



BRUNO PEREIRA

SYMPHONY OF EROTIC ICONS:
Erotismo e o corpo masculino na fotografia de Alair Gomes

ASSIS
2017

BRUNO PEREIRA

SYMPHONY OF EROTIC ICONS:

Erotismo e o corpo masculino na fotografia de Alair Gomes

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” para a obtenção do título de Mestre em Psicologia (Área do conhecimento: Psicologia e Sociedade).

Orientador: Fernando Silva Teixeira Filho

Bolsista: Capes

ASSIS

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – Unesp

P436s Pereira, Bruno
Symphony of Erotics Icons: erotismo e o corpo masculino
na fotografia de Alair Gomes / Bruno Pereira. Assis, 2017.
198 f. : il.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras
de Assis – Universidade Estadual Paulista.

Orientador: Dr. Fernando Silva Teixeira Filho

1. Gomes, Alair de Oliveira, 1921-1992. 2. Fotografia. 3.
Erotismo. 4. Homem na arte. 5. Masculinidade. I. Título.

CDD 155.632

Bruno Pereira

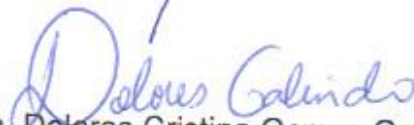
SYMPHONY OF EROTIC ICONS: Erotismo e o corpo masculino
na fotografia de Alair Gomes

Dissertação apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras – UNESP/Assis para a
obtenção do título de Mestrado Acadêmico em
PSICOLOGIA (Área de Conhecimento:
PSICOLOGIA E SOCIEDADE)

Data da Aprovação: 07/03/2017

COMISSÃO EXAMINADORA


Presidente: Prof. Dr. Fernando Silva Teixeira Filho - UNESP/ASSIS


Membros: Profa. Dra. Dolores Cristina Gomes Galindo - UNESP/ASSIS


Profa. Dra. Angela Aparecida Donini - UNIRIO/RIO DE JANEIRO

AGRADECIMENTOS

Agradecer é uma forma de tecer uma cartografia de todos encontros que se somaram à composição dessa investigação. Encontros que se deram muito além da pesquisa e tornaram menos árida a solidão requerida à escrita, pois, foram muitas as amizades intercessoras, essas alianças no estranhar-se, que se fizeram presentes nesse percurso. Assim, agradeço:

À Fernando Silva Teixeira Filho, o orientador desta pesquisa, que desde a graduação é uma importante referência na minha trajetória pessoal e acadêmica. Durante uma conversa em 2013, quando era seu estagiário, mencionou o nome de Alair Gomes. Mesmo sem saber, suscitou em mim o desejo de realizar esta investigação. Agradeço por todo aprendizado e pela liberdade com a qual permitiu à condução dessa pesquisa.

Às professoras Angela Donini e Dolores Galindo pelas contribuições na banca de qualificação e defesa, por questões que ainda me fazem pensar e que as levarei comigo em outras incursões. À Roberta Stubs e Leonardo Lemos por terem aceito fazer parte da banca como suplentes.

À Juliana Cristina Bessa, que de “colega do grupo de orientação” se tornou uma grande amiga, agradeço por todos os encontros, por toda a conversação diária, enfim, por termos compartilhado esse processo conjuntamente. E à Maria Rita, sua companheira, por ter nos “aturado”.

Ao Leonardo Moreira Vieira, pela amizade, pela escuta, mesmo em meus momentos mais “monotemáticos”, por sempre acreditar em mim, muito obrigado!

À Melina Garcia Gorjon, por todas as conversas em que só nós nos entendemos e por nossa amizade ser um espaço onde podemos compartilhar nossas inquietações sobre a vida e a arte.

À Danielly Mezzari, Fabio Morelli e Adriana Sales, depois daqueles dias em Salvador, para “desfazermos gênero”, um afeto inexplicável floresceu no encontro com vocês. Obrigado por tudo, sempre que estou com vocês, dá vontade de “me perder numa roda de bamba e não, e nunca mais voltar”.

Ao Tom Rodrigues, querido, pelas trocas intelectuais e pela alegria de ter sua amizade.

Luciana Ferrari Gouvêa, tantas histórias, incrível pensar que estamos juntos nessa também. Obrigado também por você e à Giovana, sua companheira, terem me recebido em sua casa.

À Carolina Villanova Heguedusch, pela amizade, por todos bons encontros em Assis.

À Franciele Castilho dos Reis, por todos esses anos de amizade, por ter me recebido em sua casa no Rio de Janeiro. Não importa onde estiver, sempre vou querer saber onde anda você.

Ao Walter, por todo o apoio no início desse processo, por todos aqueles dias nos quais compartilhávamos tudo e compartilhamos a nossa vida.

Ao João Paulo Zanette, Marcos Francisco D'Andrea e a todas/os funcionárias/os da seção técnica de pós-graduação.

Ao Auro Mitsuyoshi Sakuraba e a todas/os funcionárias/os da Biblioteca “Acácio José Santa Rosa” da Unesp – Assis.

À Lorrane Sezinando e a todas/os funcionários/as da Seção de Iconografia da Fundação Biblioteca Nacional. Um agradecimento especial à Luciana Muniz, pela disponibilidade com a qual recebeu minha pesquisa desde o início, por todas suas contribuições inestimáveis, pela paixão compartilhada por Alair Gomes.

Aos Colegas da Pós-Graduação em Psicologia da Unesp – Assis. Em especial, Elisa Mariana e Sara Mexko. Agradeço também aos professores da Pós-Graduação em Psicologia da Unesp – Assis, em especial, ao professor Gustavo Henrique Dionísio, por ter aceito fazer a arguição do meu projeto de pesquisa na disciplina *Seminário de Pesquisa em Psicologia I* e ao professor Wiliam Siqueira Peres, pela presença sempre provocadora e ao aprendizado difícil de nomear.

No percurso dessa pesquisa – entre viagens por Assis, Londrina, Campinas e São Carlos – realizei alguns cursos importantes para essa investigação. Assim, agradeço aos professores e colegas – em especial, Juciellen Ribeiro, Louyse Gerardo, Mariana Hertel e Marília Murgó – do curso de Especialização em Fotografia: prática e discurso fotográfico da Universidade Estadual de Londrina. Ao professor Luiz Orlandi pela “disciplina” sobre o Mil Platôs, realizada na Universidade Estadual de Campinas, e aos professores Jorge Leite Junior e Richard Miskolci pelo curso Sociologia das Diferenças, realizado na Universidade Federal de São Carlos.

Não menos importante, agradeço aos familiares, que de alguma forma contribuíram para a realização desta pesquisa. Em especial, agradeço à minha mãe, Mara Adriana Guarnieri, e minha avó, Iraide Girotto Guarnieri, que sem o incentivo, apoio e todos os esforços, chegar até aqui, certamente, teria sido muito mais difícil. Muito obrigado por tudo, sempre!

Por fim, agradeço à CAPES pelo financiamento desta pesquisa pelo período de um ano.

PEREIRA, Bruno. **Symphony of Erotic Icons**: Erotismo e o corpo masculino na fotografia de Alair Gomes. 2017. f. Dissertação (Mestrado em Psicologia). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Assis, 2017.

RESUMO

A partir dos estudos *queer*, busquei investigar a obra *Symphony of Erotic Icons* do fotógrafo brasileiro Alair Gomes (1921-1992). Engenheiro de formação, Alair transitou por diversos campos, como a escrita de diários íntimos, a Filosofia da Ciência e a crítica de arte, entre outros, tendo seu encontro com a fotografia se dado somente na década de 1960. O foco de seu trabalho fotográfico é o corpo masculino, sendo considerado o precursor na abordagem do homoerotismo na fotografia brasileira. Embora tenha se dedicado ao trabalho com a fotografia por mais de duas décadas, constituindo uma obra de dimensões exorbitantes, com 15 mil fotos e 150 mil negativos, Alair fez parte de um rol de artistas cuja invisibilidade impediu que ele se tornasse contemporâneo de seu próprio tempo. A escolha de Alair nesta pesquisa justifica-se pela relevância deste artista na fotografia, mas também por contemplar temas importantes para a Psicologia, tais como o corpo e o erotismo, em especial o masculino, foco desta investigação. O objetivo geral dessa pesquisa foi explorar como se dão os processos de construção do erotismo e das corporalidades masculinas na *Symphony of Erotic Icons* e cartografar os elementos de uma possível dissidência em relação à heterossexualidade compulsória vigente na época. Realizada nas décadas de 1960 e 1970, a Sinfonia é um conjunto de 1.767 fotos de nus masculinos. Alair dividiu a sequência em 5 partes: Allegro, Andantino, Andante, Adágio e Finale. Sua motivação para criação da Sinfonia é o fascínio com o corpo masculino, sendo a obra, em sua visão, uma forma de homenageá-lo. O título e a forma como nomeou cada uma de suas partes faz uma alusão à linguagem musical. Contudo, com tal associação, que poderia ser entendida com o intuito de enobrecer a sequência, dando-lhe um caráter de grandeza, Alair não pretende obnubilar o caráter erótico da Sinfonia, muitas vezes, associado à pornografia. Como também o fez em relação ao cinema, como evidenciado em seus escritos sobre a obra, tal aproximação têm o objetivo de estruturar a imensa quantidade de imagens que compõe a Sinfonia. Ao trabalhar com múltiplas imagens, seu desejo é contrapor-se à tradição pictórica que marcou a história da fotografia, conferindo a imagem única, tal como ocorre na pintura, um destino comum na tradição fotográfica. O grande acúmulo de imagens torna a fruição da obra extenuante e esse era mesmo um dos objetivos de Alair, fazer da Sinfonia uma espécie de teste para o espectador, ver quem atravessava. Alair propõe uma experiência com o corpo masculino que desata os códigos e convenções tradicionalmente associados à masculinidade como signos de virilidade, dominância, violência. Performances masculinas que não se contrapõe, nem obliteram a feminilidade. Mais do que nunca, precisamos de masculinidades não hegemônicas, não virulentas. A obra de Alair Gomes é uma aliada nesse processo e pode nos ajudar nas reinvenções da cartografia do presente. Assim, essa pesquisa buscou somar-se aos esforços de ativação de sua obra, em detrimento daqueles que buscam anestesiá-la as potencialidades de reinvenção das masculinidades convocadas pela Sinfonia.

Palavras-Chave: Symphony of Erotic Icons; Alair Gomes; Fotografia; Erotismo; Corpo Masculino

PEREIRA, Bruno. **Symphony of Erotic Icons**: Eroticism and the male body in the Alair Gomes' photography. 2017. f. Dissertation (Masters Degree in Psychology). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2017.

ABSTRACT

From the Queer studies, I sought to investigate the work of the Brazilian photographer Alair Gomes' Symphony of Erotic Icons. Graduated in Engineering, Alair transited through several fields, such as the writing of private diaries, the Philosophy of Science and art criticism, among others, having his encounter with photography only in the 1960s. The focus of his photographic work is the male body, being considered the precursor in the approach of the homoeroticism in Brazilian photography. Even when he had dedicated in the working with photography for more than two decades, constituting a work of exorbitant dimensions, with 15,000 photos and 150,000 negatives, Alair was part of a group of artists whose invisibility prevented him from becoming contemporary of his own time. Alair's choice in this research is justified by the relevance of this artist in photography, but also by contemplating important themes for Psychology, such as the body and eroticism, especially the masculine one, the focus of this research. The general objective of this research was to explore the processes of construction of eroticism and male corporalities in the Symphony of Erotic Icons and to cartograph the elements of a possible dissent in relation to the compulsory heterosexuality in force at the time. Created in the 1960s and 1970s, the Symphony is a collection of 1,767 male nude photos. Alair divided the sequence into 5 parts: Allegro, Andantino, Andante, Adágio and Finale. His motivation for the creation of the Symphony is the fascination with the masculine body and his work, in his vision, is a homage to the subject. The title and the way he named each of its parts alludes to the musical language. However, with such an association, which could be understood in order to ennoble the sequence, giving it a character of grandeur, Alair does not pretend to obscure the erotic character of the Symphony, often associated with pornography. As he also did in relation to cinema, as evidenced in his writings on the work, such an approximation has the purpose of structuring the immense amount of images that composes the Symphony. In the working with multiple images, his desire is to counteract the pictorial tradition that marked the history of photography, giving the unique image, as it happens in painting, a common destination in the photographic tradition. The great accumulation of images makes the enjoyment of the work strenuous and this was one of Alair's goals, making the Symphony a kind of test for the spectator, to see who was crossing. Alair proposes an experience with the male body that unties the codes and conventions traditionally associated with masculinity as signs of virility, dominance, violence. Masculine performances that do not oppose or obliterate femininity. More than ever, we need masculinities that are not hegemonic, not virulent. The work of Alair Gomes is an ally in this process and can help us in the reinventions of the cartography of the present. Thus, this research sought to add to the efforts to activate his work, in the detriment of those who seek to anesthetize the potential of reinventing the masculinities that his work calls.

Keywords: Symphony of Erotic Icons; Alair Gomes; Photography; Eroticism; Male Body

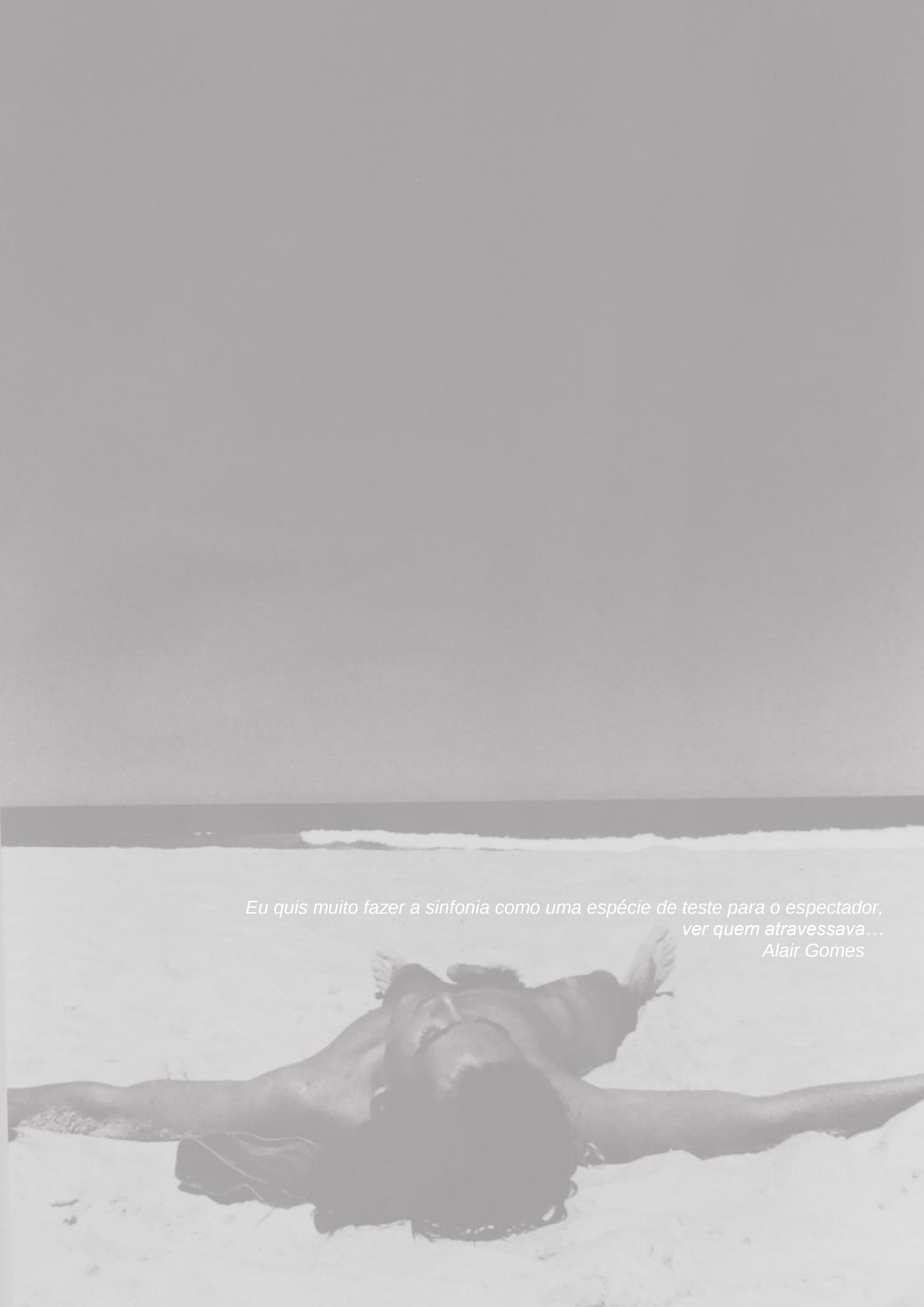
Lista de Figuras

Figura 1 Alair e Clio Faria de Oliveira Gomes.	25
Figura 2 Self (Alair Gomes) circa 193-.	25
Figura 3 Aíla de Oliveira Gomes, Alair Gomes e Edith Pinto	25
Figura 4. Propaganda da Kodak, publicada em O Globo, no ano de 1939.	27
Figura 5 Capa da segunda edição da Revista MAGOG	30
Figura 6 Diário íntimo EX-ALTO I, [198-].....	34
Figura 7 Foto de Alair de Oliveira Gomes	39
Figura 8 Propagandas de cursos de Alair Gomes publicadas no Jornal do Brasil	41
Figura 9 Roberto Burle Marx. 1970. Fotografia de Alair Gomes.....	50
Figura 10 Fotografias de Alair Gomes no Sítio Santo Antônio da Bica	50
Figura 11 Alair Gomes, em 1984, ao chegar no MAM, RJ,	53
Figura 12 Rubens e José Wilker.	54
Figura 13 Feira Hippie – Praça da República, São Paulo [1969]..	57
Figura 14. Externas: Urbano. Morro da Penha, Rio de Janeiro. Cerca: 1969.	59
Figura 15 Externas: Urbano. Penha, Rio de Janeiro. 1968.	60
Figura 16 Alair Gomes na revista Gay Sunshine – Journal of Gay Liberation.....	61
Figura 17 Cópias-contato da série Carnaval (1968-1978).....	63
Figura 18. Fragmentos da série Beach. (1975-1980).....	65
Figura 19. Foto retirada da série Beach. (1975-1980)l.....	66
Figura 20. Exposição As artes no Shopping, 1980.....	89
Figura 21 Beach Triptych nº 3 [anos 1980]	90
Figura 22. Sem Título, 1970/1980. nitrato de prata s/ papel fotográfico	91
Figura 23 e 24. Fotografias de José Medeiros. Excursão do Flamengo pela Europa, 1951 e Ensaio fotográfico. 1950.....	92
Figura 25. Sonatina, Four Feet n. 39 (c. 1980).....	94
Figura 26 Foto retirada da série Beach. Rio de Janeiro. (1975-1980).....	96
Figura 27 Foto retirada da série Beach. Rio de Janeiro. (1975-1980).....	96
Figura 28 Hermafrodita de Félix Nadar, 1860.	106
Figura 29. Beach Triptych nº10 [anos 1980].	122
Figura 30 Passagem (1979) de Celeida Tostes. Fotografia de Henry Stahl..	126
Figura 31 A não-história de um chofer, 1975.	128

Figura 32. Exposição Percursos. Sala de exibição..	131
Figura 33. Home, 196- Cerca.	136
Figura 34. A new sentimental Journey. 1983.	139
Figura 35 A new sentimental journey. Alair Gomes, 1983.....	139
Figura 36 e 37 – Fragmentos de Finale, SEI.....	145
Figura 38 Detalhe de uma das imagens de Allegro. SEI.....	146
Figura 39. Fragmento de Andante. SEI.....	147
Figura 40 Fragmentos de Adágio. SEI..	155
Figura 41 Fragmento de Adágio. SEI.	163
Figura 42 Fragmentos de Adágio. SEI..	165
Figura 44 Fragmentos de Finale. SEI.....	173
Figura 45 Fragmentos de Finale. SEI.....	176

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	14
Um cartógrafo nos arquivos da Biblioteca Nacional.....	16
1. LOCA-LIZANDO Alair de Oliveira Gomes.....	23
Primeiros trajetos.....	24
O encontro com a fotografia: Corpo masculino e as irisações no desejo na paisagem contracultural.....	45
Quando Alair Gomes morrer... ..	68
2. NOTAS PARA UMA CARTOGRAFIA DA OBRA DE ALAIR GOMES.....	76
Estranhando a recepção de Alair Gomes.....	82
3. IMAGENS PERFORMATIVAS OU COMO FAZER COISAS COM IMAGENS.....	103
Pensando a fotografia com Judith Butler.....	113
3. OPUS 3 – SYMPHONY OF EROTIC ICONS.....	119
Para além do instante decisivo: fotografia e o trabalho com múltiplas imagens.....	126
Davi está nu: Fotografia, erotismo e o corpo masculino	134
O que pode uma sinfonia visual?.....	141
RESISTIR AO PRESENTE	178
REFERÊNCIAS	183
ANEXO	197
Alair Gomes: List of sequential photographic work	198
ANEXO B	199



*Eu quis muito fazer a sinfonia como uma espécie de teste para o espectador,
ver quem atravessava...
Alair Gomes*

APRESENTAÇÃO

A sugestão de narrar minha trajetória, de contar como cheguei até esta pesquisa, inicialmente, pareceu-me uma tarefa simples¹. Mas, quando me lancei na escrita do porquê de “Alair Gomes” fui surpreendido com a sensação de um não saber. Meu encontro com Alair se deu “por acaso”. Em 2013, quando estava no último ano da graduação em Psicologia e era estagiário do Clinic@rte², Fernando Silva Teixeira Filho, supervisor do estágio e o orientador desta pesquisa, comentou a possibilidade de um projeto coletivo para investigar a obra de Alair³. A notícia, dita rapidamente durante uma das supervisões, não chamou à atenção de mais ninguém, com exceção da minha, que logo pensei ser uma oportunidade para a realização de um projeto para o mestrado. A fotografia, naquele momento, além de praticá-la de forma amadora, era um assunto frequente nas discussões com algumas amigas, em especial, Franciele Castilho dos Reis e Melina Garcia Gorjon. E o nome de Alair não me era estranho, mesmo que não lembrasse como o conheci.

Somado meu interesse pela fotografia, desde o ingresso na graduação, me envolvi no campo de estudos de Gênero e Sexualidade, com especial atenção, aos Estudos *Queer*. Logo no primeiro ano, participei do *II Seminário Pensando os Gêneros: Desterritorializando as normatividades “acáYalla”*, onde encontrei-me pela primeira vez com todo um vocabulário – novo, estranho e potente – oriundo das problematizações *queer*. Alguns nomes como o de Judith Butler, pareciam colados a

¹ A sugestão foi realizada por Angela Donini e Dolores Galindo durante o exame de qualificação.

² O Clinic@rte é um projeto de estágio e extensão, financiado pela Pró-Reitoria de Extensão, e é desenvolvido junto ao Departamento de Psicologia Clínica da UNESP e a ênfase Políticas Públicas e Clínica Crítica, do campus da UNESP de Assis. O projeto realiza atendimentos clínicos individuais de pessoas cujo sofrimento esteja ligado à discriminação frente às orientações sexuais (BESSA *et al*, 2011).

³ O projeto coletivo, por razões que não cabem ser mencionadas, ainda não se concretizou. Porém, permitiu ao Fernando Silva Teixeira Filho conhecer Luciana Muniz, a responsável pela Coleção Alair Gomes na Fundação Biblioteca Nacional. Luciana é uma figura importante para esta pesquisa e, assim, gostaria de reforçar meu agradecimento a ela. Desde as primeiras aproximações, Luciana tem sido muito receptiva em relação a minha pesquisa, até mesmo dispondo-se a ler a primeira versão do projeto de pesquisa, criada após o ingresso na pós-graduação. Também, por facilitar o acesso a Coleção Alair Gomes, esclarecendo informações quanto as burocracias necessárias, e a disponibilidade com que respondeu, em diversos momentos, a dúvidas e questões sobre Alair e seu acervo. Ainda, por meio da FBN, Luciana doou para a Biblioteca “Acácio José Santa Rosa” da Unesp, campus Assis, um catálogo, de difícil acesso, de uma exposição dedicada a obra de Alair, realizada em Paris (GOMES, 2001), além da doação de um catálogo da exposição *Alair Gomes, muito prazer*, da qual foi curadora, realizada na FBN, em 2016.

boca de todas e todos mobilizando aquelas discussões, instigando-me a conhecê-la e, dias após o encerramento do evento, comprei seu livro mais conhecido, e o único traduzido ao português até então, *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão das Identidades* (BUTLER, 2003). O li rapidamente, mesmo que boa parte do texto me parecesse ininteligível, mas recebi com prazer a estranheza daquelas palavras, apenas aguçando meu desejo em compreendê-las.

É importante dizer que esses encontros foram possibilitados, porque o curso de Psicologia da Unesp, campus Assis, é um espaço privilegiado para essas discussões. E isso se dá, em grande medida, por conta de dois professores desta instituição, o já mencionado, Fernando Silva Teixeira Filho, e Wiliam Siqueira Peres, que depois de realizar a disciplina *Psicologia, Gêneros e Processos de Subjetivação*, comecei a “persegui-lo” em diversos cursos que ofertava na Pós-Graduação em Psicologia.

Nesse sentido, o pouco que sabia sobre Alair pareceu-me uma pista suficiente que me permitiria aliar tanto meu desejo pela fotografia quanto pelo campo de estudos *queer*. Com escassas informações sobre a obra de Alair, escrevi um projeto com um título aparentemente complicado, “Heterotopias do (In)desejável”, já que sempre obrigava-me a explicá-lo. Inicialmente, desejava estudar a série *Finestra*⁴. É comum fabular-se hipóteses e repostas aos projetos criados mesmo antes de sua execução. Contudo, em meu caso, quando deparei-me com o acervo de Alair na Fundação Biblioteca Nacional (FBN), entendi que não sabia o que me esperava. Nesse sentido, a escolha por estudar a série *Finestra* se deu mais por um desconhecimento do que um conhecimento da obra de Alair, por aquilo que me foi permitido conhecer, em pesquisas preliminares, já que há tão pouco material dedicado ao seu trabalho.

Quase todos os textos sobre Alair mencionam a *Symphony of Erotic Icons*, mas foi somente em sua presença que compreendi a experiência que Alair propõe com esta obra. A série nunca foi exibida integralmente ao público e não há nenhum escrito que se atenha a sua análise, ou mais do que isso, que busque evidenciar a proposta de experimentação empreendida por Alair. A surpresa com a constatação do silêncio que circunscreve a Sinfonia, uma obra sem precedentes na história da fotografia e

⁴ A coleção de imagens, criada por Alair, dedicada ao corpo jovem e masculino foi dividida pelo fotógrafo em três grandes categorias. Entre elas encontra-se *Finestra* e esta engloba três subdivisões: *A window in rio*, *The course of the sun* e *The no-story of a driver*. Embora não aterei minha atenção sobre estas composições, de forma minuciosa, em alguns capítulos apresentarei alguns aspectos destas, bem como, de outras obras de Alair.

arte brasileira, foi o que me convocou a realizar uma mudança no percurso desta investigação e dedicar-me ao desafio de escrever sobre a Sinfonia.

Em *Lygia chamando*, Suely Rolnik (2007, p. 236) pergunta-nos: “[...] como reativar nos dias de hoje a potência política inerente à ação artística, seu poder de instaurar possíveis?”. Essa questão, ao aliar uma pergunta importante tanto para arte quanto para psicologia, ajuda-me a compreender o meu desejo em trabalhar com a obra de Alair. Acredito que ele oferece algumas pistas para responder esta questão. A escrita deste trabalho busca somar-se aos esforços de ativação de sua obra. Alair também está chamando...

Um cartógrafo nos arquivos da Biblioteca Nacional

Quando estive na Fundação Biblioteca Nacional (FBN), em setembro de 2015, para conhecer o acervo de Alair Gomes, mesmo que não fosse a primeira vez que eu tenha estado ali, ainda me impressionava a suntuosidade de sua arquitetura. Localizada na Praça da Cinelândia⁵, na Avenida Rio Branco, ao seu redor estão o Museu Nacional de Belas Artes e o Theatro Municipal do Rio de Janeiro. O luxuoso conjunto arquitetônico pode nos mostrar que as artes, em certo sentido, são importantes dispositivos de poder. Conforme o pensador decolonial Walter D. Mignolo (2015), o vocábulo grego *museion*, derivado da palavra *musa*, significa “lugar de estudo” e remete-nos à figura de Mnemósine, deusa da memória. O autor entende que a relação entre espaço museístico e lugares de saber é decisiva na construção da identidade da civilização Ocidental tal como hoje a conhecemos, sendo os museus, locais onde foram implantados, organizados e apresentados os arquivos Ocidentais como espaços de conhecimento.

A Biblioteca, que teve como gérmen de sua criação um terremoto em Lisboa em 1755⁶, fez parte de vários brasis: um Brasil Colônia, um Império e um República. Porém, destes, a priori, seu objetivo não seria contar a história daqueles que venceram? Assim, a FBN não escapa dessa relação, afinal, “as monarquias se apresentavam a partir de suas livrarias, como se a cultura projetada nesses acervos

⁵ Ironicamente, a Cinelândia, no começo do século XX, era um ponto de pegação “gay” (GREEN, 2000).

⁶ Para conhecer mais a história de uma das maiores bibliotecas do planeta, veja o livro *A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à Independência do Brasil* (2002) de Lília Moritz Schwarcz, Angela Marques da Costa e Paulo Cesar de Azevedo.

projetasse a própria cultura dos soberanos” (SCHWARCZ, 2002, p.71). Já na segunda metade do século XIX, o conceito de biblioteca nacional estaria vinculado à ideia de um espaço de preservação da memória documental de um país. (CORRÊA, 2007, p.122). Quem fará parte do arquivo da nação? Quais histórias poderão ser contadas, vistas? E quais serão silenciadas e invisibilizadas nesse dispositivo? A memória é um território em disputa.

Nesse sentido, num primeiro momento, me estranhou o fato do acervo de Alair Gomes estar em posse da Seção de Iconografia da FBN. Não porque a instituição não teria capacidade para bem gestar a obra de Alair⁷. O estranhamento se deu pela Biblioteca Nacional abrigar as grandes narrativas da história de nosso país. É incomum pensar uma obra de caráter não convencional estar entre os primeiros mapas confeccionados pelos cartógrafos portugueses no correr da colonização; ou, entre as gravuras e desenhos dos integrantes da Missão Artística Francesa, como o ilustre Jean Baptiste Debret; ou ainda, entre os "Photographos da Casa Imperial", como Augusto Stahl, Alberto Henschel, ou da Marinha Real, como Marc Ferrez⁸. Esse estranhamento talvez tenha se dado por certa ingenuidade, de minha parte, ainda pautada em binarismos, os quais busco me desvencilhar, mas com Foucault (1988), me lembro que os silêncios e o invisível fazem parte dos mesmos arquivos, da mesma produção discursiva

Nas consultas ao acervo de Alair, da mesa em que costumava me debruçar sob seu trabalho, podia mirar o retrato de D. Pedro II, realizado pelo fotógrafo Joaquim Insley Pacheco, como se o olhar soberano, de alguma forma, ainda pairasse sobre aquele espaço. Sua presença ali não é sem razão. Como afirma Lilia Moritz Schwarcz (1998), em *As Barbas do Imperador*, Dom Pedro II foi o primeiro fotógrafo brasileiro, mas também o primeiro soberano-fotógrafo do mundo. Não só possuiu o daguerreotipo⁹, apenas alguns meses após a invenção da fotografia em 1839, na França, como também foi uma figura importante da divulgação desta nova tecnologia aqui no Brasil, tendo criado já em 1951 o título de Fotógrafo da Casa Imperial, por

⁷ Ao contrário, Luciana Muniz, atual responsável pela Coleção Alair Gomes, tem sido uma figura importante na divulgação do trabalho do artista, além da nítida paixão por Alair, que extrapola suas relações profissionais.

⁸ Sobre a seção de iconografia da FBN, veja SANTOS, Renata; RIBEIRO, Marcus Venicio; LYRA, Maria de Lourdes Vianna. *O Acervo Iconográfico da Biblioteca Nacional: Estudos de Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

⁹ Antigo aparelho fotográfico inventado por Daguerre 1787-1851, físico e pintor francês, que fixava as imagens obtidas na câmara escura numa folha de prata sobre uma placa de cobre.

exemplo¹⁰. Além de aliar-se à “modernidade”, viu na imagem fotográfica uma forma eficiente de divulgar sua imagem num país de dimensões continentais. Mas também, como disse, aquela já foi sua Biblioteca. Segundo Augusto (1995, p.9), a Biblioteca de “Pedro” “possui valiosas obras em seus arcanos, inclusive uma bíblia de Gutemberg, mas nunca chegou a dispor de um “inferno”, como a de Paris”, ao contrário, “o que de seu acervo, por algum tipo de pudor, é mantido fora do alcance público, faz jus, no máximo, a um ‘purgatório’ [...] Que anônimas titilações porno-eróticas afinal compõem o “purgatório” da Biblioteca Nacional? ”. Assim, se o olhar soberano pode causar incomodo, em certo sentido, não seria Alair que hoje assombraria o Imperador? Numa alusão ao trabalho de Rolnik (2008), poderíamos dizer que a memória do corpo contamina a Biblioteca Nacional.

Nos dias de hoje, vivemos noutra situação, por exemplo, segundo Corrêa (2007, p.122), “a normativa do depósito legal, que determina a entrega de um exemplar de cada obra editada no país à Biblioteca Nacional” faz com que “uma obra pertencer àquele acervo deixa de ser uma escolha despótica e discriminante do príncipe e de seus prepostos e se transmuda um ritual burocrático estatal, neste sentido, republicano e democrático”. Desde 1994, os arquivos de Alair Gomes integram o acervo de iconografia da Fundação Biblioteca Nacional. Não que a recepção de Alair na FBN tenha sido sem contratempos, como afirmou o colecionador de arte Gilberto Chateaubriand, amigo de Alair, numa entrevista à Folha de São Paulo, que caso “não fossem os esforços do Paulo Herkenhoff, que era o diretor da Biblioteca Nacional na época, o material provavelmente nem teria sido aceito lá”. (CHATEAUBRIAND apud ASSEF, 2001, s.n). Segundo Santos (2006, p.287), “foi ideia de Bentes doar o legado artístico de Alair para a Biblioteca Nacional, protegendo a sua obra de deterioração e do esquecimento ao fazê-la integrar o acervo da principal instituição nacional ligada à memória iconográfica do país”, assim, “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”.

¹⁰ Por exemplo, no Livro de Receitas e Despesas da Casa Imperial, Dom Pedro II gastou, no período entre 1848 a 1867, dezoito contos e 796 mil-réis com fotografias e 22 contos e 528 mil-réis com álbuns comprados de outros fotógrafos. Mesmo que esses números nos soem estranhos, eles correspondem a trinta vezes mais do que o imperador teria como orçamento do ano de 1846. Para saber mais sobre a relação de D. Pedro II e a fotografia, consulte SCHWARCZ, 1988.

O destino da obra de Alair já era uma preocupação do fotógrafo no final da década de 1970, quando escreveu uma carta, na qual, perguntava à Mr. Sam Wagstaff¹¹ se aceitaria examinar sua série *Symphony of Erotic Icons* com a finalidade de aceitá-la em seu acervo. O intuito era “a de preservação da obra no futuro. Considero que, como um todo, meu trabalho tem caráter experimental, e que pelo menos em função desse caráter deve ser preservado integralmente na forma que para ele desenvolvi” (GOMES, 1979, s.n). Cuidados estes, já antecédidos na própria produção das imagens da série, reveladas por meio de estritos procedimentos para que as fotografias tivessem longa duração (GOMES, 1975, s.n). Alair também cogitou doar sua obra para outras instituições como o *International Museum of Photography*, do qual era membro desde 1978, o *New York Cultural Center* ou “qualquer outro museu ou fundação de boa categoria nos USA ou Europa”. E caso, nenhuma instituição aceitasse sua obra, a mesma deveria ser doada para o *Kinsey Institute for Sexual Research* da Universidade de Indiana. Embora não fosse uma instituição voltada as artes, o fotógrafo acreditava que o Kinsey Institute ofereceria possibilidades de preservação de sua obra.

Segundo Santos (2006, p.239), no dia 4 de agosto de 1983, Alair registrou seu testamento em cartório. Seus bens materiais – entre eles seu apartamento em Ipanema e sua biblioteca – foram deixados à sua irmã, mas seu espólio artístico, que inclui toda sua obra literária e fotográfica, bem como os direitos autorais das mesmas, foi doado a dois homens relativamente desconhecidos em sua biografia: Lawrence Christy III, residente em Berkeley, e Antônio Jordão Motta Vecchiatti, residente em Nova York¹². E em 1989, Alair também envia uma relação de toda sua obra a *Harry Ransom Humanities Research Center*¹³ da Universidade do Texas, como uma

¹¹ Sam Wagstaff ficou conhecido por seu relacionamento amoroso com Robert Mapplethorpe, mas também sua posição como mentor do fotógrafo. Wagstaff, além de curador, foi um eminente colecionador de fotografias. Morreu de Aids em 1987 (GEFTER, 2010, p.193).

¹² Sobre o primeiro, Santos afirma, por meio de uma entrevista com Fábio Settimi, que Lawrence Christy III era professor de literatura e teria mantido correspondência com Alair por alguns anos. Sobre o segundo, Santos nada menciona e também pouco encontrei, com exceção de uma menção no site do *Pan American Musical Art Research* (PAMAR), na qual, a fundadora da instituição, Polly Ferman, faz uma dedicatória a Antônio Jordão Motta Vecchiatti, por conta da *First Annual Latin American Cultural Week*, realizada em 2006 na cidade de Nova York. Além de dedicar o encontro a sua memória, ressaltando o compromisso que mantiveram com a música da América Latina, Ferman apenas diz que Antônio Jordão foi um brasileiro que nasceu em 1962 e faleceu em Nova York em 1986. A segunda e última menção que encontrei a Antônio Jordão é do próprio Alair. Ele dedica *A new sentimental journey: “To Antônio Jordão and to all those that in the present hard times became victims of their devotion”*. Disponível em: http://www.pamar.org/lacwnyc_06

¹³ Para maiores informações, veja o site da instituição <http://www.hrc.utexas.edu/>;

tentativa de doar e preservar sua obra, pois a instituição possui um dos maiores acervos de fotografia do mundo.

Alair talvez não pudesse imaginar que sua obra enfim permaneceria apenas pouco mais de dez quilômetros, tão próximo de Ipanema, donde viveu boa parte de sua vida, na biblioteca em que quando jovem devorava autores como Rimbaud e D. H. Lawrence. Por que o artista não cogitou, na época, doar suas obras a uma instituição brasileira? Isto pode ser explicado pelos mesmos motivos, nos quais, a parte significativa dos escritos de Alair é redigida na língua inglesa? Após a morte do fotógrafo, Aíla de Oliveira Gomes, sua irmã, escreveu um pequeno livro intitulado *Alair de Oliveira Gomes: 1921-1992: relevant data concerning his intellectual life*, onde afirma que seu trabalho *A New Sentimental Journey* é escrito na língua inglesa, pois, “por óbvios motivos ele nunca concebeu a possibilidade de publicá-lo em seu próprio país” (GOMES, 1995, s.n, tradução nossa). Luciana Muniz (apud MARTÍ, 2012, s.n) aponta que Alair “sentia exilado em seu próprio país” e Alexandre Santos (2015, p.17) afirma que a escrita talvez tenha sido “a primeira fuga possível [...] inaugurando um exílio voluntário de expressão pessoal”. Quais são os esses “motivos óbvios”, mencionados por Aíla, que inviabilizaram seu desejo de publicar seus trabalhos no Brasil? Estes “motivos óbvios” são também as razões da sensação de exílio, sentida por Alair, que Muniz afirma? Ainda, o exílio seria tão voluntário como Santos coloca? Podemos entender este exílio de forma análoga também ao território institucional da arte, já que nos parece que este espaço não estava pronto para recebê-lo. No presente, temos condições para a reativação de sua obra?

Mesmo em meio a certo ostracismo, em relação a sua obra fotográfica, Alair não deixou de preocupar-se na preservação de sua obra, mas também, se esta, devido a “motivos óbvios” seria considerada “arte”. Ainda assim, algumas vezes sentia-se “conformado com a possibilidade de a *Sinfonia* ser preservada apenas como um exemplo de exotismo erótico-obsessivo sem cidadania no processo artístico” (GOMES, 1975, p.4).

Alair Gomes foi um artista brilhante, mas invisibilizado na cartografia dominante, tendo sido “re-descoberto” recentemente por conta de uma grande exposição na Fundação Cartier Bresson em 2001. Para Joaquim Paiva, “dá uma certa vergonha ver que o trabalho dele, que foi tão rejeitado no Brasil, durante tanto tempo, precisou ganhar uma exposição de grande porte na França para poder provar que é bom” (PAIVA apud ASSEF, 2001, s.n). Ainda, para Santos (2006, p.viii), “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, de criar sua obra.

Essas questões também são importantes para psicologia, que por sua vez, historicamente, alocou a todas e todos, também excluídos dos sistemas das artes, a uma posição incômoda nos manuais de psicopatologia. Em contraposição a certas psicologias, que conforme Peres (2014, p.340), ao invés de potencializar, “enfraquecem as expressões de existências que criam novas possibilidades de vida, impondo a todo custo classificações, diagnósticos, tratamentos e curas das dissidências às normas e padrões estabelecidos como regimes de verdades”, uma psicologia crítica às normas e convenções culturais exige atenção ao invisível, exige repensar uma epistemologia que tende a conferir valor somente aos cânones oficiais da teoria psicológica, em especial, no caso desta pesquisa, em detrimento de fontes artísticas, culturais, classificadas como secundárias ou menos concretas. Pois, dessa maneira, a epistemologia hegemônica na psicologia tenderá a criar “violências epistemológicas”, ou seja, as construções de pesquisas dentro das quais certas experiências sociais se tornam invisíveis, secundárias ou sem importância (SPIVAK, 2009). Ou quando trazidas ao discurso, analisadas a partir de uma ótica de patologização dos sujeitos que não se conformam ao *sistema sexo/gênero/desejo/práticas sexuais* (BUTLER, 2003).

Deste modo, acredito ser necessário trazer para as discussões da psicologia, as experiências que foram invisibilizadas na construção da epistemologia psicológica hegemônica. O processo de criação artística contribui ao se encontrar com a psicologia, quando ambos estão, ou deveriam estar, contra o processo de serialização da subjetividade. Permitindo, assim, uma singularização existencial que está relacionada a partir de “um desejo, com um gosto de viver, com uma vontade de construir o mundo no qual nos encontramos, com a instauração de dispositivos para mudar os tipos de sociedade, os tipos de valores que não são os nossos” (GUATTARI e ROLNIK, 1999, p. 17). Assim, conforme os apontamentos de Peres *et al.* (2014), em relação a insurgência de provocações queer à Psicologia, entendo que as fotografias de Alair Gomes permitem-nos ir contra esse movimento.

Nessa investigação, buscarei lançar um olhar não-heteronormativo para a série *Symphony of Erotic Icons* do fotógrafo Alair Gomes (1921-1992). A Sinfonia é um conjunto de 1767 fotografias de nus masculinos e é dividida em cinco partes:

Allegro, Andantino, Andante, Adágio e Finale. O objetivo geral dessa pesquisa é investigar como se dão os processos de construção do erotismo e das corporalidades masculinas na obra de Alair Gomes e pesquisar os elementos de uma possível dissidência *queer* em relação a heterossexualidade compulsória que se impunha naquele contexto.

No capítulo 1, *Loca-lizando Alair Gomes*, buscarei traçar os aspectos da vida e do pensamento produzido por Alair Gomes. Minha preocupação, assim, será pelas fugas e rupturas que Alair agenciou, onde me interessará mais apontar a impossibilidade de uma narrativa, na qual diferentes vias de entrada/saída são possíveis, do que apresentar minha cartografia como uma possibilidade única de leitura. No capítulo 2, *Notas para uma cartografia da obra de Alair Gomes*, problematizarei como a arte não está alheia à heteronormatividade e *estranharei* alguns casos que caracterizam a recepção de Alair Gomes. Ao recusar os marcos normativos que tem orientado a historiografia de arte moderna e contemporânea, oferecerei uma pista de como abordar a obra de Alair, por meio da série *Sonatinas, Four Feet*, para além de categorias que reduzem sua obra a vieses patológicos e identitários. No capítulo 3, *Imagens performativas ou como fazer coisas com imagens*, intento compreender o que está em jogo nas disputas imagéticas nas relações entre poder e o campo visual. Assim, por meio de um diálogo com Judith Butler, procurarei demonstrar como a lógica performativa está envolvida com a fotografia, fazendo desta uma tecnologia de gênero (DE LAURETIS, 1994) e um importante vetor nas regulações de gênero e sexualidade. Uma discussão que acredito ser necessária a psicologia, pois, além mesmo das questões de gênero e sexualidade, tenho como objetivo destacar como as imagens atuam nos modos de subjetivação. Por fim, no capítulo 4, *Opus 3, Symphony of Erotic Icons*, inicialmente, buscarei delinear alguns pontos para compreensão da série: o trabalho de Alair com múltiplas imagens, suas concepções do nu erótico envolvendo o corpo masculino, bem como, as referências de Alair na criação da Sinfonia. Para assim, problematizar como o corpo masculino é apresentado em sua obra.

1. LOCA-LIZANDO ¹⁴

Alair de Oliveira Gomes, mais conhecido como Alair Gomes, dedicou sua vida à busca desinibida do prazer, como uma ética do desejo enquanto motor não somente para a criação de sua obra, mas também enquanto um processo inventivo de estilização de si em detrimento das demandas sociais que esterilizam as diferenças. Quando conheci Luciana Muniz e fui recebido com um "Bruno, seja bem-vindo ao Planeta Alair"¹⁵, do mesmo modo, início este capítulo com o mesmo desejo de dar-lhes boas-vindas, como um convite a permitir-se adentrar a vida de Alair. Nesse sentido, apresento uma cartografia de um planeta, como disse Luciana, ainda por ser desbravado¹⁶, mesmo que desbravar, soe um tanto quanto colonizador.

Ao me deparar com a história de Alair Gomes, muitas vezes, senti que estava diante de muitas vidas, elementos contrastantes, como oximoros que fazem parte de um mesmo percurso. Mas, ao invés de buscar homogeneizar sua vida numa narrativa coerente, meu interesse reside, exatamente, nas incoerências, na multiplicidade de espaços em que Alair habitou e, principalmente, pelas rupturas e linhas de fuga que o artista criou para si. Com o título desse capítulo quero dizer que desejo realizar uma "loca-lização" de Alair Gomes. Loca-lizar é um conceito da antropóloga estadunidense, de origem colombiana, Márcia Ochoa (2004). Loca, nos países latino-americanos é uma palavra utilizada pelas comunidades dissidentes da heterossexualidade, esta pode ser entendida como o eixo centralizador do qual se

¹⁴ A assinatura de Alair foi retirada de seu currículo, disponível no site dedicado a memória da Escola de Artes Visuais Parque da Lage (EAV), pois, como discutirei a seguir, Alair foi professor desta instituição. Disponível em: <http://acervo.memorialage.com.br/xmlui/handle/123456789/1272>. Acesso em: 18 de dezembro de 2016.

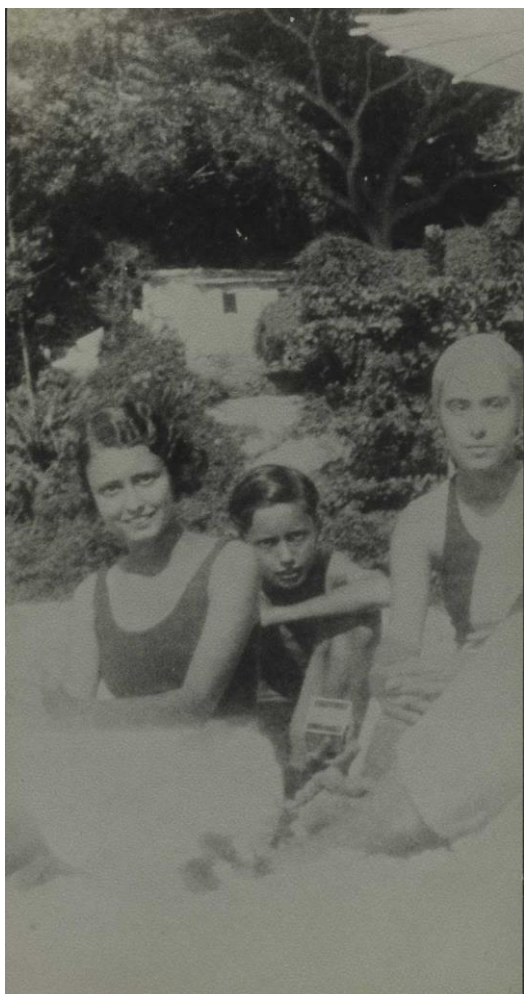
¹⁵ Correspondência pessoal via facebook. Mensagem recebida em 21/10/14.

¹⁶ Consultei todo material que tive acesso, nesses dois anos, para dar língua as afecções com as quais me encontrava, como diz Rolnik (2011), e assim, se tornaram elementos com os quais, agora, teço esta cartografia: textos sobre Alair Gomes, em especial a tese de doutorado Alexandre Santos (2006), a única no Brasil sobre Alair, além de dissertações, artigos científicos, matérias em revistas voltadas a fotografia, ou não, sobre Alair. Visita a mostras, catálogos de exposições, filmes documentários, a entrevista de Alair com Joaquim Paiva. Também a consulta *in loco* ao acervo de Alair na FBN, no qual pude ler textos de Alair sobre diversos temas e conhecer parte de seu trabalho fotográfico, como a *Symphony of Erotic Icons*, *The course of the Sun*, *Beach Trypchs*, *Sonatinas*, *Four Feet*, entre outras, como as fotos de carnaval, registros de espetáculos teatrais, fotos de seus familiares, bem como outros materiais, como os belos cartões-postais que colecionava nas viagens em que realizou. Também, fiz uma pesquisa no site da Hemeroteca Brasileira Digital da FBN, uma base de dados com jornais brasileiros digitalizados, onde busquei as palavras-chave "Alair Gomes" e "Alair de Oliveira Gomes" nos jornais publicados no estado do Rio de Janeiro entre 1921-1995 (Ano em que Alair nasceu e três anos após sua morte).

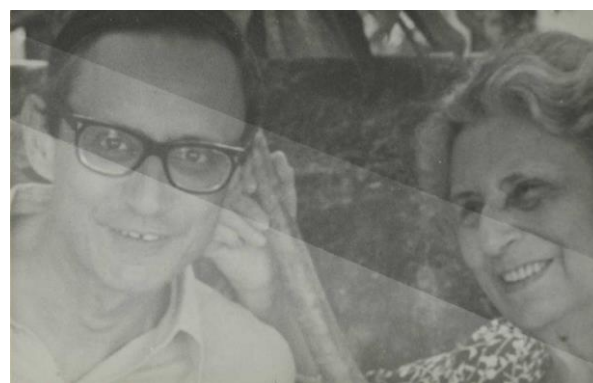
organizam as diferenças, para se referir às bichas, assim como Brasil se usa a “bicha louca” (PELÚCIO, 2012, p.412). Cabe ressaltar, que no caso dessa investigação, o loca não se refere a uma leitura que sugere que Alair se situe por meio desta identificação, o que quero dizer é que loca-lizar será a forma como vejo minha posição corporizada de investigador, do corpo como o método, de como me guiarei no encontro com sua obra, criando territórios sem com isso abrir mão do estranhamento, como condição do desentranhamento de aberturas e fugas que esta loca-lização me propicia. Entendo a loca-lização, nesse sentido, como um guia que permeará esta cartografia. Não terei como intuito fazer um mapa da vida de Alair, nem mesmo buscar a essência perdida nos escombros de uma vida que não pode ser contada. Ao invés disso, com as limitações gerativas desta narrativa, intento traçar linhas que apontem as entradas e suas inúmeras saídas, de uma vida/obra que desafia qualquer traçado que reduza a multiplicidade alariana ao se portar como a tentativa de uma visão única, com contornos delimitados, do que seja Alair, já que “a biografia é uma forma, a vida é um fluxo” (COELHO E CAVALCANTI, 2001, p.136, tradução nossa).

Primeiros trajetos

A vida de Alair Gomes desafia todas as sínteses (COELHO; CAVALCANTI, 2001). Alair transitou em diversos espaços, da escrita à engenharia, da filosofia e ciência à fotografia, espaços estes que, se muitas vezes podem parecer paradoxais, indicam sua capacidade de estar em constante processo de (re)invenção de si. Alair nasceu no dia 20 de dezembro de 1921, na cidade de Valença, no sul do estado do Rio de Janeiro. Logo quando pequeno se mudou com sua família para o Rio de Janeiro, naquele momento a capital da República, onde permaneceria toda sua vida. Cresceu numa “típica e pequena família nuclear de classe média” e católica, composta pelo seu pai Sebastião Alves Gomes, funcionário público, sua mãe Clio Faria de Oliveira Gomes, dona de casa, e por sua irmã Aíla de Oliveira Gomes (Fig. 1-3), cinco anos mais velha, que nos anos seguintes seguiria a carreira de professora de língua inglesa e literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro e se destacaria como respeitada tradutora de poesia e literatura, tendo ganhado os prêmios Jabuti e APCA por suas traduções de Emily Dickinson e de Hopkins, respectivamente (SANTOS, 2006, p.67-8). Mesmo que a família não fosse composta de artistas, nem mesmo de intelectuais, concordo com Santos (2006, p.67) de que “havia ali o embrião necessário



*Figura 3 Aíla de Oliveira Gomes, Alair Gomes e Edith Pinto
Autoria desconhecida, s/d
Coleção Alair Gomes
Fundação Biblioteca Nacional*



*Figura 2 Self, circa 193-
:Coleção Alair Gomes.
Fundação Biblioteca Nacional.*

*Figura 1 Alair e Clío Faria de Oliveira Gomes.
Coleção Alair Gomes.
Fundação Biblioteca Nacional*

para o desenvolvimento de aptidões artísticas pelos dois filhos do casal”. Na infância, Alair transitou pelo violino, porém, com a ausência de posses de sua família, não pôde dar continuidade aos estudos (SANTOS, 2006). Como veremos, a música será uma constante em sua vida, um elemento importante para compreender sua obra, e que aparece nos títulos das obras sobre as quais teceremos análises aqui nesta dissertação, a saber: “Sinfonia...” e “Sonatinas...”.

Os primeiros contatos com a fotografia também se deram na infância. Como Alair conta, numa entrevista a Joaquim Paiva¹⁷, que desde criança praticou fotografia esporadicamente (GOMES, 1983/2014). Por volta dos oito anos, Alair se inscreveu e se classificou em primeiro lugar em um concurso infantil de fotografia, patrocinado pela Kodak, que tinha como prêmio uma quantia em dinheiro (SANTOS, 2006). Se escrever está longe de ser sinônimo de ser escritor, poderíamos dizer o mesmo da fotografia. Conforme Rouillé (2009), neste período a fotografia era compreendida majoritariamente como um documento, e como aponta Sontag (2004, p.67), os amadores também podiam desfrutá-la de acordo com o aperfeiçoamento da tecnologia fotográfica que pode ser exemplificado na famosa campanha publicitária, de 1888, da primeira Kodak: “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”. Ou seja, qualquer um poderia maneja-la com a promessa de que “a foto sairia sem nenhum erro”. A fotografia tinha um valor utilitário e era alvo privilegiado das famílias. Entendo que Alair usufruía da fotografia neste contexto. Como o próprio Alair afirma, embora fotografasse, “nunca com a pretensão de fazer fotografia sistematicamente” (GOMES, 1983/2014, s.n).

As considerações de Sontag (2004, p.19), podem ser utilizadas para compreender o uso da fotografia no âmbito familiar, quando a autora cita um estudo sociológico realizado na França que demonstrava que a maioria das casas tem uma câmera, mas as casas que possuíam crianças têm uma probabilidade duas vezes maior de terem ao menos uma câmera, já que “não tirar fotos dos filhos, sobretudo quando pequenos, é sinal de indiferença paterna” (Fig. 4). A foto de Alair retratava a parada de Sete de Setembro e segundo o depoimento de Aíla para Santos (2006, p.72-3), “a foto nada tinha de especial, a não ser o fato de haver sido muito bem

¹⁷ Joaquim Paiva é diplomata, fotógrafo e colecionador de fotografia, proprietário de um considerável acervo de imagens de fotógrafos brasileiros e estrangeiros, ligados à fotografia moderna e contemporânea. Traduziu o livro *Ensaio sobre fotografia*, de Susan Sontag, publicado pela Editora Arbor, em 1981. Conheceu Alair Gomes na década de 1980, incorporando o trabalho do artista à sua coleção e tornando-se um dos primeiros divulgadores da sua obra no país e no mundo.

enquadrada, em se tratando de uma criança de apenas oito anos”. Se esse episódio pode ser encarado como uma das primeiras incursões de Alair na fotografia, ele não nos diz muita coisa além disso, há não ser como desde pequeno Alair possuía experiências com diversas linguagens, que podem aguçar o desejo, mas não são determinantes.



Figura 4. Propaganda da Kodak, publicada em O Globo, no ano de 1939.
Fonte: (UMA KODAK, 1939, p.4).

Nos anos 1920, quando Alair ganhou o concurso de fotografia, podemos entender esse momento num contexto em que as famílias já vinham de um processo de reformulação radical, em que, “essa unidade claustrofóbica, a família nuclear, era talhada de um bloco familiar muito maior, a fotografia se desenvolvia para celebrar, e reafirmar simbolicamente, a continuidade ameaçada e a decrescente amplitude da vida familiar” (SONTAG, 2004, p.19). Nesse sentido, não me espanta que a foto com que Alair ganhou o concurso infantil de fotografia aos oito anos tenha sido de um desfile cívico-militar de Sete de Setembro, e suponho que o assistiu com sua família, católica, considerando sua pouca idade. Afinal, mesmo nos dias atuais, não existem elementos que pareçam andar tão juntos no Brasil como Família, Militarismo e Religião.

Podemos dizer que, inicialmente, Alair não conseguiu escapar dessas relações, tendo seguido carreira na engenharia, como quem segue os passos do pai,

assim como sua irmã, na carreira de professora, desejo não realizado de sua mãe¹⁸, cada qual seguindo *scripts* pré-determinados, não só familiares, como também das expectativas sociais de profissões adequadas a homens e mulheres. Assim, em 1944, Alair se formou em Engenharia Civil e Elétrica pela Escola Nacional de Engenharia da Universidade do Brasil, atualmente a Universidade Federal do Rio de Janeiro, e no ano seguinte foi nomeado engenheiro da Estrada de Ferro Central do Brasil. Porém, a atuação como Engenheiro duraria apenas poucos anos.

Em um texto intitulado “São Francisco e a futura exposição”, publicado no Diário de Notícias, escrito quando tinha dezesseis anos, Alair (1938) realizou uma descrição da cidade de São Francisco por conta da *Golden Gate Internacional Exposition*, em comemoração às recém-inauguradas pontes de São Francisco. É interessante perceber, como já na adolescência, Alair nutria uma admiração pelos Estados Unidos. O próprio Alair se definia como sempre tendo sido um americanófilo (GOMES, 1983/2014). Nesta matéria, mesmo sem ainda conhecer o país, narra a cidade como se fizesse parte daquele território e encerra seu texto com a frase, do poeta britânico Rudyard Kipling, “San Francisco só tem um defeito - é uma cidade difícil de se deixar”. Essa atitude de grande identificação com os Estados Unidos é perceptível na adoção do inglês nos seus escritos, desde os diários aos textos filosóficos. Como dito, para Luciana Muniz (apud MARTÍ, 2012, s.n), Alair “sentia-se exilado em seu próprio país” e para Santos (2015, p.17) a escrita talvez tenha sido “a primeira fuga possível [...] inaugurando um exílio voluntário de expressão pessoal”, mesmo que possamos questionar o quanto voluntário um exílio possa ser. Rolnik (2011, p.16), entende que no caso do exílio, “tão ou mais importante do que permitir o afastamento concreto da situação nefasta, sua face visível, o que aí se opera

¹⁸ Conforme Santos (2006, p.68-9), mesmo que não tenha seguido a carreira no magistério, Clio vinha de uma família de professores, mas com a morte de seus pais, foi criada por suas tias que não puderam propiciar uma formação para seguir a tradição familiar no magistério. Ainda assim, segundo Santos, Aíla afirma que sua mãe possuía grande admiração pelas artes e sensibilidade estética apurada. Por exemplo, encontrei na revista *O Tico-Tico* na edição de dezembro de 1926, os nomes de Alair Gomes e de sua irmã, Aíla Gomes, na seção Grande Concurso de Natal d'O TICO-TICO (1926). Nesta seção, as crianças deveriam decifrar charadas propostas pelo editorial da revista. Em um país no qual em 1920 possuía uma taxa de analfabetismo de 71,2% da população (BRASIL, 1920, v. IV, 4ª parte), o fato de crianças como Alair e Aíla, com 5 e 10 anos, em 1926, respectivamente, corresponderem-se com uma revista infantil, mesmo que, provavelmente, apoiados por seus pais, não era algo comum para a maioria da população. O acesso à educação é um fator que deveria ser considerado básico, mas que fizeram de Alair e Aíla uma exceção, graças aos esforços de sua mãe que, embora, como dito, não seguiu a carreira no magistério, certamente não deixou de fomentar o interesse pelas letras em seus filhos.

micropoliticamente é um exílio numa língua adotiva que acolhe o corpo vibrátil¹⁹ e a expressão daquilo que o atravessa”. O que fez com que Alair se sentisse exilado em seu próprio país? Ilhado na sua diferença? Sua “americanofilia” parece se encontrar com a evocação da liberdade, ainda mais, tratando-se de São Francisco, a cidade em que as pessoas vestem flores em sua cabeça, como diz a canção de McKenzie, cidade que seria no século XX um epicentro de inúmeras transformações nas gramáticas do desejo. Nessa época, Alair já se sentia “diferente”. Como afirma, seu desejo pelo corpo masculino é algo antigo, ele conta sobre um evento na escola primária com um menino de nome Aécio, quando “um dia esse menino brigou com outro e se feriu. E na hora em que eu o vi ferido, o tipo de sentimento – eu me lembro da visão que tive dele – que isso provocou em mim era obviamente um sentimento amoroso e erótico” (GOMES, 1983/2014).

Mesmo sem ter a consciência desse fascínio, essa sensação, como diz, foi uma constante em sua vida. Segundo Alair, daí veio à necessidade de fixar tais experiências, que o levaram inicialmente a tentativas na escrita, na pintura e desenho, e, posteriormente, à fotografia. Ou seja, sua relação com as artes se deu a partir da necessidade de encontrar expressões que pudessem dar corpo às sensações que o afectavam. Alair vivia numa época em que não dispunha de aparatos de expressão de seu desejo como algo permitido, inteligível. Nesse sentido, o desejo pode ser encarado como algo ameaçador, mas ao invés disso, ele manteve-se vulnerável às forças que o afectavam e criou um modo de cartografar as sensações que o corpo masculino lhe causava, sensações estas ignoradas na cartografia dominante. Esse desejo não se deu sem conflitos, ainda mais, levando em conta o quanto a religião católica era presente em sua vida. Numa entrevista que Alair concedeu ao jornal A

¹⁹ Corpo vibrátil é um conceito criado por Suely Rolnik (2002) e é recorrente em seu trabalho. Ainda que numa entrevista recente (ROLNIK, 2016), a autora afirme se desvincular desse conceito, procurando pensá-lo em termos de “o corpo que sabe” ou de inconsciente colonial. Esse conceito, em constante mutação, contudo, relaciona-se as sensações que nos afetam, mas que não conseguimos situar na cartografia daquilo que nos é cognoscível. A afecção é aquilo que pode um corpo, diz respeito a quais encontros ele é capaz. A impossibilidade no reconhecimento da sensação que afetou o corpo gera um mal-estar, um estranhamento. Por isso, lidar com as sensações não tem conexão com o ato de interpretar, pois a interpretação está relacionada com decifrar o mundo a partir de repertórios dos quais já dispomos. Acolher as sensações nos convoca a criação, mesmo que isso não signifique dispensar dimensões outras de nossa subjetividade, como a percepção. Mas o corpo vibrátil seria esse esforço de sustentar as desestabilizações provocadas pelas sensações em direção a inventividade em detrimento da acomodação naquilo que já está estabelecido. Essa proposta vai ao encontro dos estudos *queer*, pois, estes têm o estranhamento como mobilizador do pensamento, da produção de subjetividade.

Manhã, em 1946, sobre a primeira edição da revista literária Magog (Fig. 5)²⁰, que criou com seus amigos Marcos Konder Reis, José Francisco Coelho e Atalá Marques Porto, podemos perceber o quanto a religiosidade era importante para o Alair dos anos 1940. Alair e seus amigos, dizem que a revista pode ser representada por três palavras: "*Ciel, amour, liberté*". Ao ser perguntado sobre quais os deveres do escritor e as finalidades da obra poética, Alair responde: "Só há um dever no mundo: é o dever religioso" (GOMES, 1946, p.4).



Figura 5 Capa da segunda edição da Revista MAGOG.
Fonte: (ESSA ESTRANHA, 1946, p.4)

²⁰ No material pesquisado, não encontrei muitas referências em relação a revista literária Magog. Porém, além da entrevista citada e da capa da segunda edição da MAGOG, encontrei um texto de Antônio Cândido, no qual o crítico literário refere-se a revista. Cândido (1946, p.4) escreve que depois do desaparecimento da *Revista do Brasil*, dirigida por Octavio Tarquino de Souza, os leitores brasileiros haviam ficado sem revistas literárias de alto nível, com exceção de pequenas "erupções das revistas de moços". E no contexto de uma mudança deste cenário, que o autor menciona o surgimento da revista *Magog*, bem como, as publicações *Provincia de S. Pedro*, no Rio Grande do Sul; *Edifício*, em Belo Horizonte; e *Joaquim*, no Paraná. Em sua perspectiva, "são revistas intensamente 'literárias' - revistas em que a paixão reponta a cada linha e cujos escritores parecem capazes de matar por causa de literatura ou dos problemas que julgam vitais". Dentre elas, *Magog* é "a mais sofisticada e sob uma rebeldia aparentemente conformada [...] Na grande cidade em que funciona, as gerações passadas já derrubaram os tabus acadêmicos e os jovens podem se espriar à vontade. Estes cultivam o mistério e o "essencial", transcrevendo generosamente coisas de Chestov, Octavio de Faria, coisas sobre Kirkegaard, Leon Bloy, Nietzsche, etc. Basta isto para definir lhes a atmosfera. Das três revistas é a menos original e mais estandardizada. Herda, simplesmente, certos padrões largamente cultivados pela "intelligentsia" espiritualista e dramática de alguns anos atrás. Não de menos, é extremamente simpática e dotada de um belo impulso de fé na arte e nos valores de espírito" (CÂNDIDO, 1946, p.4).

Contudo, na pesquisa de Alexandre Santos (2015) sobre o diário *Drôle de Foi* (Estranha Fé)²¹, escrito entre 1942-1947, podemos perceber elementos dissonantes com sua declaração pública na entrevista ao Jornal *A Manhã*. Não porque se contradizem, mas porque demonstram certo conflito de Alair com a religião, como, por exemplo, quando afirma que gostaria de um Deus com quem “inteiro” pudesse conversar (SANTOS, 2015). Outra afirmação mais contundente desta tensão pode ser vista quando Alair escreve que:

A carne é coisa a que não se renúncia. Deve-se arriscar o corpo também e não apenas o espírito. Não me importa o que acontecer, tudo será apenas “conseqüência”. [...] 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 sentem 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. (GOMES, idem, p. 83-5 apud SANTOS, 2015, p.11).

Segundo Santos (2015) o *Drôle de Foi* é o prenúncio, mesmo que silencioso, do que veríamos na década de 1960 com a contracultura. Outras ideias de Alair como as de que “o sexo não é um aparelho para uso doméstico” tem, de fato, muita sintonia com as questões suscitadas com a Revolução Sexual ou com o Desbunde, como conhecido à brasileira (GOMES, 1942-47, p. 84 apud SANTOS, 2015, p.18). *Drôle de Foi* nos dá respostas que nos fazem compreender o porquê de Alair sentir que só é permitido mostrar-se de forma incompleta diante de Deus. Em 1946, conforme o relato de sua irmã (GOMES, s/a), Alair sofreu uma crise depressiva, citando seus termos, que culminou no abandono das atividades como engenheiro em 1948. Segundo Coelho e Cavalcanti (2001), de acordo com seus amigos, a origem de sua depressão é a inconsistência da relação entre sua homossexualidade e a ortodoxia católica, sendo esta sua grande ruptura radical, rompendo com a religião e a engenharia.

²¹ GOMES, Alair de Oliveira. *Drôle de foi*. Rio de Janeiro: Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional, 1942-47. (Inédito).

Mesmo que, em certo sentido, elementos da religiosidade permanecerão presentes nas suas obras fotográficas 25 anos depois²².

Como podemos imaginar, segundo Santos (2015), abandonar a carreira na engenharia não foi uma decisão tranquila, já que além de lhe conferir prestígio, seria uma fonte financeira segura. A partir daí, dedicar-se-ia à pesquisa não formal, inicialmente, no campo da filosofia da natureza, sobrevivendo num campo incerto, onde ofertava aulas particulares de matemática e física. Também trabalhou por um curto período no Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)²³, ainda transitou pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, onde lecionava matemática e física, além de prestar serviços ocasionais no campo técnico e intelectual.

Mesmo que Alair se dedicasse de forma intensa nos projetos em que se envolveu, Alair nunca se fixaria, exclusivamente, em um mesmo “emprego” ou atividade. Ainda que permanecesse na atuação em diversos campos como a escrita, o pensamento científico e, posteriormente, a crítica de arte e a fotografia, isso não significou, necessariamente, o abandono de uma área para dedicar-se a outra, de forma que, por exemplo, em um mesmo ano, ele poderia apresentar um trabalho em um congresso científico, realizar uma exposição de fotografias, publicar um texto na área de crítica de arte, e ao mesmo tempo, continuar com seus projetos na fotografia, com seus estudos, com a escrita de diários. A multiplicidade de Alair é perceptível na forma como foi apresentado nos jornais: pesquisador da percepção visual e fotogramas, fotógrafo, especialista em psicofisiologia, ou ainda, como professor e crítico de arte, só para citar alguns casos (CORREIO DA MANHÃ, 1969a, p.3; CORREIO DA MANHÃ, 1969b, p.18; TRIBUNA DE IMPRENSA, 1977)

²² Por exemplo, o escritor crítico de arte, e amigo de Alair, Walmir Ayala (1976), em sua coluna no Diário de Notícias, comentou que Alair Gomes passou a Semana Santa, de 1976, em Saquarema, fotografando o surf e a procissão de Sexta-Feira da Paixão. Esses aspectos, a princípio contraditórios, atravessam sua obra, como pode-se ver também nos Trípticos. Os trípticos são elementos recorrentes na arte sacra, mas Alair os erotiza ao inserir os corpos masculinos em suas composições.

²³ O curto período que Alair trabalhou no IBGE justifica-se por seu envolvimento num escândalo de corrupção. Conforme uma reportagem do Jornal do Brasil, publicada em 26 de abril de 1961, Jurandir Pires Ferreira, na época o presidente do IBGE, criou uma comissão, da qual Alair fazia parte, para aquisição do UNIVAC-1 105, o primeiro computador comercializado em grande escala, e que no momento valia quase 3 milhões de dólares. Porém, Ferreira havia fraudado o valor das comissões, superfaturando-as, além de não submeter o contrato à aprovação do Tribunal de Contas da União. Assim, Ferreira e todos os membros da comissão foram investigados, tendo repercussão em todo o país, devido aos altos custos de um computador na época. Em entrevista ao Jornal do Brasil, Alair afirmou que estava dedicado aos estudos da cibernética aplicada a biologia, mas que nunca vira um computador eletrônico. Segundo matéria de Guimarães (1961), no jornal Tribuna de Imprensa, ao perceber as intenções do presidente do IBGE, Alair pediu demissão.

A partir do início dos anos 1950, quando estava com 33 anos, na cidade de Cabo Frio, Alair iniciou os chamados *Journals*, pequenos cadernos com espirais, todos escritos em inglês, com exceção de *Ex Alto* de 1980, escrito em português, mas que Alair não considerava um Journal (Fig. 6). Os Journals, num total de dez, foram escritos entre 1954 até 1962 e entre 1980 até 1992, compõe o que Alair intitulou de *Intimate Writtings* (SANTOS, 2006). Com os Diários Eróticos, Alair afirma que possuía "uma grande ambição literária", mas que até aquela época, não sabia se havia sido bem-sucedida ou não. Como veremos, esses questionamentos acerca de seu talento ou não, ou da qualidade ou não de seus escritos, também ocorrerá com a fotografia (GOMES, 1983/2014). Sobre os diários eróticos, ele afirma que se tratam de:

Uma descrição minuciosa de cada encontro com um rapaz, que era amante meu. No início foi assim. E quando a coisa entrou em fase de problema e de crise e quando, além dele, eu comecei a fazer sexo com outros também – o que eu já fazia antes -, quando passou dentro de mim o desejo de [...] por ele, eu também passei a registrar os outros. De qualquer maneira, esse primeiro constituiu o assunto central de um volume verdadeiramente caudaloso do Diário Erótico. Esse caso teve a duração de três anos, e praticamente todos os meus encontros estão registrados, com detalhes, no Diário Erótico, principalmente no que se refere a parte erótica mesmo. Era óbvio – e aí a minha inclinação irresistível a imagem – porque, mais do que despertar um sentimento, já devia existir a descrição do corpo. Uma coisa que passou muito pela minha fotografia. Eu me lembro que tenho muitas descrições de pelos sobre coxa, de pelos em torno do umbigo, de pelos entre peitorais, de peitos, de como o olhar se dirigia, inclusive mesmo aspectos de membro genital...[...]Depois de mais de dez anos de diário erótico contínuo e obsessivo, eu comecei a ficar com muito medo de ser impossível continuar indefinidamente a descrição desse gênero de experiência. Não que em mim o interesse fosse diminuir. Eu sempre tive uma crença no erótico nesse sentido. Para mim, em princípio não se exaure, não pode se exaurir. Em última análise, eu creio que isso representa a natureza de todos os seres humanos. Se em grande parte dos seres humanos parece que o erótico está exaurido, isso se deve a razões contrárias ao processo, a fatores que agem muito poderosamente contra a perenidade do interesse pelo erótico. (GOMES, 1983/2014, s.n).

Concomitante à escrita dos *Journals*, nesse período, Alair se dedicou à pesquisa e em 1953 escreveu *The movements of living beings*, o qual enviou a diversos intelectuais com os quais iniciaria um diálogo. Entre eles, para citar alguns

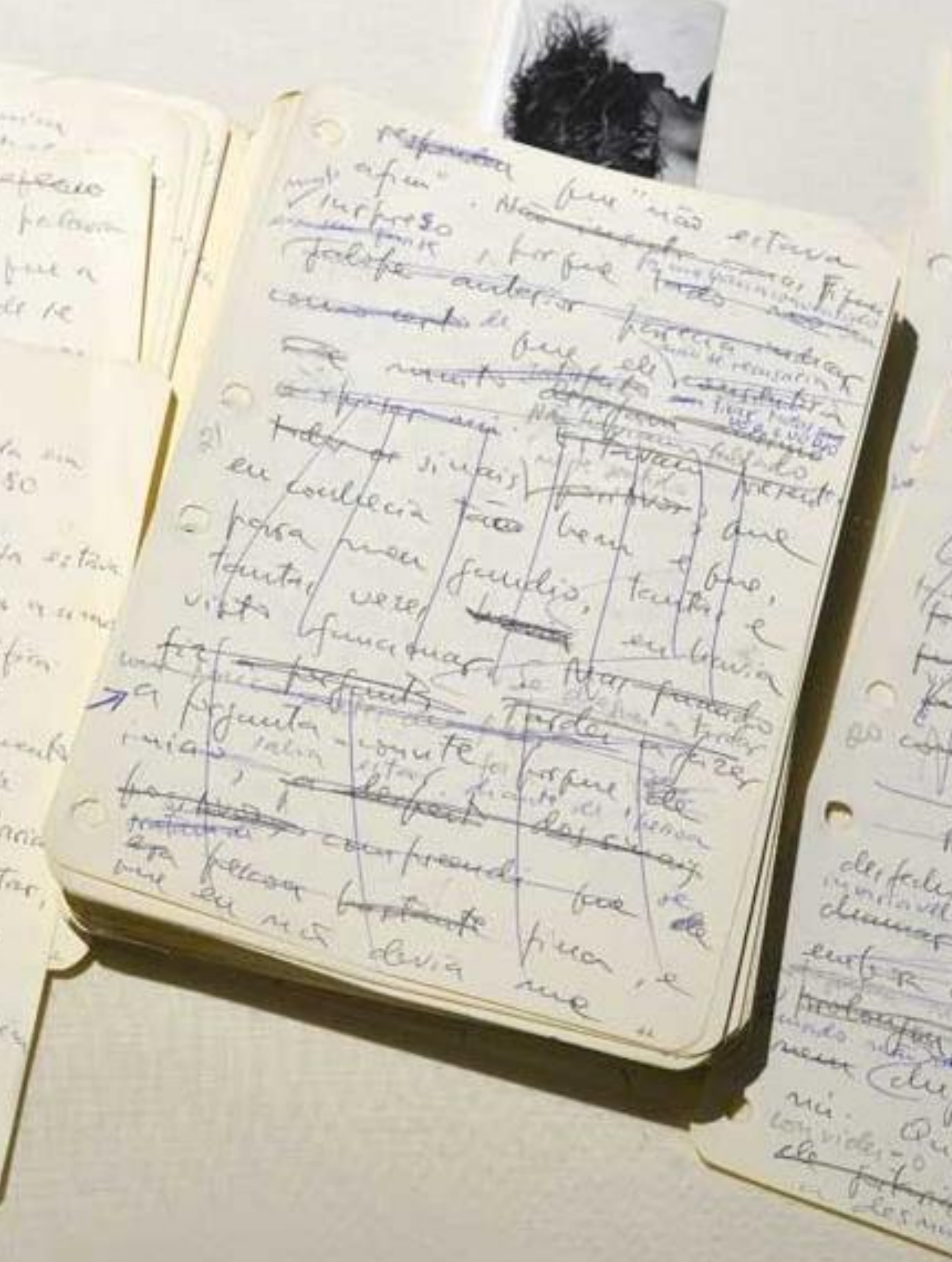


Figura 6 Diário Íntimo EX-ALTO I, [198-].
Coleção Alair Gomes. Fundação Biblioteca Nacional.

exemplos, J. C. Eccles²⁴, neurofisiologista da *The Australia National University*, ganhador do Nobel de Fisiologia ou Medicina em 1963, que, segundo Aíla, sempre o encorajava (“...*you are very modest*”); o físico estadunidense Richard Feynman, do California Institute of Technology, também ganhador do Nobel de Física em 1965; além do linguista Roman Jakobson²⁵, que enviou uma carta ao Guggenheim, na qual insistiu na necessidade de Alair Gomes na instituição e afirmou que “*I have rarely met a scholar of such brilliant and creative spirit, such multifarious erudition such a fortunate combination of sober criticism*”. Ainda, segundo Aíla, a parapsicologia desenvolvida por Alair também foi muito bem apreciada pelo escritor inglês Aldous Huxley²⁶ (GOMES, s/a, s/p). Mesmo com a favorável recepção de *The movements of living beings*, segundo Aíla, o trabalho foi considerado longo demais para um artigo e curto demais para um livro. Mas Alair publicou, posteriormente, uma versão em português de *O movimento dos seres vivos* na Revista Brasileira de Filosofia, nos números de out./dez. de 1955 e jan./mar. 1956.

Em um de seus estudos, ele vai se questionar como o artista, levando em conta seus ideais de liberdade, pôde engolir a pílula preparada pelos sucessores de Descartes. A pílula, parece referir-se à soma, à droga que as personagens de Huxley (1932), em *Admirável Mundo Novo*, tomavam para afastar quaisquer sensações que os tirassem da robotização de suas vidas. Para Alair, os sucessores de Descartes, como Locke, Newton e Laplace, são os responsáveis pela corrente concepção de objetividade científica, vigente ainda nos anos 1970, momento em que faz essas afirmações (GOMES, 1975/1995). O incômodo de Alair se dá, pois, suas preocupações tanto na ciência quanto na arte estão ligadas à ideia de liberdade²⁷.

O dualismo em Descartes consistia em duas partes distintas, segundo Alair, o *res cogitans* e a *res extensas*, que interagiam entre si. A primeira, exclusiva nos homens, englobaria as percepções, pensamentos, sonhos, emoções, etc., a segunda, o corpo, o organismo humano, mas também o universo exterior, sendo este último

²⁴ Convidado por Eccles, Alair iria para Roma, em 1964, para apresentar *The Brain-Consciousness Problem in Contemporary Scientific Research* em um congresso científico. Desse encontro resultou a publicação do livro *Brain and Conscious Experience*, em 1966, com edição de John Eccles. O artigo de Alair é citado no livro *Le Paradigme perdu: la nature humaine* (1973) de Edgar Morin.

²⁵ A correspondência entre Alair Gomes e Roman Jakobson encontra-se disponível no Institute Archives and Special Collections do Massachusetts Institute of Technology (MIT). Fonte: <https://libraries.mit.edu/archives/research/collections/collections-mc/mc72.html>.

²⁶ Na Coleção Alair Gomes da FBN, encontra-se uma carta de Aldous Huxley para Alair Gomes escrita em 1958. Na época, Huxley realizava uma viagem no Brasil.

²⁷ Alair (1965), discute essa questão no texto *O conceito de Liberdade na Ciência Contemporânea*, publicado na edição de número 30 da revista *Cadernos Brasileiros*.

entendido enquanto passível de mensuração, enquanto a natureza mental não o seria. Na leitura de Descartes, Alair afirma que este entende a interação entre estas dimensões, porque o que estava fora afetaria o cogitante, uma vez que o universo externo é por ele percebido. E por outro lado, o cogitante age no mundo, e no corpo, por meio da vontade, já que, Descartes, como religioso, com sua fé católica, acreditava no livre-arbítrio. Para Alair, os cartesianos citados, ignoraram a dimensão da liberdade ou do livre-arbítrio para consideraram apenas as dimensões mensuráveis da natureza, ou seja, a *res extensas*. Cabe ressaltar que se nesse momento recorro a Descartes, apenas o utilizo como um personagem conceitual. Não tenho interesse em afirmar se a leitura que Alair realiza da obra do filósofo, ou de outros autores citados por ele, são coerentes ou não com as propostas destes, o que pretendo, ao trazer as concepções sobre a ortodoxia científica que Alair contesta, é apresentar como sua preocupação com a liberdade em detrimento das vertentes na ciência que considerava deterministas estão relacionadas com seu trabalho na arte, tanto que as considerações agora citadas são resultado de um curso de arte moderna no séc. XX. Como direi logo a seguir, Alair traçava inúmeros paralelos entre arte e ciência, como por exemplo, pela noção de abstração que, em sua visão, é utilizada tanto em experimentos científicos como na literatura. Em certo sentido, essas questões, parecem também estar no cerne de sua produção fotográfica.

Alair percorre diversas correntes científicas, como as de Laplace e sua formulação determinista do Universo, que ficou conhecida como determinismo materialista, a partir do que afirma que “para os cientistas cartesianos, os seres humanos são *thinking robots* – mas o pensar desses robôs não passa de um epifenômeno” (GOMES, 1975/1995, p.25). Alair entende que esse pensamento sofreria abalos com a teoria da relatividade, de Albert Einstein, a Teoria dos quanta de energia, de Max Planck, e o Princípio da indeterminação microfísica, de Heisenberg, mas que, porém, os três séculos de dogmatismo científico fizeram com que as considerações de que apenas o extenso é eficaz, já que passível de mensuração, e nossa vida mental não poderia, assim, guiar nossos comportamentos²⁸. Alair afirma que o trabalho de Freud também reagia a ortodoxia científica, por afirmar a influência de fatores volitivos na consciência, mas que o

²⁸ Veja, por exemplo, o artigo *Demolição do reducionismo*, no qual Alair (1977) critica as tentativas de reduzir toda experiência consciente à fisiologia cerebral.

psicanalista foi tímido quando afirmou que sua teoria, no futuro, poderia ser dispensada em decorrência dos avanços na fisiologia nervosa. Em contraponto a Freud, aponta as obras de Pavlov, na reflexologia, e de Watson, com o behaviorismo; e compreende que até o estruturalismo, como o caso de Lacan, veio apenas para somar-se nessa vertente de ortodoxia científica, pois,

Ele tornou-se outra forma extrema de reducionismo. Não explicita a estrutura básica a que pretende tudo reduzir, mas é declarada a tentativa de reduzir o significado motivador, que controla os comportamentos humanos, a estruturas apriorísticas, de todo independentes daqueles significados, e que teria total influência determinista na vida mental, ou no comportamento humano (GOMES, 1975/1995, p.28).

Por fim, ainda cita Skinner com a psicologia estímulo-resposta, situando-o ao lado de Pavlov e Watson, no que entende como escolas psicológicas que reduzem o homem em um ser automático cujos comportamentos podem ser dirigidos, e conclui que “não pode haver melhor arma para os totalitarismos que uma psicologia assim” onde “essa imagem pavorosa do ser humano como robô obriga-nos a concluir que eles mesmos, os gênios da ciência, são robôs” (GOMES, 1975/1995, p.29). Mesmo com as críticas à ciência, Alair não a recusava, ao contrário, buscava um meio de problematizar o determinismo e as modulações da subjetividade. Seu interesse acerca das concepções de liberdade, nesse sentido, encontra-se com a arte, pois acreditava que a arte funciona não só como espelho de seu tempo como também a antena de um futuro próximo (GOMES, 1975/1995).

Uma das aproximações entre arte e ciência, na sua concepção, se daria por meio da abstração. Alair entende por abstração, “a exclusão de influências menos significativas sobre um certo fenômeno” e “um fator na constituição dos objetos como unidades significativas na consciência” (GOMES, 1960, p.7). Nos experimentos científicos, Alair afirma que pretendem, já que ele se inclui no fazer científico, revelar características que não são comumente apreendidas pelos leigos. O mesmo ocorreria na arte, e toma como exemplo Gustav Flaubert, quando este repele interferências indesejáveis afim de dedicar-se às circunstâncias particulares em torno de Ema Bovary, na qual a envolve numa tessitura sutil de circunstâncias, quase como induzindo-a em sua liberdade, bem como, no emprego que ela faz dessa liberdade para responder aos desafios de seu tempo. Contudo, Alair ressalta os perigos dessa

abordagem no caso da ciência, quando esta se vale da abstração, e com isso força a pesquisa em uma direção particular, já que ele entende que o cientista também orienta a experiência que realiza. Ele cita, por exemplo, o caso da biologia que ao estudar a particularização de fenômenos pode deixar de considerar o organismo como um todo, "no qual o seu caráter de ser vivo se torna aparente" (GOMES, 1960, p.7). Mas essa particularização, mesmo com seus riscos, se realizada de forma ética, poderia trazer benefícios para o conhecimento. Ele cita como exemplo a radioastronomia, com seus "aparelhos incrivelmente sensíveis, tais como o maser, entram seletivamente os sinais mais débeis e aparentemente insuspeitáveis de um intrincadíssimo conjunto de sinais muito mais fortes e óbvios" (GOMES, 1960, p.7). Alair afirma que certos casos, como o da radioastronomia, há uma sensibilidade proustiana em que é possível perceber o campo problemático da abstração e as sensibilidades aguçadas. Ele se refere a famosa passagem das *madeleines* em Proust, e como este foi capaz, a partir de um fato irrelevante para boa parte das pessoas, tornar essa experiência algo da maior importância ao "atribuir significação tão profunda a sentimento ou recordações de aspecto tão trivial, assim também apenas o especialista mais avançado em cosmologia e em eletrônica pode fazer derivar teorias sobre o cosmos dos mais fracos sinais de rádio", assim, para Alair, "o que tanto Proust quanto os radiocosmologistas tiveram de fazer foi dar toda a atenção a sinais que só eles percebiam ser especialmente significativos, proteger estes sinais de influências estranhas e, praticamente, abstrair o resto do mundo" (GOMES, 1960, p.7).

Alair (1960) entende que artistas e cientistas são "especialistas", cuja sensibilidade aguçada os permitem perceber traços ou fatos irrelevantes aos leigos, mas que também, por que sabem criar condições que revelarão estes traços ou fatos percebidos. Como veremos, em certo sentido, Alair fez da sua fotografia um experimento. Dedicou-se ao registro do corpo masculino, priorizando o erotismo sutil envolto nas relações entre jovens garotos que frequentavam a praia de Ipanema e "isolou" seu tema de fatores que considerou "adversos" ao seu "estudo" do corpo masculino jovem e belo.

Os estudos de Alair prosperariam quando Eccles veio ao Brasil em 1958, por conta de um congresso, e o neurofisiologista o apresentou ao Dr. Carlos Chagas Filho, na época o diretor do Instituto de Biofísica da Universidade do Brasil, que o convidaria a integrar a equipe do instituto, provavelmente para dar aulas, segundo Santos (2006). Encontrei no Jornal Diário de Notícias (1961, p.8) a divulgação de um curso de

extensão universitária sobre “Teorias Modernas da Biologia (Filosofia para as Ciências da Vida) do Dr. Alair Gomes no Instituto de Biofísica da Faculdade Nacional de Medicina”, mesmo quando, na verdade, Alair não fosse doutor. O fato de Alair não possuir pós-graduação também foi um dos fatores que o atrapalhavam para conseguir financiamentos e de seguir com suas pesquisas. Porém, mesmo assim, graças a uma carta de indicação do Dr. Carlos Chagas Filho, um importante médico, reconhecido internacionalmente, conseguiu uma bolsa Guggenheim no campo de estudos *History of Science and Technology* na categoria Latin America & Caribbean, o que lhe permitiu viver nos Estados Unidos por um ano para realizar suas pesquisas (Fig. 7)²⁹. Segundo Alair (1983/2014), o Guggenheim oferece uma bolsa livre, onde permite o beneficiado escolher qual instituição pretende se vincular. Alair escolheu ficar agregado a Universidade de Yale, onde permaneceu por seis meses do um ano em que viveu nos Estados Unidos. Era uma oportunidade incrível para alguém que sempre ansiou em conhecer os Estados Unidos. Além das expectativas em relação à “experiência erótica americana”, que ficariam, contudo, somente nas expectativas. Conforme Alair, a maioria destas experiências foi visual, nos refeitórios e na famosa piscina da Yale, já que essa questão, segundo ele, era extremamente difícil por lá.



Figura 7 Foto de Alair de Oliveira Gomes no site do John Simon Memorial Foundation. Autoria não identificada, *circa* 1960-1.

Alair começou a deixar de produzir e alegava que seu baixo rendimento se dava à “abstinência sexual” que vivia. Após seis meses na Yale, se mudou para Nova

²⁹ Fonte: www.gf.org/fellows/all-fellows/alair-de-oliveira-gomes

York, onde, ao menos o encontro com a arte lhe tiraria do marasmo da pacata New Haven. Alair, a partir daí, começou a questionar-se se os Estados Unidos era o melhor lugar para sua pesquisa, já que além da esterilidade erótica na sua relação com os estadunidenses e sua solidão, seus trabalhos não estavam sendo bem recebidos naquele país (SANTOS, 2006). Assim, volta ao Brasil, onde acreditava poder melhor realizar seu trabalho, além da presença das amizades que povoavam sua vida com bons encontros. Santos (2006, p.116), conta que Alair adorava visitar seus amigos, mas que seu apartamento, na rua Francisco Otaviano, aos sábados à noite, era um local de uma festiva aglutinação de pessoas. Paulo Franco, amigo de Alair, contou que conheceu Clarice Lispector ali³⁰. Na volta ao Brasil, Alair manteve-se ainda por muitos anos com trabalhos na área de filosofia da ciência. Além dos trabalhos *The movements of live beings* e *Humanism and Mysticism* nos anos 1950, escreve *Work in Progress* em 1983. Também apresentou trabalhos em congressos, como *A morte do neurônio*, em 1973, no Congresso de Gerontopsiquiatria da Associação Brasileira de Psiquiatria, em colaboração com o Prof. Carlos Chagas, onde defendiam, por exemplo, que a atividade criadora persiste mesmo em idades bastantes avançadas e utilizam como exemplo as obras de Michelangelo, Ticiano, André Gide, Bertrand-Russel, Picasso e Goethe (A MORTE, 1973).

³⁰ Algumas das fotos mais conhecidas de Clarice são de autoria de Alair Gomes. Porém, além da menção de Paulo Franco, não encontrei indícios de que tenha havido uma relação de amizade entre Alair e Clarice. O que talvez mais os aproxime seja o autor de *Crônica de uma casa assassinada*, Lúcio Cardoso. Lúcio (1912-1968), amigo de Alair, foi um escritor, dramaturgo e poeta brasileiro. Na Fundação Casa Rui Barbosa, onde encontra-se o todo o acervo de Lúcio Cardoso, constam, por exemplo, 11 cartões postais enviados por Alair de Nova Iorque, Roma, Siena e Berlim, entre outubro de 1962 a março de 1968, meses antes da morte de Lúcio em setembro. Mas a amizade entre ambos parece ser mais antiga, já que na segunda edição da revista criada por Alair, a *Magog*, nos anos 1940, Lúcio publicou, naquele número, um texto intitulado "Carta aberta a uma personagem" (A MANHÃ, 1946, p.8). Alair (1973), além de ter feito a foto da capa de alguns de seus livros, também escreveu em sua homenagem um texto intitulado "Lúcio, o visual". Acredito que Lúcio possa ter apresentado Clarice a Alair, pois, além da sabida amizade entre Clarice e Lúcio, as fotos que Alair realizou de Clarice datam apenas um ano após a morte de Lúcio. Benjamin Moser (2014), em *Clarice*, biografia da escritora, narra a longa relação de amizade entre Clarice e Lúcio, por quem Clarice se apaixonou intensamente. Mas, como também é conhecido do público, Lúcio era homossexual e mesmo que Clarice tenha afirmado tentar "salvá-lo", conforme Moser, a relação nunca se concretizou nesse sentido. Em *Clarice*, Moser (2014) resalta elementos da escrita de Lúcio que parecem sintonizar-se com os próprios escritos de Alair nos anos 1940, assim não é de se estranhar que Lúcio tenha publicado na *Magog*. Além do homoerotismo, ambos tinham em comum o catolicismo, pois, Lúcio era associado a escritores surgidos nos anos 1930 que eram tidos como "católicos", assim como, por exemplo, também era o caso de Octávio de Faria, que também publicou um texto nesse número da *Magog*. Para Moser (2014, s.n), a Igreja prometia redenção "àqueles que se curvavam à consciência do pecado". E esses escritores não viam a arte como meio de abordar questões sociais ou de refinamento da língua nacional, mas sim, "buscavam ser salvos por meio da arte. Escrever era para eles um exercício mais espiritual do que intelectual". Ou seja, apontamentos que vão muito ao encontro dos já mencionados por Candido (1946).

Nesse retorno, Alair começa a atuar como crítico de arte, de forma mais constante, já que antes da viagem aos Estados Unidos, Alair publicou algumas matérias em jornais em que realiza comentários críticos sobre a Bienal de São Paulo, que frequentava com assiduidade, dedicando-lhe também nos anos seguintes mais alguns textos (GOMES, 1959, 1961, 1968, 1976, 1977, 1986). Alair também escreveu sobre a obra de vários artistas, como por exemplo, Ione Saldanha, Amélia Toledo, Glauco Rodrigues, Farnese de Andrade, Lucio Cardoso, Ana Miguel e Maurício Bentes (GOMES, 1964, 1965/2012, 1970a, 1970b, 1972, 1973, 1980, 1989, 1990). A partir desses trabalhos, Alair tornou-se membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte, Rio de Janeiro, e membro da Associação de Críticos de Arte de Paris. Conforme Santos (2006), este movimento pode ser visto como uma continuação do percurso iniciado na revista *Magog* em 1946, além do fato que Alair, nos últimos dez anos, vinha dedicando-se aos *Intimate Writings*. Além da crítica de arte, Alair ofereceu inúmeros cursos sobre história da arte moderna e contemporânea, fotografia e cinema (Fig. 8).



Figura 8 Propagandas de cursos de Alair Gomes publicadas no Jornal do Brasil

Fonte: (JORNAL DO BRASIL, 1980, p.6; JORNAL DO BRASIL, 1980, p.5)

No final da década de 1970, Alair foi professor da Escola de Artes Visuais Parque da Lage (EAV), na gestão de Rubens Gerchman, seu fundador, onde ofereceu cursos como *Fotografia: Arte, documento ou denúncia, ao lado de Walter Firmo*. Conhecida desde o final da década de 1960, por ter sido palco de filmes como *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha e *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de

Andrade, a EAV foi e é um espaço para formação de artistas, curadores e pesquisadores interessados em arte. Além de ter sido, na década de 1970, um epicentro cultural que mobilizou o Rio de Janeiro, no qual nomes como – Mario Pedrosa, Lina Bo Bardi, Roberto Magalhães, Celeida Tostes e Paulo Herkenhoff, entre outros – passaram por lá³¹. Em 1979, Alair também foi professor na Oficina de Escultura do Museu do Ingá³². Em um depoimento para o documentário de Luiz Carlos Lacerda (2003), dedicado à Alair, Maurício Bentes conta um pouco do trabalho de Alair na Oficina, local onde o conheceu: “Ele fazia um trabalho, na oficina de escultura dos discípulos de Haroldo Barroso [...] que era exatamente de ser um analista de cada artista”, Alair “praticamente deitava cada um num divã e começava a conversar sobre a obra e ficava relacionando com os problemas analíticos de cada um. Isso era na verdade o fundamento de todo nosso processo criativo lá e todo nosso processo de aprendizado”. Esse processo tinha como objetivo chegar “a uma linguagem individual muito trabalhando esse conceito analítico para colocar esse eu, colocar esse interno mesmo, pra fora. Sem nenhuma interferência exterior”. O breve comentário de Bentes não oferece maiores informações sobre essa estratégia utilizada por Alair no trabalho com os artistas, mas é interessante observar esta relação, se é que posso chamá-la assim, entre Arte e Clínica apontada por Bentes.

Um de seus cursos, em 1975, na Galeria Eucatexpo, resultou no livro *Reviravoltas na arte do século XX*, organizado 3 anos após sua morte. Conforme Aíla Gomes (1995), o livro é resultado de anotações e slides de 16 palestras, proferidas por Alair, que foram encontradas nos cadernos de Alair e continham o roteiro do curso, escrito de forma apressada e em inglês, como de costume. O livro é profícuo no sentido de podemos perceber as concepções, os pensamentos e referências de/sobre

³¹ Para saber mais sobre a EAV, veja o livro de Lisette Lagnado (2015), *O que é uma escola livre?* ou acesse o próprio site da instituição <http://eavparquelage.rj.gov.br>.

³² Desse encontro com a escultura, em 1988, Alair também teve uma experiência com curadoria. Ele organizou uma exposição, na Casa de Cultura Laura Alvim, de três jovens artistas na época: Maurício Bentes, Marcello Corrêa do Lago e Luiz Pizzarro. Segundo Ayala, (1988, p.10): “Os citados, investigando no campo da escultura, ou melhor da tridimensionalidade, estão rotulados como participantes da Geração 80. A pesquisa mais consistente, em termos objetivos, é de Maurício Bentes, que em poucos anos avançou consideravelmente no panorama local, quer pela intensa imaginação quanto pela capacidade de trabalho. Pizzarro apresentou-se mais freqüentemente como pintor, embora sua pintura revelasse preocupações com volume inerentes à problemática da escultura. Marcello Corrêa Lago é oriundo da Oficina de Escultura do Ingá (Niterói) e tem o menor currículo do trio. Uma exposição de grande interesse, principalmente pela curadoria do crítico Alair Gomes, o que é credencial positiva”. Essa exposição gerou, ao que tudo indica, o único registro audiovisual de Alair. Pois, foi gravado um documentário, acerca da exposição, intitulado *3x3: 3 Artistas, 3 Dimensões: Marcelo Lago, Maurício Bentes, Luiz Pizarro*, no qual, consta um depoimento de Alair Gomes.

arte Arte que Alair possuía na década de 1970, mesmo período em que realizava a *Symphony of Erotic Icons*. Alair afirma no livro que "estamos vivendo numa época radical de mudança de comportamentos [...] Vivemos numa época de ebulição, de metamorfose para o desconhecido" (GOMES, 1975/1995, p.9). O pensamento sobre arte para Alair parece não se dissociar da política, mesmo que sua obra, por exemplo não faça uma "denúncia" da violência contra as sexualidades dissidentes das normativas ou à própria brutalidade da ditadura militar. Ao contrário de **denunciar**, o que Alair faz é cartografar afectos invisíveis na cartografia dominante e **anunciar** uma nova política do desejo, que embora viesse sendo "divulgada", estava permeada por uma linguagem heterossexualizadora³³. Nessa linha, sobre suas concepções críticas de arte, Alair aponta que devemos evitar excessos da crítica estilística. "Evito essa atitude, se exclusiva, porque ela se aliena de outros fatores da cena sócio-cultural, às vezes de grande importância. Não aceito que a estrutura predomine sobre conteúdos explícitos ou aparentes, como algo divorciado da primeira" (GOMES, 1975/1995, p.11). Sobre esse aspecto, Alair afirma que

O exemplo, que representa a exacerbação perversa de uma tendência, é de um dos mais radicais estruturalistas ortodoxos, Lacan, nome já muito difundido e reverenciado em círculos intelectuais. Analisando um conto de Poe - A carta roubada (The Purloined Letter), Lacan acha que o desenvolvimento da história não é fruto do que Poe considera como motivação de personagens etc., mas que o desenvolvimento do conto é determinado a priori dos significantes (de que Poe estava como que "possuído"). [...] O extremismo de Lacan, nesse ponto, é suicida, pois as ideias contidas em seu próprio ensaio de nada valerão, se formas aplicá-las a esse seu ponto de vista - só a estrutura dos significantes, no caso, não importará (GOMES, 1975/1995, p.11)³⁴.

Mas Alair também tem receio da crítica semântica, quando esta é notadamente realizada a partir de termos ideológicos, pois muitas vezes acaba sendo demasiada

³³ Podemos pensar, como exemplo, no fato de que a canção *Menino do Rio*, escrita por Caetano Veloso, em homenagem à Petit [Este se refere a José Artur de Machado que segundo Disitzer (2012, p.191) era "louro de olhos verdes, traços de menino e corpo perfeito, um espetáculo à parte"] ter sido difundida na voz da cantora Baby Consuelo. A música foi um grande sucesso, tendo sido tema de abertura da novela *Água Viva* (1980), escrita por Gilberto Braga e Manoel Carlos, da Rede Globo. Não há problema algum dessa canção ter sido interpretada por Baby, ou por quem quer que seja, o que desejo apontar é como a circulação dessa música parece eclipsar uma possível leitura homoerótica de *Menino do Rio*, como se o fato de Caetano ter escrito esta letra só pudesse significar que partira de um eu lírico feminino, tranquilizando as possíveis dissidências da hetero-norma.

³⁴ Alair Gomes traduziu o conto *O barril de Amontillado* de Edgar Allan Poe para o livro *As melhores histórias insólitas* (1972) da Editora Bruguera.

especulativa em relação as intenções do artista em uma obra. Para ele: "É como a atitude de quem está preocupado em achar algo escondido, assim nas figurinhas de almanaque: "Onde está o cachorro?" Ou como quem fosse aplicar testes de Roscharch" [...] como se a pintura abstrata fosse uma representação crítica de algo familiar a ser descoberto" (GOMES, 1975/1995, p.12). Pois, "a crítica semântica deve atender à questão do significado, sem incorrer na ingenuidade de certas procuras" (GOMES, 1975/1995, p.12-3). Como disse, o referido curso, que culminou em livro vinte anos depois, e deu-se no momento em que Alair já estava imerso na fotografia. Seu contato com a fotografia ocorreu apenas nos anos 1960, aos 45 anos de idade. Segundo Aíla (s/a), rapidamente, Alair ganhou uma reputação com seu trabalho fotográfico e conquistou público pequeno, mas qualificado. Alair que era visto como filósofo, "*what he essentially was*", segundo ela, começou a ser apresentado como fotógrafo, algo que o agradava. Ou seja, a identidade de Alair como fotógrafo, mesmo que o "divertisse", nos dias de hoje, parece encobrir uma multiplicidade de territórios pelos quais Alair transitou, não de forma sucessiva, como quem para se envolver num processo deve abandonar outro, mas de forma inter-relacionada, compondo suas práticas. Seu vasto conhecimento sobre a história da arte fez com que sua obra dialogasse com várias linguagens, como o cinema e a música, tornando seu trabalho uma das expressões mais singulares da fotografia brasileira. Alair conta como iniciou sua incursão na fotografia:

Primeiro, eu tive de organizar numa universidade um curso de pós-graduação – e talvez tenha sido mesmo o primeiro no Rio de Janeiro. E fazia parte desse curso de pós-graduação técnica fotográfica, técnica de laboratório. O meu velho interesse por fotografia fez com que eu assistisse a algumas aulas do curso sobre técnica fotográfica que eu mesmo tinha proposto. Então, eu aprendi a revelar filmes, não a ampliar filmes. Coincidiu também com essa época minha primeira viagem à Europa, posterior a dos Estados Unidos e que foi uma viagem longa. Eu fiquei mais de seis meses na Europa. Por essa ocasião, eu arranjei emprestada uma máquina fotográfica, uma Leica muito antiga, em péssimas condições, uma Leica pré-guerra, mas que de qualquer maneira era uma Leica que um amigo de muito boa vontade me emprestou. Com isso, eu comecei a fotografar quase que obsessivamente na Europa, mas principalmente escultura e pintura, que eram meus temas prediletos. Mas não só isso, outras coisas também. Isso foi em 1965. No ano seguinte, eu tive um trabalho remunerado mais ou menos substancial e tinha um amigo que viajava para o Panamá, onde tinha porto livre, e que generosamente concordou em comprar para mim, porque ele também tinha facilidade de entrar aqui com material, uma câmara boa de 35mm já com teleobjetiva e grande angular. Isso foi bem no final de 66, praticamente no começo de 1967. E aí eu comecei obsessivamente a fotografar (GOMES, 1983/2014, s.n).

E logo no ano seguinte, em 1967, em plena ditadura militar³⁵, um momento conturbado da história do Brasil para todos os modos de existência inventivos, Alair iniciaria a *Symphony of Erotic Icons*, sua obra mais radical, segundo o próprio artista.

O encontro com a fotografia: Corpo masculino e as irisações no desejo na paisagem contracultural

Alair Gomes começou a fotografar, numa época em que a fotografia, não somente no Brasil, não era ainda considerada como um meio, propriamente dito, voltado às artes (ROUILLE, 2009; BAQUE, 2009; COTTON, 2010). Hoje em dia, ao contrário, não há dúvidas que vivemos um momento fértil a recepção da fotografia. O mundo da arte a acolhe e os fotógrafos já não consideram um caminho incomum, tanto as galerias de arte, quanto os livros como meios para expor seus trabalhos (COTTON, 2010). Em *O Roteiro da Bienal 77*³⁶, Alair (1977, p.9) comenta que, embora, a presença da fotografia seja frequente na 14ª Bienal de São Paulo³⁷, “não chega ainda a refletir sua nova e triunfal aceitação nos meios artísticos de hoje. Na maioria dos casos aparece sem auto-suficiência, como instrumento de concepções

³⁵ Alguns meses após o golpe militar, no dia 1 de abril de 1964, Alair foi chamado a depor como possível suspeito de atividades subversivas. Segundo matéria publicada no Correio da Manhã, em 11 de setembro de 1964, Darci Ribero, Ignácio Rangel, Dalton Boechat e Ênio Silveiro haviam sido indiciados por atividades subversivas por meio de um Inquérito Policial Militar no Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). E Alair Gomes, por estar envolvido com a instituição, foi chamado a depor como testemunha. O ISEB foi uma instituição que aglutinava inúmeros intelectuais brasileiros vinculados a esquerda, na qual, entre outras atividades no âmbito da cultura, dedicava-se aos estudos marxistas e possuía uma vinculação com a UNE. Segundo CZAJKA (2010, p.99), “[f]oi este posicionamento que, em certa medida, influenciou na decisão do governo Castelo Branco (1964-1967) de encerrar as atividades do instituto por Decreto presidencial e investigar todos os seus integrantes num extenso Inquérito Policial-Militar, o IPM do ISEB. O IPM 481, como também era conhecido, continha 30 volumes e perfazia aproximadamente oito mil páginas de depoimentos, documentos apreendidos, livros, recortes de jornais, fotografias etc”. Assim, sob as ameaças do monstruoso comunismo, uma das primeiras atividades pós-golpe foi o fechamento do ISEB. Com o golpe no dia 1 de abril, logo no dia 3 as tropas do exército e da polícia militar invadem e interditam o instituto, no dia 8, o ministro da Educação levou um decreto propondo o fechamento das atividades e no dia 12 o ISEB foi extinto, e a caça às bruxas teria início.

³⁶ Em *Impressões da V Bienal de São Paulo*, escrito em 1959, Alair já mencionava a presença da fotografia na Bienal mesmo que implicitamente, ao citar algumas obras, mas não ainda, no sentido de tecer uma reflexão sobre a inserção da fotografia nos aparatos artísticos.

³⁷ A Bienal de São Paulo, criada por Ciccilo Mattarazzo em 1951, era organizada como uma extensão do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Somente a partir da sua sexta edição, em 1961, que a Bienal se tornou uma entidade autônoma com a autorização do então presidente, Jânio Quadros, ao crítico Mário Pedrosa, na época, o secretário do Conselho Nacional de Cultura, para que tornasse uma instituição pública por meio de um projeto de lei, transformando-a em Fundação. Contudo, foi somente na sétima edição que a Bienal ocorreu de forma desvinculada ao MAM, mesmo que ainda sob a presidência de Ciccilo Mattarazzo (OLIVEIRA, 2001).

desenvolvidas fora de seu âmbito". Uma das exceções, na sua visão, seria a obra de Bernhard e Hilla Becher:

Reconhecida primeiro como situando-se pelo menos da periferia da arte conceitual, a obra dos Becher passou a funcionar como uma das cunhas de penetração da fotografia pela fotografia, no cenário da arte contemporânea. Já dispensa o conceito de "conceitual" para afirmar-se. Na verdade, o casal Becher pratica o topo de atividade potencialmente mais promissora da fotografia: o tratamento de determinado assunto por meio de construções com grande número de imagens, deste modo subtraindo-se à emulação com a pintura. O trabalho dos Becher beneficia-se da carga erótica inerente à forma por eles eleita, que é apresentada obsessivamente, com uma única variante em mais de 200 fotos. (GOMES, 1977, p.9).

Mesmo com certa abertura a novas linguagens, Alair comenta sobre a precariedade da instituição em criar meios para exhibir estes trabalhos. Ao se referir as fotografias metropolitanas apresentadas por Eduardo Longman, que considerava a revelação nacional da fotografia, Alair menciona que:

O artista deixou registrado seu protesto pela falta de meios para exibição de um audiovisual que apresentou como complemento à pequena coletânea de ampliações. Protestos equivalentes, às vezes feito com muito mais veemência, surgem em diversos pontos da Bienal. Um artista suíço chega a declarar que apresenta um trabalho de vídeo-arte sem monitor para a projeção. Apenas os artistas canadenses conseguiram um aparelho em preto e branco para projetar seus tapes, que seriam, em alguns casos, coloridos. Não se compreende tal situação. Uma das seções segundo a qual se tentou reorganizar a mostra denomina-se mesmo vídeo-arte. A Bienal tem proporcionado amplos espaços a artistas jovens - coisa difícil até mesmo para artistas consagrados que expõe em museus e galerias. Mas isto não é suficiente para neutralizar a péssima impressão causada pela falta de outros recursos necessários e já corriqueiros. (GOMES, 1977, p.11).

Em 1983, Alair Gomes, Boris Kossoy, Zeca Araújo e Wilson Coutinho integraram uma comissão que tinha como objetivo selecionar 31 fotógrafos³⁸ para a

³⁸ A comissão selecionou o trabalho dos seguintes fotógrafos: Alécio de Andrade, Almir Veiga, Ari Gomes, Arthur Omar, Bina Fonyat, Cristiano Mascaro, Cláudio Edinger, Evandro Teixeira, Eduardo Castanho, Domicio Pinheiro, David Zingo, Hugo Denizart, João Urban, Juca Martins, Luis Humberto, Luís Garrido, Luís Carlos Felizardo. Leonid Strelaev, Mário Cravo, Maurício Valladares, Maureen Bisiliat, Miguel Rio Branco, Nair Benedicto, Olney Krüse, Orlando Brito, Pedro Vasquez, Pedro de Moraes, Rogério Reis, Sebastião Salgado, Tripoli e Walter Firmo" (COUTINHO, 1983, p.1).

realização da mostra *O Tempo do Olhar – Panorama da Fotografia Brasileira*. Na época, o crítico de arte Wilson Coutinho escreveu uma nota para explicar a proposta da mostra. Seu texto, lido nos dias hoje, oferece um modo de compreender o início da transição dos usos e compreensões da fotografia no contexto brasileiro, segundo Coutinho (1983, p.1):

De fato, até hoje, a fotojornalismo é reconhecida como a vertente mais forte da fotografia brasileira e jornais e revistas são considerados os lugares ideais para a sua manifestação impressa. O que mudou foi o ambiente cultural em que, no momento, a fotografia tem-se expressado. A comissão optou por um conjunto de fotógrafos atuantes, capazes de ser demonstrativos desta nova situação da foto. O Núcleo de Fotografia da Funarte, dirigido no seu início por Zeca Araújo, por exemplo, trouxe para a sua galeria inúmeras mostras coletivas que exibiram o trabalho e a diversidade de experiência de inúmeros fotógrafos. Com a direção de Pedro Vasquez, arrançou do esquecimento o complexo itinerário de um fotógrafo como José Oiticica, mostrando o caminho que ia das fotos científicas até o abstracionismo artístico. Os fotógrafos atualmente percorrem as galerias de arte e encontram, com mais facilidade, abrigo para suas obras. Os bares freqüentados por intelectuais costumam realizar pequenas mostras de fotografia. Livros de fotógrafos são editados (Alécio de Andrade tem um sobre Paris, com texto de Júlio Cortázar) e muitos portoloios viajam para encontrar admiração e sucesso no exterior. Walter Firmo ostenta oito prêmios internacionais. Alécio de Andrade, Sebastião Salgado e Miguel Rio Branco trabalham para a Magnum, agência em que um dos sócios é o lendário Cartier Bresson. A fotografia também vem adquirindo um esperado charme museológico. Os museus de arte contemporânea gostam de informar que no seu acervo constam um Atget, um Nadar, um Ansel Adams, como se fossem os seus Picasso, Miro ou Matisse. Certos fotógrafos ambicionam a obra única e destroem seus negativos. O sucesso de um livro como o do semiólogo francês Roland Barthes, *La Chambre Claire*, já traduzido, forneceu à fotografia a nobreza teórica e a evasão especulativa que ela não possuía. Hoje pode-se analisar uma foto com um arsenal de conceitos tão poderosos que ela se tornou um objeto, se se desejar, bastante complicado. E há nela ainda uma espécie de democracia cotidiana. [...] O Tempo do Olhar revela a atualidade da fotografia profissional, documental e artística num novo ambiente.

Contudo, em 1986, Alair publicou uma crítica, no *Cadernos Rio Arte*, sobre a 18ª Bienal de 1985, onde comentava que a Bienal estaria muito bem servida pela fotografia, mas que estranhamente ela havia sido quase excluída da mostra, com exceção dos trabalhos de Maureen Bisilliat e Manuel Álvarez Bravo. Sobre Bisilliat diz que a fotografia ficou “reduzida à qualidade de apenas um elemento a mais na *jungle* hipercolorida que a artista amontoou” e sobre Bravo, que é “mais incompreensível ainda que suas fotos tenham sido apresentadas da maneira mais desleixada e amadorística, numa pequena amostragem incapaz de revelar sua estatura (GOMES, 1986, p.80).

Poucos anos antes, numa entrevista para Elaine Sendermann (1984), onde discutia-se a entrada da fotografia no mercado das artes, Alair e o fotógrafo Marco Rodrigues afirmam que o público carioca não compra fotografia. E por público, Alair refere-se aos colecionadores, com exceção de Gilberto Chateaubriand, considerado por ele um dos poucos que compravam fotos, ao lado de Joaquim Paiva, o primeiro colecionador brasileiro de fotografias, que estava reunindo, na época, segundo Alair, um acervo com os principais nomes da fotografia do país. Marco afirma que na última exposição havia conseguido vender apenas seis - cada uma a Cr\$95 mil³⁹, um progresso em relação à uma mostra que participou em 1982 na Cândido Mendes. Alair brinca dizendo que ninguém as comprou, pois, "as fotografias de Marco estavam baratas" (SENDERMANN, 1984, p.6). Cada sequência das fotos de Alair, na exposição em que realizava na Cândido Mendes, quando concedeu a entrevista, custavam entre Cr\$ 150 mil a Cr\$ 550 mil. Essa foi a primeira e única exposição individual de Alair no Brasil, enquanto esteve vivo, e foram exibidos os Trípticos de Praia, Frisos e Sonatinas a Quatro Pés. Apesar de beleza das imagens, encarada por Alair como uma homenagem a exuberância da juventude no Rio, o fotógrafo diz se preocupar, porque fotos de homens ainda não são aceitas. E poderíamos pensar como a aceitação das imagens era ainda mais problemática quando seu criador fosse outro homem. Nessa breve entrevista, por meio das palavras de Alair, somada a crítica à Bienal pela ausência de fotografias em sua mostra, podemos situar dois eixos que dificultaram a livre circulação e difusão de sua obra naquela época: a combinação entre homofobia e machismo, mesmo que não nomeados desta forma, e a própria fotografia, ainda um meio, cuja entrada no campo das artes estava em negociação.

Conforme Alair, "Adorno afirma que em nossa época, composições artísticas só serão válidas se incorporarem a seu cerne sistemas de deformação e de contestação que reflitam as perversidades fundamentais prevalentes em nossa sociedade e em nossos sistemas culturais" (GOMES, 1986, p.77). Contudo, neste contexto, o tema do corpo masculino em sua obra, talvez possível de responder as suas asserções, é realizado, inicialmente, sem pretensões artísticas, e de forma discreta.

³⁹ É difícil precisar a equivalência destes valores nos dias atuais, mas apenas a critério de referência, no dia 27 de agosto de 1984, a data quando esta entrevista foi publicada no O Globo, o valor do jornal era de 500 cruzeiros. Ou seja, com os valores das fotos de Rodrigues eram possíveis comprar 190 edições do jornal e com os valores das fotos de Alair, entre 300 a 1.100 edições.

Conforme Alair (1983/2014, s.n), o primeiro gênero que praticou com intenções artísticas foi o de elementos vegetais, de plantas, “talvez porque o vegetal tivesse livre circulação”. Assim, ele conseguiu um “público privado”, pessoas interessadas nas fotos que realizava. Alair se refere ao convite de Roberto Burle Marx para fotografar a coleção botânica que possuía, entre 1968 e 1969, no Sítio de Santo Antônio da Bica, na Barra de Guaratiba, Rio de Janeiro (Fig.9-11). Segundo Jayme Maurício (1969), a ideia do ensaio fotográfico realizado por Alair seria divulgar tanto as coleções botânicas do renomado paisagista, quanto suas coleções de arte, o ambiente e a arquitetura do Sítio. Certamente, o corpo masculino não tinha “livre circulação”, como as plantas, e é interessante observar como este aspecto também constituirá aquilo que chamou de seu “público privado”.

Como podemos imaginar, a ditadura não foi um período em que a circulação de imagens eróticas, ainda mais de corpos masculinos, era bem quista⁴⁰. Sobre a questão da homoerotismo⁴¹, não podemos esquecer que o homossexual foi criado como uma nova espécie no final do século XIX pelos saberes médicos-psi (FOUCAULT, 1988) e que Alair Gomes nasceu em 1921, ou seja, cinquenta e dois anos antes da retirada da homossexualidade do III *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (DSM - Manual Diagnóstico e Estatístico de Doenças Mentais) em 1973⁴². E ainda que a homossexualidade não fosse crime no Brasil, como ainda ocorre

⁴⁰Segundo Trevisan (2002, p.), a sodomia no Brasil não era considerada crime desde 1830, já que Código Criminal do Império se inspirou no Código Criminal francês e este julgava “uma atrocidade punir a sodomia com a morte”. Porém, com o Código Penal Republicano (1890), por exemplo, o “travestimento” era considerado atentado ao pudor, caso praticado em público, com pena de 15 a 60 dias de prisão. Reformulado em 1932, acrescentava como “ultraje ao pudor”, toda a circulação de panfletos, livros, gravuras ou qualquer material considerado passível de ofender a moral pública, com uma pena severa de seis meses a dois anos de prisão. No código penal seguinte, de 1940, mantém-se o crime por ultraje ao pudor e inclui-se outras obras como as cinematográficas, fonográficas ou teatrais. Com o Código Penal de 1969, uma atualização do anterior, diminui-se para três meses a um ano as penas no caso de ultraje público ao pudor. Com o Golpe de 1964, foi criada a Lei 5.250, de fevereiro de 1967, que ficou conhecida como a Lei da Imprensa, onde se punia com três meses a um ano de detenção, além da multa de um a vinte salários mínimos, a quem divulgar por meio da mídia fatos considerados obscenos, assim, contra a moral pública e aos bons costumes e, conforme Trevisan, é por meio desta lei que o governo ditatorial começaria a reprimir as primeiras manifestações vinculadas as temáticas “homossexuais” no país, nesse sentido, Cassandra Rios é um caso exemplar dessa perseguição.

⁴¹ Importante não esquecer que a própria criação da noção de homoerotismo foi criada para opor-se as de “homossexualismo” ou homossexualidade, pois, conforme nos aponta Jurandir Freire Costa (1992, p.22-3), o proponente deste conceito, o homoerotismo busca afastar-se de qualquer alusão a doenças, desvios e perversões. Além de negar a ideia de uma essência comum, orgânica e psíquica, aos chamados “homossexuais”. E ainda, pelo termo não possuir o caráter identitário, como no caso do “homossexualismo” que tem como derivação o substantivo “homossexual”.

⁴² No contexto da psicologia brasileira, 78 anos antes, da publicação da resolução do CFP nº001/99, momento no qual a psicologia, pela primeira vez se posicionou e incluiu em sua agenda questões relativas à diversidade sexual, estabelecendo parâmetros de atuação para os psicólogos em relação à questão da Orientação Sexual (TEIXEIRA FILHO, 2011).



Figura 9 Roberto Burle Marx dentro da estufa no Sítio Santo Antônio da Bica (hoje: Sítio Roberto Burle Marx, Rio de Janeiro), c.1970. Fotografia de Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional. Fonte: (Cavalcanti, 2011, p.18-9)

Figura 10 Fotografias de Alair Gomes no Sítio Santo Antônio da Bica (hoje: Sítio Roberto Burle Marx, Rio de Janeiro. Cerca [1968- 197-]. Coleção Alair Gomes. Fundação Biblioteca Nacional



em muitos países, mantinha-se uma vinculação, ainda muito enraizada, com a noção de pecado oriunda da forte moral cristã de um país como o nosso. Deste modo, pecado, crime e loucura seriam os três grandes estigmas que marcaram e, ainda marcam, as homossexualidades (MISKOLCI, 2007). Na mesma época em que Alair começou a fotografar, por exemplo, as imagens de nus masculinos eram utilizadas em “terapias de conversão”, onde, “o ‘paciente’ era sujeito à náusea quimicamente induzida, ao mesmo tempo em que vê numa tela a fotografia de um homem nu. Ao se recuperar da náusea, e ao se sentir mais tranquilo e contente, aparecia uma fotografia de uma bela mulher” (FRY; MACRAE, 1991, p.8)⁴³. Também, na universidade, de onde parte esta investigação, as pesquisas pautadas por uma perspectiva não patologizante eram inexistentes. Como exemplo, a primeira pesquisa sobre homossexualidade por um viés não patológico foi realizada somente em 1958 por José Fábio Barbosa e Silva⁴⁴ e o campo de estudos de gênero e sexualidade, bem como, os feminismos eram ainda incipientes no Brasil. Ou seja, mesmo que estes marcos não podem ser considerados suficientes para compreender como aqueles marcados pela ótica da patologização viviam seus desejos, poderíamos dizer que foi uma época na qual as tensões que regem o *sistema sexo/gênero/desejo/práticas sexuais*, tal como proposto por Butler (2003), eram ainda mais problemáticas.

Citei todos esses aspectos, também, para demonstrar que se a ditadura, mesmo ao estar longe de ter sido branda, não é a única causa que justifica a resistência em relação a sua obra, já que a “homossexualidade” tal como conhecemos hoje, foi, e ainda é, objeto de inúmeras retaliações ao longo da história. Contudo, se “oficialmente” esses assuntos assombravam a ordem moral e dos bons costumes, no final da década de 1960 e 1970, proliferaram novas formas de vivenciar o desejo para além das imposições normativas. Mas será que é possível dizer que esses movimentos romperam com a heterossexualidade compulsória (RICH, 2012) vigente no período?

A contracultura, ou o Desbunde, como foi chamado à brasileira, englobou inúmeros movimentos como o tropicalismo, o cinema novo, o cinema da boca de lixo,

⁴³ Para saber mais sobre as terapias de conversão, veja MURPHY, Timothy F. Redirecting Sexual Orientation: Techniques and Justifications. The Journal of Sex Research, Vol. 29, No. 4 (Nov., 1992), pp. 501-523

⁴⁴Sobre este trabalho, consulte BARBOSA E SILVA, José Fábio. Homossexualismo em São Paulo: estudo de um grupo minoritário. 1958. Monografia (Especialização em Filosofia) Faculdade de Filosofia, Universidade de São Paulo, 1960.

o movimento hippie, a revolução sexual, a pílula anticoncepcional⁴⁵, a invenção dos jovens, enfim, toda uma nova forma de experimentação com os corpos e prazeres que, em certo sentido, desvinculavam-se, mesmo que não completamente, da heteronormatividade.⁴⁶

Alair, mesmo com mais de quarenta anos, não deixou de afetar-se com as irisações do desejo que pululavam naquela época. Refiro-me a sua idade, não para dizer sobre as minhas expectativas em relação a como alguém dessa idade deva vivenciar seu desejo, mas nas narrativas sobre o período parece que juventude e desbunde são equalizadas como sinônimos⁴⁷. Nos anos 1960, Alair se mudaria para um apartamento na Rua Presidente de Moraes, um local privilegiado naquele contexto. Localizado em frente à Feira Hippie, que se estabeleceria naquela década, na Praça General Osório, os fundos do apartamento possuíam uma fresta com vista ao mar, em direção à concorrida faixa de areia entre os postos 8 e 9. Alguns minutos dali, Alair podia caminhar até à pedra do arpoador. Em 1971, foi criado, na rua paralela a de seu apartamento, o Pier de Ipanema, ou as Dunas da Gal, como ficou conhecido. Ipanema foi palco de “escândalos” em relação aos comportamentos vigentes, que hoje soam como bobagens, como quando, em 1971, Leila Diniz foi grávida à praia, com a barriga

⁴⁵ Se nomeio todos esses elementos sob o guarda-chuva da contracultura, é necessário ressaltar não só a heterogeneidade entre eles, como também a existência de outros fatores que nos levam ao período contracultural. No caso da pílula, em especial, é importante frisar também que sua criação não se deu com o objetivo de ser um “motor” para a revolução sexual. Contemporânea a própria invenção do conceito de gênero, segundo Preciado (2008), a pílula emerge no marco de uma investigação experimental voltada a resolver questões relativas a procriação de famílias brancas católicas estéreis. Sendo testada em mulheres negras da Ilha de Porto Rico, pacientes psiquiátricos do *Worcester State Hospital* e prisioneiros do Estado de Óregon, seu objetivo era controlar a natalidade, no caso das mulheres, e diminuir “tendências homossexuais” entre os reclusos, no caso dos homens. Neste cenário, não seria possível definir a pílula somente como um método contraceptivo, mas sim como método de produção e de purificação da raça, uma técnica eugénica de controle da reprodução da espécie. Quais são os corpos desejáveis a nação? No caso do Brasil, conforme Joana Maria Pedro (2003, p.241), a pílula começou a ser comercializada, em 1962, apenas “dois anos após ter sido aprovada nos Estados Unidos pelo FDA — *Food and Drug Administration*” e sua inserção se deu por meio de “políticas internacionais voltadas para a redução da população”. Ou seja, se seu uso foi pirateado em direção a privilegiar o prazer em detrimento da reprodução, certamente, esses não foram os objetivos que levaram a criação da pílula.

⁴⁶ O “respiro” provocado pelas mudanças duraria pouco, já que com a irrupção da aids, a força desse movimento no campo da micropolítica seria, se não completamente bloqueada, certamente, a doença foi tida como uma apunhalada. Como disse Perlongher (1987), ao citar Guatarri: “se a Aids não tivesse existido, deveria ter sido inventada”.

⁴⁷ Rubin (1984/2012), por exemplo, aponta como as relações sexuais inter-geracionais são tidas como as posições mais baixas que alguém possa se situar, ainda mais se forem marcadas pelo desejo homoerótico. Poderíamos dizer que Alair, nessa idade, ao invés de ser um “solteirão”, categoria sempre sob suspeita aos homens e motivo de pena quando dirigida as mulheres, deveria ser um pai de família, provedor, numa relação estável e monogâmica com uma esposa, ambos, dentro da trama doméstica-familiar.

à mostra, mas que naquela época estava longe de ser algo banal. Ou quando, Fernando Gabeira, na volta do exílio, foi à praia de Ipanema com uma sunga de crochê lilás, gerando grande repercussão, até entre seus “companheiros” comunistas que esperavam uma postura mais “engajada e conservadora” (DISITZER, 2012).

Para Santos (2006, p.225), essa época vai ao encontro de vários aspectos que nos levam à figura de Alair e sua recusa quanto aos comportamentos estabelecidos: “desde a sua aparência quase hippie, de quem optou conscientemente por não mais cortar o cabelo enquanto persistisse a ditadura militar”, suas perambulações “com o corpo bronzeado de sol em contraste com a cabeleira longa e grisalha, uma tanga mínima e uma máquina fotográfica ao pescoço”, e ainda, sua experiência com a maconha, que criavam uma proximidade com as pessoas bem mais jovens.



Figura 11 Alair Gomes, em 1984, ao chegar no MAM, RJ, para ver a exposição Antropologia da Face Gloriosa I de Arthur Omar. Fotografia de Marcos Bonisson.

Assim, Alair fotografou os integrantes de Asdrúbal Trouxe o Trambone, como Regina Casé, Patrícia Travassos e Fernando Guimarães, mas também, Gal, Caetano, Bethânia e Gil e todos os ilustres *habitués* de Ipanema naquela época. Também, como frequentador assíduo do Teatro, fotografou inúmeras peças teatrais, atores e atrizes, como José Wilker⁴⁸ (Fig. 12)., a “estrela desbundada do teatro carioca” que “parava o trânsito em Ipanema, no Rio, vestido de rosa da cabeça aos pés, com uma microcamiseta, calças de pijama bem baixas e uma enorme bolsa a tiracolo” (BAHIANA, 2006 *apud* SIMÕES; FACCHINI, 2008, p.75).



Figura 12 O Arquiteto e o Imperador da Assíria:
Rubens e José Wilker. Fotografia de Alair Gomes.
Fundação Biblioteca Nacional. Fonte: (FONTA, 2010,
p.320)

Cabe ressaltar, que não devemos romantizar esses movimentos e com isso entender que a crítica empreendida por eles implique, necessariamente, uma crítica à

⁴⁸Além de Wilker, na Coleção Alair Gomes na FBN, podem ser vistos entre os retratados, nomes como Tereza Rachel, Camilla Amado, Wolf Maya, Marieta Severo, Marco Nanini, Tetê Medina, Leila Ribeiro, entre outros. Essas imagens, em alguns casos, foram realizadas não apenas de forma amadora, mas sim, profissional. Pois, Alair é mencionado, ao menos em dois casos encontrados, nas fichas técnicas das peças teatrais: *A vida Escrachada de Joana Martini* e *Baby Stopanato*, no ano de 1971, com Marília Pera, entre outros, e direção de Antonio Pedro Borges; e *Emily*, no ano de 1984, com Beatriz Segal, e direção de Miguel Falabella (PINTO, 1971, p.5; APÓS, 1984, p.3).

heterossexualidade compulsória. Por exemplo, em *Toda mulher é meio Leila Diniz*, Mirian Goldenberg (1995) republica uma entrevista que Leila concedeu ao Pasquim⁴⁹ em 1969. Ao ser questionada por Garcez, um dos integrantes do jornal, se achava que “o dito aumento do lesbianismo é devido à falta de virilidade do homem atual”. Leila responde que ““Não. De jeito nenhum. Esse negócio de lesbianismo é uma coisa de carência afetiva. Todo mundo quer ser amado” e, ainda, prossegue: “Como homem e mulher foram criados com muitos problemas, que o que eles devem fazer seria feio ou pecado etc., duas mulheres acabam querendo se apoiar uma na outra, querendo salvar uma a outra. Eu acho o lesbianismo triste por causa disso”. Se toda mulher é meio Leila Diniz, como diz Goldenberg, toda mulher meio que também só conseguiria ver uma espécie de tristeza no “lesbianismo”?

O próprio Pasquim, por sua vez, se tinha uma postura de resistência a ditadura e realizava entrevistas com pessoas como a própria Leila e outras, como Madame Satã, por exemplo, também não escapava do machismo. Além da própria pergunta a Leila, que coloca tanto o aumento do “lesbianismo” e a falta de virilidade dos homens como se essas questões fossem em si problemáticas, há outro caso exemplar dessa questão. Conforme Duarte (2006), em 1971, é publicado no Brasil, pela ousadia de Rose Marie Muraro, que na época dirigia a Editora Vozes, o livro *Mística Feminina* de Betty Friedan. Em abril desse mesmo ano, a feminista vem ao Brasil para o lançamento da obra e ao chegar no Rio de Janeiro, logo é “levada por Rose para ser entrevistada por Millôr Fernandes e seus assecclas, sabidamente antifeministas, no Pasquim”. Após uma série de provocações, Friedan se irritou e “deu uma cacetada no gravador que foi parar longe”. A capa da edição do Pasquim, que continha a entrevista com Friedan, tinha a seguinte frase: “Desculpe Dona Betty, mas nós vamos dar cobertura às furadoras da greve de sexo” (DUARTE, 2006, p.291). A própria Rose, em outro momento, segundo a autora, também foi chamada de “lésbica” e “feia” pelo colunista Ibrahim Sued do “jornal nanico”.

⁴⁹ Segundo James Green (2003, p.207), “O Pasquim era um tablóide semanal, moldado no formato das publicações estrangeiras underground voltadas para jovens dos anos 60 e que articulavam as aspirações de uma geração rebelde. Ele também refletia e promovia a cultura hipermasculinizada de “praia, cerveja e mulheres bonitas” que prevalecia entre os jovens das classes média e média alta do sofisticado bairro praiano de Ipanema, na confortável Zona Sul carioca. O tom satírico que perpassava a publicação, seu humor sexualizado e a crítica freqüentemente aberta ao regime militar submeteram O Pasquim a constante censura governamental. A cobertura da vanguarda da cultura carioca e a repressão por parte do governo criaram para o tablóide uma legião de devotados leitores por todo o país, que seguiam atentamente seus colunistas, cartunistas e entrevistas populares com figuras nacionais e internacionais”.

Com esses relatos, desconsidero ou, diminuo, a importância de Leila? Ou a do Pasquim? Não e não. Apenas quero ressaltar a necessidade de não idealizarmos tal período, nem suas figuras, como se fossem modelos a serem seguidos. As relações se dão de uma forma mais complexa que o binarismo conservadores/subversivos pode abarcar. E nessa época, em especial, quando falava-se de feminismo ou homoerotismo, por exemplo, tanto a direita quanto a esquerda pareciam ter uma dificuldade em lidar com a “*bruta flor do querer*”⁵⁰. Ainda assim, a contracultura, como o próprio Alair (1971, p.1) escreveu, “é uma das tentativas de renovação cultural mais perturbadoras até hoje esboçadas”. E mesmo que, em um debate⁵¹ realizado em 1980, onde discutia-se o “espírito crítico” dos jovens da época, Alair tenha dito que desconfia da “capacidade intelectual da juventude atual” (DEBATE, 1980, p.36), o fotógrafo não deixou de cartografar as forças, mobilizadas pela juventude da década de 1960 e 1970, que tensionaram a cartografia vigente.

Quando visitou à X Bienal de Arte de São Paulo em 1969, conhecida como a “Bienal do Boicote”, já que foi realizada meses após o lançamento do Ato Institucional n. 5 (AI-5) e oitenta por cento dos artistas recusaram-se a participar da mostra como forma de protesto, Alair fotografou os hippies na Praça da República, por exemplo, como quem dissesse que a potência inventiva estava, não somente dentro dos pavilhões da Bienal, mas também fora (Fig.13). Após a visita, Alair escreve em seu diário que

Se a arte de nossos dias relaxou a angústia e deixou de refletir o tumulto e a incerteza em torno de nós, isto se deve à descoberta – ou, mais precisamente, à redescoberta – de que **a plena aceitação e afirmação desinibida do prazer são um modo de reagir, uma forma de protesto.** Muito mais em relação a esse fato do que em relação à semelhança entre recursos expressivos e empregados, a obra de Greg Curno evoca os hippies que oferecem à venda seus poemas pintados, no contexto de sua fascinante tentativa de fruir o prazer, conservando intactas as partes mais jovens dos olhos. Sem o sucesso dessa tentativa, por parte também dos artistas, a arte não teria garantido sua maior liberdade ao tornar-se normativa. **A consciência de nossa situação histórica não deve obliterar a consciência do direito a uma distribuição não assassina do prazer.** Como antirenúncia, o processo artístico é ao mesmo tempo um protesto e uma afirmação, com liberdade não restringida ou falseada por programas impostos. Perderá então apenas os aspectos mais passivos de espelho de

⁵⁰ VELOSO, Caetano. O quereres. Velô. Polygram,. 1984. Faixa 7

⁵¹ O debate foi publicado na edição 61 da Mo'dulo – Revista de Arte, Cultura e Arquitetura. Além de Alair Gomes, Ferreira Gullar, Athos Bulcão, Elmer Barbosa, Claudius e Liane Mühlberg participaram da conversa.

seu tempo e de profecia do futuro – para ter mais acentuado seu caráter de criação e invenção. (GOMES, 1969/2015, p.33).



Figura 13 Feira Hippie – Praça da República, São Paulo [1969]. Fotografia de Alair Gomes. Fundação Biblioteca Nacional. Fonte: (GOMES, 2015, p.6).⁵²

Os jovens que Alair fotografou inspirado por Curno eram uma invenção recente na cultura ocidental. Segundo Preciado (2010, p.59-60), o termo “*teenager*” foi criado pelo economista Eugene Gilbert nos anos 1940. O adolescente para ele não se referia somente a sua idade, mas por sua capacidade de consumo sem restrições morais. Dois anos depois, o sociólogo Talcott Parsons inventou o termo “cultura juvenil” para denotar um conjunto de práticas vinculadas ao consumo de música, álcool e drogas, que escapavam a moral suburbana da família e do trabalho. Nos Estados Unidos, o filme *Rebel Without a Cause* (1955), dirigido por Nicholas Ray, e que estrelava James Deen é um bom exemplo disso. No Brasil, o filme *Colégio de Brotos* (1956) com direção de Carlos Manga, inicia esse processo que se intensificaria nas décadas de 1960/1970⁵³ (CARDOSO *et al*, 2014).

⁵² A sexta edição da Revista de Fotografia: **ZUM** (2014) publicou mais algumas imagens da sequência de fotos na Praça da República, além de um artigo intitulado *Ver com olhos livres* de Frederico Coelho, no qual o autor tece alguns comentários sobre esse e outros trabalhos de Alair.

⁵³ Um caso interessante, conforme Melo e Fortes (2009) são os filmes *Nos Embalos de Ipanema* e *Menino do Rio de Calmon*, onde, em ambos, André de Biasi é o protagonista. No primeiro, com o nome de Toquinho, a personagem se envolve numa relação “homossexual” que o leva a prostituição e a um final não muito feliz. No segundo, com o nome de Valente, o menino do Rio é um “herói sem

O fascínio pela juventude, elemento central de sua obra, pode ser visto em diversos momentos de seu trabalho, como no texto que dedicou à poesia de Rimbaud, onde afirma que “[...] não há época da vida humana mais atrativa que a juventude, sendo, portanto, igualmente compreensível que, com imensa frequência, seja ela tema explícito ou implícito da arte da poesia” e que aqueles que sentem-se arrebatados pelo modo singular de seus poemas, não devem ser capazes de fruí-los, “sem pensar também, ainda que de modo disfarçado, no conhecidíssimo retrato de Rimbaud aos 17 anos – provavelmente feito bem pouco após ter irrompido na vida de Verlaine como um furacão” (GOMES, 1993, p.107). Assim, uma das diferenças iniciais é que Alair privilegiará, em sua obra, mais o Menino do Rio do que a Garota de Ipanema⁵⁴, mesmo que esse “menino” esteja longe de ser universal⁵⁵.

As fotos de Alair Gomes, contudo, não estão restritas ao perímetro marcado pela branquitude da praia de Ipanema. Quando afirmei que sua obra estava por ser descoberta, não era um exagero. Suas fotografias realizadas na praia de Ipanema, certamente são as mais conhecidas, mas com as recentes exposições e publicações dedicadas a Alair, uma pequena porção de outras imagens criadas pelo fotógrafo também têm sido visibilizadas. Destacaria o papel de Luciana Muniz na divulgação da obra do artista, como por exemplo, na publicação *Alair Gomes: outros trajetos*⁵⁶ (Fig. 14), em que apresenta fotografias doutro Rio de Janeiro, contrastante com a idílica praia de Ipanema, onde são visíveis apenas os “rapazes jogados uns sobre os outros” e os “corpos bronzeados na preguiça solar do mítico Píer de Ipanema” (MUNIZ, 2015, s.n). Nesses outros trajetos de Alair, o fotógrafo perambulou pela Zona Central, Gamboa, Saúde, Santa Teresa e Lapa, alguns desses bairros historicamente

ambiguidades morais”. A própria escolha do nome das personagens evidencia a relação desprestigiada de Toquinho, contaminado com sua relação indesejável com a homossexualidade.

⁵⁴Certamente, me refiro à música Garota de Ipanema (1963), escrita por Tom Jobim, João Gilberto e Stan Getz, com Astrud Gilberto no vocal. A música foi composta em homenagem à Heloísa Eneida Menezes Paes Pinto, mais tarde conhecida como Helô Pinheiro.

⁵⁵ Ipanema naquela época, como ainda, de certa forma, nos dias de hoje, é um espaço delimitado, ou seja, sua geopolítica tem fronteiras invisíveis que fazem com que por excelência se torne um espaço de socialização de jovens de classe média e alta, brancos e heterossexuais. Poderíamos dizer com Farias (2000) que a própria ressignificação das praias cariocas no Século XX está vinculada com a cultura jovem, já que até o século XVIII era utilizada como cemitério de “pretos”; no século XIX, com a chegada da família real portuguesa ao Brasil, ficaria famosa pela sua finalidade terapêutica vide os banhos de mar de Dom João VI, porém, ainda com ressalvas, dado que, segundo Disitzer (2012, p.36), a pele alva era um código muito requisitado as elites cariocas, cultivada com rigor, “o bronzeado não traduzia saúde, sensualidade ou coisa semelhante, a exemplo do que se vê hoje. Ao contrário, era marca de quem trabalhava ao ar livre e indicativa de pessoas que pertenciam as classes sociais mais baixas”.

⁵⁶ <https://bndigital.bn.br/artigos/alair-gomes-outros-trajetos/>

marcados pela violência da escravidão, época em que as praias, embora de forma ilegal, eram cemitérios, onde corpos dos negros escravizados eram despejados ao mar. Dessa forma, as imagens de pessoas negras povoam a iconografia desses bairros (Fig. 15). Mesmo que incerta a preocupação de Alair com as questões raciais, em suas obras, se atentarmos as localizações, são evidenciadas toda uma geografia invisível que demarca fronteiras raciais que postulam quais corpos são permitidos ou não em determinados espaços. Ainda nos dias de hoje, não são incomuns as notícias de jovens negros da periferia serem barrados em ônibus com destino as praias da zona sul.



Figura 14. Fotografia de Alair Gomes. Retirada da série Externas: Urbano. Morro da Penha, Rio de Janeiro. Cerca: 1969. Fundação Biblioteca Nacional

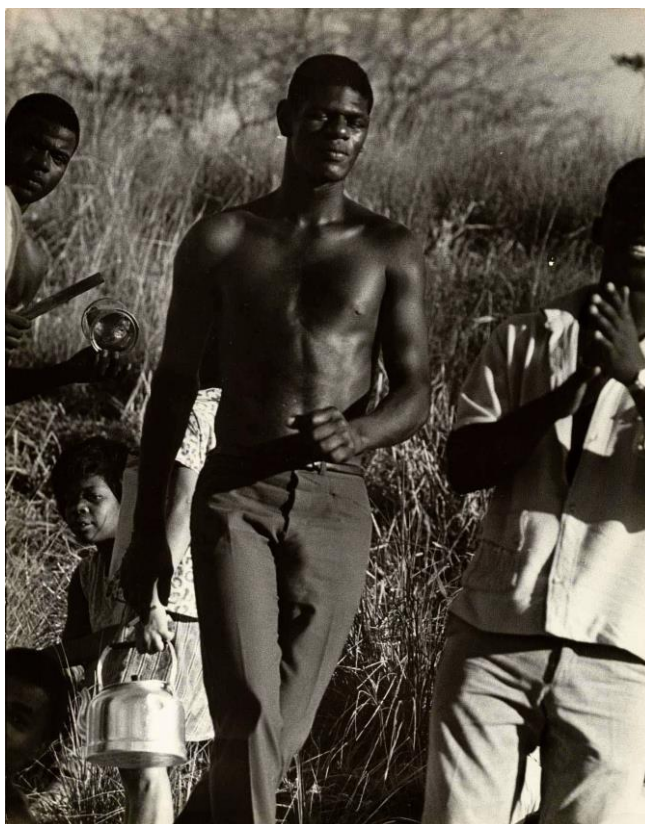


Figura 15 Fotografia de Alair Gomes. Retirado da série Externas: Urbano. Penha, Rio de Janeiro. 1968. Fundação Biblioteca Nacional.

Nas fotografias que realizou do carnaval carioca, esses encontros entre cores, classes, sexos e gêneros também são apresentados. Alair Gomes fotografou o carnaval no Rio de Janeiro por três décadas. O fotógrafo também realizou sua primeira exposição de fotografias no Brasil com o tema do Carnaval, em 1976, no Rio de Janeiro, em uma exposição coletiva organizada pelo MEC no Palácio da Cultura, mesmo ano em que Alair também participou de outra exposição com 32 fotos com a temática carnavalesca, na *Walker Street Gallery*, em Nova York (AYALA, 1976). Em 1979, publicaria um artigo e um ensaio de fotografias de Carnaval (Fig. 16) em um

número da *Gay Sunshine*, revista organizada por Winston Leyland⁵⁷ em São Francisco, dedicado à literatura homoerótica no Brasil⁵⁸.



Figura 16 Alair Gomes na revista *Gay Sunshine* – Journal of Gay Liberation. Special Issue: Brasil, n. 38/39, São Francisco: Winter 1979.
Fonte: (PITOL, 2012, p.57)

⁵⁷Leyland é autor e editor, britânico-estadunidense, criador da *Gay Sunshine Press* em 1975, a mais antiga editora LGBT nos Estados Unidos. Segundo Balderston e Quiroga (2003), num artigo em que comentam a relação de Winston Leyland com a poesia latino-americana, afirmam que Leyland desempenhou um papel importante não só na divulgação da poesia homoerótica produzida na América latina, como também, incentivou sua produção, já que em sua visita ao Brasil em 1977, reuniu-se com um grupo de escritores, composto por, entre outros, pessoas como João Silvério Trevisan, Aguinaldo Silva, Darcy Penteado e Caio Fernando Abreu, para organizarem a publicação da edição dedicada ao Brasil no *Gay Sunshine*. Deste encontro, estes escritores decidiram criar um jornal, e em abril de 1978 foi lançada a edição 0 do *Lampião da Esquina*. Essa versão é também confirmada por Trevisan (2002) em *Devassos no Paraíso*.

⁵⁸Essa não foi a primeira publicação de Alair no exterior. Em 1971, publicou um ensaio na revista *Performance*, no qual registrou a montagem brasileira da peça *O Balcão*, escrita por Jean Genet. Em 1975, publicou na *Artist Almanac*, um projeto coletivo organizado pelo artista alemão Uli Boege, que contou com a participação de 237 artistas, entre os quais estavam Richard Avedon, Robert Crumb, David Hockney, Anne Lebowitz, Duane Michals, Helmut Newton, Lucas Samaras e Otto Stupakof. Alair participou com uma fotografia do grupo de carnaval *Cacique de Ramos* (PITOL, 2014). Em 1977, suas fotos do Rio de Janeiro fizeram parte da publicação *The Great Cities*, com textos de Douglas Botting (AYALA, 1978). Em 1983, Alair também publicou fotografias da *Beach Tripych* nº 11 e 13 na revista *The Advocate*, de São Francisco e Los Angeles. Essa última, em especial, era uma revista muito influente no período (PRONO, 2008). Por exemplo, na mesma edição de 7 de Julho de 1983, em que constam as fotos de Alair, o artigo "Doing It Together: Gay Men, Lesbians, and Sex.", de Pat Califia, publicado na mesma edição em que constam as fotos de Alair, foi citado no famoso artigo *Thinking Sex* de Gayle Rubin (1984) e no livro *Sexuality and Its Discontents* de Jeffrey Weeks (1985). Ou seja, pensadores/as importantes no campo de estudos de gênero e sexualidade estavam atentos/as às publicações da *The Advocate*. Para saber mais sobre a produção fotográfica de Alair Gomes nos Estados Unidos, veja o trabalho de Pitól (2014).

Em 1982, Alair foi membro do Juri de “Conjunto”, com Celeida Tostes, do grupo I-A. Sobre essa experiência, escreveu *Delírios de Grandeza: Reflexões de um Jurado do desfile de escola de samba*, publicado em O Globo, na edição de 28 de fevereiro de 1982. Pode-se observar, nesse artigo, sua preocupação com a preservação da memória do carnaval, tarefa que empreendeu também em relação à sua própria obra. Alair escreve a partir de sua “situação de fotógrafo há muitos anos interessado em carnaval” que o leva a ser “suspeito para comentar as deficiências do registro fotográfico das Escolas que nossos periódicos – sujeitos também às necessidades de imediatismo de consumo – oferecem ao público” (GOMES, 1982, p.4). Assim, Alair sugere a criação de um museu do carnaval, uma instituição que abrigaria desde fantasias e adereços, alegorias usadas nos desfiles, mas também, documentações relativas às músicas carnavalescas.

Néstor Perlongher e Suely Rolnik (1988), num texto que escreveram juntos sobre o Carnaval, nos trazem elementos para compreender o fascínio de Alair pelo carnaval. Ao invés de considerarem o Carnaval, daquela época, como mera inversão do estabelecido, Perlongher e Rolnik entendem que o Carnaval sinaliza uma estratégia diferente de produção do desejo. A maquinaria desejante é alvo de um processo modular que dissocia o corpo intensivo e vibrátil, de sua matéria de expressão, como gestos, signos, vestes e os discursos. Ou, da matéria performativa, se pensarmos nos termos de Butler. É como se o carnaval fosse um meio que permitiria modos de repetição subversiva das formas vigentes, que não se caracterizariam pelo avesso dessas formas, mas sim, por quando a própria produção de subjetividade é colocada em questão e ameaça suas fronteiras para além do carnaval. A força do carnavalesco, como nomeiam Rolnik e Perlongher (1988, p.3), relaciona-se com as “uniões arrebatadoras, quase orgiásticas, de corpos que se enlaçam, se deixando levar pela irresistível percussão de um batuque; explosão da carnalidade, [...], desafiando na rima do bailado, no ritmo dos roçares, a rotina cotidiana dos gestos”. Com Foucault (2013), poderíamos compreender o carnaval dessa época como uma heterotopia. Poderíamos dizer que Alair entendia que o carnaval criava zonas de indiscernibilidade (DELEUZE; GUATARRI, 1997) que implodiam os binarismos de gênero e sexualidade, conforme a matéria que escreveu para Gay Sunshine, onde

afirmou que espera que sua visão “seja confinada a nenhum círculo fechado - não importa o quanto eu possa me identificar com ele. O carnaval do Rio é a feliz antítese de qualquer tipo de confinamento”. Pois, um dos elementos do carnaval, na visão de Alair, é sua capacidade de romper com visões psicológicas e comportamentais restritas, assim, se alguém olhar para o Carnaval do Rio com intenções de dizer quem é gay em relação a quem não é, essa pessoa, muitas vezes, estará perdida. E “esta é uma das principais atrações da festa – e da cidade” (GOMES, 1977, s / n)⁵⁹.

Alair buscava apresentar as (in)visíveis relações entre erotismo e masculinidade, para além das fronteiras entre hete-homossexualidade. O fotógrafo afirmou que mesmo que se identifique com o tema do “homoerotismo”, espera que sua visão não fique confinada aos guetos, ao contrário, o carnaval do Rio seria a alegre antítese de qualquer confinamento em visões rígidas, de forma que se alguém buscasse olhar essas imagens com o desejo de categorizar aqueles que são ou não são gays, a frustração seria o resultado dessas tentativas. Nesse sentido, o conceito de homosociabilidade de Eve Kosofsky Sedgwick (1985) parece ser um interessante vetor de análise para sua obra. Como veremos no próximo capítulo, a obra de Alair tem sido categorizada como homoerótica, o que não é equivocado, mas nas fotografias de carnaval, bem como as que realizou na praia de Ipanema, ao invés do fotógrafo apresentar homens que vivem suas experiências a partir de uma identificação com o desejo homoerótico, com a “homossexualidade” ou como “Gays”, Alair cartografou contextos, mesmo que não exclusivos, de sociabilidade entre homens, ou ainda, das relações de amizade entre jovens garotos, a fim de apresentar, como nessas relações o desejo e o erotismo estão presentes, mesmo quando não são esperados que estes elementos façam parte do repertório destes encontros (Fig.18).

Para Sedgwick (1985), o conceito de homosocial foi utilizado nas ciências sociais para caracterizar as relações masculinas e como esses laços são marcados pela homofobia, assim, quando a autora fala em “desejo homosocial”, esta noção certamente nos pareceria um oxímoro, mas Sedgwick busca ressaltar o inquebrável vínculo entre laços masculinos e homossexualidade na dominação das mulheres, de

⁵⁹ Eu não tive acesso a edição da Gay Sunshine, na qual, Alair publicou este artigo. Porém, na pesquisa no acervo de Alair Gomes na FBN, tive acesso ao manuscrito, de 1977, intitulado “Carnival in Rio – A Feast for Gay Eyes – and more”, escrito na ocasião da visita de Leyland ao Brasil, por isso as diferenças nas datas e ausência do número da página citada.

forma que, homofobia e misoginia fazem parte da mesma gramática do desejo, já que segundo Miskolci (2009, p.155), "Sedgwick afirmou que certas formas de dominação homosocial, em especial a do presente, dependem do repúdio a laços eróticos entre homens e na projeção deles em uma figura estigmatizada: o homossexual".



Figura 18 Alair Gomes. Fragmentos retirados da série Beach. Rio de Janeiro. (1975-1980)
Fundação Biblioteca Nacional

Nessas fotos, o que podemos ver? São amigos? São casais? A dificuldade na possibilidade de distinguir atesta que os enquadramentos (BUTLER, 2015) que conferem formas de apreensão do que é um "homem de verdade" são rígidos mesmo quando insuficientes para atestar sua naturalização e fácil acesso às suas codificações. Alair parecia jogar com esses códigos, como na imagem a seguir (Fig. 19), onde fotografou dois jovens num modo pouco usual para se andar de bicicleta e que, facilmente, pode-se remeter a uma posição sexual.



Figura 19 Alair Gomes. Foto retirada da série *Beach*. Rio de Janeiro. (1975-1980) Fundação Biblioteca Nacional

As fronteiras, embora rígidas, são porosas e afetam, assim, não somente aqueles corpos marcados como anormais. Ao contrário, as exigências para aceder a normalidade impactam mesmo aqueles que se consideram como alheios às interpelações homofóbicas. Um bom exemplo dessa rigidez é um caso que ocorreu em São João da Boa Vista, amplamente divulgado em 2011, de um homem de 42 anos que ao abraçar seu filho, numa festa agropecuária, foram confundidos com um casal gay. Ao serem questionados se formariam um casal por um grupo de cinco jovens, o homem respondeu que “lógico que não, ele é meu filho”⁶⁰, mas a resposta não foi convincente e alguns minutos após esse incidente os jovens os agrediram, decepando a orelha do pai. Embora corpos heterossexuais comumente tenham a ilusão de que são “naturais” e “neutros”, em alguns casos como o citado, parece que

⁶⁰<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2011/07/nao-pode-nem-abracar-o-filho-diz-homem-que-teve-orelha-cortada.html>

essa suposta naturalização que lhes conferem privilégios é contestada. A homofobia⁶¹ se exerce, assim, por meio de uma constante vigilância de gestos e atos, tanto por meio dos policiais da heteronormatividade que fiscalizam aqueles que se desviam de suas regras e, assim, devem pagar as sanções por irem além de suas normas, como daqueles que se autovigiam a fim de demonstrar sua conformidade aos padrões.

Porém, como as normatividades não são claras o suficiente, até a afetividade entre pai e filho poderá ser confundida, já que práticas homossociais são altamente vigiadas. Como disse Larissa Pelúcio (2015, s.n) ao comentar o caso: “A normalidade não vai te salvar”. Poderíamos dizer que a homofobia é um problema de todos, pois ela cria códigos rígidos, onde mesmo aqueles que se autodenominam como heterossexuais poderiam entender que certos privilégios lhes são conferidos a altos custos. E muitas dessas pessoas talvez não tenham interesse em equalizarem-se a estas prescrições, já que heterossexualidade não é um sinônimo de heteronormatividade, bem como, a homossexualidade não possui qualquer garantia de desvinculação automática das modulações do desejo. Mesmo que não tenha fotografado espaços em que a permissividade sexual e aceitação às diferenças sejam completamente aceitas e acolhidas, Alair parecia estar atento e interessado às performances que apresentavam um afrouxamento desses códigos, mesmo que provisório.

⁶¹ Conforme aponta Junqueira (2007), o termo homofobia é utilizado para descrever todas as formas de preconceito contra as homossexualidades. O termo foi cunhado em 1972 pelo psicólogo clínico George Weinberg, ao agrupar os radicais gregos relativos à semelhante, *homo*, e medo, *fobia*. A homofobia, efetua-se de diversas maneiras, desde as mais sutis, como olhares e outras formas de desdêns, até mesmo as mais explícitas e violentas, como a homofobia de estado, ao criminalizar as relações amorosas entre pessoas do mesmo sexo, mas também agressões físicas e homicídios. Entretanto, é necessário compreender a noção de homofobia de uma forma expandida. Devido a terminologia ter sido criada no contexto médico, ela tende a patologizar a pessoa que realiza o ato homofóbico. Isso significa, que a noção de homofobia, na época em que foi criada, poderia sugerir leituras de que a homofobia é um problema individual, algo singular, desresponsabilizando a sociedade na qual vivemos, por entender que algumas pessoas seriam homofóbicas e outras não e que a homofobia não seria, na verdade, um elemento constitutivo de nossa cultura. Essa noção, pensada desta forma, só inverte o processo que tendia a patologizar a homossexualidade, ao patologizar o agressor.

Quando Alair Gomes morrer...

Alair morreu enforcado em seu próprio apartamento no dia 02 de agosto de 1992, cuja resolução do crime não se deu até os dias de hoje e, provavelmente, não se dará. Nos jornais da época, breves textos noticiaram sua morte, como no Jornal do Brasil, sob o título "Morto em casa", onde comentava-se seu assassinato dois dias após sua morte. Seu falecimento foi divulgado como o homicídio de "Alair de Oliveira Gomes", "engenheiro eletrônico", que "morava sozinho". Apenas informava que a morte foi descoberta porque sua irmã, Aíla, foi visitá-lo e estranhou que ninguém aparecesse para abrir a porta. Assim, após bombeiros do quartel Humaitá arrombarem a porta do apartamento 607, seu corpo foi encontrado nu, estendido na sala. Conforme o relato do porteiro, um rapaz bem vestido entrou no apartamento do "engenheiro" e saiu sem levar nada, embora se contradissesse numa declaração posterior ao alegar que o jovem levou uma bolsa ao sair. A polícia desconfiava que esse homem seja o suposto assassino. A suspeita era de latrocínio, ou seja, roubo seguido de morte, pois, os móveis do quarto e da sala estavam revirados. (MORTO, 1992). Alguns dias depois, outra nota no mesmo jornal, com o título "Engenheiro enterrado", noticiava que Alair havia sido enterrado no cemitério João Batista e que as investigações seriam iniciadas. Afirmava-se também que Alair mantinha um estúdio em casa no qual fazia fotos eróticas de rapazes, além de terem encontrado uma grande quantidade de fitas de vídeo pornográficas. Um amigo que não quis ser identificado diz que acredita que o homem visto com ele no dia possa ter se deixado fotografar e que, assim, a polícia poderia ter uma boa pista do caso. Será, que numa das imagens de Alair, vemos (sem saber) o rosto de seu assassino?

Dois meses depois, no dia 03 de outubro de 1992, ainda no Jornal do Brasil, é publicada uma carta de Emanuel Brasil, alguém que se declara como amigo de Alair. Este escreve: "A imprensa carioca preocupada que está com o momento político deixou passar em branco uma grande perda para aqueles que se preocupam com a cultura de nosso país. Morreu recentemente, Alair Gomes", ainda, que Alair "foi vítima da violência de nossa cidade. *Seu espírito liberal e curioso admitiu em casa seu próprio assassino*" (BRASIL, 1992, grifos meus). O momento político se refere ao processo que desencadeou o *impeachment* do então presidente Fernando Collor de Mello. Para Santos (2006, p.373) "o seu desaparecimento [...] 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”.

As notas nos jornais são os poucos rastros deixados com informações relativas à sua morte. Entre elas, uma se destaca: uma entrevista publicada em O Globo com o então considerado assassino de Alair. Essa matéria chamou-me à atenção, já que em quase todos os textos sobre o Alair, pouco se diz sobre seu assassinato, tido como um crime não resolvido. A matéria intitulada *Ele procurou pela morte* logo me lembrou o artigo *Violência e tecnologias de gênero: tempo e espaço nos jornais* de Pedro Paulo Gomes Pereira (2009), no qual, Pereira demonstra como a violência que os jornais buscam noticiar são produzidas pelos mesmos no ato de denunciá-las, propondo que encaremos os jornais como tecnologias de gênero, tal como postulado por De Lauretis (1994).

"Ele procurou pela morte" é uma das frases de F., tido como assassino de Alair, um jovem michê de 21 anos. Ele conta que frequentava a casa de Alair por cinco anos e um mês antes do crime. Afirma que Alair mandou três homens surrá-lo, por conta de ciúmes, após tê-lo visto com uma garota no centro do Rio. Ao saber, telefonou para Alair, combinou de visitá-lo e o matou após conversarem, beberem juntos, tendo ele sozinho bebido uma garrafa inteira de cachaça. Esperou que Alair dormisse e o estrangulou. "Ele andava com muita gente. Havia fins de semana que Alair levava mais de dez cabeças (rapazes) para o apartamento. Acho que ele procurou pela morte" (CORPO, 1992, p.34). Essa entrevista está no centro de uma página rodeada de outras matérias com títulos "Violência contra homossexuais faz uma vítima a cada cinco dias", "Preconceito começa na própria família", "Levantamento aponta ação de grupos de extermínio", "T. veio do Sul e vive da prostituição", "Defesa da honra, desculpa para matar", "O perigo na busca de companhia" e "Vítimas facilitam ação de criminosos". Ou seja, a sexualidade de Alair, dentro do contexto de sua morte, não passou despercebida ao ser inserido dentro de uma narrativa pautada na "morte de homossexuais". Como disse Perlongher, "A caça à bicha, a caça ao veado, é, lamentavelmente, um esporte bastante popular [...] as notícias sobre assassinatos de homossexuais que fazem a delícia da imprensa sensacionalista, com sua coorte de requintes cruéis e sadismos supérfluos quase não chamam a atenção" (PERLONGHER, 1987, p.20).

Uma amiga do "professor" Alair, Wira Selanski, enviou uma carta à coluna Carta dos Leitores do próprio O Globo, na qual escreve que é lamentável o estilo da entrevista publicada, pois, além do assassino justificar seu crime ao caluniar a vítima, a matéria baseou-se em informações unilaterais, caluniando uma vítima que já não pode mais responder. Segundo Wira, todos os fatos são falsos e o verdadeiro motivo do crime foi um roubo, afinal, objetos valiosos e todo o dinheiro de Alair sumiram.

Alair era uma pessoa generosa, discreta e odiava violência. Não era capaz de uma discussão áspera, muito menos de um ato grosseiro. Era uma pessoa de cultura vastíssima e tratos finos, que participava vivamente da vida artística da cidade. Seu círculo de amizades era muito grande. Confiava nas pessoas, via nelas apenas o lado bom, o que levou à morte. Nós não podemos mudar o rumo da história, mas podemos corrigir certas injustiças cometidas às vezes na procura de sensacionalismo. Que seja, pois, registrado aqui este protesto de uma amiga, contra o ataque a honradez de um homem valoroso e respeitável. Quanto a sua vida íntima, esta é julgada agora pelo Juiz Supremo, não por nós. (SELANSKI, 1992, p.6)

Com o título *Em desagravo à memória de Alair de Oliveira Gomes*, a família e amigos de Alair, divulgam uma Certidão do escrivão de Polícia da 14ª Delegacia Policial de Leblon, José Carlos S. de Mattos, na qual o escrivão atesta que nada consta quanto a apuração da autoria da morte de Alair de Oliveira Gomes. De forma que, são falsas as informações contidas no jornal "O Globo", do dia 22 de novembro de 1992, que atribuiu a autoria de seu assassinato ao preso F. e esclarece que "tal meliante encontra-se preso por homicídio de outra pessoa" (EM DESAGRAVO, 1993).

Escrever sobre sua morte tem como motivação um incomodo em relação aqueles que a noticiaram ou aqueles que dizem defende-lo e até mesmo homenageá-lo com seus protestos. Butler (2006, 2015) escreveu sobre a importância do luto quando certas vidas não são consideradas como vida, já que a possibilidade de pranteá-las publicamente só se efetiva no reconhecimento de que são vidas que importam e não "como se fizessem parte da ordem natural das coisas" onde "a morte de uma bicha seria algo tão lógico como a queda de uma mosca" (PERLONGHER, 1987, p.20). A comoção pública com a perda de alguém é seletiva. Mas, como conciliar a necessidade de reconhecimento quando este é tornado público de forma violenta? Seria melhor o silêncio do que tal visibilidade perversa?

Na carta do amigo de Alair, há uma certa insinuação que culpabiliza Alair por seu assassinato. Como se a curiosidade e sua liberdade tivessem provocado sua

morte. As linhas de fuga sempre se tencionam com as linhas de morte, isso, é verdade. Meu incomodo se dá no juízo moral implícito nesta homenagem. Guy Hocquenghem (1980), num texto intitulado *Nem todo mundo pode morrer em sua cama*, ao comentar o assassinato do cineasta Pier Paolo Pasolini em 1976, afirma que no caso de Pasolini tanto a "vítima" quanto o assassino parecem ser culpados, já que as "pessoas de bons sentimentos" questionam o que Pasolini estava fazendo ali. No caso de Alair, o contrário se dá dentro da mesma lógica, suspeitam sobre o que seu "algoz" fazia em sua própria casa. Hocquenghem afirma que ao redor desse crime colide-se duas definições de "homossexualismo"⁶²: "um, que o reduz ao amor entre Semelhantes, fecha-se em uma tautologia rígida e hierarquizada" e outra, na qual situa Pasolini, em que "é antes de mais nada uma fuga em direção ao Outro, em direção aos outros, sob o risco de morrer" (HOCQUENGHEM, 1976/1980, p.120). Provocativamente escreve:

a morte de Pasolini não me parece nem abominável, nem lastimável. Até acho que foi muito boa. Tão menos banal, por exemplo, do que um desastre de automóvel. Se é para morrer, eu, de certa maneira, a desejo para mim e para todos os meus amigos" (HOCQUENGHEM, 1976/1980, p.120).

Com isso, ressalta que não se trata de um desejo masoquista, mas antes que não devemos confundir autodefesa com respeitabilidade. Essa questão me leva a carta de Wira. Mesmo sem desconsiderar a dor de sua perda e a indignação em relação as mentiras publicadas, permaneço em dúvida em relação ao que ela defende Alair. Os protestos são contra a ofensa de uma entrevista com um falso assassino? Pelas mentiras que o falso assassino disse? Ou ela o defende de seu armário estilhaçado publicamente com alegações de uma movimentada vida sexual fora das convenções? Certamente, um jornal publicar uma entrevista com o falso assassino de seu amigo é cruel e nada justifica tal irresponsabilidade jornalística, ainda mais, quando este faz declarações contra sua "honradez", utilizando suas palavras, mesmo que seja um termo que me causa certo arrepio, já que tantas violências também são

⁶² Conforme a tradução ao português em 1980, uso o termo "homossexualismo", cujo sufixo "ismo" indica uma patologia. Quando Hocquenghem escreveu esse texto em 1976, a homossexualidade, como afirmei, já havia sido despatologizada. Não tive acesso ao texto original, assim não posso afirmar se a escolha do termo é do autor ou do tradutor, embora, é nítido que Hocquenghem se desvencilhe de qualquer forma que vise patologizar a homossexualidade. Ao contrário, seu trabalho é pioneiro na forma crítica como tratou a questão e poderíamos considerá-lo como um dos precursores do que hoje chamamos de estudos *queer*.

cometidas em seu nome. O “assassino”, tido como falso logo em sequência, justifica-se culpando-o ao recorrer a mesma lógica de Emanuel, que disse que o espírito livre de Alair permitiu seu próprio algoz em seu apartamento. Em seu caso, o “assassino” afirma que se não fosse ele a mata-lo, outro o faria, já que sua promiscuidade permitia dezenas de homens em sua casa. Wira, por sua vez, escreve ao jornal para defender os ataques contra o valor, a respeitabilidade e a honra de Alair. O final de sua carta responde em parte as perguntas lançadas anteriormente, já que sua sexualidade ela mesmo parece reprovar ao finalizar dizendo que sua vida íntima não deve ser julgada por nós, mas sim pelo Juiz Supremo. Julga-se crimes, delitos, infrações. Mas para aqueles que acreditam nesse júízo supremo, julga-se também o desejo e julga-se aqui.

O incomodo de amigos e familiares de Alair talvez tenha se dado também, porque apesar de falsa a entrevista, a mentira contida nas declarações tinha, em certo sentido, alguma verdade. O inegável da entrevista é que ela revela por “acidente” ou “coincidência” a sexualidade de Alair. Conforme Miskolci e Balieiro (2011, p.74) "O caráter dramático da tragédia individual nubla suas causas coletivas, em particular a ruptura normativa que se faz ao trazer a público certas suspeitas sobre a vida privada de alguém". Se sua sexualidade é ofuscada no reconhecimento da causa de seu assassinato, relegando-o a causa de um roubo, considerado mais digno já que se esquivava a possibilidade de associar sua morte com um desvio das normativas sexuais, recusa-se também a possibilidade de nomear um dos possíveis motivos de seu assassinato, ou seja, a homofobia, o ódio as diferenças.

Ao invés disso, deve-se questionar os discursos que alocam o homoerotismo no território da abjeção, sem deixar de estranhar as tentativas de associar autodefesa como respeitabilidade, dando uma resposta envergonhada as interpelações homofóbicas. A morte é uma possibilidade real de encontro. Não porque o problema seja levar dez homens para sua cama, como se isso fosse sinal de uma busca extremada por prazer, onde em nome do tesão, inconsequentemente arrisca-se a própria vida, sendo a morte a pena divina, merecida a se pagar. Perlongher (1987a, p.20), ressalta que esses casos irrompem a despeito dos esforços “conscientes” para evita-los, assim, não é como se estivessemos falando de uma busca masoquista, já que mesmo o masoquismo se dá por um acordo entre ambas as partes. Se a violência ronda frequentemente “as derivas nômades dos ‘entendidos’ e seus amantes” não significa uma exclusividade de tais relações, mas a indicação de certa vizinhança

histórica das homossexualidades com as margens, com a distribuição dos ilegalismos praticada pela sociedade, perpassando pelos microfascismos do cotidiano até o fascismo estatal, numa conivência aos moldes de linhas em pontilhado que unem num corpo só os “pequenos assassinatos cotidianos”, que vão desde agressões verbais até o apedrejamento. Como escapar dessa relação?

Claro que sempre se pode escapar dela. Basta não paquerar mais nos meios marginais. Basta não paquerar mais na rua. Basta simplesmente deixar de paquerar, ou então fazê-lo em relação a pessoas sérias, que pertençam ao nosso mundo. [...] Eis o que escapa àqueles que querem sinceramente “descriminalizar” o homossexualismo e defendê-lo contra si mesmo cortando seus laços com um mundo duro, violento, marginal. (HOCQUENGHEM, 1976/1980, p.122).

Néstor Perlongher (1987b) faz uma discussão em *O que é Aids?* que nos ajuda a pensar essa questão. Mesmo discutindo os pânicos morais surgidos com a emergência da Aids, o antropólogo comenta a íntima relação entre desejo, homossexualidade e a morte, tais como nas páginas de Jean Genet, que Alair detestava, em que homossexualidade e criminalidade se emaranham, onde assassino e vítima compartilham uma cúmplice relação (HOCQUENGHEM, 1976/1980). Perlongher aponta como o termo *faggot* (“lenha”) aplicado aos homossexuais estadunidenses de forma pejorativa, indicava literalmente a lenha usada para acender a fogueira em que os corpos sodomitas e hereges eram carbonizados. O problema parece ser acreditar que a associação entre sexo e risco é neutra, pois, conforme John Gagnon, citado por Miskolci e Pelúcio (2009, p.140), o sexo não é vinculado ao risco justamente quando ele parece ser mais perigoso, ou seja, na relação que as mulheres heterossexuais estabelecem com seus parceiros, fixos ou não.

As mulheres ficam intermitentemente em perigo por causa dos homens nas situações sexuais, desde a adolescência até a velhice. Quando crianças e meninas, correm risco com homens heterossexuais que as molestam; quando adolescentes são expostas ao perigo por rapazes e homens que as obrigam a praticar o sexo [...] quando adolescente e adultas são postas em perigo por homens que as agridem por motivos sexuais e não-sexuais. [...] Todas essas afirmativas são fáceis de documentar, mas nenhuma delas é interpretada pelos cientistas como significando que a “heterossexualidade” seja uma forma de sexo de risco para as mulheres (apud Gagnon, 2006:323, nota 7).

As mulheres também estão longe de serem poupadas de que a responsabilidade em relação as agressões e todo tipo de abuso recaem só si, assim, em certos casos, frases como, “Foi estuprada porque estava de saia curta”, “Está com ele, porque gosta de apanhar” fazem parte da mesma retórica que diz: “Ele procurou pela morte”. Porém, a única diferença dos casos é que quando se fala nas homossexualidades, é a própria relação que parece ser tida como perigosa. A misoginia e a homofobia, mesmo que possam atingir a cada um de nós de forma pessoal, não podem ser tidas como casos individuais. Assim, certamente, mesmo que não implique deixar impune tais violências, seria mais potente politicamente se ao invés de pessoalizarmos os casos, demonizando os agressores, questionarmos como tais relações são produzidas e mantidas. A violência não é intrínseca nem a homossexualidade, nem a heterossexualidade, mas sim a heteronormatividade como o regime que as governa.

. Contudo, Perlongher afirma que seria paradoxal que o medo da morte nos tirasse o gosto da vida, já que esta não se mede apenas em termos de sua prolongação, mas também pela intensidade da fruição dos prazeres. “A dimensão do desejo, não deve ser negligenciada, se é que se trata de salvar a vida”. (PERLONGHER, 1987, 91-2). Na cartografia de Hocquenghem

Os homossexuais tornam-se indiscerníveis, não porque escondam melhor seu segredo, mas porque se uniformizaram de coração e de corpo, livres da saga do gueto, integralmente reinseridos, não em sua diferença, mas pelo contrário em sua semelhança. [...] E cada um trepará em sua classe social, os executivos dinâmicos respirarão com delícia o cheiro da loção após a barba de seu parceiro e até mesmo o papa não conseguirá mais distinguir nenhuma desordem nisso tudo. (HOCQUENGHEM, 1980, p.124).

Nesse sentido, entendo que o homoerotismo de Alair Gomes está longe de ser esse *homo*, que Hocquenghem nos fala, pautado na atração pelo idêntico, pelo semelhante. Ao contrário, entendo seu desejo como uma abertura para a diferença. Em certo sentido, a homossexualidade é um mau-conceito. Como o sexo pode ser o eixo que organiza o desejo? O fato de alguém ter um pênis ou uma vagina, além de tomar esses termos como pré-discursivos, de alguma forma, ofereceriam uma base de encontro com um igual? O corpo jovem e belo, nesse sentido, constitui uma outridade para Alair, uma outridade que lhe despossui. É verdade, como apenas citei, que Alair recusava Genet, mesmo que reconhecesse “o gênio e o poeta” que era, pois

para ele Genet traia algo que ele amava e mesmo que reconhecesse também certo tipo de fascínio descrito por Genet, colocar a homossexualidade numa relação sinonímica com a “criminalidade”, a “coisa mórbida” e “sujeira corporal” lhe causava “repugnância” (GOMES, 1983/2014, s.n). Poderíamos dizer que Alair possuía uma certa relação religiosa com o desejo, uma adoração, na qual estas relações mórbidas parecem não fazer parte de sua “visão de mundo”. Porém, nem por isso, Alair se portou de acordo com as etiquetas e prescrições sociais de respeitabilidade e decência. Há em Alair aquele que escreveu, como citei, quarenta e seis anos antes de sua morte, que se deve arriscar o corpo, de forma que, não lhe importa o que acontecer, tudo será apenas consequência. Não se trata de justificar qualquer coisa com palavras ditas tantos anos atrás. Mas quando a vida só parece poder pensada por parâmetros reducionistas e moralizantes, se é para morrer, como disse Hocquenghem, talvez até tenha sido uma morte muito boa.

2. NOTAS PARA UMA CARTOGRAFIA DA OBRA DE ALAIR GOMES

A visão é sempre uma questão do poder de ver - e talvez da violência implícita em nossas práticas de visualização. Com o sangue de quem foram feitos os meus olhos?

Donna Haraway, 1995

A história da arte normativa é a história de nossa própria amnesia, do esquecimento de tudo que não podemos ver, daquilo que resiste ao ser absorvido por nossos quadros hegemônicos de representação

Paul. B. Preciado, 2014

Alair faz parte de um rol de artistas cuja invisibilidade em relação a sua obra fotográfica impediu que ele se tornasse contemporâneo de seu próprio tempo e que “a ausência de reconhecimento crítico no momento justo significa que não há possibilidade de recuperar essa oportunidade perdida de ser visto em sua própria história”. (POLLOCK, apud PRECIADO, 2014, p.13-4, tradução nossa). A contemporaneidade de Alair Gomes será sempre póstuma. Nossas ações em relação à arte serão tautológicas ou de oposição? Faremos parte deste esquecimento coletivo ou nos juntaremos aos esforços de inventar outro arquivo? Segundo Perlongher, “o tão comentado “sistema” não se sustenta simplesmente pela força das armas nem por determinantes econômicos, exige a produção de certo modelo de sujeito “normal” que o suporte” (PERLONGHER, 1997, p.68, tradução nossa). Por meio de uma psicologia informada pelos estudos *queer* (PERES, 2013), quando pensamos nas regulações de gênero e sexualidade, poderíamos compreender esse “sistema” por meio do conceito de heteronormatividade (LAURENT; WARNER, 2002), bem como, partir do pressuposto de que a arte não lhe é alheia. Entendida como um regime de regulação da vida social que tem como modelo o casal heterossexual reprodutor, a heteronormatividade tem como objetivo “formar todos para serem heterossexuais ou organizarem suas vidas a partir do modelo supostamente coerente, superior e “natural” da heterossexualidade” (MISKOLCI, 2009, p.157).

Se para Suely Rolnik (2005, s.n), a arte seria exatamente o “exercício de rastreamento que se operam nas sensações, as quais indicam o que está pedindo um novo sentido, novos recortes e novas regras, orientando assim o ato de sua criação”.

Ou, ainda, se pela definição de Trinh T. Minh-há (2015, p.27) o artista é como uma agulha sismográfica “que sente com uma intensidade aguda as menores mudanças que acontecem em torno de si, que permanece vivamente alerta para o que tende a passar despercebido ou é dado por certo na vida cotidiana”. Como os aparatos artísticos estão envolvidos, de forma contraditória, na manutenção da heteronormatividade? Contraditória, pois, se concordamos com Suely de que a arte se alimenta dessa sensibilidade às diferenças, os aparatos artísticos não deveriam ser, por excelência, um campo aberto a práticas artísticas que apontem saídas da heteronormatividade? A atividade artística não é considerada, muitas vezes, suspeita, exatamente por perturbar a segurança dos significados estabelecidos e práticas normalizadoras? (MINH-HA, 2015). Nesse sentido, a arte não se encontra com a experiência da abjeção advinda do *queer*? Pois, segundo Miskolci (2012, p.63), esta “pode ser de resignificação do estranho, do anormal como veículo de mudança social e abertura para o futuro”.

Se concordarmos com Preciado (2009, p.144, tradução nossa) de que “os meios de comunicação são redes extensas e difusas de construção e normalização da identidade”, compreender quais enquadramentos (BUTLER, 2015) estão em jogo nessas disputas é fundamental. Numa intersecção com a arte, diversos movimentos, como o feminista (STUBS *et al.*, 2015), decolonial (MIGNOLO, 2015) e *queer* (PRECIADO, 2014) têm constantemente criticado a pretensa neutralidade da historiografia de arte moderna e contemporânea, ao alegarem que esta, até pouco tempo, não era senão uma cartografia das identidades hegemônicas, como se a figura do homem branco e heterossexual, por si só, pudesse dar conta de toda a geografia do visível (PRECIADO, 2008). Se a feminista indiana Gayatri C. Spivak (2009) afirmou que os subalternos não podem falar, Preciado (2014, p.13, tradução nossa, grifos do autor) compreende que “poderíamos dizer que historicamente *a produção dos subalternos não pôde ser considerada como arte*”. Mesmo quando retratados, os grupos historicamente marginalizados, não possuíam o controle da própria representação e conforme Robert Stam e Ella Shohat (2006, p.270), uma das maiores consequências é a criação de estereótipos e seus efeitos nocivos, quando se leva em conta que as imagens são agentes ativos nos modos de subjetivação (BUTLER, 2015). Cabe ressaltar que, mesmo que concorde com as afirmações quanto aos estereótipos, compartilho com Bessa (2015, p.78) a visão de que se o estereótipo é visto como algo negativo porque ele distorceria uma suposta identidade coerente e

idealizada, como se houvesse uma forma correta (muitas vezes entendida como asséptica, palatável e limpa) de representar determinada identidade, além de uma perspectiva problemática, perdemos em "termos de nos fazer entender os jogos de representação em disputa".

Durante o século XIX e boa parte do XX, a arte de diversas minorias⁶³ sofreram o que Spivak (2009) chamou de violência epistêmica. Preciado (2014) nos dá alguns exemplos:

A arte não acadêmica ou popular tem sido considerada como artesanato, artes aplicadas, folclore; a arte das minorias sexuais como naïf, kitsch, teatro, travestismo, fetichismo ou pornografia; a arte das minorias raciais como arte negra, indígena ou aborígine; a arte das culturas não-ocidentais como simples material etnográfico, a arte das minorias cognitivas e funcionais como patologia clínica, "arte dos loucos" ou arte terapia (PRECIADO, 2014, p.23, tradução nossa)

Com Perlongher poderíamos compreender este processo com aquilo que o autor chamou de "desconhecimento ativo". Para o autor, essas táticas podem ser entendidas como um "esforço de homogeneização e achatamento das singularidades", mas que "não consegue deter, anular, tais processos moleculares, microscópicos; o que consegue, aliás, é bloquear seus canais de expressão" (PERLONGHER, 1997, p.71, tradução nossa). Diante destes reducionismos, os quais a arte está envolvida, correndo o risco de obstruir seu potencial criativo, concordamos com o pensador decolonial Walter Mignolo (2015) sobre a necessidade de reinvenções da cartografia do presente por meio de um processo que é chamado pelo autor de desobediência estética. Noção que por sua vez está vinculada a ideia de desobediência civil e que pode ser compreendida por Butler como:

Quando a lei se torna um instrumento da violência do Estado (e sua força coercitiva que, de alguma maneira, está sempre implicada com a violência), então há que se engajar em formas de desobediência para exigir outra ordem de lei. Desse jeito há que se tornar o que Althusser denomina "um mal sujeito" ou um anarquista provisório, a fim de desvincular a lei do processo de subjetivação. (BUTLER, 2012, p.26).

⁶³ A partir da leitura dos trabalhos de Deleuze e Guattari, utilizo o termo minoria não por uma compreensão pautada num cálculo quantitativo, mas sim por uma qualidade de dominação. Ou seja, minorias seriam aqueles que se oporiam aos modos normativos de subjetivação.

Assim, qual é a lei do desejo que regula os aparatos artísticos? E como responder à demanda ética que esta lei instaura? No encontro com as produções destes desobedientes estéticos, muitas vezes, pode-se agir “como um detetive do invisível, a meio caminho entre a polícia secreta e o vidente capaz de trazer luz para geografias até então escondidas sob a chave do mapa dominante”, assim, deve-se ter o cuidado para não criar um “arquivo de mais de vítimas criticando a opressão e, eventualmente, estetizar a diferença” (PRECIADO, 2008, p.339, tradução nossa). Por conta destas problemáticas, busquei inspiração na obra de Suely Rolnik (2011), em especial os trabalhos que Rolnik tem dedicado a Lygia Clark. Segundo a pesquisadora, Walter Benjamin afirma que “se o passado insiste é pela incontornável exigência vital de ativarmos, no presente, seus germes de futuros soterrados (apud ROLNIK, 2011, p.17). Assim, para Rolnik:

Seria estúpido pensar que o objetivo dessa volta ao passado é “resgatar” uma suposta essência perdida que se encontraria nas formas de existência africanas, indígenas ou mediterrâneas anteriores ao século XV; ou na inflexão contracultural dos anos 1960-1970. Tal movimento caracterizou-se justamente por essa tendência a idealizar uma suposta origem perdida, o que levou parte da geração que a criou a uma espécie de caça ao tesouro nessas regiões, como se seu passado estivesse ali resguardado em “estado puro” e pudesse ser “revelado”. No lugar disso, o objeto da reconexão com esse passado é, aqui, o exercício da ética do desejo e do conhecimento que regia aquelas culturas e suas atualizações: zelar pela preservação da vida, que depende da viabilidade da experiência estética; uma ética que, diga-se de passagem, encontra-se hoje igualmente recalcada naquelas regiões. Ora, reconectar-se com esse exercício não passa pela reprodução das formas que essa ética teria engendrado no passado, mas sim pela ativação, no contexto atual, da própria ética em questão, a conduzir as reinvenções da cartografia do presente, na contramão das operações que reiteram seu recalque. (ROLNIK, 2011, p.34-5)

A ética do desejo na obra de Gomes pode ser um vetor importante para pensarmos o contemporâneo, assim, como dito acima, não se busca alcançar uma essência ou verdade daquela época que está à espera de ser revelada, ao contrário disso, a tarefa do cartógrafo é desentranhar futuros soterrados. Como consequência, atesta-se que na cartografia não existe uma “inseparabilidade entre conhecer e fazer, entre pesquisar e intervir. Toda pesquisa é intervenção” (PASSOS; BENEVIDES DE BARROS, 2009, p. 17). Quando falamos em performatividade, segundo Preciado (2008, p.348), ao invés de criar um arquivo de discursos e representações produzidas por gays, lésbicas, transexuais e travestis (no caso do contexto brasileiro), devemos

acentuar como os discursos e representações constroem os sujeitos que dizem explicar, descrever. Para Rolnik, “o problema, para o cartógrafo, não é o do falso-ou-verdadeiro, nem do teórico-ou-empírico, mas sim do vitalizante-ou-destrutivo ou ativo-ou-reativo” (ROLNIK, 2011, p.66). O caráter interventivo da cartografia sobre a realidade inverte o sentido atribuído ao processo de coleta de dados (PASSOS; KASTRUP, 2013). Pois, a cartografia busca distanciar-se de uma “concepção de pesquisa como representação de um objeto” (BARROS; KASTRUP, 2009, p.53), O conceito “colheita de dados” surge como uma forma de evidenciar o aspecto produtivo da cartografia, ao invés do aspecto representativo, que remonta ao paradigma da ciência moderna. A pesquisa colhe dados porque não só descreve, mas sobretudo porque cartografar é acompanhar processos de produção da realidade investigada. (PASSOS; KASTRUP, 2013).

Para se realizar uma história da arte entrelaçada com as questões de gênero e sexualidade, mas não somente, é necessário cruzarmos tanto os mapas normativos quanto os de resistências, exatamente para fugir dos binarismos, que funcionam mais pelo que ocultam do que pretendiam mostrar. Preciado (2014), cartografou três estratégias epistemológicas utilizadas pelo discurso hegemônico da história da arte para estabelecer a norma: inviabilizar, “descobrir” e reduzir a uma identidade. A primeira destas estratégias normalizadoras consiste em invisibilizar uma série de produções ao considera-las como “não-arte”. Eu acrescentaria que este processo se dá também no sentido de regular as possibilidades de identificação e desidentificação (BUTLER, 2000), ou seja, quais obras poderão tornar-se ativas ou não nos modos de subjetivação? Quais delas poderão ser elementos disruptivos aos modos de subjetivação estabelecidos? Se entendermos que a arte só se efetiva pela dimensão (do) pública/o, mesmo quando nesta relação a divisão público/privado é porosa e híbrida, podemos entender que “a esfera pública se constitui em parte pelo que pode aparecer, e a regulação da esfera da aparência é um modo de estabelecer o que se considerará como realidade ou não” (BUTLER, 2006, p.23, tradução nossa). A segunda estratégia consiste em “descobrir” a obra e situá-la dentro narrativa dominante de modo a neutralizar seu potencial subversivo. Preciado (2014) chama a atenção como a palavra descobrir está ligada a um imaginário colonial presente na língua do século XVI quando os espanhóis chegam à “América”. Lília Moritz Schwarcz e Adriana Varejão (2014), ao falarem dos primeiros cartógrafos no processo de colonização do Brasil, dizem que, nessa cartografia maior, o mapa que desenha o

mundo, na verdade, o constitui e, assim, “o desenho de um mapa consolida um imaginário e não o contrário; é uma forma de entender e classificar o mundo” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p.41).

Assim, a palavra descobrir, neste contexto, está ligada a tomar posse, territorializar e nomear com a linguagem do poder. E a terceira estratégia, relacionada com a segunda, ou seja, quando obra foi “descoberta” e agora será caracterizada a partir de parâmetros de controle biopolítico que buscam atribuir uma identidade ao trabalho artístico por meio da redução do artista à sua biografia, ao seu corpo, à sua sexualidade, à sua etnia, à sua saúde mental, à sua diferença “funcional”⁶⁴, entre outras possibilidades, como se estas fossem categorias estáveis e universais e não como efeito das relações entre regimes de visualidade e o poder.

Borba (2014), por meio da linguista Deborah Cameron, afirma que devemos desfazer as compreensões de que quando falamos/escrevemos A, B ou C é porque somos X, Y, ou Z. Ao contrário, na sua visão, o foco de análise deve ser compreender o porquê quando se fala/escreve A, B ou C somos compreendidos como X, Y e Z, pois, os recursos linguísticos estão inseridos em dinâmicas pautadas por processos históricos, políticos, filosóficos e culturais. No campo das artes, não deveríamos deixar de relacionar o fazer de um/a artista com o fato dele/a ser tal “coisa”, mas sim, buscar compreender por que certos trabalhos serão remetidos a certas identidades? Quem será marcado? Preciado (2014), ao comentar o trabalho da artista Carol Rama, demonstra como a recepção de sua obra foi identificada pela crítica como a produção exemplar da “arte das mulheres”. Essa identificação é um reducionismo problemático: “dizer que Carol Rama é uma Louise Bourgeois italiana, resulta tão absurdo como dizer que Frida Kahlo é uma Carol Rama mexicana, ou que Maria Lessing é uma Frida austríaca” (PRECIADO, 2014, p.22, tradução nossa). Assim como, qual o sentido de dizer que Alair Gomes é um Robert Mapplethorpe brasileiro ou que Wilhelm von Gloeden é um Alair Gomes austríaco? Essa leitura sugere que para cada paisagem artística nacional pudesse haver apenas um/a e único/a artista que repetiria uma série de gestos “marginais”, sempre relacionados com o corpo “feminino”, “homossexual” ou “negro” e seus respectivos traumas, operando ao mesmo tempo como incidência efêmera e como confirmação da regra masculina/heterossexual/branca por exceção.

⁶⁴ Para um panorama da relação entre os estudos sobre deficiência (*disability studies*) e estudos *queer*, consulte o artigo, Medo de um Planeta Aleijado? Notas Para Possíveis Aleijamentos Da Sexualidade, de Marco Antônio Gavério (2015).

Por que uma série de artistas como Di Cavalcanti, Alfredo Volpi, Portinari, Oswald de Andrade produzem simplesmente arte e não arte dos homens, heteroarte ou qualquer outro rótulo comumente atribuído a esses “outros” da arte? Temos de questionar a pretensa naturalidade heteronormativa que produz corpos masculinos e heterossexuais como se estes não possuíssem qualquer marca⁶⁵, relegando a este outro indesejável a função de ocupar a casa da diferença como fronteira daquilo que deve ser evitado ou limite do que não devemos ser.

Butler, num diálogo com Monique Wittig, afirma que "Ser masculino é não ser 'sexuado'", e eu acrescentaria, que a masculinidade heterossexual não é tida como sexuada, pois, “ser ‘sexuado’ é sempre uma maneira de tornar-se particular e relativo, e o macho no interior do sistema participa sob a forma de pessoa universal” (BUTLER, 1990/2003, p.165). Já Haraway (1995, p.18), insiste “na natureza corpórea de toda visão” e afirma que os sistemas sensoriais têm sido utilizados para significar o “olhar conquistador que não vem de lugar nenhum”. Uma forma irresponsável de produção de conhecimento, pois, quem prestará as contas quando o olhar que marca todos os outros corpos alega o poder de ver sem ser visto, “de representar escapando à representação”?

Estranhando a recepção de Alair Gomes

Caso 1. Wilton Coutinho, em uma matéria intitulada *O fantástico show da Arte* para o Jornal do Brasil, publicada em 10 de setembro de 1980, escreve sobre a exposição de Alair no Shopping Cassino:

Pelas escadas rolantes crianças disparam, assustando mãe, em dúvida se seguram em embrulhos ou as mãos da rebeldia infantil. Uma bela mulher percorre as fotos de Alair Gomes - uma série infindável de fotografias mostrando rapazes da Zona Sul - e que lhe indicam a saúde, beleza e a disposição da nossa juventude quando caminha obstinada e feliz em direção à praia. Apenas uma dúvida percorre o bater ligeiro de seus cílios: “Será que o fotógrafo é homossexual?” -

⁶⁵ Pultz (1995) chama atenção para uma ironia na tradição fotográfica conhecida como “*straight photography*”. Esta se refere a um movimento na história da fotografia, realizado entre 1910 e 1940, caracterizado pela produção de imagens neutras, transparentes, objetivas, sem interferências. O termo *straight* é utilizado nesse movimento pela sua aproximação com o significado de “direto”, mas Pultz assinala, que na língua inglesa, também pode significar “hétero”, como no conhecido trabalho de Wittig (1992), *The Straight Mind*. A associação do termo *straight* com a não manipulação parece se conectar também com a crença de que estas imagens, mesmo quando heterossexualizadas, são vistas como neutras.

pergunta para uma amiga. É o que dá quando a crítica de arte organiza mostras que não são didáticas. Sobram para o espectador essas dúvidas sinceras e desnecessárias que vêm desde os tempos de Da Vinci. A coordenadora da mostra, Laura Schorm, pretende evitar essas interpretações apressadas convidando os artistas para debater os seus produtos. É uma saída de emergência para que o olho do espectador não fique tão diletante (COUTINHO, 1980, p.7, grifos meu).

Caso 2. Fernando Cocchiarele, na época como curador da exposição Corpus de Alair Gomes no MAM do Rio, em entrevista a Cleusa Maria, na seção Informe de Arte do Caderno B do Jornal do Brasil, em 3 de Novembro de 2003, é questionado se "o tratamento que ele dá a imagens do corpo masculino não é muito erótico?". Cocchiarele responde que "Creio que se fossem imagens de nudez feminina esta questão seria sequer cogitada".

Caso 3. Na coluna "Úteis e Fúteis" Paulo Cabral de Menezes e Tatiana Taveres, na edição de 12 de março de 2001, do jornal Tribuna de Imprensa, os autores comentam sobre a exposição de Alair na *Fondation Cartier Bresson*, naquele mesmo ano, e afirmam que "O evento certamente será um colírio para os olhos das visitantes que, além de apreciar uma bela foto, têm interesses mais mundanos e talvez menos nobres [...] Pena que é só lá em Paris".

Caso 4. Alexandre Santos, num capítulo de livro sobre arte e homoerotismo, escreve que:

Alair Gomes transforma através de suas fotos o ato de ver numa possibilidade metafórica de posse. Cumpre aquilo que a fotografia sempre foi desde as suas mais remotas raízes: um signo de presença/ausência capaz de desencadear no espectador relações fetichistas. Mas um fetichismo construído à revelia da ordem. (SANTOS, 2004, p. 39).

Dois anos depois, Santos publica sua tese de doutorado sobre Alair, sendo ainda a única no Brasil sobre o fotógrafo, onde escreve que "máquina fotográfica era o phallus ativo que seduzia os modelos passivos, convencendo-os a posarem nus" e que uma vez conseguido tal feito, ou seja, quando os modelos aceitavam posar nus:

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 de suas imagens-fetiches (SANTOS, 2006, p.297).

Caso 5. Em uma matéria intitulada "Gay e culto", no Jornal do Brasil, na edição de 1º de novembro de 2009, o Dj Pedro Costa "dá boas dicas homoculturais", como diz a reportagem, e indica três exposições: Mostra Fassbinder do "diretor alemão homossexual"; de Pierre Et Gilles, "cultura pop e gay"; e de Alair Gomes que "sem vulgaridade, a sua obra tem teor bastante erótico".

Caso 6. O do artista Flávio Colker, em um texto que publicou no Blog Olhavê, no dia 29 de março de 2010, no qual afirma que a obra de Alair foi conhecida somente "post-mortem", pois

Ela começa fundada na perversão, em imagem apropriada de um desconhecido, na multidão, imerso em cena casual... a sua presença é atribuída então um sentido erótico, a despeito de seu conhecimento. Apropriação em imagem dos gestos de rapazes que flanam pela praia. A transformação desses gestos em fetiche erótico. Alair Gomes recorta a circunstância e cria outra identidade para os atores involuntários. Perversão de sentido. [...] Alair era um erudito, conhecedor da história da arte e sabia que a construção transmuta o fetiche em obra. Na perversão, a imagem é tabu e seu usufruto, um gozo impotente. Na arte, a imagem é enigma e seu deciframento gera potencia: conhecimento. Alair flagrou cenas em que rapazes flanam pela calçada, fazem ginástica, batem papo. Sem conhecimento, tornam-se atores de uma outra cena (gay) mais complexa que inclui um apartamento onde o personagem principal, o voyeur, está oculto, capturando. Na imagem, os rapazes estão despudorados, indiscretos e são inseridos em uma narrativa lasciva. Estão inconscientes, são objeto de um olhar que perverteu o sentido dos gestos, da cena e da paisagem. O voyeur recorta a circunstância, institui uma outra, erótica. Agora, os gestos tem um projeto lascivo. O voyeur se deleita em incorporar a cena em sua narrativa particular. Por mais criativa que seja essa operação, por maior que seja o salto para um outro território de sentido, não há lugar para esse olhar a não ser em um ritual privado de fetichização: uma coleção particular de ampliações fotográficas. Alair ainda é escravo da imagem. (COLKER, 2010, s.n).

Caso 7. Numa entrevista a Silas Martí (2015, s.n), Sarah Meister, responsável pelo acervo fotográfico do MoMA, em Nova York, explica o que justificou uma compra recente das imagens de Alair para o acervo do museu: "Além do olhar fetichista, esses trabalhos estão cheios de amor", diz ela, "Existe uma ternura verdadeira nesse olhar, mesmo dirigido a algo distante".

Trago estes elementos para compreendermos as estratégias do discurso dominante em relação as artes, tais como apontado por Preciado, focado agora na recepção de Alair. Sua obra é vista desde como “erótica demais” ou mesmo como “erótico, mas sem vulgaridade” ou ainda que é dirigida a um público com interesses “mais mundanos, não tão nobres assim”. Sobre este último, o caso 3, note como a autora dirige a exposição às mulheres, já que fará o delírio “das visitantes”. Mesmo que nesse caso o intuito pareça mascarar o conteúdo homoerótico da exposição em questão, é bem interessante, na verdade, pois Alair desejava que sua obra transitasse para além dos guetos. Como afirmou, Alair (1983/2014) desejava que sua obra transcendesse sua própria subjetividade e que no caso das mulheres, a recepção era bem favorável, em relação às amigas e alunas que conheciam sua obra, já que o conteúdo de seu trabalho parecia desvencilhar-se de certa ideia de machismo. Ainda, sobre o caso 3, o “Pena que é em Paris” parece também suavizar e, até mesmo, ironizar a fala anterior que se refere a falta de nobreza daquelas que deliciam-se com a obra de Alair. O caso 5 remete-nos a terceira estratégia que Preciado cita, ou seja, “reduzir a uma identidade” e faz exatamente o oposto do caso 3, que ao desconectar de uma recepção, exclusivamente, ao público “Gay”, parece reterritorializar as relações entre erotismo e corpo masculino, exclusivamente, na gramática heteronormativa, assim como citei com o caso da música Menino no Rio. O caso 5 coloca no mesmo pacote Fassbinder, Alair Gomes e Pierre et Gilles por meio do conteúdo homoerótico, como se esse aspecto fosse suficiente para equalizar a obra de ambos artistas. Mas também, por qual a razão o “homoerotismo” deve ser a única estratégia curatorial ou de análise? Nesse sentido, já não me refiro somente ao caso 5, dado que se tratava de uma indicação de exposições, nesse caso, poderíamos questionar o porquê de alguém gostar de Alair signifique que vá gostar automaticamente de Fassbinder e Pierre et Gilles quando estes 3 artistas possuem obras muito distintas entre si. A noção de “reduzir a uma identidade” não significa menosprezar os atravessamentos desta em uma obra. Mas, certamente, devemos questionar a categoria de identidade, desse “idêntico a si mesmo” como uma categoria estável e coerente e unificadora de experiências, ainda mais, quando todo feito de alguém de determinada identidade parece supor que não há singularidades, mas sim, que são “expressões” identitárias e não, “performances” que são inventivas, repetições subversivas, não passíveis de reducionismos totalizantes.

O que quero dizer é que se a obra de Alair ficar reduzida à questão identitária, perdemos em estabelecer conexões outras que podem ressaltar a multiplicidade de sua obra, já que suas séries gigantescas são um feito singular na fotografia brasileira, tornando até mesmo um dificultador na exposição de suas obras. Por que suas obras não poderiam ser expostas/trabalhadas/discutidas em conjunto com artistas que realizem obras de longa duração, ao invés de ficar restrita a exposições/pesquisas/discussões de ou sobre “estética gay”?

No caso de Alair Gomes, por exemplo, Wilton Garcia (2004) o classifica dentro do que veio a chamar de homoarte. Mesmo que Garcia, ao cunhar o conceito de homoarte, se apoie na noção de estética de Mário Perniola e de homoerotismo de Jurandir Freire Costa, e com isso, afirme contrapor-se às reivindicações identitárias, até que ponto seu conceito não contribui no processo de reduzir Gomes a uma identidade? O que é considerado homoarte? Quando os criadores e criadoras são gays e lésbicas? Isso incluiria pessoas trans quando estas se identificam enquanto gays e lésbicas? Ou precisaríamos de uma transhomoarte? Ou poderia se referir ao que é tematizado na obra? Assim, uma pessoa heterossexual também poderia realizar um trabalho de homoarte desde que trabalhe com o homoerotismo? E quando pensamos na recepção? Muitas das imagens de Alair, por exemplo, erotizam o corpo masculino, mas apresentam-no isolado na imagem, sem interação com outros corpos, com isso a sugestão homoerótica não é tão óbvia para alguém que não conheça a autoria da foto e, com isso, as discussões que envolvem a sexualidade de Alair. Mas mesmo que estivessem atentos à biografia do fotógrafo, não podemos pensar que uma “mulher” heterossexual sinta interesse, afinidade e desejo pelas imagens realizadas por Alair, como o próprio fotógrafo afirmou que ocorria? Essa relação não poderia ser, então, “heteroerótica”?

Da mesma forma que Alair, muitas vezes, era um traficante de imagens, ao fotografar os garotos na praia de Ipanema quando estes “não o percebiam”, “sem que consentissem” e assim, deleitava-se com a beleza daqueles garotos independente de saber qual era a orientação sexual dos mesmos, o público também não pode traficar estes códigos apresentados por Alair e resignificá-los a sua própria vontade sem com isso ter de pensar nestes crivos identitários? Não poderíamos pensar também se essa homoarte é branca ou negra? Rica ou pobre? De gay ou de viado? O que esse conceito nos informa? É certo que os conceitos que dispomos não dão conta da

complexidade de nossas vidas, mas é preciso de sensibilidade para enxergar para além dessas categorias macropolíticas de classe, raça e gênero, por exemplo.

Sobre a patografia acerca da vida/obra de Alair, da qual utiliza categorias de análise como “fetichista”, “voyeurista”, “perverso” e “melancólico”, fiquei em dúvida se buscava em Freud ou no DSM meios para compreender essas questões, assim, gostaria de me ater a esses termos de forma mais detalhada. Mas, para responde-las, recorro, inicialmente, a Preciado, que me provocou a escrever este capítulo. Começamos pelo fetiche.

O termo “fetiche” (fetiço) aparece pela primeira vez na linguagem dos colonizadores portugueses em torno de 1552 para caracterizar os objetos usados em práticas religiosas e culturais das tribos africanas. As culturas africanas serão pensadas como hereges e submetidas as leis da Inquisição. O “fetichismo” se converterá depois na noção etnológica nos livros de viagens do colono francês Charles de Brosses para denominar o estado mais primitivo da racionalidade religiosa em que o crente substitui a divindade por um objeto. Kant e Hegel retomarão a descrição do “primitivismo” de Brosses para referir-se a esta “religião do objeto” na religião dentro dos limites da mera razão (1793) e das Lições sobre a filosofia da história universal (1831) respectivamente. A mesma noção reaparece em 1842 quando Marx a utiliza para falar do “fetichismo da mercadoria”: para Marx o fetichismo é uma patologia capitalista que leva o trabalhador a não reconhecer a mercadoria como fruto de sua própria exploração. Pouco depois, Alfred Binet cunhou a definição psicopatológica e sexual em *Le Fetichisme dans l'amour* (1887): para Binet, o fetichista amoroso é um doente psíquico que desloca os órgãos genitais e reprodutivos por um objeto material (vivo ou inanimado: do nariz a um sapato) a que dedica adoração sexual. Krafft-Ebing recorrerá esta definição que voltará a aparecer em Freud em 1927: culturalmente é necessário reprimir o fetichismo, conclui Freud, porque põe em questão a relação estável entre órgãos genitais e órgãos sexuais. Sem repressão ao fetichismo, todo órgão seria potencialmente sexual. *A noção de fetichismo traduz, por tanto, a tentativa de patologizar toda prática religiosa e sexual que exceda os limites da razão colonial e da economia libidinal heterocentrada.* (PRECIADO, 2014, 29-30, tradução nossa, grifos meus)

Precisamos de uma análise mais ampla das relações entre corporeidade e política para além da oposição masculino-fálico/feminino-maternal e sua “economia libidinal heterocentrada”. É necessário questionar a validade universal do aparato hermenêutico da psicanálise, nesse sentido, concordo com Preciado que não é suficiente seguir com a análise popularizada por Laura Mulvey do “olhar masculino”. Se trago esta breve genealogia do conceito de fetichismo não é porque tenho interesse em responder o porquê Alair Gomes não é fetichista. Nesse momento, me

pareceria tão sem sentido quanto responder qual a origem da homossexualidade e, assim, acatar as interpelações dominantes de forma acrítica. Ao invés disso, por meio dos estudos *queer*, acredito que devemos questionar os pressupostos que criam as relações entre olhar/perverso versus olhar/normal/neutro, naturalizando ambos, mas, privilegiando o segundo como desejável e o primeiro como abjeto. Ao traçar, por meio de Preciado, as peregrinações por meio das quais o conceito de fetiche ganhou significado, busco problematizar nossas escolhas conceituais, já que em alguns casos, esses termos, provenientes de uma taxonomia que buscou psiquiatrizar o prazer perverso (FOUCAULT, 1988), são tomados como se fossem categorias neutras.

Assim, volto-me ao conceito de voyeurismo, pois, na minha perspectiva é um grande equívoco referir-se a Alair a partir desta noção, como quando Haraway se refere a ciência que vê, sem ser vista e marca, sem ser marcada. Alair não desempenhou esse papel, seu trabalho como fotógrafo é corporizado, loca-lizado. O comentário de Coutinho no caso 1 sobre a exposição As Artes no Sho

pping⁶⁶, realizada no shopping Cassino Atlântico, que se tratava da segunda exposição de Alair Gomes no Brasil, demonstra as “suspeitas” acerca da “identidade” do artista, ou seja, poderíamos questionar o quanto Alair podia se beneficiar deste olhar voyeur que vê sem ser visto, que vê sem ser marcado. Sobre o evento, o próprio Alair comenta:

⁶⁶ Segundo May (1981, p.50), o Shopping Cassino Atlântico, inaugurado em 1979, não possuía um grande fluxo de visitantes, tanto por ser localizado no final de Copacabana, considerado um “ponto morto”, quanto pelas poucas lojas estabelecidas, cujo comércio era voltado para um público de alto poder aquisitivo. A inserção de atividades culturais no Cassino Atlântico, nesse sentido, teve o objetivo de aproximar a comunidade do shopping. Laura Schoen, da agência de publicidade Estrutural, contatou o crítico de arte Jayme Maurício para criar a concepção da mostra, “uma feira de arte onde não há nenhum compromisso com formalismos. Simplesmente habituar o ‘olho selvagem’ do carioca, que não está acostumado a ir a museus ou freqüentar galerias”. A mostra foi distribuída pelos 3 andares do Shopping e reuniu 62 artistas (Ver Anexo B com o convite para a mostra). Durante o mês da exposição, 15 mil pessoas transitaram pelo espaço e a partir dos objetivos da mostra, a quantidade do público foi considerada um sucesso. Críticos de arte, como Walmir Ayala e Frederico de Moraes, elogiaram a iniciativa. Mas, conforme May (1981, p.54) “Os organizadores de Artes no Shopping reconhecem certa improvisação na realização do projeto. Por outro lado, o público se ressentiu da falta de material informativo que o ajudasse a “ver” para não somente olhar e se divertir com as obras expostas. O enfoque descompromissado contribuiu também para o aspecto, até certo ponto caótico, da mostra assim como faltou coerência com a colocação de peças de um mesmo artista em andares diferentes ou a apresentação de números excessivos de peças de um só artista, dando a impressão de que o espaço tinha que ser preenchido de qualquer maneira”. Porém, apesar da inadequação do espaço, conforme as fotos da exposição, parece ter havido uma preocupação com a forma de expor as imagens de Alair, pois, as fotos estão posicionadas de um modo no qual o público deve inclinar-se para poder observá-las e, assim, podem vê-las por meio do mesmo ângulo que Alair as criou.

Quando eu fiz a exposição da sequência dos cento e tantos (ou trinta) garotos andando na praia, lá no Shopping Cassino Atlântica, um coronel, do condomínio do Cassino Atlântica, que era simplesmente o representante da ilibada Capemi, proprietária da maioria das lojas do Shopping, fez um escândalo, dizendo que minha exposição era absolutamente imoral – parece até que puxou um revolver – e que não permitia, em nome da ilibada Capemi, que o trabalho fosse exibido (GOMES, 1983/2014, s.n)



Figura 20. Exposição As artes no Shopping, Shopping Cassino Atlântico, Rio de Janeiro, 1980. Coleção Alair Gomes. Fundação Biblioteca Nacional. Fonte: (GOMES, 2001, p.118).

Observem, quanto ao comentário de Coutinho, os elementos que utilizou para escrever sua matéria, “uma mãe passeando com seus filhos”, afinal, shopping é lugar de família, ou “uma bela mulher vê as fotos”, novamente, o conteúdo de Alair, quando permitido, em muitos casos, é heterossexualizado nas narrativas, e a “bela mulher” pergunta a uma amiga: “Será que o fotógrafo é homossexual?”. Estaria sugerindo que isso seria um problema?⁶⁷ Não foi somente essa hipotética mulher que questiona a sexualidade de Alair, ao que parece, o público não só questionou como se manifestou, na medida em que, das 185 fotos exibidas somente 4 voltaram intactas (SANTOS,

⁶⁷Sobre essa heterossexualização do público, em alguns momentos, teve como contrapartida, em um caso isolado, do próprio Alair ser tomado a partir de uma visão heterossexista quando Luiz Ryff (1995, s.n), em uma matéria para a Folha de São Paulo, ao comentar a doação do acervo de Alair Gomes para a Biblioteca Nacional, envolveu Alair Gomes, numa relação incestuosa, ao casá-lo com sua irmã, já que afirmou que a coleção foi doada por “Aíla Oliveira Gomes, viúva do fotógrafo”.

2006). Isto é, 181 fotos foram destruídas pelo público. Assim, qual a necessidade de coronéis da Capemi, quando os próprios visitantes da exposição fizeram o papel de policiais do sexo? De modo que, o próprio ressarcimento de Alair, por conta do prejuízo de ter quase toda sua obra exposta destruída, só se deu após inúmeras cartas enviadas à organização da exposição reclamando seu prejuízo (SANTOS, 2006).

Se levarmos em consideração, por um momento, que o conceito de voyeurismo não é utilizado com um ideal patológico, ele se efetivaria se tomarmos pela ideia daquele que vê, sem ser visto? Mesmo que seja difícil encarar esse viés não patológico, quando Alair é encarado como um vilão que roubava a imagem de pobres rapazes e os inseria numa “cena gay”, “numa narrativa lasciva”, quase como num “estupro” com sua câmera “fállica”. Mas tudo bem, Alair será perdoado, já que não passa de um doente, não é mesmo? “Escravidão pela imagem”! (Fig. 21). Em primeiro lugar, Alair afirma só ter feito as *Sonatinas*, *Four Feet* desse modo, da janela de seu apartamento como Colker fala. Mesmo que, pelo ângulo, outras séries da *Finestra* parecem também ter sido realizadas de seu apartamento.



Figura 21 Beach Triptych nº 3 [anos 1980]
Fotografia de Alair Gomes. Fundação Biblioteca Nacional
Fonte (GOMES, 2015, p.16)

Na conversa com Paiva, Alair é perguntado sobre as reações dos garotos em relação a sua “fotografiação” na praia, ele responde:

Esses garotos têm uma consciência extremamente nítida de sua excepcional beleza, têm a mais do que justificável necessidade de exibir essa beleza. E um dos modos mais autênticos, genuínos e justos que eles têm de fruir a própria beleza; que ele saia em lugar público exibindo seu corpo, nada para ele pode ser mais natural do que receber uma homenagem à beleza dele. Em última análise, creio que,

quando eles me percebem fotografando obsessivamente, entendem isso como uma homenagem que eu estou prestando à beleza deles, e isso deve torna-los satisfeitos. É verdade que, pela quantidade fantástica de preconceitos sociais, eles imediatamente identificam a atração que estão exercendo sobre mim como homossexualismo de minha parte. Principalmente em público, eles não querem compactuar com isso. De modo que a atitude, na imensa maioria dos casos, é fingir que ignoram que eu estou fotografando. Entretanto, ele se deixa fotografar (GOMES, 1983/2014, s.n).

Noutro momento da entrevista, afirma que, entretanto, já obteve protestos:

Em relação à minha “fotografiação” em praia, há uma coisa interessantíssima: eu já tive protestos. Felizmente são raríssimos. Muito raros, mas tão raros mesmo que não cria nenhuma inibição de voltar a praia tantas vezes quanto tempo eu tenha para fotografar. Muitas vezes há risos em torno de mim, as pessoas apontam, riem como se eu fosse um palhaço, um doido. Mas esses não são os garotos. Desse número mínimo de protestos há uma coisa engraçadíssima: a imensa maioria desses protestos, 90% dos protestos, foram de garotos feios que eu não estava fotografando. (GOMES, 1983/2014, s.n).



Figura 22 Fotografia: Alair Gomes. Sem Título, 1970/1980. nitrato de prata s/ papel fotográfico 24 x 18 cm cada.

Fonte: (GOMES, 2016, p.15).

A resposta de Alair sugere que a categoria voyeur só poderia ser tomada em certas circunstâncias, já que relata que além de perceberem que estão sendo fotografados, se deixam fotografar, mas também, que aqueles que reclamavam, o faziam, exatamente, por não serem fotografados. Parece que ninguém chamou de voyeur os ilustres criadores da canção *A garota de Ipanema*, por eles ficarem sentados no bar observando as garotas que “passavam” e, com essa experiência, lhes servir de inspiração para suas criações. Assim, será que o direcionamento da categoria

voyeur a obra de Alair é tão ingênuo, como em alguns casos, é intencionado aparentar ser? No artigo em que Colker comenta sobre Alair, o autor traz elementos que, se forem retirados do contexto moralizante que Colker situa sua argumentação, são importantes a se pensar, como as questões éticas de fotografar alguém sem ser visto e utilizar essa imagem numa obra de arte. O problema não é tanto essa questão, mas sim a visão pejorativa que aquele tem da obra de Alair, ainda mais, quando é pautada num desconhecimento da obra de Alair, um fotógrafo que possui mais de 16 mil fotografias e 170 mil negativos, sendo muito difícil generalizar e reduzir Alair em seus termos, mesmo que quiséssemos seguir por meio de narrativa pautada na noção de voyeurismo e fetiche. Esse autor, ainda cita, que essa tarefa de fotografar alguém em detrimento de seu desejo só vale se esta ação tiver como resultado fins jornalísticos. Assim o que ele diria do sério trabalho do fotojornalista José Medeiros ao cobrir a excursão do Flamengo pela Europa em 1951? (Fig. 23). Ou desta outra imagem, de um ensaio fotográfico sem título, de Medeiros, feito em 1950? (Fig. 24).



Figura 23 e 24. Fotografias de José Medeiros. Títulos, em ordem respectiva, Excursão do Flamengo pela Europa - Técnico Flavio Costa e o jogador Nestor, 1951 e Ensaio fotográfico. 1950. Instituto Moreira Salles

Quais as diferenças entre os trabalhos de Alair Gomes e essas imagens de José Medeiros? Na minha visão, ela reside no fato de que Medeiros teve a possibilidade de poder “esconder-se”, não que tenha sido sua intenção, por trás da

máscara do fotojornalismo. Afinal, a imprensa tanto quanto a ciência são mestres em apresentar repertórios revestidos por meio da neutralidade e imparcialidade: “É apenas a verdade”. Assim, as imagens de Medeiros, o que podem dizer sobre ele? Não dizem nada. Ainda mais quando, em muitos casos para além de Medeiros, no jornalismo, as imagens publicadas nem indicam a autoria. Contudo, entendo que Medeiros se destaca em relação a heterossexualidade compulsória de sua época, tendo também fotografado, para além das duas imagens aqui trazidas, temas considerados “marginais” ao seu tempo e se o utilizo como exemplo, isso não implica uma crítica ao excelente trabalho que realizou.

Como situarmos Alair para além dessas patografias? Paulo Herkenhoff (2001) nos dá mais algumas pistas ao citar uma frase de Michel Foucault quando o filósofo comenta o lamento de Hieron narrado por Xenofonte: “gozar de um rapaz apesar dele próprio é mais pirataria do que amor” (FOUCAULT, 1984, p.176)⁶⁸. A frase de Foucault, mesmo que utilize fora do contexto em que o autor a traz em seu texto, me levou a pensar parte da obra de Alair em termos de piratarias; piratarias de códigos corporais nos âmbitos do gênero, da sexualidade e do erotismo. As *Sonatinas*, *Four Feet* são um bom exemplo dessa articulação em que Alair pirateia os corpos masculinos e jovens na criação de sua heterotopia. A série é uma composição sequencial que se aproxima do cinema, pela forma como Alair inclui o movimento na composição, incorporando um dinamismo corporal muito maior do que na relação com outras de suas obras (GOMES, 1983/2014).

Segundo Alair (2015, p.33), na composição serial tem como intenção “substituir, mudar ou transformar o objeto de estudo”, quase como se suas fotografias fossem experimentos, como afirmei no capítulo anterior. Como afirmam Deleuze e Guatarri (1997, p.72), ao comentar as relações entre o movimento e os devires imperceptíveis, “os movimentos e os devires, isto é, as puras relações de velocidade e lentidão, os puros afectos, estão abaixo ou acima do limiar de percepção”, mas que, ao tratarem da relatividade os limiares de percepção, há sempre “alguém capaz de captar o que escapa a outro: o olho da águia” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.72). Alair estava atento a algo que, embora, fizesse parte do cotidiano dos frequentadores da praia de Ipanema, passava-lhes despercebido, ou seja, certa relação erótica entre os jovens

⁶⁸ Citei a versão traduzida ao português (FOUCAULT, 1984), a original citada por Herkenhoff é: “*jouir d'un garçon malgré lui, c'est de la piraterie plutôt que de l'amour*” (FOUCAULT apud HERKENHOFF, 2001, p. 131).

quando, mas não somente, realizavam juntos exercícios de ginástica. Nas Sonatinas, como diz Alair (2015, p.33), ele apresenta “um fenômeno que se desenvolve no tempo, mas o pretendo atemporal. Minha ideia pode ser especificamente a de revelar algo que acontece entre o tempo e o não tempo, entre o parado e o móvel, entre ser e tornar-se”. Sem perceber que estavam sendo observados, Alair fotografa os rapazes para recriar o que se passou, e com isso, inventar uma nova ordem dos acontecimentos. A nova ordem deve romper com o tempo linear, de forma que, na sequência de retratos “a – b – c – d – e – etc.”, a montagem deve ser realizada para evitar que b pareça um acontecimento de a, já que “a transição de uma imagem para outra é, em muitos casos, propositalmente feita de maneira a evitar a possível ilusão de mimetizar o desenrolar no tempo” (GOMES, 2015, p.33).

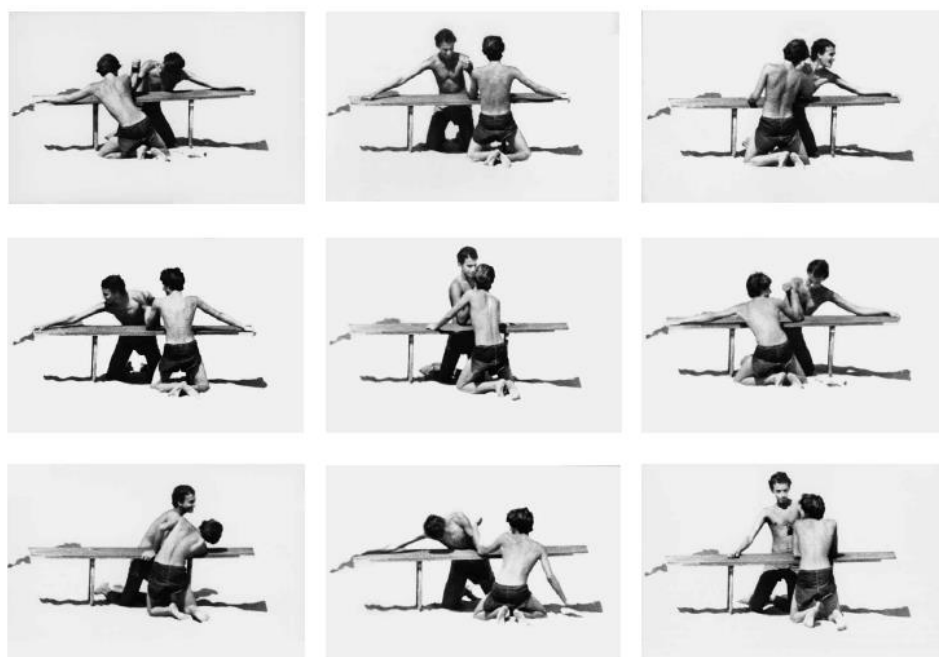


Figura 25 Alair Gomes. Sonatina, Four Feet n. 39 (c. 1980). 9 imagens - 12 x 18cm cada. Coleção Alair Gomes - Fundação Biblioteca Nacional
Fonte: (PITOL, 2013, p.1).

Nessa sequência há o elemento de “interpretação psicológica” por meio dos “embaralhamentos de instantes”. Mesmo que Alair fale em interpretação, parece que o que ele realiza é uma experimentação, onde “o desejo investe diretamente o campo perceptível” e “o imperceptível aparece como o objeto percebido do próprio desejo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.78).

Obviamente, tento acentuar o que deduzo ser a essência do evento, ou aquilo que desejo que tivesse sido – sendo que a dedução e o desejo talvez não sejam nitidamente distintos um do outro. Nesse sentido, meu olhar é essencialista e subjetivo. Essencialismo e subjetividade são – ou eram – tidos como incompatíveis. Meu embaralhamento do tempo nas Sonatinas pode aumentar o erotismo na relação entre os dois jovens rapazes. Quando acentuo esse elemento, desvio da repressão atuante na relação. Faço-o poeticamente, como um escritor de ficção, e não como um psicólogo. No território da ficção, posso induzir, por meio do reembaralhamento, uma ideia de enredo, de drama. Isso é tão objetivo e verdadeiro quanto uma boa ficção de Stendhal, Flaubert, Balzac, Proust ou Hemingway. Não que eu use as imagens dos jovens rapazes nas Sonatinas como se fossem palavras, ou mesmo frases com as quais eu comporia meu pequeno romance. É mais que isso. Certo de que uso de uma licença poética e ficcional, tento me aproximar significativamente das motivações centrais por trás do evento – fortemente eróticas, ainda que repressões atuem no trabalho (GOMES, 2015, p.33).

Outro aspecto, como afirmei, é que o próprio Alair comenta como esses jovens tinham plena consciência de sua beleza e a forma que possibilitavam de fruí-la seria exibindo-se em público (GOMES, 1983/2014). A relação entre beleza e corpo masculino nem sempre é vista sem tensões. Se pensarmos desde os dândis e macaronis⁶⁹ até os recentes metrossexuais, poderíamos dizer que a necessidade de marcar os homens que “se cuidam” e são vaidosos são indicativos de que ser belo e desejado ou preocupar-se em sê-lo é problemático na cultura ocidental, na medida em que, é tido quase como sinônimo, as relações entre feminilidade e vaidade, sendo justificável por meio de uma prerrogativa de que ser mulher é ser desejável. Assim, tanto apreciar ser desejado e dedicar-se a isso seria uma forma de efeminizar-se e entregar-se ao olhar do outro. O conceito de metrossexual⁷⁰, por exemplo, busca ao mesmo tempo em que ressalta as diferenças desse “novo homem”, atribuindo-lhe a vaidade como característica, esquivar-se das supostas assimilações com a homossexualidade, assegurando-lhe, deste modo, sua heterossexualidade. Na língua

⁶⁹ Segundo Hopkins (2013, p.65) “Dândi são homens que cuidam muito bem da aparência e se orgulham dela. Surgiram no período da Restauração da Inglaterra (meados do século XVIII), o termo dândi só entrou para o vocabulário inglês no século XVIII. Entre os dândis mais notáveis estão George “Beau” Brummel, Oscar Wilde e Robert de Montesquiou” e “Macaroni derivado de uma palavra italiana que designava tolo e sem educação, o termo macaroni passou a ser utilizado na Inglaterra em meados do século XVIII para descrever homens que se vestiam e se comportavam de maneira afetada, excessivamente pomposa e extravagante, fora das normas aceitas”.

⁷⁰ O termo metrossexual foi criado pelo jornalista inglês Mark Simpson em 1994, tendo sido popularizado em 2002, para designar homens heterossexuais urbanos preocupados com a aparência, sendo exemplificado por meio da figura do jogador de futebol David Beckham. (GARCIA, 2004).

portuguesa, por exemplo, adjetivos que atribuem beleza a uma pessoa, ou não, possuem inflexões de gênero, como bonito e bonita. Mas na língua inglesa, ao contrário, costuma-se utilizar *beautiful* para referir-se às mulheres e *handsome* aos homens, mesmo que ambas palavras permitam transitividades nos seus usos. No Cambridge Dictionary⁷¹, *beautiful* tem como significado “*very attractive*” e tem como exemplo de uso a sentença “*a beautiful woman*”; já a palavra *handsome* tem como sentido “*A handsome man is physically attractive in a traditional, male way*”, sendo que poderíamos nos perguntar o que é ser atrativo de modo tradicional, de modo masculino? Como se os homens pudessem ser, no máximo, charmosos, contudo, sem se envaidecer com isso (Fig.26 e 27).

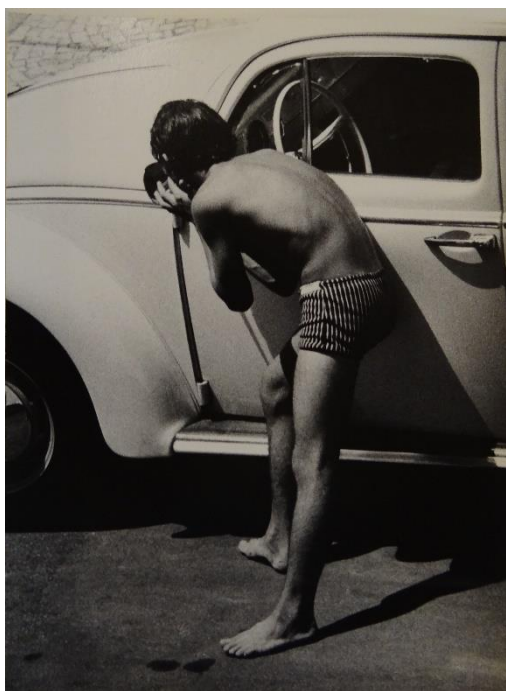


Figura 27 Foto retirada da série *Beach*. Rio de Janeiro. (1975-1980) Fundação Biblioteca Nacional



Figura 26 Foto retirada da série *Beach*. Rio de Janeiro. (1975-1980) Fundação Biblioteca Nacional.

⁷¹ <http://dictionary.cambridge.org/>

Com as Sonatinas, Four Feet, busquei discutir como nossas escolhas conceituais são políticas e não devem ser vistas como algo secundário a ser problematizado. O conceito de voyeur, comumente utilizado na referência a Alair em produções acadêmicas e matérias em jornais, parece-me insuficiente, além de problemático, para abordar a obra do fotógrafo, obnubilando inúmeras possibilidades de encontro com sua obra, das quais estou longe, nem tenho intenções, de esgotar aqui. Minha preocupação está relacionada com a forma pela qual certos conceitos parecem ser utilizados como uma maneira de esconder o desejo velado por identidades *prêt-à-porter* (ROLNIK, 1997). Com os estudos *queer*, me interesso pelo fracasso que ocorre nas impossibilidades de repetir as normas de gênero e sexualidade, quando os traços que contornam as identidades tremem, racham e qualquer sutura não se torna possível, senão ilusória. *Queer* é o desejo que se revela nesta impossibilidade. De modo que, *queer* não é algo que somos, mas o que queremos. Querer não consciente, querer que não se pauta pela ideia de uma escolha voluntária, se trata de devir. Com isso, também não faria sentido tomar Alair Gomes como *queer*. Ao contrário, aqui o *queer* é somente o que há de guiar nosso encontro com sua obra. Meu interesse reside em compreender como Alair agenciou em sua obra as fugas, as demandas restritivas de seu tempo, mas que ainda, reverberam nos dias de hoje. Assim, buscarei cartografar os elementos de uma dissidência *queer* em relação a heteronormatividade que se impunha naquele contexto, mas, principalmente, pensar nas possíveis ativações de seu trabalho no presente na contramão dos esforços que buscam anestesiar sua obra.

Ao invés de buscar explicar o que seria arte homoerótica, homoarte, estética gay, *camp* ou de que modo a arte quando realizada por aqueles dissidentes da heteronormatividade transmite a verdade de sua existência, como se existisse uma verdade gay a ser transmitida, nesse momento, desejo compreender de que modo a heterossexualidade é construída como normalidade, como uma não marca, e qual o efeito desse processo nos aparatos artísticos. Alguns conceitos podem, se tomados de forma acrítica, congelar as diferenças em vieses identitários estancos. Ainda que nossa toxicomania identitária pareça não sustentar as desestabilizações, como entrelaçar a obra de Alair em direção à mutação da subjetividade? (ROLNIK, 1997; PERLONGHER, 1997).

Para Joan Scott (1988), tornar visível a experiência em si apenas evidência o fato da diferença, mas não oferece mecanismos para explorar como tal diferença é

constituída, seus meios de operacionalização e como age nos modos de subjetivação que formam sujeitos que veem e atuam no mundo. Preciado (2010), sugere que isto implica problematizar a passagem de “uma política da representação em direção a uma política da experimentação, mas também de uma obsessão pela visibilidade como condição de emancipação a um devenir imperceptível... como garantia das micropolíticas” (PRECIADO, 2010, p.67). Nos termos de Miskolci (2011), estamos num momento histórico e cultural em que só não nos parece possível, mas também desejável, discutir em quais termos nos interessa a “aceitação” social. Não deveríamos pensar apenas em requerer visibilidade, mas que tipo de visibilidade queremos.

Desconstruir os processos que naturalizam as relações entre gênero e sexualidade nas artes e na mídia de forma geral, em todas suas etapas de produção, é uma das propostas dos estudos *queer*. Isto não significa uma “obsessão pelo realismo”, e como já afirmei, não entendo a existência de um modo “correto” e mais “adequado” de tratar aqueles dissidentes da heteronormatividade, já que a epistemologia *queer* é, antes de tudo, contra essencialismos e o real, sempre em devir, cabe ser inventado. Não se trata de vermos no ecrã as bichas, sapatões, travestis, pretos e putas felizes ou qualquer destes indigestos à hetero-norma-familiar. Imagens positivas não desfazem os estereótipos por si só. (STAM; SHOHAT, 2006). Há de se tomar o cuidado para não criar novas clausuras, novas amarras. No contexto brasileiro, se estará longe de qualquer provocação *queer* enquanto alargar as fronteiras da respeitabilidade social significar vestir a roupa *straight* (WITTIG, 1992), aplaudir o homossexual palatável das novelas ou agradecer por termos lésbicas e gays em comerciais de marcas de água-de-colônia. Com Scott, podemos compreender que a visibilidade da experiência em si não é evidência de coisa qualquer, nem resolve por si só a violência da invisibilidade em relação a estes grupos. Pois, para a autora

Não são indivíduos que tem experiência, mas sim os sujeitos que são constituídos pela experiência. Experiência nesta definição torna-se, então, não a origem de nossa explanação, não a evidência legitimadora (porque vista ou sentida) que fundamenta o que é conhecido, mas sim o que procuramos explicar, sobre o que o conhecimento é apresentado. (SCOTT, 1988, p.304).

Assim, a análise crítica das relações entre visibilidade e poder continua a ser necessária mesmo quando a ‘representação’ requerida por alguns grupos é

supostamente alcançada, mas ainda, para problematizar as relações entre visibilidade/invisibilidade. Entendo que esta relação muitas vezes é tomada como se a visibilidade fosse algo desejado, a priori, entendido como algo essencialmente positivo e a invisibilidade como algo do qual deveríamos lutar contra, pois, essencialmente negativo. Sendo que, quando pensamos em violência, por exemplo, ela não ocorreria por que os corpos daqueles dissidentes das normativas de gênero e sexualidade são demasiadamente visíveis? Ou seja, ser marcado é uma forma de ser visível, de ser um alvo. A visibilidade serve ao controle.

Nos estudos *queer*, é preciso se referir aos processos históricos que, por meio do discurso, posicionam sujeitos e apresentam suas experiências. Pois, como mostrou Miskolci (2009, p.154), na esteira de Michel Foucault, "os teóricos *queer* compreendem a sexualidade como um dispositivo histórico do poder". Essa estratégia nos ajuda a estranhar a cristalização das diferenças como sinônimo de locais de abjeção. Se a experiência é tida como evidência da realidade, pode ser lida de forma a-histórica e corre o risco de essencializar os sujeitos que busca representar. Já os estudos *queer*, com base no pós-estruturalismo, entendem o sujeito como circunstancial, provisório e fluído (MISKOLCI, 2009). Para Scott (1998, p.318), "cada categoria tomada como fixa trabalha para solidificar o processo ideológico da construção-do-sujeito, tornando o processo menos e não mais aparente, naturalizando-o em vez de analisá-lo". Ainda, segundo a autora citada, para que uma mudança nesse sentido ocorra, é necessário compreender que o aparecimento de uma nova identidade nessa sopa de letrinhas não é inevitável, nem determinado. Não é algo que sempre esteve lá, que sempre existiu e estava inviabilizado na cartografia dominante. E menos ainda que sempre esteja lá do mesmo modo.

Como exemplo, a historiadora cita um caso relatado por Stuart Hall, quando o sociólogo jamaicano nos diz como a categoria negro nunca constituiu uma identidade dada, pré-existente ao discurso, em busca de ser encontrada. Mas sim, constitui-se enquanto uma narrativa, e no caso da Jamaica, Hall afirma que o momento de reconhecimento da população daquele país enquanto negra se deu apenas com a década de 70 dentro de uma política racista internacional. E o mesmo valeria para o caso da categoria mulher, conforme afirmou Butler em Problemas de Gênero, que "a crítica feminista também deve compreender como a categoria das "mulheres" [...] é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais se busca emancipação (BUTLER, 1990/2003, p.19). Sem estar atentos aos processos

históricos, não é possível perceber o relacionamento de diferentes categorias de sujeitos em nossos modos de subjetivação. Ou seja, sentidos relacionados a sexualidade, como “homossexual” e “heterossexual”, como aponta Scott (1998), fazem parte do mesmo terreno ontológico, pois, “não apenas a homossexualidade define a heterossexualidade especificando seus limites negativos”, como também a fronteira entre ambas não é imutável, pois operam dentro da mesma economia desejante, “cujos funcionamentos não são levados em consideração pelos estudos que procuram apenas tornar a experiência homossexual visível”. (SCOTT, 1988, p.303).

Acrescentaria que poderíamos pensar, atualmente, no caso do gênero, elementos como masculinidades e feminilidades, ou mesmo, pessoas trans e não trans como constituintes, de forma inter-relacionada, de uma mesma gramática de gênero. As análises resultantes destes processos falham em não discutir esta inter-relacionalidade. Para Scott (1988), entender o surgimento das identidades enquanto acontecimentos discursivos e históricos, não significa, contudo, se pautar em uma nova forma de determinismo linguístico, nem despossuir os sujeitos de possibilidade de agência. Significa recusar a separação entre "experiência" e linguagem ao insistir no caráter produtivo do discurso.

Desta forma, acredito ser inegável que o homoerotismo seja um elemento a ser pensado quando falamos de Alair Gomes. Porém, me interessa por uma análise que busca compreender as homossexualidades e heterossexualidades, bem como, masculinidades e feminilidades, de forma inter-relacional, mas também, o que escapa dessa relação e tensiona seus próprios limites. Pois, não entendo o homoerotismo masculino na obra de Alair Gomes, como uma categoria cristalizada e acomodada no binarismo hétero-homo, masculino/feminino, mas sim como uma irrupção desestabilizadora da própria masculinidade heterossexual. Em certo sentido, a relação masculinidade/homoerotismo não desloca a masculinidade como sinônimo da heterossexualidade? Seguindo as proposições de Scott (1988) e Butler (1993), como discutirei a seguir, as homossexualidades parecem se fundamentar como o exterior constitutivo das heterossexualidades e em algumas das obras de Alair, como a série *Finestra*, o fotógrafo, com seu olho molecular, parece captar essa trama de negociações das relações entre amizade masculina, sexualidade, gestualidades e afeto que demonstram como a fronteira entre homo e heterossexualidade são mais porosas do que aparentam ser.

Noutro sentido, sobre pensar estas inter-relacionalidades, Perlongher (1997), entende que a política minoritária não deveria passar pela afirmação “guetizante” da identidade, costumeiramente acompanhada pela invocação solidária com outros grupos marginalizados e pela reserva de um lugar no teatro da representação política que nos leva a resultados do tipo, “o machismo é um problema das mulheres, o racismo é um problema dos negros, a homofobia é um problema dos homossexuais” (PERLONGHER, 1997, p.73-4, tradução nossa). E o problema não seria a maneira como a heteronormatividade é construída criando enquanto um “problema” aqueles que não se conformam a ela?

Quero frisar, ainda, seguindo as pistas de Perlongher, que não nego a importância das conquistas de certos espaços jurídicos e legais, muito menos as experiências daqueles que vivem sob o enunciado da identificação, ou que encontram na identidade, conforto e uma resposta acalentadora para o mal-estar da diferença. Apenas entendo que a identidade não é a única estratégia política de contestar as normalizações, o meio exclusivo de lidar com as diferenças sem pulverizá-las, mas também, que o preço em certas conquistas deve ser problematizado⁷².

Deste modo, no campo das artes, devemos repensar as relações entre historiografia e biografia, norma e ficção, experiência e testemunho. É necessário parar de pensar em “arte de mulheres, na arte de homossexuais, dos povos não-ocidentais ou dos loucos” e problematizar “de que maneira a arte funciona histórica e politicamente como tecnologia de produção de subjetividade, de normalização ou de

⁷² As reivindicações identitárias comumente são marcadas pelo assimilacionismo. Um exemplo desse “preço” para além do campo das artes é luta do movimento gay pela conquista da união civil entre pessoas do mesmo sexo em diversos países. Miskolci (2007) e Butler (2003) compreendem que o foco neste ideal é uma resposta envergonhada do movimento gay em razão da emergência da Aids, por conta da associação deste grupo com a promiscuidade e a compreensão, dos primeiros países que legalizaram as relações entre pessoas do mesmo sexo na década de 1980, de que o casamento incentivaria a manutenção de relacionamentos estáveis coibindo a promiscuidade e o avanço da epidemia. Ao invés de questionarmos o casamento, sancionado e regulado pelo estado, enquanto uma forma de controle social das relações amorosas, nosso desejo é poder fazer parte da trama heteronormativa, demonstrar como somos limpos, saudáveis e temos capacidade de nos manter em relações monogâmicas longas e estáveis, relegando a abjeção a estes outros que não desejam se casar, como se o casamento monogâmico fosse um ideal a ser perseguido por todas pessoas consideradas decentes. A promiscuidade continua como fronteira, já que o estado continua a definir o casamento como o padrão do que é considerado uma relação amorosa aceitável. Nesse sentido, se tentamos somente nos igualar aos heterossexuais, perdemos na possibilidade de questionar se suas escolhas são, de fato, as melhores para serem o foco da busca por um mundo mais justo e quais as consequências do casamento enquanto um modo de normalizar as relações homoeróticas. Para uma discussão mais ampla dessa questão, confira Butler (2003) e Miskolci (2007).

resistência”. (PRECIADO, 2014, p.24-5, tradução nossa). Na já mencionada entrevista que Alair concedeu a Joaquim Paiva, este comenta para Alair que “seu trabalho fotográfico expressa muito de você mesmo, muito de sua visão do mundo”. E pergunta se ele está de acordo ou não e se deseja acrescentar algum comentário sobre esse aspecto. Alair respondeu que “Não. Não há o menor reparo a fazer sobre isso. É puramente a verdade”. E segue dizendo que,

Mas acontece que a pretensão era maior ainda, era a crença no sentido de **transcender a subjetividade, transcender a minha personalidade**, quase que tentar mesmo o equivalente ao pensamento filosófico, através dos gêneros de imagens. Então, **não era expressar meu sentimento**, era quase que uma pretensão – por isso eu disse que eu sabia que ela era absurda, mas a despeito de eu saber que ela era absurda -, que eu nutria, objetivar isso era uma ideia que inclusive me parecia possível, **tomar isso acessível às outras pessoas** (GOMES, 1983/2014, s.n, grifos meus).

3. IMAGENS PERFORMATIVAS OU COMO FAZER COISAS COM IMAGENS

Miskolci (2013) aponta-nos que a subjetividade está intrinsecamente relacionada com a materialidade do corpo, o que faz da história do corpo e da criação das identidades, também uma história dos moldes de subjetivação. Assim, a imagem fotográfica se relaciona com a história dos moldes de subjetivação, na medida em que, segundo Pultz (1995, p.7), “a fotografia tem sido o meio mais difundido de comunicação visual do século passado e meio, e tem feito mais do que qualquer outro meio para moldar nossas noções do corpo nos tempos modernos”. Antes da invenção da fotografia, em 1839, a maioria das pessoas possuía uma relação muito diferente com às imagens tal qual temos hoje, já que o acesso às mesmas dependia da produção artesanal e esta, por sua vez, requeria a habilidade de pintores e desenhistas, por exemplo. Gradualmente, as imagens invadiram nossas casas, nossas vidas e alteraram a forma como nos relacionamos com o campo visual.

A fotografia não possui uma essência, ao contrário, desde sua criação, a fotografia obteve inúmeros usos: “documental, experimental, utilitária, amadora, profissional, familiar, turística, vernacular, popular, erudita, registro histórico, obra de arte”, mas também “meio de comunicação, de sedução, testemunha ocular, construção, flagrante, abstração, direta, encenada, pós-produzida, etc.” (CHIODETTO, 2013, p.21). Pois, conforme Chiodetto, a fotografia é uma “linguagem ‘deslizante’, que [...] não se deixa represar por apenas um conceito ou canal de representação” (CHIODETTO, 2013, p.21). Mesmo com todas as possibilidades que a fotografia nos oferece, segundo André Rouillé (2009) até a década de 1980 a fotografia esteve marcada sob a soberania do estatuto documentário. Ou seja, acreditava-se que na relação entre imagem e seu referente ocorria uma relação transparente, como se a imagem por si só oferecesse um atestado da realidade. Hoje entendemos que “há uma relação muito mais ativa do que passiva entre imagens e contexto. [...] Imagens têm autoria, tempo e agência” (SCHWARCZ, 2014, p.394). Essa crença resultou no vasto uso da fotografia por meio da ciência para catalogar tipos físicos e doenças e isso deve ser compreendido num contexto em que “as teorias de degeneração encontravam-se em pleno vigor, de modo que essa técnica fornece munição para extensas argumentações objetivas sobre a diferença”. (CHAZAN, 2003,

p.198). Assim, desde sua invenção, a fotografia esteve envolvida na trama produtiva do que é considerado normal/patológico e criminoso/inocente, por exemplo. Segundo Susan Sontag,

As fotos foram arroladas a serviço de importantes instituições de controle, em especial a família e a polícia, como objetos simbólicos e como fontes de informação. Assim, na catalogação burocrática do mundo, muitos documentos importantes não são válidos a menos que tenham, colada a eles, uma foto comprobatória do rosto do cidadão. (2004, p. 32).

Para Fontcuberta (1997), a história da fotografia poderia ser contada como um diálogo entre a vontade de nos aproximarmos do real e as suas dificuldades para fazê-lo. E que, portanto, apesar das aparências, o domínio da fotografia se situaria mais aproximadamente da ontologia do que da estética. Mesmo que, como afirmei, não me pauto numa essência da fotografia, de forma entendo ser possíveis inúmeras genealogias da fotografia e de seus usos, me interessa discutir qual o papel da imagem fotográfica na constituição de uma possível ontologia do que somos. E como esse novo campo de saber advindo da fotografia esteve heterossexualmente atravessado, mesmo quando pretendesse se apresentar enquanto um campo ausente de marcas.

Michel Foucault, como afirmei brevemente, é uma importante referência aos estudos de gênero e sexualidade, em especial, aos chamados estudos *queer*. Para Porchat (2013, p.74), “se pode haver uma história da sexualidade, é porque esta não se conforma aos mecanismos instintivos e ao objetivo da reprodução”. Em *A História da Sexualidade: A vontade do saber*, Foucault (1988) questionou o caso de uma sociedade que fala demais sobre sua sexualidade quando acredita que esta é marcada pelo silêncio e outras formas de não dizer, onde esse “erotismo discursivo generalizado” faz com que a sexualidade não se torne aquilo que se cala, mas o que se é obrigado a revelar. Foucault, assertivamente, afirmou que o sexo não está apenas restrito ao território de julgamentos e discursos moralizantes, mas que o sexo é administrado e regulado. Para o filósofo, nós vivemos numa sociedade na qual a verdade sobre quem somos está vinculada a verdade que dizemos a respeito de nossa sexualidade. Um dos pontos centrais do projeto da História da Sexualidade de Foucault é a refuta da hipótese repressiva, ou seja, para o autor seria um erro supor que o poder é um mecanismo negativo de repressão, ao contrário o poder se efetivaria

em sua positividade. Não, no sentido de algo bom, algo que deveríamos desejar, mas positivo enquanto tecnologia ativa em nossos modos de subjetivação (FOUCAULT, 2001).

Foucault (1988) identificou quatro dispositivos que nos permitem compreender a sexualidade como o efeito de tecnologias positivas: 1) a histerização do corpo da mulher; 2) a pedagogização do sexo da criança; 3) a socialização das condutas procriadoras; e 4) a psiquiatrização do prazer perverso. Segundo Preciado (2008), os sujeitos sexopolíticos, que Foucault nos fala, emergem, no século XIX, ao mesmo tempo como objetos do conhecimento, como figuras espetaculares e representação pública. Assim, a histeria e a homossexualidade, por exemplo, são inseparáveis das pranchas fotográficas das histéricas no laboratório da Salpêtrière de Charcot⁷³ ou dos invertidos do laboratório fotográfico do *Institut für Sexualwissenschaft* de Magnus Hirschfeld.

Podemos tomar como exemplo, nesse sentido, a emblemática fotografia de um/a hermafrodita realizada por Gaspard Félix Tournachon (1820–1910), mais conhecido pelo pseudônimo de Nadar. Em 1860, o fotógrafo realizou uma série de nove fotografias, com a finalidade médico-científica, de um/a hermafrodita (Fig.28), podendo ser consideradas as primeiras fotografias de pessoas intersex na história da medicina (SCHULTHEISS *et al.*, 2006). Segundo Preciado (2009), esta fotografia médica cria um novo código de representação realista que rompe com a tradição pictórica do retrato ao deslocar a representação da verdade do sujeito do rosto para os órgãos sexuais. Essa imagem lembrou-me Adriana Sales quando afirmou que, enquanto travesti, “tem o cu na testa” (SALES; PERES, 2015, p. 23). Ser travesti pode significar ter o cu marcado na testa, como Preciado fala da inversão, no caso das minorias sexopolíticas, do rosto para os órgãos sexuais, como elemento de representação da verdade do sujeito, mas também, no caso de Adriana, significa a possibilidade de apropriação subversiva dessa marcação como vetor político. Preciado aponta como estas imagens compartilham dos códigos de representação pornográfica que surgem nessa época. A mão é a única presença do médico que tanto oculta quanto mostra os órgãos sexuais, estabelecendo uma relação de poder entre objeto e sujeito da representação. Se o rosto desfocado pode significar uma forma de

⁷³ Sobre o papel das imagens na invenção da histeria, veja: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da Histeria. Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2015.

proteção, por meio da manutenção da privacidade daquele fotografado, revelaria também sua impossibilidade de figurar como agente da representação.



Figura 28 Hermafrodita de Félix Nadar, 1860.
Teste em papel albumina a partir de colódio negativo de vidro.
Musée d'Orsay, Paris, França Fonte: (SCHULTHEISS *et al.*, 2006, p.358).

Segundo Preciado (2009), quando pensamos no conceito de gênero, é surpreendente que nas análises contemporâneas das “tecnologias do eu” não se leve em conta as tecnologias do corpo, ou as biotecnologias, como a cirurgia plástica e a endocrinologia, como ainda, as de representação, como a fotografia, o cinema, a televisão, e a cibernética, por exemplo. Conforme Butler, “se tornou impossível separar o gênero das intersecções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida”. (BUTLER, 1990/2003, p.20). Assim, as imagens não estariam envolvidas nesse processo de manutenção e produção do gênero? Se sim, não poderiam ser o meio pelo qual também desfazemos o gênero? Um conceito importante, nesse sentido, é o de tecnologia de gênero de Teresa De Lauretis (1994). Para a autora, “a construção do gênero é o *produto* e o *processo* tanto da representação quanto da auto-representação” (LAURETIS, 1994, p. 217, grifos meus). Ou seja, tecnologias de gênero não apenas representam as diversas performances de gênero e sexualidade, mas também as produz. As imagens fazem parte de um

“sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social, etc.) a indivíduos dentro da sociedade” (LAURETIS, 1994, p. 212).

Porém, cabe-nos perguntar, como as tecnologias de gênero atuam? Mesmo que a análise performativa tenha sido criticada por Preciado (2002, 2009), exatamente por afirmar que Butler reduz as identidades a um efeito do discurso que ignora tecnologias de incorporação específicas, como os processos de incorporação prostéticos e tecnologias de representação, como se a filósofa ignorasse os processos biotecnológicos que fazem com que certas performances se tornem possíveis, acredito que estas críticas estão equivocadas, como tentarei demonstrar a seguir, sendo possível pensarmos como as tecnologias de gênero que De Lauretis e Preciado apontam se efetuam, inclusive, performativamente. Porém, cabe frisar que o próprio Preciado (2009), afirma que o deslocamento que aponta não deve ser interpretado como uma ruptura com o quadro de análise butleriano, mas sim, como uma abordagem que a própria Butler chama, sem oferecer muitos detalhes, de uma consideração cenográfica e topográfica da construção do sexo.

Segundo Butler (2004), quando falamos “minha sexualidade” ou “meu gênero” nos referimos a algo mais complexo. Essa crença na posse de uma sexualidade e de um gênero, dentro de uma perspectiva individualista, oculta processos psicossociais mais amplos envolvidos em suas constituições. Isto se dá, porque o gênero e a sexualidade são cópias sem um original (BUTLER, 1990/2003). Para Butler, “o efeito do gênero se produz pela estilização do corpo” e poderíamos compreendê-lo “como a forma corriqueira pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanente marcado pelo gênero” (BUTLER, 1990/2003, p.200).

Segundo Pinto (2007, p.4) a palavra *stylization*, tal como utilizada por Butler para definir gênero, provém do verbo *stylize*, que poderia ser traduzido como “fazer conformar a um dado estilo ou tornar convencional”. Nesse sentido, “estilizar”, aqui, está relacionado com a repetição de normas a fim de tornar convencionais práticas e comportamentos sociais. Pois, as normas impõem uma demanda ética, com a qual o sujeito ao aceitar/recusar uma regra, necessariamente, se estiliza nesse processo de resposta (BUTLER, 2013).

Assim, a performatividade deve ser compreendida não de forma voluntária, como um ato individual ou deliberado, mas como a prática reiterativa e citacional pela

qual o discurso produz os efeitos que nomeia. Essa ilusão, que quando cristalizada produz a aparência de uma substância, como de uma classe natural do ser, se dá porque as normas, enquanto princípios normalizadores das práticas sociais, operam de forma implícita, tornando difícil discernir os efeitos que produz (BUTLER, 2014). Assim, segundo Butler

Gênero não é exatamente o que alguém “é” nem é precisamente o que alguém “tem”. Gênero é o aparato pelo qual a produção e a normalização do masculino e do feminino se manifestam junto com as formas intersticiais, hormonais, cromossômicas, físicas e performativas que o gênero assume. Supor que gênero sempre e exclusivamente significa as matrizes “masculino” e “feminina” é perder de vista o ponto crítico de que essa produção coerente e binária é contingente, que ela teve um custo, e que as permutações de gênero que não se encaixam nesse binarismo são tanto parte do gênero quanto seu exemplo mais normativo. (BUTLER, 2014, p.253)

Se o gênero é o modo pelo qual as categorias de masculino e feminino são produzidas, o gênero pode ser também o meio pelo qual esses termos podem ser desconstruídos e desnaturalizados (BUTLER, 2004). Pois, se nós fazemos coisas com a linguagem, a linguagem também é algo que fazemos. (PINTO, 2007). Compreender o gênero por meio da performatividade, como efeito de práticas discursivas condicionadas sócio-historicamente, não significa excluir as possibilidades de agência. Como nos lembra Foucault (1988), onde há poder, há resistência. Mas, essa questão não deve ser tratada de forma simplista, pois, mesmo que possa parecer um oxímoro, a agência deve ser encontrada, justamente, nas possibilidades abertas pelas demandas normativas (BUTLER, 2000). Se a sexualidade e o poder são coextensivos, conforme Foucault, não poderíamos pensar na sexualidade como livre ou emancipada da lei. Butler numa leitura de Foucault, afirma que é errôneo “pensar que, ao dizermos sim ao sexo, estamos dizendo não ao poder”. (BUTLER, 1990/2003, p.144). Na leitura de Vigiar e Punir de Michel Foucault, Butler demonstra esse aspecto, que *a priori*, pode ser visto como paradoxal, pois, o termo subjetivação, “[...] denota tanto o devir do sujeito como o processo de sujeição” (BUTLER, 2001, p.95, tradução nossa). Assim, na perspectiva de Butler e Foucault, o sujeito que resiste às normas, é possibilitado pelas mesmas normas das quais busca emancipação. O constrangimento constitutivo desta relação não impede a agência, ou seja, a possibilidade de ação e questionamento das normas, mas localiza a agência “como

uma prática reiterativa ou rearticulatória imanente ao poder e não como uma relação de oposição externa ao poder”. (BUTLER, 2000, p.123). No caso da fotografia, mesmo que pudéssemos afirmar que estejamos diante de regimes de visibilidade heteronormativos, estes não ofereceriam também as possibilidades de repetições subversivas de seus próprios termos?

Austin (1990, p.72), ao discutir os elementos que acompanham o proferimento, afirma que as palavras estão acompanhadas com gestos, como o piscar dos olhos, por exemplo, ou com atos cerimoniais não-verbais. Recursos estes que podem ser utilizados sem o proferimento linguístico. Joana Pinto (2007), na leitura de Austin, ressalta como as ações não-verbais são fundamentais para o efeito performativo e como as formas de não dizer também são performativas. A autora cita a pergunta de Benítez, em sua etnografia dos rituais de *dark room* em boates gays, de como fazer coisas sem palavras. Benítez (2007), também por meio de Austin, problematiza práticas orientadas pelo silêncio, já que no *dark room*, mesmo que o silêncio não seja uma regra absoluta, ele é um elemento privilegiado nestes espaços nos quais “[a]s palavras são substituídas por gestos e movimentos algumas vezes sequenciais”, assim, a comunicação sem palavras não é menos codificada, o corpo fala por uma outra língua “mediante trejeitos, senhas, acenos, piscadas e posturas do corpo, e nas respostas ou efeitos que se obtêm por meios igualmente não verbais” (BENITEZ, 2007, p.96-7). Contudo, conforme Butler, poderíamos entender que o corpo fala não somente quando se está inserido em rituais onde o silêncio é privilegiado.

O corpo é o ponto cego da fala, aquilo que atua em excesso na relação com o que se diz, ainda que atue também em e por meio do que se diz. O fato de que o ato de fala seja um ato corporal significa que o ato se redobra no momento da fala; existe o que se diz, mas existe também um modo de dizer que o “instrumento” corporal da enunciação realiza” (BUTLER, 1997/2004, p.30, tradução nossa).

Para compreender a performatividade, não devemos nos pautar somente nas palavras que são ditas, mas como são ditas, por quem são ditas, sem claro, nos esquecer que, muitas vezes, quando a forma de dizer não está na vocalização das palavras, reside na voz de nossos corpos. Assim, “a performatividade não é a capacidade de ação efetuada pelo enunciado; a performatividade é a capacidade de ação operada pelo ato de fala na sua materialidade plena - sonora e corporal” (PINTO, 2007, p.12). O mais conhecido exemplo de interpelação oferecido por Sser (1980,

p.99) do policial que chama, alguém na rua, por um “Eh! você”, teria o mesmo efeito de interpelar um “suspeito”, se esse “Eh! você!”, fosse proferido por qualquer outra pessoa não identificada, pelo uniforme, como um/a policial? Podemos pensar na situação inversa também, ou seja, aqueles que os policiais vão interpelar como “suspeitos”, no sentido de saber quais são os parâmetros que possuem, para que só ao “olharem” alguém, o considerem mais ou menos “suspeito”.

As normas de gênero tem muito a ver com como e de que maneira podemos aparecer no espaço público; como e de que maneira se distinguem público e privado e como esta distinção se instrumentaliza ao serviço das políticas sexuais; quem será criminalizado por conta de sua aparição pública; quem não será protegido pela lei, ou de maneira específica, pela polícia, na rua, no trabalho ou em casa. Quem será estigmatizado? (BUTLER, 2009, p.323, tradução nossa).

Podemos pensar, por exemplo, como um beijo não é apenas um beijo, assim como, um gesto de afeto ou uma carícia não são apenas manifestações de desejo, quando estas são performadas em público por pessoas dissidentes das normativas de gênero e sexualidade. São frequentes as notícias de pessoas que são alvos de agressões e retaliações simplesmente, por exemplo, por andarem de mãos dadas em público. Toda essa violência deflagra um controle aberto e contínuo (DELEUZE, 1992) no espaço público e que a rua/espaço público não é um local assexuado ou neutro, mas restritivo e punitivo em relação a qualquer performance para além da heteronormatividade. A rua é um ambiente estritamente codificado e entendido enquanto espaço da heterossexualidade, onde dissidentes das normativas de gênero e sexualidade não são permitidos manifestarem suas sexualidades (IVANCHIKOVA, 2006), e poderíamos dizer que, “o que caracteriza o espaço público na modernidade ocidental é ser um espaço de produção de masculinidade heterossexual” (PRECIADO, 2008, s.n, tradução nossa).

Os critérios de reconhecimento das categorias de gênero, sexualidade, classe, raça, geração, entre outras que não poderia esgotar aqui, como elementos cognoscíveis em nossas cartografias do que é passível, ou não, de inteligibilidade, está diluído em quais roupas usamos, em nossa voz, em como andamos, em como gesticulamos, mas também, em toda artilharia que produz os gêneros e as outras categorias citadas, bem como o quanto correspondemos às expectativas sociais de

nos conformarmos a elas. Gayle Rubin, em uma entrevista concedida a Judith Butler, ao falar sobre sua pesquisa com o fetichismo, nos dá um exemplo desta proposta:

Quando penso sobre o fetichismo quero saber sobre muitas outras coisas. Não vejo como se possa falar de fetichismo, ou sadomasoquismo, sem pensar sobre a produção de borracha, nas técnicas e acessórios usados para o manejo de cavalos, no brilho dos calçados militares, na história das meias de seda, no caráter frio e oficial dos instrumentos médicos [...]. Quero saber sobre as topografias e as economias políticas da significação erótica. (RUBIN; BUTLER, 1994/2003, p.179).

Assim, como as imagens articulam-se com esta discussão? Pensemos nos performativos fundacionais, "É um menino" ou "É uma menina". Estes são ditos, nos dias de hoje, na maioria das vezes, a partir da leitura das imagens produzidas pela tecnologia de ultrassom. Segundo Lilian Krakowski Chazan e Livi Faro (2016), a partir da invenção da tecnologia do ultrassom na década de 1960, e com isso, a possibilidade de "descobrir"⁷⁴ o "sexo" do bebê antes mesmo do nascimento, criou-se uma dinâmica em que os corpos grávidos e fetais são passíveis de monitoramento, assim, serão atribuídas demandas tanto a gestante quanto ao feto. Isto se dá, no contexto brasileiro, a partir da década de 1990, momento em que a ultrassonografia se expandiu rapidamente, remodelando, então, a forma como se é vivenciada a própria gravidez. Chazan denomina este processo de "cultura do ultrassom". As autoras apontam, por exemplo, que é comum a duração do exame ser ampliada, por conta das solicitações das gestantes, para obterem "uma foto do bebê", mas também pela curiosidade em saber qual é seu sexo. A equipe médica, em contrapartida, frequentemente sente-se incomodada nos casos em que a gestante não reage com entusiasmo diante das imagens fetais, sendo utilizadas estratégias para mobilizar seu interesse, como se a apatia diante de uma imagem, que só é reconhecível por especialistas, fosse um indicativo de uma performance não desejável para a maternidade. Quanto ao feto, a imagem permite um meio de subjetivação em termos de gênero, identidade e idiosincrasias. Por meio de alguns relatos trazidos pelas autoras, isto fica mais evidente: "Ela quase não mexe... minha filha é uma lady" ou "é

⁷⁴ Além de Butler, os trabalhos de Anne Fausto-Sterling (2006) e Thomas Laqueur (1994) são referências que nos ajudam a pensar como o sexo é "inventado" e a natureza utilizada como categoria política. No contexto brasileiro, veja Paula Sandrine Machado (2008) e a discussão sobre a intersexualidade.

atleta, não para um minuto! ” (CHAZAN; FARO, 2016, p.63). Assim, nos dias de hoje, como pensar a gravidez sem as tecnologias que não só a acompanham, mas que modulam sua experiência? Como não pensar que o sexo seja uma das primeiras formas pelas quais o feto é marcado? Dizer “É menino” ou “É menina” é um “ato generificador fundacional” que será acompanhado de uma série de enunciados tributários: “‘É uma menina’ será seguido por ‘não diga palavrões’, ‘cruze suas pernas ao sentar’, ‘não pratique esportes agressivos’” e “‘é um menino’ segue ‘não chore’, ‘seja forte’, ‘abra suas pernas ao sentar’, ‘fale grosso’” (BORBA, 2014, p. 462).

Butler (1990/2003, p.162), afirma que o “bebê” se humaniza quando a pergunta “menino ou menina?”, é respondida. De forma que, “como podemos falar de um ser humano que se torna de seu gênero, como se o gênero fosse um pós-escrito ou uma consideração cultural posterior?”, mas também, “existe um corpo “físico” anterior ao corpo percebido? (BUTLER, 1990/2003, p.166). Não se trata de negar a materialidade de nossos corpos, mas de compreender como a visão é política.

Ainda, podemos pensar nos usos da fotografia nos ritos familiares, como aponta Susan Sontag (2004, p.19), comemorar as conquistas das pessoas tidas como membros da família é um dos usos populares mais antigos da fotografia e para a autora, as fotos do casamento, por exemplo, é “uma parte da cerimônia tanto quanto as fórmulas verbais prescritas”. Assim, as câmeras fazem parte da vida familiar. São inúmeras as relações que estabelecemos com as imagens, fotográficas ou não, estáticas ou em movimento, em nossas vidas. Podemos pensar nas imagens providas pela ciência, como o ultrassom, o raio X, telescópica (ORTEGA, 2006); no turismo, e como as imagens feitas por aqueles que viagem parecem repetir-se diante das mesmas paisagens dos cartões-postais (SONTAG, 2004); na mídia, essas imagens que consumimos e nos consomem, seja pelas propagandas, jornais, televisão (BELELI, 2015; SILVA; LONDERO, 2015); a imagem pornográfica (PRECIADO, 2008); até mesmo as imagens que nós produzimos, e que nos dias de hoje não estão mais restritas ao âmbito privado, como nos antigos, mas ainda presentes, álbuns de família, sendo não somente ritualizadas e estilizadas, mas públicas, por meio das mídias sociais, tais como o *facebook*, *twitter*; ou nas mídias destinadas especificamente às imagens, como *instagram*, *flickr*, *snapchat*. Só como exemplo, da dimensão da circulação das imagens nas mídias digitais, o site do *Instagram* afirma que possui 500 milhões de usuários, sendo postadas 95 milhões de fotos por dia. O Facebook afirmou que fechou 2015 com 1,59 bilhão de usuários, dos quais cerca de

65% acessam a rede social todos os dias⁷⁵. Ainda poderíamos pensar na valorização, e centralidade, das imagens nos aplicativos de “pegação”, como o *tinder*, *grinder*, *hornet* (MISKOLCI, 2015). As imagens com as quais nos “entretemos”, como o cinema, telenovelas, séries, vídeos no youtube. Vivemos numa relação tão intensa com as imagens, que parece quase impossível um dia em que não nos deparemos com uma delas.

Pensando a fotografia com Judith Butler

Numa alusão a Austin, poderíamos perguntar: como fazer coisas com imagens? Quais as relações entre performatividade e imagem fotográfica? Nas primeiras páginas de *Excitable Speech*, nas quais Butler (1997) discute nossa vulnerabilidade linguística, a filósofa pergunta-nos se não fôssemos seres linguísticos, como a linguagem poderia nos machucar? Se pensarmos, no caso das imagens, não poderíamos perguntar-nos, como as imagens poderiam nos machucar se não fôssemos, de alguma forma, seres imagéticos? Nossa vulnerabilidade às imagens não é uma consequência de sermos constituídos por meio de seus termos?

Em *Precarious Life*, Butler (2004) começa a nos dar pistas para pensar estas questões no âmbito da fotografia. A autora busca compreender, seguindo as reflexões de *Bodies that matter*, quais corpos importam, mas não somente no âmbito do gênero e da sexualidade, neste momento, ela questiona o que vale como o humano⁷⁶. Uma vida não é passível de luto se antes não for encarada enquanto vida. Ao analisar as fotos publicadas na imprensa internacional das atrocidades ocorridas na Baía de Guantánamo em Cuba, Butler buscou investigar quais enquadramentos permitem a representabilidade do humano (BUTLER, 2006). Em *Frames of War*, livro que considera uma continuação de *Precarious Life*, Butler aprofunda estas questões, principalmente, com a discussão das fotos de Abu Ghraib (BUTLER, 2015). A preocupação com os enquadramentos é importante, porque, enquanto seres sociais trabalhando em meio a interpretações sociais elaboradas, tanto quanto sentimos

⁷⁵ <https://www.instagram.com/about/us/>
<http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2016/01/facebook-anuncia-crescimento-dos-lucros-e-do-numero-de-usuarios-20160127211006500148.html>

⁷⁶ Não que os parâmetros normativos do humano ocorram em detrimento das normas de gênero e sexualidade, como dissemos, com Butler, poderíamos entender que a própria constituição daquele que é considerado humano vai depender do quanto este se encaixa nas relações coerentes de sexo/gênero/práticas/desejo.

quando não sentimos horror, prazer ou outras sensações, nossas afecções nunca são exclusivamente nossas. Comover-se com algo sempre vem de outro lugar que nos predispõe a perceber o mundo de uma maneira em que acolhemos certas dimensões como resistimos a outras. E as formas pelas quais nossa resposta é convocada, para Butler, se dá por meio dos enquadramentos. Butler (1988, 1990/2003), afirma que o gênero é um ato intencional e performativo. A intencionalidade, conceito que obteve uma recepção muito problemática, refere-se a fenomenologia e está relacionado ao fato de que: "se eu digo algo, a estrutura do meu discurso é intencional, significa que ele se refere a alguma coisa no mundo" (BUTLER, 2010, p. 169). O enquadramento não é uma forma de restringir o que é considerado como parte do mundo visível? Nesse sentido, a intencionalidade de nossos atos não é restringida quando os enquadramentos em circulação são pautados pela heteronormatividade, como se a heterossexualidade monogâmica reprodutiva fosse um campo neutro, sem marcas, sinônimo das possibilidades de recepção imagéticas aceitas como dignas e respeitáveis?

A palavra *frame* ("enquadramento"), utilizada por Butler, possui diversos sentidos em inglês. Um quadro pode ser emoldurado (framed) e um criminoso (ou inocente) pode ser enquadrado pela polícia (framed), por exemplo. O que Butler quer discutir é como os enquadramentos não são neutros. Quando um quadro é emoldurado, sua moldura pode tender a funcionar como forma de embelezamento, bem como outras maneiras de intervenção podem estar em jogo. No caso de um suposto criminoso, o enquadramento pode funcionar como uma forma de atribuir culpa. Butler, numa discussão com Susan Sontag, se contrapõe a tradição indiciária a qual ela segue, de que as imagens por si só não podem oferecer nenhuma interpretação da realidade. O próprio Alair Gomes estava ciente deste aspecto, num texto de 1977, quando ele escreveu:

Dziga Vertov, que pode ter sido o maior teórico da fotografia documental, cometeu um enorme erro teórico ao dizer que o olho da câmera assume o controle sobre o olho do cinegrafista. A verdade é, pelo contrário, que a câmera permanece completamente subordinada aos olhos e às inclinações do fotógrafo (GOMES, 1977, s / n).

Haraway também entende que "Não há nenhuma fotografia não mediada, ou câmera escura passiva, nas explicações científicas de corpos e máquinas: há apenas

possibilidades visuais altamente específicas, cada uma com um modo maravilhosamente detalhado, ativo e parcial de organizar mundos”. (HARAWAY, 1995, p.23). Assim, Butler, Alair e Haraway, para citar apenas alguns intercessores desta investigação, contestam a ideia de que uma fotografia seria apenas um reflexo, sem interferência, do real. Os enquadramentos podem ser entendidos como maneiras de apresentação e organização de uma ação que levam a uma ação interpretativa da própria ação, de forma que, se as imagens são encaradas como neutras, o trabalho daquele que opera a câmera também não o seria? Segundo Butler são:

os enquadramentos que, efetivamente, decidem quais vidas serão reconhecíveis como vida e quais não o serão devem circular a fim de estabelecer sua hegemonia. Essa circulação reitera ou, melhor dizendo, é a estrutura iterável do enquadramento. (BUTLER, 2015, p.28).

Nesse sentido, entendemos como essa circulação, por meio da repetição, como o caráter performativo do enquadramento, ou o que propomos chamar de imagens performativas. O fato de um enquadramento funcionar, para Butler, dependeria de seu efeito iterável. Se a regulação de perspectiva indica que os enquadramentos podem dirigir certos tipos de interpretação dentro de um âmbito normativo, já que a “fotografia não é simplesmente uma imagem visual à espera de interpretação”, a mesma pode oferecer possibilidades de resistência (BUTLER, 2015, p.110).

os enquadramentos estão sujeitos a uma estrutura iterável – eles só podem circular em virtude de sua reprodutibilidade, e essa mesma reprodutibilidade introduz um risco estrutural para a identidade do próprio enquadramento. O enquadramento rompe consigo mesmo a fim de reproduzir-se, e sua reprodução torna-se o local em que uma ruptura politicamente significativa é possível. Portanto, o enquadramento funciona normativamente, mas pode, dependendo do modo específico de sua circulação, colocar certos campos de normatividade em questão. (BUTLER, 2015, p.44).

Cabe ressaltar, que não devemos compreender o campo de representabilidade, simplesmente, analisando o que ele apresenta, já que ele é constituído também pelo que é deixado de fora, pelos elementos mantidos fora do enquadramento. Butler (2015) propõem pensarmos nos enquadramentos como elementos ativos na produção

de subjetividade, que tanto descartam e ocultam quanto mostram e revelam. Esse mecanismo silencioso de construção dos enquadramentos faz com que seus espectadores acreditem estar numa relação imediata e incontestável com as imagens. Por fim, se Butler destaca como os enquadramentos são normativos, ela não quer dizer que os mesmos possuem efeitos deterministas em nossas formas de responder aos mesmos, como se estes fossem reduzidos “a efeitos behavioristas de uma cultural visual monstruosamente poderosa”. (BUTLER, 2015, p.119). Mas sim, busca chamar atenção a esse mecanismo e mostrar como são contestáveis, especialmente quando, regulações dos afetos estão em jogo. As normas de reconhecimento facilitam o que somos capazes de apreender. Mas, segundo Butler, é um erro dizer que somos limitados por estas normas quando apreendemos uma vida. A autora diferencia a apreensão da inteligibilidade, o primeiro se refere como um modo de compreender que ainda não se dá no plano do reconhecimento, podendo ser irredutível ao reconhecimento; o segundo, se refere aos esquemas históricos gerais que estabelecem os domínios do cognoscível. Butler afirma que há algo que assombra as normas do reconhecimento e seus limites, quando faz parte dos enquadramentos, esse espectro deve ser expulso para purificar a norma, quando está além dos enquadramentos, ameaçar desfazer as fronteiras o que delineiam. Em ambos os casos, representaria a possibilidade de colapso da norma, ou seja, as normas gestam a perspectiva de sua própria destruição, esta que é intrínseca às suas construções, porque o outro como limite é aquilo que a faz funcionar. A possibilidade de colapso se dá porque os enquadramentos estão sujeitos a uma estrutura iterável. A fim de reproduzir-se, os enquadramentos estão diante de um risco, pois, as repetições, a reprodutibilidade, produzem diferenças. Se o enquadramento funciona de modo normativo, pode colocar os mesmos campos normativos em questão (BUTLER, 2015).

Sontag afirma que, mesmo com algumas exceções, o conteúdo ético de uma fotografia é algo frágil. A autora entende que as imagens do sofrimento não nos causam uma consciência ética, ao contrário, poderíamos ser corrompidos em nossa sensibilização. Pois, as imagens paralisam, anestesiaram. Ao citar a Guerra do Vietnã, compreende que a repetição das imagens das atrocidades cometidas tornou o evento “menos real”. A capacidade de nos afetar se dissiparia, depois de termos sido submetidos a repetidas exposições de seu conteúdo, “assim como a surpresa o e desnorteamento sentidos na primeira vez em que se vê um filme pornográfico se

desgastam depois que a pessoa vê mais alguns” (SONTAG, 2004, p.31). Ao contrário, Butler afirma que:

Na Guerra do Vietnã, foram as imagens de crianças queimando e morrendo por conta de napalm que despertaram no público estadunidense uma sensação pública de choque, indignação, remorso e dor. Eram precisamente imagens que supostamente não tínhamos que ver que transformaram o campo visual [...]. As imagens construíram uma realidade, mas também mostraram uma realidade que fraturou o campo hegemônico da própria representação. Apesar de seu impacto gráfico, as imagens apontavam para algo além de si mesmas, para uma vida e uma precariedade que não podiam mostrar. Foi a partir da apreensão da precariedade dessas vidas que estávamos destruindo, muitos cidadãos americanos começaram a desenvolver um consenso contra a guerra que se mostrou decisivo. Mas se continuarmos a ignorar as palavras que esta mensagem nos envia, se a mídia não reproduzir estas imagens, se essas vidas permanecem sem nome e sem pesar, se não aparecem em sua precariedade e destruição, não vamos ser comovidos. (BUTLER, 2006, p.186-7, tradução nossa).

Em uma entrevista concedida a Jamie Heckert, Butler (2012, p.20-21), ao comentar sobre o conflito Israel/Palestina, afirma que “é importante que haja câmeras na cena e as máquinas, funcionando como contramáquinas, documentem a violência do Estado de Israel, mas também interrompam os esforços para controlar a cobertura da mídia dessas ações”. Os enquadramentos estão envolvidos em processos de disputa que vão diferenciar “os gritos que podemos ouvir dos que não podemos, as visões que conseguimos enxergar das que não conseguimos, da mesma forma que acontece em relação ao tato e até mesmo ao olfato” (BUTLER, 2015, p.83).

Entendo que o trabalho de Butler oferece possibilidades de compreendermos os enquadramentos em que as imagens estão envolvidas e, assim, pensarmos como desnaturalizar as convenções representacionais e interromper a predominância de determinadas formas de visibilidade em detrimento de outras, bem como, pensarmos quais seriam as saídas para a reinserção das imagens na diferença. No caso de Alair, me interessa pensar quais são os enquadramentos em jogo na produção imagética das masculinidades. O fotógrafo apenas reiteraria acriticamente estes enquadramentos ou ofereceria possibilidades de repetição subversiva?

symphony
of erotic
icons

alair gomes

3. OPUS 3 – SYMPHONY OF EROTIC ICONS

Alair não só editou e organizou sua obra, como realizou a curadoria de seu trabalho fotográfico. Essas elaborações vão desde recomendações acerca das formas de exibição de suas séries até mesmo a criação de um pensamento sobre a fotografia⁷⁷ que justifica suas escolhas com o trabalho com múltiplas imagens. Alair era tão cuidadoso e minucioso quanto sua coleção, que em relação a *Symphony of Erotic Icons*, detalhou até mesmo os aspectos “físicos” da obra, ou seja, que as 1.767 fotografias possuíam o tamanho de 30x40 cm, que haviam sido reveladas por meio de estritos procedimentos para que as imagens tivessem longa duração, que as imagens estavam dispostas em 18 envelopes com 100 fotografias cada, originalmente utilizados pela Kodak para armazenar papéis virgens, e que estes tinham a dimensão de 31x43 cm. Ainda, afirmava que o peso da série, com os 18 envelopes, era de 36 quilos; bem como, que a altura dos 18 envelopes empilhados com as fotos era de 48 cm e que as fotos empilhadas, sem os envelopes, tinham uma altura de 35 cm. Por fim, que todas as fotos haviam sido carimbadas em seu verso, sendo que algumas poderiam possuir mais de uma marca (GOMES, 1979b).

Mesmo com as indicações de Alair de que esta obra não deveria ser exibida por meio de fragmentos (GOMES, 1975/2001), a Sinfonia nunca foi exibida ou publicada na íntegra. Na supracitada exposição de Paris, em 2001, apenas dez por cento da série foi apresentada ao público, o que já é um número relativamente grande, se levarmos em consideração a quantidade de fotos comumente apresentadas em exposições. Não há, ainda, nenhum trabalho que se dedicou exclusivamente a análise da série. Passados quase quarenta anos desde sua criação, escrever sobre a sinfonia é um desafio. Não deixo de me questionar sobre como falar sobre uma obra que nunca foi exposta ou publicada na íntegra, que sequer é conhecida em sua totalidade. Mas é um desafio que vai ao encontro de um desejo de somar-se aos esforços para sua ativação no presente.

No catálogo da exposição *Young Male*, dedicada a Alair, Eder Chiodetto (2016, p.2) ao comentar sobre a Sinfonia, escreveu: “Essa série nunca foi mostrada integralmente e dificilmente o será, devido a questões jurídicas relativas ao direito de imagem dos modelos, nunca formalizada pelo fotógrafo”. Ainda que essa discussão

⁷⁷ Veja no Anexo 1 a lista das obras de Alair que o próprio fotógrafo organizou em 16 Opus.

não fosse patente na época como nos dias de hoje, Alair tinha a preocupação em buscar a autorização dos modelos, mas como os termos de consentimento nunca foram formalizados, nos dias de hoje não há qualquer valor legal em relação a eles. Essa preocupação é visível na própria Sinfonia, quando Alair inclui, no encerramento da composição, uma foto com o seguinte escrito: “Há apenas um característico comum no relacionamento entre o autor desta composição e seus figurantes: o consentimento destes em posar. Nisto consistiu em diversos casos a intimidade da relação”.

Estamos diante de duas questões-problema na exibição da obra de Alair: a sua dimensão gigantesca, relativa à quantidade de imagens desproporcionais às obras fotográficas que circulam nos aparatos artísticos, mas também, o conteúdo de sua obra, que na minha compreensão, para além das questões legais, também influi nos processos de impedimento de sua livre circulação. Não que a proibição de parte da Sinfonia seja decorrente, exclusivamente, de uma desculpa legal ancorada no teor erótico que a série apresenta, mas não é de se estranhar que outras de suas fotos tenham sido exibidas mesmo quando o rosto dos fotografados é apresentado? De forma paradoxal, ou não, essas duas características, o trabalho com imagens múltiplas e o nu masculino, são tanto os elementos que marcam a inventividade de sua obra quanto sua impossibilidade de circulação.

Em 1983, em um texto intitulado de Introdução⁷⁸, escrito por Alair ao vislumbrar a publicação de um livro dedicado ao seu trabalho, mas nunca publicado, Alair afirma que:

De acordo com meu peculiar ponto de vista, talvez eu tenha sido até mesmo um tanto subversivo, embora não em alinhamento com os padrões estabelecidos da arte contemporânea e da crítica de arte, ou seja, não consigo enxergar qualquer negativismo subjacente no meu trabalho (GOMES, 1983/2003, p.20).

Entretanto, as questões que hoje ainda impedem o conhecimento da Sinfonia, levaram Alair ao questionamento se seu trabalho, de fato, possuiria valor artístico ou não. Como o fotógrafo afirmou, a motivação para a criação da Sinfonia foi um fascínio com o corpo jovem masculino que posou nu para si, uma fascinação que não precisa ser esclarecida (GOMES, 1975, 1974-1983, 1979)⁷⁹. Alair escreve que durante os

⁷⁸ O texto foi publicado, inicialmente, no catálogo de sua exposição de 2001, em Paris, mas utilizarei a versão em português publicada, posteriormente, no catálogo da exposição *Corpus*, realizada em 2003, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro com curadoria de Fernando Cocchiarale.

⁷⁹ A referência Gomes (1974-1983), trata-se de uma caderneta de notas, com 255 páginas, intitulada *Photo Compositions II*, um manuscrito no qual Alair escreveu reflexões acerca de suas composições,

anos nos quais realizou a obra se envolveu na observação e estudo da arte, tendo ministrado cursos regulares sobre arte e escrito sobre a obra de outros artistas⁸⁰. Sua experiência com as artes, neste período, o levou, então, ao questionamento se "a Sinfonia pudesse constituir algo capaz de receber cidadania artística" (GOMES, 1975, s.n). Porém, Alair afirma que jamais chegou a uma conclusão a esse respeito e escreve que em diversos momentos afligiu-se de maneira considerável, mesmo que jamais esses questionamentos tenham se aproximado de um "tormento" e, assim, concedia-se sem hesitar o direito de continuar o trabalho. O próprio título da série, quando escreveu este texto em 1975, ainda era passível de mudanças, pois tinha receio que indicasse uma visão consolidada de que seu trabalho constituísse uma obra de arte, além do incômodo com uma possível associação "pedante" com o termo ícone. Assim, pensou na possibilidade de trocá-lo por "imagens" ou "figuras". Cabe ressaltar, que segundo um escrito de 1978, Alair afirmava que sua experiência com a música e seus estudos sobre história e teoria musical haviam se intensificado apenas há pouco menos de um ano, mesmo que já estivesse no trabalho com a Sinfonia por quase 6 anos, sendo os últimos 4 de trabalho mais intenso (GOMES, 1974-1983, p.20-21). Porém, em *On the Symphony of Erotic Icons*, para além de dizer da benéfica associação de seu trabalho com termos relacionados a estruturas musicais diante da necessidade de estruturar o avolumado número de imagens que criou, Alair pouco diz sobre outras razões de associar suas imagens com a música, sendo uma das exceções o trecho a seguir, no qual escreve que:

[A música] define e lida com estruturas de caráter mais geral, ao mesmo tempo que mantém o mais profundo e mais sólido lastro psicológico, devido ao fato que trabalha com ritmos e sons, ambos os quais começam a serem experienciados por um indivíduo na vida intrauterina, muito antes dos padrões visuais ou ideias concretas aparecerem e adquirirem relevância na consciência. Por toda a sua insubstancialidade e próxima conexão com as teorias abstratas, a música repousa sobre fundações cujo caráter erótico é mais pronunciado do que em outras artes (GOMES, 1979, p.5, tradução nossa).

bem como, pensamentos sobre a fotografia. Tive acesso a essa caderneta por meio da versão transcrita e revisada por Luciana Muniz. Agradeço-a por disponibilizar-me o material, pois o tempo que permaneci no Rio de Janeiro não seria suficiente para transcrever este manuscrito. A leitura desta caderneta permite a compreensão do desenvolvimento de ideias de Alair que aparecerão em outros textos como *Opus 3, Acerca da Sinfonia dos Ícones Eróticos (ou composição erótica em três movimentos)* de 1975 e *On the Symphony of Erotic Icons* de 1979, por exemplo, mas também apresenta reflexões que não foram incorporadas nesses ou em outros textos.

⁸⁰ O livro *Reviravoltas na arte do século XX* (1995), já mencionado no primeiro capítulo, é o resultado de um curso que Alair ministrou em 1975, no Rio de Janeiro.

Ainda assim, afirma que tal associação não é encarada por ele como uma obrigação em traduzir visualmente as estruturas formais típicas de uma sinfonia, mesmo quando elementos como a divisão da obra em partes, por exemplo, são bem-vindos (GOMES, 1974-1983)⁸¹. A necessidade de estruturação se deu porque a série foi criada sem qualquer roteiro e após as imagens estarem na fase de montagem, apenas uma quantidade ínfima de imagens foi produzida com a finalidade de serem incluídas em determinado movimento. Mesmo nesses casos, "O critério para inclusão de uma imagem na composição foi, antes de tudo, a atração exercida, ou a maravilha exibida, diante de meus olhos" (GOMES, 1979, p.4). Já a escolha do termo ícone se dá por sua vinculação com a noção de sacralidade, como numa heresia de sentido que pudesse dar conta do fascínio pelo corpo masculino, jovem e belo, motivação de seu trabalho. Como escreveu Mello (2009, p.12), Alair "sacraliza o erótico ao mesmo tempo que erotiza o sagrado" e esse aspecto pode ser visto em outros de seus trabalhos, como nos Trípticos, por exemplo, onde as imagens devocionais associadas à iconografia cristã são substituídas pelos corpos masculinos exercitando-se, ou não, na praia de Ipanema.

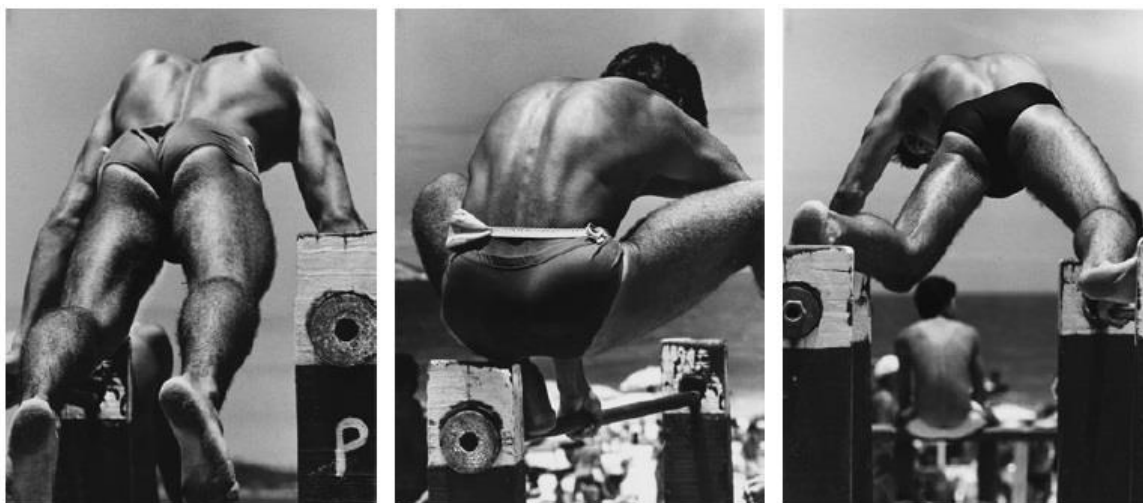


Figura 29. *Beach Triptych nº10* [anos 1980]. Coleção Alair Gomes. Fundação Biblioteca Nacional.

Sobre o último termo, "eróticos", mesmo que não esclareça bem os motivos, se pergunta se não seria mais adequado utilizar o termo "pornográfico". Alair (1974-1983, p.18-9, tradução nossa)⁸² escreve que ao tomar o conceito de "Sinfonia" mais a sério

⁸¹ Escrito no dia 1 de março de 1978.

⁸² Escrito em novembro de 1978.

não buscou “justificar” ou “resgatar” sua obra daquilo que poderia ser encarado como pornografia. Ao contrário, a utilização da composição sinfônica para pensar o nu tem a função de o engrandecer, não o diminuir. Como afirma, “Eu obstinadamente recuso aceitar qualquer inibição à minha abordagem erótica do corpo jovem masculino; E se isso for considerado pornográfico, que seja. Nunca pensei o conceito de “Sinfonia” como uma desculpa”.

Mas por que o fotógrafo se questiona quanto a “cidadania artística” de sua obra? Para ele, seus resultados são muitas vezes *kitsch* ou grosseiros, já que a criação desta obra é atravessada por sua aceitação acrítica de sua “obsessão experimentada como fascínio”, assim, “um gênero que, na opinião quase unânime de estudiosos do assunto, impede, ao se impor, a ação de fatores intelectuais indispensáveis ao fenômeno arte”. O próprio Alair é contraditório em muitos momentos desse texto, quando afirma, por exemplo, que essa concepção, “entretanto, jamais me convenceu ou impressionou” (GOMES, 1975, s.n). Se pensarmos com Preciado (2014), as contradições de Alair são justificáveis quando, de fato, a arte tendeu a caracterizar a produção artística de diversas minorias sexo-políticas como não-arte⁸³. E embora, nos seus textos sobre a Sinfonia, Alair não mencione aspectos do momento político em que vivia, ele a estava produzindo nas décadas de 1960 e 1970, momento em que, além da homossexualidade estar em processo de despatologização, o Brasil encontrava-se sob um regime ditatorial⁸⁴. Ou seja, como uma obra de caráter erótico e, ainda por cima, dedicada ao corpo jovem masculino, obteria livre circulação? Assim, ao buscar situar-se por meio do exame da experiência artística em geral e da arte do século 20, entende que sempre teve a consciência de que o que havia de ideia propriamente em seu trabalho “reduzia-se ao trabalho da seriação das fotos e tinha seus possíveis efeitos positivos talvez anulados pelos característicos irremovíveis da possível maioria dos elementos da composição” (GOMES, 1975, p.4), ou seja, a nudez, sem restrições, do corpo masculino jovem. Desse modo, finaliza seu texto de forma pessimista:

Acostumei-me tanto à ideia de uma possível resolução final negativa para o meu dilema que já devo ter-me preparado inteiramente para aceitá-la; e para, aceitando-a continuar, fiel a meu fascínio. Isto me deixa mesmo conformado com a possibilidade de a Sinfonia ser

⁸³ Essa discussão foi desenvolvida no Capítulo 2.

⁸⁴ Essa discussão foi desenvolvida no Capítulo 1.

preservada apenas como um exemplo de exotismo erótico-obsessivo sem cidadania no processo artístico (GOMES, 1975, p.4).

Em 1975, a Sinfonia possuía ainda três movimentos, com média de mil e cem ampliações, sendo um movimento rápido, um lento e uma fantasia final. Mesmo com seu caráter monotemático, Alair afirma que a série abarca diversificações, como resistências parciais ao tema, como em "uma recusa da melodia cantável e do tonalismo anterior aos graves atentados que sofreu", mas que "não chega a aproximar de algum possível equivalente visual do dodecafonismo". As aproximações com a música, na tentativa de organizar a série, também se dão porque

A sinfonia foi desenvolvida de acordo com concepções minhas a respeito da rejeição de quaisquer tentativas de aproximação do meio fotografia com o meio pintura. Entre as potencialidades do meio fotográfico, o que mais me atrai, portanto aquela que procurei empregar, é a exploração numericamente vasta de um objeto particular ou de um alvo, ou do equivalente de um conceito; é a possibilidade da evidenciação de diversos aspectos do objeto, sob diversos ângulos a condições (GOMES, 1975, p.5).

Em outros trabalhos, como *Sonatinas*, *Four Feet*, Alair utilizou-se de uma aproximação também com o cinema, mas no caso da Sinfonia, afirma que "rarissimamente" buscou sugerir alguma aproximação com o movimento (GOMES, 1983/2014). Contudo, em *On the Symphony of Erotic Icons*, texto que escreveu em 1979, Alair afirma que sua obra se aproximaria também do cinema, mas que com isso, a recusa ao movimento permaneceria.

Gostaria de pensar que a característica central da expressão fílmica, o que lhe permitiu tornar-se uma nova forma de arte, não é o movimento da imagem. E sim o fato de que um filme é uma construção unificada com uma multiplicidade de *shots* [...] É a multiplicidade de disparos, não a animação das imagens, que permite que o realizador trabalhe com uma flexibilidade de comando através de uma diversidade de variáveis, comparável ao do artista literário, bem como do pintor." (GOMES, 1979, p.1, tradução nossa).

A fotografia propiciaria uma vastidão numérica de imagens e "a impressão de uma avalanche de imagens", mesmo com seus cuidados de organização das imagens, Alair desejou, de fato, tornar a série extenuante, como um teste àquele que vai ao seu encontro. Como afirmou, "*Eu quis muito fazer a sinfonia como uma espécie*

de teste para o espectador, ver quem atravessava..." (GOMES, 1983/2014, grifos meus). A insistência sobre ressaltar a importância do seu trabalho com múltiplas imagens justifica-se porque há variações na recepção de uma obra composta por apenas uma imagem em relação a outra com quase duas mil imagens, como no caso da Sinfonia. O tempo é necessário para quem se dispõe a sua travessia, assim, o tempo, necessário para fruí-la, é um elemento indispensável para compreender sua proposta. A Sinfonia propõe uma experiência com o corpo masculino. Esse é um dos motivos pelos quais Alair recusava a apresentação isolada de suas fotos, algo que tem ocorrido nas exposições em que fragmentos da Sinfonia têm sido apresentados.

Entendo que esses são esforços de divulgação da obra do artista e que podem contribuir para que um dia a série seja exposta na íntegra. Mas, essas exposições falham quanto à Sinfonia, no meu entender, pois não apresentam, na maioria das vezes, nem sequer indicações de que as fotos fazem parte de um conjunto mais amplo de imagens, bem como, não trazem referências a respeito das fotos extraídas com a finalidade de situar qual o movimento da série em que as fotos em exposição fazem parte. Ou ainda, que o objetivo de fruição da obra, a partir da perspectiva do autor, é inalcançado.

A Sinfonia, mesmo que nunca exibida publicamente, possuiu seu "público privado". Alair afirma que uma série de pessoas conhecia seu trabalho por meio de visitas ao seu apartamento (GOMES 1983/2014). O artista, Maurício Bentes (1958-2003), amigo de Alair, em entrevista a Santos (2006), contou que a Sinfonia havia sido exibida para um grupo restrito de cinco pessoas, do qual ele fazia parte, e que a mostra era feita por procedimentos, criados por Alair, como a assinatura de um contrato que obrigava os convidados a verem a série por completo, num ritual que tinha como duração três dias de entrega à experimentação proposta pela Sinfonia. Como Santos (2006) afirmou, ao comentar o relato de Bentes, ao longo da década de 1970, a estratégia do uso da própria casa na exibição das obras foi utilizada por alguns artistas, até mesmo, como forma de crítica ao sistema da arte e, nesse sentido, Alair parecia estar em sintonia com as produções artísticas de seu tempo. Em 1979, como exemplo, Alair acompanhou e escreveu sobre a obra *Passagem* da escultora Celeida Tostes (1929-1995), sua amiga⁸⁵. Em seu apartamento, auxiliada por duas

⁸⁵ Alair Gomes, além de amigo de Celeida Tostes, escreveu sobre a obra da artista, como comentei, mas também foram professores, nos anos 1970, na Escola de Artes Visuais Parque da Lage. Em 1982, ambos, foram membros do júri de "Conjunto" do grupo I-A do carnaval carioca. Em 1994, Celeida

assistentes, Celeida lambuzava seu corpo de barro, misturando-se a própria obra ao entrar num pote de barro cru em um formato que remetia tanto ao útero quanto a uma urna mortuária indígena, depois de completamente imersa na obra, emergia como em um ritual de renascimento e comunhão com a mãe terra (Fig. 30) (BITTENCOURT, 1979; GOMES, 1979c).



Figura 30 Passagem (1979) de Celeida Tostes. Fotografia de Henry Stahl. Rio de Janeiro

Poderíamos dizer que a exposição de fragmentos continuará sendo problemática, mesmo que inevitável em muitos casos, pois, conforme Alair:

Preocupei-me com composição apenas em relação ao conjunto, a atenção que possa ter dado a composição de fotos isoladas, principalmente nos momentos cruciais de suas tomadas, foi mínima ou nula. Se algumas fotos parecerem bem compostas do ponto de vista pictórico isto não deve ser considerado como um fator positivo em meu trabalho (GOMES, 1975, p.7).

Ainda, sobre a possibilidade de utilizar fragmentos, Alair parece mais radical quando afirma que, “nenhuma reação a meu trabalho me seria tão pouco agradável quanto a de alguém que por boa vontade ou por outro motivo, procurasse “salvar” fotos isoladas” e “ou a Composição funciona como um todo devido a uma possível capacidade de comunicação do fascínio, a despeito das deficiências que estão em seu cerne e não podem ser afastadas; ou a Composição ainda como um todo, deve ser rejeitada” (GOMES, 1975, p.7).

Para além do instante decisivo: fotografia e o trabalho com múltiplas imagens

Tostes, ainda, em conjunto com Maurício Bentes e Aíla Gomes, foi uma das mentoras da doação da obra de Alair Gomes à Fundação Biblioteca Nacional (VASQUEZ, 2014).

Nas palavras de Alair, "cada novo grande meio técnico modifica as condições da experiência e do comportamento humano, modificando assim o ambiente, a formação pessoal, a história" e, ainda, segundo ele, a fotografia é a maior revolução dos meios de comunicação desde Gutenberg. (GOMES, 1969, p.84; 1976/2014). Contudo, quando se tratava da entrada da fotografia no território das artes, em sua concepção, ela era guiada por valores que não eram seus. Ele se refere a um movimento que ficou conhecido como pictorialismo. Este, deriva da expressão inglesa *pictorial photography*, na qual *pictorial* provém da palavra *Picture* (imagem ou quadro). Assim, o movimento inicial, teria por objetivo fazer da fotografia uma imagem entre as demais imagens no território das artes. (MÉLON, 1988). Contudo, no campo imagético, a arte tinha como referência a pintura, e mesmo que o movimento, em suas origens, não tivesse como finalidade emular a pintura, tinham objetivos semelhantes, já que eram "contra o quantitativo, que é inimigo do qualitativo" e tinham como visão que "difundir é descaracterizar. Multiplicar as reproduções é perder o contato com o original" (ROUILLÉ, 2009, p.249). Segundo Rouillé, o valor artístico no pictorialismo só seria atingido, mesmo que não renegassem a fotografia, se fossem além de valores considerados "fotográficos", como a produção de imagens nítidas, objetivas, mas também, seu caráter mecânico, automático, de "cópia literal". Assim, priorizavam o *flou*, intervenções nas fotos ou nos negativos, estas consideradas, sobretudo, intervenções manuais que rompiam com a soberania mecânica. Para Rouillé (2009, p.160), os pictorialistas, nesse híbrido mão-máquina, "procuram frear todos os automatismos fundadores da reprodutibilidade e da multiplicidade fotográficas, e introduzir a interpretação em todas as etapas que conduzem da coisa ao clichê e, depois, à prova".

Mas para Alair (1976/2014, s.n), "a elaboração de imagens fotográficas diverge tão radicalmente da elaboração de imagens pintadas que é impossível equiparar as potencialidades de uma a outra - não importa quão frequente ou facilmente possamos ver qualidades pictóricas nas fotos". Alair, ao contrário do pictorialismo, compreende que quando os valores da pintura regem o fazer fotográfico, suas potencialidades são restritas drasticamente, além de impedir que a fotografia crie novos sistemas de apresentação e invenção de imagens. Mesmo que Alair não recusasse a imagem única, com arranjos formais que também seriam adequados à pintura, ele aponta que não devemos desconsiderar que a fotografia possibilita a produção de múltiplas imagens. A exploração desse aspecto é indispensável para o fazer fotográfico como

forma artística independente e “talvez seja apenas com a construção - não de imagens individuais que pretendem funcionar sozinhas, mas de estruturas complexas de múltiplas imagens - que um fotógrafo poderá lidar com concepções amplas, globais” (GOMES, 1976/2014, s.n). Assim, o fotógrafo poderia desvincular-se de clichês que buscariam contar toda uma história, bem como, a insistência na produção de fotos de impacto. *Reflexões críticas e sinceras sobre a fotografia*, o texto a qual tenho me referido, foi escrito por Alair, em 1976, e recentemente publicado num caderno especial anexo à *Revista de Fotografia: ZUM*, conjuntamente com a série *A não-história de um Chofer* (1975), que segundo Alair (1974-1983), por ser tão “fácil e pequena” poderia ser vinculada com *The Great Train Robbery* (1903), um filme dirigido por Edwin S. Porter, com apenas doze minutos de duração (Fig.31).

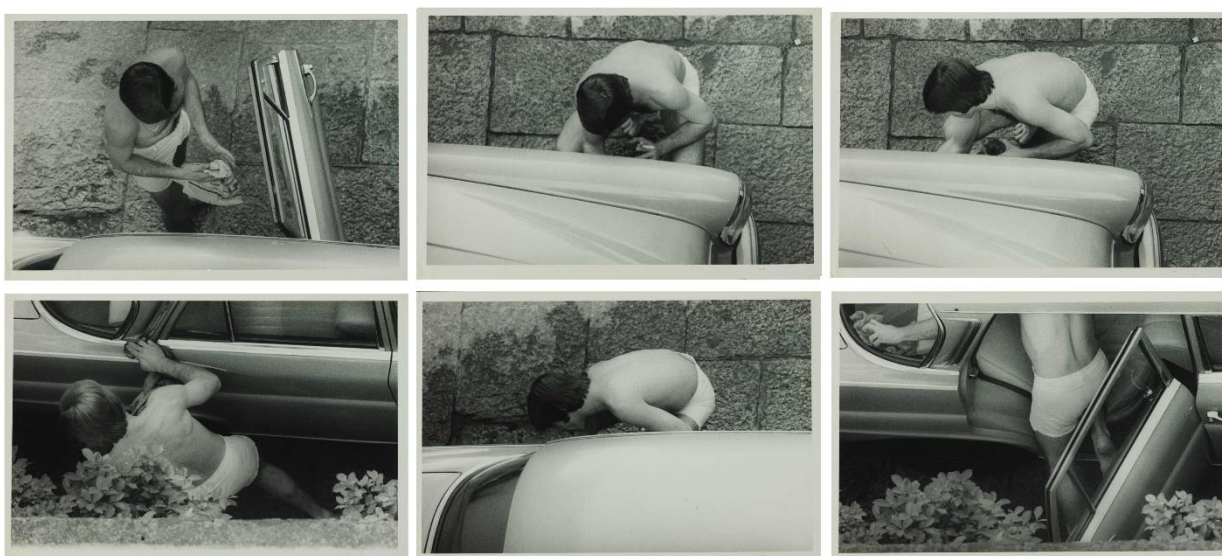


Figura 31 A não-história de um chofer, 1975. Alair Gomes. Fundação Biblioteca Nacional.

O título provocativo desta série deixa bem claro as recusas de Alair, tanto ao pictorialismo, por sua fixação na imagem única, mas também dos valores documentais da fotografia, tal como prefigurado pelas noções de contação de histórias⁸⁶, exemplificado pelo caso de Henri Cartier-Bresson, a quem não deixa de admirar e

⁸⁶ Em maio de 1978, ele escreveu que November 15, 1976, a Opus 6, é a única história entre suas sequências (GOMES, 1974-1983).

considera um dos maiores artistas do século XX, mas se distancia por conta de sua difundida ideia pautada no “instante decisivo”. Além de não trabalhar com a imagem única, não sugere que múltiplas imagens tornar-se-iam mais aptas a contação de histórias, ao menos, em seu sentido mais comum. Cartier-Bresson acreditava que a função do fotógrafo é a de operar um recorte no tempo que registre o instante absoluto no qual diversos elementos entrariam em equilíbrio (CARTIER-BRESSON, 1952/2003). Alair acredita que essa busca obsessiva, e altamente improvável, em torno do instante decisivo restringiria as possibilidades do fotógrafo. Para ele, o fotógrafo só ampliaria sua visão a partir do momento em que se permitisse concentrar nos temas que lhe interessam sem qualquer restrição de abordagem. Ainda assim, reconhece que é no fotojornalismo que, até o momento, anos 1970, as fotografias teriam dado a contribuição mais significativa para história da arte representacional, ainda que o fotojornalismo não se pautasse pela produção de múltiplas imagens, já que pelos meios de divulgação que utilizam para publicar seus trabalhos, esse aspecto seria bastante dificultado por tais circunstâncias. Para Alair, as fotos de Cartier-Bresson são como pinturas de instantes decisivos, mas que a fascinação que o fotógrafo desempenha levou muitos a perderem seus instantes decisivos, por não serem iguais aos dele, mas também por estarem obstinados nesse encontro improvável, ou ao menos, limitador. Pois, para Alair, “praticar o autêntico fotojornalismo num cavalete é malabarismo forçado; não deve constituir um modelo para a atividade fotográfica” (GOMES/1976/2014, s.n) e com o trabalho com múltiplas imagens, o fotógrafo “vai lidar principalmente com variáveis que são mais fortemente e exclusivamente relacionados com o assunto, em vez de lidar com variáveis de caráter bastante acidental” (GOMES, 1979, s.n, tradução nossa). Outro aspecto a ser apontado, é que no fotojornalismo, o fotógrafo, mesmo que produza os enquadramentos, conforme vimos com Butler, acredita que está à espera do acontecimento, como se apenas espreitasse os fatos. Alair, ao contrário, tem consciência que cria e inventa sua obra, de modo que, as estratégias de Cartier-Bresson se tornam totalmente dispensáveis ao seu trabalho.

Em 1975, Alair afirma que o único artista que tinha conhecimento de ter trabalhado as relações entre múltiplas imagens e o erotismo, era Marcel Duchamp, em sua última obra, *Etant données: 1º la chute d'eau. 2º le gaz d'éclairage*, mas que, contudo, não possuía conhecimento visual da obra. Essas preocupações se davam também pelo fato de estar, nesse período, no processo de criação da Sinfonia, sua

obra com o maior número de imagens. Em 1976, entretanto, ele já havia encontrado mais referências. Ele cita, por exemplo, um trabalho, de 1971, do Lucas Samaras, intitulado *Samaras Album*. Essa obra reuniu 400 fotos que o artista havia feito de si mesmo, porém, nesse caso a fotografia não havia sido feita com independência, já que “ele pintou amplas áreas de diversas fotos, quase como que se desculpando” (GOMES, 1976/2014, s.n). Também aponta a obra de Eadweard Muybridge, que na sua visão, havia empregado o trabalho com múltiplas imagens de forma mais fascinante entre todos que se deparou. Alair ressalta que Muybridge, na verdade, tinha pretensões científicas com seu trabalho, mas que um dos aspectos de seu trabalho seria a impossibilidade de separar arte e ciência, pois, “a ciência sozinha não sustentaria toda a notável carga de sensualidade que ele introduziu em seu trabalho” (GOMES, 1976/2014, s.n).

No momento presente, se referindo aos anos 1970, Alair afirma que esse movimento seria melhor visto no cinema, em filmes experimentais cujo movimento contaria pouco, sendo possível estabelecer relações com a fotografia, mesmo que esta relação não seja simétrica. Ele cita o filme *Eat*, de Andy Warhol, e *Bouncing Balls* de Bruce Nauman, mesmo que no caso do último, seu trabalho dependeria mais do movimento, dado sua aproximação da Arte Conceitual. E para ele, mesmo que na Arte Conceitual existisse uma dicotomia entre imagem versus conceito, pendendo para o último, Alair situa a Arte Conceitual como o único meio inovador na fotografia de seu tempo. Com isso, Alair afirmará que considera sua concepção de trabalho fotográfico com uma multiplicidade de imagens

mais perto do cinema do que à pintura exatamente porque os valores que ele necessita são mais dependentes da montagem de imagens diferentes do que sobre as características de composição de imagens simples e, portanto, sobre o valor isolado desta última - não importa o quanto esses recursos também possam ser influentes (GOMES, 1979, s.n, tradução nossa).

No fotodocumentário, Alair entende que a obra *O índio norte-americano* de Edward S. Curtis é uma exceção à parte, que por isso seu caráter monumental ficou soterrada sobre si mesma por mais de cinquenta anos. Como escreveu,

Recuperando a fama, o que tem acontecido é a exumação de pedaços do colosso - o desmembramento de um corpus. Publicam-se livros com seleções que não chegam sequer a um décimo do número de

imagens da obra original. Não são capazes de fornecer indícios suficientes sobre o grau de êxito de Curtis em seu ambicioso projeto (GOMES, 1976/2014, s.n)

Lido nos dias de hoje esse texto revela certa ironia, porque as mesmas críticas que realiza em relação à obra de outros artistas, recaem, no presente, sobre suas próprias imagens. Quando visitei *Percursos*, exposição dedicada a Alair, em 2015, não pude deixar de pensar que aquele encontro se tratava de uma tentativa de dessoterrar parte da obra de Alair, mas que também, estava diante apenas da “exumação” de “pedaços do colosso”, passando longe da proposta que Alair almejava atingir mediante a Sinfonia, pois pelo modo como a obra estava exibida em conjunto com fragmentos de *Viagens*, obra criada por Alair em 1969, o conjunto poderia ser visto mais como outra obra, não de Alair, mas criada pelo curador da mostra, Eder Chiodetto. Contudo, se estivesse no lugar de Chiodetto, também não sei se optaria por não exibir a Sinfonia diante da impossibilidade de exibi-la por completo. Em todo caso, nessa nova obra, acredito que suas escolhas, na forma de exibição dos fragmentos, foram inventivas.

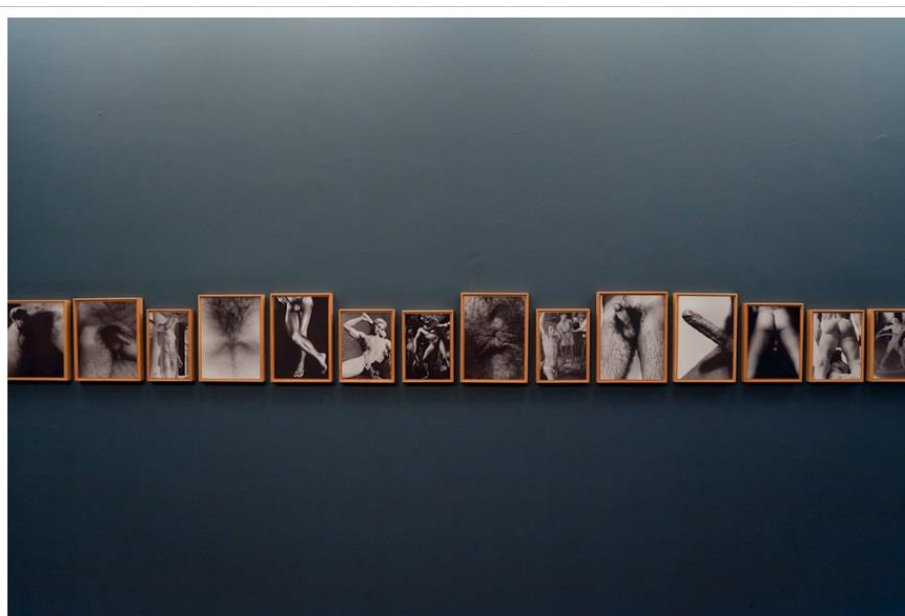


Figura 32 Exposição Percursos. Sala de exibição na qual se encontravam fragmentos de Da série *Viagens* (Europa, Arte) (1969) e da Da série *Symphony of Erotic Icons* (1966).

Fonte: <http://ederchiodetto.com.br/percursos-alair-gomes/>

Num exemplo precário, mas que acredito satisfazer a compreensão do caso, explicarei sobre o porquê do dizer que a Sinfonia nessas exposições é composta como

se fosse uma “outra obra”. A forma como a Sinfonia é exposta me parece como se pegássemos um filme, para usar uma das analogias empregadas por Alair, e extraíssemos trechos dessa obra e os embaralhássemos com trechos de outro filme do mesmo “diretor”. A partir deste gesto, estaríamos assistindo o que? Em certo sentido, Alair não recusaria essas apropriações, quando declaradas, no momento em que afirma que:

É possível fazer construções ou montagens inventivas com fotos, não só por iniciativa dos fotógrafos com suas próprias imagens, mas também de outras pessoas com imagens de fotógrafos diferentes, basta apenas um engajamento na tarefa maior do que o de editores e diretores de arte comuns (GOMES, 1976/2014, s.n).

Alair, ao recusar a imagem única, buscou com a Sinfonia lançar uma avalanche de imagens naqueles que se encontraram com sua obra, teve como objetivo gerar um esgotamento, uma saturação por meio de quase duas mil imagens de nus masculinos. Esse aspecto não pode ser descartado como algo aleatório nas escolhas curatoriais. Quando estive na Biblioteca Nacional, demorei três dias, em que ficava 7 horas com apenas um intervalo, para ver a Sinfonia por completo. No meu caso, a demora se deu por conta de critérios de segurança da própria instituição na liberação da obra aos usuários, pois, cada conjunto da Sinfonia estava disposto em caixas com 80 fotos cada. Quando terminava de ver uma caixa, devia avisar a um/a funcionário/a que havia finalizado, assim, traziam-me outra caixa e continuaria o processo. Mesmo que nas exposições da Sinfonia no apartamento de Alair, o fotógrafo estipulasse o contrato de três dias de fruição da obra, certamente, se nos dias de hoje a Sinfonia fosse exibida, esse tempo não seria, obrigatoriamente, necessário. Já que na minha situação de pesquisador, o longo tempo na visualização ocorreu pelas exigências relativas à segurança e preservação da obra, mais que justificáveis, que tornavam o processo mais lento. Ainda assim, essa “demora” me agradava, porque eu queria estar presente, mesmo sob condições de entrar em contato com a obra por meio de sua inserção em um arquivo e não em um espaço mais propício à sua fruição, eu queria experienciar o máximo possível da sensação de esgotamento, afogar-me no caudaloso volume de imagens, como se pretendesse ter assinado um contrato com Alair, onde dispunha a entregar-me à Sinfonia. Já na exposição *Percursos*, que utilizo como exemplo, apenas por ter sido a exposição que pude visitar no decorrer da

pesquisa, na sala de exibição dos fragmentos da Sinfonia, em um giro de 360º graus era possível visualizar todas as obras dispostas naquele espaço. Esse elemento, a priori, não significa um julgamento da qualidade ou não da escolha do formato de exibição, apenas quero dizer que não poderíamos dizer que era a Sinfonia exibida ali. Inevitavelmente, sua fragmentação, ainda mais diante de um número tão pequeno de imagens, impede todo o ritual e a experiência que a Sinfonia nos convoca. Por isso, insisti nas considerações de Alair sobre os porquês do trabalho com múltiplas imagens e quais as consequências de tolher seu trabalho exatamente em relação aquilo que o caracteriza. Sendo uma delas, a própria dificuldade na circulação de sua obra.

Como trazer essas obras ao público? O próprio Alair entende que é um problema difícil de se resolver, já que os museus não teriam espaço para abrigar tais obras, mas que "permitir que as fotos sejam vistas apenas com hora marcada, como se fossem desenhos do Renascimento, é trair a natureza da fotografia e desestimular a produção de projetos similares" (GOMES, 1976/2014, s.n). Contudo, para Alair, se pensarmos que no século XIX os japoneses fizeram com que a obra de Hokusai, de dimensões exorbitantes, fosse conhecida, nós teríamos um "alento para não cair no desespero" (GOMES, 1976/2014, s.n). Alair pensa em estratégias desde filmar as fotos (cabe lembrar que Alair faz essas sugestões nos anos 1970) e exibi-las em sessões abertas ao público ou até mesmo criar espécies de fotonovelas ou edições fasciculares da obra completa, já que a reprodução impressa poderia ser feita sem prejudicar as imagens. O mesmo não valeria, por exemplo, na mesma proporção, à pintura, porque as impressões não são tão hábeis em revelar texturas. Em especial, sobre a Sinfonia, diz que "apenas um muito complexo sistema de slides, transposição das fotos em slides, poderia permitir a exibição da sinfonia para um público relativamente grande, em uma sala de projeção" (1983/2014, s.n). E caso a Sinfonia fosse exibida nesses termos, "não deve, em caso algum, ser acompanhada de música ou de efeitos sonoros. Exatamente por ser composta com muita atenção à música - porque deveria ter sua própria música imagística - não pode ser acompanhada por qualquer tipo de música" (GOMES, 1976-1984, p.33, tradução nossa). Pois, com exceção desse aspecto, "seria preciso imaginar, por exemplo, que no Museu Guggenheim talvez houvesse espaço linear suficiente para se expor a sinfonia" (1983/2014, s.n). Alair queria se desvincular da ideia de que

o fotógrafo precisa sujeitar-se aos editores, designers gráficos ou curadores. Com isso, ele se submete à ideia de que lhe falta

competência para se comunicar com o público e de que a fotografia é uma forma artística superficial. Os critérios utilizados para organizar as fotos para uma publicação são em geral tão superficiais que impossibilitam a criação de um conjunto convincente (GOMES, 1976/2014, s.n).

Como se Alair tirasse a responsabilidade dos artistas pela não circulação da obra e apontasse que a dificuldade se dá pela falta de criatividade de editores, designers gráficos e curadores, em criar condições que deem conta da fruição das obras com múltiplas imagens, tais como propostas por seus realizadores. Como disse, “A tarefa cabe ao próprio fotógrafo; ele deveria ter sobre suas concepções (suponho que as tenha) o mesmo comando de um cineasta” (GOMES, 1976/2014, s.n)⁸⁷. Assim, para Alair, o empecilho na exibição de obras com múltiplas imagens tolhe as potencialidades mais promissoras da fotografia e aloca a imagem fotográfica numa estética guiada por valores que não são seus, restringindo a circulação de obras por meio do crivo do “mercado das ‘belas-artes’”. O fotógrafo se questiona se a fotografia ainda conseguirá tomar essa decisão. Quarenta e um anos depois de ter escrito *Reflexões Críticas e Sinceras sobre a fotografia*, seu pensamento se mantém atual ao impor questões que ainda não foram respondidas nem superadas.

Davi está nu: Fotografia, erotismo e o corpo masculino

Além do trabalho com múltiplas imagens, as relações entre erotismo e o corpo masculino são outras razões, longe de serem menos importantes, no cerceamento da livre circulação da obra de Alair. Mesmo que possa parecer uma obviedade afirmar que uma obra como a de Alair possa ter certo impedimento em sua exibição, é difícil trazer aspectos que “comproven” essa asserção. Mas, como exemplo, em um livro composto de relatos sobre a experiência com a Lei Rouanet, Heloísa Buarque de Hollanda conta que:

⁸⁷ Cabe lembrar que Alair propõe formas de lidar com o empecilho da circulação de trabalhos com múltiplas imagens, mas hoje essa não é a única questão que impede a livre circulação da Sinfonia. Como dito, devido a questões legais, sua obra até o momento não tem autorização para ser exibida publicamente, pois a Sinfonia apresenta o rosto dos fotografados, identificando-lhes, sem que o fotógrafo tenha obtido autorização do uso da imagem.

tive um projeto, por exemplo, do fotógrafo brasileiro Alair Gomes, já falecido, que estava expondo na França. Eu tinha todo o material em mãos para produzir um livro e uma exposição; planejava um grande evento, pois o fotógrafo era muito bom. Ao procurar patrocínio, disseram-me que ele não era bom para a imagem da empresa porque gostava muito de fotografar rapazes na praia. A obra dele, porém, não é agressiva nem pornográfica; é simplesmente uma questão geométrica, de luz e sombra. Então, na verdade, tanto a pessoa dele quanto o tema por ele escolhido estavam sendo alvos de crítica injustamente negativa (HOLLANDA, 2011, p.36).

Mesmo que discorde que sua obra é redutível a questões geométricas, de luz e sombra, acredito ser um bom caso para pensarmos nas tentativas frustradas, ocasionadas pela homofobia, de expor ou publicar seus trabalhos. Ainda assim, talvez não se trate de uma crítica injustamente negativa, já que mesmo se sua obra fosse agressiva ou pornográfica, qual seria o demérito disso? Poderíamos nos perguntar se obras agressivas e pornográficas, quando heterossexualizadas, teriam sua circulação restrita do *mesmo modo*?

A “definição” ou a quais “conceitos” no âmbito do nu masculino se referiram à sua obra foi um ponto de reflexão do próprio fotógrafo. Alair (1983/2003) escreveu sobre as concepções de nus masculinos vigentes na sua época e apontou que existem, em sua perspectiva, três tipos de fotos de homens nus em circulação. O primeiro seria o que boa parte das pessoas costumam considerar como pornográfico, cuja única finalidade seria promover a excitação. Mas, Alair ressalta que desconfia que, às vezes, esse caso é um tanto mais complexo do que isso. Embora, como veremos a seguir, Alair não parecia totalmente confortável diante de suas imagens serem associadas à pornografia, tais produções permeavam, de algum modo, sua vida. Logo na entrada de seu apartamento, conforme o relato de Joaquim Paiva, o visitante se deparava de imediato:

com a fotografia impactante de um homem jovem, musculoso, que nos era apresentado em um cartaz em preto e branco: um borracheiro segurando dois pneus, um em cada mão, numa oficina de automóveis. É uma foto de Herb Ritts, intitulada Fred com pneus de 1984. Calendários de modelos masculinos, cujas páginas mudavam a cada mês, adornavam as paredes do apartamento. Esses calendários eram um dos muitos objetos de culto à beleza física dos quais Alair se cercava. Encomendava-os dos Estados Unidos. Percorrer o seu apartamento era como passear pelas imagens sagradas de um templo erótico, em seu silêncio lúbrico. (PAIVA, 2008, p.13-4)

Ou seja, um templo erótico cujas imagens sagradas de alguma forma se relacionam com a iconografia pornográfica estadunidense, mesmo que misturadas às fotos da estatuária greco-romana, como revelam algumas das fotografias do apartamento de Alair (Fig.33). Ainda, conforme Coelho e Cavalcanti (2001), por exemplo, Alair possuía uma coleção com mais de quatrocentos vídeos pornográficos. Organizava os vídeos por critérios como diretores e atores, podendo facilmente identificar, por exemplo, determinada cena em que determinado ator performava. Os autores contam, que certo dia, amigos de Alair chegaram em sua casa e havia um pano preto que cobria a televisão. O motivo era que Alair estava de luto por conta da morte de um de seus atores prediletos. Santos (2006), comenta que em uma das viagens de Alair aos Estados Unidos, o fotógrafo chegou até mesmo a visitar alguns shows dos atores que tanto admirava. Alair idealizava o mundo pornográfico, tinha uma relação afetuosa, na qual, não estabelecia hierarquias no sentido de desmerecer a pornografia em detrimento do erotismo, relegando a este a posição como algo mais “sublime” e aceitável, em termos de respeitabilidade.

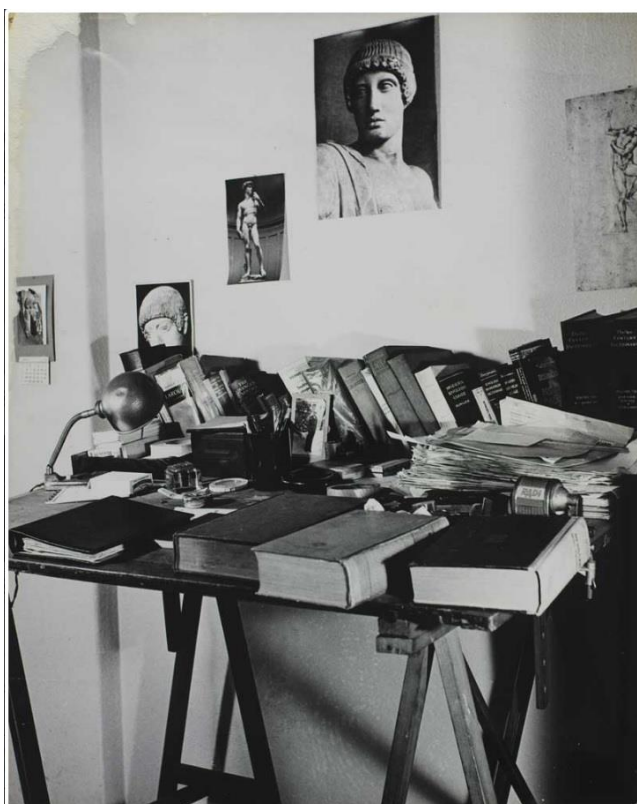


Figura 33. Home, 196- Circa.
Fotografia de Alair Gomes. Coleção Alair Gomes. Fundação Biblioteca Nacional.

Jorge Leite Júnior (2011, p.11) define a pornografia como “um produto que apresenta uma representação obscena padronizada (seja em imagens, sons, textos ou mesmo objetos), voltado para o consumo de massas, tendo um mercado estabelecido e possuindo como principal objetivo o prazer sexual de seus consumidores e o lucro de seus produtores”. Se tomarmos esta definição, de forma estrita, a obra de Alair Gomes não poderia ser considerada pornográfica, pois, conforme escreveu e ressaltou por meio das marcações no anverso das fotos da Sinfonia, Alair (1979^a) não almejava comercializá-la, nem obter lucro caso viesse a exibí-la ou publicá-la, e não poderíamos dizer que seu modo de “representação obscena” seja padronizado. Mas se formos pensá-la a partir de sua relação com a obscenidade, com aquilo que deve ficar fora de cena, no qual a tradição pornográfica, desde o Renascimento, se “caracterizou-se pela difusão de imagens e palavras que feriam o pudor, fazendo da representação explícita do sexo sua pedra de toque” (MORAES, 2003, p.124), poderíamos, certamente, caracterizar a Sinfonia nesse viés. Já que, como escreveu Desportes (2007), o que realmente inventa e define a história da pornografia é a censura, o que é proibido e, assim, o que é criado para subverter seus limites. Por isso, o tempo da pornografia nunca seria o tempo individual, mas sempre coletivo, o tempo da história, por conectar-se a mitos coletivos de uma época, questão que podemos localizar em Alair⁸⁸ (PRECIADO, 2015). Em *A new sentimental journey*⁸⁹, numa breve menção, Alair até mesmo chegou a associar-se com fotógrafos de revistas “ditas pornográficas”. Conforme escreveu ao fotografar Davi de Michelangelo:

Caminhando na frente de Davi, fico maravilhado com a flexibilidade e a clareza com que seu botão de amor, seu pálido tumultuoso sublinha vigorosamente o centro de seu corpo em pé. Detenho-me perto dele,

⁸⁸ É importante ressaltar que no caso dos “mitos coletivos de uma época”, a relação com a pornografia obtinha tonalidades diversas, sendo muito dispares entre si, quando se tratava de como homens gays recebiam a pornografia em comparação a como alguns setores do feminismo a encaravam. Se os primeiros, conforme Miskolci (2015), podem entender que a pornografia desempenhou um papel político-estético, já que a pornografia foi um dos primeiros meios a apresentar imagens que não associavam homossexualidades com doença, feiura, ridículo público e a vergonha. Algumas feministas lutaram e ainda lutam contra a pornografia por compreenderem que esta é um mecanismo misógino de “objetificação” do corpo feminino. Por exemplo, na mesma época em que Alair Gomes comprava, por meio de cartas endereçadas a agências e produtoras, filmes e revistas pornográficas gays estadunidenses, foram criados em 1976 e 1979, respectivamente, nos Estados Unidos, o Women Against Violence in Pornography and Media e o Women Against Pornography (GREGORI, 2003).

⁸⁹ *A new sentimental journey* é um diário de viagem, escrito entre agosto e outubro de 1983, que acompanha um conjunto de fotografias que realizou em museus na Itália, França, Inglaterra e Suíça. Fragmentos do diário e das imagens foram publicados em um livro, com o mesmo título, pela editora Cosac e Naify em 2009.

antes de erguer a cabeça e pousar os olhos em sua pose triunfante. Aproximo-me ainda mais e colo-me ao pedestal, que é um pouco mais alto que eu; pouso os olhos nele com a intensidade ainda maior – uma pequena volta em torno do pedestal me ajudaria a ajustar a cabeça entre os pés de Davi, para ver melhor seu zênite – na esperança de aceder às abençoadas visões do templo solar de Davi, agora preciso ficar na ponta dos pés e torcer o pescoço como uma serpente; preciso também prender a respiração para tirar uma foto deste templo sagrado. Entre os cartões-postais de Davi que se encontram nos quiosques de Florença, nenhum o representa sob esse ângulo, e, ao que eu saiba, nenhum livro de arte o mostra assim – de fato, sou o único além de outros fotógrafos de revistas masculinas americanas, ditas pornográficas, a tirar fotos de contraplano entre as pernas de um belo efebo. (GOMES, 2009, s/n.).

Sobre o segundo modelo de nu masculino, pouco diz, mas afirma que desenvolver-se-ia num limbo, “se é que seja possível desenvolver-se em tal ambiente” (GOMES, 1983/2003, p.06). A terceira noção se referiria por meio da ideia de “nu artístico”, com sua finalidade de transformar o nu em respeitável. Alair entende que as estratégias utilizadas para atingir essa finalidade são evocações da arte clássica greco-romana ou do Renascimento, o que seria necessário o uso de um estúdio, pano de fundo e técnicas de quarto escuro para atingir a uma atmosfera rarefeita, de acordo com as demandas que essa estética requer, onde o nu será desprovido de carnalidade para atingir um status de pureza. O próprio fotógrafo se utilizou dessa analogia com a cultura greco-romana, sendo o exemplo mais explícito desse caso, mencionado a pouco, *A New Sentimental Journey*. Porém, Alair não trabalhou com o uso das técnicas citadas em suas outras obras, menos ainda com tais finalidades. Ao contrário, quando fotografa Davi, é como estivesse diante de um jovem que o maravilha, e a abordagem pouco usual com a qual o fotografa, mais do que transformar a nudez em respeitável, como aqueles que diz valerem-se de alusões à arte clássica greco-romana com tais finalidades, Alair vai além dessas intenções, por isso, acredita, inclusive, ser associado com os fotógrafos de revistas pornográficas.

Outro aspecto apontado por Alair se refere a representação do “falo”, que deve ser “flácido” a fim de conferir valores artísticos a uma obra, não devendo haver qualquer sinal de ereção, pois, “esses artifícios são considerados adequados para manter o nu digno, e resgatá-lo de qualquer conexão com a pornografia” (GOMES, 1983/2003, p.6).



Figura 34. A new sentimental Journey. Alair Gomes. 1983. Fonte: (GOMES, 2009).

Na concepção de Alair, as pessoas do mundo da arte contemporânea ao olharem o nu localizam-se por meio de um imperativo no qual o nu deve ser distorcido, ao menos nos casos do surrealismo, onde certo distanciamento é mantido. Sobre este último caso, poderíamos pensar na obra de Duane Michals, por exemplo, que era conhecida por Alair. Ou ainda, apresentar traços sadomasoquistas, onde poderíamos entender uma menção implícita ao trabalho de Robert Mapplethorpe. Essas indagações, revelam, o desejo de Alair que sua obra fosse considerada “arte”, pois, lhe pareceria que a pornografia era tomada como irreconciliável quanto a esse aspecto e as alternativas que ofereciam um “passaporte” para obras, marcadas pelo erotismo, estavam restritas, na sua visão, ao surrealismo e ao sadomasoquismo, elementos com os quais, contudo, não relacionava ao seu trabalho. Pois, para Alair (1974-1983)⁹⁰, nessas abordagens, são utilizados truques para fazer com que o nu seja traduzido em formas geométricas, ou ângulos “estranhos”, numa atmosfera irreal. Assim, os autores estão “tranquilizados”, pois, o fotografado e todo o conteúdo das imagens se dissolvem em preocupações com questões formais. Sua abordagem, pelo contrário, é uma homenagem aos fotografados, “a expressão do meu puro fascínio com a sua existência” e, como disse, “o que considero ser a minha contribuição - claro que também estou profundamente interessado nisso - é acima de tudo o fascínio, ou a capacidade que pode me dar para mostrar mais e melhor o que é fascinante no meu assunto” (GOMES, 1974-1983, p.30-1).

não vindico minha posição pelo nu erótico por meio de um fator independente de refinamento ou invenção, ou de estigma sócio-cultural. Acima de tudo, um fascínio puro, lascivo ou não, guiou minha abordagem a este tema. Além disso, mostrei um número bastante grande de falos eretos, simplesmente brilhando em – assim eu os percebo – sua glória. Nenhum entre eles corre o risco da castração ou qualquer tipo de maltrato. Se, apesar disso tudo, algumas imagens ainda possam parecer surrealistas, isso é causado apenas pela singular união/ioga: talvez não apenas para mim, elas por si mesmas corporificam e se mostram entre a simples retidão apolínea e o poder dionisíaco para fascinar e embriagar. [...] Desta forma, qualquer intenção que eu possa ter em contrabandear minhas fotos para o reino da arte contemporânea está condenada ao fracasso, ai de mim! E já que eu mostro diversas ereções, e não faço uso de um pano de fundo nas minhas fotos em interiores, também não há lugar para meu trabalho no limbo Acadêmico. Qual categoria de fotos de nus masculinos sobra então para as minhas, a não ser a primeira das três que especifiquei acima? (GOMES, 1983/2003, p.18).

⁹⁰ Trecho escrito em 1978.

Alair escreve que nunca apresenta o “efeito erótico” (*erotic effect*), e por efeito erótico, provavelmente, Alair se refira aquilo que Preciado (2008a) define como característico da pornografia, ou seja, ser um dispositivo masturbatório por meio de imagens capazes de estimular e produzir prazer; contudo, Alair diz apontar para ele na medida em que é inerente à experiência mais completa do assunto com o qual ele lida. E no caso desse efeito ter algum aspecto em consonância com aquele provocado pela pornografia, está tudo bem. “Se minha abordagem é incompatível com arte, eu a aceito, eu permaneço com ela; eu lamento, mas não mudo de ideia”. (GOMES, 1974-1983, p.33, tradução nossa).

O que pode uma sinfonia visual?

Inserida em *Kids*, um conjunto de imagens no qual incluem-se também *O diário do sumidouro* e *Fragments from opus 3 – Adoremus*, a *Symphony of Erotic Icons* (1967-1978) é uma composição de fotografia sequencial que engloba um conjunto de 1.767 fotografias de nus masculinos, com formato de 30x40⁹¹ cm e é dividida em 5 partes: Allegro, nº 4 à 563, com 560 imagens; Andantino, nº565 à 716, com 151; Andante, nº 717 à 1080, com 363; Adágio, nº1802 à 1416, com 334; e Finale, nº 1417 à 1767, com 350 (GOMES, 1979/2001).

As ampliações, bem como a montagem-seriação das fotos, foram realizadas somente no final do período de realização da obra, um processo que, segundo Alair, o tomou tanto tempo quanto a própria criação das imagens. Em sua versão inicial, a Sinfonia, possuía pouca mais de mil e cem imagens e apenas três movimentos, sendo o primeiro deles rápido, o segundo lento e o terceiro uma fantasia final. Mesmo com a mudança para cinco, Alair (1979) afirma que não há interrupções entre o 2º e o 3º movimento, nem entre o 4º e o 5º, de forma que poderíamos estabelecer certa equivalência com a proposta anterior. Na tentativa de estruturar o caudaloso volume de imagens incluídas na Sinfonia, além de dividir a série em 5 movimentos, Alair criou uma estruturação para designar uma posição para cada foto na obra. Assim, inicialmente, realizarei uma breve descrição de cada movimento, por meio dos escritos de Alair, para depois abordar a Sinfonia a partir do que foi produzido entre meu

⁹¹ Porém, conforme o acesso as fotos originais da Sinfonia na FBN, notei que há variações no formato das imagens, ainda que, majoritariamente, as imagens possuam o tamanho indicado por Alair no texto de 1979.

encontro e a obra. Em *Allegro*⁹², ao contrário dos outros movimentos, a estruturação proposta por Alair é a mais facilmente perceptível. Alair criou uma base a partir da oposição de pares simples (a+/a-), por exemplo, tal contraste pode se dar por fotografar um jovem olhando para esquerda e na sequência para direita; ou ao fotografá-lo de frente e em seguida de costas. Mas também, por meio de trios que compreendem duas classes. Nesses, a foto central introduz um ponto intermediário de contraste (+a, b, -a). Como o título sugere, o andamento deste movimento é rápido. No caso da Sinfonia, a rapidez no tempo visual se dá quando os pares e trios se repetem numa longa cadeia imagética. Quando o conjunto triplo é expandido em uma sequência de 5 fotos, dois pares são simetricamente envolvidos em relação a uma imagem central (+a, -b, c, +b, -a), resultando num conjunto de três classes de imagens. Apesar de sua rapidez, na concepção de Alair (1979/2001), este movimento é mais assustador (*obsédant*) que o 4º, que é mais lento e aceita melhor o fascínio pelo corpo masculino como motivação criadora. O *Allegro* seria similar a uma longa apresentação dos fotografados, por meio de variações introduzidas na arquitetura visual que será construída gradualmente.

Andantino e Andante são apresentados juntos, indicando que não haverá uma pausa entre os dois movimentos. Andantino⁹³, o 2º movimento, tem como objetivo acalmar o espectador pelo desgastante jogo do 1º movimento. Tem uma estrutura simples de montagem das fotos (a, b, c). Esse aspecto, segundo Alair, o aproximaria de uma Sonata. Andante⁹⁴, o 3º movimento, tem o mesmo ritmo que o anterior, mas é o seu conteúdo que o diferencia de Andantino. As fotos são rudes e vulgares, onde, na maioria das vezes ter-se-á a sensação de descuido (GOMES, 1979/2001). Esses dois movimentos juntos são os menores de toda sequência e os vi como uma espécie de transição entre as partes. Não que sejam menos importantes, mas se em *Allegro* os fotografados são apresentados, no decorrer da sequência ocorre uma gradação na intensidade na “viagem” de exploração do corpo jovem masculino profundamente

⁹² “*Allegro* (it.; fr. animé, gai, vif; ing. cheerful, lively; al. lebhaft, munter) Andamento rápido, animado. Costuma também formar expressões que indicam o caráter ou espírito da obra, como *allegro vivace* (rápido), *allegro ma non troppo* (mas não muito), ou *allegro moderato* (moderado)” (DOURADO, 2004, p.24).

⁹³ Andantino (it.lit.:pequeno andante;fr. un peu allant; al. ein wenig gehend) Embora sugira um andamento mais confortável do que o Andante, atualmente pode indicar um tempo um pouco mais rápido ou alegre. (DOURADO, 2004, p.26)

⁹⁴ Andante (ot.lit.:andando;fr.allant;al.gehend) Andamento situado entre o ADAGIO e o ALLEGRETTO, e sugere passo moderadamente lento. (DOURADO, 2004, p.26).

intoxicante", tal como Alair caracteriza Adágio⁹⁵, o 4º movimento (GOMES, 1979/2001, p. 44, tradução nossa). Nesse movimento, mesmo que não como um todo, o corpo é visto de forma muito próxima, por meio de closes, em que os contornos de parte considerável das imagens são imperceptíveis, onde são os detalhes e texturas que devem prevalecer. O movimento é construído por meio de um Rondo de refrão fálico. Finale⁹⁶, o 5º e último movimento, é o mais vulgar e agressivo para Alair. Nele, em certo sentido, os temas da última parte do movimento anterior são retomados, mas logo a partir das primeiras imagens tem como montagem estruturas rígidas. De um movimento que vai da agressividade à fantasia, da rigidez à flexibilidade na montagem, onde a atmosfera dominante neste movimento, final, revela "os aspectos mais pontuais e íntimos de uma experiência erótica com um rapaz" (GOMES, 1979/2001, s.n).

Certamente, o trabalho de Alair não fica reduzido as formas, mas estas não são irrelevantes, pois, não há uma separabilidade do processo que as deu origem, pois, entendo com Rolnik (2011, p.27) que "a forma aqui é indissociável de seu rigor como atualização das sensações que tensionam e obrigam a pensar-criar". Ao insistir no abertamente erótico, comumente associado à pornografia, Alair diz que "quis insistir tanto, tanto nisso que de repente certas categorias foram transcendidas", mas que para isso, "precisava mesmo de uma quantidade fantástica de imagens para obter esse efeito" (GOMES, 1983/2014, s.n). Se para obter o efeito desejado, pode-se compreender a necessidade da criação do caudaloso volume de imagens e as estruturas formais que a organizam, é o corpo masculino o responsável pelas "sensações que o tensionam e o obrigam a pensar-criar". Quando começou a fotografar, na viagem que realizou para Europa no início da década de 1960, Alair comentou que não tinha uma preocupação se sua fotografação da estatuária e das pinturas de nu masculino eram arte ou não, o que desejava era aumentar a coleção de seu tema predileto, ou seja, imagens do corpo masculino; e assim, acumular um volumoso conjunto de imagens que tanto "fascínio" exerciam sobre ele. Como escreveu: "Eu me contentava com a ideia de que aquilo tinha um atrativo enorme sobre mim e com a consciência de que *eu não tinha resistência absolutamente alguma*

⁹⁵ Adágio (it. adagio; fr.lent; ing. slow, slowly; al. Langsam, gemächlich). 1. Andamento lento, entre LARGO e ANDANTE. 2. Provérbio, poema triste musicado ou não [var.:port.vagaroso].(DOURADO, 2004, p.19).

⁹⁶ Finale (it.) Último movimento de uma sonata, ópera ou sinfonia. (DOURADO, 2004, p.131)

aquele atrativo" (GOMES, 1983/2014, s.n, grifos meus). A Sinfonia é um esforço do fotógrafo para dar conta desse fascínio, um exercício que já estava em prática pelo artista desde a escrita de seus diários eróticos, nos quais mesmo por meio da escritura a sua "inclinação irresistível a imagem" não era anulada, de forma que há algumas semelhanças entre a Sinfonia e os Diários, como nas "descrições de pelos sobre coxa, de pelos em torno do umbigo, de pelos entre peitorais, de peitos, de como o olhar se dirigia, inclusive mesmo aspectos de membro genital...", como numa espécie de viagem pelo corpo masculino. Ressaltei a fala de Alair, quando afirma que não tinha resistência ao atrativo que o corpo masculino exercia sobre ele, pois, o desejo despertado no encontro com o corpo masculino não era algo que fazia parte da cartografia vigente do período no qual realizou a Sinfonia, menos ainda, daquele quando escreveu os diários nas décadas anteriores. O encantamento provocado pelo corpo masculino poderia ser recebido como um mal-estar paralisante, desvelado em sentimentos de culpa e vergonha. Alair manteve-se vulnerável as forças. Segundo Rolnik (2011, p.25) é isso que consiste a experiência estética como "capacidade do corpo de fazer-se vulnerável a seu entorno, deixando-se tomar pela sensação da disparidade entre as formas da realidade e os movimentos que se agitam sob sua suposta estabilidade, o que coloca o corpo em 'estado de arte'".

A série inicia-se com algumas fotos, contendo escritos, no sentido de apresentá-la, ou seja, seu título, "*Symphony of Erotic Icons*"; uma dedicatória, "*To Paulinho*"; e por fim, o título do primeiro movimento, "*i allegro*". Na primeira imagem da série, podemos ver um jovem de costas, mirando à esquerda, operando uma câmera, como se estivesse fotografando alguém. Na sequência, Alair aparece pela primeira vez, conjuntamente com outro jovem, mas dessa vez é ele quem fotografa. A foto é o reflexo de ambos, entrelaçados, no espelho. Sua presença, logo na segunda imagem, é importante por algumas razões. Alair voltará a fazer parte das imagens somente no último movimento da série, *Finale*, iniciado a partir da imagem 1417, assim, sua presença não é inintencional. Ao contrário da imagem anterior, na qual um jovem é fotografado ao portar uma câmera, nessa foto, o recurso do espelho permite ressaltar a autoria de Alair e sua presença, conjuntamente com a do jovem, marca o encontro erótico entre ambos, ou o caráter ~~homoerótico~~ que atravessará a série. Homoerótico sob rasura para lembrar que não se trata de um encontro entre semelhantes, mas em direção às diferenças. No plano do visível, esse aspecto logo poderia ser compreendido simplesmente por que o corpo de Alair, com quase

cinquenta anos, se contrasta com o dos jovens rapazes fotografados. Mas não é do plano visível a qual me refiro, como em breve discutirei.

Com exceção do último movimento, todas as imagens foram realizadas dentro do apartamento de Alair. Se o seu corpo em si é uma presença pontual no início da sequência, ele se dá, de alguma forma, no transcorrer de todas as fotos, por que elas revelam elementos de sua intimidade. Por mais que existam imagens com um fundo neutro, como uma parede, por exemplo, Alair não simulou um estúdio dentro de seu apartamento, buscando neutralizar a interferência de seus objetos, livros e móveis na construção das imagens, ao contrário, todos eles permeiam a sequência (Fig. 36-7)

97.



Figura 36 e 37 – Fragmentos de Finale, SEI.. Coleção Alair Gomes. Fundação Biblioteca Nacional

⁹⁷ As reproduções da Symphony of Erotic Icons presentes nesse capítulo foram realizadas por mim. Todas as imagens integram o Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil e sua reprodução foi autorizada mediante a assinatura do “Termo de Responsabilidade para utilização de imagens do acervo da Fundação Biblioteca Nacional. Como ressaltado no texto, embora eu pude ter acesso à todas as imagens, é proibida a reprodução daquelas que contenham o rosto dos fotografados, de forma que a escolha das fotos apresentadas neste capítulo é limitada por meio dessa restrição, assim a reprodução de muitas sequências, em especial as do primeiro movimento são comprometidas, pois, com frequência o rosto dos modelos é aparente. Conforme a observação escrita à mão no “Termo de responsabilidade...”, a justificativa para proibição se dá, pois, ”: “É proibida a utilização de imagens que destaque rostos dos retratados para identificação dos mesmos em situação comprometedora de acordo com a lei que protege o direito de imagem”. Por fim, cabe ressaltar, que como as reproduções foram realizadas por mim através de uma câmera fotográfica, a qualidade de muitas imagens está comprometida, pois ocorreram algumas distorções nesse processo.

Essa questão pode ser um exemplo simples, mas concreto, da inseparabilidade entre sua vida e obra. A intimidade tornada pública é um aspecto que o conecta com a pornografia, na sua definição de devir público do privado, tal como escreveu Preciado (2008). Quanto aos jovens, todos estão nus, mas alguns utilizam pulseiras, relógios, crucifixos, acessórios que, para além de seus próprios corpos, lhe conferem uma singularidade, sendo possível os identificar conforme ressurgem noutras imagens, mesmo quando o rosto não é exibido. Um aspecto que me chamou a atenção é que muitos dos fotografados estavam com crucifixos, como no detalhe da imagem a seguir. O crucifixo poderia significar mais um acessório entre outros, mas dada a relação de Alair com a religiosidade, é difícil não saltar aos olhos o símbolo que talvez mais evoque o cristianismo. Alair poderia pedir que ficassem totalmente nus, eliminando uma possível associação de símbolos sacros com seu trabalho, mas não o fez.



Figura 38 Detalhe de uma das imagens de Allegro. SEI. Coleção Alair Gomes. Fundação Biblioteca Nacional

Ainda assim, não sei se é possível afirmarmos o quanto dessa escolha foi pensada, porque mesmo que a série tenha sido estruturada de forma minuciosa, cabe lembrar, que esse processo foi feito posteriormente. Quando realizou as imagens, Alair não tinha um roteiro e afirma que sequer dirigia os fotografados, indicando posições de acordo um script que se envolve para um projeto pré-determinado de montagem no futuro. Contudo, cabe ressaltar, que a ausência de roteiro, não significa uma afirmação de neutralidade, pois, além da presença da câmera em si já ser uma interferência, Alair (1977) ressalta que quem conduz o processo criativo é o fotógrafo. Nesse sentido, apenas quis dizer que não é possível afirmar que todos os aspectos concernentes a Sinfonia, como a não indicação aos fotografados de retirarem todos seus objetos pessoais, como colares e relógios, seja calculada, ainda que não deixem de atrair atenção por conta disso.

Santos (2006), define Alair como um *amador profissional*, dada sua obstinação na produção das imagens. E concordo com o autor neste aspecto, pois, há algo de amador na Sinfonia que pode ser entendido, por exemplo, pelas imagens em que Alair faz questão de desvelar o processo de sua construção, como na foto a seguir, na qual ao invés dele esconder, como nas fotografias profissionais, ele apresenta seu equipamento de iluminação. Se a fotografiação foi espontânea, sem um planejamento de organização para uma obra no futuro, esse processo não buscou esconder o caráter fabricado de suas imagens.



Figura 39. Fragmento de Andante. SEI. Coleção Alair Gomes. Fundação Biblioteca Nacional.

Em minha experiência, a longa repetição das imagens criou uma agilidade na fruição e até mesmo um movimento corporal. Dei-me conta após perceber que de acordo com a posição das imagens, conduzia-me para direita, em seguida para esquerda e assim por diante, por exemplo. A partir da presença de uma imagem contrastante, o movimento em repetição era interrompido, gerando uma pausa para captar a mudança nas variações, onde notava que sem perceber meu corpo também acompanhava o ritmo desencadeado pelas imagens. Como se a repetição anteviesse os próximos movimentos, tornando-os “esperados”, e a imagem díspar nessa cadeia tivesse o efeito de interromper o fluxo da sequência, exigindo paragens e uma mudança no ritmo do tempo visual.

Claro que tal percepção se deu dentro do contexto de fruição de sua obra na situação de arquivo, não sendo possível seguir algumas das indicações de Alair sobre

como melhor ver a Sinfonia a partir de seu planejamento. Por exemplo, em *On my photo composition II*, uma caderna de reflexões sobre fotografia escrita entre 1974 e 1983, Alair assinala que a melhor maneira de ver a Sinfonia é vê-la nas próprias impressões por conta do prazer relativo à sua materialidade e, preferencialmente, de 3 a 5 fotos de uma vez, sendo que todas devem ser viradas para cima de uma só vez para que seja possível ter uma visão simultânea de todas as fotos.

A visualização da Sinfonia por um indivíduo pode ser conduzida por meio de seus desejos, no sentido das variações de tempo que cada pessoa dedica as imagens conforme sua vontade. Mas, idealmente, o tempo para cada imagem não deve variar muito amplamente de uma foto em detrimento da outra. Mas que no caso de uma exibição pública por meio de slides⁹⁸, o tempo de visualização das fotos deveria ser o mesmo. Pois, a Sinfonia evoca um tempo visual que não é sinônimo do tempo cronológico. Para Alair, é a partir de como estruturou as imagens que buscou desenvolver a temporalidade visual, não por meio de diversificações no tempo cronológico destinado a fruição. Se a segunda opção fizesse sentido, Andantino e Andante, o segundo e o terceiro movimento, seriam mais rápidos que Allegro, já que os dois movimentos juntos têm uma quantidade inferior de fotos em relação ao primeiro, o movimento mais rápido da sequência.

Ao pensar nessas questões, poderia dizer que meu tempo de visualização de cada imagem foi incerto, ainda que não muito discrepante. Cabe dizer que trago as prescrições de Alair porque esta dissertação, certamente, trata-se de uma investigação sobre a Sinfonia e não haveria razão para negligenciar estes aspectos, ainda mais quando há tão pouco escrito sobre a obra, porém, isso não significa que no momento de fruição da obra, tais preocupações deveriam ser mais importantes do que a própria experiência em si, ainda que esta seja provocada exatamente pela longa sequência de imagens e a forma como as estruturou. Conforme o próprio Alair (1979a) escreveu, ele não esperava que o observador tive consciência de todos os incontáveis detalhes e princípios que guiaram a organização da Sinfonia, na verdade, o mais importante seria a impressão final resultante dessa experiência, pois, a estruturação das imagens tinha o objetivo a facilitar o encontro com a obra, não o contrário.

Em certo sentido, ao menos no primeiro encontro com a Sinfonia, suspendi tais preocupações por completo. Muitas vezes, as variações no tempo, em seu sentido

⁹⁸ Esta seria uma alternativa de tornar a Sinfonia disponível para um número maior de pessoas, mesmo que com isso o prazer da materialidade das impressões seja perdido.

cronológico mesmo, poderiam se dar, simplesmente, pelo cansaço, por exemplo. Afinal, o fato de manter-me em conexão com uma sequência gigantesca de imagens, por um período em torno de 7 horas, no decorrer de três dias seguidos, gerou um desgaste que me levou a ter de lidar com questões mais mundanas, se é que assim poderia classifica-las. No caso de uma obra como a Sinfonia, não acredito que essas sensações sejam alheias a sua experiência, mesmo que não sejam as mesmas, de forma generalizável, a todos que se lançam na sua travessia. Muitas vezes, por exemplo, as cadeiras da Seção de Cartografia, que à primeira vista são confortáveis, tornavam-se incomodas após um longo número de horas, sendo necessário repouso, de forma que a rapidez na fruição poderia ser resultado menos por que o tempo visual é atingido e mais por uma dificuldade em estar com o corpo presente. Em outros momentos, já que pretendia permanecer na fruição da Sinfonia com o mínimo de interrupções possíveis, era a vida viciosa que me convidava de forma muito atrativa para um desvio de rota, uma nova paragem. Assim, os hábitos cotidianos, interrompidos de repente, clamavam, seja por um cigarro ou simplesmente um café.

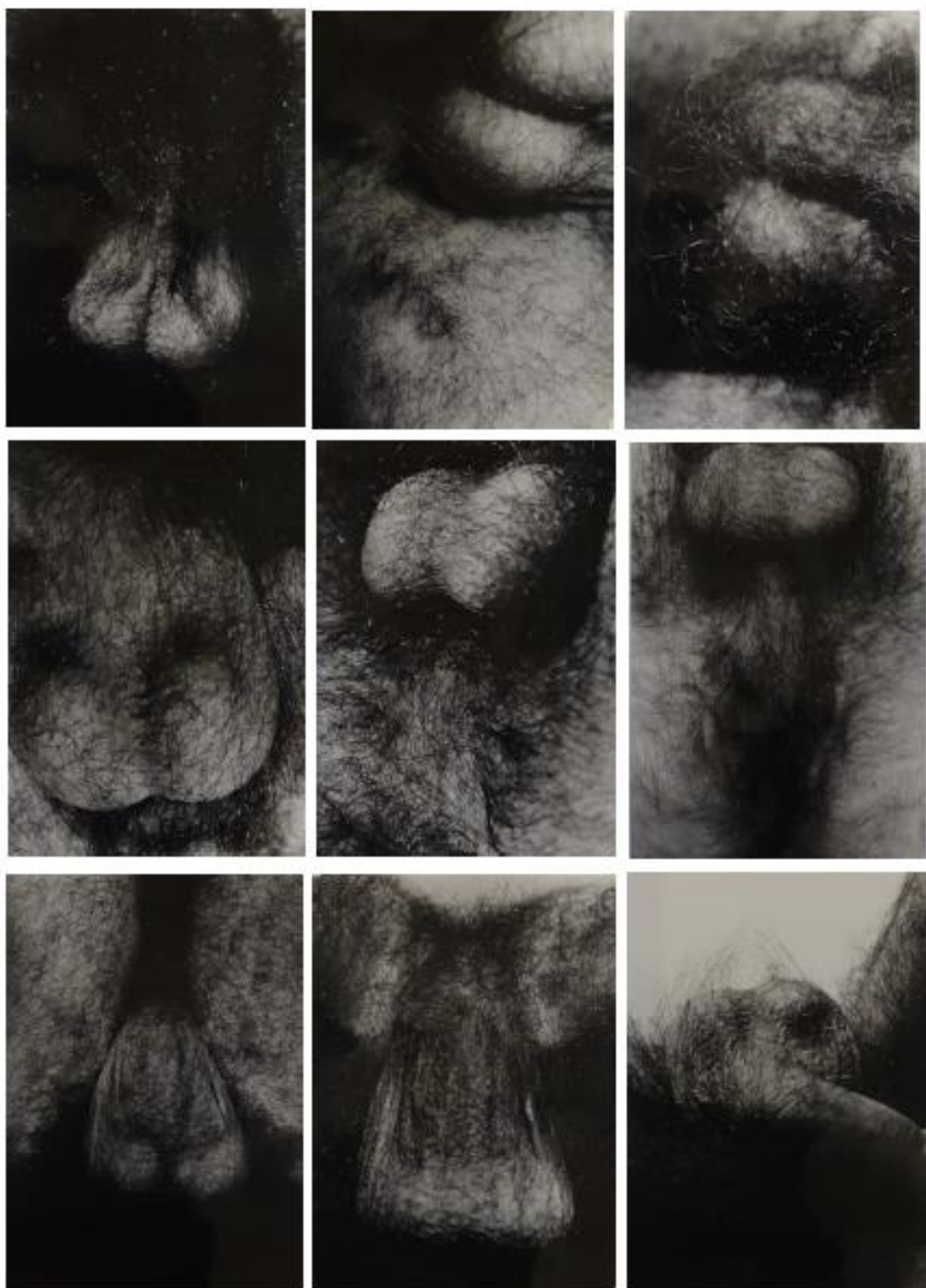
Alair escreveu que a Sinfonia é uma viagem pelo corpo masculino, mas nem só de prazeres se fazem sua travessia. Relatar, mesmo que muito brevemente, alguns aspectos do meu encontro com a Sinfonia, é importante, porque no caso dessa obra, tanto a viagem quanto a que ela se destina são importantes. Alair apresentou a Sinfonia, como dito, apenas para seu círculo de amigos. Com exceção do relato de Maurício Bentes, concedido a Santos, nada sabe-se como se dava a recepção da obra, nem como Alair operacionalizava tal encontro em seu apartamento. E essas questões são importantes para a proposta cartográfica dessa investigação. Sobre a Sinfonia, Bentes relatou que:

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 o sexo. Alair dizia que essa repetição era proposital, assim como esse cansaço...Era uma maneira de poder levar a pessoa àquele estado. (SANTOS, 2006, p.309).

Com exceção da dimensão do voyeur⁹⁹ que em nada me remete a Sinfonia, reler o relato de Bentes, após ter visto a Sinfonia, fez-me muito sentido. Sobre a exaustão a pouco mencionada por mim, o que mais chamou-me a atenção é quando o oposto desse processo aconteceu, ou seja, quando a conexão com as imagens se dava de tal forma, que o próprio cansaço gerado por sua travessia foi superado por meio da própria Sinfonia. Café, cigarros, não eram mais necessários naquele momento, até o incomodo físico, não que inexistente, mas talvez não percebido, não parecia importar. Em especial, foi Adágio que me vi nesse estado. Do mesmo modo que em Allegro, num certo momento, dei-me conta da coreografia corporal que a fruição de tal movimento me conduzia, em Adágio, tive a consciência, após esse estado ser interrompido, que por um longo período fui levado à uma imersão no encontro com as imagens da Sinfonia. Não que tenha sido como se não estivesse ali, na Seção de Iconografia, Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, mas por um instante, mesmo que incerto, foi como se todas as interferências provocadas por aquele ambiente, como barulho e a entrada com certa frequência de visitantes, fossem blindadas. O tempo visual me conduziu a um silêncio que me retirou daquele espaço e apenas me localizava em relação a Sinfonia.

As imagens a seguir são um pequeno fragmento de Adágio. Se no primeiro movimento, os modelos são apresentados, por meio de imagens nas quais são vistos como um todo, no decorrer dos outros movimentos, somos conduzidos a uma relação de proximidade com o corpo masculino, na qual, parece haver um transbordamento dos contornos que o delineiam, gerando uma confusão nas próprias tentativas de reconhecimento do território corporal que está diante de nossos olhos. O corpo é experimentado a partir suas texturas, relevos, possibilitado por meio dos closes, assim, toda uma paisagem corporal é surgida. Na escuridão provocada pelo emaranhado de pelos, a partir das “*palle* [bolas]” que Alair (2009, s.n) diria se tornar “um coração firmemente encravado”, somos convidados a um passeio por caminhos talvez não invisíveis, mas pouco experimentados, sob a ótica da economia libidinal heterocentrada, como zonas investidas pelo desejo.

⁹⁹ Realizei essa discussão no capítulo 2, mas cabe ressaltar que em especial no caso da Sinfonia, a hipótese voyeurística parece ter menos sentido ainda. Não só porque o próprio Alair aparece, como dito, logo na segunda imagem, ressaltando a sua autoria, esquivando-se de associações como aquele que observa sem ser visto, os jovens, longe de serem fotografados por Alair como se não os vissem, em muitas imagens, eles encaram a câmera de um modo que, em alguns momentos, eu que me senti observado.









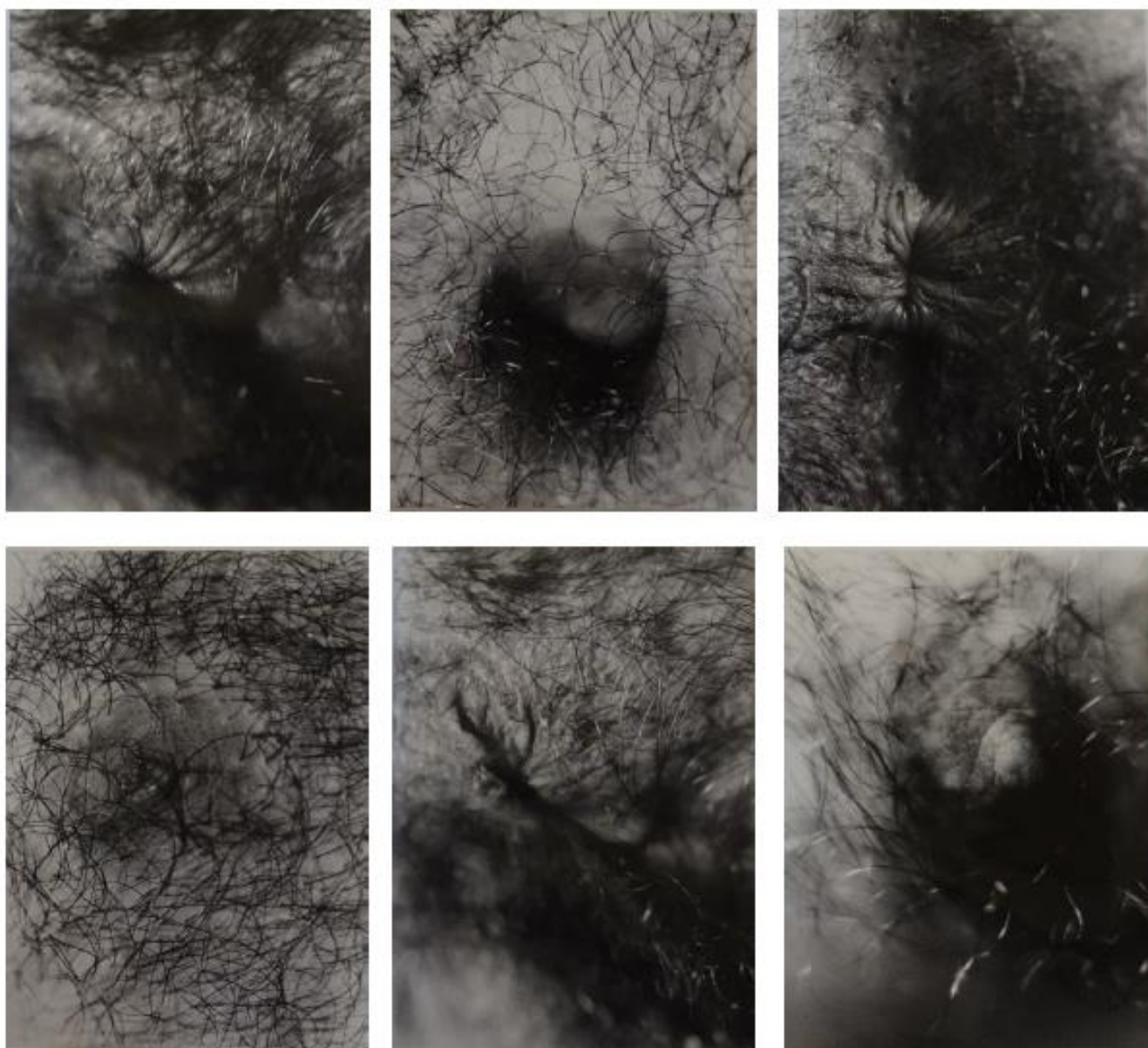


Figura 40 Fragmentos de Adágio. SEI. Coleção Alair Gomes. Fundação Biblioteca Nacional.

Com estas imagens, também gostaria que pensássemos novamente na quantidade imensa de imagens presentes na Sinfonia. Estas trinta e nove imagens já parecem demasiadamente excessivas para serem inseridas numa dissertação de mestrado, imagine uma obra criada com 1.767 imagens como essas e, não nas dimensões inseridas aqui, menores que um terço em relação as originais, mas numa dimensão relativamente considerável, pois, mesmo com variações entre alguma delas, como dito, as fotos têm em torno de 30x40cm. Se possível, imagine ainda ver uma por uma, por tantas horas quanto forem necessárias para realizar a travessia. Assim, espero que possa ser imaginado o porquê de Bentes afirmar que *O grande barato da série era vê-la inteira...Era você chegar à exaustão para a sua visão mudar* ou que após centenas de imagens *já não era mais corpo, já não tinha mais nada a ver com o sexo*.

Não posso falar por Bentes, mas sobre a questão de transcender certas categorias, ao menos em minha experiência, ao dizer que a obra “transcende” o sexo, não encaro esta afirmação como uma forma de pudor que obliteraria o encontro erótico com o corpo masculino, tal como apresentado na Sinfonia. O que está em jogo não é uma rivalidade moralizante entre pornografia e erotismo. Porém, não é possível compreender a obra de Alair somente pela noção usual de pornografia. Uma infinidade de imagens, em isolado, certamente poderiam ser relacionadas com a iconografia pornográfica, até mesmo daquelas mais tradicionais, voltadas ao público gay. Essa percepção pode acontecer, em especial, no início da sequência. Como discutido no capítulo anterior, durante toda a nossa vida, temos sido submetidos a uma avalanche de imagens. A circulação dessas imagens não é neutra, pois os enquadramentos que atuam na regulação do campo visual estão circunscritos na lógica binária do gênero, prescrevendo, ainda que implicitamente, os modos possíveis de ser homem e mulher na sociedade atual. Diante deste cenário, podemos tender a permanecer “confinados no plano da representação, como se só existisse o que o olho alcança” (ROLNIK, 1996, p.119). Assim, num primeiro momento, as imagens criadas por Alair poderiam ser entendidas por essa dimensão da subjetividade, já que a Sinfonia foi criada no encontro com corpos que eram *reconhecíveis*, no período vigente ao de criação da obra, pelos enquadramentos que postulam os modos inteligíveis tanto do gênero, quanto etários e raciais, ou seja, um corpo masculino, jovem e branco, que por si só, já poderia ser um indicativo de beleza em relação aos

critérios da época. E, certamente, o corpo masculino considerado belo naquela época nem sempre poderia ser transponível aos dias de hoje. Conforme escreveu Vasquez, dois elementos foram importantes para que Alair dispusesse de um grande número de modelos: “a consolidação do surfe e a disseminação da aparelhagem de ginástica nas praias do Rio na década de 1970”, pois, segundo o autor:

Não existia até aquele momento o culto do corpo, que atingiu o paroxismo em tempos recentes, fazendo com que muitos abusem dos esteroides anabolizantes ou até mesmo dos implantes para ‘esculpir um corpo de sonho’ [...] O brasileiro de então continuava com a magreza que vinha da década de 1940, quando Gilberto Freyre assinalou a desvantagem física de nossos marinheiros em relação aos seus colegas norte-americanos. Até o “homem mais bonito do Brasil”, Pedrinho Aguinaga, era muito magro, a ponto de os cigarros Chancellor¹⁰⁰ associarem sua esbelteza àquela dos seus cigarros de 100 mm, apresentando um retrato seu com cigarro na mão com o dístico: “O único fino que satisfaz”. Muito embora tenha chegado ao Brasil na década de 1960, o surfe era praticado de forma romântica pela “Patota do Arpoador”, em que pontificavam Jorge Bally e o bonitão Arduíno Colasanti, que pode ser considerado o arquétipo dos ginastas fotografados por Alair Gomes, com seu corpo de músculos bem delineados e os cabelos longos. (VAQUEZ, 2014, s.n).

Assim, por mais que nem todos os padrões de beleza voltados ao corpo masculino sejam irreconciliáveis no presente, são muitos distintos, por exemplo, dos perfis masculinos que *bombam*, nos dias de hoje, no *Instagram*. Ou seja, as masculinidades eram produzidas menos por um regime farmacopornográfico, tal como diria Preciado (2008), e mais por uma pedagogia do corpo, mais disciplinar e mecânica, por meio dos esportes e da atividade física¹⁰¹.

Afirmar que os comentários de Bentes tiveram uma sintonia com a minha própria experiência, pois, quando afirmou que após uma determinada quantidade de imagens, o encontro com a Sinfonia *já não era mais corpo, já não tinha mais nada a ver com o sexo*, eu também tive essa mesma sensação. Por mais que num primeiro momento, o encontro com a Sinfonia pode se dar numa atenção ao “efeito erótico” subjacente aquelas imagens, por como podem ser excitáveis, até de forma inconveniente, ao olhar de alguns, como foi no caso do meu, após você estar na

¹⁰⁰ A propaganda do cigarro Chancellor pode ser vista aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=2ALjfbzbg3o>

¹⁰¹ Miskolci (2012) discute em O desejo da Nação, como a inclusão da Educação Física como elemento obrigatório nos currículos escolares e a obrigatoriedade do alistamento militar, relacionam-se com um projeto de nação destinado a produção da masculinidade viril e branca, como se disciplinarização do corpo tivesse como consequência uma modulação da subjetividade.

relação com aquelas imagens por um longo período de tempo, não é que o tempo as tornem menos eróticas, ou pornográficas, mas é que os sentidos, que comumente costumamos atribuir a algumas imagens presentes na Sinfonia, são transmutados e a forma como a série está estruturada nos conduz nesta direção. Nesse sentido, uma das questões que a Sinfonia nos convoca é: como ver para além do que o olho alcança? Se nos deparamos com um caudaloso número de imagens performativas, enquadradas pela lógica binária do gênero, sustentadas pela dimensão extensiva, representacional e macropolítica; a estratégia encontrada por Alair, em minha visão, para possibilitar um encontro intensivo com o corpo masculino, sem obstruir as sensações nele geradas, no âmbito da micropolítica, foi a de contrapor-se a tais imagens, do mesmo modo, com um número tão poderoso quanto, para que por meio da exaustão gerada nessa experiência, nossa visão pudesse ser transformada. Tais polos mencionados acima, de forma oposta, contudo, não estão desconectados. Afinal, “como é que linhas de desterritorialização seriam assinaláveis fora de circuitos de territorialidade? ”, pergunta-nos Deleuze e Guattari (2010, p.46), mas também, “como supor que o fluir abrupto do minúsculo riacho de uma intensidade nova se faça fora das grandes extensões e em relação com grandes transformações nestas extensões? Quanto esforço para fazer eclodir um novo som?” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.46). Cabe ressaltar, que os efeitos, ou melhor, a força de contágio, da Sinfonia não estão garantidos. Pois, não é possível prever a abertura daqueles que se dispõem a sua travessia. Por isso, trago novamente uma frase de Alair, que ecoou de forma constante no percurso desta cartografia: *“Eu quis muito fazer a sinfonia como uma espécie de teste para o espectador, ver quem atravessava...”* e pergunto, quem atravessará?

Como afirmei em *Loca-lizando Alair de Oliveira Gomes*, entendo Alair não como alguém que denuncia, mas sim que anuncia uma nova política do desejo. Política que não é perpassada pela modulação da subjetividade do militante que, hipoteticamente, diz: “Eu sou homossexual e exijo meus direitos”. Sobre esse ponto, Rolnik (2008) se questiona o que práticas artísticas e práticas militantes teriam em comum e o quê, nessa intersecção, as diferenciariam? Historicamente, parece haver uma divisão entre artistas como aqueles, cujas ações estariam relacionadas à dimensão micropolítica e militantes como vinculados à ação macropolítica. Essa separação pode-nos levar a compreensões precárias da dimensão política inerente a obra de Alair. Santos (2008, p.5-6), por exemplo, escreveu que a poética de Alair configura-se como “uma escrita

de si, cujo teor político sutil estava fora do contexto de sua época” e que “a questão do voyeurismo como um dos aspectos centrais da pesquisa de Alair, no contexto da ditadura, talvez fosse excessivamente individualista em uma época que se primava por lutas artísticas de caráter coletivo”. Essa visão só teria sentido se consideramos que as únicas batalhas tidas como políticas são aquelas que se dão no plano da macropolítica. Não que esta seja radicalmente oposto as práticas artísticas quando o desconforto sustentado no corpo do artista pode advir justamente do confronto entre os planos. Mas essa questão, segundo Rolnik, exige atenção para que o artista não se torne um militante e sua obra um panfleto ideológico. Assim, entendo que é necessário definir as diferenças entre tais planos. Recorro à uma longa citação de Rolnik, mas que acredito oferecer elementos para compreendermos essa discussão.

Ações micro e macropolíticas têm em comum o fato de constituírem duas maneiras de enfrentar as tensões da vida humana nos pontos em que sua dinâmica de transformação se encontra travada; ambas têm como alvo a liberação do movimento vital, o que faz delas atividades essenciais para a saúde de uma sociedade – isto é, a afirmação de seu potencial inventivo de mudança quando essa se faz necessária. Entretanto são distintas as ordens de tensões que cada uma enfrenta, assim como as operações de seu enfrentamento e as faculdades subjetivas que elas envolvem. A operação própria da ação macropolítica intervém nas tensões que se produzem na realidade visível, estratificada, entre pólos em conflito na distribuição dos lugares estabelecidos pela cartografia dominante num dado contexto social (conflitos de classe, de raça, de gênero, etc.). São relações de dominação, opressão e/ou exploração em que a vida daqueles que se encontram no pólo dominado tem sua potência diminuída por tornar-se objeto instrumentalizado por aqueles que se encontram no pólo dominante. A ação macropolítica inscreve-se no âmago desses conflitos, tendo por objetivo lutar por uma configuração social mais justa. Já a operação própria à ação micropolítica intervém na tensão da dinâmica paradoxal entre, de um lado, a cartografia dominante com sua relativa estabilidade e, de outro, a realidade sensível em constante mudança, efeito da presença viva da alteridade que não para de afetar nossos corpos. Tais mudanças tensionam a cartografia em curso, o que acaba provocando colapsos de sentido. Esses se manifestam em crises na subjetividade, que nos forçam a criar, de modo a dar expressividade à realidade sensível que pede passagem. A ação micropolítica inscreve-se no plano performativo não só artístico (visual, musical, literário ou outro), mas também conceitual e/ou existencial. Isso só faz sentido se entendermos a produção – de conceitos e de formas de existência – como atos de criação, o que nos permite considerar transformações existenciais, sejam elas individuais ou coletivas, obras de arte. Nessas ações micropolíticas operam-se mudanças irreversíveis na cartografia vigente. Ao tomar corpo nas criações artísticas, teóricas e/ou existenciais, tais mudanças as tornam

portadoras de um poder de contágio em seu entorno. (ROLNIK, 2008, p.19-20).

As fronteiras entre ações micro e macropolíticas, mais do que nunca, são porosas nos dias de hoje, já que práticas militantes deixam de “restringir-se ao plano da economia política, para englobar os planos da economia do desejo e da política da imagem” e práticas artísticas também têm incorporado à dimensão macropolítica as suas ações aproximando-se do “movimento social na resistência à perversão do regime em curso” (ROLNIK, 2008, p.21). Ainda assim, apenas quero ressaltar que, mesmo que não entenda haver qualquer demérito na figura do militante, o crivo identitário que marcará o movimento homossexual brasileiro, surgido na década de 1970, e suas reivindicações, não se relacionam à forma de Alair posicionar-se. Se sua obra também não levantou uma bandeira contra a ditadura, sua poética não é menos política por conta disso, pois, a política do desejo nada tem de individualista e a forma como Alair apresenta o corpo masculino na Sinfonia entrava completamente em atrito com as possibilidades destinadas a esses corpos no contexto de sua criação. Possibilidades ainda não totalmente superadas nos dias de hoje, daí a aposta na ativação de sua obra para nos ajudar nas reinvenções da cartografia do presente. Pois, as imagens criadas por Alair se desvencilham do que é apresentado como possível ao corpo masculino no plano do que é visível, dos enquadramentos, em circulação de seu tempo, que postulam locais destinados às masculinidades. Sua ficção política-poética desenha novas possibilidades, novos arranjos, de experimentação do corpo para além da aspereza dos binarismos de gênero como possibilidades excludentes entre si. O corpo, diversificado nas posições, virado e revirado, de frente e de costas, em pé, deitado, na cama, de lado, no banheiro, na banheira, no chuveiro, molhado, como um todo, ou focalizado, em seus diversos territórios, não para fragmentá-los, mas desorganizar a organização do organismo, criando paisagens corporais, feitas de pele, pênis, pelos, pernas, poros, pés, corpo..., mãos, costas, bunda, mamilo, braços, torso, peito, ânus, gerando uma cadência marcada por uma suavidade que não parece remeter a gramática usual na qual inscreve-se o gênero masculino.

Alair estava ciente das “conotações conflitantes referidas ao conceito de masculinidade em si” quando se refere ao “contraste entre a frente e a retaguarda,

com as funções sexuais opostas que cada um sugere”, questões que para ele “devem ser igualmente consideradas” (GOMES, 1979, p.9, tradução nossa) e que agora serão discutidas, dadas as preocupações desta investigação. Por meio da Sinfonia, entre todos os territórios do corpo masculino, Alair não se esquivava e também apresentava aquela que tem sido considerada a parte mais abjeta do corpo: o ânus. Como afirmou Leite Júnior (2015, p.68), ao contrário do rosto, o ânus é sinônimo de desumanização. Associado à imundície, alvo de injúrias e condenações, historicamente, “sobre o ânus recaem proibições bíblicas, tabus filosóficos, ódios sociais e medos científicos”, pois, como escreveram Peres et al. (2014) “somos ensinados a não gostarmos de dar o cu ou de meter no cu. Nos ensinam que este ato é um pecado nefando, uma aberração, uma nojeira, uma excreção”. Em especial no que toca à questão do corpo masculino, o ânus por ser um local associado à passividade, e logo à feminilidade, já que os códigos-territórios que “determinam as conexões, as disjunções e as conjunções de órgãos” são pensados por meio de um rígido binarismo de gênero (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.189; PRECIADO, 2009), assim, permitir-se ao prazer anal teria um efeito emasculante. Como escreveu Beatriz Preciado (2009) o cu, no homem heterossexual, não é um órgão. É apenas compreendido em sua função excretora. “É a cicatriz que deixa no corpo a castração. O ânus fechado é o preço que seu corpo paga ao regime heterossexual pelo privilégio de sua masculinidade” (p.136-137, tradução minha). Certamente, muitas dessas formulações são debitadas da conhecida asserção em *O anti-Édipo*, onde Deleuze e Guattari (2010, p.189), ao discutirem o investimento coletivo dos órgãos, afirmam que: “O primeiro órgão a ser privatizado, colocado fora do campo social, foi o ânus”. Daí, poderíamos compreender a “desumanização” e abjeção direcionada aqueles que ressignificam ou desprivatizam o cu. Assim, em *Por el Culo*, a reivindicação de Saéz e Carrascosa, por políticas anais se dá devido ao cu ocupar:

[...] um papel primordial na construção contemporânea da sexualidade, na medida em que está carregado de fortes valorizações sobre o que é ser homem e o que é ser mulher, sobre o que é um corpo que importa e um corpo abjeto, um corpo *queer* e um corpo *straight*. (SAÉZ; CARRASCOSA, 2011, p.175, tradução minha)¹⁰².

¹⁰² Gostaria de ressaltar que, embora considere importantes as proposições acerca das políticas anais, ao entender que o ânus ainda é a parte mais abjeta do corpo, como revelado nos discursos homofóbicos, por exemplo, não devemos também romantizar o cu, pois, o prazer anal também pode ser tratado de forma normalizadora. Numa rápida busca no Google, é fácil nos depararmos com matérias como “*Sexo anal sem receio: o que você precisa saber*” da revista Marie Claire. Mesmo que,

Ainda que Alair tenha consciência do caráter conflitante conferido ao conceito de masculinidade ao ressaltar o ânus no corpo masculino, não sei se poderíamos dizer que esse é um aspecto consciente e intencional de Alair, pautado no que poderíamos chamar hoje de políticas anais (SAÉZ; CARRASCOSA, 2011). O que parece estar em jogo na Sinfonia é a abordagem do corpo masculino sem qualquer censura, sem qualquer inibição, como um modo pelo qual Alair digere e dá língua as sensações que o corpo masculino lhe provocava e como buscou criar um meio de tornar acessível as outras pessoas um novo olhar para o corpo masculino. Essas pulsações do desejo, por mais que fossem consideradas indesejáveis à cartografia dominante, foram enfrentadas, sustentadas, e seu fascínio com o corpo masculino transpassou qualquer tentativa que pudesse ser traduzida como culpa, vergonha ou mesmo o pudor no tratamento do corpo masculino em sua obra. Na lógica da sensação, certamente, poderíamos entender que Alair recusa qualquer hierarquia relativa as funções destinadas aos órgãos, onde “os usos alternativos do corpo costumam ser considerados prescindíveis”. A política do desejo aqui nada se conecta com a postulação inscrita em determinada organização do organismo, na qual, a boca seria voltada exclusivamente para comer, o cu para cagar e o pênis para a vagina (PERLONGHER, 1987).

Preciado (2002, p.27) tenha dito que: “El trabajo del ano no apunta a la reproducción ni se funda en el establecimiento de un nexo romántico. Genera beneficios que no pueden medirse dentro de una economía heterocentrada. Por el ano, el sistema tradicional de la representación sexo/gênero se caga. Mesmo que não discorde, há toda uma produção discursiva que pulula nos diversos meios de comunicação, inserindo até mesmo o ânus nos ideais mais higienizadores, normalizadores. Disponível em: <http://revistamarieclaire.globo.com/Amor-e-Sexo/noticia/2016/06/sexo-anal-sem-receio-o-que-voce-precisa-saber.html>.



Figura 41 Fragmento de Adágio. SEI. Coleção Alair Gomes. Fundação Biblioteca Nacional

A desobediência estética de Alair não se dá, nos casos de levar-se em conta apenas categorias macropolíticas de análise, porque ele rompe totalmente com os padrões de gênero, raça, etários, entre outros, afinal, os jovens retratados por ele poderiam ser vistos, como dito, como representações de corpos hegemônicos: masculinos, brancos e jovens. Alair oferece um encontro intensivo com o corpo masculino, de modo que essas categorias se tornam insuficientes se tomadas como os únicos critérios de entrada na Sinfonia. Em suas fotos, o corpo masculino não ocupa o local destinado a ele como signo de virilidade, dominância, violência. Em seu trabalho, a masculinidade não oblitera o feminino encarando-o como demérito. Ao contrário, se não rompe com padrões de gênero, raça e etários, esses corpos não correspondem aos locais destinados a eles, porque as imagens de Alair, na forma como as compreendo, não se dão por meio de um registro inscrito na lógica da representação, mas sim, em direção a uma lógica das multiplicidades e dos devires, havendo toda uma delicadeza nas imagens, nos processos em que a intimidade é tornada pública.

No capítulo anterior, lancei a seguinte questão: O fotógrafo apenas reiteraria acriticamente estes enquadramentos ou ofereceria possibilidades de repetição subversiva? Mas é possível responde-la? Se pensarmos somente a partir dessas categorias, de forma isolada, sem contexto, a obra de Alair poderia ser entendida como um modo de consolidar as normas hegemônicas de gênero, raça, etárias, entre outras. Como afirmou Preciado (2011, p.98, tradução nossa), "não é possível afirmar se uma ação performativa é inerentemente subversiva ou mera repetição da ordem estabelecida, posto que sua capacidade de subversão depende estritamente do contexto de citação". A intervenção performativa pode desatar cadeias de significação que desarticulam a norma e abrem novas possibilidades de subjetivação. A potência poético-política dependeria, assim, de sua capacidade relacional, de sua capacidade para estabelecer significados que excedem a norma". (PRECIADO, 2011, p.18). Até mesmo porque, a partir dos estudos *queer*, não entendo a crítica como uma forma de medir com a régua que pretende aferir o quanto uma obra de arte se conforma ou vai além das normas. Seria possível estabelecer tais parâmetros?

Se o cu, quase canonizado pelos estudos *queer*, como uma figuração privilegiada da subversão, pode lançar Alair a uma posição confortável como um *fotógrafo das diferenças*, a forma como também dá destaque ao pênis, por sua vez, parece mais problemática, pondo em suspeita tal vinculação. Mas, qual a razão desta

afirmação? Como afirmei, por meio de Rolnik (2011), o problema aqui tem a ver não com o falso ou verdadeiro, mas sim do vitalizante ou destrutivo, ativo ou reativo.

Embora, não pretenda me ater às formulações psicanalíticas, inclusive, por compreender meus limites para uma discussão justa em relação a teoria criada por Freud, acredito que a discussão de um aspecto que lhe é inerente se torna inevitável aqui: a distinção entre falo e pênis. Se o pênis e o ânus, nos corpos daqueles que os possuem, estão em áreas muito próximas, os discursos direcionados a cada uma dessas partes, por sua vez, tem conotações muito distantes. O que significa dizer que uma obra repleta de pênis, em seus variados graus de intumescência, da flacidez até a ereção, inclusive com imagens de abdomens ejaculados¹⁰³, seja considerada fálica? O adjetivo não é apenas uma forma de qualificar esse aspecto, ao contrário, parece conter um certo demérito, ou ao menos, uma carga problemática, a depender de quem enuncia tal afirmação, como se a figura do pênis fosse o signo da dominação masculina em si. Ao contrário do cu, cuja injúria tem sido ressignificada na crítica *queer*, parece haver uma descrença quanto as possibilidades do pênis devir. É possível *queerizar* o pênis? É possível reinscrever o pênis para além do campo hegemônico que lhe parece ter como o único destino?

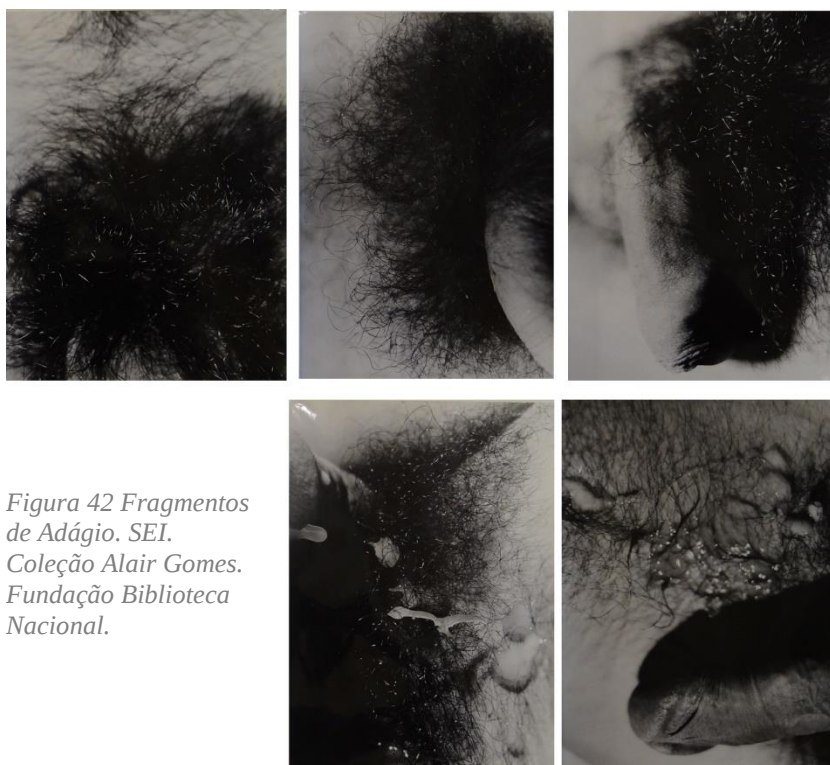


Figura 42 Fragmentos de Adágio. SEI. Coleção Alair Gomes. Fundação Biblioteca Nacional.

¹⁰³ Uma curiosidade sobre esse aspecto é que, segundo Santos (2006), Hervé Chandes, na exposição de 2001, em Paris, da qual foi curador, declarou que o único tema nas fotografias de Alair que foi censurado nessa exposição foi o das imagens que continham closes de abdomens com esperma ou fotos de pênis ejaculados.

Em *Além do Falo*, Jane Gallop (2001, p.280), escreveu que “as feministas reclamam da nossa cultura falocêntrica” e “os lacanianos concordam que a nossa cultura é falocêntrica, mas consideram que isso é um fato estrutural da linguagem que não precisa ter relação com a opressão das mulheres pelos homens”. Pois, conforme Preciado (2011, p.74), embora Lacan tenha definido que o pênis não é sinônimo do falo, sendo o primeiro um órgão genital que pertence aos corpos masculinos¹⁰⁴, enquanto o segundo não é um órgão, mas um “significante privilegiado que representa o poder e o próprio desejo e confirma acesso à ordem simbólica”, ainda assim, parece haver uma tensão quando o assunto são as possibilidades de separar o pênis do falo. Para Gallop (2001, p.278), numa discussão que envolve feminismo e psicanálise, se a distinção for possível, “a luta do feminismo contra o falocentrismo não é uma luta contra os homens. Mas se for quase impossível esclarecer a distinção falo/pênis, isso talvez explique o constante retorno da suposição de que os homens são inimigos do feminismo” (GALLOP, 2001, p.278). Porém, ainda que a autora considere urgente pensar uma masculinidade não fálica, Gallop acredita que esta dificuldade em separar tais conceito é um sintoma da impossibilidade, devido a circunstâncias históricas, de pensar um corpo masculino que não seja fálico e um corpo masculino que possa acoplar-se ao feminino. A Sinfonia poderia nos ajudar diante dessa falta de imaginação?

Desde a graduação, chamava-me atenção à estranheza dessa escolha conceitual, já que no senso comum, no sentido “dicionaresco”, o falo é designado como imagem representativa do órgão sexual masculino. O próprio Alair, em seus textos, muitas vezes usa o termo falo para se referir ao pênis. Mesmo no *Vocabulário de Psicanálise* de Laplanche e Pontalis (2001, p.166), logo no início do verbete sobre o falo, não foi possível escapar de tal alusão de modo que os autores pontuam que: “Na Antiguidade greco-latina, representação figurada do órgão sexual masculino”, porém, “Em psicanálise, o uso deste termo...”. Ainda que para os lacanianos, o falocentrismo não signifique androcentrismo, é comum ouvirmos e vermos em textos feministas “que devemos alterar o falocentrismo do discurso a fim de alterar a sorte das mulheres na sociedade” (GALLOP, 2001, p.280). É possível a separação psicanálise e política, se pergunta Gallop? Pois, em sua perspectiva, “enquanto os

¹⁰⁴ Cabe ressaltar, que nos dias de hoje, com as discussões sobre travestilidade e transexualidade, não poderíamos até mesmo questionar se o pênis é de fato um órgão pertencente exclusivamente aos corpos masculinos?







psicanalistas sustentarem a separabilidade ideal do falo em relação ao pênis, eles podem agarrar-se a seu falo e acreditar que seu discurso falocêntrico não precisa ter qualquer relação com a desigualdade sexual, nem qualquer relação com a política. (GALLOP, 2001, p.281).

Porém, ainda que considere pertinentes todas as críticas que a autora endereça à psicanálise e aos psicanalistas, já que a teoria psicanalítica não é uma entidade em si mesma, em separado daqueles que a exercem, acredito que é necessário pensarmos em termos conceituais menos problemáticos para tratar das violências de gênero, mesmo quando o gênero por si parece ser a própria violência. A noção de falocentrismo, nesses termos, não é essencialista? Não que seja uma fantasia, pois, não é difícil imaginar os motivos de tal associação. Mas, por que equalizar o pênis e a “opressão” em uma relação tida como intransponível? Quais seriam as possibilidades das relações imbricadas nesse conceito devirem na imaginação feminista quando tal associação está em sua própria raiz? Se Gallop diz compreender a impossibilidade de pensar um masculino que não seja fálico, esta também não seria um modo de compreender a própria impossibilidade do feminismo? Ou ao menos, de seu avanço ou capacidade de transformar a cartografia do presente? Pois, ainda que pensássemos somente pela *lógica binária do gênero*, se a transmutação ocorre apenas em um dos polos, o feminino, a partir da crença na imutabilidade do outro, o masculino, essa visão não resultaria no fracasso do feminismo?

Essa constante associação é nociva, principalmente, quando falamos daqueles e daquelas que não se conformam a linearidade do sistema *sexo/gênero/desejo/práticas sexuais* (BUTLER, 2003). Tanto porque o pênis não é exclusividade do corpo masculino, afinal, se pensarmos nos casos de travestilidade e transexualidade, podemos entender que algumas mulheres também têm pênis; quanto porque a masculinidade não pertence, como também, não é produzida, exclusivamente, por homens que possuem um pênis (HALBERSTAM, 2008). Nessa perspectiva, em suas diferentes matizações, as masculinidades de homens trans, mulheres, lésbicas ou não, bem como, a de homens não heterossexuais, são apenas vistas como apropriação ou imitação da masculinidade dominante ou hegemônica, para citar o termo de Connell (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013). O fato da masculinidade parecer nunca estar alijada do campo dominante leva Halberstam a questionar se a teatralização paródica da feminilidade empreendida por homens é mais facilmente associada à transgressão de gênero em relação às performances

drag king, realizadas por mulheres. O mesmo poderia ser questionado em relação a como a “bicha louca” parece estar mais associada a subversão do que a sapatão. Nesse sentido, o falocentrismo e a masculinidade, quando pensados acriticamente, podem se pautar, mesmo que inintencionalmente, numa prerrogativa lesbofóbica, transfóbica¹⁰⁵ e homofóbica.

Uma das repercussões dessa questão pode ser vista em *O Manifesto Contrasexual*, onde Preciado (2011) discute as acusações por parte de algumas feministas de que o dildo seria o sintoma de uma construção falocêntrica e patriarcal do sexo baseada na imitação de um ato heterossexual. Segundo Preciado (2011), na ortodoxia feminista “toda representação do falo é considerada sinônimo do retorno do poder heterossexista sobre a mulher/a lésbica” de tal forma que, “algumas separatistas radicais chegarão até a afirmar que um ato sexual entre duas lésbicas no qual há intervenção de um dildo ‘não é verdadeiramente lésbico’”. (PRECIADO, 2011, p.77-8). Sendo que poderíamos nos perguntar, inclusive, o que é algo verdadeiramente lésbico? Essa vertente do feminismo se aproxima do discurso heteronormativo onde “a utilização de dildos entre lésbicas surge como a prova efetiva de que ‘um ato sexual sem pênis não pode ser considerado verdadeiramente sexual’”. Preciado, por meio de Butler, diz que ambas visões se baseiam no falso pressuposto de que “todo sexo hétero é fálico e todo sexo fálico é hétero”. Falso pressuposto, acima de tudo, pois, para Preciado “o dildo não é o falo e não representa o falo porque o falo, digamos de uma vez por todas não existe. O falo não é senão uma hipóstase do pênis”. (PRECIADO, 2011, p.78).

Butler, ainda na leitura empreendida por Preciado (2011, p.78), “aponta que os homens se comparam o tempo todo com o ideal de falo exatamente porque são dotados de um pênis, e não de um falo, estando, pois, obrigados a demonstrar sua virilidade de maneira compulsiva”. E quanto aos homens que não conseguem ver que a fronteira que estabelece o limite entre os gêneros é uma ilusão de ótica, já que o caráter tácito implícito à normalização da vida social não os permitem compreender que os modos pelos quais performatizam a masculinidade não são menos fictícios em

¹⁰⁵ No caso de travestis e de mulheres trans, esse aspecto pode ser facilmente compreendido, desde a proibição do uso do banheiro feminino até mesmo na própria recusa de alguns feminismos as aceitarem como integrantes do movimento. Essa postura alia alguns feminismos aos setores mais conservadores de nossa sociedade. “Não se nasce mulher, torna-se”, a frase de Simone de Beauvoir, uma das mais repetidas pelo feminismo, parece quase sentido nesses casos, pois, em todos eles, o sexo biológico é encarado como um destino e a mulheres com vagina acabam sendo consideradas as únicas que podem ocupar a posição de sujeitos do feminismo.

relação aqueles considerados como ilegítimos por eles, mas também, caso ainda julguem que o gênero é apenas expressão da natureza e com isso confirmam certo poder mágico ao pedaço de carne que possuem entre as pernas, talvez, estes possam apreender com os *dildos*, num exercício *contrassexual*, meios de desinvestir seus próprios órgãos da economia libidinal heterocentrada. O residual tóxico dessas análises chegou até mesmo a enlamear a crítica sobre a obra de Alair. Como visto no segundo capítulo, ao se referir a Sinfonia, Santos (2006, p.297) diz que Alair, “enquanto senhor do processo e detentor de uma arma fálica, a máquina fotográfica” desterritorializaria seu lugar de ativo ao assumir a passividade do adorador. Os corpos masculinos na Sinfonia abarcam possibilidades irreduzíveis a simples gramática sexual empreendida pela díade ativo/passivo. Nas últimas imagens da Sinfonia, o corpo de Alair retorna para composição, dessa vez, completamente nu. O interessante é como a foto está inserida entre outras duas imagens, gerando um movimento no qual, inicialmente, Alair fotografa um jovem, depois fotografa a si mesmo e por fim, o jovem que o fotografa. Entendo que processos como esse, demonstram mais como o encontro com o corpo masculino jovem o contagia do que simplesmente uma inversão de papéis pensada na lógica binária dos gêneros. Na Sinfonia, a analidade, em si mesma associada à feminilidade, não está desassociada da masculinidade, conforme o esperado a partir da incorporação acrítica dos binarismos de gênero. É problemática a associação que toda representação do pênis numa obra de arte, ou não, seja reduzida, sem qualquer contextualização, por meio do aparato psicanalítico, mesmo quando esta provém das relações que o feminismo estabelece com a psicanálise, a uma inscrição fantasmática da “economia libidinal heterocentrada” que só pode se efetivar por meio de binarismos como masculino-fálico-ativo-opressor/feminino-maternal-passivo-oprimido (PRECIADO, 2014). O investimento coletivo dos órgãos é resultado de processos que não concernem aos indivíduos, “mas nas séries que determinam as conexões, as disjunções e as conjunções de órgãos” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.189). Por meio dos estudos *queer*, entendo que devemos estranhar, ao invés de cristalizar, os enquadramentos vigentes que postulam as possibilidades que temos de nós relacionar com nossos corpos. A economia libidinal heterocentrada está longe de ser um mapa totalizante de toda a gramática do desejo.



Figura 43 Fragmentos de Finale. SEI. Coleção Alair Gomes. Fundação Biblioteca Nacional.

Entendo que há riscos em conectar a obra de Alair a contextos que excedem os de sua criação, pois, tal associação pode mais ocultar do que tornar aparente suas proposições. Mas, ao abordar sua obra por meio da cartografia, não a entendo como um dado do "passado", restrito a um tempo cujo abismo histórico não podemos transpor. A partir da cartografia, o encontrar-se com a Sinfonia não se dá no sentido de resgatar uma suposta essência perdida que a obra pudesse revelar. De modo que a ativação de sua obra nos dias de hoje se dá em consonância com os tensionamentos provocados pela cartografia do presente, lançando a Sinfonia à encontros muitas vezes impensáveis em relação ao contexto de sua criação.

Como discutido no segundo capítulo, conforme Scott (1988), muitos estudos, no processo de "tornar a experiência homossexual visível", desconsideram a interrelacionalidade entre homossexualidades e heterossexualidades, bem como, também acrescentei, entre masculinidades e feminilidades. As masculinidades homoeróticas não estão num limbo, desconectadas de outras experiências oriundas da economia desejante de nosso tempo. Deste modo, com a estratégia de utilizar experiências de comunidades lésbicas com o dildo ou ressaltar como a masculinidade não é reduzida aos homens com pênis, e concomitantemente, que o pênis não é posse exclusiva dos homens, não busquei tornar estas pessoas como modelos, da mesma forma que não entendo a Sinfonia como a proposição de uma nova referência a ser seguida. Com esta operação, além de ressaltar a interrelacionalidade desses termos, tive como objetivo problematizar os discursos que tendem a obstruir os canais de expressão de uma obra como a Sinfonia, já que ela não reside numa posição confortável que a elide da possibilidade de que tais associações recaiam sobre ela, quando mesmo, o próprio Alair não ficou impune a certa patografia que tende em caracterizá-lo. Quase quarentas anos após a criação da Sinfonia, sua circulação ainda não se efetivou e sua caracterização como uma obra fálica apenas ameaça as possibilidades de sua ativação nos dias de hoje como um potente vetor de contágio para proposição de modos de subjetivação mais inventivos. E se nessa operação, destaquei apenas duas partes do corpo, não pretendi alvitrá-las como sendo zonas privilegiadas em detrimento de outras, mas apenas problematizar aqueles que parecem ser os órgãos, cujo investimento de significações mais geram tensões nas compreensões do que pode um corpo masculino, já que a díade atividade/pênis e

passividade/ânus ainda parece ser oposta e hierarquizada, questão percebida pelo próprio Alair. Ainda assim, caso isso tenha ocorrido, a responsabilidade é minha e não de Alair.



Em *Finale*, movimento que revela os “os aspectos mais pontuais e íntimos de uma experiência erótica com um rapaz” (GOMES, 1979/2001, s.n), como numa fantasia final, apresenta imagens que se destacam, num certo sentido ao menos, das demais. Na fotografia 1527, Alair apresenta um jovem, deitado sobre pedras, sendo a primeira imagem feita fora do apartamento. Esse *um* jovem, nada tem de indefinido, trata-se de Paulinho, aquele para quem Alair dedicou a *Symphony of Erotic Icons*. Atrás de cada fotografia, há inscrições com abreviações dos nomes dos fotografados, como “PL”, por exemplo. Luciana Muniz quem me atentou para esse aspecto, bem como, que o diário *Addendum 1972*, escrito no transcorrer da realização da Sinfonia, é dedicado a Paulinho, seu namorado. O diário, onde pode-se ler frases como, “Imediatamente, percebi que ele era o grande amor da minha vida” (GOMES, 1972, p.11), é um dos poucos escritos na língua portuguesa. Qual a razão de escrever em sua própria língua, quando boa parte de seus escritos estão em inglês, será por que, talvez, a relação com Paulinho era uma forma de voltar do exílio? Talvez não uma voltada ao mundo tal como está estabelecido, pois a praia, nessas imagens, parece um lugar sem lugar, já que não há nada que a permite localizá-la, mas essas imagens evocam esses outros lugares, lugares outros que Foucault (2001) nos fala por meio da noção de heterotopia, espaços que têm a capacidade de subverterem os códigos prescritos previamente por uma moral social, instaurando possíveis para que a vida volte a fluir, mesmo que essa transgressão não implique necessariamente uma crítica ao modelo hegemônico, tal como parece acontecer em relação as utopias (FOUCAULT, 2001). Não se pode estar além desse mundo, mas Alair manteve-se vulnerável as forças que tomavam seu corpo e mesmo quando as sensações advindas desses encontros não possuíam representação na cartografia vigente, ele criou um mundo possível.



Figura 44 Fragmentos de Finale. SEI. Coleção Alair Gomes.



RESISTIR AO PRESENTE

Em 2015, quando estava no Rio para realizar a pesquisa na Coleção Alair Gomes na Biblioteca Nacional, pude assistir a uma montagem da peça teatral *O beijo no asfalto* de Nelson Rodrigues. A trama inicia-se em uma delegacia, onde um jornalista e um delegado discutem como mascarar um crime cometido pelo primeiro. A saída que encontraram para despistar o delito é noticiar um caso visto pelo jornalista naquela manhã: um homem vai ao encontro de outro, que está estirado no chão após ter sido atingido por um bonde, e este, ao perceber que não teria mais chances de sobreviver, pede-lhe que realize seu último desejo, um beijo. Daí o título da peça *O beijo no asfalto*. Ao perceberem que um beijo entre dois homens geraria um tumulto capaz de atrair a atenção pública e, com isso, ocultar o próprio crime do delegado, decidem espalhar a notícia, para assim, esconderem-se por meio dela.

Após assistir à peça, cuja primeira montagem foi realizada em 1961, pensei em sua atualidade, pois, ainda nos dias de hoje, parece que questões que rompem com os “valores morais” ainda são utilizadas para encobrir a virulência no âmbito dessa política com “p” maior. Desde que entrei na pós-graduação, no segundo semestre de 2014, uma agenda fascista tem ganhado força e levado a diante pautas conservadoras como, para citar alguns exemplos, a redução da maioria penal, claramente amparada num discurso de ódio contra a população negra e pobre de nosso país; a tentativa de retirar a noção de “gênero” dos planos municipais de educação, gerando um pânico moral acerca dessa palavra, buscando anestesiar as mudanças que julgam estar ocorrendo por meio dela; e não menos importante, o golpe de Estado que retirou Dilma Rousseff da presidência no Brasil. Os conservadores, odiosos as diferenças, parecem lidar muito bem com suas próprias desavenças internas ao criarem coalizões que muitas vezes só são percebidas por meio dos efeitos nefastos que produzem. A *lama* de ódio parece-nos engolir por meio de seus efeitos tóxicos. Há uma sensação coletiva de desânimo diante desse mal-estar, um temor que assombra a frágil democracia em que vivemos.

Ainda que inseridos nesse contexto sombrio, no qual a Arte em si parece estar desacreditada, eu acredito na potência da fotografia de Alair Gomes, já que mais do que nunca precisamos de masculinidades não hegemônicas, masculinidades não destrutivas. Com Rolnik (2011), como dito, entendo que o encontro com a Symphony

of Erotic Icons, uma obra produzida nas décadas de 1960 e 1970, não tem como objetivo "'resgatar' uma suposta essência perdida" que se encontraria no período de inflexão contracultural no qual a série foi criada. Meu desejo foi o de pensar como a reconexão com a Sinfonia pode somar-se aos esforços de reinvenção da cartografia do presente, mesmo na contracorrente das operações que buscam anestesiar seu poder de contágio. Sua obra propõe um encontro intensivo com o corpo masculino, desvencilhando-os dos signos de dominância, ainda tão vigente nos discursos autoritários em circulação. Nessa pesquisa, de modo geral, além de buscar compreender como as imagens agem nos modos de subjetivação, importou-me pensar como resistir aos terrores da ordem macropolítica sem que isso gere um endurecimento, obstruindo a vibratibilidade de nossos corpos, tornando-nos anestesiados diante das sensações provocadas nesses confrontos.

Em *Loca-lizando Alair de Oliveira Gomes*, busquei situar a produção de Alair, não somente no âmbito da fotografia, como também apontar seu envolvimento em áreas menos conhecidas de seu trabalho. Costuma-se cristalizar o fazer de alguém em uma identidade profissional. Alair foi um fotógrafo e essa visão não está equivocada, mas eclipsa toda multiplicidade que lhe é característica. Alair atuou por meio da escrita, tanto nos diários íntimos, os *Journals*, quanto no pensamento sobre Filosofia da Ciência e Crítica de Arte; na docência, transitou pelo o Instituto de Biofísica da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde se aposentou, pela Escola de Artes Visuais Parque da Lage e Oficina de Escultura do Ingá, além dos inúmeros cursos livres na área de história da arte e fotografia. Na fotografia, certamente, dedicou uma profusão de imagens ao corpo jovem masculino, mas fotografou por décadas tanto o Teatro quanto o Carnaval carioca, como também, imagens de botânica. E ainda assim, muitos aspectos escapam desta breve síntese. O desafio foi como apresentar seu trabalho fotográfico sem obliterar todos esses outros percursos que atravessam sua obra fotográfica e ajudam-nos a compreender os porquês de uma sinfonia ou uma sonatina visual em que sua estrutura é inspirada na montagem cinematográfica ou qual as razões para as contínuas aproximações entre Arte e Ciência em seus textos.

Muitas passagens percorridas, como a leitura do capítulo evidencia, não oferecem uma abordagem complexa ou mesmo uma análise desses pontos. Diante da limitação temporal que uma pesquisa de mestrado impõe, ao invés de não abordar estes aspectos, tive a intenção de realizar, ao menos, pequenas paragens sobre estes

pontos e apresentar elementos da vida de Alair que merecem investigações futuras. Todos seus diários, por exemplo, com exceção de *Drôle de Foi* (Estranha Fé), analisado por Santos (2015), são inéditos e são um potente arquivo que merece ser ativado. Nesse sentido, espero ter deixado claro que, em nenhum momento, pretendi encerrar Alair no breve texto em que apresento, ao contrário, busquei oferecer a maior quantidade de saídas que pude. Em alguns momentos, utilizei as notas de rodapé, nesse sentido, como sinalizadoras de pontos de partidas para outras incursões.

Invisibilizar/descobrir/reduzir a uma identidade são as estratégias comumente utilizadas na historiografia de arte moderna e contemporânea na cartografia de uma série de produções artísticas como as de Alair. É essa a discussão que busquei empreender em *Notas para a cartografia da obra de Alair Gomes*. Inspirado pelas proposições de Preciado, questioneimei-me quais as razões do obscurantismo em relação a sua obra e busquei apresentar algumas pistas para problematizar a recepção de sua obra quando este processo se dá a partir de marcos normativos. O homoerotismo, certamente, perpassou a vida e a obra de Alair, mas se utilizamos esse conceito a fim de reduzir sua obra à uma identidade, perdemos de vista as relações entre poder e campo visual e as tentativas de marcar somente esses outros indesejáveis a História da Arte.

Queer pode ser uma forma de transmutar os sentidos atribuídos ao estranhamento, fazendo-o de verbo e uma potente analítica das normalizações. Assim, busquei estranhar o uso acrítico de termos como melancolia, fetichismo e voyeurismo, tal como inscritos no vocabulário da psicopatologia, para abordar a vida e obra de Alair. Com Deleuze (1997), pode-se compreender que a arte não se efetiva a partir desses estados, já que não são passagens da vida, ao contrário, são impedimentos dos fluxos desejantes, posições nas quais caímos quando o processo é interrompido, pois o artista não é doente, ao contrário, é médico de si e do mundo. Como sinalizou Rolnik (2011, p.24), “a criação abre canais para a afirmação da vida” e se a arte funciona como uma espécie de medicina é porque “a experiência que ela promove é capaz de intervir no processo de subjetivação daqueles que dela se aproximam, precisamente no ponto em que o desejo tende a tornar-se cativo e a despotencializar-se”. Estranhar a patografia endereçada a obra de Alair é importante, pois, se o objetivo desta investigação é ativar nos dias de hoje a experiência proposta pela Sinfonia, essa recepção poderia encapsular sua obra em uma nova clausura, não mais oriunda das impossibilidades de circulação, mas pela perda de sua vitalidade e

potência de contágio. Desta forma, é na contraposição às atitudes carpideiras, que apenas parecem extrair afetos tristes do encontro com a obra de Alair, que me *localizo*.

Em *Imagens Performativas ou como fazer coisas com imagens*, problematizei como as imagens atuam nos modos de subjetivação para, no capítulo seguinte, pensarmos a importância da arte na proposição de encontros que questionem a normalização do campo visual. Cotidianamente estamos expostos a uma avalanche de imagens que, embora, não sejam deterministas, implicitamente postulam quais são os modos possíveis de existência a homens e mulheres e a todas e todos que não se conformam nessas categorias, limitando o que somos capazes de apreender. Entendo esse aspecto por meio da noção de imagem performativa, ou seja, imagens que se fazem norma por meio de repetições que ocultam o caráter performativo de sua construção. Mesmo que *a priori* nada garanta esse aspecto, a arte pode ser um vetor privilegiado na contestação da suposta naturalidade que essas imagens carregam. Falta-nos gestos parresíastas no campo visual, modos de instaurar a diferença nas imagens, desatando as convenções vigentes a partir de seus próprios termos. Essa atitude nos leva a Sinfonia.

Em *Opus 3 – Symphony of Erotic Icons*, apresentei as características que marcam tanto a inventividade de sua obra quanto as impossibilidades de sua circulação: o trabalho com múltiplas imagens e a abordagem, sem qualquer censura, do corpo masculino. O corpo masculino não é representado, mas experimentado. Assim, nesse processo, o corpo masculino na obra de Alair não deve ser encarado como um ideal a ser seguido, como modelo. A Sinfonia é exatamente o contrário, um encontro intensivo com o corpo masculino, no qual as compreensões típicas do “gênero masculino” são ressignificadas, não no abandono da “masculinidade”, mas no estabelecimento de uma nova forma de relação, anunciando uma nova política de desejo. É nessa nova relacionalidade que encontramos a potência de sua obra, sua força de contágio. Alair (1979) afirmou que a Sinfonia é uma viagem de exploração do corpo masculino e se tomarmos a definição de viagem tal como escreveu em *A New Sentimental Journey*, como associada aos conceitos de metamorfose e transmutação, podemos entender a experiência que essa viagem propõe a todos aqueles que se permitem na aventura dessa travessia.

Muitas vezes para referir-me a *Symphony of Erotic Icons*, apenas utilizo a palavra “Sinfonia”, como uma forma de abreviação, mas algo que não mencionei, é

que nas fotos que Alair utilizou para incluir os títulos da sequência e seus movimentos, também se encontram versões similares, criadas por ele, na língua portuguesa. Alair realizou a tradução do título (original?) para Sinfonia de Ícones Eróticos, talvez com a esperança que a obra pudesse circular livremente em seu próprio país, algo que ainda não aconteceu, mesmo após 40 anos de sua criação. Assim, a escolha por manter o título da obra na língua inglesa é para marcar a estrangeiridade que ainda lhe é inerente, ressaltar como a *Symphony of Erotic Icons* ainda se mantém ilhada em seu próprio país. Ao longo dessa pesquisa, afirmo que a contemporaneidade de Alair Gomes será sempre póstuma. Novamente, pergunto: Faremos parte deste esquecimento coletivo ou nos juntaremos aos esforços de inventar outro arquivo?

Se nos estudos *queer* há uma postura crítica aos esforços assimilacionistas, comumente empreendidos pelos movimentos identitários, não é porque recusa-se a aceitação e acolhimento das diferenças. O ponto de diferenciação é que os primeiros entendem que se deve pensar qual é o mundo do qual se quer fazer parte. Se for nesse, no qual parece haver uma pasteurização nos modos de subjetivação, esterilizando qualquer diferença, a assimilação implicará normalização, um achatamento de qualquer disparidade. Diante as tentativas de uniformização, ao invés de equalizarmo-nos aos modos de estar no mundo já dados, devemos reinventar a cartografia do presente. Como escrevem Deleuze e Guattari (2007), criar é resistir e é isso o que nos falta, criação, resistir ao presente.

REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do estado**. Lisboa: Editorial Presença/Martins Fontes, 1980.
- APÓS 5 anos. Caderno B. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro — Terça-feira, 25 de setembro de 1984.
- ASSEF, Claudia. Paris vê garotos de Ipanema de Alair. **Folha de São Paulo**. Ilustrada. São Paulo, quinta-feira, 15 de março de 2001.
- AUGUSTO, Sérgio. Purgatório da Biblioteca Nacional no Rio. **Folha de São Paulo**. Caderno Mais! São Paulo, 9 jul. 1995.
- AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- AYALA, Walmir. A gafe da Bienal. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro. Quarta-Feira, 18 de fevereiro de 1976.
- _____. Artes. **Diário de Notícias**. Quinta-Feira, 22 de abril de 1976. p.11.
- _____. Claro Escuro. **O Cruzeiro**. Nº2447. Rio de Janeiro. 03 de junho de 1978.
- _____. Artes Plásticas. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro. Segunda-Feira. 21 de novembro de 1988.
- BALDERSTON, Daniel; QUIROGA, José. A Beautiful, Sinister Fairyland: Gay Sunshine Press Does Latin America. **Social Text** 21.3 (2003) 85-108
- BARROS, L. P; KASTRUP, V. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, E; KASTRUP, V; TEDESCO, S. **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividades. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- BAQUÈ, Dominique. **La fotografía plástica**. Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 2003.
- BELELI, Iara. O imperativo das imagens: construção de afinidades nas mídias digitais. **Cad. Pagu**, Campinas, n. 44, p. 91-114, jun. 2015.
- BENÍTEZ, MARÍA ELVIRA DÍAZ. Dark Room aqui: um ritual de escuridão e silêncio. **cadernos de campo**, São Paulo, n. 16, p. 93-112, 2007
- BESSA, Juliana Cristina *et al.* A 'moldura' em análise. **Revista de Psicologia da UNESP**, v. 10, p. 7, 2011.
- BESSA, Karla. "Um teto por si mesma": multidimensões da imagem-som sob uma perspectiva feminista-queer. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 17, n. 30, p. 67-85, jan-jun. 2015.
- BITTENCOURT, Francisco. Ritual na Saramenha. Artes Visuais. **Tribuna de Imprensa**. Rio de Janeiro. 31 de julho de 1979.

BORBA, Rodrigo. A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. **Cad. Pagu**, Campinas, n. 43, p. 441-474, Dec. 2014.

BRASIL. **Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio**. Diretoria Geral de Estatística. Recenseamento Geral do Brasil: 1920. Rio de Janeiro, 1920. v. 4, pt.4: população.

BUTLER, Judith. *Excitable Speech. A politics of the performative*. Routledge: New York and London, 1997.

_____. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo*. IN: LOURO, Guacira L.(org.), **O Corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____. **Mecanismos psíquicos del poder**. Teorías de la sujeción. Madrid: Cátedra, 2001.

_____. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. 2.edº. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. O parentesco é sempre tido como heterossexual?. *Cad. Pagu*, Campinas, n. 21, p. 219-260, 2003.

_____. **Lenguaje, poder e identidad**. Madrid: Síntesis. 2004.

_____. **Undoing Gender**. New York and London: Routledge, 2004.

_____. **Vida precaria: el poder del duelo y la violencia la ed.** - Buenos Aires :Paidós, 2006.

_____. **PERFORMATIVIDAD, PRECARIEDAD Y POLÍTICAS SEXUALES**. In: AIBR. **Revista de Antropología Iberoamericana**. Volumen 4, Número 3. Septiembre-Diciembre 2009.

_____. Sobre o anarquismo: uma entrevista com Judith Butler. **Política & Trabalho**. Revista de Ciências Sociais, n. 36 - abril de 2012 -pp.19-27

_____. Regulações de gênero. *Cad. Pagu* [online]. 2014, n.42 [cited 2015-08-28], pp. 249-274

_____. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BRASIL, Emanuel. Homenagem. In: Cartas. **Jornal do Brasil**, Ano CII — N° 178. Rio de Janeiro, Sábado, 03 de outubro de 1992.

CÂNDIDO, Antônio. Revistas. Notas de Crítica Literária. **O Jornal**. Domingo, 9 de junho de 1946. P.4

CAVALCANTI, Lauro (Org.). **Roberto Burle Marx: The Modernity of Landscape**. Actar: Barcelona, 2011.

CARDOSO, João Batista Freitas; SANTOS, Roberto Elísio dos; VARGAS, Herom. A personagem adolescente como protagonista em quatro filmes brasileiros contemporâneos. Intercom, **Rev. Bras. Ciênc. Comun.**, São Paulo , v. 37, n. 2, p. 263-283, Dec. 2014 .

CARTIER-BRESSON, Henri. El instante decisivo (1952). In: FONTCUBERTA, Joan. (Ed.). **Estética fotográfica**: una selección de textos. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

CHAZAN, Lilian Krakowski; FARO, Livi F.T. “Exame bento” ou “foto do bebê”? Biomedicalização e estratificação nos usos do ultrassom obstétrico no Rio de Janeiro. **História, Ciências, Saúde** – Manguinhos, Rio de Janeiro, v.23, n.1, jan.-mar. 2016, p.57-77.

COELHO, Maria Claudia.; CAVALCANTI, Lauro. De La Sublimation au Sublime: un récit biographique sur Alair Gomes. In: Caujolle, C. et alii. (Org.). **Alair Gomes**. Paris: Actes Sud, 2001, v. , p. 136-140.

COLKER, Flávio. O caso Alair. **Blog Olhavê**. Publicado no dia 29 de março de 2010 Disponível em: <http://olhave.com.br/blog/wp-content/uploads/2010/03/alair-gomes-por-flavio-colker.pdf>. Acesso em 18/01/2016

CONNELL, Robert W.; MESSERSCHMIDT, James W.. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis , v. 21, n. 1, p. 241-282, Apr. 2013 .

CORPO a corpo. Grande Rio. **O Globo**. Domingo, 22 de novembro de 1992.

CORREIA, Irineu E. Jones. Notas sobre uma coleção invisível: A censura e as obras clássicas no acervo da Biblioteca Nacional. In: **ANAIS BIBLIOTECA NACIONAL**. Vol.122 • 2002. Rio de Janeiro, 2007.

COSTA, Célia. Ex-companheiro de artista plástico Jorge Guinle consegue reaver imóvel na Justiça. **O Globo**. 6 de setembro de 2011.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

COUTINHO, Wilton. O fantástico show da arte. **Jornal do Brasil**. 10 de setembro de 1980.

_____. Fotografia na Sala Bernadelli. **Jornal do Brasil**. Caderno B. Rio de Janeiro — Sexta-feira, 5 de agosto de 1983.

CZAJKA, Rodrigo. A revista civilização brasileira: projeto editorial e resistência cultural (1965-1968). **Rev. Sociol. Polit.**, Curitiba , v. 18, n. 35, p. 95-117, Feb. 2010.

DEBATE. In: **MO'DULO** - Revista de Arte, Cultura e Arquitetura. Ed. 61. Rio de Janeiro, Novembro, 1980.

DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, B.H. **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**. Para uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia, vol. 4; Tradução: Suely Rolnik. V.4. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia.; tradução de Luiz B. L. Orlandi. — São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. Controle e devir. In: **Conversações**, 1972-1980. Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.

DESPENTES, Virginie. **Teoría King Kong**. Editorial Melusina, 2007.

DIAS, Cleber; FORTES, Rafael; MELO, Victor Andrade de. Sobre as ondas: surfe, juventude e cultura no Rio de Janeiro dos anos 1960. **Estud. hist.** (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 25, n. 49, p. 112-128, June 2012.

DISITZER, Marcia. **Um mergulho no Rio**: 100 anos de moda e comportamento na praia carioca. 1. Ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Ed. 34, 2004.

DUARTE, Ana Rita Fonteles. Betty Friedan: morre a feminista que estremeceu a América. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 287-293, Apr. 2006.

EM DESAGRAVO à memória de Alair de Oliveira Gomes. **Jornal do Brasil**. Cidade. Ano CII — N° 290. Rio de Janeiro — Sábado, 23 de janeiro de 1993.

ENGENHEIRO é achado morto. In: Grande Rio. **O Globo**. Terça-feira, 4 de Agosto de 1992.

ENGENHEIRO enterrado. **Jornal do Brasil**. Ano CII — N° II. Rio de Janeiro — Quarta-feira, 5 de agosto de 1992.

FARIAS, Patrícia. A praia carioca, da colônia aos anos 90: uma(s) história(s). **Contracampo** (UFF), Rio de Janeiro, v. 4, p. 125-146, 2000.

FONTCUBERTA, Joan. **El beso de Judas**. Fotografia y verdad. Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 1997.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade II**: O uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. Outros espaços. Em: Foucault, Estética: literatura e pintura, música e cinema - **Ditos e escritos III**. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2001 (pp. 411-422).

_____. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). - São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FRY, Peter; MACRAE, Edward. **O que é homossexualidade**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

GALLOP, Jane. Além do falo. Cad. Pagu, Campinas, n. 16, p. 267-287, 2001.

GARCIA, Wilton. O corpo contemporâneo: a imagem do metrossexual no Brasil. **Mneme** – Revista Virtual de Humanidades, n. 11, v. 5, jul./set.2004.

_____. Alair Gomes e a fotografia. In: **Homoerotismo & imagem no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Nojosa edições, 2004.

GAY e culto. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro. Domingo, 1 de novembro de 2009. Ano 119. Nº 207.

GAVÉRIO, Marco Antônio. Medo de um Planeta Aleijado? Notas Para Possíveis Aleijamentos Da Sexualidade. In: **Áskesis**, v. 4, n. 1. janeiro/junho – 2015. 103 – 117.

GEFTER, Philip. Sam Wagstaff: The Photographer. In: **Getty Research Journal**, No. 2 (2010), pp. 193-202.

GOLDENBERG, Mirian. **Toda mulher é meio Leila Diniz**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1995.

GOMES, Aíla de Oliveira (Org.) **Alair de Oliveira Gomes: 1921-1992 : relevant data concerning his intellectual life**. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, s/d.

GOMES, Alair de Oliveira. São Francisco e a futura exposição. In: **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, Terça-Feira, 26 de julho de 1938.

_____. Os movimentos dos seres vivos. **Revista Brasileira de Filosofia**. v. 5, n. 4, p. 608-621, out./dez. 1955.

_____. Os movimentos dos seres vivos. **Revista Brasileira de Filosofia**. v. 6, n. 1, p. 98-116, jan./mar. 1956.

_____. Impressões da V Bienal de São Paulo. Suplemento Dominical, **Jornal do Brasil**. Sábado. 21 de novembro de 1959.

_____. Breve estudo da abstração (II). **Jornal do Brasil**, Sábado, 3 de setembro de 1960. Suplemento Dominical.

_____. O Júri da Bienal de 1961 e os Seus Resultados. In: Suplemento Literário. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro. Domingo, 31 de dezembro de 1961.

_____. O Enigma de Marienbad. In: Suplemento Literário. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro. Domingo, 17 de julho de 1962.

_____. A pintura de Ione Saldanha. In: **Correio da Manhã**. 2º Caderno. Rio de Janeiro. Sexta-Feira, 10 de abril de 1964.

_____. O Conceito de Liberdade na Ciência Contemporânea. In: **Cadernos Brasileiros**. Revista Bimestral. Ano VII, No. 30. Julho-Agosto de 1965.

_____. The Brain-Consciousness Problem in Contemporary Scientific Research. In: **From Brain and Conscious Experience**, ed. John Eccles, Springer-Verlag, 1966.

_____. O retorno ao prazer na figuração de uma bienal. **GAM**. Nº13. Rio de Janeiro, 1968.

_____. Understanding Media. In: **Cadernos Brasileiros**. Revista Bimestral. Ano XI, No. 6, Numero 56. Novembro-Dezembro, 1969.

_____. Amélia Toledo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 de julho de 1970a.

_____. A Auto-antropofagia de Glauco Rodrigues.. Caderno B. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, sábado, 10 de outubro de 1970b.

_____. Nos caminhos da arte inglesa. Caderno B. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, sábado, 18 de dezembro de 1971.

_____. Farnese: Os espaços do sonho. **Cultura**. Revista trimestral - julho a setembro de 1972 - Ano 2 - Nº7.

_____. Lúcio, o visual. **Tribuna da Imprensa**. Tribuna Literária, Rio de Janeiro, 20 out. 1973.

_____. Desejo e temor de independência cultural no Brasil. **Cultura**. Brasília. Ano 4. N.15 out./dez. 1974.

_____. **Opus 3. Acerca da sinfonia dos ícones eróticos (ou composição erótica em três movimentos)**. Coleção Alair Gomes: Fundação Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, 4 de outubro de 1975.

_____. A Bienal 75: pontos altos. **Cultura**, n.20, jan./mar. 1976, p.47-60.

_____. Demolição do reducionismo. In: Tempo Brasileiro, nº49. Rio de Janeiro, Abril-Maio-Junho de 1977a.

_____. Roteiro da Bienal 77. **Cultura**, n.26, jul./set. 1977b, p.04-15.

_____. **Carnival in Rio**. A Feast for Gay Eyes – and more. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Outubro de 1977c.

_____. **On the Symphony of Erotic Icons**. Rio de Janeiro, March, 1979. Coleção Alair Gomes. Fundação Biblioteca Nacional (Texto Inédito).

_____. **Termo de transferência de posse de uma composição fotográfico com 1676 fotos, intitulada Symphony of Erotic Icons, de autoria de Alair Gomes, Rio de Janeiro**, para coleção fotográfica de Mr. Sam Wagstaff, New York. 11 de novembro de 1979.

_____. **Convite de lançamento do Livro Passagem na Galeria Saramenha.** Rio de Janeiro, 1 de Agosto de 1979c.

_____. **Sobre as gravuras de Ana Miguel.** Rio de Janeiro, fevereiro de 1989. Disponível em: http://muvi.advant.com.br/artistas/a/ana_miguel/gravuras.htm. Acesso em 18 de dezembro de 2016.

_____. Note sur les compositions photographiques séquentielles comportant plus d'une suggestion de presentation (Rio de Janeiro, décembre, 1978). In: **Alair Gomes.** Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2001 (Catálogo de Exposição).

_____. Brève description des 5 mouvements de la Symphony of Erotic Icons (Rio de Janeiro, Juillet 79). In: **Alair Gomes.** Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2001 (Catálogo de Exposição).

_____. **A Brief Statement.** Rio de Janeiro, 1977. Texto datilografado. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional.

_____. Carnival in Rio – a photo essay. **Gay Sunshine** – Journal of Gay Liberation. Special Issue: Brasil, n. 38/39, São Francisco: Winter 1979.

_____. Comentários e sugestões sobre o grande desfile das escolas de samba no carnaval carioca. **O Globo.** Rio de Janeiro: Edição de 18 de março 1982.

_____. A bienal de 85 e seu grande tema. **Cadernos Rio Arte:** Caderno lilás, Rio de Janeiro: Rio Arte, p.77-83, jan. 1986.

_____. História e Pré-História de um Cavalo. In: **Maurício Bentes:** Cavalo Luz. Catálogo de exposição: Rio de Janeiro, 1990.

_____. Rimbaud e Catulo, poetas garotões. In: LIMA, Carlos (Org). **Rimbaud no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1993.

_____. Introdução (1983). In: **Alair Gomes:** Corpus. (Catálogo de Exposição) Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Curadoria de Fernando Cocchiarale, 2003.

_____. **A new sentimental journey.** São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. Ione Saldanha. In: **Ione Saldanha:** o tempo e a cor Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil. 15 de junho a 12 de agosto de 2012 (Catálogo de exposição). (Originalmente escrito para o catálogo da exposição na Petite Galerie, Rio de Janeiro, 1965).

_____. Reflexões críticas e sinceras sobre a fotografia [1976]. In: Revista de Fotografia: **ZUM.** #6, Abril de 2014.

_____. Joaquim Paiva entrevista Alair Gomes, 1983. In **ZUM** #6. Publicado em: 22 de agosto de 2014. Disponível em: http://revistazum.com.br/revista-zum_6/alair-gomes-joaquim-paiva. Acesso em 24/04/2016.

_____. O prazer como motor criativo. In: **Alair Gomes**: Percursos. Curadoria Eder Chiodetto. CAIXA Cultural São Paulo. De 25 de julho a 04 de outubro de 2015. (Catálogo de exposição).

GRANDE concurso de natal d'o tico-tico. In: **O Tico-Tico**. Rio de Janeiro. 29 de Dezembro de 1926.

GREEN, James, **Além do carnaval**. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo, Editora Unesp, 2000.

_____. O Pasquim e Madame Satã, a "rainha" negra da boemia brasileira. **Topoi** (Rio de Janeiro), v. 4, n. 7, p. 201-221, 2003.

GREGORI, Maria Filomena. Relações de violência e erotismo. **Cad. Pagu**, Campinas, n. 20, p. 87-120, 2003.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1999.

GUIMARÃES, Marco Aurélio. SUMOC, Remington e Jurandir nos escândalos do IBGE. **Tribuna de Imprensa**, 25 de abril de 1961.

HALBERSTAM, Judith. **Masculinidad femenina**. Barcelona-Madrid: EGALES, 2008.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu** (5), 1995. 07-42.

HOCQUENGHEM, Guy. **A contestação homossexual**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. Heloísa Buarque de Hollanda. In: **Lei Rouanet**: Percurso e Relatos. Atitude Brasil: São Paulo, s.a.

HOPKINS, John. Moda masculina s.f. roupas para homens. Porto Alegre: Bookman, 2013.

IVANCHIKOVA, Alla. Freedom, Femininity, Danger: the Paradoxes of a Lesbian Flaneur in Sara Schulman's Girls, Visions and Everything. **American@**, v. 4, n. 1, p. 23-42, 2006.

JUNQUEIRA, Rogério Diniz. Homofobia: limites e possibilidades de um conceito em meio a disputas. **Bagoas** : Revista de Estudos Gays, v. 1, p. 1-22, 2007.

LACERDA, Luiz Carlos. **A Morte de Narciso**. Brasil. Documentário (45 min), 2003.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário da psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LAGNADO, Lisette. **O que é uma escola livre?** Rio de Janeiro: Oca Lage e Editora Cobogó, 2015.

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

LEITE JÚNIOR, Jorge. A pornografia contemporânea e a estética do grotesco. **revista (in)visível**, Portugal - Brasil, p. 10 - 22, 29 set. 2011.

_____. La celebracion de la cara oculta: la predominancia de la imagen del ano en la pornografia contemporanea. In: Carlos Alberto Barzani. (Org.). **Actualidad de erotismo y pornografia**. 1ed. Buenos Aires: Topia Editorial, 2015, v. , p. 63-79.

MACHADO, Paula Sandrine. **O SEXO DOS ANJOS**. Representações e práticas em torno do gerenciamento sociomédico e cotidiano da intersexualidade. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

MARIA, Cleusa. Informe de Arte. Caderno B. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro. Segunda-Feira, 3 de Novembro de 2003.

MARTÍ, Silas. Fotógrafo assassinado tem seus retratos de garotos das praias do Rio na Bienal. In: Ilustrada. **Folha de São Paulo**. 30 de Setembro de 2012.

_____. Mostra em SP joga luz sobre olhar voyeurístico de fotógrafo Alair Gomes. Ilustrada. **Folha de São Paulo**. 28 de Julho de 2015.

MAURÍCIO, Jayme. O ninho da águia: Burle Marx no sítio de Guaratiba. **Correio da Manhã**. Terça-Feira, 25 de novembro de 1969.

MAY, Lourdes. Arte na Publicidade. In: **MO'DULO** - Revista de Arte, Cultura e Arquitetura. Rio de Janeiro. Janeiro/Fevereiro, ed. 62, 1981.

MÉLON, Marc. Más allá de lo real: la fotografia artística. In: LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLÉ, André (Org.) **Historia de la fotografía**. Barcelona: Martínez Roca, 1988.

MENEZES, Paulo Cabral; TAVARES, Tatiana. Úteis e Fúteis. **Tribuna de Imprensa**. Rio de Janeiro. Segunda-Feira, 12 de março de 2001.

MIGNOLO, Walter D; GÓMEZ, Pedro Pablo. **Trayectorias de re-existencia : ensayos en torno a la colonialidad/decolonialidad del saber, el sentir y el creer**. Bogotá : Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2015.

MINH-HA, Trinh T. A busca totalizante do significado. **O cinema de Trinh T. Minh-ha**. CAIXA Cultural: Rio de Janeiro, 2015.

MISKOLCI, Richard. Pânicos morais e controle social: reflexões sobre o casamento gay. **Cad. Pagu**, Campinas, n. 28, June 2007.

_____. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Sociologias**, Porto Alegre, n. 21, June 2009.

_____. **Não Somos, Queremos** - Reflexões queer sobre a Política Sexual Brasileira Contemporânea. In: Leandro Colling. (Org.). **Stonewall 40 + o que no Brasil?**. 1ed. Salvador: EDUFBA, 2011, v. 1, p. 37-56.

_____. **O desejo da nação**: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX. 1. ed. São Paulo: Annablume Editora/FAPESP, 2012.

_____. **Teoria Queer**: um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____. "Discreto e fora do meio" - Notas sobre a visibilidade sexual contemporânea*. **Cad. Pagu**, Campinas, n. 44, p. 61-90, jun. 2015.

_____. Do armário à discrição - regimes de visibilidade sexual das mídias de massa às digitais. In: **No Emaranhado da Rede** - gênero, sexualidade e mídia: desafios teóricos e metodológicos do presente. São Paulo: Annablume Editora/FAPESP, 2015.

MORAES, Eliane Robert, "O Efeito Obsceno". In **Cadernos Pagu** / Núcleo de Estudos de Gênero – nº 20 – Dossiê erotismo: prazer, perigo, Campinas, Unicamp, primeiro semestre de 2003.

MORTE dos neurônios... **Jornal do Commercio**. Primeiro Caderno. Quarta-Feira, 11 de abril de 1973. P. 6.

MORTO em casa. **Jornal do Brasil**. 1º Caderno. Ano CII — N° 118. Rio de Janeiro — Terça-feira. 4 de agosto de 1992. P.15

MOSER, Benjamin. **Clarice**. Editora Cosac Naify, 2014.

MUNIZ, Luciana. A política do prazer. **Alair Gomes**: Percursos. Curadoria Eder Chiodetto. CAIXA Cultural São Paulo. De 25 de julho a 04 de outubro de 2015. (Catálogo de exposição).

NA MESA redonda, "essa estranha Magog". **A MANHÃ**. ANO VI. Rio de Janeiro, 10 de março de 1946. Número 1.405.

OCHOA, Marcia. "Ciudadanía perversa: divas, marginación y participación en la 'localización'". En Daniel Mato (coord.), **Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización**. Caracas: FACES, Universidad Central de Venezuela, 2004. pp. 239-256.

ORTEGA, F. J. G.. O corpo transparente: Visualização médica e cultura popular no século XX. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 13, p. 89-107, 2006.

PAIVA, Joaquim: Alair Gomes: a paixão pelo corpo masculino jovem e a construção das sequências fotográficas. In: SANTOS, Alexandre; PAIVA, Joaquim (Org.). **Alair Gomes**: um voyeur natural. Secretaria Municipal de Cultura. Porto Alegre – Brasil, 2008.

PASSOS, Eduardo.; Benevides, Regina. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, E. (Org.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009, v., p. 17-31.

PASSOS, Eduardo.; KASTRUP, Virginia. Sobre a validação da pesquisa cartográfica: acesso à experiência, consistência e produção de efeitos. **Fractal**: Revista de Psicologia, v. 25, p. 373-390, 2013.

PEDRO, Joana Maria. A experiência com contraceptivos no Brasil: uma questão de geração. **Rev. Bras. Hist.**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 239-260, July 2003.

PELÚCIO, Larissa; MISKOLCI, Richard. A prevenção do desvio: o dispositivo da aids e a repatologização das sexualidades dissidentes. **Sexualidad, Salud y Sociedad-Revista Latinoamericana**, n. 1, p. 125-157, 2009.

PELÚCIO, Larissa. Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer. **Contemporânea** – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, v. 2, n. 2, jul-dez 2012, pp. 395-418.

_____. **Os estudos queer entre os saberes insurgentes**. Sesc, São Paulo. 10 de Setembro de 2015. Vídeo da palestra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zj7yp-tRpcw>

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Violência e tecnologias de gênero: tempo e espaço nos jornais. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 17, n. 2, p. 485-505, Aug. 2009.

PERES, Wiliam Siqueira; POCAHY, Fernando Altair; CARNEIRO, Nuno Santos; TEIXEIRA-FILHO, Fernando Silva. Transconversações queer: sussurros e gemidos lusófonos Quatro cadelas mirando a(s) Psicologia(s). **Periódicus**, v. 1, p. 106-153, 2014.

PERLONGHER, Néstor. Microfascismo e violência institucional. Folha de São Paulo. Cidades. Sexta-feira, 27 de novembro de 1987a.

_____. **O Que é Aids**. São Paulo: Brasiliense, 1987b.

_____. Los devenires minoritarios. In: PERLONGHER, Néstor. **Prosa Plebeya. Ensayos 1980-1992**. Buenos Aires: COLIHUE, 1997.

PINTO, Efe. A noite é o espetáculo. **Luta Democrática**. 29 de Setembro de 1971.

PINTO, Joana Plaza. Conexões teóricas entre performatividade, corpo e identidades. **DELTA**, São Paulo, v. 23, n. 1, p. 1-26, 2007.

PITOL, André Luís Castilho. Produção Fotográfica de Alair Gomes nos Estados Unidos. In: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2014, Uberlândia. **Anais do Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2014. v. 2. p. 759-766.

PORCHAT, Patrícia. Tópicos e desafios para uma psicanálise queer. In: TEIXEIRA FILHO, Fernando *et al.* (orgs) **Queering**: problematizações e insurgências na psicologia contemporânea. Cuiabá: EDUFMT, 2013.

PRECIADO, Beatriz. **Manifiesto contra-sexual**: prácticas subversivas de identidad sexual. Madri: Opera Prima, 2002.

_____. **Testo Yonqui**. Madrid: Espasa, 2008a.

_____. Cartografías Queer: El flâneur perverso, la lesbiana tofóbica y la puta multicartográfica, o cómo hacer una cartografía 'zorra' con Annie Sprinkle"; en CORTÉS, J.M.G. [dir] (2008): **Cartografías Disidentes**, Madrid: SEACEX, 2008b.

_____. La invención del género, o el tecnocordero que devora a los lobos. Traducción de Joaquín Ibarburu. In: **Biopolítica**. Buenos Aires. Ediciones Ají de Pollo, 2009.

_____. Terror anal in HOCQUENGHEM, Guy, **El deseo homosexual**. España: Melusina, 2009

_____. **Pornotopia**. Arquitectura y Sexualidad em Playboy durante la Guerra Fria. Madrid, Anagrama, 2010.

_____. La Ocaña que merecemos. Campceptualismo, subalternidad y políticas performativas", **Ocaña**, Catálogo exposición, La Virreina, Barcelona, 2011.

_____. El miembro fantasma: Carol Rama y la historia del arte. In: "**La pasión según Carol Rama**". Preciado, Beatriz; Dressen ,Anne; Grandas , Teresa. Barcelona: MACBA. 2014. (Catálogo de exposição).

_____. Encamados. In: **El sexo que habla**. Osvaldo Lamborghini. Barcelona: MACBA, 2015. (Catálogo de exposição).

PRONO, Luca. **Encyclopedia of gay and lesbian popular culture**. Greenwood Press: Westport, Connecticut • London, 2008.

PULTZ, John. **The body and the lens: photography 1839 to the present**. New York: Calmann and King Ltd, 1995.

ROLNIK, S.; PERLONGHER, Néstor . A força do carnavalismo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 3, 16 fev. 1988. (Disponível em: <http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1988/02/16/2/>).

ROLNIK, Suely. Guerra dos Gêneros & Guerra aos Gêneros. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 118, jan. 1996.

_____. Toxicômanos de identidade. Subjetividade em tempo de globalização, in **Cultura e subjetividade**. Saberes Nômades, org. Daniel Lins. Papyrus, Campinas 1997; pp.19-24.

_____. O caso da vítima: para além da cafetinagem da criação e de sua separação da resistência. **ARS** (São Paulo), São Paulo , v. 1, n. 2, p. 79-87, Dec. 2003.

_____. Lygia chamando. In: Fernando Pessoa ; Katia Canton (Org). (Org.). **Sentidos na/da arte contemporânea**. 1ed.Rio de Janeiro: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2007.

_____. Memória do corpo contamina o museu. **Concinnitas** (Rio de Janeiro), v. 1, p. 15-27, 2008.

_____. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

_____. **Arquivo para uma obra-acontecimento.** Projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto. 1. ed. São Paulo: Cinemateca SESC, 2011. 81p.

_____. Una conversación con Suely Rolnik (Universidad católica de São Paulo), por Aurora Fernández Polanco / Antonio Pradel. **Re-visiones:** Revista de arte y pensamiento visual contemporáneo de la Univesidad Complutense de Madrid, v. 1, p. xx-xxx, 2016.

ROUILLE, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea.** São Paulo: Senac, 2009.

RUBIN, Gayle. **Pensando o Sexo:** Notas para uma Teoria Radical das Políticas da Sexualidade. Tradução de Felipe Bruno Martins Fernandes. Revisão de Miriam Pillar Grossi, 1984/2012. Disponível em: (https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1229/rubin_pensando_o_sexo.pdf?sequence=1).

RUBIN, Gayle; BUTLER, Judith. Tráfico sexual: entrevista. **Cad. Pagu**, Campinas, n. 21, p. 157-209, 1994/2003.

RYFF, Luiz Antônio. Fotos de Carnaval viram acervo público. **Folha de São Paulo.** Ilustrada. São Paulo, sábado, 25 de fevereiro de 1995.

SAÉZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo, **Por el culo.** Barcelona: Egales Editoroal, 2011.

SANTOS, Alexandre Ricardo dos Santos. **A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a Melancolia do corpo-outro.** 2006. 403f. Tese. Doutorado em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte. Universidade Federal do Rio Grande Do Sul. Porto Alegre, 2006.

_____. Alair Gomes: um voyeur natural. In: PAIVA, Joaquim. **Alair Gomes: um voyeur natural.** Secretaria Municipal de Cultura. Porto Alegre – Brasil, 2008.

_____. 'Tudo é permitido': a escrita literário-filosófica como fundamento da criação artística de Alair Gomes. In: 24º Encontro Nacional da ANPAP - Compartilhamentos na Arte: Redes e Conexões, 2015, Santa Maria. **24º Encontro Nacional da ANPAP - Compartilhamentos na Arte: Redes e Conexões.** Santa Maria: ANPAP/PPGART/CAL/UFSM, 2015. p. 8-17.

SCHULTHEISS, Dirk *et al.* Early Photo-Illustration of a Hermaphrodite by the French Photographer and Artist Nadar in 1860. **J Sex Med** 2006; 3:355–360.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **A longa viagem da biblioteca dos reis:** do terremoto de Lisboa à Independência do Brasil. Com Paulo César de Azevedo e Ângela Marques da Costa. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; VAREJÃO, Adriana. **Pérola Imperfeita:** A história e as histórias na obra de Adriana Varejão: Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

SCOTT, Joan W. A Invisibilidade da Experiência In: **Projeto História.** São Paulo: PUC, 1998.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Between Men**. English Literature and Male Homosocial Desire. New York: Columbia University Press, 1985.

SELANSKI, Wira. Alair. Carta dos leitores. Opinião. **O Globo**. Segunda-feira, 14 de dezembro de 1992.

SENDERMANN, Eliane. Fotografia tenta a vez no mercado. **O Globo**. Segunda-Feira, 27 de Agosto de 1984.

SILVA, Michel de Oliveira; LONDERO, Rodolfo Rorato . Imagens que consumimos, imagens que nos consomem: as afetações do corpo na era da virtualidade. **Discursos Fotográficos** (Online), v. 11, p. 13-33, 2015.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras. 2004.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

STAM, Robert e SHOHAT, Ella. Estereótipo, realismo e luta por representação. In: _____. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SIMÕES, Julio Assis; FACCHINI, Regina. **Na trilha do arco-íris**. Do movimento homossexual ao LGBT. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2008.

UM dos mais implicados na compra do computador para o ibge está desaparecido. 1º Cad, **Jornal do Brasil**, Sexta-Feira, 26 de abril de 1961.

UMA KODAK. In: **O Globo**. 14 de Dezembro de 1939. Página 4.

TREVISAN, João Silvério. Devassos no Paraíso - **A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. Rio de Janeiro, Record, 2002.

VALLADARES, Clarival do Prado. Roberto Burle Marx em 1974. In: MARX, Burle. **Roberto Burle Marx**. São Paulo: MAM, 1974.

VASQUEZ, Pedro. A janela indiscreta de Alair Gomes. **REVISTA ZUM 6**. Publicado em: 29 de julho de 2014. Disponível em: http://revistazum.com.br/revista-zum_6/janela-indiscreta-alair

VERGUEIRO, Waldomiro de Castro Santos ; SANTOS, R. E. . A postura educativa de O Tico-Tico - a primeira revista de quadrinhos do Brasil. In: **Comunicação e Educação** (USP), v. 13, p. 23-34, 2008.

ANEXO

ANEXO A

Alair Gomes: List of sequential photographic work¹⁰⁶

April 80

Opus¹⁰⁷ 1 – The course of the sun, 24 prints (in a private collection in Toronto, formerly at Arte Fiera, Bologna, 1977)

Opus 2 – A window in Rio, 284 prints (works to be re-shaped, was also at the Arte Fiera, Bologna, 1977)

Opus 3 – Symphony of Erotic Icons (non-commercial), 1767 prints

Opus 4 – Diário do Sumidouro (Four days – Fragment of a Journal) (also – non-commercial, also to be reworked, circa 280 portraits)

Opus 5 – The no-story of a driver, 48 prints

Opus 6 - November 15, 1976 (also non-commercial) 30 prints

Opus 7 – Glimpses of America, A Sentimental Journey (in need of just a bit of composition work), circa 900 prints

Opus 8 – Sonatinas, Four Feet, n^os. 1-10 (these 10 first Sonatinas were also at the Bologna Arte Fiera, 1977. Each Sonatina is separate composition; other sonatinas also in Opera 11, 13, 14, 15. Each range in size from 5 to over 30 prints)

Opus 9 – A circle with two tails, 67 prints

Opus 10 – Still untitled and still to be completed; not very long

Opus 11 – Sonatinas, Four Feet, n^os 11-20

Opus 12 – Presque Gymnopedie, with Sonatina like material, 32 prints

Opus 13 – Opus, n^os 21-30

Opus 14 – “ ” 31-40

Opus 15 – “ ” 41 -50 (n^os 49 and 50 not yet composed)

Opus 16 – Retratos olhados do Carnaval (Carnival Portraits, with people looking at you) at present 23 prints (probably to be expanded recently exhibited at Belo Horizonte)

¹⁰⁶ Acervo Alair Gomes. Rio de Janeiro. Fundação Biblioteca Nacional.

¹⁰⁷ O termo **opus** (em latim, "obra") é comumente utilizado no sentido de *obra de arte*. O plural de *opus*, *opera*, refere-se ao gênero musical operístico.

