



Resenha do livro “A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo outro”, de Alexandre Santos

Book review “Photography as personal writing: Alair Gomes and the melancholy of the other body”, by Alexandre Santos

Fabiano Pries Devide

ORCID: 0000-0001-5878-9786
Universidade Federal Fluminense

Resumo

Esta resenha apresenta o livro “A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo outro”, de Alexandre Santos. Editado pela Funarte/UFGRS, a pesquisa foi desenvolvida na “Coleção Alair Gomes” – Fundação Biblioteca Nacional, com o objetivo de promover uma reflexão sobre a melancolia na fotografia de Alair Gomes. Além dos escritos e fotografias do artista, foram realizadas entrevistas com parentes, amigos, artistas, críticos de arte, fotógrafos e historiadores. A análise da obra ocorre através do diálogo com a categoria da melancolia, dos Estudos de Gênero e dos Estudos Culturais.

Palavras-chave

Arte Contemporânea. Fotografia. Alair Gomes. Corpo. Gênero.

Abstract

This review presents the book “Photography as personal writing: Alair Gomes, and the melancholy of the other body”, by Alexandre Santos. Edited by Funarte/UFGRS, the research was developed at the “Alair Gomes Collection” – National Library Foundation, with the objective of promoting a reflection on melancholy in Alair Gomes’ photography. In addition to the artist’s writings and photographs, interviews were conducted with relatives, friends, artists, art critics, photographers, and historians. The analysis of the artwork occurs through dialogue with the category of melancholy, Gender Studies, and Cultural Studies.

Key-words

Contemporary Art. Photography. Alair Gomes. Body. Gender.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Esta resenha informativa tem o intuito de apresentar o livro "A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo outro", de Alexandre Santos. Editado pela Funarte/UFRGS, em 2018, a obra é fruto da primeira tese de doutorado sobre o artista, defendida na UFRGS, em 2006, a partir de pesquisa pioneira, desenvolvida na "Coleção Alair Gomes" – Fundação Biblioteca Nacional¹.

O objetivo central da pesquisa foi promover uma reflexão sobre a melancolia na fotografia de Alair Gomes, tida como memória pessoal sobre um desejo não alcançado, que traz consigo a experiência da perda. O estudo parte de pressupostos como: a fotografia enquanto um signo associado à perda, o corpo enquanto tema do signo fotográfico, e as relações do corpo com temáticas contemporâneas, especificamente, o gênero. Em termos metodológicos, além dos escritos e fotografias do artista, foram realizadas entrevistas com informantes próximos de Alair Gomes: parentes, amigos(as), artistas, críticos de arte, fotógrafos e historiadores, visando recuperar sua persona a partir dos documentos (escritos e fotografias) e da evidência oral daqueles(as) que conviveram com ele. A análise da obra ocorre através do diálogo com os estudos da melancolia, enfatizando aqueles de caráter filosófico e a noção de uma "melancolia positiva", em estreita relação com a criação artística, atravessada por uma "sensibilidade melancólica"; assim como os Estudos de Gênero pós-estruturalistas e os Estudos Culturais, que abordam a noção de pluralidade do desejo na arte contemporânea.

Na *Introdução* destacam-se as origens do interesse pela obra do artista e o embate com a "Coleção Alair Gomes", com ênfase nos escritos, produzidos por cinquenta anos; e fotografias, produzidas entre 1966-1992. Sua expressão escrita é tida como "matriz" de sua fotografia e indissociável no processo de investigação de sua obra. A pesquisa sublinha o olhar devocional e sua poética sobre a corporeidade masculina, destacando a relevância do estudo de sua biografia, como algo intrínseco ao seu processo criativo, com atenção à representação do desejo homoerótico e à relação com suas motivações pessoais, que conferem à sua obra uma "escrita de si". O estudo se remete à História Biográfica, afirmando que obra de Alair Gomes dá acesso ao imaginário de uma época, sendo produzida de forma solitária, vigiada e ameaçada pela censura, ficando à margem do sistema de arte e somente reconhecida postumamente.

O *primeiro capítulo* problematiza a fotografia como um território da melancolia, por se relacionar com o processo criador e com a noção de perda. Apresenta apropriações da melancolia ao longo da História, desde Hipócrates à Idade Média, destacando sua associação com a tristeza; sua etimologia, do latim *melancholia*, associado ao negro/sombrio (*melan*) e à bile/veneno/fel (*chole*); um estado de espírito associado à perda, que desencadeia um mal-estar diante da vida; e uma patologia sobre a relação entre alma e corpo, causada pelo desequilíbrio humoral². Tais ideias construíram uma representação negativa da melancolia no Ocidente, associada às doenças do corpo ou da mente. Na Renas-

1- A "Coleção Alair Gomes" se constitui num relevante acervo de fotografia contemporânea, que reúne a produção imagética do artista (cerca de 16 mil imagens e 150 mil negativos), *prints* realizados pelo artista, manuscritos sobre suas atividades acadêmicas e artísticas, planos de aula, correspondências, recortes de jornal, diários íntimos, coleções de cartões postais, e estudos sobre Matemática, Física, Filosofia e Arte (FBN, 2016).

2- A "Teoria dos Temperamentos" apontava quatro humores – a bile negra, a bile amarela, a fleuma e o sangue, que em desequilíbrio, geravam quadros patológicos associados, respectivamente, ao homem melancólico, colérico, fleumático e sanguíneo (SANTOS, 2018).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

cença, rompe-se com os conceitos que a patologizavam, aproximando-a da criação e das atividades intelectuais. Na Arte, Albrecht Dürer produz a gravura *Melancolia I* (1517)³, que traduz os conflitos humanos renascentistas sobre o embate entre o racionalismo, o progresso e a efemeridade da vida, a partir da contemplação. O texto destaca a abordagem positiva da filosofia aristotélica sobre a melancolia, associada à disposição dos homens - filósofos e artistas - ao pensamento e à criação, com sensibilidade e capacidade imaginativa, habilidades distintivas para pensar e interpretar o real, entregando-se à reflexão e à criação numa posição de alteridade. Isto permite aproximar a melancolia da Arte e da Filosofia, ao se pensar o ato criador do artista como um pensamento sobre o real, através de graus de ficção e interpretação.

A psicanálise freudiana classificou a melancolia como uma neurose narcísica, cujo alvo é a psiquê e há geração de tensão erótica. Estaria relacionada à angústia, causada pelo acúmulo de tensão sexual física; e à depressão, causada pelo acúmulo de tensão sexual psíquica. A melancolia possui relação com a inexperience da perda do objeto de desejo, que tanto pode gerar o luto, como forma de superação; ou a manutenção do inconformismo da perda deste objeto. A sublimação tende a transformar o impulso sexual do melancólico em ações cotidianas, obsessivas - trabalho, organização de objetos, colecionismo etc. - que buscam o gozo pela reinstauração do objeto perdido, características presentes no processo criativo de Alair Gomes, marcado pela carga erótica e o colecionismo de corpos, objetos de desejo.

Pela relação com a perda e a preocupação com o passado que nutre o presente, a melancolia é interpretada como memória, pela dimensão histórica. Para Walter Benjamin, a sensibilidade melancólica é positivada pela relação com a contemplação, o pensamento intelectual e uma condição à margem da História oficial, que buscaria desvendar uma História subterrânea, com discursos de sujeitos sem voz. Aproximando-se melancolia da Arte, o estudo resgata a pintura *Angelus Novus* (1920), de Paul Klee⁴. Filosofia, Arte e processo de criação, com ênfase no questionamento e na interpretação do real efêmero e provisório, são lugares propícios para a melancolia e a memória; cenário onde a fotografia é o vestígio deixado pelo sujeito na busca de conter o tempo e resguardar a memória, como alternativa à perda.

O surgimento da fotografia no séc. XIX a constituiu num signo melancólico pela ilusão da presença, simultaneamente à alusão da perda pela ausência e/ou morte. A especificidade deste signo é marcada pela impossibilidade de captar o real, precário e escorregadio. Enquanto a pintura, o desenho, a escultura e a fotografia são ameadoras da distância entre o real e nossas perdas; as primeiras podem imitar uma realidade sem tê-la visto, mas a fotografia necessita do referente fotográfico. Contudo, a fotografia também é associada à historicidade do fotógrafo, passando da fotografia-documento à fotografia-expressão, que assume o estatuto de evento, amplia a temporalidade do ato de registro, a partir do reconhecimento das redes de relações histó-

3- Na gravura, o personagem é representado com asas, que conferem positividade, leveza e a noção de libertação e transcendência da materialidade, através de um voo que o aproximasse da espiritualidade (SANTOS, 2018).

4- Nesta pintura, se identifica o anjo da História, que com asas abertas e os olhos fitando o passado, se vê diante de uma tempestade que simboliza o progresso e o futuro, fazendo referência à História em ruínas e à violência.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

ricas e sociais inerentes ao fotógrafo, que lhe imprime uma escrita pessoal e hibridiza questões materiais, técnicas, de sua feitura; às questões imateriais, de ordem cultural, inerentes ao seu autor – fotógrafo.

O segundo capítulo apresenta a "sensibilidade melancólica" na biografia de Alair Gomes, marcado pela insatisfação filosófica e uma potente criação artística, apontando sua escrita e fotografia como representações sobre o Rio de Janeiro e seus habitantes, contaminadas por experiências pessoais. A inquietude e autodidatismo por diferentes áreas⁵ permitiu a Alair Gomes o trânsito por campos como a engenharia, que abandonou com poucos anos de atuação; a vida acadêmica no Instituto de Biofísica da UFRJ, onde assumiu uma posição de esquiva às posturas convencionais da Ciência; o ensino da arte, com atuação em algumas instituições como a EAV-Parque Lage e o Museu do Ingá; ou a crítica de arte, com publicação de textos sobre a obra de artistas e eventos como a Bienal de São Paulo. Apesar do empenho na produção de uma obra singular à época, em vida, Alair Gomes não foi incorporado ao sistema oficial da arte, nem atingiu o grande público, o que o impulsionou a dedicar-se a experimentos solitários, à margem do sistema, como desenvolvimento de sua potência criadora.

O autor aproxima a experiência do olhar, fundamental para Alair Gomes desde a infância, ao atributo do voyeur, fascinado pelo visual e pela fruição estética do mundo. Seu núcleo familiar – o pai, Sebastião Alves Gomes; a mãe, Clio de Oliveira Gomes; e a irmã mais velha, Aíla Gomes, o incentivou às atividades artísticas. Seu fascínio pela experiência do olhar, o colecionismo, a vontade de saber, a relação com a música através do aprendizado do violino e a primeira incursão fotográfica, são marcas da infância e adolescência que o acompanharam na vida adulta, como escritor, crítico de arte e fotógrafo. O deslumbramento voyeurístico do artista, privilegiando a experiência da visão, entregando-se à interpretação do impalpável no cotidiano, visível pela Arte e a Religião, norteou sua trajetória nos escritos literários, na crítica de arte e na fotografia, como se o artista "engolissem" tudo com os olhos.

Alair Gomes cursou Engenharia na Universidade do Brasil (1939-1944), atendendo às expectativas familiares e sociais. O cenário de sua formação coincidiu com a busca da modernidade no país, quando a engenharia, o direito e a medicina eram carreiras incentivadas aos filhos homens. Contudo, desde a graduação, o artista iniciou sua escrita pessoal, com o texto – *Drôle de foi* (1942-1947), dentre os diversos diários que o acompanharam ao longo da vida adulta. De caráter filosófico-literário e confessional, este escrito é marcado pelo não-dito, com silêncios cifrados, personagens codificados e uso de metáforas para se referir à homossexualidade. Traz uma revisão de sua religiosidade, a aproximação com a Arte, o conflito com a engenharia⁶, a importância da beleza como meio de se relacionar com o mundo, a latência do homoerotismo manifesto pela expressão "tudo é permitido", a busca por uma "verdade pessoal", indicando um desconforto que o acompanhou na produção literária e fotográfica; além do desejo de se inserir na literatura,

5- Engenharia, Matemática, Física, Lógica, Biologia, Neuropsicologia, Antropologia, Literatura, Fotografia, Cinema, Música, Artes Visuais, entre outras.

6- O abandono da engenharia para se inserir numa arte transgressora e inseparável de sua biografia, foi uma forma radical de expressão de Alair Gomes frente ao mundo (SANTOS, 2018).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

pela admiração manifestada por Arthur Rimbaud. Alair Gomes atuou poucos anos como engenheiro da Central do Brasil, em Teresópolis, entre 1946 e 1948, quando passou por uma depressão, possivelmente relacionada aos conflitos pessoais entre religião e sexualidade, quando abandonou a profissão para se aproximar da Arte. Até os trinta anos, o artista produziu desenhos e pinturas de temática erótica, mas a predileção pela escrita e a visualidade o direcionaram para a escrita dos Diários Eróticos, iniciada em 1954. O uso do inglês e do manuscrito com abreviações e códigos buscavam paradoxalmente alcançar a universalidade artística e tornar inacessível sua escrita confessional. A intenção de publicar os Diários foi abandonada conforme se avolumaram, pois os mesmos necessitavam edição para alcançar o tom literário necessário. Estes Diários narram seus relacionamentos amorosos, como estratégia para eternizar as experiências fugidias de seus encontros, registrando a experiência passada e demarcando sua pulsão melancólica.

No campo acadêmico, Alair Gomes foi autodidata, publicando textos em inglês e correspondendo-se com pesquisadores de universidades estrangeiras⁷, sendo convidado por Carlos Chagas Filho para ingressar no Instituto de Biofísica da Universidade do Brasil, onde inicialmente teve trânsito dificultado pela ausência de pós-graduação⁸. Ainda assim, em 1962, Alair Gomes ganhou uma bolsa *Guggenheim* na área de Filosofia da Ciência, lecionando na Universidade de Yale por um semestre, onde enfrentou o descrédito de suas pesquisas. Neste período, escreveu o Diário de Viagem *Glimpses of America*⁹, um formato de escrita que o aproximaria mais da crítica de arte¹⁰. Neste texto, o artista "fotografa com as palavras" as cidades de *New Haven* e Nova Iorque, amenizando a solidão com o flaneurismo e visitas às instituições de arte. Balizado pelos cânones da pintura, escultura, desenho e gravura, Alair Gomes identificou o retorno da figuração em relação à abstração pictórica, mas não deu importância à presença da fotografia em obras de Andy Warhol e Robert Rauschenberg.

Gomes descobriu a fotografia como meio de inserção na arte somente na década de 1960. Contudo, o embaixador Paulo Franco, informante da pesquisa, afirma que o artista fotografava desde os anos 1950, trazendo-lhe um revelador alemão em 1954. A aproximação definitiva com esta linguagem ocorreu em 1965, quando organizou um curso de pós-graduação que requeria saberes sobre técnicas de revelação fotográfica. Foi neste mesmo ano que travou contato com uma câmera Leica emprestada, usada numa viagem pela Europa, na qual produziu fotografias de pessoas, esculturas e pinturas. Somente aos 45 anos, o artista adquiriu a primeira câmera de 35mm com teleobjetiva, iniciando sua produção obsessiva de imagens, simultaneamente ao encerramento da escrita dos Diários Eróticos, considerados como o elemento pré-fotográfico e a matriz poética de sua fotografia.

7- Richard Feynman (físico do Instituto de Tecnologia da Califórnia); Willard van Orman Quine (matemático da Universidade de Harvard); Hans Eysenck (psicólogo da Universidade de Londres); além do escritor Aldous Huxley.

8- Alair Gomes não cursou mestrado e doutorado, tornando-se um intelectual autodidata, com conhecimento ampliado em diversas áreas sem, contudo, atender aos cânones acadêmicos de titulação.

9- Tal diário originou a série *Glimpses Of America: a Sentimental Journey*, produzida em nova viagem aos Estados Unidos (1975-1976) e posteriormente publicado pela editora CosacNaify (GOMES, 2009).

10- Como crítico de arte, produziu textos para exposições, sobre as Bienais de São Paulo, para jornais e revistas especializadas. Foi conselheiro do MAM-RJ (1976), da Funarte (1977-78), ingressou na Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e na Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

O *terceiro capítulo* traz o olhar confessional e melancólico, atravessado pelo viés homoerótico sobre o corpo masculino, enquanto uma construção histórica. Apesar da "Coleção Alair Gomes" possuir fotografias de diferentes temas, a dimensão central da obra do artista se relaciona com uma poética de sensibilidade homoerótica, tendo o desejo como marca, que desnuda as intimidades pelo olhar, tornando vulneráveis os corpos fotografados.

O texto destaca a possibilidade de se escrever uma História do Corpo com fotografias a partir da primeira metade do século XIX, tidas como arquivos de memória visual das sociedades. A popularização da fotografia e a proliferação de estúdios nas cidades tornaram acessível o retrato e o culto ao álbum de família, onde os corpos eram disciplinados e eternizados por um "desejo de memória", que traz informações sobre o seu referente e o universo que o circunda. A vocação disciplinar para registrar um corpo normativo, contudo, possibilitou a emergência de uma fotografia transgressora da ordem, de natureza erótica e pornográfica, na qual, se encontramos imagens de nus femininos, que fazem referência à história da arte; e também identificamos atos sexuais que exploram a visualidade feminina enquanto objeto do olhar masculino.

A nudez masculina esteve presente na História da fotografia desde os primeiros daguerreótipos, mas relacionada às finalidades artísticas e científicas; não ao prazer do olhar do outro. O estudo anatômico e do movimento, a prática de pintar a partir de fotografias e a produção de uma figuração que se aproximasse da Arte Clássica, colaboraram para a tolerância do nu masculino no séc. XIX. Eadweard Muybridge e Étienne-Jules-Marey produziram nus masculinos relacionados ao estudo do movimento humano¹¹. Na segunda metade do séc. XIX surgem pioneiros na estética homoerótica na fotografia, aceita pela alusão ao classicismo. Destaca-se Thomas Eakins, norte-americano, professor de pintura e diretor da *Pennsylvania Academy School*, que produzia suas fotografias como referência para pinturas, com atmosfera homoerótica latente, nudez e erotismo contido, como *Swimming*, (1885); Fred Holland Day (1864-1933), que retrata o corpo masculino com referência ao classicismo e à religião, sendo precursor da representação homoerótica do homem negro norte-americano; Wilhelm Von Plüschow (1852-1930), que produziu fotografias de jovens nus, tendo o Mediterrâneo como cenário; e Wilhelm Von Gloeden (1856-1931), que também fotografou jovens nus na Sicília, para vendê-las aos turistas ou mesmo por correspondência. O que permitia a circulação e a aceitação dessas imagens era tanto a posição social destes nobres alemães que viviam na Itália, quanto a relação das imagens que produziam com a Arte Clássica.

A pesquisa destaca marcas da melancolia em imagens de carga homoerótica, como *Jovem à beira do mar*, de Hippolyte Flandrin (1885), e como esta obra do romantismo influenciou fotografias de Von Gloeden (*Caim*, 1900 e 1912); Holland Day (*Ebony and Ivory*, 1897); e Mapplethorpe (série *Ajito*, 1981). Tais artistas produziram obras explorando a imagem do jovem, nu, solitário, de anatomia perfeita, em pose encolhida, com cabeça pendida, em contato com a natureza ou no estúdio. Na História

11 - O primeiro produziu imagens de lutadores – *Dois homens lutando* (1887) – de sentido ambíguo. Suas fotografias influenciaram Francis Bacon (1909-1992), que produziu pinturas homoeróticas com a figuração de dois homens em disputa pelo domínio sexual.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

da Arte, tal postura remete ao pesar, à prostração, à solidão e à tristeza; enquanto o contato com a natureza alude à subjetividade e ao sublime. Recorrentes na fotografia homoerótica, também se destacam imagens de homens deitados, reclinados ou dormindo, marcadas pela imobilidade, relaxamento e vulnerabilidade do corpo nu, enquanto objeto de desejo do olhar do espectador¹².

No final do séc. XIX, a cultura física em contato com a natureza era associada à saúde e redefinia a corporalidade masculina. Eugen Sandow (1867-1925) rompeu tabus sobre a representação do corpo masculino como objeto de desejo, como pioneiro do fisiculturismo na Inglaterra e protagonista de nus atléticos, inspirados no mundo clássico, no início do séc. XX. O atleta construiu um imaginário sobre o corpo masculino saudável e atlético, enquanto suas apresentações com roupas íntimas, em espetáculos de força, tornaram sua visualidade uma atração homoerótica para uma plateia predominantemente masculina. Sua representação ambígua, entre o homem másculo e o objeto de desejo de outros homens¹³, influenciou revistas de fisiculturismo, com homoerotismo latente, publicadas no século XX, assim como a indústria fotográfica, que popularizou imagens de atletas nus e seminus no esporte e nos exercícios¹⁴. Entre 1940 e 1950, surgiram revistas de naturismo e fisiculturismo pioneiras como *Physique Pictorial*, com viés homoerótico e direcionada ao público masculino. O cinema hollywoodiano também promoveu o consumo da imagem dos astros que representavam o homem dominante e viril, como Marlon Brando, James Dean e Montgomery Clift, apresentados com uma estética desejante, que também agradava aos olhares masculinos.

Neste período, a fotografia homoerótica assumiu contornos artísticos com a produção de George Platt Lynes (1907-1955), introduzido no contexto das Artes pelo casal Glenway Wescott e Monroe Wheeler¹⁵. Sua fotografia de nus masculinos apresenta o olhar desejante sobre o corpo masculino, equilibrando o homoerotismo explícito com a sexualidade sutil. Apesar de também se aproximar de referências clássicas, suas imagens de corpos masculinos encontraram dificuldades no que concerne ao seu reconhecimento pelo sistema de arte, circulando em grupos restritos.

Transformações no *status* da fotografia entre 1960-1970 foram influenciadas por movimentos sociais que questionavam a heteronormatividade. *Performances* e *happenings* deram visibilidade ao nu, promovendo a reflexão sobre padrões corporais tradicionais, com o retorno da figuração e a conquista de espaço pela fotografia como linguagem principal da poética de artistas a partir da década de 1980. O grupo *Queer Nation* se apropria positivamente do termo *queer*, reage ao preconceito sobre a AIDS,

12- O estudo analisa a escultura do *Fauno Barberini* (séc. II a. C.); do *Escravo Jacente*, de Michelangelo (1475-1564); e a fotografia *Estudo para crucificação*, de Fred Holland Day, como exemplos; fazendo analogia com fotografias de Pierre Verger (1905-1996) e Alair Gomes, e suas imagens de homens dormindo nas cidades.

13- Sandow também admirava o corpo masculino, esculpido pelos exercícios, tendo vivido uma relação de amor com o fisiculturista, compositor e pianista Martinus Sieveking, nos Estados Unidos (SANTOS, 2018).

14- Os fotógrafos alemães Kurt Rieckert (1906-2006), Arthur Schulz (1867-1932) e Gerhard Riebicke (1878-1957), mesmo no cenário de proibições do nazismo, fotografaram nus masculinos nos campos de naturismo, em cenas de esportes. Leni Riefensthal (1902-2003) foi fotógrafa e diretora de cinema, registrando nus masculinos, como os presentes no filme *Olympia*. Tais fotografias permitiram a entrada paulatina da estética homoerótica na corporeidade masculina da sociedade alemã (SANTOS, 2018).

15- Glenway Wescott era escritor renomado, presidente da *American Academy* e do *Institute of Arts and Letters*; enquanto Monroe Wheeler era curador e diretor das publicações do MoMA, ambos com visibilidade na cena artística norte-americana (SANTOS, 2018).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

tece críticas à identidade gay fixa e restrita e reivindica a inclusão de outros grupos - lésbicas, negros, bissexuais, latinos, trans; influenciando a Arte e a academia, respectivamente, com uma imposição do sistema de arte ao politicamente correto, a partir de uma inclusão da exclusão¹⁶; e a emergência da Teoria *Queer*. Apesar do ativismo e da visibilidade, o sentimento de aceitação era ilusório e o preconceito e a homofobia permaneciam. Contudo, pensadores como Michel Foucault e Guy Hocquenghem, assim como artistas ligados à literatura e, mais especificamente ao cinema, como Jean Genet (1910-1986), Rainer Werner Fassbinder (1946-1982) e Pier Paolo Pasolini (1922-1975), passaram ao largo da normatização tolerante ao homoerotismo, presente no posterior movimento gay, deixando um legado sobre uma visibilidade radical da diferença, sem concessões quanto à manifestação do desejo homoerótico¹⁷.

O debate sobre gênero e sexualidade chega à Arte nas últimas décadas do séc. XX, quando o corpo se configura numa via para problematizar a pluralidade de expressões do desejo, contestando a heteronormatividade. Fotógrafos(as) não necessitam mais se remeter à Arte Clássica para conquistarem uma "visibilidade forçada" e a fotografia emerge na poética que incorpora o gênero e as masculinidades por artistas contemporâneos como Andy Warhol (1928-1987), Gilbert & George (1943, 1942) e Nan Goldin (1953)¹⁸, que inserem a fotografia como linguagem da Arte Contemporânea, com obras que convergem para uma "escrita pessoal", tendo a corporalidade e as experiências em torno dela como poética.

Neste cenário, a pesquisa destaca Robert Mapplethorpe como exemplo de obra que se vale da contaminação entre arte e biografia, não aceitando a invisibilidade, desafiando o sistema de arte, transgredindo normas sobre o corpo masculino e o desejo homoerótico, apresentados sem concessões, nas décadas de 1970-1980. Sua obra é organizada em torno do corpo negro, atlético e marginal da sociedade norte-americana, atravessada pelo racismo, a violência e o submundo gay¹⁹. No Brasil, Alair Gomes também assumiu a ousadia – menos radical – de subverter a heteronormatividade da época, trazendo o homoerotismo para a fotografia brasileira. Contudo, na opinião do autor, enquanto Mapplethorpe usou a censura como via para alcançar visibilidade e fazer circular sua fotografia homoerótica pelo sistema de arte; Alair Gomes se submeteu à moral conservadora que sufocou seus antecessores.

16- O termo se refere à cotidianização das diferenças e à banalização do tratamento artístico das corporalidades, como por exemplo, publicações de cunho homoerótico que enfatizam a cultura midiática e a corpolatria e pouco refletem sobre a corporeidade masculina (SANTOS, 2018).

17- Na mesma direção, Alair Gomes não se envolveu com o movimento gay, não aprovava a rotulação de sua fotografia como tal, condenava o discurso da militância em torno da normatização de um comportamento gay e a constituição de guetos (SANTOS, 2018).

18- Antes, porém, o estudo destaca Marcel Duchamp como pioneiro na performatização do corpo na arte, provocando os cânones da masculinidade e inaugurando uma atitude *queer*, no início do século XX, quando, fotografado pelo amigo e artista Man Ray, produziu a obra *Rrose c'est la vie* (1920), na qual se traveste de mulher com um pseudônimo.

19- Apesar da produção num contexto social e cultural propício e do apoio financeiro, o artista teve duas exposições censuradas. Em 1978, em São Francisco, quando a Galeria Simon Lowinski censurou algumas fotografias, ocasião na qual o artista as levou para outra exposição na mesma cidade – no espaço Langdon Street – que as expôs sob o título "Censored" (1978). A exposição "O momento perfeito" (1988) foi censurada na *Corcoran Gallery of Art*, em Washington. Contudo, foi recebida em três instituições – *Washington Project For The Arts*, *University Museum* (Berkeley) e *Contemporary Art Center* (Cincinnati), o que lhe rendeu um processo judicial pelas fotos de sadomasoquismo e outras, com duas crianças nuas (SANTOS, 2018).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Após contextualizar a fotografia homoerótica nos séculos XIX e XX, o *quarto capítulo* aborda a fotografia de Alair Gomes, que desterritorializa a heteronormatividade, comum à geração anterior, dando visibilidade ao homoerotismo na arte contemporânea. Apesar da abordagem de temas variados entre 1966-1992, o foco de sua obra é direcionado ao desejo homoerótico pelo corpo masculino, a partir do ideal de beleza Clássica. O estudo classifica sua fotografia em três grupos: "*Beach*", que reúne as séries *Sonatinas*, *Four Feet*, *Beach Tryptichs*, *Serial Composition* e *Friezes*; "*Kids*", composta pela *Symphony of Erotic Icons*, *Diário do Sumidouro*, *Fragments From Opus 3* e *Adoremus*; e "*Finestra*", composta por *A Window in Rio*, *The Course of the Sun* e *The no-story of a driver*.

A pesquisa expõe as estratégias de Alair Gomes para produzir as fotografias, movidas tanto pela transgressão e clandestinidade, a partir do olhar *voyeur*, que se apossa do corpo masculino silenciosamente e sem consentimento; quanto pela cumplicidade com seu objeto de desejo. O artista flanava – às vezes acompanhado – com uma máquina de lentes com 135mm ou 300mm, com as quais fotografava rapazes, poucas vezes sofrendo hostilidade. Seu voyeurismo tanto era posto em prática pela janela de seu apartamento²⁰, de onde avistava a praia; quanto no estúdio improvisado, montado neste, onde produziu sua obra mais extensa e radical: a *Sinfonia dos Ícones Eróticos*. A transgressão e a clandestinidade de sua fotografia foi fator contribuinte para destiná-la ao silêncio, pois o tema do homoerotismo não interessava ao sistema de arte no Brasil, aspecto sobre o qual o artista tinha consciência, fazendo com que sua produção fosse apresentada aos amigos²¹, alguns fotografados e em exposições esparsas, com imagens que não ameaçavam a moral tradicional.

Sua produção fotográfica inicial não tinha intenções profissionais ou artísticas, sendo um trabalho sistemático de investigação do cotidiano, sem se enquadrar na imagem do "fotógrafo-referência". Como seus antecessores, que se legitimaram pela produção de retratos, o artista produziu muitos na década de 1960. Documentou peças teatrais e *shows*, registrando quem admirava, constituindo o álbum de sua "família alternativa" – cineastas, poetas, artistas e atores ou atrizes – tais como Lucio Cardoso, Clarice Lispector e Camila Amado. Mas essa prática não trouxe profissionalismo à sua fotografia, ainda tida como experimental e amadora, o que não lhe abria uma porta no sistema de arte. Fotografar era mais prazer do que profissão, o que, segundo o estudo, colaborou para nublar sua profissionalização; talvez pelo vínculo confortável com a universidade; ou por sua versatilidade de interesses profissionais, que incluía as Ciências, a Filosofia, a História e Crítica de Arte. Mas, sobretudo, pela sua resistência em produzir uma fotografia documental, que cedesse ao mercado, a ponto de ter de abrir

20- Os registros da FBN indicam que Alair Gomes residiu em diferentes endereços no Rio: morou entre 1953-1954 na Rua Caruaru, 364, apto. 2, Grajaú; de meados da década de 1950 até 1966, quando já fotografava, residiu à Rua Maria Quitéria, nº 46, Ipanema; entre 1966-1974 morou na rua Francisco Otaviano, nº 126; em 1971, residiu na Av. Vieira Souto, 216, apto. 102; e por fim, de 1974 a 1992, residiu na Rua Prudente de Moraes, 1441, apto 606 (SANTOS, 2018).

21- Neste período, artistas compartilham suas produções em seus ateliês, com outros artistas, como um movimento de protesto contra o sistema de arte na década de 1970, atitude que poderia se relacionar à prática de Alair Gomes (SANTOS, 2018).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

mão de sua liberdade criadora e afastar-se do caráter artístico que buscava²². Nesta fronteira, o artista é nomeado pela pesquisa como um "amador profissional" que, com sua postura, colaborou tanto para o apagamento de sua memória em vida, quanto para impulsioná-lo num processo criativo autoral e de vanguarda para a época.

A maior produção de Alair Gomes se encontra entre as décadas de 1970-1980, marcada tanto pela contracultura, quanto pela eclosão da epidemia da AIDS. Imerso na "geração do desbunde", o artista foi contemporâneo de ícones como Ney Matogrosso, vocalista dos Secos e Molhados; das experiências radicais dos Dzi Croquettes e do Asdrúbal Trouxe o Trombone; assim como de personagens como Leila Diniz e Fernando Gabeira, cujas aparições públicas na praia de Ipanema, deram visibilidade, respectivamente, ao feminismo e às masculinidades circulantes; fatos que iniciaram o debate sobre a pluralidade de gênero e uma onda *queer*, que chegaria com a geração posterior. A década de 1970 trouxe uma atmosfera livre de preconceitos, onde o desejo podia ser experimentado com liberdade, marca presente no primeiro escrito de Alair Gomes já nos anos 1940, *Drôle de Foi*. Este contexto permitiu a emergência de uma fotografia de vanguarda, num cenário sociocultural que se alinhava com a persona do artista. Em sua prática fotográfica, Alair Gomes registrou os representantes dessa geração, como: Caetano, Fernando Guimarães, Patrícia Travassos, Regina Casé, Leiloca, entre outros(as); além dos hippies da Praça da República, em São Paulo, que traduziam valores da contracultura. Contudo, a suposta liberdade sofreu ataques da mídia, incomodada com o homoerotismo expresso por artistas; e da polícia, contra publicações como "O Lampião da Esquina", que trazia fotografias e debates sobre a liberação gay, questões feministas, raciais e indígenas.

Na década de 1980, Alair Gomes se inseriu no sistema de arte, com uma exposição individual no Centro Cultural Cândido Mendes, em Ipanema; e duas coletivas, em Paris e Nova Iorque. Contudo, a rejeição ao homoerotismo no contexto da AIDS, contribuiu para uma resistência da obra do artista pelo sistema oficial de arte representado por galerias, museus e instituições públicas, mantendo sua produção subterrânea. Entre 1976 e 1984, Alair Gomes expôs em individuais, coletivas e publicações estrangeiras, sem visibilidade no Brasil, com fotografias de tênue carga homoerótica, deixando clara a censura velada sobre suas imagens pelo circuito de arte, impedindo-o de expor individualmente em instituições tradicionais, que lhe conferissem visibilidade, apesar de suas tentativas. Na participação na exposição "As artes no shopping", na década de 1980, no Rio de Janeiro²³, o artista expôs fotografias da série *A Window in Rio*, iniciada em 1977 e produzida voyeuristicamente da janela de seu apartamento. A coragem do artista – que confrontou a moral conservadora, disciplinar e heteronormativa – permitiu a inserção do homoerotismo e do corpo masculino enquanto objeto de desejo, no sistema de arte secundário, constituído pelo espaço improvisado dos corredores do *shopping*. Com uma fotografia pioneira no país, sua originalidade estava nas sequências e

22- Um exemplo desta postura foi o contrato com Burle Marx para documentar as espécies e o paisagismo do seu sítio, no Rio de Janeiro, entre 1968-1969. O ensaio final desta empreitada demonstrou um peso mais amplo ao caráter artístico – e não documental – produzido pelo artista, que se distanciou da solicitação do paisagista.

23- Nesta coletiva, outros artistas relevantes participaram, tais como Abraham Palatnik, Iole Saldanha, Antônio Dias, Claudio Tozzi, Rubens Gerchman, Franz Krajcberg, Anna Letycia, entre outros(as) (SANTOS, 2018).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

no universo masculino como objeto; a marginalização de sua obra do circuito de arte e sua desvalorização o impulsionou a construir uma memória de sua produção. Na fronteira entre a fotografia documental e as experimentações da fotografia na arte contemporânea, Alair Gomes faleceu sem testemunhar o reconhecimento tardio de sua obra.

Gomes também buscou internacionalizar sua produção científica e artística. Além de textos em congressos nos Estados Unidos e Europa, o artista publicou um ensaio com fotografias da peça de Jean Genet, intitulado *The Balcony: a Photo Portfolio*, em 1971, em revista norte-americana especializada em teatro e *performance*. Publicou uma foto do Carnaval no *Artists Almanach*, organizado por Uli Boege, em Nova Iorque, ao lado de Richard Avedon, Duane Michals, Annie Leibovitz, Helmut Newton, Claes Oldenburg e Otto Stupakoff. A publicação de ensaios fotográficos homoeróticos ocorreu em revistas pautadas no discurso da visibilidade do movimento gay norte-americano, que divulgava a arte homoerótica e artistas como Robert Mapplethorpe. Alair Gomes publicou fotos da série *Carnaval* na revista *Gay Sunshine: Journal of Gay Liberation*, em 1979; além de um tríptico (*Opus 21*, n. 2), um políptico (*Opus 22*, n. 1) e o *Beach Triptych* n. 11 na *Advocate: the National Gay News Magazine*, em 1983. Foram tentativas de conferir visibilidade à sua fotografia no exterior, onde o artista reconhecia uma atmosfera de liberdade comportamental, por ter residido no país entre 1962-1963 e 1975-1976. Alair Gomes também participou de coletivas na "Galeria Walker Street", Nova Iorque, 1976, com a série *A Window in Rio*, *The Course of the Sun* e *Sonatinas, Four Feet* (n.1 ao n.10); na "Arte Fiera", Bolonha, 1977, com 38 fotos da série *Carnaval*; e na "Photographie Contemporaine au Brésil – Corpo & Alma", Paris, 1984, com *Beach Triptychs*.

Apesar dessas iniciativas, sua obra permanecia silenciada no Brasil, sendo apresentada no circuito de arte secundário e no círculo de amigos e colecionadores. Diante disso, em 4 de agosto de 1983, Alair Gomes registrou em cartório o seu testamento, deixando seus bens materiais – apartamento, mobiliário, aplicações financeiras e sua biblioteca pessoal – à irmã Aíla Gomes; enquanto destinava sua obra artística – escritos e fotografias – a dois amigos desconhecidos: Antonio Vecchiati e Lawrence Christy III, residentes nos Estados Unidos, numa atitude empreendedora de garantir a internacionalização e circulação de sua arte. Em 1989, o artista catalogou sua obra em "Escritos", "Produção Fotográfica" e "Diversos", remetendo uma documentação ao *Hary Han-son Humanities Research*, um centro de pesquisa na Universidade do Texas que detém uma das maiores coleções de fotografias do mundo, o que demonstra sua insatisfação com a falta de espaço para sua obra no Brasil, sobretudo no Rio de Janeiro e São Paulo. Segundo o estudo, mesmo sua irmã e amigos próximos subvalorizavam sua fotografia de caráter homoerótico – que gerava incômodo à sua memória e legado artístico – em favor de sua produção intelectual e mesmo de suas fotografias do Carnaval ou de Botânica. Isso contribuiu para um apagamento do homoerotismo de sua produção, fato corroborado pela mídia, que desconhecia sua obra²⁴.

24- Em 25 de fevereiro de 1995, ao noticiar a doação de sua obra para a Fundação Biblioteca Nacional, a Folha de São Paulo publicou a matéria "Fotos de Carnaval viram acervo público", negligenciando a imensidão documental da "Coleção Alair Gomes", depositada na instituição para fins de pesquisa (SANTOS, 2018).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

A despeito dos entraves, Alair Gomes não se desviou de suas convicções sobre fotografia e arte, atravessadas por um pensamento filosófico sobre o mundo, a ciência, a religião e o erotismo. Permaneceu numa "deriva estética", com uma produção que não se enquadrava em nenhuma escola de fotografia de sua época. O artista se aproxima de uma poética alinhada com a micro-história, sem se deixar afetar por imposições estéticas ou do mercado de arte. Apesar de algumas fotografias do Carnaval, de esportes e da praia trazerem um tom documental, tal aspecto se relaciona às micronarrativas de memórias (do corpo, de lugares ou situações), através de um viés pessoal. Ao contrário do "instante decisivo"²⁵, que busca produzir macronarrativas, Alair Gomes propõe outras configurações da imagem: a negação da imagem única, usando composições seriais extraídas de um conjunto amplo; a despreensão de criar uma história coletiva, optando pela micronarrativa, de caráter autoral; o desinteresse pelo registro do instante, em prol da noção de uma temporalidade estendida pela fotografia múltipla; e, por fim, a despreocupação com a técnica, fotografando de longe, sem foco, ou com luz saturada e granulação. Nesta perspectiva, Alair Gomes ocupa o lugar da diferença, produzindo uma fotografia como escrita pessoal, cujo foco é o corpo outro, ou seja, o corpo masculino belo e desejado, como aspectos propositadamente apagados pela História.

Sua obra está marcada pela presença do tema, sobretudo a iconografia do masculino, atravessada pelo erotismo e o desejo, uma temática marginal na História da fotografia, a qual no Brasil pode ser identificada de forma tímida, em recortes da produção de Pierre Verger ou de Miguel Rio Branco. Ao eleger a corporalidade masculina, contudo, Alair Gomes se aproximou de referenciais da Arte Clássica, como o nu artístico e escultórico. Contudo, a relação com o clássico emerge mais no discurso do artista em defesa do caráter artístico de sua fotografia, do que em suas fotografias que esgarçam os limites do nu clássico em direção a uma experiência obsessiva do olhar. Sua originalidade se dá pelo método de trabalho sistemático no registro de momentos fugidios e cotidianos, que incorporam a surpresa e a espera; pela valorização do tema, que apesar da referência ao clássico, se afasta dele ao apresentar corpos reais atravessados pelo desejo; e pela relação com a narrativa dúbia, cuja edição de imagens múltiplas e seriais dialoga, sobretudo, com a narratividade do cinema e da literatura.

Alair Gomes não se alinhou a nenhuma escola fotográfica ou movimento artístico. A pesquisa destaca textos do artista sobre a arte conceitual, o surrealismo e suas relações com a fotografia; assim como sobre movimentos nacionais como o neoconcretismo, o figurativismo, a nova objetividade brasileira e o conceitualismo, influenciados pela necessidade de posicionamento político de artistas frente ao sistema de arte e à ditadura. Segundo a pesquisa, Alair Gomes não atendeu às expectativas artísticas e intelectuais de uma suposta universalidade política da época, pautada no discurso marxista; optando por uma poética de contaminação entre arte e vida que explorava a estética do ordinário, com um discurso em primeira pessoa e a partir da construção de micronarrativas. O artista pensava a fotografia como uma "memória do vivido" que,

25- Mais livre do que a noção de "momento decisivo", de Cartier Bresson, Alair Gomes afirmava que o fotógrafo estaria mais apto a abordar e se concentrar em seu objeto direta e profundamente, se demandasse menos preocupação com o contexto ao redor (HERKENHOFF, 2001).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

registrada por sua câmera, produzia dubiedades na ficcionalização autobiográfica que as suas narrativas seriais permitiam.

O quinto e último capítulo traz interpretações sobre a obra de Alair Gomes e as marcas de uma "sensibilidade melancólica", presente através do erotismo, do amor, da sensibilidade histórica diante do mundo e da consciência da perda como motor do pensamento criativo. O artista focaliza a corporalidade masculina e seu erotismo na banalidade do cotidiano, através do desejo e da fotografia serial, construindo micronarrativas ao mesmo tempo ficcionais e autobiográficas. Deste modo, ele produz uma "escrita de si", presente na fotografia contemporânea, inicialmente com Christian Boltanski, na década de 1970, que demonstrava um interesse pelo ordinário, o local e o particular no cotidiano. Ao tematizar o homoerotismo, a fotografia de Alair Gomes produziu um contradiscurso sobre o desejo heteronormativo, que à época não alcançou o grande circuito da arte, permanecendo numa espécie de "invisibilidade auto-imposta".

Conforme já comentado, as micronarrativas do artista trazem forte relação com as linguagens do cinema e da literatura, sobretudo pelo uso de sequências e imagens múltiplas que, ao serem editadas, produzem narrativas e contribuem para legitimar a fotografia diante de outras linguagens, como por exemplo a pintura, justamente por sua potencialidade para construir ficções. O artista produziu um inventário de rapazes retirados da realidade pela fotografia e conduzidos a um cenário de alteridade homoerótica. Obsessivo pela literatura desde a juventude, Gomes produziu uma narrativa autobiográfica e confessional, que emerge principalmente na fotografia internacional na década de 1980, quando esta linguagem conquista espaço na Arte Contemporânea, sendo objeto das poéticas de diversos(as) artistas.

A pesquisa ressalta duas exposições internacionais relevantes para o reconhecimento da obra de Alair Gomes, ambas em Paris: "Corpo & Alma", 1984 e "Alair Gomes", 2001, na *Fondation Cartier pour l'art Contemporain*. A primeira, com curadoria de Roberto Pontual, valorizou a fotografia de Alair Gomes, a partir do que o artista trazia: o desejo homoerótico a partir do corpo masculino. Pontual foi um dos primeiros críticos de arte no Brasil a interpretar a fotografia como linguagem de arte, com seus próprios signos e processos, que explorava mais do que a representação e o tom documental. Contudo, a emergência do debate sobre gênero e sexualidade nas décadas de 1980 e 1990 talvez tenha favorecido o reconhecimento de sua obra. Sob a guarda dos amigos e artistas Maurício Bentes e Celeida Tostes, escritos e fotografias de Alair Gomes foram doados ao setor de iconografia da FBN em 1994, conferindo visibilidade à obra e à biografia do artista na História oficial das imagens do Brasil, objeto de pesquisa que rompe o silêncio de sua vida e obra, a qual passou a integrar importantes coleções, como as do MAM-SP, da Coleção Pirelli/MASP, do Instituto Itaú Cultural, da Fundação Cartier, além do MAM-RJ, que abriga as Coleções Joaquim Paiva e Gilberto Chateaubriand. O primeiro divulgou a obra de Alair Gomes no Brasil e no exterior, contribuindo para o interesse e convite de Hervé Chandès, curador da Fundação Cartier para a Arte Contemporânea para que a Fundação Biblioteca Nacional cedesse parte da "Coleção Alair Gomes" para a montagem da individual do artista em Paris; enquanto o segundo comprou centenas de fotografias do artista, emprestando sua

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

coleção para a individual "Alair Gomes, Fotógrafo", no Museu da Imagem e do Som (MIS-SP), em 1999; além de doar duas *Sonatinas*, *Four Feet* e dois *Beach Triptychs* para a Fundação Cartier.

A pesquisa classifica a obra de Alair Gomes em dois grandes grupos: a "poética do perto, ou seja, a fotografia consentida" e a "poética do longe, ou seja, a fotografia roubada". Na primeira, há uma adoração fetichista pelo corpo masculino, assim como a proximidade entre o fotógrafo e o fotografado. Destaca-se, neste conjunto, a série *Symphony of Erotic Icons/Sinfonia dos Ícones Eróticos*, realizada no apartamento do artista. Depois de fotografar os rapazes na praia, Alair mostrava estas imagens aos fotografados com o intuito de despertar-lhes a consciência de sua beleza. Tal estratégia facilitava uma abordagem para que fossem ao seu apartamento-estúdio para serem fotografados lá, muitas vezes seminus ou nus. Alair Gomes assumia um papel de padrinho de possíveis carreiras artísticas destes rapazes, em sua maioria leigos e de classe social proletária, seduzidos por sua máquina fotográfica e pela chance de alcançarem um espaço como modelos ou atores de televisão. O artista visava ampliar amizades, mais do que estabelecer vínculos sexuais. Para Gomes, a sexualidade não se restringia ao ato em si, mas à ação de fotografar, na qual usava a câmera como instrumento desse olhar ativo, produzindo fotografias enquanto objetos de adoração, como se fosse detentor de uma "arma fálica" – a câmera fotográfica. Contudo, ao final do ensaio, assumia o lugar passivo da adoração dos corpos na fotografia, vestígios da experiência vivida. Como um arquivista de si e de sua obra, Alair Gomes faz da captura do real, uma marca de sua sensibilidade melancólica.

A pesquisa destaca a *Sinfonia dos Ícones Eróticos*²⁶ como principal obra de Alair Gomes, produzida entre 1966-1977, tendo como marca a fascinação consentida pelo corpo masculino jovem. A série possui 1767 fotografias em preto e branco, no tamanho 30x40cm, organizadas numa sequência em cinco movimentos que fazem alusão a uma sinfonia – *Alegro, Andantino, Andante, Adágio e Finale*. Em texto de 1975 – *On the Symphony of Erotic Icons (or Erotic Compositions in 3 Movements)*, Alair Gomes discute os motivos da escolha dos termos usados no título²⁷, fazendo alusão à música, ao sagrado e ao erotismo. Neste mesmo texto o artista expõe seus conflitos e a autocensura do seu próprio processo criativo quanto a este trabalho, pois para ele, paradoxalmente, a sua fascinação pelo nu masculino poderia contaminar e afastar a sua obra de um pensamento intelectual relevante nos processos artísticos da época; assim como da possibilidade de ser considerada arte (GOMES, 1975). A aproximação com as reflexões de Marcel Duchamp, sobre a obra *Etant donné nº1 la chute d'eau / nº 2 le gaz d'éclairage*, produzida pelo artista francês durante vinte anos, na qual Go-

26- Sobre a "poética do perto", a pesquisa também destaca a série *Adoremus (From Opus Three)*, produzida entre 1966-1991, composta de 13 sequências, com trípticos e polípticos com uma narrativa homoerótica de 3 a 7 fotografias, no formato 24x30cm, apresentando um posicionamento radical do artista sobre o nu masculino fragmentado e explícito. Seu título remete à devoção e emprega um nome religioso a uma composição erótica.

27- O artista tinha dúvidas sobre o título da série, destacando que a escolha do termo "sinfonia" se deu pela busca de uma relação entre a composição fotográfica e uma peça musical; enquanto "ícone" foi escolhido pela relação com o sagrado, que se adequava à sua experiência de fascinação pelo corpo masculino. Contudo, Alair Gomes tinha dúvidas quanto a provocar uma impressão errônea através do conceito de "sinfonia" ou soar pedante a escolha do termo "ícone", que poderia ser compreendido em sentido distinto daquele pelo qual foi eleito, cogitando, por fim, modificar o título da série para *Erotic Composition in 3 Movements* (GOMES, 1975).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

mes percebia que o erotismo se sobrepunha à questão intelectual, sem dissociá-los, há uma espécie de ponto de apoio em relação às inseguranças do fotógrafo brasileiro em torno da sua *Sinfonia dos Ícones Eróticos*²⁸.

A pesquisa sublinha a consciência de Alair Gomes sobre a invisibilidade desta obra, ao reconhecer o seu caráter biográfico, confessional, privado e íntimo²⁹; o seu tamanho, que inviabilizava a expografia nas instituições de arte, como o MAM-RJ ou o Paço Imperial, que desistiram de sua exibição; além da micronarrativa homoerótica que se afastava da macronarrativa heteronormativa na Arte. Alair Gomes ainda não havia amadurecido uma reflexão sobre o erotismo, que conferisse legitimidade à fotografia presente na *Sinfonia dos Ícones Eróticos*, o que, segundo o artista, poderia distanciá-la como obra de arte e aproximá-la da pornografia. Tal reflexão se dá em 1989, num contexto de abertura do debate internacional sobre gênero e sexualidade, com o escrito filosófico-antropológico *Homo Eroticus*, no qual defende que o erotismo e o nu masculino não deveriam sofrer repressão no contexto da Arte, buscando legitimar a sua obra, destinada a uma dupla invisibilidade: aquela consentida pelo artista, ao reservar suas fotografias homoeróticas a um círculo de amigos e colecionadores; e outra, legal, que impede a exposição pública de parte de sua obra, colaborando para um "esquecimento histórico" de seu legado para a História da Arte.

Alair Gomes reivindicava em seu erotismo artístico a presença da beleza na representação do sexo como algo sagrado. Em escrito de 1983 o artista apresenta três noções circulantes do nu: o artístico, associado à Arte Clássica; aquele que estaria num limbo, associado à Arte Contemporânea; e o pornográfico, associado à excitação do espectador (GOMES, 1983). Para o artista, sua fotografia não se enquadrava estritamente nessa classificação, pois tanto remetia à Arte Clássica, apolínea e dionisíaca; quanto relacionava o nu com o erotismo, problematizando as relações entre o erótico e o pornográfico.

Sobre a "poética do longe", a pesquisa resgata o caráter *flâneur* de Alair Gomes, que favoreceu a produção de fotografias registradas clandestinamente, como uma espécie de "predação silenciosa". Seu flaneurismo proporcionou a produção de narrativas onde o artista desloca a atmosfera do público para o privado, conferindo-lhe intimidade. Alair Gomes busca na rua a beleza masculina, não para a interação erótica direta, mas intermediada pelo signo fotográfico. O artista registrou o vivo através de uma escrita pessoal, que incluiu a fotografia, na busca da construção de uma espécie de memória da perda. Na poética do longe, a pesquisa destaca o sublime na obra do artista, a partir de elementos comuns presentes nas reflexões de Longino, Burke e Kant: a grandeza, o êxtase, a exaltação do destinatário do discurso, a noção de elevação moral, a ambiguidade entre o

28- Santos (2016) sinaliza que as duas obras, a *Sinfonia dos Ícones Eróticos* e *Etant donné: n°1 la chute d'eau / n° 2 le gaz d'éclairage* se aproximam por vários motivos: a obsessão erótica que as origina, o voyeurismo, a presença do corpo nu; o uso da fotografia de forma diversa da documental e, finalmente, o longo tempo de feitura de ambas.

29- No contexto da *Sinfonia dos Ícones Eróticos*, há uma cartografia corporal com o uso do close, dos detalhes e da aproximação das tomadas, destacado no subconjunto "Sobras", nomeado pelo artista e interpretado como um "arquivo X", por seu conteúdo explícito referente às ereções, ejaculações e o ânus, constituindo uma segunda alteridade na alteridade já existente na fotografia do artista. Parte desse conjunto foi apresentada na individual "Alair Gomes", na Casa de Cultura Laura Alvim, em 1995, com curadoria de Maurício Bentes; sendo censurada na Fundação Cartier para a Arte Contemporânea, em 2001, quando apenas cerca de dez por cento das fotografias da série foi exibida.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

medido e o desmedido, a paradoxal experiência do prazer e da dor, do êxtase e do terror diante da imensidão da natureza, do conflito entre a imaginação e a razão. As séries que compõem esta poética se relacionam com uma apropriação clandestina dos corpos fotografados, com uma *flânerie* alternativa, que não se relaciona ao deslocamento do artista, mas sim ao seu olhar ativo sobre os rapazes em deslocamento na cidade, estreitando as relações entre o público e o privado e atribuindo uma intimidade imperceptível à paisagem urbana, transformada em espaço artístico da ordem do privado, como por exemplo, nas séries *Sonatinas*, *Four Feet* (1966-1986) e *A Não-História de um Chofer* (1977-1980).

A série *Sonatinas*, *Four Feet* resulta de fotografias produzidas à distância, pela janela do apartamento do artista, sendo considerada por Alair Gomes uma de suas obras mais originais. É constituída por 57 sequências de 6 a 30 fotografias em preto e branco, no tamanho 7x11cm, nas quais registra dois rapazes nas areias de Ipanema, conversando, fazendo ginástica ou em momentos de lazer. Sua edição produz narrativas ficcionais que dialogam com o cinema e a música³⁰, atribuindo contemporaneidade à obra de Alair Gomes, pela hibridização de linguagens e a noção de que a expressão de uma ideia era mais importante do que a noção do tempo linear, transcorrido na interação registrada pela câmera. Em *A Não-História de um Chofer*, produzida entre 1977-1980, temos um conjunto de 48 imagens, montadas aleatoriamente no que tange à temporalidade, produzindo uma micronarrativa ficcional que dialoga com a literatura, sobre uma poética da passagem e do cotidiano. A série explicita o caráter *voyeur* do fotógrafo frente ao objeto: um homem jovem e seu cotidiano de cuidados com o carro, uma vivência marcada pela surpresa e espera do artista em relação ao objeto fotografado clandestinamente, em *plongée*, que se torna vulnerável à lente da câmera.

Por fim, o estudo destaca que no contexto histórico da convocação de artistas para produzirem obras que questionassem a ditadura, Alair Gomes teve a coragem de construir uma escrita de si, através de uma obra fotográfica que focalizava o sujeito e não o coletivo. O estudo identifica três níveis da melancolia em sua obra, presentes também em sua biografia desde a infância até a vida adulta: o do pensamento criativo, o da perda e o da memória histórica. Sua escrita pode ser considerada confessional e sua fotografia a atesta. A melancolia do artista emerge de uma memória de si, construída pela escrita e pela fotografia, como resistência ao esquecimento. Sua fotografia produziu uma "caligrafia pessoal" através da imagem, como um verdadeiro diário de suas experiências.

Alair Gomes se conscientiza da potência artística de sua fotografia na década de 1970, produzindo escritos, quando acumulava ações na docência e na crítica de arte. Mas sua produção se manteve invisível. Se nos escritos, o artista explicitava influências da literatura – Arthur Rimbaud e David Herbert Lawrence – na fotografia, mesmo apresentando uma carga intelectual em sua obra, estava deslocado dos movimentos da época;

30- Sobre estas relações, Herkenhoff (2001) destaca que Alair Gomes estava concentrado em encontrar uma compatibilidade entre os componentes estruturais da música – representados numa Sinfonia ou Sonatina – e a possibilidade de sua equivalência pela experiência visual. Para tal, o artista discutia conceitos de montagem no cinema, narrativa na literatura, movimento na dança e composição na música, o que atribuía um pensamento que norteava suas decisões sobre a composição de suas séries fotográficas.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

assim como do discurso engajado do ponto de vista político, não se rendendo às demandas do mercado e enfrentando o preconceito³¹, sem abandonar sua poética homoerótica.

A consciência de Alair Gomes em não atingir a universalidade do público nas décadas de 1970-1980 e o contexto cultural da ditadura militar gerou reações em seus textos, que abordam sua auto-exclusão e o sentimento de não pertencimento ao sistema de arte. A relação entre erotismo e religião em sua obra não foi bem aceita, mesmo com suas reflexões filosóficas sobre o tema. O homoerotismo explícito feria a moral heteronormativa ao expor o corpo masculino como objeto de desejo, algo reservado ao nu feminino na História da Arte. Alair Gomes desafiou a fotografia como dispositivo disciplinar, utilizando-a de forma transgressora, ao apresentar o corpo nu masculino com viés desejante, atuando no campo estigmatizado como perversão, abrindo espaço para o voyeurismo, o fetichismo e a homossexualidade, consideradas desordens mentais pela *American Psychiatric Association* (APA) até 1973. Este cenário contribuiu para que, mesmo após a sua morte, exposições com suas obras reservassem salas específicas com avisos sobre o nu explícito ou a supressão de fotografias da *Sinfonia dos Ícones Eróticos* pela natureza de seu conteúdo.

Por fim, o estudo destaca que analisar a obra de Alair Gomes pressupõe compreender o significado das vivências inscritas na sua biografia, para alcançar sua escrita pessoal como expressão confessional e melancólica. Suas sequências fotográficas são uma transposição de sua narrativa escrita para a imagem, na qual a melancolia, presente na linguagem cifrada dos escritos e na história subterrânea das suas fotografias, foi mola propulsora de sua produção, em sua solidão existencial como pioneiro do homoerotismo fotográfico no país.

Referências

- GOMES, A. On the Symphony of Erotic Icons (or Erotic Composition in 3 Movements), 1975. In.: In.: GOMES, A. *Alair Gomes*. Paris: Fondation Cartier pour L'Art Contemporain, 2001. (Catálogo da exposição).
- GOMES, A. Introduction, 1983. In.: GOMES, A. *Alair Gomes*. Paris: Fondation Cartier pour L'Art Contemporain, 2001. (Catálogo da exposição).
- GOMES, A. *Alair Gomes*. Paris: Fondation Cartier pour L'Art Contemporain, 2001.
- GOMES, A. *A New Sentimental Journey* segundo Miguel Rio Branco. Rio de Janeiro: CosacNaify, 2009.
- FBN. *Alair Gomes: muito prazer*. FBN: Rio de Janeiro, 2016.
- HERKENHOFF, P. Melody of Desire: The Arte Of Alair Gomes. In.: GOMES, A. *Alair Gomes*. Paris: Fondation Cartier pour L'Art Contemporain, 2001. (Catálogo da exposição).
- SANTOS, A. *A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a Melancolia do corpo-outro*. 2006. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio

31- Um exemplo do preconceito é o silêncio sobre sua obra principal – a *Sinfonia dos Ícones Eróticos* – reservada em sua integridade, apenas aos amigos e colecionadores que frequentaram seu apartamento, sendo exibida fragmentada, nas exposições da Casa de Cultura Laura Alvim (1995), da Fundação Cartier para a Arte Contemporânea (2001) e da 30ª Bienal de São Paulo (2012), reeditando a clandestinidade imposta a alguns de seus antecessores como George Platt Lynes.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Grande Do Sul, Porto Alegre, 2006.

SANTOS, A. *A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a Melancolia do corpo outro*. Porto Alegre: Funarte/UFRGS, 2018.



Texto submetido em: 13/06/2021
Texto aceito em: 14/06/2021
Texto publicado em: 30/06/2021

Fabiano Pries Devide

Mestre e Doutor em Educação Física e Cultura, pela Universidade Gama Filho (RJ). Pós-doutorando em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHC-UFRJ). Artista Visual com formação pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV-Parque Lage/RJ). Professor Associado do Instituto de Educação Física da Universidade Federal Fluminense (IEF-UFF). Líder do Grupo de Pesquisa em Relações de Gênero na Educação Física (GREGEF-CNPq). Atua na área de Estudos de Gênero, na interface com a Educação Física, a Pedagogia, a História e as Artes Visuais, com foco nas Masculinidades e Sexualidades.

Como citar: DEVIDE, Fabiano Pries. Resenha do livro "A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo outro", de Alexandre Santos. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, RS, v. 26, n. 45, jun. 2021. ISSN 2179-8001.

Doi:<https://doi.org/10.22456/2179-8001.116737>.
