declara através de um texto que as *Sonatinas*, compostas naquele momento de 57 conjuntos, eram das coisas mais originais que ele havia feito. Inclusive ele confessa sentir-se constrangido de apresentá-las de forma mais detalhada ao interlocutor a quem ele endereçou o texto: *eu me sinto mais confiante sobre elas [as Sonatinas] do que sobre qualquer outro dos meus trabalhos* (Gomes, 1989, p. 20).²²⁵

As séries são compostas de seqüências que variam entre seis e 30 imagens. Elas mostram sempre dois rapazes na praia, na maioria das vezes fazendo ginástica. Pela distância das tomadas, o artista assume como parte do próprio trabalho tanto a granulosidade evidenciada na revelação quanto os fortes contrastes presentes nas imagens, resultantes de uma luz saturada. As fotos são sempre reproduzidas em formato pequeno, 11 X 7cm. Todos estes aspectos reunidos dão às composições, segundo o seu autor, um clima de pequenos *sketches fotográficos* (idem, p. 21) ou ainda de pequenos *filmes parados* (Gomes, 2001, p. 153).

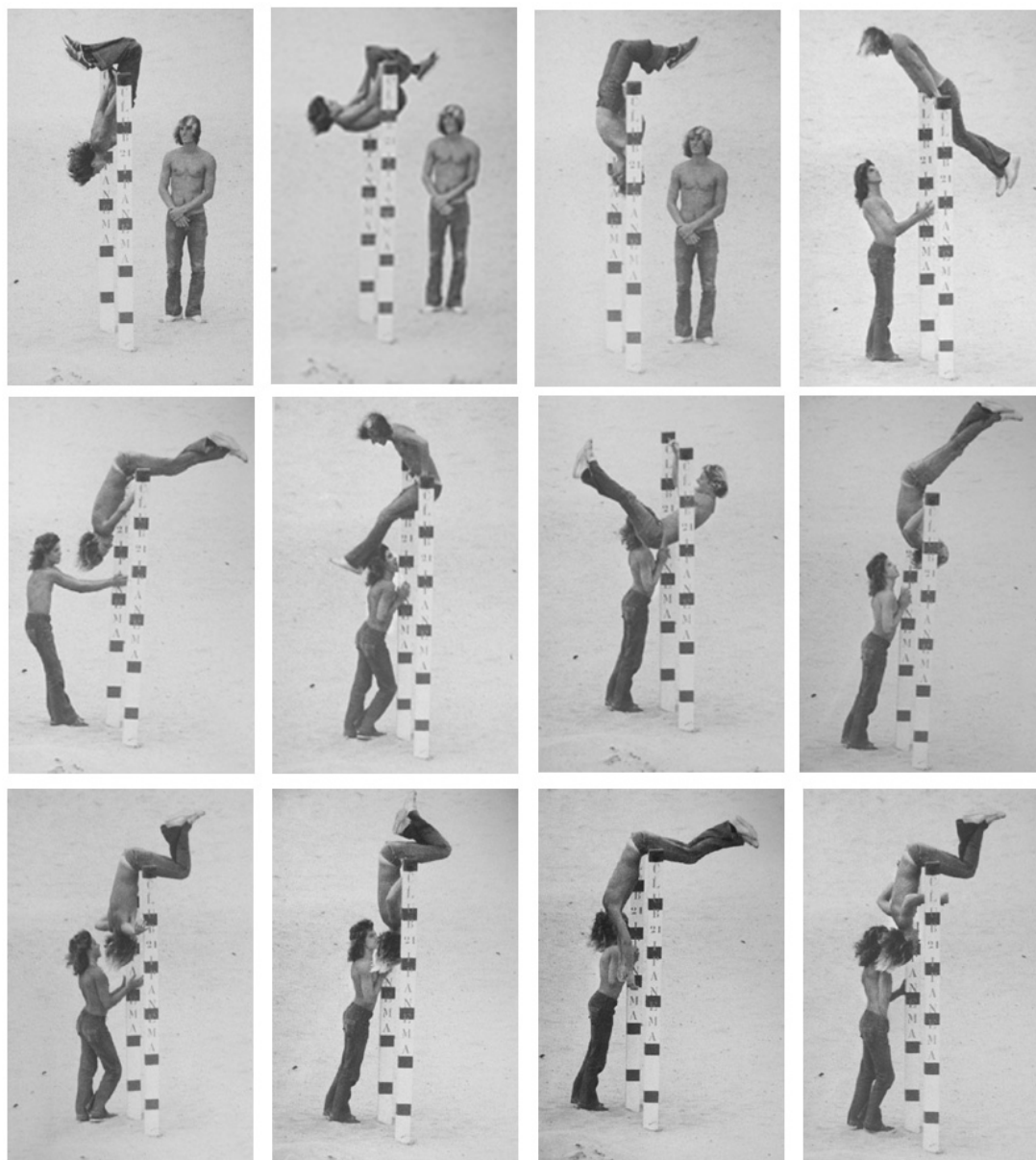
A relação com a narrativa do cinema se torna ainda mais presente se pensarmos na transposição de algumas seqüências para a forma de

²²⁵ Somente a título de lembrança, o interlocutor era, neste caso, o *Harry Hanson Humanities Research Center*, da Univesidade do Texas. Este constrangimento é mais uma entre as contradições do artista. Ele quer que o referido centro de pesquisas se interesse pelo seu trabalho, mas declara no texto que deve ser parcimonioso em detalhar a composição, demonstrando um certo receio de plágio.

diapositivos. Com a intenção de projetá-las em lugares públicos, o artista submeteu algumas das *Sonatinas* à forma de *slides*, no final da década de 1970. Alair faz uma ressalva, no entanto, dizendo não se interessar em reproduzir o movimento do cinema. Mas a relação com a linguagem cinematográfica é praticamente inevitável. Algumas dessas composições apresentam uma temporalidade que se inspira claramente nas seqüências de fotogramas cinematográficos (figura 71), enquanto que outras são mais discretas em relação à representação do tempo transcorrente (figura 72). No primeiro caso, o movimento indica um interlúdio entre os rapazes, coletado por uma sucessão de movimentos captados enquanto tal e remetendo às longas seqüências fotográficas de estudos do movimento de Marey. Aqui temos uma *montagem narrativa*. Na segunda seqüência, entretanto, percebe-se a mão do fotógrafo na edição de um excerto de fotos que falam da ambigüidade que o cotidiano traz quando repassado para o plano imagético, mas a partir da criação de uma narrativa ficcional consciente que compreende a idéia de ritmo. Aqui temos uma *montagem expressiva*.²²⁶

As imagens em preto e branco, o grão exposto, assim como os contrastes evidentes dão a impressão de se tratarem mais de gravuras do que propriamente de fotografias. Esta confusão entre diversas expressões artísticas que sempre se manifestam nas obras de Alair – por exemplo, com a música, o cinema, a gravura, o teatro e a literatura – dão ao seu trabalho, como conjunto, um caráter bastante contemporâneo. A hibridização de diversas linguagens é um dos fatores fundamentais da arte contemporânea, desfazendo os campos seguros das expressões artísticas tradicionais. Nas *Sonatinas* Alair apresenta novamente uma ligação com a música a partir do título, mas também a partir da experiência da fruição narrativa seqüencial mais enxuta: não se trata de uma sinfonia, mas de uma sonatina. A música é também evocada pelo fato de as fotografias remeterem ao universo da dança entre dois personagens movidos por um interesse comum: a ginástica, a conversa banal ou, simplesmente, o desfrute do lazer na praia.

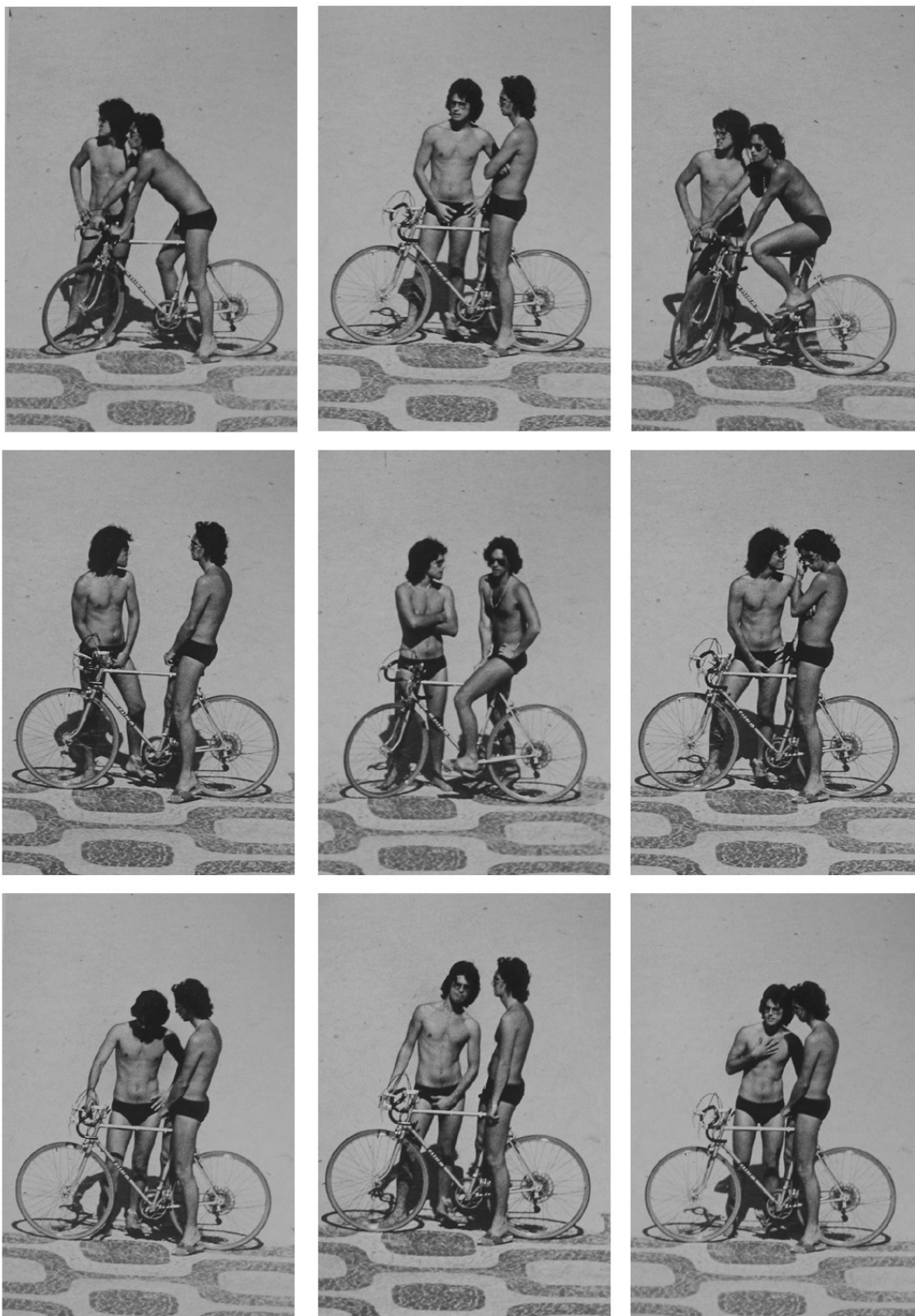
²²⁶ Em texto datilografado, de 1980, de apresentação das *Sonatinas, four feet*, Alair se diz bastante influenciado pelo cinema soviético de vanguarda, operando montagens que intercalam seqüências aparentemente contraditórias. Nesta perspectiva de montagem não importa o tempo transcorrente, mas a expressão de um sentimento ou idéia. Este tipo de montagem também é conhecido pelas expressões *montagem intelectual ou ideológica* e *montagem de atrações*. Ver, sobre isso, MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo, Brasiliense, 1990.



71. Alair Gomes – *Sonatina, four feet, n° 22, c. 1980*

Também nas composições que formam as *Sonatinas*, percebe-se a busca de uma narrativa que traz à tona as relações entre paisagem e quarto, anteriormente mostradas como característica do *flâneur* em seu olhar nômade sobre o mundo urbano. Alair transforma em quarto a paisagem urbana nesta série, partindo da organização das seqüências fotográficas e desejando, mais uma vez, tornar a instância pública um espaço artístico da ordem do privado, onde o seu olhar ativo de artista-fotógrafo capta com perspicácia uma intimidade inexistente. Isto enseja uma falsa interação homoerótica entre os personagens anônimos em jogo.

Ao contrário, na *Symphony*, que é uma poética produzida na intimidade do estúdio, não existem imagens de interação entre dois garotos, mas sempre o corpo nu isolado de um único rapaz em primeiro plano.



72. Alair Gomes – *Sonatina, four feet, n° 21, c. 1980*

O interessante nas *Sonatinas* é a perseguição de um caminho que, no discurso visual, é opcionalmente marcado pelo lado mais difícil, implicando sempre a idéia de um certo sofrimento latente do *voyeur* que espera pacientemente os personagens que o fascinam, possibilitando-lhe o acesso à experiência do sublime. Como uma fuga da hostilidade que reina no mundo real em relação ao seu fascínio. Neste sentido, temos uma experiência do sublime ligada ao *delight*. Olhar a paisagem e fazer dela uma poética artística somente é possível desde que protegido em seu mirante particular, em sua *flânerie* discreta.

A cidade habitada torna-se, nas *Sonatinas*, um deserto de garotos solitários, separados do mundo. Tal e qual o desolamento de algumas paisagens urbanas de Atget, nessas composições de Alair os garotos estão num grau zero do visível, formado pela areia e pelo isolamento. Nada além de sua corporeidade instalada no cenário esbranquiçado da areia. A granulação das fotos nos conduz, por sua vez, à idéia de imagens em estado de perda, como desfalecimentos, a ponto de se abolirem, melancolicamente, na sua própria vacuidade. São, na verdade, como aparições. Aparições longínquas que resguardam o caráter aurático de sua raridade instantânea. Segundo Benjamin (1993a), a aura é a única aparição de uma realidade longínqua. Esta definição tem o mérito de esclarecer o seu caráter cultural: *o longínquo é, por essência, inacessível. Através da imagem que serve de culto é, com efeito, capital que dele, do objeto, não se possa aproximar* (Buisine, 1994, p. 117). Em Alair Gomes, o culto às imagens se dá numa relação que as transforma em fetiches. E o fetichismo na fotografia se alimenta da fascinação diante do inacessível (Aumont, 1993; Sontag, 2003, 2004).

5.3.2. Um corpo que cai

A composição de Alair Gomes *The no-story of a driver*, ou seja, *A não-história de um chofer*, é outro exemplo onde se torna flagrante a experiência do

sublime como terror. A obra começa a ser feita em 1977 e estende-se até o início da década de 1980 (figura 73). Esse trabalho é composto de 50 imagens, cuja montagem é aleatória e está marcada pela repetição e não por um discurso que compreende uma estrutura de início, meio e fim. Ainda assim, há evidentes aspectos ficcionais na obra. O próprio título escolhido pelo autor nos leva à construção de uma micro-narrativa. *A não-história de um chofer* trata do banal cotidiano: lavar o carro, polir a lataria, entrar e sair da garagem, entrar e sair do automóvel, entrar e sair de casa.



73. Alair Gomes – Fragmento da composição *The no-story of a driver*
A não-história de um chofer, 1977-c. 1980

Também aqui há uma poética da passagem e, portanto, dos momentos desprezíveis, somente importantes para o olhar atento do *flâneur*. Quando computamos nossa memória pessoal, ela está convencionalmente composta da reunião de momentos solenes, questão que se repete nos usos sociais da fotografia (Bourdieu, 1965). Mas é de momentos comuns e de homens comuns que trata esta série: dois homens de classe média, nada extraordinários, um chofer e um fotógrafo. O interessante desta sucessão de imagens é a sua flagrante aproximação da literatura, pois o artista quer nos contar uma *não-história*. No título em inglês aparece a palavra *story*, que quer dizer história, mas num sentido próximo da fábula, do conto ou do romance. Ao incluir no título esta palavra, o artista sabe que está jogando no campo da ficção e

construindo, portanto, uma espécie de *love story* fracassada, a qual se dá pela evidente atração erótica que permeia o discurso visual em direção ao corpo do chofer. Ele sabe que sua composição é fábula em contrapartida à verdade.

Este aspecto ajuda a perceber o conteúdo melancólico que está presente na obra, pois é como se nela a vida estivesse em suspenso e sendo substituída pelo signo. É típico do olhar melancólico ignorar o espaço e o tempo, assim como as marcas da historicidade. A fotografia lida sempre com as dimensões de espaço e de tempo, porém envolvendo deslocamentos que adaptam estas categorias à sua realidade bidimensional e, portanto, isolam fragmentos do real e da sua historicidade. Entretanto, ao propor uma narrativa em imagens cujo título em português busca a expressão *não-história*, Alair talvez quisesse propor ambigualmente a própria idéia de História: não-história significa o seu contrário, ou seja, a ficção, mas também propõe a idéia de uma História extra-oficial. História pequena e, portanto, micro-história de um homem que olha outro homem, constituindo com essa atitude uma narração que confunde realidade e mentira. Mas quem poderá dizer que não existe essa História ou, se quisermos, esta não-história? Ou, ainda, quem poderá afirmar que essa não é uma História subterrânea, aquela que permanece por longos anos desprezada pela historiografia oficial? Quem poderá, em última instância, afirmar que não existe valor documental na fotografia eloqüente de Alair Gomes, sempre desejosa de constituir memória sobre si mesmo?

O signo fotográfico carrega o peso inegável da atestação e o fotógrafo se vale dessa propriedade intrínseca à sua ontologia como quem brinca com o seu discurso homológico. Mas Alair assume também um jogo explícito que, para além da ordem da ficção, instaura-se mais uma vez como obsessão real do artista, ligada tanto ao *voyeurismo* quanto ao próprio fetichismo, mas também à predisposição melancólica ao sofrimento. E, neste caso, o sofrimento é o da contemplação melancólica como a condição efetiva de alguém que vê a vida passar pela janela, bebendo-a em pequenos goles. O personagem fotografado é um homem jovem que na imagem desdobra-se para o fotógrafo como um signo de adoração. Do alto de um arranha-céu em uma metrópole qualquer, alguém observa, secreta e apaixonadamente, o desenrolar

da rotina de outra pessoa. Mas note-se, não se trata de outra pessoa qualquer, mas de um objeto de adoração. Esta situação, muitas vezes repetida na fotografia de Alair, constitui-se sinônimo de sua originalidade e está calcada na experiência do sublime e da melancolia.

A não-história do chofer é a que se constrói numa narrativa inteiramente conduzida pelo olhar do *voyeur* em longas operações temporais, investindo com a sua lente objetiva, verdadeira arma metafórica de sua *fala sobre o phallus*, contra o corpo do rapaz. Este é, como os modelos atraídos para o seu estúdio, contraditoriamente, o alvo e o algoz do fazedor de imagens. O sofrimento que permeia esse trabalho vincula-se ao universo do desejo e da subordinação do fotógrafo a uma temporalidade que não é dada por ele, mas sim pelo referente, sublinhando o método de trabalho de Gomes, atento ao tempo vagaroso e ao movimento cotidiano do mundo. A realidade se reduz a uma garagem de edifício, esquadrinhando pacientemente os passos do rapaz que freqüenta aleatoriamente esse espaço intervalar. Além de *voyeur*, Alair é também um *voleur*, aspecto largamente explorado em diferentes poéticas contemporâneas, vinculadas às narrativas íntimas.

A *story*/história contada visualmente por Alair tem profundas marcas de uma sensibilidade melancólica, íntima e universal, mas ao mesmo tempo recolhida em seu silêncio micro-narrativo. Ela faz eco à História de todos os outros homens, embora se negue a pertencer a um mundo mais estendido. O artista é consciente de sua impotência, expressa no inteligente título que escolhe e nas diferentes interpretações que os trocadilhos permitem. Além disso, há, muito claramente, a presença da perda como aspecto que permeia a composição. A tomada oblíqua evidencia ainda mais esta condição que dá legitimidade ao momento fugidio, embora se origine de uma entrega *voyeurística* bem mais apaixonada do que a efemeridade das imagens. A ambígua não-história desse chofer está na impossibilidade de sua efetivação e, portanto, configura-se como poética instalada entre o ser e o não ser. Entretanto, ao constituir memória, a imagem fotográfica do artista

produz ruídos em relação à História oficial, mesclando mais uma vez o público com o privado.

Segundo Mattos (1989, p. 58), se a História é massacre, a memória é sua redenção, é luta contra a morte, como lembrança e transcendência. E é exatamente este caminho de resistência silenciosa que nos provoca *The no-story of a driver*, assim como muitas outras composições de Alair Gomes, marcadas por um discurso sobre a diferença que resiste. Neste sentido, a sensibilidade melancólica do artista faz brotar um tipo de saber e uma sabedoria que, para além da concepção freudiana da melancolia patológica, reativam uma poética *que vem do abismo e da imersão no mundo das coisas criadas* (Lopes, 1997, p. 115).

Esta imersão cotidiana compreende, entretanto, o apontamento de diversos níveis de perda que se manifestam na obra em questão. Pode-se detectar pelo menos três camadas que se entrecruzam, sublinhando uma poética da resistência que se dá a ver como ruína melancólica. Uma primeira camada é a da dissipação do próprio objeto de desejo, que se refaz através de um substitutivo imagético, a fotografia, geradora de uma narrativa. Uma segunda, é a da perda que está na própria experiência do espaço-tempo de trabalho, lugar no qual não há registro e onde a vida se esvai no fazer condicionado, constituindo-se uma negação da História, à qual Alair batiza de não-história que, contraditoriamente, é a História do chofer e a sua própria História. Assim, o discurso artístico sobre a perda da História é de ambos os envolvidos no processo, uma vez que alude a dois universos de trabalho que são interdependentes: o fotógrafo, cujo trabalho se investe do olhar ativo e desejante, e o fotografado, que, sem sabê-lo, é alvo do olhar de medusa da câmera fotográfica durante a sua atividade rotineira de trabalho. Nada mais melancólico e, ao mesmo tempo, poético do que este poder mnemônico que a fotografia tem de reconfigurar as dimensões de espaço e tempo através do signo, atenuando a experiência da perda assim como as fronteiras entre as noções de ficção e verdade.

Finalmente, uma terceira camada da perda está vinculada à idéia de história como ruína fragmentária da realidade, condicionada ao próprio roubo simbólico do outro através da fotografia, atitude que gera uma outra vida para o referente registrado. Vida que está calcada no micro-universo da fotografia como uma espécie de co-participação desse corpo-imagem no rol do desejo homoerótico do seu proponente. Neste sentido, o signo fotográfico cria um deslocamento, um outro lugar que se configura na suspensão da imagem, enganchando duas biografias e, através deste ato, refazendo as suas respectivas descontinuidades. Ao tornar-se signo, como num pequeno filme, o chofer acaba por tornar-se um vestígio da *no-story/não-história* de Alair, ainda que sejam sempre tênues as possibilidades de interação efetiva entre os personagens envolvidos. A obsessiva entrega do artista ao jovem fotografado clandestinamente, somada ao cuidado em numerar metodicamente a composição de 50 imagens, denunciam o caráter mais uma vez ambíguo do artista que, de um lado, trabalha silenciosamente e, de outro, prevê a existência de espectadores futuros.

Quando lança a sua câmera sobre o chofer, Alair repete o mesmo olhar insistente em direção à beleza que vemos em Thomas Mann e na relação do personagem Gustav Aschenbach e seu olhar esquadrinhador e obsessivo em direção ao corpo do jovem Tazio no clássico *Morte em Veneza: o observador conhecia cada linha e pose desse corpo tão soberbo, apresentando-se tão livremente; saudava de novo toda a beleza, já familiar, e não encontrava fim para sua admiração e delicada alegria espiritual* (Mann, 1982, p. 184). Do mesmo modo que conduz os hábitos cotidianos do ver para Aschenbach em sua derradeira estadia em Veneza, a entrega aos movimentos do corpo de Tazio também inspira-o para a atividade da escrita, com o intuito de suprimir a efemeridade da relação com o garoto, eternizando-a via escrita. A preparação para o sublime que a morte encarna em Aschenbach é a consumação da entrega à beleza que vemos em Alair quanto ao ato obsessivo de fotografar o jovem chofer. A escrita que está em Aschenbach através de Thomas Mann se faz imagem em Alair. A morte implícita que ronda a fotografia de Alair não deixa de fazer eco ao suicídio inconsciente do personagem de Mann.

Mas estas imagens, que são a pura manifestação do desejo do outro, não conseguem desprender-se da construção de um discurso visual marcado pela melancolia também no sentido formal das próprias opções de enquadramento do fotógrafo.²²⁷ Se é do desejo do impossível e do intocável que nos fala Alair, os recortes e tomadas por ele produzidos são elementos que lembram a todo instante o ideal de ruína que norteia o seu trabalho fotográfico. Há sempre um flagrante olhar que se distancia na série *A não-história de um chofer*, quase como se o fotógrafo se investisse daquele olhar perspicaz e pensativo, típico dos melancólicos, em direção à terra:

Aquele que não me conhece, me reconhecerá através de meus gestos e minhas atitudes. Eu desvio o olhar e o dirijo para a terra. Por que eu nasci da terra e não tenho olhos a não ser para minha mãe (Tscherning, apud Benjamin, 1985, p. 164).

Os enquadramentos oblíquos que vemos em Alair são a marca de quem não pode se aproximar do objeto e volta-se para o chão, como a repetir o gesto reflexivo e prostrado da própria imagem da melancolia. Aqui, entretanto, há uma adulteração da alegoria clássica que se corporifica na construção do olhar do fotógrafo. Estamos olhando a partir do ponto de vista do espectador/produtor da imagem, que assiste ao movimento do mundo imbuído de um olhar melancólico. A melancolia está, neste sentido, ligada ao ato de produzir uma narrativa do olhar, mas um olhar que é ato e pensamento ao mesmo tempo. Entretanto, as tomadas fotográficas de Alair, recorrentemente construídas em *plongée*, estão, contraditoriamente, marcadas tanto pelo distanciamento entre operador e referente quanto pela pressuposição do exercício de um certo poder do primeiro em relação ao segundo (Martin, 1990), pois a imagem tomada de cima maximiza a vulnerabilidade do referente. Neste sentido, chegamos mais uma vez à constituição de uma espécie de poder

²²⁷ Embora os enquadramentos em *plongée* de Alair permitam diálogos possíveis com algumas experiências modernas da fotografia, a pesquisa estética do fotógrafo brasileiro não passa pelo domínio consciente destas linguagens. As experimentações que nortearam a chamada *Nova Visão* da década de 1920 trazendo enquadramentos inusitados em Umbo (1902-1980), Rodchenko (1891-1956) ou Lázlo Moholy-Nagy (1895-1947) como uma forma de resistência da fotografia de cunho artístico em relação à fotografia de caráter comercial ainda tributária à ortogonalidade renascentista, não parece ser uma preocupação de Alair. São, prioritariamente, as circunstâncias informadas pelo desejo proibido os elementos que produzem a sua forma fotográfica, as quais subordinam os aspectos formais de uma poética singular.

contra a finitude da experiência, com a estetização ficcional do cotidiano em Gomes: é ele quem conduz o olhar e, através do aparelho fotográfico, fetichiza o corpo esquadrihado do chofer.

Os quatro trabalhos mostrados neste capítulo, dentro do que classifiquei como poética do perto e poética do longe, são resultado de um recorte que não dá cobertura completa à imensidão da obra fotográfica de Alair Gomes. Porém, em meu entender, eles dão conta dos aspectos centrais da melancolia poética do artista no que se refere ao desejo homoerótico. A poética do perto mostra a entrega sem concessões do artista a um processo em que a fotografia dá prioridade ao ritual de adoração cega e fetichista. Os trabalhos *Symphony of erotic icons* e *Adoremus, fragment from opus three* estão marcados pela força do ver, os quais contraditoriamente permaneceram invisíveis de um público mais amplo na trajetória do artista. A poética do longe, por sua vez, traz à tona, de modo flagrante, a necessidade do artista em produzir um drama paralelo sobre o cotidiano e sobre si mesmo, através da ficção. O desejo da narrativa seqüencial em *Sonatinas, four feet* e *The no story of a driver* é também o fascínio pelo espetáculo e pela concepção do mundo como imagem, ainda que fragmentada e em preto e branco, repetindo a *flânerie* de Baudelaire no encalce das ruínas da cidade. Nada mais barroco e melancólico do que este desejo do drama, em contrapartida ao próprio campo da fotografia, gerado no seio do mundo iluminista. Por outro lado, Alair ousa trazer à foto o drama pessoal numa época em que se buscava na arte a compreensão do drama coletivo. A sua desobediência às normas é ainda maior se pensarmos que o seu drama está sempre permeado pelo desejo proibido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma pesquisa nunca finaliza por completo, pois as problemáticas que ela levanta permanecem vivas por muitos anos na trajetória do pesquisador e nos desdobramentos acadêmicos que ela induz. Ao findar esta etapa, que se configurou como uma tese de doutorado, espero ter deixado claros, ao longo dos capítulos desenvolvidos, os aspectos que alimentaram os meus argumentos relacionados à presença da melancolia no trabalho artístico e na biografia de Alair Gomes. A atividade da pesquisa é a da busca de elementos que confirmem onde se quer chegar, portanto, todo pesquisador traça o seu caminho para alcançar a meta prevista quando elege um *corpus* e uma hipótese a verificar. Entretanto, é sempre a partir de um estado atual da questão, para ele, que se estrutura o discurso de um pesquisador. Neste sentido, algumas pontuações à guisa de conclusão se fazem necessárias, vislumbrando tanto aqueles aspectos que foram atingidos quanto aqueles que ficarão para investidas futuras.

Os três níveis de melancolia apontados no capítulo inicial, *o pensamento / ficção criativa*, *a perda* e *a memória histórica*, aparecem sob diversas facetas na trajetória artística e biográfica de Alair Gomes. Desde jovem, o artista produz reflexões onde entram aspectos metafísicos, mas também a necessidade de buscar uma compreensão de si mesmo, apontando a arte como alternativa para a sua vida. Em diversos momentos de seus primeiros devaneios filosóficos e autobiográficos, Alair deixa transparecer a consciência de ser um *homem de gênio*, um homem ligado à reflexão, que paga um preço alto por esse traço de sua personalidade, reivindicando a liberdade de pensamento e ação, assim como uma relação mais sincera com o mundo. Estas convicções compreendem a presença de inúmeras insatisfações sub-reptícias acompanhando a sua trajetória em diversos setores. Se existe o sofrimento vinculado à percepção de sua singularidade, há também o caminho para revisar os seus conflitos através da possibilidade da ficção cotidiana, ou seja, da alternativa de experimentar através da arte outros mundos e ser, ao

mesmo tempo, um outro através dela, conforme já apontava Aristóteles em relação ao estado melancólico e sua propensão à literatura.

A idéia da perda é, por outro lado, um elemento que norteia a relação cotidiana de Alair Gomes com o mundo. A busca da estetização do cotidiano demonstra uma tentativa de resguardo obsessivo de suas experiências de vida através da escrita e da fotografia, como numa tentativa estratégica de quem detecta o desperdício de si próprio e necessita, portanto, deixar marcas de sua passagem e de sua diferença. O objeto perdido que propulsiona o ato melancólico da criação artística não está no cotidiano aparente, mas nas diferentes perdas silenciosas que ele impõe. Escrever é a ante-sala da percepção do mundo e o ato de descoberta artística que conduz Alair à fotografia. Mas escrever é, para ele, antes de tudo, uma atividade íntima, onde tudo é possível na relação sempre imaginária que as palavras engendram no papel em branco. Fotografar, em princípio, se dá num mesmo patamar. Porém, a fotografia é diferente da “confissão” escrita: a sua imagem mostra, detecta e atesta. Se a escrita e a fotografia têm, inicialmente, um caráter confessional, autobiográfico e amador, elas estão sempre sendo pensadas por Alair Gomes como possibilidades que extrapolam esse mundo privado, apesar das circunstâncias históricas pouco favoráveis.

É justamente na construção dessa memória sobre si mesmo que se pode perceber um dos aspectos centrais da melancolia de Alair Gomes. O artista investe a maior parte de sua vida na edificação de uma melancólica história em ruínas sobre si mesmo, como meio de resistência ao esquecimento, através do discurso fragmentário das palavras e das imagens. É como se Alair estivesse preparando a sua entrada *a posteriori* na História oficial, o que efetivamente aconteceu, principalmente no campo artístico, conforme vimos no que concerne à sua descoberta e inserção recentes no sistema das artes. Mas Alair demarca, através de sua fotografia e de seus textos escritos, não somente a singularidade de sua arte, mas também a singularidade da sua micro-história. Este processo é melancólico por excelência, pois demarca o reconhecimento da sua posição de fronteira, da sua posição marginal diante da realidade ao seu redor. A melancolia é, pois, uma condição à margem de tudo o que está

posto. E, justamente por isso, ela se instaura nas camadas mais recônditas da História subterrânea, ou seja, nas ruínas da História oficial. Nada é mais elucidativo desta questão do que a passagem quase invisível de Alair Gomes pela História de seu tempo.

A melancolia, que aparece como uma condição existencial do artista em sua dificuldade de adentrar os territórios fixos da ciência, da filosofia e da arte, aparece também como expressão de sua fotografia, em dois níveis principais: na ontologia fotográfica e sua intrínseca relação com a perda; e no tema confessional de suas imagens, que rompe com os rituais mnemônicos ligados à reiteração de uma ordem social disciplinar. Neste sentido, há um outro nível de perda que relega a produção do artista à invisibilidade do mundo particular por ele criado. O signo fotográfico, pela sua natureza de sombra indicial, funciona como uma fantasmagoria, que insiste em permanecer como obsessão em seu silêncio e imobilidade. Como ruína e memória do vivido, a fotografia permite a Alair Gomes a impressão de uma caligrafia pessoal através do meio imagético, quase como um diário de bordo de sua aventura desejante. Deste modo, a sua fotografia é um processo continuado de reiteração da melancolia, pois se instaura como a lembrança da experiência do ver, ou seja, enquanto *amplitude do olhar contemplativo como critério essencial* (Carraud, 1992, p. 18). Ao mesmo tempo, ela refaz um mundo paralelo que se corporifica na superfície bidimensional: *o sujeito melancólico busca descobrir um arrière plan escondido na vida cotidiana, a tal ponto que esta se reduziria a um tipo de fachada de duas dimensões* (Lambotte, p. 32-33).

A ausência de colorido é outro aspecto que, na fotografia de Gomes, remete à melancolia. O preto e o branco são cores que advêm de um pensamento óptico e que, transpostas para as fotografias, configuram-se como a magia do pensamento teórico conceitual que sustenta o seu fascínio (Flusser, 1985, p. 45); e, ao mesmo tempo, são as cores da própria reflexão filosófica (Tiburi, 2004, p. 190). Vistas sob outro ângulo, as imagens em preto e branco são a oposição da realidade e a confirmação do artifício, da alegoria e, portanto, da lógica barroca. O mundo bidimensional de superfície acinzentada das imagens fotográficas de Alair traz, paradoxalmente, a magnitude corporal

dos jovens fotografados, mas também o reforço melancólico do desaparecimento da sua juventude, eternizando-se na memória como uma sombra pungente do desejo do artista. Segundo Benjamin, um *souvenir* é uma relíquia secularizada, como um inventário de bens mortos, ou seja, a lembrança eterna de uma experiência morta, eufemisticamente chamada de vivência. Este princípio dual, de afirmação e negação, transpõe a imagem do Rio de Janeiro tropical e colorido, assim como de suas praias, território da beleza e da plenitude física, para uma conjuntura frágil de papel, silêncio, cores acinzentadas e granulação aparente, como se fosse um contraponto ao próprio silêncio histórico imposto ao artista.

Ao longo desta pesquisa, foi mostrada a aventura pessoal de Alair Gomes em seu colecionismo imagético de corpos alheios, a qual, com o tempo, ganha contornos de um fazer artístico que vai além do próprio desejo inicial da literatura. Concomitante à atividade docente e à crítica de arte, Alair descobre aos poucos as possibilidades artísticas de sua fotografia, por volta de meados dos anos 1970, quando escreve os primeiros textos sobre o seu trabalho, já bastante desenvolvido naquela ocasião. Entretanto, essa produção fotográfica, mesmo a despeito de sua grandiosidade, não vislumbra uma solidariedade artística que a reforce, permanecendo praticamente solitária. Neste sentido, a sua arte do visível adquire um estatuto invisível. Se as matrizes literárias de sua incursão na arte apontavam elementos em comum com o homoerotismo, implícito ou explícito, de escritores que ele admirava desde a juventude, como D. H. Lawrence e Arthur Rimbaud, Alair permanece boa parte de sua trajetória fotográfica sem parâmetros estéticos que a afirmem e em conflito com o seu fazer. A invisibilidade de sua obra e as raras oportunidades de expô-la não significam a inexistência de um desejo latente de atingir públicos mais ampliados, diversas vezes manifestado em suas tentativas de contatos estrangeiros.

O discurso artístico em primeira pessoa estava deslocado do período histórico em que Gomes atuou no país, marcado pela ditadura militar, que demandava uma arte envolvendo temas de maior amplitude social e política. Assim, as tentativas de auto-reconhecimento de sua singularidade artística,

através de textos e da organização metódica de suas composições fotográficas, não significaram, contudo, que o artista estivesse isento das imposições estéticas de sua época, assim como do preconceito que rondava o tema principal ao qual se dedicou. Uma das provas dessa situação é o percurso invisível da composição *Symphony of erotic icons*, a obra mais importante e também a mais radical no que tange à representação do homoerotismo fotográfico do artista, mexendo de modo explícito com a nudez e com o seu desejo, completamente implicado nesse fazer. Como vimos, esta obra, embora já bastante desenvolvida desde 1975, somente será vista por amigos próximos ou, de modo fragmentário, em uma revista *gay* norte-americana, em 1983, recaindo numa conjuntura restrita de visibilidade no gueto.

Uma melancolia sub-reptícia ronda a produção dos artistas que se dedicaram ao nu masculino explícito desde os primórdios da história da fotografia, no que se refere à imposição da clandestinidade, do mascaramento e da invisibilidade dos seus trabalhos. Alair corresponde inteiramente a esta mesma situação pela qual passaram diversos fotógrafos, inclusive George Platt Lynes, que foi um dos precursores de um novo viés mais explorador do desejo. No cenário internacional, este quadro somente se modifica a partir das transformações advindas dos movimentos *gays* na década de 1970, que fazem emergir o nome fundamental de Robert Mapplethorpe. Entretanto, se este artista poderia ter se configurado como um reforço positivo para que Gomes se percebesse menos isolado no cenário da arte, em relação à temática de sua fotografia, isto na verdade não se confirmou. Conforme vimos, Alair desprezava a violência explícita de Mapplethorpe e classificava o seu nu fotográfico como uma produção *sado-masoquista e localizada no limbo da iconografia do nu*. Esta questão sublinha ainda mais o horizonte de solidão criativa do artista, deslocado em sua utopia, daquelas opções artísticas que se apresentavam em seu entorno, tanto em nível nacional quanto internacional.

Evidentemente, diferenças flagrantes de geração e de concepções distintas de arte produziam um abismo entre os dois artistas. Mas é preciso, entretanto, relativizar esta distância e perceber os aspectos comuns entre eles.

Ambos provêm de famílias católicas: embora Mapplethorpe se rebele com esta condição de modo explícito em sua fotografia, que questiona diretamente os padrões morais vigentes, Alair tenta buscar uma saída que contemporize o princípio religioso e a questão do erotismo. Se Mapplethorpe está no seio da contemporaneidade artística, abrindo um caminho mais agressivo para discutir as questões de gênero, Alair, apesar de certa distância assumida frente à arte contemporânea, está tráfegando um caminho semelhante, porém buscando distanciar-se da violência impositiva que consagrou o artista norte-americano. As condições tanto de meio artístico e cultural quanto de poder econômico são também fatores que demarcam as trajetórias e diferenças existentes entre os dois artistas.

Porém, se analisarmos de modo mais aproximado, percebemos que tanto as diferenças de postura quanto as diferenças formais não são tão grandes assim entre os artistas. Do mesmo modo que os aspectos em comum não são tão pequenos. Ambos trabalham com composições seriadas, ainda que em Alair a questão quantitativa e o viés narrativo sejam mais fortes. Quando Gomes anuncia, em 1975, que a sua obra é pornográfica e que, ao mesmo tempo, quer juntar os princípios, sempre separados, do apolíneo e do dionisíaco, há similaridades inegáveis com a obra de Mapplethorpe, mesmo aquela de caráter mais radical que Alair tanto desprezava.

A trajetória peculiar de Gomes é a de um artista que reflete sobre o seu trabalho tentando alcançar uma dimensão universal que, no fundo, ele sabia não estar em sua época. Como a consciência infeliz do intelectual moderno, cuja imagem mais significativa é a de Walter Benjamin, que, privado de qualquer possibilidade de atuação prática, fica relegado à reflexão sobre si mesmo e o mundo (Bolle, 1992, p. 120), ou ainda, como o próprio herói trágico estudado pelo filósofo alemão, que em seu silêncio se desprende de Deus e do mundo, *para se erguer na solidão glacial de si mesmo*, como personagem à margem, a-social e inadaptado (Matos, 1989, p. 69). A consciência dessa situação englobava um sofrimento bastante grande em seu devir artístico, manifestado em seus primeiros textos sobre a sua fotografia, nos quais Gomes comenta a radicalidade da *Symphony of erotic icons*, por vezes de modo

irônico em relação ao sistema das artes e, por outras, com um sentimento – bastante recorrente em sua biografia – de uma auto-exclusão e de um não pertencimento a nenhum lugar fixo.

Não se trata, portanto, de um artista cuja produção aconteça sem uma reflexão subjacente, limitando-se ao registro fácil dos seus objetos do desejo, como ele às vezes indica em seu discurso. Muito antes pelo contrário, trata-se de um homem cheio de conflitos filosóficos, tentando entender, de modo erudito, as possibilidades de inserção de sua arte numa história da cultura que ele entende ser maior do que si próprio – ainda que sua poética fosse incisivamente marcada pelo discurso em primeira pessoa. O último escrito do artista, intitulado *Homo eroticus*, de 1992, retorna a questões que já estavam presentes 50 anos antes, em *Drôle de foi*, ainda que voltadas para uma compreensão mais efetiva de Eros enquanto princípio norteador da vida no universo, acompanhando todas as relações entre os seres vivos. Entretanto, os mesmos conflitos da juventude contra a mediocridade das convenções de desejo aparecem nas entrelinhas desse texto. E se apresentam naquele que continuava sendo o seu grande conflito artístico às vésperas de sua morte, ou seja, a própria singularidade do seu trabalho, que reivindica a exposição explícita do desejo:

E quando um artista (...) sistematicamente recorre à exposição suavizada para exprimir fatos e idéias sobre o que é desimpedidamente erótico, seu trabalho pode tornar-se (...) admiravelmente eficaz e exato e, em sentidos diferentes, fascinante. Porém, as chances são muitas de ele perder a oportunidade de dar um passo muito relevante para frente na área de sua escolha. Se o seu assunto é exatamente a beatitude paradisíaca que o amor humano irrestrito pode ocasionar, o seu trabalho, mesmo fazendo testemunha ao seu gênio, revelará menos do que poderia – será menos celebrativo do que devia (Gomes, 1992, p. 89).

A sua reflexão e produção artísticas estavam fora do seu tempo cronológico e bem adiante de sua época. Assim, o seu campo de ação não é nem sequer o da fotografia, mas preferencialmente o da arte contemporânea,

onde as poéticas se estabelecem diante de uma contínua reflexão sobre o fazer artístico, cada vez mais intelectualizado. Ainda que Alair se manifestasse contrário ao intelectualismo da arte em sua época, ao seu modo ele também foi protagonista desta questão. Não com as preocupações macro-políticas que se esperava de um artista no Brasil dos anos 60 e 70, mas com as formas micro-políticas que são pré-anunciadas no decorrer da década de 1980, disseminando-se com mais força na década de 1990, num movimento que é paralelo à emergência da *arte-fotografia* no seio da contemporaneidade artística. Esta conjuntura recente redimensiona a presença do corpo enquanto problemática da arte e dá lugar a outras discussões – como o gênero e as narrativas em primeira pessoa –, instaurando uma nova geografia das instâncias do público e do privado.

A ligação perigosa entre Eros e religião, empreendida na fotografia de Alair, não poderia ser bem recebida no contexto de sua época, malgradas as argumentações filosóficas do artista buscando a sua ligação com a constituição das religiões primitivas e estendendo-se para as grandes civilizações clássicas. Ao atingir a representação fotográfica, o homoerotismo do artista se torna explícito e fere a moral falonarcísica não somente da sua época, mas também a dos dias atuais, uma vez que expõe o corpo nu masculino como o *corpo-outro* do nu clássico e o *corpo-outro* do desejo normativo. Ao abordar a proeminência do olhar desejanter, Alair se aproxima de tabus do corpo, por longo tempo nefastos à moral vitoriana prevalecente na sociedade ocidental. Neste sentido, ele se torna um artista que, mesmo sem o desejar, atua num campo estigmatizado como perversão. Talvez esta questão fosse melhor tolerada, pode-se supor, caso a escopofilia empreendida por ele se estruturasse em direção ao corpo feminino.

Malgrados os avanços do movimento *gay* e da pluralidade *queer*, o conceito de homossexualismo produzido pelo saber médico oitocentista estabeleceu uma visão catastrófica sobre o tema, a qual permanece bastante forte no imaginário da sociedade contemporânea. No ano de 1968 ainda prevalecia, por exemplo, através da *American Psychiatric Association* – APA, a idéia de que o homossexualismo estava relacionado às desordens mentais de

comportamento como o *voyeurismo*, o *fetichismo*, o *exibicionismo* e a *pedofilia*. Todas estas “perversões” aparecem, de modo explícito ou implícito, na fotografia de Alair Gomes, aspecto que reafirma uma ofensa moral engendrada pela sua fotografia, sobretudo num período que abarcava a existência de uma fronteira bastante nítida entre o corpo idealizado pela cultura e o corpo como realidade desejante. Cabe ressaltar que é somente em 1973 que a APA retira a homossexualidade dessa lista de desordens mentais, o que não significa a extinção imediata do preconceito, sobretudo num país católico como o Brasil e em pleno regime militar.

As exposições de que Alair participa após a sua morte, quando ele consegue romper as barreiras do sistema das artes, confirmam, através do cuidado dos curadores em mostrar a sua obra, a permanência de um preconceito invisível quanto às provocações que ela encerra. Em Paris, no ano de 2001, na *Fondation Cartier pour l'Art Contemporain*, o artista teve uma sala onde existiam fragmentos da *Symphony of erotic icons*, pela primeira vez mostrados em uma exposição pública. Entretanto, o curador Hervé Chandès submeteu essa sala a uma advertência, indicando o seu conteúdo erótico apenas para maiores de idade. O mesmo se deu em sua participação na mostra *Arte Foto*, de 2002, cuja curadora, Ligia Canongia, também colocou uma advertência na sala especial dedicada a Alair Gomes, ainda que, na mesma, a maioria das fotos mostradas fossem *Beach Tryptichs* e *Sonatinas, four feet*, em meio a “suaves” fragmentos de nus masculinos extraídos da *Symphony*.

É evidente que a aspiração do artista em alcançar o sublime universal kantiano através da sua arte somente se torna possível como desejo teórico do artista. Porém, a sensibilidade melancólica de Alair Gomes, insistente em suas convicções, é também uma forma de resistência que aponta outros caminhos para a compreensão da sua micro-história. Como vimos, em sua representação mais clássica na arte, a melancolia é uma mulher dotada de asas que indicam o vôo da liberdade, o qual, paradoxalmente, podemos relacionar ao ideal do sublime de Kant, defendido por Alair como um dos aspectos que a sua experiência artística pretendia engendrar na composição *Symphony of erotic*

icons. A invisibilidade da obra fotográfica do artista remete também ao olhar frágil do anjo de Benjamin, atento às ruínas da História, como uma forma alternativa de contemplar o mundo e superar as suas limitações através da liberdade do ver. Neste sentido, a memória artística produzida através da fotografia de Alair é uma forma de resistência à História. Se a fotografia pertence, por definição, ao mundo do silêncio, a melancolia de Alair Gomes está no seu silêncio fotográfico, que se desdobra em resistência eloqüente. Através do olhar insistente que se dirige à diferença e dela produz signos, Alair desafia a fotografia e seu poder como dispositivo que compreende um discurso disciplinar.

A História em fragmentos de Benjamin encontra na fotografia o tempo descontínuo e diferenciado da exceção, demarcando, do mesmo modo que a alegoria barroca, um lugar possível para a alteridade. Alair opera sempre no fragmento e, portanto, no tempo diferenciado da História como imagem. Esta é, talvez, a condição máxima de sua melancolia, um verdadeiro suspiro silencioso. O fragmento já aparece, por exemplo, em seus aforismos filosóficos. E o aforismo é o terreno oposto dos grandes discursos. O aforismo, tal e qual a História em fragmentos na fotografia, está aberto à contradição subjetiva. O resíduo é a lógica barroca do drama em contraposição à tragédia clássica e o ideal de disciplina que lhe é intrínseco. Com tais estratégias, Alair faz emergir tanto a micro-história do homem ordinário quanto aquela do homem de exceção. Um homem que, por outro lado, é eclético em seu pensamento e ação descontínuos, experimentando diferentes lugares e reafirmando territórios fluidos.

Um outro aspecto importante, à guisa de conclusão, é o de apontar desdobramentos futuros desta pesquisa no sentido de clarificar diversos aspectos ainda obscuros da obra do artista. Por exemplo, uma investigação mais aprofundada dos diários manuscritos de Alair Gomes seria bastante importante, assim como de seus textos científicos e literários. É o caso de *A new sentimental journey*, considerada pelo autor a sua obra literária mais completa e bem escrita. A busca de uma maior compreensão dos parâmetros modernos e, sobretudo, contemporâneos da obra fotográfica de Alair Gomes é

outro ponto que merece novas reflexões. Na verdade, boa parte da sua poética está ainda para ser desvendada, tanto em sua amplitude produtiva quanto em suas experimentações em nível formal, questões que foram por mim esboçadas neste primeiro estudo, mas que não se configuravam como objetivos principais da pesquisa.

Alair traz, por exemplo, na longa *Symphony of erotic icons*, algumas questões bastante pertinentes quanto à sua contemporaneidade artística. Entre as quais, destaco a espacialização da imagem bidimensional fotográfica, a predominância do vivido em detrimento da fruição do signo em si – apesar do valor dado ao referente – e a desestruturação do tempo como categoria fotográfica vinculada ao instantâneo em favor de uma temporalidade mais estendida. Esta composição, ainda a ser vista e estudada em sua totalidade, tem estreitas ligações com a idéia de instalação fotográfica, na qual o espectador é levado a uma relação de contaminação com a imagem, organizada no espaço do seu entorno e buscando uma experiência de sintonia cósmica com o ambiente. Para Alair, embora o peso do tema fosse o ponto de partida dessa obra, ele iria perdendo o seu valor à medida que a experiência do ver provocasse um êxtase sobre o espectador, este considerado parte integrante da obra. Ele mesmo declarou que, se algumas imagens da composição não correspondessem à “boa fotografia”, isto não deveria ser visto como um defeito, mas como a própria manifestação de uma entrega obsessiva ao ver, que abrange os acidentes de um *percurso pessoal* ligado à fascinação e ao sublime. Por todos estes elementos, a referida composição merece uma abordagem mais específica.

Mas a preocupação com o espaço expandido aparece em outras composições do artista, desvendando outras facetas de sua contemporaneidade. Por exemplo, nas *Sonatinas, four feet*, que, entre as formas de sua apresentação, estavam previstas projeções de diapositivos em lugares públicos. O mesmo se verifica no projeto não concretizado do artista de fazer um livro com suas fotografias de nus, como se fosse um desdobramento possível da *Symphony*, mas em um outro patamar. Isso demonstra um desejo de chegar a novos suportes para a sua fotografia, reavaliando mais uma vez a

experiência do ver fotográfico unicamente vinculado à experiência retiniana, mas buscando invadir o espaço subjetivo do espectador. Com esta atitude, o artista procura dinamizar, também, diversas formas de mostrar e compor o material fotográfico coletado, como se a sua obra assumisse, enquanto coleção, o caráter de multiplicidade e incompletude. A questão se clarifica, se observarmos os diferentes arranjos propostos nas *Sonatinas*, *four feet*, onde aparecem imagens repetidas nas diferentes edições, como quem conta de modos diversos uma mesma historieta ou, ao contrário, como quem conta diversas historietas com as mesmas imagens.

Contar histórias sobre si mesmo foi um dos elementos centrais da poética de Alair, o que acentua a proeminência da relação do artista com o cinema e com a ficção, outro terreno que está a merecer novas investidas. As seqüências fotográficas traduzem a necessidade narrativa de transpor para a imagem uma continuidade de sua vida em relação à vida dos seus fotografados. Esta entrega à experiência vivida é a *imatéria* que conforma a *matéria* fotográfica do artista, dedicado ociosamente às longas sessões de *voyeurismo* absoluto e atento, como um *flâneur*, aos movimentos fugidios do mundo. Neste aspecto, é impossível analisar a sua poética somente como a aderência de um referente a uma superfície sensível de papel, pois ela demanda que se compreenda também o sentido das vivências subjacentes inscritas na biografia do seu autor. É nesta relação de complementaridade entre a literatura e a imagem e, em contrapartida, entre o real e a ficção, que se constitui um dos pontos mais interessantes da sua *escrita pessoal* como expressão confessional e, portanto, melancólica na sua fotografia.

A melancolia, que acompanha o devir artístico de Alair, está, sobretudo, em sua solidão existencial de pioneiro no tema fotográfico do homoerotismo. Ela se expõe através da linguagem cifrada de seus textos e da História subterrânea presente nas ruínas imagéticas forjadas pelo artista. Neste sentido, o limite imposto ao ver e ao mostrar me parecem ter sido os elementos que, de certo modo, impulsionaram a sua criação como resistência à lógica de sua época. Hoje, num mundo transparente como o nosso, onde tudo parece já ter sido mostrado, a obra do artista se lança como uma alternativa à

vulgaridade da experiência do olhar, sobretudo se nos remetermos ao contexto em que ela foi produzida. É talvez este valor de sofrimento intrínseco e fragilidade que faz a sua poética ser tão fascinante.

A flor da melancolia, a *ancolie*, tem a sua corola voltada para o chão, como a contemplar o mundo de maneira cabisbaixa, conforme o olhar reflexivo dos melancólicos. Esta flor, bastante frágil, é também dotada de espinhos em suas pétalas, como se estes fossem a sua defesa e resistência ao predador. Na tradição pictórica, esta planta se refere, porém, à humildade de Maria e dos mártires, indicando o sofrimento como um aspecto que lhes é intrínseco. Alair foi um homem que, de certo modo, buscou o sofrimento auto-impingido como opção filosófica de vida e teve na melancolia uma das alavancas principais da sua criação. O valor dado ao drama pessoal e ao cotidiano como espetáculo são as formas de sublimação que acompanharam a sua sensibilidade em relação ao mundo. O seu desaparecimento, em 1992, assassinado por um dos garotos com quem se envolveu, indica uma saída de cena silenciosa e, ao mesmo tempo, alegórica. Alair Gomes se despede do mundo melancolicamente, ferido pelos próprios espinhos de sua fragilidade, numa morte que condiz com a mesma entrega à paixão que a sua obra engendra.

Mostrar a melancolia que acompanhou o percurso do artista é um modo de pensar a História enquanto sofrimento e exceção, ao mesmo tempo em que se configura uma tentativa de desestruturar o clichê do homoerotismo artístico como uma questão vazia e puramente ligada à excitação sexual. Creio que a importância desta pesquisa está no fato de ela ceder aos apelos do próprio artista, tentando contribuir para a produção de uma memória positiva sobre o seu fazer poético, relegado à invisibilidade e à produção de um esquecimento intencional. Assim, inserir Alair Gomes em um eixo possível da História da fotografia e da arte é um modo de legitimar a sua passagem e a sua produção, bem como de repensar a produção cultural como devir infinito.

ANEXOS

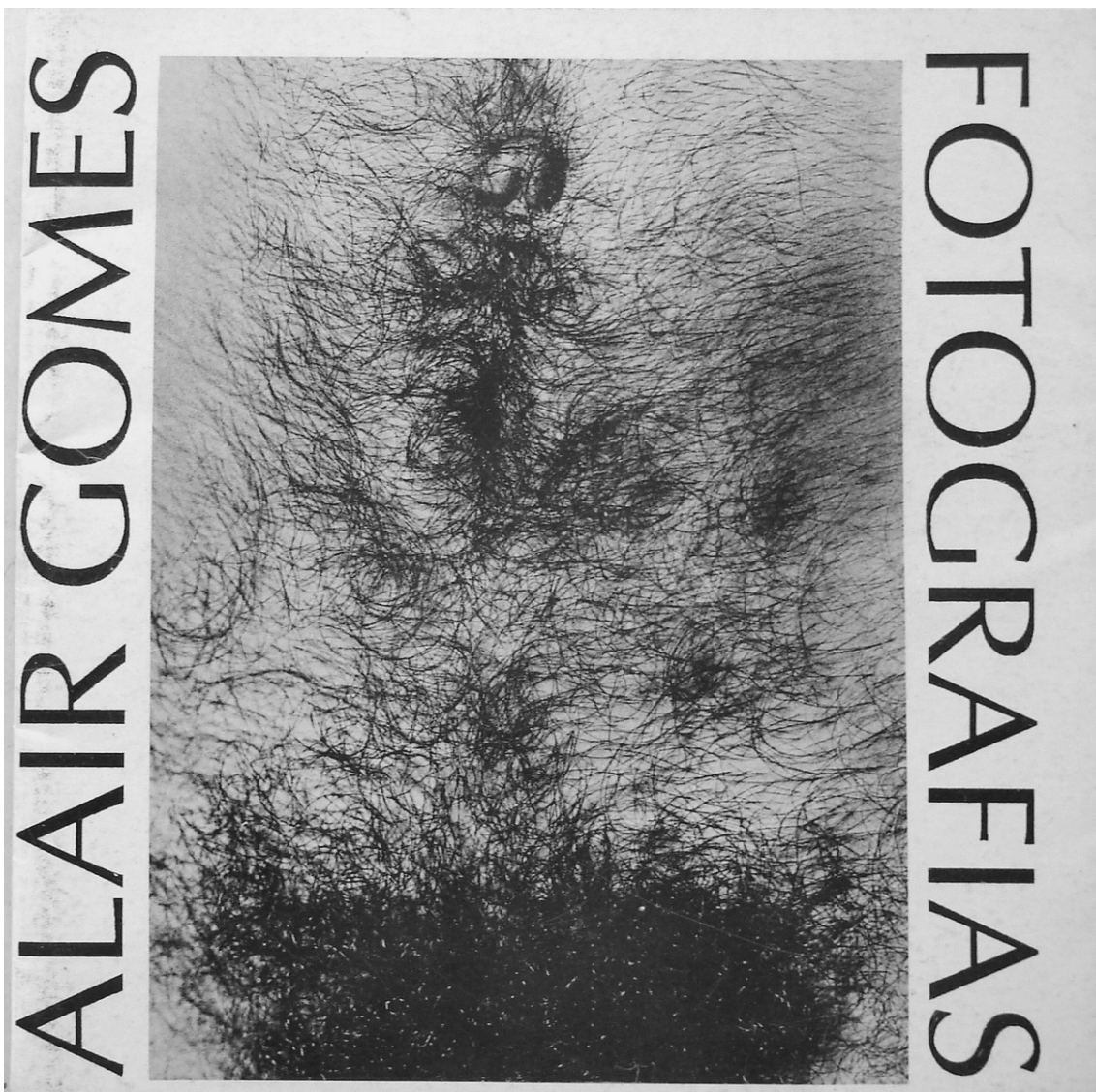
FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA NO BRASIL
PHOTOGRAPHIE CONTEMPORAINE AU BRÉSIL

CORPO & ALMA

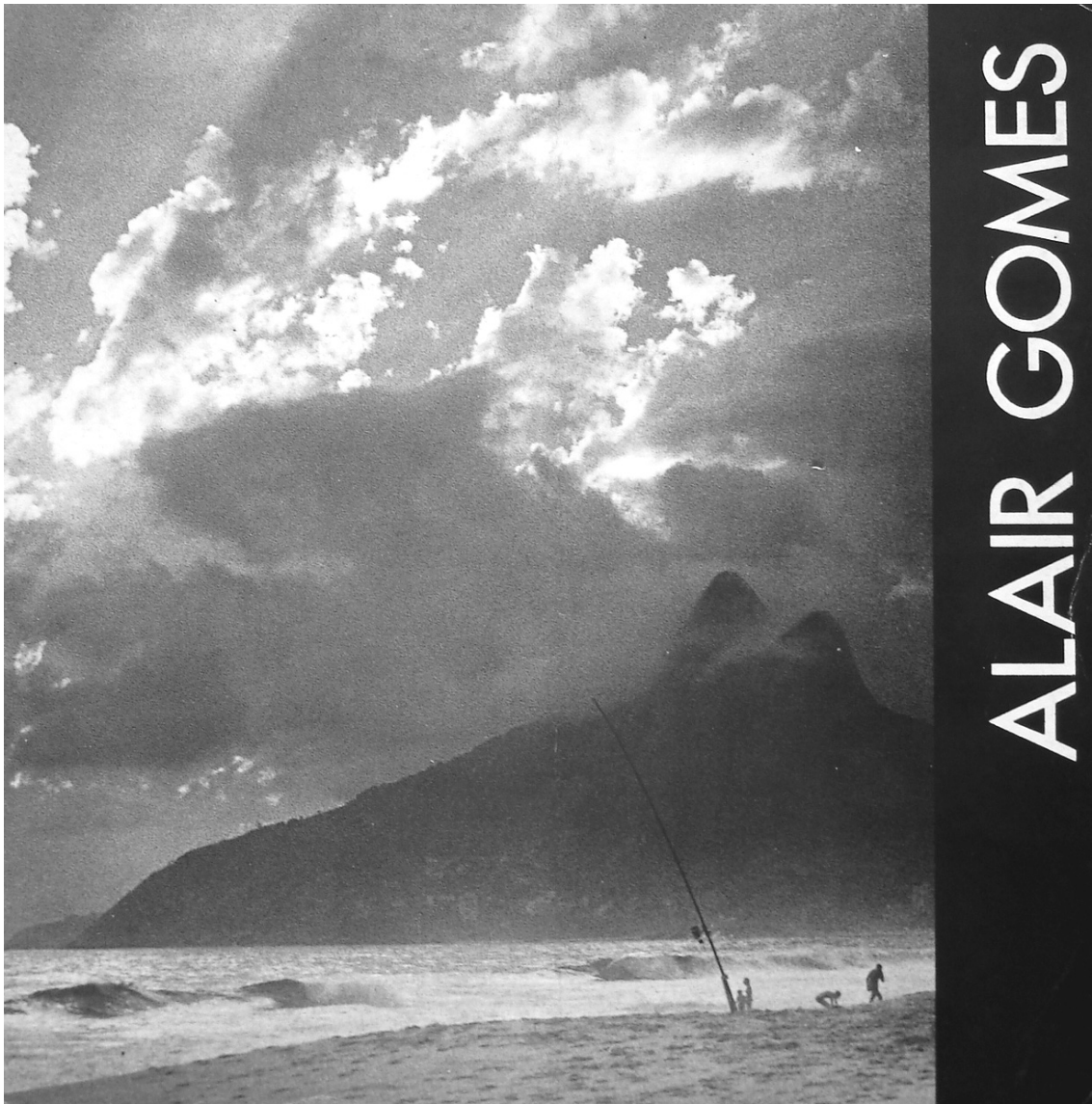
MEC/SECRETARIA DA CULTURA

FUNARTE

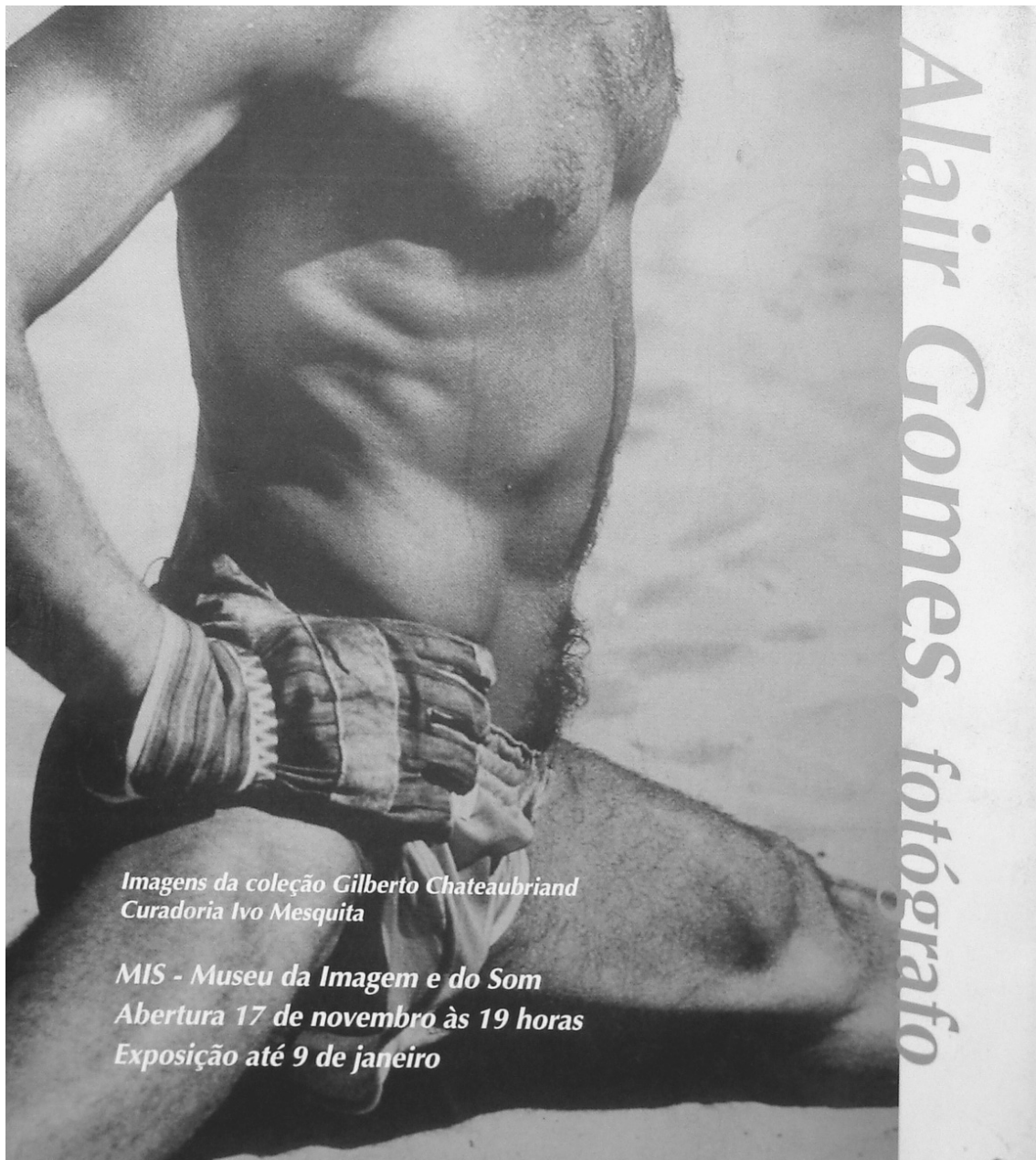
74. Capa de catálogo da exposição *Photographie contemporaine au Brésil: Corpo & alma*
Mois de la Photographie, Espace Latin-Americain, Paris
Novembro de 1984 – Curadoria de Roberto Pontual.



75. Capa de folder da exposição *Alair Gomes fotografias*
Galeria de Arte da Universidade Federal Fluminense – UFF, Rio de Janeiro
Setembro a outubro de 1995 – Curadoria de Maurício Bentes



76. Capa de folder da exposição *Alair Gomes (in memoriam)*
Casa de Cultura Laura Alvim, Rio de Janeiro
Agosto de 1995 – Curadoria de Maurício Bentes

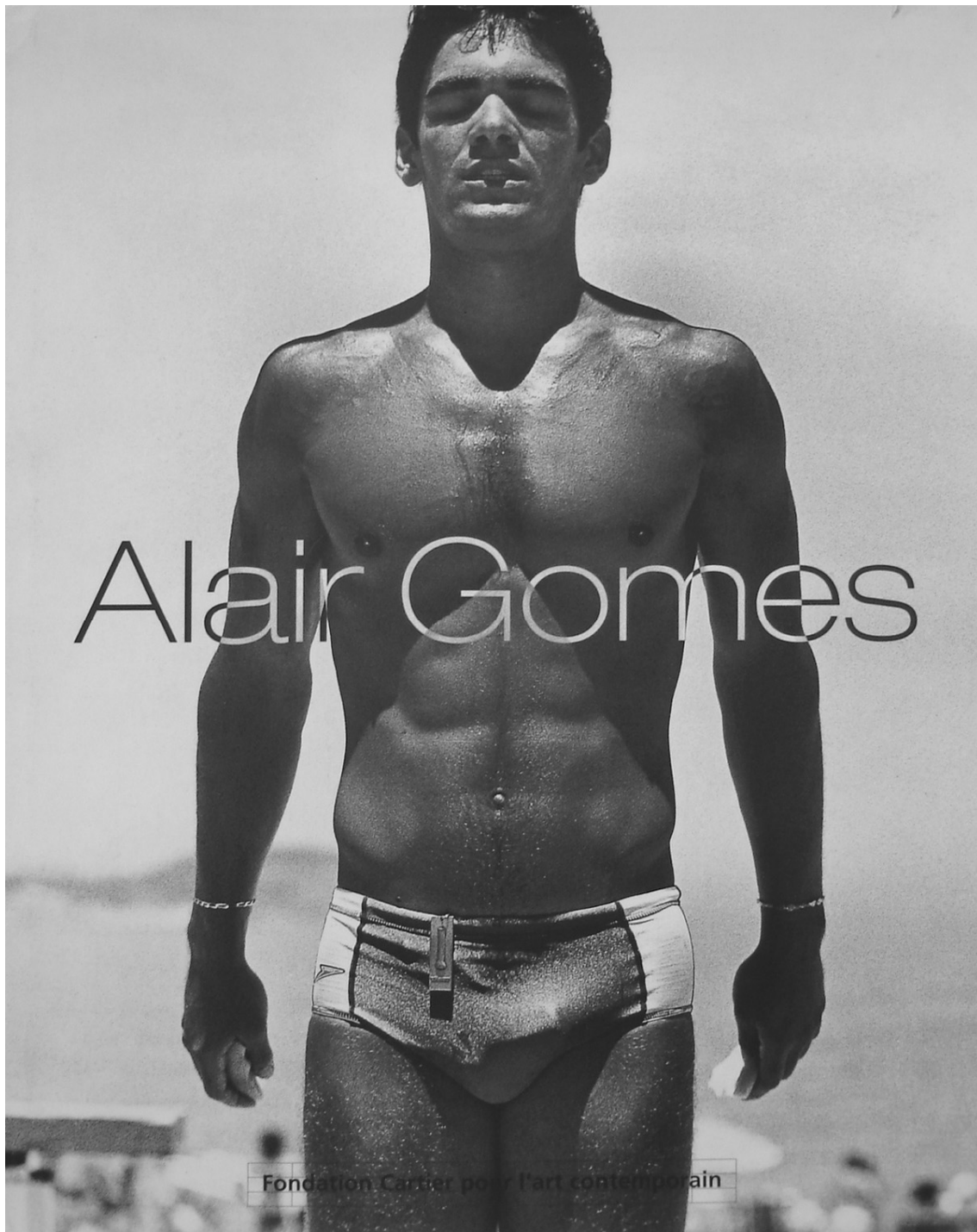


*Imagens da coleção Gilberto Chateaubriand
Curadoria Ivo Mesquita*

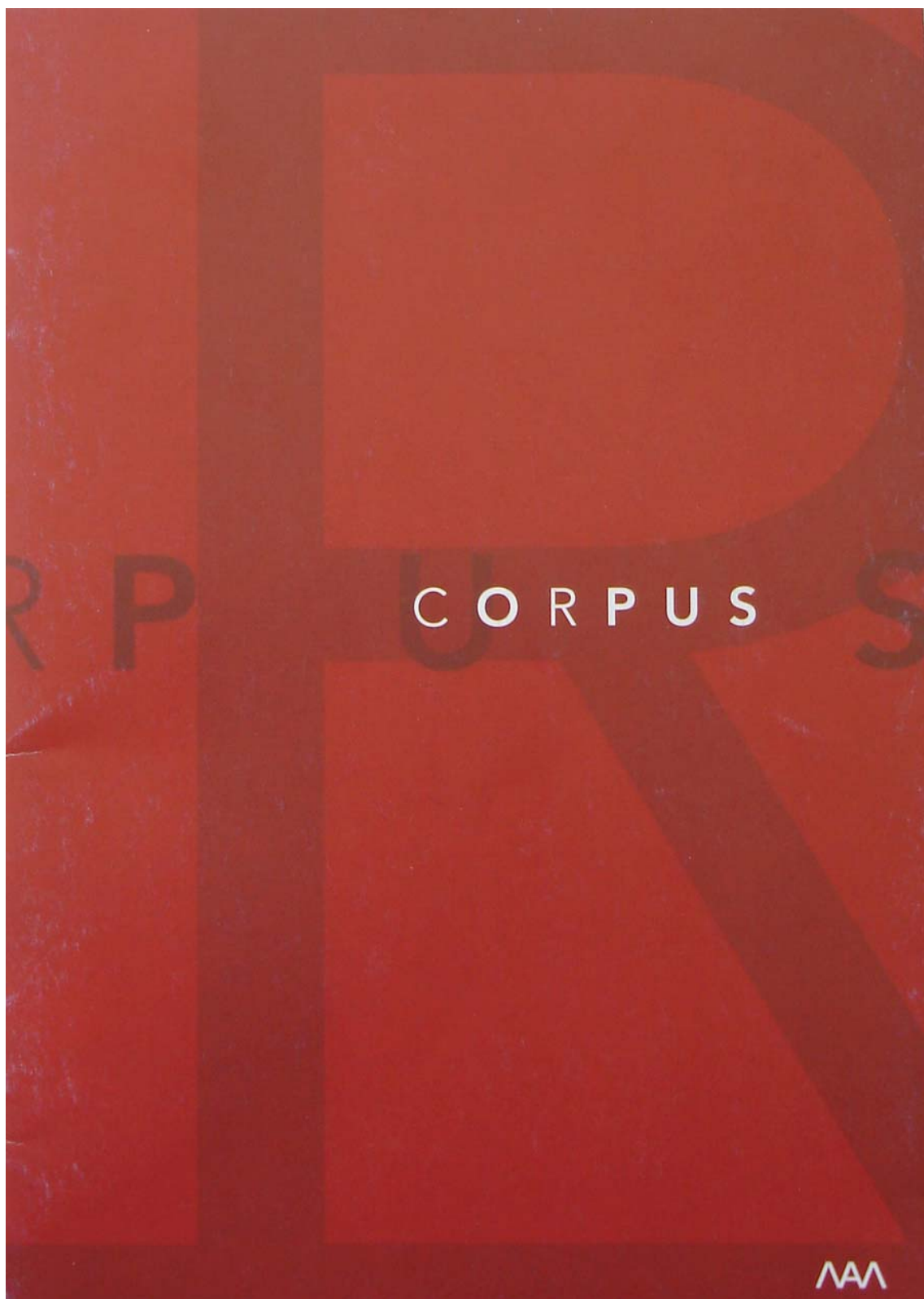
*MIS - Museu da Imagem e do Som
Abertura 17 de novembro às 19 horas
Exposição até 9 de janeiro*

Alair Gomes, fotógrafo

77. Capa de folder da exposição *Alair Gomes, fotógrafo*
Museu da Imagem e do Som, São Paulo
Outubro de 1999 - Curadoria de Ivo Mesquita



78. Capa de catálogo da exposição *Alair Gomes*
Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Paris
Março a maio de 2001 – Curadoria de Hervé Chandès



79. Capa de catálogo da exposição *Corpus*
Espaço Gilberto Chateaubriand do Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
Setembro a dezembro de 2003 – Curadoria de Fernando Cocchiarale

BIBLIOGRAFIA

ESCRITOS SOBRE E DE ALAIR GOMES

- ARDENNE, Paul. "Alair Gomes." In: **Art Press**. Paris: Maio/2001.
- BOTTING, Douglas (Org.). **The great cities: Rio de Janeiro**. Amsterdam: Time-Life Books, 1983.
- CAUJOLLE, Christian. "Les garçons font de la musique." In: GOMES, Alair. **Alair Gomes**. Paris: Fondation Cartier pour L'Art Contemporain, 2001 (Catálogo de exposição).
- CAVALCANTI, Lauro & COELHO. "De la sublimation au sublime: um récit biographique sur Alair Gomes." In: GOMES, Alair. **Alair Gomes**. Paris: Fondation Cartier pour L'Art Contemporain, 2001 (Catálogo de exposição).
- CHIARELLI, Tadeu "Fotografia no Brasil: anos 90." In: CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.
- _____. **Erótica: os sentidos da arte**. São Paulo: Associação de amigos do CCB BSP, 2005. (Catálogo de exposição).
- GARCIA, Wilton. "Alair Gomes e a fotografia." In: **Homoerotismo & imagem no Brasil**. São Paulo: U.N. Nojosa, 2004.
- GOMES, Aíla de Oliveira (Org.). **Alair de Oliveira Gomes (1921-1992): dados relevantes em sua vida intelectual**. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, s/d.
- GOMES, Alair de Oliveira. **Drôle de foi**. Rio de Janeiro: Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional, 1942-47. (Inédito).
- _____. "Diário de Lúcio Cardoso." In: **Jornal de Letras**. Rio de Janeiro: Jan/Fev 1961.
- _____. **Glimpses of America I**. Rio de Janeiro: Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional, 1962-63. (Inédito).
- _____. "Nos caminhos da arte inglesa." In: **Jornal do Brasil – Caderno B**. Rio de Janeiro: 18/12/1971.

- _____. **On the Sonatinas, four feet.** Rio de Janeiro: Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional, 1980 (Inédito).
- _____. **A new sentimental journey I: correct typescript.** Rio de Janeiro: Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional, 1983. (Inédito).
- _____. **Religião, Arte, Filosofia e Ciência.** Rio de Janeiro: Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional, 1985a (Inédito).
- _____. **A linguagem fotográfica.** Belém do Pará: Semana Nacional da Fotografia/FUNARTE, 1985b. (Inédito).
- _____. **Reviravoltas na arte do século XX.** Niterói: EDUFF, 1995.
- _____. **The general classification.** Rio de Janeiro: Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional, 1989. (Inédito).
- _____. **Homo eroticus.** Rio de Janeiro: Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional, 1992. (Inédito).
- _____. **Alair Gomes.** Paris: Fondation Cartier pour L'Art Contemporain, 2001 (Catálogo de exposição).
- _____. "Sur la symphony of erotic icons (ou Erotic composition in 3 movements)." In: GOMES, Alair. **Alair Gomes.** Paris: Fondation Cartier pour L'Art Contemporain, 2001 (Catálogo de exposição).
- _____. "Définition préliminaire des termes du transfert de propriété d'une composition photographique comprenant 1.767 photos, intitulée Symphony of Erotic Icons, par Alair Gomes, Rio de Janeiro, de l'auteur à un musée, une fondation ou une collection privée." In: GOMES, Alair. **Alair Gomes.** Paris: Fondation Cartier pour L'Art Contemporain, 2001 (Catálogo de exposição).
- GUGNON, Annabelle. "Les variations Gomes." In: **Beaux Arts.** Paris: Abril/2001.
- HERKENHOFF, Paulo. "La mélodie du désir, l'art de Alair Gomes." In: GOMES, Alair. **Alair Gomes.** Paris: Fondation Cartier pour L'Art Contemporain, 2001 (Catálogo de exposição).
- LEDDICK, David. **Male nude now.** Nova York: Universe Publishing, 2001a.
- PONTUAL, Roberto. "Imagem: alma do corpo, corpo da alma." In: **Fotografia contemporânea no Brasil: corpo & alma.** Rio de Janeiro: FUNARTE/Infoto, 1984 (Catálogo de exposição).
- Rio de Janeiro sob a lente de seus fotógrafos.** Rio de Janeiro: Prefeitura/Coordenação de Comunicação Social, 1992.

VIEIRA, João Luiz. "O corpo do voyeur: Alair Gomes e Djalma Limongi Batista." In: GARCIA, Wilton & NOJOSA, Urbano (Orgs.). **Comunicação & tecnologia**. São Paulo: U.N. Nojosa, 2003.

SOBRE MELANCOLIA

ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

AUMONT, Jacques. "La mort de Dante." In: CINÉMAS – **Revue d'études cinématographiques – Cinéma et mélancolie**. Montreal: Automne 1997.

BELLEMARE, Denis. **Mélancolie et cinéma**. In: CINÉMAS – **Revue d'études cinématographiques – Cinéma et mélancolie**. Montreal: Automne 1997.

BENJAMIN, Walter. **Origine du drame baroque allemand**. Paris: Flammarion, 2002.

BOLAÑOS, María. **Pasajes de la melancolía: arte y bílis negra a comienzos del siglo XX**. Castilla/Léon: Junta de Castilla y León/Consejería de Educación y Cultura, 1996.

BUISINE, Alain. **Eugène Atget ou la mélancolie en photographie**. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1994.

BUCCI-GLUCKSMAN, Christine. **La raison baroque: de Baudelaire à Benjamin**. Paris: Éditions Galilée, 1984.

CARRAUD, Christophe. "Pétrarque, Baudelaire et la photographie: brèves variations sur le thème de la pensivité." In: **Esthétique et mélancolie**. Orleans: Institut d'Arts Visuels, 1992 (Conférences réalisée au Musée des Beaux Arts d'Orleans, de janvier à mai de 1991).

CUNHA, Eduardo Vieira da. "O negativo: sombras densas e claras da melancolia." In: SANTOS, Alexandre & SANTOS, Maria Ivone dos (Orgs.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura/Editora da Universidade UFRGS, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto." In: **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**. Porto Alegre: Instituto de Artes/PPG em Artes Visuais, N.16, V.9, 1999.

_____. **Devant le temps**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.

FREUD, Sigmund. "Luto e melancolia." In _____. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1976, V. 14.

GINZBURG, Jaime. **Olhos turvos, mente errante: elementos melancólicos na Lira dos Vinte Anos, de Álvares de Azevedo.** Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Programa de Pós Graduação em Letras, 1997. (Tese de doutorado).

KOFMAN, Sarah. **Mélancolie de l'art.** Paris: Éditions Galilée, 1985.

KRISTEVA, Julia. **Soleil noir: dépression et mélancolie.** Paris: Gallimard, 1987.

LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: tradução e melancolia.** São Paulo: EDUSP, 2002.

LAMBOTTE, Marie Claude. "Mélancolie." In: **Encyclopaedia universalis.** Paris: Editora Encyclopaedia Universalis, 1985. p. 1055-1056.

_____. **Esthétique de la mélancolie.** 2ª ed. Paris: Aubier, 1999.

_____. "A deserção do outro." In: **Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre.** Porto Alegre: Associação Psicanalítica de Porto Alegre, N.20, 2001.

_____. "La visée esthétique dans la mélancolie; la construction du contexte." In: GROSSMAN, Éveline & PIÉGAY-GROSS, Nathalie (Orgs.). **La traversée de la mélancolie.** Paris, Éditions Séguier, 2002.

LOPES, Denilson. "En deçà et au delà du cinema moderne. Visconti, mélancolie et neo-barroque." In: **Cinémas – Revue d'études cinématographiques: Cinéma et mélancolie.** Montreal: Automne1997.

_____. **Nós os mortos: melancolia e neo-barroco.** Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

_____. **O homem que amava rapazes e outros ensaios.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MATAMORO, Blas. "Ese animal melancólico." In: **Cuadernos Hispanoamericanos.** Madri, Instituto de Cooperación Iberoamericana, N. 501, Março de 1992.

MATOS, Olgária Chain Féres. "A melancolia." In: **Revista Leia,** N. 103, maio de 1987a. p. 16-17.

_____. "A melancolia de Ulisses: a dialética do iluminismo e o canto das sereias." In: NOVAES, Aduato. **Os sentidos da paixão.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987b.

_____. **Os arcanos do inteiramente outro: a escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução.** São Paulo: Brasiliense, 1989.

- NORDSTRÖM, Folke. **Goya, Saturno y melancolia: consideraciones sobre el arte de Goya.** Madrid: Visor, 1989.
- PANOFISKY, Erwin; SAXL, Fritz & KLIBANSKY, Raymond. **Saturne et la mélancolie.** Paris: Gallimard, 1989.
- PIGEAUD, Jackie. **La maladie de l'âme: étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition medico-philosophique antique.** Paris: Les Belles Lettres, 1989.
- POT, Olivier. "Le milieu de la vie ou la mélancolie du passage." In: **Revue Versants.** Boudry: Éditions de la Baconnière, N. 26, 1994.
- PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira.** 6ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1962.
- PRÉAUD, Maxime. **Mélancolies.** Paris : Herscher, 1982.
- SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SONTAG, Susan. **Sob o signo de saturno.** Porto Alegre: L&PM, 1986.
- STAROBINSKI, Jean. **La mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire.** Paris: Juillard, 1989.
- STEIN, Ernildo. **Melancolia: ensaio sobre a finitude no pensamento ocidental.** Porto Alegre: Editora Movimento, 1976.
- TIBURI, Márcia. **Filosofia cinza: a melancolia e o corpo nas dobras da escrita.** Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.

SOBRE FOTOGRAFIA

- ALEXANDER, Stuart. "Photographic institutions and practices." In: FRIZOT, Michel (org). **A New history of photography.** Köln: Könemann, 1998.
- BAQUÉ, Dominique. **La photographie plasticienne.** Paris: Éditions du Régard, 1998.
- BARROS, Myriam Moraes Lins de. "Memória e família." In: **Estudos Históricos.** Rio de Janeiro: FAPERJ/CPDOC/FCV-Vértice, V. 2, N. 3, 1989.
- BARTHES, Roland. 3ª ed. **A câmara clara.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- BENJAMIN, Walter. "Pequena história da fotografia." In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** (OBRAS ESCOLHIDAS, VOLUME 1). São Paulo, Brasiliense, 1993a.
- _____. "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica." In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** (OBRAS ESCOLHIDAS, VOLUME 1). São Paulo, Brasiliense, 1993b.
- _____. **Paris, capitale du XIXe siècle – Le livre des passages**. Paris: Les Éditions du CERF, 1993.
- BOURDIEU, Pierre. **Un art moyen: essais sur les usages sociaux de la photographie**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1965.
- CANONGIA, Ligia (Org.). **Arte foto**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. (Catálogo de exposição).
- CHIARELLI, Tadeu. "A fotografia contaminada." In: CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.
- COSTA, Helouise & RODRIGUES, Renato. **A fotografia moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNARTE/IPHAN, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgré tout**. Paris: Les Éditions du Minuit, 2003.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1994.
- _____. "La fotografía y el arte contemporáneo." In: LEMAGNY, Jean-Claude & ROUILLÉ, André. **História de la fotografía**. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1988.
- _____. "A fotografia panorâmica ou quando a imagem fixa faz sua encenação." In: SAMAIN, Étienne (org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.
- DURAND, Régis. **Le regard pensif: lieux et objets de la photographie**. Paris: La Différence, 2002
- FABRIS, Annateresa. "A fotografia e o sistema das artes plásticas." In: FABRIS, Annateresa (Org.). *A fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991.
- _____. "Entre o estético e o artístico: o uso da imagem fotográfica nas tendências desmaterializadas." In: **Panoramas da imagem**. São Paulo, Governo do Estado de São Paulo/Secretaria do Estado da Cultura, 1996.
- _____. "Identidades seqüestradas." In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. São Paulo, Hucitec, 1998a.

- _____. “A pós-imagem mecanizada: fotografia e arte pop.” In: Turazzi, Maria Inez (Org.). **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Fotografia**. N. 27, 1998b.
- _____. “A fotografia além da fotografia: José Oiticica Filho (1947-1995).” In: **Imagens**. Campinas: UNICAMP, N. 8, Maio/Agosto de 1998c.
- FATORELLI, Antonio. **Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício**. Rio de Janeiro: FAPERJ/Relume Dumará, 2003.
- FERNANDES JUNIOR, Rubens. **Labirinto e identidades: panorama da fotografia no Brasil (1946-98)**. São Paulo: Cosac & Naify/Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2003.
- FLEISHER, Alain. **La pornographie: une idée fixe de la photographie**. Paris: Éditions La Musardine, 2002.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.
- FREIRE, Cristina. “Gestos perenes: o registro fotográfico na arte contemporânea.” In: SANTOS, Alexandre & SANTOS, Maria Ivone dos (orgs.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura/Editora da UFRGS, 2004.
- FREUND, Gisèle. **Fotografia e sociedade**. Lisboa: Vega, 1989.
- FRIZOT, Michel (org). **A New history of photography**. Köln: Könemann, 1998.
- KOETZLE, Max. **1000 nudes: Uwe Scheid Collection**. Köln: Benedikt Taschen, 1994.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- KRAUSS, Rosalind. **Le photographique: pour une théorie des ecarts**. Paris: Éditions Macula, 1990.
- _____. **La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos**. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- LIVINGSTONE, Marco. **Duane Michals, photographie de l’invisible**. Paris: Éditions de la Martinière, 1998.
- MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

- MAGALHÃES, Angela & PEREGRINO, Nadja Fonseca. **Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- MELLO, Maria Teresa Bandeira de. **Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.
- MÉLON, Marc. "Más allá de lo real: la fotografía artística." In: LEMAGNY, Jean-Claude & ROUILLÉ, André. **História de la fotografía**. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1988.
- OSMAN, Colin. "La fotografía segura de si misma (1930-1950)." In: ROUILLÉ, André & LEMAGNY, Jean-Claude (Orgs.). **Historia de la fotografía**. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1988.
- PATLAGEAN, Evelyne. "A história do imaginário." In: LE GOFF, Jacques. **A história nova**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- PFEIFER, Walter. **Walter Pfeifer**. Zurique: JRP/Ringier, 2004.
- POIVERT, Michel. **La photographie contemporaine**. Paris: Flammarion, 2002.
- RIO BRANCO, Miguel. **Miguel Rio Branco: Silent book**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- ROCHE, Denis. **Le boîtier de mélancolie: la photographie em 100 photographies**. Paris: Éditions Hazan, 1999.
- ROUILLÉ, André. "Da arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas." **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Fotografia**. N. 27, 1998.
- _____. ROUILLÉ, André. **La photographie: entre document et art contemporain**. Paris: Gallimard, 2005.
- ROUILLÉ, André & LEMAGNY, Jean-Claude (Orgs.). **Historia de la fotografía**. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1988.
- SANTOS, Alexandre & SANTOS, Maria Ivone dos (Orgs.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura/Editora da Universidade/UFRGS, 2004.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico**. Campinas: Papyrus, 1996.
- SCHARF, Aaron. **Arte y fotografía**. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOULAGES, François. **Esthétique de la photographie: la perte et le reste.** Paris: Nathan, 1998.

TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889).** Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

VERGER, Pierre. **Pierre Verger, o mensageiro: fotografias 1932-1962.** Salvador: Fundação Pierre Verger, 2002.

WEIERMAIER, Peter. **Wilhelm von Gloeden.** Köln: Taschen, 1996.

WHITE, Edmund. "Altars: the radicalism of simplicity." In: MAPPLETHORPE, Robert. **Mapplethorpe altars.** Nova York: Randon House New York, 1995.

SOBRE CORPO, SEXUALIDADE E ESTUDOS DE GÊNERO

ARIÈS, Philippe & BÉJIN, André (Orgs.). **Sexualidades ocidentais.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

BAQUÉ, Dominique. **Mauvais genre(s): érotisme, pornographie, art contemporain.** Paris: Édition de Regard, 2002.

BOURDIEU, Pierre. "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.

_____. "Algumas questões sobre o movimento gay e lésbico." In: BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1999.

BOUSTEAU, Fabrice. **Sexes: images, pratiques et pensées contemporaines.** Paris: Beaux Arts Magazine/Libres, 2004.

BUSH, Russel. **Affectionate men: a photographic history of a century of male couples (1850's to 1950's).** New York: St. Martin's Press, 1988.

BUTLER, Judith. **Bodies that matter.** In: JONES, Amélia & WARR, Tracey. *The artist's body.* Londres: Phaidon, 2000.

CHAUNCEY, George. "Genre, identités sexuelles et conscience homosexuelle." In: ÉRIBON, Didier (Org.). **Les études gay et lesbiennes.** Paris, Centre Georges Pompidou, 1998.

CLARK, Keneth. **O nu: um estudo sobre o ideal em arte.** Lisboa: Ulisséia, 1956.

- COLI, Jorge. "Fenomenologia do olhar." In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- COOPER, Emmanuel. **Male bodies: a photographic history of the nude**. Nova York: Prestel, 2004.
- CORBIN, Alain. **O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- COSTA, Jurandir Freire. **A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.
- DENIZART, Hugo. **Engenharia Erótica: travestis no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- DEL PRIORE, Mary. "A história do corpo e a nova história: uma autópsia." In: **Revista da USP – Dossiê Nova História** São Paulo: N. 23, Set/Out/Nov 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. "La fotografía científica y pseudocientífica." In: LEMAGNY, Jean-Claude & ROUILLÉ, André. **História de la fotografía**. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1988.
- ERIBON, Didier. **Réflexions sur la question gay**. Paris: Fayard, 1999.
- ESCOBAR, Ticio. "Identidades em trânsito." In: HOLLANDA, Heloísa Buarque & RESENDE, Beatriz. **Artelatina: cultura, globalização e identidades cosmopolitas**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- EWING, Willian. **El cuerpo: fotografías de la configuración humana**. Madrid: Ediciones Siruela, 1996.
- FABRIS, Annateresa. "A pose pausada." In: **Revista Comunicações e Artes**. São Paulo: ECA-USP, Ano 12, N. 16, 1986.
- _____. "O corpo acéfalo como auto-retrato: John Coplans." In: GARCIA, Wilton & LYRA, Bernardette (Orgs). **Corpo e cultura**. São Paulo, Xamã/ECA-USP, 2001.
- _____. "Atestados de presença: a fotografia como instrumento científico." In: **LOCUS: Revista de História**. Juiz de Fora: Núcleo de História Regional/Departamento de História/Arquivo Histórico/EDUFJF, V. 8, N. 1, 2002.
- _____. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004a.
- _____. "Na superfície do invólucro corporal: Mapplethorpe e o nu fotográfico." In: SANTOS, Alexandre & SANTOS, Maria Ivone dos (Orgs.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Unidade

Editorial da Secretaria Municipal da Cultura/Editora da Universidade UFRGS, 2004b.

FERNANDEZ, Dominique. **L'amour qui ose dire son nom: art et homosexualité**. Paris: Éditions Stock, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1994.

_____. **História da sexualidade III: o cuidado de si**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

_____. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1990.

FRIZOT, Michel. "Body of evidence: the ethnography of difference." In: FRIZOT, Michel. **A new history of photography**. Köln, Könnemann, 1998.

GARCIA, Wilton & LYRA, Bernardete. **Corpo e cultura**. São Paulo: Xamã/ECA-USP, 2001.

GARCIA, Wilton. **Homoerotismo & imagem no Brasil**. São Paulo: U.N. Nojosa, 2004.

GAY, Peter. **A experiência burguesa: da rainha Vitória a Freud. Volume 2 – A paixão terna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GOLDENBERG, Mirian (Org.). **Nu e vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. "A civilização das formas: o corpo como valor." In: GOLDENBERG, Mirian (Org.). **Nu e vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

GONTIJO, Fabiano. "Carioquice ou carioquidade? Ensaio etnográfico das imagens identitárias cariocas." In: GOLDENBERG, Mirian (Org.). **Nu e vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

GREEN, James. **Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: UNESP, 2000.

GREER, Germaine. **Les gaçons: figures de l'éphèbe**. Paris: Hazan, 2003.

HOCQUENGHEM, Guy. **Le désir homosexuel**. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2000.

- LAQUEUR, Thomas. **La construcción del sexo: cuerpo y género desde los griegos hasta Freud**. Madrid: Cátedra, 1994.
- LEDDICK, David. **George Platt-Lynes (1907-1955)**. Köln: Taschen, 2000.
- _____. **The male nude**. Köln: Taschen, 2001b.
- LIMA, Delcio Monteiro de. **Os homoeróticos**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.
- LISSOVSKY, Maurício. “O dedo e a orelha: ascensão e queda da imagem nos tempos digitais.” In: **Acervo: Revista do Arquivo Nacional**. Rio de Janeiro: V. 6, N. 1-2, jan-dez, 1993.
- LOPES, Denilson [et al.] (Org.). **Imagem e diversidade sexual: estudos de homocultura**. São Paulo: Nojosa Edições, 2004.
- LOURO, Guacira Lopes. **Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação**. Florianópolis: UFSC, Ano 9, N. 544, 2º Semestre de 2001 (Revista eletrônica).
- _____. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004a.
- _____. “Os estudos feministas, os estudos gays e lésbicos e a teoria queer como políticas de conhecimento.” In: LOPES, Denilson (Org.) **Imagem & diversidade sexual: estudos de homocultura**. São Paulo: Nojosa edições, 2004b.
- LUCIE-SMITH, Edward. **Ars erotica: an arousing history of erotic art**. Nova York: Rizzoli, 1997.
- MAUSS, Marcel. “As técnicas corporais.” In: _____. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.
- MEYER, Richard. “Barring desire: Mapplethorpe and the discipline of photography.” In: MEYER, Richard. **Out law representation: censorship and homosexuality in twentieth-century american art**. Boston: Beacon Press, 2002.
- MULVEY, Laura. “Prazer visual e cinema narrativo.” In XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983.
- NOLASCO, Sócrates. “A desconstrução do masculino: uma contribuição crítica à análise de gênero.” In: NOLASCO, Sócrates (Org.). **A desconstrução do masculino**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- OLIVARES, Rosa. “Faltas públicas, obsesiones privadas.” In: PEREZ, David (Org.) **La certeza vulnerable: cuerpo y fotografia en el siglo XXI**. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2004.

- OLSON, Jenny. **The queer movie poster book**. San Francisco: Chronicle Books, 2004.
- PAGLIA, Camille. “A bela decadência de Robert Mapplethorpe.” In: _____. **Sexo, arte e cultura norte-americana**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- PARKER, Richard. **Corpos, prazeres e paixões: a cultura sexual no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Editora Best Seller, 1991.
- PÉREZ, David (Org.). **La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía em el siglo XXI**. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- PERLONGHER, Nestor. **O negócio do michê: a prostituição viril em São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. “Territórios marginais.” In: MAGALHÃES, Maria Cristina Rios (Org.). **Na sombra da cidade**. São Paulo: Editora Escuta, 1995.
- PERROT, Michelle. “Figuras e papéis.” In: ARIÈS, Philippe & DUBY, Georges. **História da vida privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- POLLACK, Michael. “A homossexualidade masculina, ou: a felicidade no gueto?” In: ARIÈS, Philippe & BÉJIN, André (Orgs.). **Sexualidades ocidentais**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PULTZ, John. **La fotografía y el cuerpo**. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2003.
- RODRIGUES, José Carlos. **Tabu do corpo**. Rio de Janeiro: Dois Pontos Editora, 1986.
- ROUILLÉ, André. **Le corps et son image: photographie du dix-neuvième siècle**. Paris/La Rochelle: Bibliothèque National/Maison de la Culture de la Rochelle et du Centre Ouest, 1987.
- RUSSO, Vito. **The celluloid closet: homosexuality in the movies**. Nova York: Harper & Row, Publishers, 1987.
- SANTOS, Alexandre Ricardo. **A fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre:1890-1920)**. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, 1997. (Dissertação de mestrado).
- _____. “Indisciplina do desejo: notas sobre a representação do corpo masculino na fotografia.” In: CABEDA, Sônia & STREY, Marlene. **Corpos e subjetividades em exercício interdisciplinar (Coleção Gênero e Contemporaneidade 3)**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

- SCIMÉ, Giuliana. "Objeto: hombre." In: PÉREZ, David. **La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía em el siglo XXI**. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- SENNET, Richard. **Corpo e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- SOLLERS, Philippe. **Photos licencieuses de la Belle Époque**. Paris: Éditions 1900, 1987.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail. "Género, diferencia sexual y desnudo fotográfico." In: PICAUDÉ, Valérie & ARBAÏZAR, Philippe. **La confusión de los géneros en fotografía**. Barcelona : Gustavo Gili, 2001.
- TAMAGNE, Florence. **Mauvais genre? Une histoire des représentations de l'homosexualité**. Paris: EDLM, 2001.
- TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**. São Paulo: Editora Max Limonad, 1986.

BIBLIOGRAFIA GERAL

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ADES, Dawn. "Dadá e surrealismo." In: STANGOS, Nicos (Org.). **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- AMARAL, Aracy. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 1987.
- ANDERSON, Perry. **As origens da pós modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- ARAÚJO, Rosa Maria Barbosa de. **A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ARDENNE, Paul. **Art l'âge contemporain: une histoire des arts plastiques à la fin du XXe siècle**. Paris: Éditions du Regard, 1997.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- AUGÉ, Marc. **Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 1994.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

- _____. **De l'esthétique au présent.** Paris/Bruxelas: De Boerck & Larcier S.A., 1998.
- BARTHES, Roland. "Wilhelm von Gloeden." In: BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo.** PortoAlegre: L&PM, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Thèses sur philosophie et histoire.** Paris: Denoël, 1971.
- BERGER, John. **Modos de ver.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BLOCH, Oscar & VON WARTBURG, Walther. **Dictionnaire étymologique de la langue française.** Paris: Presse Universitaire de France, 1994.
- BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin.** São Paulo: EDUSP, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** Lisboa: Difel, 1989.
- BRETON, André. **Nadja.** Lisboa, Estampa, 1972.
- _____. **O amor louco.** Lisboa, Estampa, 1987.
- CARPEAUX, Otto Maria. **Uma nova história da música.** Rio de Janeiro: Alhambra, 1977.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. **Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1985.
- CASTRO, Ruy. **Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CARR-GOMM, Sarah. **Dicionário de símbolos na arte.** São Paulo: EDUSC, 2004.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos.** Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1996.
- COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário.** São Paulo: Iluminuras, 1999.
- CORBIN, Alain. "O segredo do indivíduo." In: PERROT, Michele (Org.). **História da vida privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra Mundial.** São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

- CUNHA, Antonio Geraldo da et alii. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- DIAS, Lucy. **Anos 70: enquanto corria a barca**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.
- DÉBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DUCHAMP, Marcel. **Manual of instructions for Étant donnés: 1° La chute d'eau, 2° Le gaz d'éclairage...** Filadélfia: Philadelphia Museum of Art, 1987.
- ECHEVERRÍA, Regina & NÓBREGA, Cida. **Verger: um retrato em preto e branco**. Salvador: Corrupio, 2002.
- ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo, Perspectiva, 1993.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- FERNANDO CASTELLI, S.J. "Léon Bloy, peregrino del absoluto." In: **Revista Humanitas**. Santiago, Pontifícia Universidade Católica do Chile, n. 4, s.d. (Revista eletrônica).
- FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- FRITSCHER, Jack. **Mapplethorpe: assault with a deadly camera**. Nova York: Hastings House, 1994.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin: os cacos da história**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. "História da arte italiana." In: _____. **A micro-história e outros ensaios**. Lisboa: Difel, 1991.
- GOMBRICH, Erns. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- GUATTARI, Félix & DELEUZE, Gilles. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

- GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- GUATTARI, Félix. **Les années d'hiver. 1980-1985**. Paris: Bernard Barrault, 1986.
- _____. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- _____. **De la ritournelle**. In: _____. **Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1989.
- GUASCH, Anna Maria. **El arte ultimo del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural**. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- GUÉGAN, Stéphane. "Sexe année zero." In: BOUSTEAU, Fabrice. **Sexes: images, pratiques et pensées contemporaines**. Paris: Beaux Arts Magazine/Libres, 2004.
- HASKELL, Francis. **La historia y sus imagenes: el arte y la interpretación del pasado**. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Asdrúbal trouxe o trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- HONNEF, Klaus. **Andy Warhol**. Köln: Taschen, 1992.
- JAEGER, Werner. **Paidéia: a formação do homem grego**. São Paulo, Martins Fontes, 1995.
- JAHN, Wolf. **L'art de Gilbert & George: une esthétique de l'existence**. Stutgard: Schirmer Mosel, 1989.
- JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.
- LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LAMARTINE, Véronique d'Auzac. "L'obscénité: une force d'émergence dans l'art contemporain." In: **La voix du regard: revue littéraire sur les arts de l'image**. Paris: N. 15, Automne 2002.
- LE BRUN-CORDIER, Pascal. "Kekseksa?" In: BOUSTEAU, Fabrice. **Sexes: images, pratiques et pensées contemporaines**. Paris: Beaux Arts Magazine/Libres, 2004.
- LEVI, Giovanni. "Sobre a micro-história." In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

- MALUF, Marina & MOTT, Maria Lúcia. "Recônditos do mundo feminino." In: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil – República: da Belle Époque à era do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MANN, Thomas. **A morte em Veneza**. São Paulo: Editora Abril, 1982.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MINK, Janis. **Duchamp**. Köln: Benedikt Taschen, 1996.
- MORRISROE, Patrícia. **Mapplethorpe, uma biografia**. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- MOSQUERA, Gerardo. "Notas sobre globalización, arte y diferencia cultural." In: **Silent Zones: on globalization and cultural interaction**. Amsterdã: RAIN Artists Interactive Network, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NUNES, Andrea Paiva. **Todo lugar é possível: a rede de arte postal, anos 70 e 80**. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2004. (Dissertação de mestrado).
- PAIVA, Joaquim (Org.). **Visões e alumbramentos: fotografia contemporânea na coleção Joaquim Paiva**. São Paulo: Brasil Connects, 2002.
- PECCININI, Daisy. **Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo surrealismo, novo realismo e nova objetividade**. São Paulo: Itaú Cultural/Edusp, 1999.
- PONTUAL, Roberto. **Arte brasileira contemporânea: coleção Gilberto Chateaubriand**. Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil, 1976.
- RICHARD, Nelly. "Postmodern descentrednesses and cultural periphery: the disalignments and realignments of cultural power." In: MOSQUERA, Gerardo (Org.). **Beyond the fantastic: contemporary art criticism from Latin America**. Londres/Massachusetts: The Institute of International Visual Arts/MIT Press, 1996.
- RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- RODRIGUES, João Carlos. **João do Rio: uma biografia**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

- ROELS, Reynaldo & SALSTEIN, Sônia. **O moderno e o brasileiro na arte contemporânea: coleção Gilberto Chateaubriand**. São Paulo: Marca D'Água, 1998.
- ROUANET, Paulo Sérgio. **A razão nômade: Walter Benjamin e outros viajantes**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.
- ROUDINESCO, Elisabeth & PLON, Michel. **Dictionnaire de la psychanalyse**. Paris: Fayard, 1997.
- SANTOS, Hamilton dos. **Lúcio Cardoso**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- SARACENI, Paulo César. **Por dentro do cinema novo: minha viagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SEVCENKO, Nicolau. **A capital irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio**. In: _____. *História da vida privada no Brasil: República: da Belle Époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon**. São Paulo: Cosac & Naify Edições Ltda, 1995.
- TESSLER, Élide e KARON, Muriel. “Uma câmera escura atrás de outra câmera escura: entrevista com Evgen Bavcar.” In: **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**. Porto Alegre: Instituto de Artes, 1998, V. 9, N. 17, p. 91-99.
- VAZ, Denise Pires. **Ney Matogrosso: um cara meio estranho**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.
- VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **Convite à estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- VIGOUROUX, Yannick. “Hybridations et mascarades photographiques: théâtres de l'intime ou esthétiques de l'obscène.” In: **La voix du regard: revue littéraire sur les arts de l'image**. Paris: N. 15, Automne 2002.
- WOOD, Paul. **Arte conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.