



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

ALINE FERREIRA GOMES

A FOTOGRAFIA DE ALAIR GOMES

CAMPINAS

2017

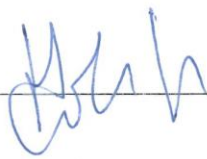
Aline Ferreira Gomes

A FOTOGRAFIA DE ALAIR GOMES

Dissertação apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em História, na área História da Arte.

Supervisor/Orientador: Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Junior

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA ALINE FERREIRA GOMES E ORIENTADA PELO PROF. DR. JORGE SIDNEY COLI JUNIOR.



CAMPINAS

2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): FAPESP, 2014/01441-3

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

G585f Gomes, Aline Ferreira, 1983-
A fotografia de de Alair Gomes / Aline Ferreira Gomes. – Campinas, SP :
[s.n.], 2017.

Orientador: Jorge Sidney Coli Junior.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas.

1. Gomes, Alair, 1921-1992. 2. Arte - História. 3. Fotografia. 4. Homem na
arte. 5. Nu na arte. 6. Fotógrafos - Brasil. I. Coli, Jorge, 1947-. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The photography of Alair Gomes

Palavras-chave em inglês:

Art - History

Photography

Man in art

Nude in art

Photographers - Brazil

Área de concentração: História da Arte

Titulação: Mestra em História

Banca examinadora:

Jorge Sidney Coli Junior [Orientador]

Omar Ribeiro Thomaz

Mauricius Martins Farina

Data de defesa: 29-03-2017

Programa de Pós-Graduação: História



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, composta pelos Professores Doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada dia 29 de março de 2017, considerou a candidata Aline Ferreira Gomes aprovada

Professor Doutor Jorge Sidney Coli Junior

Professor Doutor Omar Ribeiro Thomaz

Professor Doutor Mauricius Martins Farina

A Ata da Defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, conta no processo de vida acadêmica da aluna.

AGRADECIMENTOS

Eu jamais teria conseguido concluir esta dissertação de mestrado sozinha. Expresso aqui a minha profunda gratidão àqueles que contribuíram com esta conquista:

Minha família, especialmente Fabio e Dona Lia, pelo afeto e apoio incondicional.

Este trabalho sequer seria imaginado sem o incentivo e apoio de meu orientador, Jorge Coli, que deu suporte à minha transição dos Esportes para a História da Arte.

Alex pelas leituras e observações valiosas.

Júlia pelo companheirismo intelectual, pelo carinho e por me receber em sua casa.

Joaquim Paiva, Luiz Carlos Lacerda e Pedro Vasquez pela disponibilidade em responder meus questionamentos.

Iuri pelo apoio, mesmo à distância.

Karen e Marina por me mostrarem o valor de nossas escolhas.

Marcelo pelo afetuoso incentivo para que eu finalizasse este ciclo.

Martinho e Leticia, pela amizade e pelo convite para ministrar aulas em sua universidade;

Vinicius pelos momentos de respiro.

Will pela torcida e pelos momentos de pausa.

Lucila que generosamente mostrou seu acervo.

Aos funcionários da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, que sempre foram solícitos às minhas demandas, em especial Luciana pela paciência, atenção e informações sobre o acervo de Alair Gomes.

A Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pelo financiamento que possibilitou o desenvolvimento deste trabalho: **processo no. 2014/01441-3, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)**

*E de tanto ver que os outros quase não podem
entrever, o flâneur reflete. As observações
foram guardadas na placa sensível do cérebro;
as frases, os ditos, as cenas vibram-lhe no
cortical. Quando o flâneur deduz, ei-lo a
concluir uma lei magnífica por ser para seu uso
exclusivo, ei-lo a psicologar, ei-lo a pintar os
pensamentos, a fisionomia, a alma das ruas. E é
então que haveis de pasmar da futilidade do
mundo e da inconcebível futilidade dos
pedestres da poesia de observação...*
(A alma encantadora das ruas, João do Rio)

*Tanto contemplei a beleza
que minha vista dela se fartou.
Linhas do corpo. Lábios rubros. Membros sensuais.
Cabelos como que tomados de estátuas gregas:
sempre belos, mesmo quando estão despenteados,
e caem, um pouco, sobre a fonte branca.
Rostos do amor, assim como os desejava
minha poesia ... nas noites de minha juventude,
em minhas noites, às ocultas, encontrados...*
Konstaninos Kaváfis

RESUMO

O presente estudo trata da obra do fotógrafo carioca Alair Gomes (1921-1992), que produziu um vasto número de imagens do corpo masculino no período de 1960 até meados de 1980. Concentra-se nas cenas de representação masculina na série *Glimpses of America*, composta por 1527 fotografias, feitas durante a segunda viagem do artista aos Estados Unidos nos anos de 1975 e 1976. O conjunto apresenta um material desconhecido do grande público, que vincula sempre a obra de Alair Gomes às imagens dos rapazes nas praias cariocas. *Glimpses of America* trata de paisagens urbanas, rurais e litorâneas; apresenta o interesse de Gomes pela arquitetura americana, pelos interiores de museus, por jovens de etnia oriental e trabalhadores do campo. Embora Alair Gomes estivesse em território estrangeiro e menos familiar, esta dissertação propõe demonstrar que o fotógrafo soube se adaptar e manter a coerência de seu trabalho, produzindo uma série que reforça o fascínio pelo corpo pelo mundo masculino. Grande parte do material abordado neste mestrado está no acervo de fotografias de Gomes pertencentes à da Biblioteca Nacional ainda muito vasto e inexplorado. Nosso recorte se concentra especialmente em obras não estudadas e inéditas.

Palavras Chave: história da arte; fotografia; corpo masculino; nu.

ABSTRACT

This dissertation deals with the work of the Carioca photographer Alair Gomes (1921-1992), who produced a large number of male body pictures from the 1960s to the middle of the 1980s. It focuses on the male representation scenes in the series *Glimpses of America* that includes 1527 photographs made during the artists second trip to the United States between the years 1975 and 1976. The series presents unknown photographs made by Gomes to of the general public, which often knows only his photographs of young men at the beaches of Rio. *Glimpses of America* deals with urban, and rural and coastal landscapes, with American architecture, the inside of museums, the Asian young people, and the country side workers. A series that reflect the specificities of the masculine world. Although Gomes was unfamiliar to the culture and territory of USA, this dissertation aims to demonstrate the adaptation of the photographer to maintain the coherence of his work in a series that reinforces the fascination to the male body. A large part of the material in this dissertation belongs to the Alair Gomes photographic collection of The Brazilian National Library at Rio de Janeiro, still vast and unexplored, and our set focuses on some works not studied and unpublished.

Keywords: art history; photography; male body; nude.

Lista de Figuras

Figura 1 – Alair Gomes, década 1950, autor desconhecido. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	24
Figura 2 – Aíla Gomes e Alair Gomes, autor desconhecido, s/d. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	25
Figura 3 – Máquina fotográfica <i>Leica</i> de Alair Gomes. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	27
Figura 4 – Alair Gomes, c. 1980, autor desconhecido. Acervo particular de Mauricio Valladares	30
Figura 5 – Eugen Sandow, fotógrafo desconhecido, s/d.	37
Figura 6 – Théodore Géricault. <i>Etudes d’homme nu</i> , s/d. Acervo: Musée Bonnat	37
Figura 7 – Fotografia da página 05 do texto de Alair Gomes, <i>On my Photo Compositions II</i> , 1976-1978. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	42
Figura 8 – Verso da fotografia com inscrição do artista. Alair Gomes. <i>Sunrise In Nevada, Morning in California VIII</i> . Fragmento da série <i>Glimpses of America</i> , 1975-76, EUA. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	42
Figura 9 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey - It’s the same anywhere</i> (no matter where), 1975-76. EUA. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	45
Figura 10 – Alair Gomes. <i>A Window in Rio</i> , 1977-1980. Fragmentos. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	46
Figura 11 – Alair Gomes. <i>The Course of the Sun</i> , 1967 a 1974. Fragmentos. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	46
Figura 12 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey - It’s the same anywhere</i> (no matter where), 1975-76. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	47
Figura 13 – Paul Strand. <i>The Court</i> , New York, 1924	47
Figura 14 – André Kertész. <i>Plaster Bust and Artist Painting</i> , c.1977.....	47
Figura 15 – Victor Burgin. Fragmento do díptico <i>Zoo</i> , 1978	50
Figura 16 – Le Corbusier. <i>Ville Radieuse</i> , 1933. Desenho	51
Figura 17 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey – Newyorknesses – XIX</i> , 1975-76. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	52
Figura 18 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey – Newyorknesses – XIX</i> , 1975-76. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	52

Figura 19 – cena do filme <i>Playtime</i> , 1967. Direção e roteiro: Jacques Tati. Duração: 1h55min, França	53
Figura 20 – cena do filme <i>Klute</i> (Klute, O Passado Condena), 1971. Direção: Alan J. Pakula. Roteiro: Andy Lewis, David E. Lewis. Duração: 1h 54min, EUA	53
Figura 21 – W. Eugene Smith. <i>First Day of Spring</i> da série <i>From My Window. I Sometimes Glance</i> , c. 1957	54
Figura 22 – W. Eugene Smith (1918–1978). série <i>From My Window. I Sometimes Glance</i> , c. 1957	54
Figura 23 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey - It's the same anywhere (no matter where)</i> , 1975-76. Fragmento. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	55
Figura 24 – Vic Seixas e Gene Kelly em “Dancing, A Man's Game”, 1958. Imagem do programa “Omnibus” do canal americano NBC	57
Figura 25 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey - It's the same anywhere (no matter where)</i> , 1975-76. Fragmento. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	58
Figura 26 – Marvin E. Newman. <i>TCU Locker Room, Cotton Bowl</i> , 1957, Dallas, Texas	58
Figura 27 – Fotografia do arquivo do time de futebol americano <i>New Orleans Saints</i> , 1971, autoria desconhecida	60
Figura 28 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey - It's the same anywhere (no matter where)</i> , 1975-76. Fragmento. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	61
Figura 29 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey - It's the same anywhere (no matter where)</i> , 1975-76. Fragmento. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	61
Figura 30 – Andre Kertész. <i>Shadows</i> , 1931, 24.8 x 13.4 cm, Paris	61
Figura 31 – Andre Kertész. <i>Study of People and Shadows</i> , 1928, Paris	61
Figura 32 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey - It's the same anywhere (no matter where)</i> , 1975-76. Fragmento. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	63
Figura 33 – Brinquedo feito por Louis Marx and Company, EUA, c. 1960. Borracha, vinil e plástico de polietileno, 4,5 cm	63
Figura 34 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey - It's the same anywhere (no matter where)</i> , 1975-76. Fragmento. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	64
Figura 35 – Alfred Beloch. Cartão-postal. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	64
Figura 36 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey - It's the same anywhere (no matter where)</i> , 1975-76. Fragmento. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	65
Figura 37 – Lee Friedlander. Sem título. Da série <i>Letters from the People</i> , 1986, New York	65

Figura 38 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey</i> - It's the same anywhere (no matter where), 1975-76. Fragmento. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	66
Figura 39 – George Bellows. <i>Business Men's Class, YMCA</i> , 1916. Litografia em papel, 40, 6 x 60,2 cm. Acervo: Brooklyn Museum, EUA	67
Figura 40 – George Bellows. <i>The Shower-Bath</i> , 1917. Litografia. Acervo: The Cleveland Museum of Art, EUA	67
Figura 41 – Paul Cadmus. <i>Y.M.C.A. Locker Room</i> , 1933	68
Figura 42 – Victor Arruda. <i>Meus Berninis</i> , 2000, fragmento. Coleção do artista	73
Figura 43 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey</i> - Unexpected Discovery Homage to a novelist – XIII, 1975-76. Fragmento. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	78
Figura 44 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey</i> - CA, 1975-76. Fragmento. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	78
Figura 45 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey</i> – Newyorknesses – XIX, 1975-76. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	79
Figura 46 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey</i> – Denver VI, 1975-76. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	81
Figura 47 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey</i> – Denver VI, 1975-76. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	82
Figura 48 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey</i> – Denver VI, 1975-76. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	82
Figura 49 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey</i> – Denver VI, 1975-76. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	84
Figura 50 – Pablo Picasso. <i>Boy Leading a Horse</i> , Paris, 1905-06. Óleo sobre tela, 220.6 x 131.2 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, EUA	84
Figura 51 – Garry Winogrand. <i>Fort Worth</i> , 1975. Texas, EUA	84
Figura 52 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey</i> - CA, 1975-76. Fragmento. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	85
Figura 53 – Walker Evans. <i>Cabeleireiro para homens negros</i> , 1936. Atlanta-Geórgia, EUA	86
Figura 54 – fotografia do terraço do apartamento <i>Beistegui</i> , projeto de Le Corbusier, s/d.	86
Figura 55 – Alair Gomes. <i>Opus n. 17</i> , 1980, Rio de Janeiro. Fragmentos. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	87
Figura 56 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey</i> - Pacific - II - Carmel - XIV, 1975-76. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	88

Figura 57 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey</i> - Pacific - II - Carmel - XIV, 1975-76. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	90
Figura 58 – Claudio Edinger, <i>Venice Beach</i> , plate 10, 1984, Los Angeles, EUA	92
Figura 59 – Claudio Edinger, <i>Venice Beach</i> , plate 04, 1984, Los Angeles, EUA	92
Figura 60 – Claudio Edinger, <i>Venice Beach</i> , plate 18, 1984, Los Angeles, EUA	92
Figura 61 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey</i> - CA, 1975-76. Fragmento. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	94
Figura 62 – Pôster de <i>Enter the Dragon</i> (Operação Dragão), 1973. EUA. Direção: Robert Clouse. Atuação de Bruce Lee. Pôster de design turco, Istambul, Kilic Film	94
Figura 63 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey</i> – Vietnam - XVI, 1975-76. Fragmento. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	95
Figura 64 – George Minne. <i>Kneeling Youth</i> , 1898. Escultura. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque	96
Figura 65 – Eliseu Visconti. <i>Menino nu</i> , 1897, 100,0 x 55,4 cm. Coleção particular	96
Figura 66 – Eliseu Visconti. <i>Nu de pé</i> , 1892, 55 x 46 cm. Coleção particular	96
Figura 67 – Edward Weston. <i>Six Nudes of Neil</i> (portfólio de 6), 1925, 35.56 x 27.94 cm	97
Figura 68 – Edward Weston. <i>Neil Weston, Torso II</i> , 1925, 22.4 x 14 cm. Acervo: Center for Creative Photography, Arizona, EUA	97
Figura 69 – <i>Eros di Centocelle</i> , 370-360 a.C. Escultura, 85cm. Museo Pio Clementino, Vaticano, Itália	97
Figura 70 – página anônima de revista norte-americana dos anos de 1960. (Autor desconhecido)	99
Figura 71 – Larry Clark. <i>Playing Kung Fu in the Park</i> , 1975, da série Teenage Lust, EUA	100
Figura 72 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey</i> - Orient - XVII, 1975-76. Fragmento. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	101
Figura 73 – Sophie Calle. <i>Suite Vénitienne</i> , 1980-1996. Impressões fotográficas, mapas e textos	103
Figura 74 – André Kertész. <i>Cavalo Caído</i> , 1927, Paris	103
Figura 75 – Alair Gomes. <i>The no-story of a driver</i> - A não-história de um chofer, c. 1977-1980. Fragmento. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	104
Figura 76 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey</i> - CA, 1975-76. Fragmento. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	105

Figura 77 – Alair Gomes. <i>Petit</i> , c. 1980. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	108
Figura 78 – Burt Lancaster em <i>The Swimmer</i> (Enigma de uma Vida), 1968. Direção: Frank Perry. Duração: 1h 35min. EUA	109
Figura 79 – Thadeu Paz. Sem título, década 1970. Acervo particular	110
Figura 80 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey</i> - It's the same anywhere (no matter where), 1975-76. EUA. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	111
Figura 81 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey</i> – Newyorknesses – XIX, 1975-76. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	112
Figura 82 – Alécio de Andrade. Da série <i>O Louvre e seus visitantes</i> , s/d.	112
Figura 83 – Alécio de Andrade. Três freiras diante das “Três graças” de Jean-Baptiste Regnault, 1970, da série <i>O Louvre e seus visitantes</i>	112
Figura 84 – Miguel Ángel Rojas. <i>Sobre porcelana – El Freddy</i> , 1979, Bogotá	114
Figura 85 – Miguel Ángel Rojas. <i>Sobre porcelana – Paquita</i> , 1976, Bogotá	114
Figura 86 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey</i> - CA, 1975-76. Fragmento. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	116
Figura 87 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey</i> – Denver VI, 1975-76. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	116
Figura 88 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey</i> - Pacific - I – San Francisco - XV, 1975-76. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	117
Figura 89 – André Kertész. <i>Washington Square</i> , (two men reading against a tree trunk), 1969, New York.....	117
Figura 90 – Capa da revista <i>Strength and Health</i> , março 1951	119
Figura 91 – Capa da <i>Physique Pictorial</i> , vol. 9, no. 3, década 1950, Los Angeles	119
Figura 92 – Francesco Scavullo. Burt Reynolds, revista <i>Cosmopolitan</i> , 1972	120
Figura 93 – Capa do primeiro número da revista <i>Blue Boy</i> , 1974. Washington, DC	122
Figura 94 – Thomas Gainsborough. <i>The Blue Boy</i> , 1770. Óleo sobre tela. Acervo: The Huntington Library, Califórnia	122
Figura 95 – <i>Blue boy magazine</i> , julho – agosto de 1976, p.39	123
Figura 96 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey</i> - Pacific - I – San Francisco - XV, 1975-76. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	124
Figura 97 – <i>On the Water front</i> , Blueboy magazine, maio de 1978	125

Figura 98 – Alair Gomes. Série <i>Esportes</i> , 1967 a 1969. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	125
Figura 99 – Volker Hinz. Páginas 22 e 23 da revista alemã <i>Stern</i> , 1977	127
Figura 100 – Girolamo Macchietti. <i>I bagni Termali</i> (O banho termal), 1570-1572. Studiolo do Palazzo Vecchio, Florença, Itália	127
Figura 101 – capa da revista <i>Iris Foto Cine Som</i> , novembro de 1976, no. 290. Autor desconhecido	129
Figura 102 – <i>Lampião da Esquina</i> . Ano 1, número 7, dezembro de 1978, RJ, p.1-2	131
Figura 103 – Alair Gomes. <i>Sonatina, four feet no. 3</i> , 1977-1980. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	131
Figura 104 – Alair Gomes. <i>Beach Triptych no. 10</i> , década de 1980. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	131
Figura 105 – Fotografias de Dimitri Ribeiro. <i>Lampião da Esquina</i> , ano 1, número 8, janeiro de 1979, Rio de Janeiro, p. 9	132
Figura 106 – Fotografias de Djalma Limongi Batista. <i>Lampião da Esquina</i> , ano 1, número 12, maio de 1979, Rio de Janeiro, p. 13	133
Figura 107 – Djalma Limongi Batista. Cartaz da exposição <i>Thales e João</i> , 24 de abril de 1979, São Paulo	133
Figura 108 – <i>Lampião da Esquina</i> , ano 2, número 19, dezembro de 1979, Rio de Janeiro, p. 14	134
Figura 109 – Fotografias de Vania Toledo. <i>Homens</i> . <i>Lampião da Esquina</i> , ano 3, número 27, agosto de 1980, Rio de Janeiro, p. 9	134
Figura 110 – Fotografia das páginas da revista <i>Snaps Fanzine</i> , 2015	136
Figura 111 – Fotografia das páginas da revista <i>Fort Magazine</i> , 2015	136
Figura 112 – Capa da revista <i>Mascular</i> , winter, no. 16, 2016	136
Figura 113 – Richard Hamilton. <i>People</i> , 1968	138
Figura 114 – Fotografia de parte da coleção de cartões-postais de Alair Gomes. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	141
Figura 115 – Hudinilson Junior. <i>Caderno de Referências V</i> , década de 1980. Fotografia impressa, jornal, recortes de revistas, fotocópias e documentos em papel, 7 x 22 x 33 cm	142
Figura 116 – Bruce Weber. <i>On leave in Waikiki</i> , Honolulu, Hawaii, 1982. Cartão-postal. Verso com inscrição assinada por Paulo e Carlos Eduardo. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	144

Figura 117 – Hudinilson Junior. <i>Caderno de Referências V</i> , década de 1980. Fotografia impressa, jornal, recortes de revistas, fotocópias e documentos em papel, 7 x 22 x 33 cm	144
Figura 118 – <i>Fauno Barberini</i> , Munique, Alemanha. Cartão-postal. Verso com inscrição, sem assinatura. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	145
Figura 119 – Cartão-postal. Autor desconhecido. Verso com inscrição, s/d. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	146
Figura 120 – Adrian Loos. <i>Dealers Requested Beeldrecht</i> , 1988, Lust-Art, Amsterdam, cartões-postais. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	146
Figura 121 – Natalia LL. <i>Consumer Art</i> , da série Consumer Art, 1975, 53 x 53 cm	148
Figura 122 – Marilyn Minter. <i>100 Food Porn #95</i> , 1995, 60 x 76 cm, esmalte em metal	148
Figura 123 – Fotografia conhecida como <i>Achetez des pommes</i> , c. 1890. Autor desconhecido.....	148
Figura 124 – Linda Nochlin. <i>Buy My Bananas</i> , 1972	148
Figura 125 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey</i> - CA, 1975-76. Fragmento. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	149
Figura 126 – Louise Bourgeois. <i>Fillette</i> , 1968. Escultura, látex sobre gesso, 59.7 x 28 x 19.1 cm). Acervo: Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, EUA	153
Figura 127 – Constantini Brancusi. <i>Torso of a Young Man</i> , 1923. Escultura em madeira, 42.7 x 28.4 x 14.6 cm. Acervo: Museu Nacional de Arte Moderna, Centre Georges Pompidou, Paris	153
Figura 128 – Robert Mapplethorpe. <i>Cock</i> , New York, 1981. Acervo: Los Angeles County Museum of Art (LACMA)	154
Figura 129 – Robert Mapplethorpe. <i>Man in Polyester Suit</i> , 1980, 50.8 x 40.6 cm. Acervo: Galerie Thomas Schulte, Berlin	154
Figura 130 – Robert Mapplethorpe. <i>Cock and Gun</i> , 1982	154
Figura 131 – Andres Serrano. Sem título, XIV, X, VII (Ejaculation in Trajectory), 1989. 50.8 x 60.96 cm	155
Figura 132 – Antonio Guerreiro. Sonia Braga, 1984. <i>Corpostal</i> . Paulo Klein editor/Impressão Lastri S/A. São Paulo/Brasil, cartão-postal. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	156
Figura 133 – Sergio Duarte. Meditation/ Meditação, 1984. <i>Corpostal</i> . Paulo Klein editor/Impressão Lastri S/A. São Paulo/Brasil, cartão-postal. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	156
Figura 134 – Antonio Guerreiro. Mulher Voadora/Flying Woman, 1978. <i>Corpostal</i> . Paulo Klein editor/Impressão Lastri S/A. São Paulo/Brasil, cartão-postal. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	156

Figura 135 – Sergio Duarte. Innocence/Inocência, 1984. <i>Corpostal</i> . Paulo Klein editor/Impressão Lastri S/A. São Paulo/Brasil, cartão-postal. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	156
Figura 136 – Sergio Duarte. Nursing Day/Dia de Lactação, 1985. <i>Corpostal</i> . Paulo Klein editor/Impressão Lastri S/A. São Paulo/Brasil, cartão-postal. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	156
Figura 137 – Hudinilson Junior. Sem título, 1980/1990. Colagem sobre papel, 44x32cm	157
Figura 138 – Jornal do Brasil. <i>A sensualidade em Postal</i> . Fotografia da nota publicada no Caderno B, 13 de julho, 1986. Rio de Janeiro	158
Figura 139 – Alair Gomes. Cartão Postal da série <i>Corpostal</i> , 1986. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	158
Figura 140 – Andrew Kennedy. <i>The Splash</i> , s/d. Cartão-postal. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	158
Figura 141 – Alair Gomes. Série <i>Esportes</i> , 1968-1969. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	159
Figura 142 – Barry Mckinley. <i>Boys of Bondi</i> , 1983. Black & White Images Ltd. London. Cartão-postal. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	159
Figura 143 – fotografia de autor desconhecido, s/d, da coleção de cartões-postais de Alair Gomes. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	162
Figura 144 – fotografia de autor desconhecido, s/d, da coleção de cartões-postais de Alair Gomes. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	162
Figura 145 – <i>DOPS prende seis em apartamento suspeito</i> . Fotografia da nota publicada no Caderno 1 do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 06 jan. 1972. p. 20	172
Figura 146 – imagens da Exposição <i>As Artes no Shopping</i> , 1980. Shopping Cassino Atlântico no Rio de Janeiro. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	173
Figura 147 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey</i> – Denver VI, 1975-76. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	178
Figura 148 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey</i> – Denver VI, 1975-76. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	178
Figura 149 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey</i> – Denver VI, 1975-76. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	178
Figura 150 – Alair Gomes. <i>Glimpses of America: a sentimental journey</i> – Denver VI, 1975-76. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	179
Figura 151 – Alair Gomes. Fragmento de <i>Beach Triptych no. 3</i> , década de 1980. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	180

Figura 152 – Alair Gomes. Reprodução de negativos. s/d. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	181
Figura 153 – Alair Gomes. Reprodução de negativos. s/d. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro	182

Sumário

Apresentação	19
Introdução.....	21
Alair Gomes.....	24
Capítulo 1.....	35
Aspectos da poética de Alair Gomes	35
Capítulo 2.....	40
Glimpses of America	40
It's the same anywhere (no matter where)	43
Newyorknesses.....	69
Califórnia	87
Vietnã e Oriente	93
Capítulo 3.....	102
Narrativas fotográficas	102
Revistas Masculinas	117
<i>Postais</i>	136
Entrevistas	163
Capítulo 4.....	177
Considerações finais.....	177
<i>Olhar adaptado</i>.....	177
Referências Bibliográficas	185
Anexo.....	191
A Arquitetura Moderna nos Estados Unidos	191

Apresentação

O interesse pela obra de Alair Gomes tem significância fundamental na minha formação. Como atleta, durante a infância e a adolescência, ingressei na vida acadêmica pelos estudos do esporte. Ao final do curso de graduação em educação física meus interesses se voltaram para a representação do esporte na história da arte. Quando tentava decidir sobre cursar outra graduação, desta vez em história, deparei-me com a capa de uma das edições da revista de história da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. A capa da edição de número 40 de janeiro de 2009 era toda ocupada por uma fotografia de Alair Gomes. Como em uma dessas paixões que se iniciam sem razões e de maneira surpreendente, decidi graduar-me em história para estudar a obra do fotógrafo.

Esse texto é fruto de parte de visitas e consultas ao acervo de Alair Gomes na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Também é fruto de entrevistas com pessoas próximas ao artista e do conhecimento que busquei para tentar auxiliar meu olhar para a extensa obra do fotógrafo.

Em uma das minhas leituras, um artigo do periódico *The New Yorker*¹ ilustra bem as dificuldades desta pesquisa. O artigo criticava o projeto de uma estudante de doutorado em história da dança na Universidade de Berkeley. A pesquisa tinha como objetivo recriar um espetáculo do importante bailarino Nijinsky. A coreografia foi perdida em 1913 restando apenas três evidências da obra. O primeiro parágrafo do artigo tenta ilustrar o quanto parece impossível a tarefa da estudante, e para ilustrar as chances de insucesso imagina-se a seguinte situação: pensemos, hipoteticamente, no fato de que a Quinta Sinfonia de Beethoven teve a sua estreia em 1808 e foi executada nove vezes. Porém, em seguida, o teatro foi incendiado e todas as cópias da partitura foram destruídas. O compositor nunca mais voltou a ela. Setenta anos depois, Beethoven está morto, e todos lamentam a perda dessa aclamada composição. Você é um historiador da música, e decide tentar reconstruir a composição. Restaram pequenos pedaços de provas. Você sabe as chaves, as durações. Você encontra alguns comentários da obra, também alguns esboços de Beethoven, por exemplo, um motivo de quatro notas, três *Sóis* e um *Mi bemol*. Consegue rastrear algumas pessoas que assistiram à *première* e, mesmo depois de muitos anos, eles tentam lhe contar tudo de que conseguem lembrar. Então, você volta para o seu quarto, senta-se ao piano e tenta juntar todas as peças que possui. A composição que você produz, o quão próxima seria da Quinta Sinfonia de Beethoven?

Nada disso aconteceu com a obra de Beethoven. Guardada todas as distâncias, porém é uma sensação semelhante a que possuo ao mergulhar na obra de Alair Gomes. O quanto consigo recriar e entender as especificidades da fotografia de Gomes? Ao contrário do caso hipotético de Beethoven, Alair deixou uma quantidade extraordinária de evidências entre fotografias, textos

¹ THE LOST NIJINSKY: Is it possible to reconstruct a forgotten ballet? *The New Yorker*, New York, 07 maio 2011. Semanal. Disponível em: <<http://www.newyorker.com/magazine/2001/05/07/the-lost-nijinsky>>. Acesso em: 03 abr. 2012.

ensaísticos e diários. Mesmo assim, tenho a consciência de que aqui apresento somente um dos múltiplos olhares possíveis sobre a obra do artista carioca, e que de maneira nenhuma encerra o olhar sobre sua produção.

É partindo da obra de arte que tentei construir alguns olhares sobre a produção do artista. Seguindo a compreensão do historiador da arte Aby Warburg (1866-1929): “Quem quiser pode mesmo contentar-se com uma flora feita das plantas mais perfumadas e belas, mas com certeza não é disso que se pode extrair uma fisiologia vegetal da circulação da linfa, pois que essa se revela somente a quem é capaz de examinar a vida em seu emaranhamento subterrâneo de raízes.”². Conforme a lição dada por Warburg, tentei não embeber este trabalho somente com o perfume das plantas e busquei em outros suportes artísticos, literatura, cinema, pintura, arquitetura, entre outros, chegar o mais próximo ao emaranhamento das raízes.

² A Introdução ao *Atlas Mnemosine* foi primeiro mencionada no texto escrito por Ernst Gombrich: Aby Warburg, uma biografia intelectual, e posteriormente publicada em 1937 pelo Instituto Warburg [WIA 108.9]. Esta tradução foi feita a partir da versão italiana que consta em *Mnemosyne. L'Atlante della Memoria di Aby Warburg*, Roma: Artemide edizioni, 1998. Essa tradução foi publicada na *Revista Arte e Ensaio* n. 19, p. 126.

Introdução

Os estudos de gênero que se sustentam na representação do corpo quase sempre enfatizam a investigação do universo feminino e sua subordinação à hegemonia masculina. Deste modo esta pesquisa busca avançar por um campo menos explorado.

São variados os trabalhos que indicam como o corpo é um terreno da cultura que sofre os investimentos de poderes diversos – sejam esses médicos, morais ou políticos – mas também se consolida um forte campo de fuga e resistência às sujeições e ao controle. Encontramos nas manifestações fotográficas diversos modos da configuração do corpo masculino. Entender a trajetória da imagem do corpo do homem na história da arte pode suscitar importantes debates sobre o olhar para essa construção social.

Esta pesquisa teve seu ponto de partida em 2010 quando desenvolvi o trabalho de iniciação científica apoiado pela FAPESP³. Naquele ano, pesquisei algumas das séries de fotografias de Alair Gomes. Hoje, para o mestrado, esta pesquisa define um corpus preciso no vastíssimo panorama de sua produção. Para tanto, o método empregado parte das imagens fotográficas de Alair Gomes e dos signos nelas presentes buscando captar os elementos que se relacionam, ou não, com questões culturais emergentes.

Alair Gomes (1921-1992) engenheiro de formação, mas também filósofo, crítico de arte⁴ e fotógrafo, atuou de maneira silenciosa e desenvolveu um extenso trabalho sustentado no caráter erótico do corpo masculino. Dedicou-se à fotografia a partir de 1960, abordando principalmente o corpo masculino. Gomes foi professor visitante de Filosofia da Ciência na Universidade de Yale, Estados Unidos, em 1962 e 1963. Coordenou a área de fotografia e lecionou Fotografia e Cinema na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, entre 1977 e 1979. Ensaísta, colaborou com publicações especializadas em ciências, arte e cultura.

O fotógrafo carioca começou sua trajetória nas manifestações artísticas pela escrita. Por volta dos anos 1942 a 1947 o artista dedica-se ao seu texto *Drôle de Foi*⁵ carregado de reflexões filosóficas. Posteriormente Alair produz diários íntimos: *Journals* (1950); no início dos anos 1960

³ A bolsa de iniciação científica teve vigência de 01 de março de 2010 a 28 de fevereiro de 2011, fomentada pela FAPESP, com o título: *A fotografia de Alair Gomes: outras construções da masculinidade*.

⁴ Exemplos de textos com caráter filosófico: *Drôle de Foi* (1942-1947); *Journals* (1950); *Religião, Arte, Filosofia e Ciência* (1985); entre outros. Alguns dos seus textos sobre crítica de arte: *Acêrca da Sinfonia de Ícones Eróticos (ou Composição Erótica em três Movimentos)* (1975); *Reviravoltas na arte do século XX*. Niterói: EDUFF, 1995; *Impressões da 5a. Bienal de São Paulo*, Jornal do Brasil, 1959; *Arte moderna na 6a. Bienal de São Paulo*. Diário de Notícias, 1961; entre outros.

⁵ *Drôle de Foi* é um texto de reflexões inéditas de Alair Gomes, escritas entre 1942-1947. Trata-se de discussões marcadas por um tema central: a revisão de sua religiosidade. Neste texto, entretanto, há várias outras questões que o interpelavam, como, por exemplo, a vontade de estar próximo da arte através da atitude de escrever, o conflito implícito frente à sua opção profissional como engenheiro, a percepção aguçada da beleza como ponto crucial de sua relação com o mundo, a latência de uma sensibilidade homoerótica versus o conflito da culpa religiosa de admiti-la e, ainda, a busca de uma sinceridade pessoal, de uma verdade essencial em si próprio, sustentada no que ele chama de sentimento. Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

produz diário de viagem *Glimpses of America*; e por fim em 1983 se dedica a escrita de *A New Sentimental Journey*⁶.

A fotografia ocupou apenas seus últimos 26 anos de vida. Mesmo assim essa atividade foi a manifestação artística de maior expressão em sua trajetória. Ele próprio afirma que a fotografia, inicialmente, era uma atividade de complementação ao trabalho textual, mas sua preocupação em organizar e classificar metodicamente toda sua obra fotográfica demonstram que essa atividade ultrapassou de longe essa perspectiva inicial. As imagens de Alair se ocupam do corpo masculino extensivamente. Suas numerosas fotografias⁷ confirmam a obsessão pelo corpo, pelo erotismo e pelo homem. Um bom exemplo do caráter abundante da obra é a série *Symphony Erotic Icons*. Em seu texto intitulado *Acêrca da Sinfonia de Ícones Eróticos (ou Composição Erótica em três Movimentos)*⁸, o artista afirma que a produção de muitas fotografias busca satisfazer uma obsessão. O fascínio é atendido por meio da “avalanche de imagens”⁹, pois de outra maneira não se constituiria numa obsessão:

As consequências da exploração da potencialidade do meio fotográfico [...] são a vastidão que ela tende a introduzir e a rejeição do conceito convencional de “ensaio fotográfico” (o ensaio não aceita, em princípio, a obsessão pelo objeto único). A Sinfonia, jamais conduzida em direção ao “ensaio”, foi pois deliberadamente planejada para atingir dimensão gigantesca do ponto de vista numérico. Apenas uma tal dimensão podia responder ao fascínio motivador. Além do mais a vastidão numérica produz um outro efeito que me pareceu muito vantajoso: a impressão de uma avalanche de imagens - a despeito de todo o meu imenso cuidado de submete-las a uma organização – capaz de tornar mesmo algo extenuante.¹⁰

As fotografias do artista são ocupadas pelo homem jovem, branco, que vive a sua plenitude física. São a juventude e o vigor que tornam o corpo masculino objeto de desejo assumido, transformando o ato de olhar em atividade de *voyeur*. Sem nenhuma pretensão artística maior¹¹, através de suas fotos cultiva sua adoração pelo corpo masculino. Alair busca satisfazer a

⁶ *A New Sentimental Journey* (1983), é um diário de viagem à Europa, traz apontamentos sobre os locais e as exposições de arte que Alair Gomes visitou, com caráter erótico e reflexões sobre arte. O texto original encontra-se na Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro.

⁷ Em torno de 1000 clichês conservados na Biblioteca Nacional do RJ.

⁸ GOMES, Alair. *Acêrca da Sinfonia de Ícones Eróticos (ou Composição Erótica em três Movimentos)*. Texto datilografado. Biblioteca Nacional, 4 de outubro de 1975. Este texto é uma reflexão sobre a série *Symphony Erotic Icons* composta por 1.767 fotos em sequências de homens nus, são divididas e organizadas com títulos que remetem aos movimentos musicais: de *Allegro* até *Scherzo*.

⁹ Expressão de Alair Gomes.

¹⁰ GOMES, 1975, p.4-5.

¹¹ No texto já citado anteriormente, o fotógrafo confessa não acreditar no seu trabalho como componente artístico, embora hoje se reconheça a grandeza e importância de suas imagens: “A interação natural e inevitável entre esses dois envolvimento não levou, porém, nem a um nem a outro dos resultados que pareceriam os mais prováveis: não precipitou a conclusão de que eu estava realizando obra de arte com meu trabalho fotográfico; nem definiu um conflito interior agudo através da conclusão ou da suspeita, de sentido oposto. Reconheço que nutri a esperança de que a Sinfonia pudesse constituir algo capaz de receber cidadania artística. Não entretive, porém, jamais uma convicção a respeito.”. GOMES, Alair de Oliveira. *Acêrca da Sinfonia de Ícones Eróticos (ou Composição Erótica em três Movimentos)*. Rio de Janeiro: Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional, 1975. p. 1.

necessidade de apresentar o universo dos homens, mas um universo que se ordena sob o domínio do olhar erótico. A atitude de roubar imagens¹² para constituir uma coleção de corpos alheios promove no espectador relações fetichistas e produz a possibilidade metafórica de posse. Suas imagens cultivam o erótico mesmo sem a certeza de lograr seus anseios, dedicando-se extensivamente por supri-los:

E quando um artista [...] sistematicamente recorre à exposição suavizada para exprimir fatos e idéias sobre o que é desimpedidamente erótico, seu trabalho pode tornar-se [...] admiravelmente eficaz e exato e, em sentidos diferentes, fascinante. Porém, as chances são muitas de ele perder a oportunidade de dar um passo muito relevante para frente na área de sua escolha. Se o seu assunto é exatamente a beatitude paradisíaca que o amor humano irrestrito pode ocasionar, o seu trabalho, mesmo fazendo testemunha ao seu gênio, revelará menos do que poderia – será menos celebrativo do que devia.¹³

Da mesma maneira que não existem modelos ideais para se fazer uma fotografia, também não há um modelo ideal para analisá-la. Porém, este trabalho orienta-se por alguns conceitos teórico-metodológicos. Compartilhando a ideia de Raúl Beceyro, a análise de imagens fotográficas busca perceber o elemento central, o princípio de construção que a constitui, para depois explicá-la e entender suas implicações¹⁴. Para ele a imagem fotográfica, produz conotação “nela mesma”, “somente nela mesma”. Assim, para analisar a fotografia, para retirar dela todos os elementos necessários para sua compreensão e valorização torna-se “necesario traducirla en elementos operativos, descomponerla, sustraerla de la esfera de la magia y de la ideología.”¹⁵.

A imagem não é a reprodução do real, nem o suporte do verdadeiro, aqui a fotografia não é a analogia da realidade. Ela é o tratamento que o autor dá, cujo significado ideológico e/ou estético remetem a uma determinada cultura. Partindo dessa ideia, o autor da imagem tem papel fundamental nesta pesquisa, pois a construção da fotografia passa, portanto, pelas escolhas valorativas do sujeito enunciator da imagem, o fotógrafo.

Para Philippe Dubois, autor que aprofundou a análise da fotografia pela premissa da existência de uma significação por si, a fotografia é entendida como uma imagem associada a um ato inseparável de sua enunciação e de sua recepção. Pensando o “fotográfico”, Dubois¹⁶ classifica-o como uma categoria do pensamento cuja singularidade é exatamente a relação entre espaço e o tempo, o real e o sujeito, o ser e o fazer. É uma imagem-ato cuja tomada ou ato de produção só adquire sentido na sua recepção e difusão. Nessa exposição da imagem há um ponto muito importante, a leitura. O olhar para fotografia é sempre histórico e cultural: “No hay (...) lecturas

¹² É o caso das numerosas séries: *A window in Rio*, de 1977; *Sonatinas four feet*, de 1977; e de *Beach Triptichs*, de 1980.

¹³ GOMES, Alair. *Homo eroticus*. Rio de Janeiro: Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional, 1992. (Inédito). p. 89.

¹⁴ BECEYRO, Raúl. *Ensayos sobre fotografia*. Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 102.

¹⁵ Idem, p.21.

¹⁶ DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Tradução de Marina Appenzeller. 14. ed. Campinas, SP: Papirus, 2011.

naturales, sino exclusivamente lecturas culturales, donde cada espectador pone sobre el tapete sistemas de valores, opiniones políticas, prejuicios y convicciones.” (BECEYRO, 2005, p. 77).

Alair Gomes



Fig. 1: Alair Gomes. década 1950, autor desconhecido. Acervo Biblioteca Nacional - RJ.

Alair de Oliveira Gomes nasceu em 20 de dezembro de 1921 na cidade de Valença, interior do Estado do Rio de Janeiro, filho caçula de uma família de classe média e católica. Seus pais, Sebastião Gomes e Clio de Oliveira Gomes decidem se mudar para a cidade do Rio de Janeiro, ainda a capital do país. Desde sua infância até a morte o artista residiu na cidade carioca. Alair passou sua juventude na companhia de sua irmã mais velha, Aíla de Oliveira Gomes (figura 2). Os dois irmãos desenvolveram afinidades relacionadas ao mundo artístico, Aíla Gomes escolhe a literatura como profissão, torna-se professora de literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro e destaca-se como respeitada tradutora de Shakespeare. O apreço pela língua inglesa, compartilhado com a irmã, talvez tenha surgido pela formação recebida em escola bilíngue no Rio de Janeiro¹⁷.

¹⁷ Essa informação é confirmada pelo depoimento de Pedro Karp Vasquez em entrevista concedida a mim, por e-mail. Vasquez conheceu e trabalhou com Alair Gomes em alguns eventos e confirma que tanto Alair como Aíla foram educados em sistema bilíngue. Pedro Vasquez é escritor, fotógrafo, curador e editor de não-ficção da Editora Rocco. Na década de 1980, foi responsável pela criação do Instituto Nacional da Fotografia da Funarte e do Departamento de Fotografia, Vídeo & Novas Tecnologias do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Entrevista realizada em novembro de 2016.

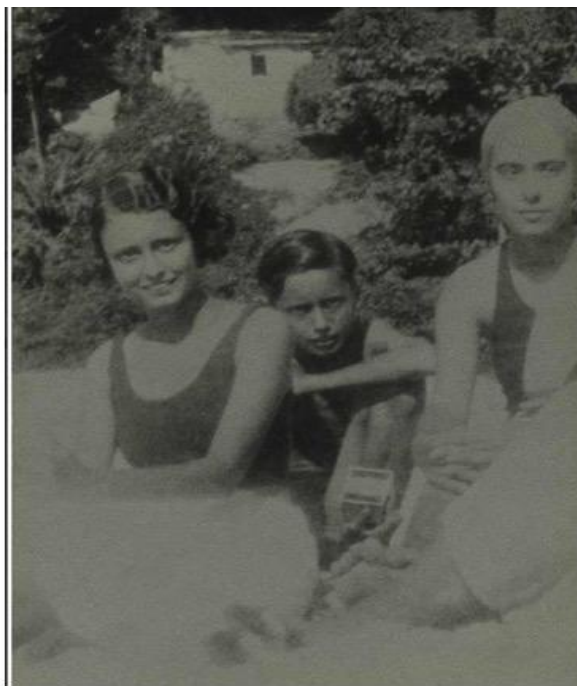


Fig. 2: Aila Gomes(esquerda) e Alair Gomes. Acervo Biblioteca Nacional - RJ.

Em 1944 Alair Gomes termina seus estudos em engenharia Civil e Elétrica na Escola Nacional de Engenharia da Universidade do Brasil. Durante sua juventude Gomes transita entre manter seu emprego como engenheiro na Companhia de Estrada de Ferro Central do Brasil e suas vontades artísticas. Porém, sua inclinação artística o leva para a literatura e em 1946 funda com os amigos José Francisco Coelho, Marcos Konder Reis e Atalá Marques Porto uma revista de literatura, a *MAGOG*. Sobre a revista, Gomes afirmou: “Grace may manifest itself in any sort of writing, in a great many ways, including the most disguised one.”¹⁸. Tal afirmação parece nunca ter abandonado Gomes que foi um escritor voraz, tanto que a partir de 1954 inicia a redação de seus diários íntimos. No entanto, o ano de 1948 foi o marco zero em sua carreira quando decide renunciar ao cargo de engenheiro na Central do Brasil para dedicar-se à prática autodidata nos estudos das áreas de matemática, física, lógica e fisiologia.

Por volta dos 32 anos de idade Alair Gomes relata em seu diário íntimo a primeira experiência amorosa homoerótica. Foi quando passou a demonstrar sua expressão literária em seus diários. Esses textos trazem descrições das relações amorosas, sempre utilizando iniciais ou algum símbolo geométrico para identificar os rapazes. Assim, as identidades de suas paixões foram sempre ocultas.

¹⁸ Aíla escreveu e publicou um pequeno livro, redigido em inglês, descrevendo vida e obra de Alair Gomes. Muitas dos dados biográficos de Alair Gomes, contidos neste texto, são retirados dessa publicação: GOMES, Aíla de Oliveira (org.). *Alair de Oliveira Gomes (1921-1992)*: dados relevantes em sua vida intelectual. Rio de Janeiro, Companhia Brasileira de Artes Gráficas, s/d., p. 5. Acervo Biblioteca Nacional o Rio de Janeiro.

Em 1957 inicia seu diário *Drôle de Foi*, texto com questionamentos sobre religião. No ano seguinte, Alair Gomes inicia seu trabalho na docência e ministra aulas de Filosofia da Ciência no Instituto de Biofísica da Universidade do Brasil. Gomes cultivou seu interesse por diversas áreas durante toda sua formação, dedicou-se aos estudos, simultaneamente, de ciências, da filosofia, das artes em geral, da mitologia, da antropologia e da literatura. Aíla aponta a diversidade intelectual do irmão: “During all the time AOG was seriously engaged in studying physics, mathematics, philosophy, and in reading the best international literature; he was also vividly interested in the works of great catholic theologians and mystics.”¹⁹ Esse traço cultural abrangente e diversificado era confirmado pelo seu círculo de amigos: “Alair Gomes de Oliveira causava admiração por sua inteligência solar, pela sensibilidade superior, por seus talentos plurais e por sua habilidade como criador de sínteses e de harmonias.”²⁰

Os anos de 1960 foram decisivos para o artista. A fotografia se insere de maneira definitiva na vida de Alair. No fim da década ele instala um pequeno laboratório em seu apartamento e inicia sua produção fotográfica. Durante esse início, as fotografias eram reveladas por ele mesmo e não passavam de uma ocupação agradável: “the majority of his prints had only a personal value, i.e., they had the value of the pleasure he felt in taking and processing them, in his dark room at home”²¹. A atividade ganhou espaço determinante em sua vida, e como aponta Aíla, Alair logo deixa de ser visto como filósofo e passa a ser sempre apresentado como fotógrafo²². Também foi nesse decênio que Gomes foi contemplado com a bolsa Guggenheim de estudos na área de história, ciência e tecnologia (1962-1963)²³; em 1965 viaja pela Europa por seis meses e realiza fotografias das obras da tradição clássica, com uma máquina *Leica* (figura 3), sempre perseguindo corpos masculino nas esculturas e quadros.

¹⁹ Idem, p. 6.

²⁰ Texto do prefácio escrito por Hilda Gouveia de Oliveira no livro publicado postumamente com anotações e trechos de palestras de Alair Gomes proferidas em 1975, reunidos por Aíla Gomes. GOMES, Alair. *Reviravoltas na arte do século XX*. Niterói: EDUFF, 1995, p. 9.

²¹ GOMES, 1995, p. 25.

²² Idem, p. 26.

²³ A bolsa foi concedida a Gomes durante sua atuação como pesquisador do departamento do Curso de Pós-Graduação em Biofísica da Universidade do Brasil (atual Universidade Estadual do Rio de Janeiro). Nesse período Gomes desenvolvia uma pesquisa sobre a filosofia das ciências, em torno das propriedades neurológicas ligadas ao comportamento voluntário no homem. Por isso, sua estadia ocorreu no Departamento de Física da Universidade de Yale. De acordo com a correspondência de 31 de agosto de 1962 consultada no acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Gomes foi recebido pelo pesquisador Henry Margenau. O nome e a foto de Alair Gomes constam no site da fundação, disponível em: < <http://www.gf.org/fellows/all-fellows/alair-de-oliveira-gomes/> >. Acesso em: 20 dez. 2105.



Fig. 3: máquina fotográfica *Leica* de Alair Gomes. Acervo Biblioteca Nacional - RJ.

Em 1966 inicia a composição *Symphony Erotic Icons* (Sinfonia de Ícones Eróticos) uma série numerosa que Alair Gomes terminaria somente por volta de 1979; em 1967 inicia três séries: *A Window in Rio*, *The Course of the Sun* e *Carnaval in Rio*; em 1968 inicia a série *Esportes*; em 1969 participa de um projeto editorial sobre a obra de Roberto Burle Marx, no mesmo ano fotografa regiões da zona sul, centro e zona oeste da cidade do Rio de Janeiro e realiza as fotografias da praça da República, em São Paulo.

Alair Gomes fez alguns trabalhos comissionados e de 1969 até 1980 participou da cobertura fotográfica de peças teatrais, como a montagem premiada do texto de Jean Genet, *O Balcão*, dirigida pelo dramaturgo franco-argentino Vitor Garcia, encenada em 1969 no teatro Ruth Escobar em São Paulo.

Em 1975 realiza a série *A não História de um chofer*. No mesmo ano viaja para os Estados Unidos como professor convidado do “Departamento de Recepção de Estado” dos EUA (em Nova York, Washington e São Francisco) e participa como conferencista da Quarta Conferência Internacional para a Unidade das Ciências em Nova York (novembro de 1975)²⁴. Foi durante esse período, de dezembro de 1975 até fevereiro de 1976, que Gomes fez os registros fotográficos que compõem a série *Glimpses of America*.

Ainda na década de setenta inicia, de maneira mais expressiva, suas participações em exposições: em 1976 participa de uma exibição coletiva na Walker Street Gallery em Nova York e em 1977 participa da exposição *Arte Fiera '77* em Bologna, Itália. De 1977 a 1979 Alair torna-se professor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, e também coordenador das áreas de arte e fotografia dessa instituição; em 1979 e 1980 dedica-se a série *Sonatinas, four feet*.

Na década de 1980 produz a série fotográfica *Beach Triptychs* (1980-1983); em 1981 inicia

²⁴ FONDATION CARTIER POUR L'ART CONTEMPORAIN. *Alair Gomes* (catálogo), 2001, sem paginação.

seu jornal sobre filosofia e antropologia, que o artista nomeou de *New Philosophical Journal*, posteriormente esses escritos transformam-se em um diário com temas sobre a filosofia do erótico, mudando o título para *Love Journal* (1986-87); em 1983 finaliza e revisa seu texto *A New Sentimental Journey* que se consolida em um livro com mais de quinhentas páginas datilografadas, um texto que transita entre diário e relato de viagem de caráter homoerótico explícito, nunca publicado. Seu último trabalho textual foi um tratado sobre sexualidade humana: *Homo Eroticus* (1991-1992).

Alair Gomes tornou-se um intelectual de erudição versátil, convidado para diversas conferências e palestras. Publicou textos em veículos de importante circulação sobre arte, tais como ensaios que analisam as Bienais de Arte de São Paulo e outros eventos artísticos. A seguir uma compilação das principais publicações de suas fotografias e textos sobre crítica de arte:

1959 – “Impressões da 5ª. Bienal de S. Paulo”, no caderno de Suplemento do *Jornal do Brasil*.

1960 – “Delírios de Grandeza”, texto publicado no caderno Suplemento do jornal *O Globo*.

1961 – “Arte Moderna na 6ª. Bienal de S. Paulo”, publicado no caderno Suplemento do *Diário de Notícias*.

1962 – “O Enigma de Marienbad”, publicado no caderno Suplemento do *Diário de Notícias*.

1971 – Publica no primeiro número da revista *Performance* o ensaio “The Balcony: a photo portfolio”, sobre a montagem de Vitor Garcia do texto de de Jean Genet, *O Balcão*, encenado em São Paulo em 1969.

1971 – “Nos caminhos da arte inglesa”, texto publicado no Caderno B, *Jornal do Brasil*.

1975 – Publica na revista norte-americana *Artists Almanac*, com uma fotografia do grupo de carnaval carioca Cacique de Ramos.

1975 – “A Bienal de 75: pontos altos”, publicado na *Revista Cultura*, publicação do Ministério da Cultura-MEC.

1979 – Publica fotos da série *Carnaval in Rio* e um ensaio sobre esta festa popular na revista *Gay Sunshine Magazine*.

1977 – “Roteiro da Bienal de 77”, ensaio publicado na *Revista Cultura*, publicação do Ministério da Cultura - MEC.

1977 – Publica fotos do Rio de Janeiro no livro *The Great Cities: Rio de Janeiro* da editora Time Life Books.

1983 – Publica fotografias das séries *Serial Composition* (opus 21, n. 2 e opus 22, n. 1) e *Beach Triptych* na revista *The Advocate: the national gay newsmagazine*, São Francisco e Los Angeles.

1986 – “A Bienal de 85 e seu grande tema”, publicado em *Cadernos Rioarte*.

1987 – “Palavra e Imagem na arte conceitual: da poesia ao suicídio”, publicado na revista *Arte e Palavra*.

Gomes realizou poucas exposições individuais em vida. Ao longo de treze anos sua obra esteve presente em mais de dezenas de exposições coletivas. Nas individuais há o registro de apenas duas: uma na Escola de Artes Visuais no Parque Lage, em 1980 e outra no Centro Cultural Cândido Mendes em 1984 com o título *Alair Gomes: fotografia seqüencial*. Consultando os documentos do acervo do fotógrafo na Biblioteca Nacional encontram-se sistemas expográficos bem detalhados elaborados pelo artista, o que sugere uma grande preocupação de Alair em apresentar sua obra de maneira singular e específica. Em sua trajetória o artista esteve presente nas seguintes exposições:

1976 – Galeria Walker Street, Nova York.

1977 – *The Art Fair*, Bologna, Itália.

1978 – Fotos do Carnaval de Rio, no Salão do Carnaval de Belo Horizonte.

1980 – Exposição individual: *As artes no Shopping* – Shopping Cassino Atlântico, RJ.

1980 – Exposição na Escola de Artes Visuais Parque Lage.

1980 – Exposição do Palácio das Arte em Belo Horizonte.

1984 – Exposição *I Quadrienal de Fotografia do Museu de Arte Moderna* – SP.

1984 – *Alair Gomes: fotografia seqüencial* - Centro Cultural Cândido Mendes, RJ.

1984 – Exposição coletiva *Corpo&Alma: Fotografia contemporânea no Brasil*. No Espaço Latino-Americano, Paris.

1986 – Exposição *O Rio e o Mar* no Centro Cultural Laura Alvim, Rio de Janeiro.

1986 – *Corpostal* – Lançamento da coleção de postais sensuais na Livraria Dazibao, Rio de Janeiro.

1987 – *Arte em Papel*, Galeria de Arte 20, Rio de Janeiro.

1987 – *Ipanema Exposta*. Centro Cultural Cândido Mendes, Rio de Janeiro.

1988 – Exposição *Últimas Doações: de 1982 a 1988*. MAM-SP.

1991 – Exposição coletiva *Processo no. 738* realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, RJ.



Fig. 4: autor desconhecido. Alair Gomes. c 1980.
Acervo particular de Mauricio Valladares.

Graças à sua inteligência, ao espírito alerta e à curiosidade sagaz Alair Gomes foi perspicaz em buscar modelos que protagonizassem suas fotografias. Um homem fisicamente comum, magro, usando óculos e afeito às vestimentas simples soube em muitos momentos seduzir seus modelos com a intelectualidade e o manejo de diversos assuntos. Sua câmera fotográfica também era um instrumento de sedução e muitas vezes o primeiro contato com os rapazes era mediado por ela:

a abordagem de um jovem desconhecido para mim só passou a ser possível se eu estava com a câmara na mão. Eu fotografei tantos garotos com os quais eu tive vontade de ir para a cama que, comparado com o número dos que na verdade chegaram a minha cama, a proporção é ínfima. De qualquer maneira a máquina fotográfica foi mesmo um instrumento...²⁵

As lentes fotográficas eram elemento de promessas entre a beleza capturada e a relação do artista com o modelo, relação que se estabelecia sem ensaios prévios:

I approached him already focusing my camera on his figure; he must have both heard its clicking and not got some duly sensual extra-sensorial message from me, since, without turning his head in my direction, he changed his position in such a manner as to, without subtracting his chest from the caresses of Helios, have it quite more frontally exhibited to camera of his new mortal suitor too – as if unintentionally, lest the immortal one got jealous and irate.²⁶

O esforço em fotografar seus modelos sem que fosse notado promoveu um caráter voyeurístico marcante em sua obra. Aíla Gomes até sugere que essa habilidade configurou-se em uma verdadeira técnica de trabalho para o irmão: “As a technical requirement, the eventual model

²⁵ GOMES, Alair. Entrevista feita por Joaquim Paiva em 19 de julho de 1983. Disponível em: <http://revistazum.com.br/revista-zum_6/alair-gomes-joaquim-paiva/>. Acesso em: 22 agosto 2014.

²⁶ GOMES, Alair. *A new Sentimental Journey*, 1983. Acervo Biblioteca Nacional RJ (texto inédito), p. 451.

should not notice he was being photographed; or else, if he posed, he would receive no more than general instructions, when indispensable”²⁷.

Essa prática de trabalho de campo, ou seja, as muitas horas despendidas nas praias ou mesmo quando viajava, em qualquer tipo de paisagem ou situação, exigia que Gomes mantivesse em prontidão sua câmera. Seu olhar ardiloso capturava cenas a qualquer momento ou, como ele mesmo diz, a sua “fotografiação”²⁸ caracterizou tanto sua obra como sua vida amorosa²⁹.

Alair Gomes morre no início do mês de agosto em 1992, vítima de assassinato em seu apartamento em Ipanema, bairro do Rio de Janeiro. Pouco se noticiou sobre o processo investigativo feito pela polícia ou sobre conclusões de condenação do homem acusado pelo homicídio. Apenas informações desencontradas foram veiculadas o que causou um sentimento de injustiça entre muitos amigos do artista, que acusaram a negligência dos órgãos responsáveis pela investigação.

O jornal *O Globo* publica uma nota dois dias após o assassinato. O texto enfatiza a violência sofrida pelo fotógrafo e os pertences de sua residência: “Policiais da 14ª. DP (Leblon) encontraram no apartamento grande quantidade de fitas de vídeo pornográficas e fotos de rapazes nus.”³⁰ Em nenhum momento do texto é citado que Alair Gomes era fotógrafo, professor, pesquisador e artista. Tampouco a nota aborda diretamente a homossexualidade de Gomes. No entanto, o texto apresenta estatísticas de homicídios de homossexuais na cidade do Rio de Janeiro, elencando a faixa etária e um perfil generalizado desse grupo. O texto é extremamente parcial e insinua ser um caso de crime homofóbico. Tal generalização posiciona a morte de Alair Gomes como mais uma ocorrência dentro das estáticas de uma cidade violenta.

Meses depois, o jornal *O Globo* volta ao tema e publica uma matéria sobre as mortes de homossexuais no Rio de Janeiro. O texto, “Violência contra homossexuais faz uma vítima a cada cinco dias no Rio”³¹ assinado por Elenilce Bottari, ocupa uma página inteira da edição de novembro de 1992. A reportagem é acompanhada por fotografias de rapazes nas ruas cariocas em situações de suposta negociação para programas sexuais. A matéria apresenta diversas descrições de assassinatos de homens gays contendo informações como data, local do homicídio, nome e idade das vítimas. No meio da página há uma nota sobre o assassinato de Alair Gomes, contendo nome, idade e fotografia do homicida. O texto ainda apresenta quatro perguntas feitas pelo jornal ao assassino. O subtítulo da nota, “Ele procurou pela morte”, refere-se à afirmação feita pelo assassino. De acordo

²⁷ GOMES, Aíla do Oliveira, p. 26. Acervo Biblioteca Nacional o Rio de Janeiro.

²⁸ Expressão utilizada por Alair Gomes na entrevista citada feita por Joaquim Paiva.

²⁹ Alair Gomes relatava em seus diários íntimos e também na entrevista, já citada, concedida ao amigo Joaquim Paiva, que alguns dos seus casos amorosos foram homens que ele fotografou.

³⁰ O GLOBO. Engenheiro é achado morto em apartamento. *O Globo*. Rio de Janeiro, 4 ago. 1992, p.14. Acervo O Globo.

³¹ BOTTARI, Elenilce. Violência contra homossexuais faz uma vítima a cada cinco dias no Rio. *O Globo*. Rio de Janeiro, 22 nov. 1992, p.34. Acervo O Globo.

com as respostas publicadas o rapaz conhecia e frequentava a casa de Alair. A notícia afirma que o homem foi encontrado pela polícia por meio das próprias fotografias de Gomes. No entanto, não há qualquer informação sobre a condenação ou encarceramento do rapaz.

No mesmo ano das duas publicações citadas acima, manifestações entristecidas com a maneira como a imprensa tratou a perda do artista são veiculadas nos jornais cariocas. Dois meses após a morte de Alair Gomes, o *Jornal do Brasil* publica a carta de Emanuel Brasil. Amigo do fotógrafo, Brasil aponta o equívoco grave do silenciamento (ou esquecimento?) dos jornais a respeito da morte do fotógrafo: “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 do nosso país. Morreu recentemente, Alair Gomes.”³² A carta ainda revela que Alair Gomes conhecia o homicida: “Seu espírito liberal e curioso admitiu em casa o seu próprio assassino.”³³

Findando o ano de 1992, o jornal *O Globo* publica a carta de Wira Selanski, que se apresenta como amiga da família de Gomes de muitos anos. Selanski denuncia como sensacionalista e unilateral a reportagem do texto que trouxe a entrevista do assassino, vinculada no mês de novembro. E descreve Alair Gomes como professor respeitado, sério e tranquilo. Também questiona fidedignidade das informações da reportagem e informa que o ocorrido foi um caso de latrocínio, e não a vingança de um garoto de programa, como indica o jornal. A carta termina com um tom corretivo às calúnias feitas a Alair, sempre referenciadas à homossexualidade do fotógrafo: “Que seja, pois, registrado aqui este protesto de uma amiga, contra a honradez de um homem valoroso e respeitável. Quanto a sua vida íntima, esta é julgada agora pelo Juiz Supremo, não por nós.”³⁴

A tentativa de desvincular a imagem de Alair Gomes com sua vida amorosa não aparece somente na carta de Wira Selanski. O fotógrafo Pedro Karp Vasquez, em entrevista, também relatou a tentativa da irmã do artista em acobertar a vida sexual de Gomes. Vasquez relata que no momento da morte de Gomes, escreveu um texto sobre o ocorrido, mas recebe o pedido de Aíla Gomes para não publicar o texto, pois havia referências à homossexualidade do irmão:

escrevi, para o caderno *Ideias* do *Jornal do Brasil*, um texto a respeito de uma série de assassinatos de artistas gays que ocorreram naquele momento, condenando o preconceito e a violência contra os homossexuais. Mas esse artigo nunca chegou a sair, pois de alguma forma sua irmã foi advertida e entrou em contato telefônico comigo pedindo que cancelasse sua publicação, pois não desejava que o irmão fosse lembrado em virtude de sua morte trágica ligada aos seus hábitos sexuais. Ainda tentei argumentar, alegando que o caráter de denúncia do texto contra o preconceito poderia ajudar outras pessoas, mas, como ela insistiu na negativa, concordei em não publicar o artigo, para não ferir uma senhora já

³² BRASIL, Emanuel. *Homenagem*. *Jornal do Brasil*, 03 de outubro de 1992, p. 12. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_11/72629>. Acesso em: 08 fev. 2014.

³³ Idem, p. 12. Essa informação, além de aparecer na matéria mencionada do jornal *O Globo* de 22 nov. 1992, p.34, também foi apontada nos depoimentos das entrevistas feitas nesta pesquisa.

³⁴ SELANSKI, Wira. Alair. *O Globo*. Rio de Janeiro, 14 dez. 1992. Carta, p. 6. Acervo *O Globo*.

extremamente penalizada pelo brutal assassinato.³⁵

Esquecimento, silêncio e generalizações são recorrentes em relação à morte de Alair Gomes. Contudo, a morte para o jovem Alair não parecia ser um grande abismo:

Se algum dia a loucura me pegar, se todo o sofrimento desabar sobre mim, se eu me tornar miserável até onde é possível, se tiver a pior das mortes – um fim que faça estremecer até os santos –, se a danação me possuir, se me afogar no desespero ou simplesmente se cair na apatia, na mediocridade, ou seja no que for, não importa nada. Que ninguém, pois, se impressione demais com o que acontecer comigo: será tudo apenas uma fatalidade humana. Já assegurei a minha Salvação, e não sei onde parar agora de tanta alegria e tanto amor que sinto. Amém.³⁶

A obra do fotógrafo demonstra sua dedicação intensa e sua seriedade com os temas que elegeu trabalhar, tanto nos textos quanto nas fotografias. Gomes também era considerado um homem tranquilo, que demonstrava prazer em lecionar e facundo nos momentos de conversas reservadas. Nas entrevistas realizadas para essa pesquisa, com pessoas que foram próximas ao artista, o modo discreto e seu profissionalismo exemplar foram características que surgiram na maioria dos relatos. Talvez tal descrição tenha relação também com o modo simples de se vestir, como apontou o fotógrafo Pedro Vasquez:

Alair Gomes era, com efeito, bastante discreto ao vestir. Vestia-se como um intelectual de sua época, ou seja: mal e de forma negligente, conforme você descreveu, sem se preocupar em demasia com a aparência e sem fazer pose. Em determinado momento usava os cabelos longos, mas isso, na década de 1980, já era comum e não chamava a atenção. Seu visual era o de um professor ou de um funcionário público, sem nada de especial que chamasse a atenção ou o diferenciasse de forma marcante. Da mesma forma, não tinha nenhum tipo de trejeito nem se comportava de maneira chocante ou escandalosa. Portanto, caso você o encontrasse no ônibus e no metrô não teria condições de formar uma opinião a respeito de sua personalidade profunda. Parecia uma pessoa comum, da mesma forma que Fernando Pessoa também parecia. Ambos viviam em perpétua ebulição criativa, porém sem explosões externas perceptíveis, a não ser na esfera íntima, é claro.³⁷

O comprometimento com o trabalho aparece no depoimento de Joaquim Paiva, que ressalta o envolvimento integral que Alair Gomes empregava em qualquer situação laboral:

Sabe que outro dia, eu relendo essa entrevista³⁸ eu me dei conta que ele respondia aos meus questionamentos e comentários de maneira muito articulada, com um conteúdo de informação bastante grande. E eu pensei comigo: nossa! mas o Alair é um máximo, então uma entrevista formal - ele me conhecia, ele podia ficar mais a vontade, ele poderia falar qualquer coisa - mas foi tudo muito explicativo e muito claro, aí em um determinado ponto da entrevista ele me diz que se preparou para a entrevista a partir do momento que eu havia feito o convite, o que revela a seriedade dele, a seriedade com a qual ele encarava o

³⁵ Depoimento de Pedro Karp Vasquez em entrevista realizada em novembro de 2016.

³⁶ GOMES, Alair. *Drôle de foi*. Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 1942-1947, sem paginação.

³⁷ Depoimento de Pedro Karp Vasquez em entrevista realizada em novembro de 2016.

³⁸ Joaquim Paiva refere-se a entrevista que realizou com Alair Gomes em 19 de julho de 1983. Disponível em: <http://revistazum.com.br/revista-zum_6/alair-gomes-joaquim-paiva/>. Acesso em: 22 agosto 2014.

trabalho dele.³⁹

A erudição e um conhecimento pautado em temas diversos, não por isso sem sofisticações, revela um intelectual movido pela curiosidade, faminto por fruições estéticas e ávido pelas pluralidades. Um homem sagaz em reflexões humanas, devotado ao seu modo de olhar para o mundo, transformou seus fascínios em literatura e sua ação sequiosa em obras de arte. Tarefa difícil dissertar sobre Alair Gomes:

Como definir o curioso autor deste pequeno manual destinado aos estudiosos das artes plásticas? Um grego clássico? Um homem do Renascimento, um romântico, uma mente sofisticada à européia, um brasileiro enraizado em sensualidade e beleza plástica, a harmoniosa conjugação do civilizado e do primitivo em termos de emoções? Alair Gomes era tudo isso.⁴⁰

³⁹ Depoimento de Joaquim Paiva em entrevista concedida em 15 de abril de 2005 no Rio de Janeiro.

⁴⁰ OLIVEIRA, Hilda Gouveia de. Prefácio. In: GOMES, Alair. *Reviravoltas na arte do século XX*. Niterói: EDUFF, 1995, p. 10.

Capítulo 1

Aspectos da poética de Alair Gomes

A imagem fotográfica concretiza-se na trajetória da história da modernidade como instrumento de auxílio na busca da documentação do outro, da marcação de diferença ou semelhança, na multiplicação de uma pluralidade de sujeitos, em vez de um sujeito único ou universal. É através dela que se passou a registrar o real imaginado, documentar o fato selecionado pelo fotógrafo, transformar o desejo imagético do artista em imagem. A visão é traduzida pelas lentes e pela seleção de quem capta: “É a fotografia um intrigante documento visual cujo conteúdo é a um só tempo revelador de informações e detonador de emoções.”⁴¹ Como aponta Alexandre Santos: “Este é justamente o caráter fascinante da arte e, principalmente, da arte da fotografia: criar realidades fictícias que, no entanto, estão em contato com a realidade, oscilando entre verdade e mentira, constatação e interpretação.”⁴².

A exibição do corpo masculino, despido ou com poucas roupas, aparece nos primeiros daguerreótipos muitas vezes para fornecer modelos aos trabalhos artísticos ou científicos. A maioria dessas imagens parece ser destituídas de intenções eróticas. André Rouillé⁴³ afirma que nesse período era frequente o costume de se fazer fotos de nus, inclusive masculinos, para serem comercializadas aos artistas pintores e escultores, já que os modelos vivos tinham um alto custo. Essas imagens eram portanto, um instrumento mais acessível aos artistas que precisavam trabalhar com a figuração do corpo.⁴⁴ Rouillé ainda oferece exemplos precisos de como a fotografia foi utilizada como ferramenta na produção artística do século XIX:

o pintor e fotógrafo Louis-Camille d'Olivier funda, em 1853, a Sociedade Fotográfica, especializada na produção de nus para artistas. No início do 1860, Alexandre Quinet igualmente comercializa séries de nus, cuja recomendação “Estudo natural, autorizado sem exposição na vitrine”, inscrita em cada um deles, denuncia sua dupla destinação no contexto da época: tanto para os artistas, quanto para os amadores de imagens levianas. Mais diretamente, no início dos anos de 1870, o fotógrafo da “Escola de Belas-Artes de Paris”, Marconi, propõe um catálogo importante, de “academias para artistas”, composto das principais poses de mulheres, e também de homens e de crianças, vigentes na pintura clássica da época.⁴⁵

Quando relacionadas ao universo do estudo anatômico e a serviço da pintura, as fotografias

⁴¹ KOSSOY, Boris. *Fotografia & historia*. 2a. ed. rev. Cotia, SP: Ateliê Editorial, c2001, p. 28.

⁴² SANTOS, 2006, p 28.

⁴³ ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo, SP: SENAC São Paulo, 2009, p. 301.

⁴⁴ Eugène Delacroix (1798-1863) e o posteriormente o pintor norte-americano Thomas Eakins (1844- 1916) são alguns dos exemplos de artistas que utilizavam fotografias de corpos nus como instrumento para composição de suas obras.

⁴⁵ ROUILLÉ, 2009, p.301.

de homens nus eram toleradas, como a própria nudez masculina o fôra principalmente desde o neoclássico europeu, justamente pela aura artística que este movimento herdou do classicismo antigo. Dominique Fernandez afirma que os deslizos do corpo masculino nu em *O rapto das sabinas* (1794-99), de Jacques-Louis David (1748-1825), ainda com indícios de um erotismo sutil na obra, eram filtrados pela bem acolhida herança do mundo antigo na recém fundada França Republicana⁴⁶.

Sobre a disputa entre pintura e fotografia na apresentação dos nus masculinos cito aqui um experimento feito pelo pintor francês do século XIX Eugène Delacroix (1798-1863). A experiência relatada nos seus diários demonstra como Delacroix colocou à prova as especificidades do traço de um artista ao compará-lo com os índices da realidade nas fotografias. Em maio de 1853, depois de passar a tarde com dois velhos amigos, o pintor resolve convidá-los para o jantar. Aproveitando o tempo com os colegas, o artista propôs a brincadeira. Primeiro, os amigos deveriam observar um conjunto de clichês fotográficos, encomendados pelo próprio pintor, feitos por Eugène Durieu (1800-1874), um dos pioneiros da fotografia no período. Nessas pequenas imagens havia um homem e uma mulher nus, retratados individualmente e também juntos; sentados, em pé e ajoelhados.

Depois que seus amigos passaram algum tempo examinando os clichês, Delacroix pediu que olhassem para um segundo conjunto de imagens: as gravuras de Marcantonio Raimondi, o célebre gravador do Renascimento, cujas composições eram baseadas em desenhos de Rafael e Michelangelo. A comparação entre a fotografia e as gravuras, ambas exibindo o corpo humano, suscitou perguntas inevitáveis: quando se tratava de descrever o corpo, como a nova “máquina-arte” o faria? O que seria da habilidade do artista? Como a nudez fotográfica se compararia à nudez idealizada dos quadros? O resultado foi decisivo e inquietante. Olhando para os nus das gravuras depois de terem encarado os nus fotográficos, tanto Delacroix como seus companheiros passaram a ver a fotografia com novos olhos⁴⁷.

As imagens do fisioculturista Eugen Sandow (1867-1925) são o exemplo em destaque na

⁴⁶ FERNANDEZ, Dominique. *L'amour qui ose dire son nom: art et homosexualité*. Paris: Éditions Stock, 2001. p. 199-204.

⁴⁷ Après dîner, ils ont regardé les photographies que je dois à l'obligeance de Durieu. Je leur ai fait faire l'expérience que j'ai faite moi-même, sans y penser, deux jours auparavant: c'est-à-dire qu'après avoir examiné ces photographies qui reproduisant des modèles nus, dont quelques-uns étaient d'une nature pauvre et avec des parties outrées et d'un effet peu agréable, je leur ai mis sous les yeux les gravures de Marc-Antonio. Nous avons éprouvé un sentiment de répulsion et presque de dégoût, pour l'incorrection, la manière, le peu de naturel, malgré la qualité de style, la seule qu'on puisse admirer, mais que nous n'admirions plus dans ce moment. En vérité, qu'un homme de génie se serve du daguerréotype comme il faut s'en servir, et il s'élèvera à une hauteur que nous ne connaissons pas. C'est en voyant surtout ces gravures, qui passent pour les chefs-d'œuvre de l'école italienne, qui ont lassé l'admiration de tous les peintres, que l'on ressent la justesse du mot de Poussin, que « Raphael est un âne, comparativement aux anciens ». Jusqu'ici, cet art à la machine ne nous a rendu qu'un détestable service : il nous gâte les chefs-d'œuvre, sans nous satisfaire complètement. DELACROIX, Eugene. *Journal de Eugene Delacroix*. Paris: Plon, 1893, volume 2, p. 206-207. Disponível em: <<http://archive.org/details/journaleugenede02dela>>. Acesso em: 13 out. 2016.

fotografia do corpo masculino. Sandow⁴⁸ apresenta a exuberância de seu corpo atlético. Por possuir um corpo escultural o atleta apostou em poses sensuais e roupas poucos usuais para os homens nas fotografias do período, figurando uma nova atitude frente aos tabus da representação do corpo do homem. Não há como negar a influência que as obras de arte exercem sobre as imagens do atleta prussiano. Um exemplo disso é a semelhança dessa imagem de Sandow (figura 5) com o estudo de homem nu de Géricault (figura 6).



Fig. 5: Fotografia desconhecida, Eugen Sandow, sem data.



Fig. 6: Théodore Géricault (1791-1824). Etudes d'homme nu. Musée Bonnat

Nessa vertente também, porém, abordando temas da antiga cultura grega, se apresentam os trabalhos na fotografia de Wilhelm von Gloeden (1856-1931), Wilhelm von Plüschow (1852-1930), Vincenzo Galdi (1856-1931) e posteriormente George Platt Lynes (1907-1955). Além de suas fotografias da companhia americana de ballet de Lincoln Kirstein e George Balanchine na década de 1930, Lynes ficou conhecido pelas suas fotografias de nus masculinos, íntimos retratos que homenageavam a forma masculina⁴⁹.

A trajetória singular de Gomes é a de um artista que reflete sobre o seu trabalho através de

⁴⁸ Sandow nasceu na Prússia e fez carreira como pioneiro do fisiculturismo na Inglaterra, tornando-se reconhecido internacionalmente. O corpo escultural o fez engajar-se em espetáculos ambulantes, chegando a fazer parte da companhia de revistas do empresário norte-americano Florenz Ziegfeld, na qual fazia demonstrações de sua força física. Sandow foi um dos principais propagadores da idéia de um corpo saudável através da educação física, inclusive escrevendo diversos livros sobre o tema. GATTI, José. O homem forte: ressignificações. In: GARCIA, Wilton & LYRA, Bernardete (Orgs.). *Corpo e imagem*. São Paulo: Arte e Ciência, 2002. pp. 31-48.

⁴⁹ Também remetendo a pintura e a escultura grega, os fotógrafo italianos Gaetano D'Agata (1883-1949) e Gaudenzio Marconi (1841-1985), produziram fotografias com a temática do nu masculino.

sua produção imagética e literária. Com a representação fotográfica, o erotismo em sua obra se torna explícito e interpela a moral falonarcísica. Ao abordar a proeminência do olhar desejante, Alair se aproxima de tabus do corpo dos homens: nudez e sensualidade. Neste sentido, ele se torna um artista que, de forma involuntária, atua num campo estigmatizado como perversão.

Gomes nos apresenta um corpo masculino que foge da representação mais tradicional, que se afasta da exibição de heroísmo, virtuosismo, rigidez das formas, controle de gestos e emoções. Por fim, são imagens que promovem a ambiguidade sexual. Na medida em que apresentam corpos que transbordam sensualidade e erotismo, o artista agencia um olhar evidenciado pelo corpo que se desprende dos conceitos tradicionais da virilidade. Alair Gomes é um fotógrafo que se diferencia pelo tema de suas imagens e pelo fato de entregar-se inteiramente à experiência do olhar, este encarado como um ato devocional à beleza dos rapazes por ele fotografados.

Sua fotografia transforma padrões da fotografia clássica, produzindo imagens fragmentadas do cotidiano; o banal é transformado em único e especial. O simples se torna o ornamento. Através da fotografia, o artista trata das coisas e experiências do homem comum em sua rotina também comum; a poética visual é figurada na estetização do dia-a-dia.

O trabalho de Gomes cria o masculino no plural. Suas fotografias evocam uma mistura de estranhamento, sedução e incertezas; cenas em locais públicos são retratadas com um olhar intimista. Suas lentes fotográficas recriam cenas com corpos potencialmente eróticos expostos em diversas paisagens.

Mas o que seria duvidoso nas imagens de Alair Gomes? O artista extrapola a questão da imagem única, trabalha com as várias interpretações que o real engendra. Quando no ato fotográfico e na atividade do olhar se produz diversidade de sentidos, as leituras nunca se esgotam. O corpo que Gomes expõe distorce os signos que estabelecem características de uma masculinidade normativa. O masculino é uma categoria que serve a uma cadeia de identificações e comportamentos, configurando para o indivíduo um campo que legitima sua identidade de homem. Com o olhar erótico e permeado de sensibilidade, o fotógrafo permite distanciamento desses códigos sociais.

Essa subversão do padrão se afirma nos acontecimentos da época: a chamada revolução sexual. As imagens de Alair Gomes problematizam essa mudança dos modelos de homem e mulher⁵⁰. A criação da diferença de gêneros fixos entre os sexos é produto da cultura: “a construção do gênero é ao mesmo tempo o produto e o processo de sua representação”⁵¹. Dessa forma a masculinidade também é um produto cultural, sofrendo mudanças no decorrer da história. Seus signos repetidos se transformam no normativo e no padrão. Socialmente o gênero masculino aponta

⁵⁰ Digo homem e mulher, pois não existe uma versão única da masculinidade ou feminilidade que se opere dentro de um contexto cultural único.

⁵¹ DE LAURETIS, Teresa. *Technologies of gender, essays on theory, film and fiction*. Indiana: University Press, 1987, p. 5.

para um homem que deve omitir sentimentos e emoções.

Dois pontos saltam ao olhar do observador nas fotografias do artista carioca: o erótico e a fuga à sujeição. O erotismo é elemento marcante nas imagens dos rapazes apresentados pelo fotógrafo, como ele mesmo afirma: “Tenho simplesmente insistido na coexistência de um olhar descaradamente erótico com o clássico ou quase clássico, até o ponto de ambos tornarem-se impregnados de elementos um do outro e de toda oposição inicial ser superada.”⁵²

O erótico nos coloca questões complexas que tocam o humano e até o desumano. O corpo, palco do erotismo, figura ideologias. Alyce Mahon aponta que nas representações artísticas do corpo masculino é frequente a presença de elementos como o controle da forma, a autoridade, a racionalidade e o equilíbrio, conferindo uma ideologia do que deveria vigorar ‘tradicionalmente’ nesse tema⁵³.

Se a fotografia é um signo movido pela ambiguidade⁵⁴, é na obra de Alair Gomes que o nosso olhar é interpelado por esse signo: “No esforço de interpretação das imagens únicas haverá sempre um intrigante dado: sua ambigüidade.”⁵⁵ É exatamente por esse caminho dúbio que o fotógrafo direciona o olhar ao novo.

⁵² Alair Gomes apud Trinta, 2009, p. 4.

⁵³ MAHON, Alyce. *Erotism and Art*. New York: Oxford University Press, 2005. p.40

⁵⁴ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. 3a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 25.

⁵⁵ KOSSOY, op. cit., p. 115.

Capítulo 2

Glimpses of America

A série de Alair Gomes que escolhemos é *Glimpses of America* (1975-76), contendo imagens feitas durante segunda viagem do artista aos Estados Unidos, nos anos de 1975-76⁵⁶. Durante as consultas ao acervo do fotógrafo na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, foi possível perceber a singularidade e a importância dessa série desconhecida do artista.

*Glimpses of America*⁵⁷ constitui um conjunto de 1527 fotografias em preto e branco de dimensões 12 x 18,2 cm. A consulta na Biblioteca Nacional possibilitou identificar algumas das cidades e os locais visitados por Gomes. Essa análise também demonstrou uma diversidade de temas e interesses do fotógrafo, pois a série é composta por paisagens e temáticas pouco conhecidas. Aparentemente pela primeira vez Alair Gomes fotografou temas como paisagens exclusivamente urbanas, monumentos arquitetônicos, paisagens de estradas, corpos masculinos orientais e paisagens predominantemente rurais. Todas elas, no entanto, vinculam-se, de um modo ou de outro, à obsessão do fotógrafo pelo corpo masculino.

A série é composta por grupos com títulos criados pelo fotógrafo. A organização desses grupos de fotografias, que poderíamos chamar de subséries, não se organiza por temas ou data. Seguem o desejo do artista e o que se pode afirmar, é que muitas das subséries agrupam-se por locais de registros. Mas essa regra nem sempre é coerente, pois algumas possuem títulos que não se referem à geografia e tampouco possuem informação do local exato em que foram tiradas. O recorte neste mestrado aborda preferencialmente as fotografias que retratam o corpo masculino, embora outros temas e aspectos sejam analisados com o objetivo de ampliar a compreensão do conjunto integral da série americana. Abaixo elenco os títulos das subséries de *Glimpses of America*:

- Manhattan Snow
- New York – Chicago – San Francisco II
- New York – Chicago III
- Illinois Snow IV
- Étant Donnés 1o. M. Daguerre, 2o. La Lune V

⁵⁶ Na sua primeira visita ao país (1958-1962) Alair Gomes escreve o diário *Glimpses of America* e nesse segundo momento (1975-76) o fotógrafo produz as imagens com a intenção de publicar suas primeiras impressões literárias da América juntamente com essas fotografias.

⁵⁷ As imagens de *Glimpses of America* foram feitas durante segunda viagem do artista aos Estados Unidos nos anos de 1975-76. Na sua primeira visita ao país (1958-1962) Alair Gomes escreve o diário *Glimpses of America* e nesse segundo momento (1975-76) o fotógrafo produz as imagens com a intenção de publicar suas primeiras impressões literárias da América juntamente com essas fotografias, o que nunca realizou de fato.

- Denver VI
- Don't Fence me in, VII
- Sunrise in Nevada, morning in California, VIII
- Souvenir d'enfance et jeunesse (imaginary), IX
- Pilgrimage I, X
- Sausalito, XIII
- Unexpected homage to a novelist, XII
- Pacific II: carmel, XIV
- Vietnan, XVI
- Orient, XVII
- It's the same any where (no matter where), XVII
- Newyorknesses
- AM
- AT
- CA
- ES
- NY

Em *On my Photo Compositions II* (1976-1978), texto inédito, localizado em um dos diários de Alair Gomes aborda questões sobre a série de fotografias estadunidense. Apesar da dificuldade em entender o texto redigido em letra cursiva, é possível observar interesses em organizar essa série numerosa. Alguns dos subtítulos da *Glimpses* foram anotados no texto (figura 7), mas não aparecem nas fotografias. É o caso de *Chelsea Girls* ou *Bob Cream*, subtítulos que aparecem no texto, mas nenhuma das fotografias os apresentam em legenda. Gomes costumava legendar as fotografias no verso das impressões (figura 8).

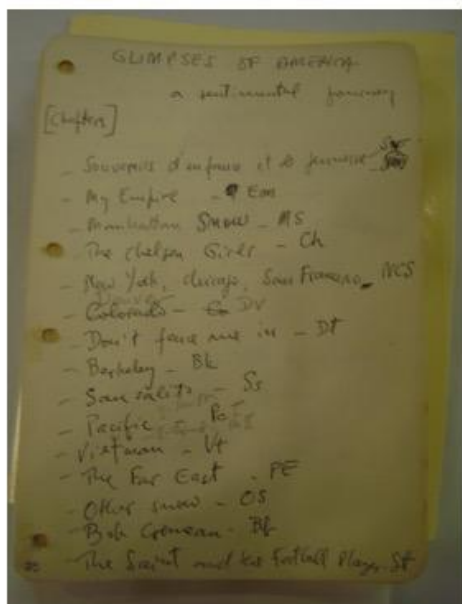


Fig. 7: Fotografia da página 05 do texto de Alair Gomes, *On my Photo Compositions II* (1976-1978). Acervo Biblioteca Nacional RJ.

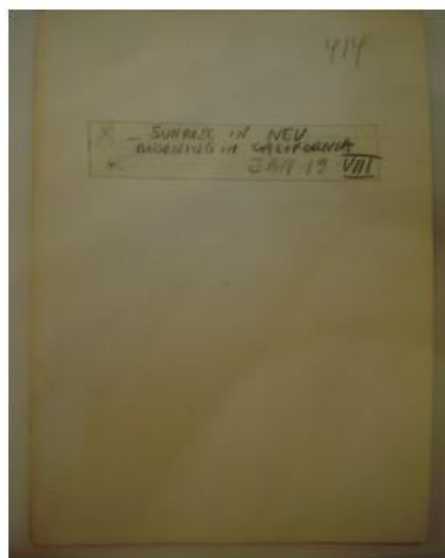


Fig. 8: Verso da fotografia com inscrição do artista. *Sunrise In Nevada, Morning in California VIII*. Fragmento da série *Glimpses of America* (1975-76) EUA. Acervo Biblioteca Nacional RJ.

On my Photo Compositions II também apresenta esquemas de ordenação em capítulos para a *Glimpses*, com observações sobre quantidade de fotografias que deveriam compor cada série. O arranjo se aproxima da organização utilizada em publicações de livros. O que indicava intenções do fotógrafo publicar a série como um foto-livro ou um relato de viagens de composição fotográfica, algo que infelizmente não chegou a concretizar.

O plano organizacional do conjunto de *Glimpses* não concretizado corrobora a afirmação do artista sobre a produção da série⁵⁸: “GA [*Glimpses of America*] has had to be developed under the most impossible or difficult conditions”⁵⁹. Mais adiante Gomes revela a liberdade que guiou a realização das fotografias: “GA is also [?] a whole in this sense: It is built on material collected without obedience or any previous plan. It was planned after the material had been collected – on the [?] of potential of the material”⁶⁰.

Após uma porção de páginas dedicadas à organização esquemática da série americana, Gomes continua seu texto com algumas observações sobre a fotografia especialmente de *Glimpses*. O artista cita mais de uma vez a importância dos trabalhos do fotógrafo inglês radicado nos Estados Unidos Eadweard J. Muybridge (1830-1904), do fotógrafo estadunidense Lee Friedlander e do cineasta russo Dziga Vertov (1896-1954). Em comum esses artistas dedicaram suas câmeras ao

⁵⁸ As transcrições dos trechos de *On my Photo Compositions II* (1976-1978) são feitas integralmente, sem correções e quando existir palavras não identificáveis serão suprimidas por mim pelo símbolo “[?]”.

⁵⁹ GOMES, Alair. *On my Photo Compositions II* (1976-1978), p. 2. Acervo Biblioteca Nacional RJ (Texto inédito).

⁶⁰ Idem, p. 4. (Os pontos de interrogação foram adicionados por mim, para indicar palavras ilegíveis)

movimento humano, interessados na capacidade que os registros intensos poderiam produzir: no caso de Muybridge o movimento do corpo humano, em Vertov a imediatez dos registros de operações simples do cotidiano, e no caso de Friedlander registros de tipos sociais e variações sobre elementos do ordinário. A variedade de temas presentes nas fotografias de *Glimpses* aproxima-se dos trabalhos desses artistas.

Para Muybridge são exatamente os aspectos da realidade e as possibilidades do movimento humano o interessavam. O fotógrafo parte dos movimentos realizados pelo corpo no mundo real e os transforma em sequências ordenadas, uma mulher descendo a escada, uma criança correndo, homem descendo degraus, são gestos banais fragmentados. Cada instante fotografado é dissecado pelas lentes. Cada imagem apresenta o detalhe de qualquer movimento, um olhar científico que revela pormenores impossíveis de captar a olho nu.

Vertov inicia seu filme *Kino-Eye* (1924) com a afirmação de que se trata de uma produção realizada sem roteiros. Em *Man With A Movie Camera* (1929) nos créditos iniciais informa ao seu espectador que trata-se de uma experiência de imagens, cujo resultado advém de registros diários de um operador de câmera, cenas sem histórias prévias, sem atores, sem cenografias, apenas imagens retiradas da vida real. A ausência de roteiros e *scripts* garante liberdade poética nos registros da vida humana, sua fotografia permite experimentos sem restrições, abrangendo de maneira significativa as possibilidades do colecionismo de cenas do cotidiano.

Lee Friedlander conhecido por ser o fotógrafo da “American social landscape” aborda temas diversos. O artista subverte temas sérios da fotografia pós-guerra com seus registros deslumbrantes e irreverentes das ruas das cidades americanas. A sagacidade, o improviso e a verve gráfica das suas imagens, aliada a afeição por tradições fotográficas e pela sua curiosidade voraz, geram uma corrente de imagens que são resultados do ato de observar. Fotografia que se revela cada vez mais ágil e sensual, produz séries que retratam diversidade na cultura americana latente anos de 1960 a 1970. Um retrato social do povo americano.

A escolha de Alair Gomes pelos três artistas como referência para seu trabalho nos Estados Unidos, aglutinam elementos que me parecem fundamentais na produção de *Glimpses*: observar, registrar o que se vê e ficcionalizar o resultado dessas duas ações.

It's the same anywhere (no matter where)

A subsérie intitulada pelo artista *It's the same anywhere (no matter where)*, figura 9, exhibe do alto dos arranha-céus de Nova Iorque rapazes praticando corrida ou *jogging*. Esse grupo de fotografias apresentam algumas características distintas das fotografias que o público está acostumado a ver nas exposições de Alair Gomes. Aqui não percebemos mais a celebração

exclusiva do corpo masculino. Os rapazes vestidos, provavelmente devido ao frio, cobrem seus corpos. Em consequência não há mais a exposição das curvas corporais, dos volumes dos músculos e dos detalhes fornecidos pelos *close-up* de determinadas partes dos corpos. Nessa subsérie há uma relação poderosa e antagônica entre a arquitetura e os personagens captados à distancia pelo voyeur fotógrafo. O olhar do observador deve se esforçar para não ser completamente atraído pelas linhas geométricas e esquecer-se dos corpos. Ao mesmo tempo, a diminuta dimensão desses homens dispostos como se fossem brinquedos na arquitetura de proporções gigantescas, impressiona.

É possível comparar *It's the same anywhere (no matter where)* com muitas imagens de *A window in Rio* (figura 10) e *The Course of the Sun* (figura 11), ambas as séries de 1977-80. A semelhança se apresenta na medida em que os três conjuntos proporcionam ao observador um olhar privilegiado. Todas essas imagens foram captadas de um plano superior. No caso das fotos cariocas — feitas da janela do apartamento do fotógrafo — e da subsérie de Nova Iorque, o fotógrafo também as realiza de um plano mais alto. O espectador ganha a visão de Gomes: a altura e o ângulo escolhidos pelo artista conferem a sensação de estarmos posicionados exatamente onde ele se encontrava.

Porém, diferente das séries cariocas, a de Nova Iorque traz como elemento novo a arquitetura. *It's the same anywhere...* indica a versatilidade do olhar do artista. Alair Gomes parece despreocupado em seguir um modelo único para compor suas fotografias. Pelo contrário, adapta seus desejos e olhares ao ambiente em que se encontra, e a paisagem se apresenta como elemento modificador de seus processos de captura, embora a poética do voyeur se mantenha constante.

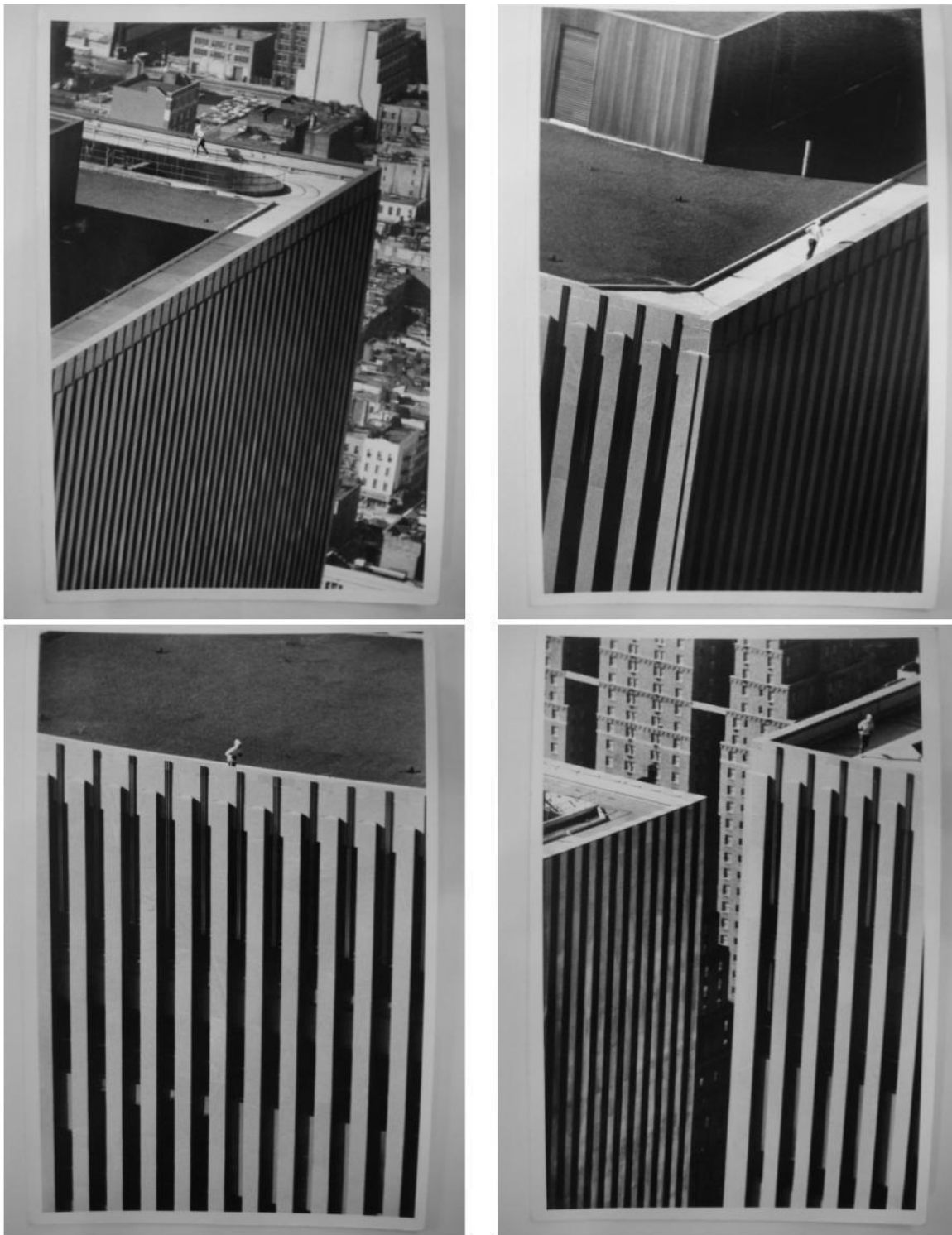


Fig. 9: Alair Gomes. *Glimpses of America: a sentimental journey* - It's the same anywhere (no matter where). (1975-76). EUA. Acervo Biblioteca Nacional - RJ.

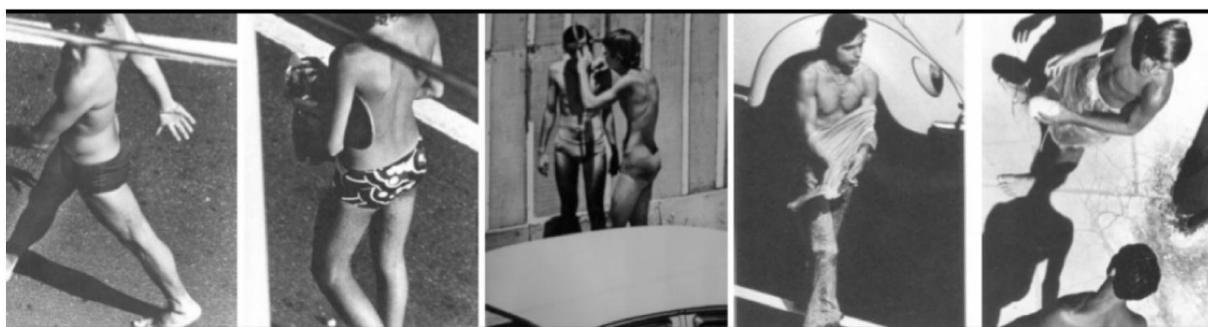


Fig. 10: Alair Gomes. *A Window in Rio* (1977-1980). Fragmentos. Acervo Biblioteca Nacional do RJ.

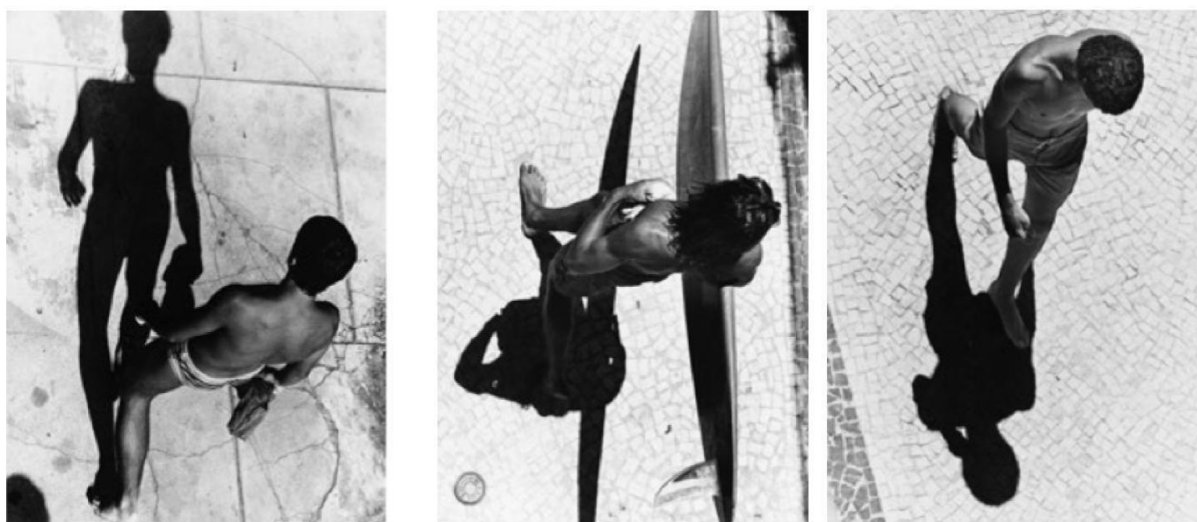


Fig.11: Alair Gomes. *The Course of the Sun* (fragmentos - 1967 a 1974). Acervo Biblioteca Nacional – RJ.



Fig.12: Alair Gomes. *Glimpses of America: a sentimental journey - It's the same anywhere (no matter where).* (1975 -76). Acervo BN - RJ.



Fig. 13: Paul Strand (1890 - 1976). *The Court*, NY, 1924



Fig. 14: André Kertész. *Plaster Bust and Artist Painting*, c.1977.

Os arranha-céus americanos registrados por Alair Gomes (figura 12) assemelham-se bastante ao registro fotográfico de Paul Strand (1890-1976). Em *The Court, New York* (figura 13), Strand registra o topo dos edifícios. O recorte escolhido compõe um jogo de formas geométricas com certa hierarquia entre elas. A ausência de qualquer indício humano transforma a cena em plena celebração das formas e do controle de ângulos agudos e retas.

O arquiteto norte-americano Louis Henry Sullivan (1856-1924) tinha uma leitura sobre as estruturas arquitetônicas interessante, um olhar antropomórfico para a geometria de edifícios e arranha-céus. Em seu texto *Kindergarten Chats* (1934), ao observar o *Marshall Field Warehouse* projetado pelo arquiteto Henry Hobson Richardson (1838-1886), Sullivan diz: “here is a *man* for you to look at. A man that walks on two legs instead of four, has active muscles, heart, lungs and other viscera; a man that lives and breathes, that red blood; a real man, a manly man; a virile force – broad, vigorous and with a whelm of energy – an entire male”⁶¹. Os termos “viril”, “força” e “músculos” intensificam o olhar masculinizante para objetos arquitetônicos. Sullivan olha para as formas geométricas da mesma forma que contempla o corpo masculino.

O olhar antropomórfico e especialmente masculino de Sullivan parece descrever a junção que Alair Gomes promove em sua fotografia: do homem com as formas arquitetônicas. *It's the same anywhere...* é a verdadeira simbiose entre arquitetura e o corpo masculino. Uma arquitetura de

⁶¹ SULLIVAN, Louis Henry. *Kindergarten chats and other writings*. Courier Corporation, 1947.

linhas geométricas tão expressivas quanto a dos músculos de velocistas. Não mais um olhar de aspectos espaciais, mas completamente antropomorfo, uma associação íntima entre corpo e geometria, expressão sublime da presença física masculina.

Fotografar rapazes se exercitando sem ser visto é uma característica constante em *Glimpses of America*. Tal frequência voyeurística é também notada no trabalho do fotógrafo húngaro André Kertész (1894 -1985). Em *Plaster Bust and Artist Painting* de 1977 (figura 14) o fotógrafo húngaro registra um homem no telhado de um prédio. O homem de pé encosta seu o pincel na tela que é sustentada por um cavalete. Ao fundo do pequeno terraço dois objetos, uma poltrona e um objeto de cor luminosa, disforme e de difícil identificação. O observador presencia a cena de modo intrusivo, não fomos convidados a espiar o trabalho do homem que se concentra na pintura.

Kertész, como Alair Gomes, olha para baixo, mira sua câmera e registra a cena que ocorre no solo. Como na fotografia de Gomes em que os rapazes que correm no topo dos edifícios transformam-se em miniaturas. Homem e objetos registrados por Kertész ganham dimensões pequeninas.

O interesse de Alair Gomes pela arquitetura também aparece em seus escritos. No acervo da Biblioteca Nacional/RJ encontra-se um texto inédito sobre arquitetura americana de autoria de Alair Gomes. Em *A Arquitetura Moderna nos Estados Unidos*⁶². Gomes faz uma análise sobre as estruturas arquitetônicas presentes nas cidades estadunidenses e como essas são elementos fundamentais para cultura urbana da América. O fotógrafo afirma: “a arquitetura é uma maneira de viver”⁶³. Ele ressalta que o papel da arquitetura nas grandes cidades como Chicago, Nova Iorque, Boston e São Francisco está diretamente relacionado ao modo de viver, ou seja, a arquitetura é uma preocupação de ordem social para os americanos.

Ainda no texto o artista aponta à importância do chamado funcionalismo na arquitetura e cita Louis Sullivan, Frank Lloyd Wright e Mies van der Rohe como os arquitetos responsáveis pela propagação do estilo em terras americanas. Para Gomes a arquitetura estadunidense evita a concepção de projeto individual, o projeto de equipe referido a uma firma, no qual o nome do principal responsável por uma determinada realização é muitas vezes eclipsado, uma vez que o nome do principal arquiteto não é lançado em um primeiro plano absoluto. Assim, grandes escritórios como Skidmore, Owens & Merrill levavam o nome dos projetos e pouco se conheceu sobre o arquiteto responsável.

O texto indica ainda os arquitetos Edward Logue e John Portman, como nomes da arquitetura contemporânea. De um lado, Logue é responsável pela modernização de áreas urbanas

⁶² Texto inédito de Alair Gomes. O texto foi transcrito exatamente como foi redigido com grifos do autor. Na primeira página há a inscrição: “Abril 76. Para a revista Geográfica”. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

⁶³ GOMES, Alair. *A Arquitetura Moderna nos Estados Unidos*. abril, 1976. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, p. 2.

deterioradas, como os guetos e periferias; de outro lado, Portman rejeita os projetos em equipe dos grandes escritórios e produz obras personalistas. O embate entre as obras dos dois arquitetos é algo importante e singulariza a arquitetura estadunidense.

Além do conhecimento e interesse sobre arquitetura americana Gomes se utiliza das estruturas concretas de edifícios como elemento importante de sua produção. Tanto nas séries cariocas, *A Window in Rio* e *The Course of The Sun*, quanto nas subséries de *Glimpses of America*, a arquitetura é fundamental e aparece diretamente ou como elemento construtor das suas imagens. Em *It's the same anywhere...* captação das imagens só foi possível a partir de outro local de maior altura. Em terras norte-americanas o artista não podia contar mais com sua visão privilegiada da janela de seu apartamento em Ipanema. Mesmo assim, Alair Gomes transforma suas lentes fotográficas em verdadeiras janelas. Seu olhar enquadra e captura o que lhe interessa, sempre colocando o observador diante de sua janela, mesmo que essa não exista mais concretamente. Nesse caso o entretenimento consiste em olhar.

Sobre essa mirada fetichista a fotografia de Victor Burgin, no trabalho de 1978 *Zoo*, parece um bom análogo. Um dos dípticos dessa série é a fotografia do interior de uma sala (figura 15). A mulher nua ao centro da imagem encontra-se de quatro apoios sobre um pequeno palco circular. O corpo feminino é revelado por um espelho posicionado ao fundo, no segundo plano da composição. O reflexo do espelho nos permite ver as nádegas, as costas e parte posterior das coxas da mulher. Outro detalhe revelado pelo espelho são as janelas que compõem as outras paredes da sala. Trata-se de um local de exibição erótica, um *peep show*⁶⁴, local onde se pode observar indivíduos nus em performances provocantes. Em cada janela um pequeno espaço isolado comporta um observador: este assiste a cena sem ser notado por seus companheiros(as), que fazem o mesmo ao lado. Espaços isolados, verdadeiros compartimentos, que protegem a identidade de quem espia. Burgin recorta e enquadra a cena como se estivéssemos dentro dessas pequenas salas, também espionamos e nos transformamos em voyeurs.

⁶⁴ No dicionário Oxford American Dictionary *peep show* é definido como: “a form of entertainment in which pictures are viewed through a lens or hole set into a box”. OXFORD American Dictionary. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2008. p. 604. No entanto, a idéia de *peep show* utilizado nesse texto relaciona-se ao conceito de entretenimento sexual; são locais onde se paga para assistir uma performance sexual de curta duração ou filmes através de uma janela em uma pequena sala isolada, na qual o expectador consegue preservar sua identidade.



Fig. 15: Victor Burgin. Fragmento do díptico *Zoo*, 1978.

A máquina fotográfica de Alair Gomes atua do mesmo modo que a fotografia de Burgin. Ao fotografar sem ser notado, roubar cenas e situações sem nenhuma autorização prévia, estamos sentados nestas pequenas salas do *peep show*. A fotografia furtiva de Gomes funciona como um olho mágico, observamos sem sermos notados, temos o privilégio de olhar para a cena garantindo o anonimato, o que reforça ainda mais o caráter erótico de muitas das imagens de *Glimpses*.

O mundo se expõe para as lentes do artista carioca. O registro feito pela numerosa série americana apresenta-se como paisagem vista da janela. A ideia da janela, de uma estrutura geométrica que conecta dois mundos distintos, o interior do exterior, parece funcionar como dispositivo motivador para a fotografia de Gomes.

Para Le Corbusier (1887-1965), a janela tinha uma função especial e não seria simplesmente um espaço de vazão luminoso: “O olhar horizontal leva para longe [...] De nossos escritórios, teremos a sensação de ser sentinelas vigiando um mundo ordenado”⁶⁵. A janela de Le Corbusier é uma lente e a casa é uma câmera fotográfica apontada para a natureza. A janela é a verdadeira lente que enquadra e registra. Nos desenhos sobre o projeto da *Ville Radieuse* de 1933 essa analogia, da janela como uma lente fotográfica, aparece nas inscrições que acompanham a ilustração (figura 16):

Esta pedra no Rio de Janeiro é celebrada.
Em torno dela, estendem-se os morros intrincados, banhados pelo mar.
Palmeiras, bananeiras; o esplendor tropical anima o local.
Alguém para, instala sua cadeira,

⁶⁵ Le Corbusier. *Urbanisme*. Paris: Crès, 1925. p.186.

Crack! Uma moldura em tudo.

Crack! As quatro linhas oblíquas de uma perspectiva. Sua sala está instalada diante do local. Toda a paisagem marinha entra em sua sala.⁶⁶

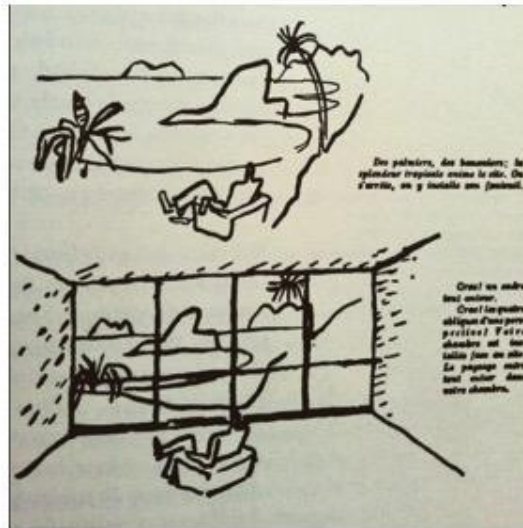


Fig. 16: Le Corbusier. Desenho. *Ville Radieuse* de 1933.

Para outro arquiteto, Adolf Loos, a janela tem função oposta. Loos entende essa abertura como um elemento introspectivo, o olhar para si.

A lente fotográfica de Gomes opera das duas maneiras. Ao mesmo tempo, ela é a janela de Le Corbusier, que emoldura a paisagem externa e a transforma em um registro fotográfico, sendo também a janela de Loos, que registra o interior. Ao capturar as cenas dos rapazes correndo no topo dos prédios nova-iorquinos, temos a janela voltada para o outro. Porém, esses registros nascem dos desejos do próprio fotógrafo, ou seja, a janela se volta para dentro.

Em *Newyorknesses* (figura 17) uma figura masculina se apoia em direção ao vidro de uma janela com colunas de dimensões majestosas. Vidros e colunas servem de moldura para o homem que observa a paisagem de impressionante altitude. Infelizmente o fotógrafo deixa de indicar informações do local da cena. No entanto, as imagens que existem do interior do World Trade Center na década de 1970 possuem estruturas semelhantes aos da fotografia de Gomes. Por isso, atrevo-me a supor que a fotografia seja do interior de um dos andares das Torres Gêmeas. Na época recém-inauguradas, eram ponto turístico para qualquer visitante de Manhattan.

⁶⁶ Le Corbusier e Pierrefeu p. 87.



Fig. 17: Alair Gomes. *Glimpses of America: a sentimental journey – Newyorknesses – XIX.* (1975 -76). Acervo Biblioteca Nacional - RJ.



Fig. 18: Alair Gomes. *Glimpses of America: a sentimental journey – Newyorknesses – XIX.* (1975 -76). Acervo Biblioteca Nacional - RJ.

Gomes aproveita todas as possibilidades que o enquadramento de uma janela pode promover. Ainda na série *Newyorknesses*, a fotografia de uma janela não é nada casual (figura 18). Um retângulo orientado verticalmente delimita a paisagem. Em primeiro plano o terraço de um prédio, seguido por outros edifícios mais altos, que compõem o segundo plano da fotografia. O retângulo possui uma linha horizontal dividindo a paisagem ao meio. Como um amontoado de linhas retas, janelas, vidros e concreto a paisagem ganha profundidade com o surgimento de estruturas arquitetônicas mais altas. Alocados por ordem de altura, os edifícios aparentam ter uma organização de acordo com suas escalas, e assim o amontoado de formas geométricas organiza-se especialmente para enquadrar-se na moldura da janela. Mais uma vez, a janela transforma-se em elemento essencial de composição nas fotografias do artista.

Jacques Tati (1907-1982) explora maravilhosamente as possibilidades desse mesmo elemento. Em *Playtime* (1967) as janelas de um prédio residencial se expandem e transformam-se em paredes transparentes (figura 19). Limpas, sem cortinas ou qualquer tipo de adorno, as enormes janelas permitem que observemos tudo que ocorre nos interiores. Esse privilégio é garantido para qualquer pessoa que caminhe pela rua. A sequência acompanha o personagem Monsieur Hulot, interpretado pelo próprio cineasta, que percorre o interior de um desses apartamentos. A cena concentra-se inicialmente em Hulot recebido na sala, em seguida a câmera expande seu alcance e exhibe outros apartamentos. O espectador acompanha tudo apenas com o ruído da rua. Eliminar o som das cenas dos apartamentos ressalta ainda mais a sensação de espionar a vida alheia. Tati subverteu a ideia da casa como local privado. Somos todos voyeurs da vida doméstica.

O mesmo mecanismo é usado na produção do cineasta americano Alan J. Pakula (1928-1998). Em *Klute* (1971) a prostituta Bree Daniel, interpretada por Jane Fonda, conta uma história para um de seus clientes e toda a situação encenada é vista da janela de um prédio. A cena inicia-se com a câmera dentro da sala, exibe o cliente, uma mesa de trabalho e um abajur. Depois que Bree chega, a câmera se afasta e registra tudo do lado externo da janela (figura 20). Ao contrário da cena de Tati citada anteriormente, dessa vez ouve-se todo o diálogo entre os dois atores. O trajeto que a câmera realiza é o deslocamento de Jane Fonda, ele é intercortado pelas linhas retas da janela. O espectador mais uma vez torna-se voyeur, obrigatoriamente. A cena é carregada de erotismo, reforçado por alguns elementos como a voz da atriz, o caminhar dela pela sala enquanto se despe lentamente e a luminosidade escassa, conferindo um ar intimista e completamente sensual. A penumbra e a posição da câmera recriam a sensação das salas dos *peep shows*.



Fig. 19: cena do filme *Playtime*, 1967. Direção e roteiro: Jacques Tati. Duração: 1h55min, França.



Fig. 20: cena do filme *Klute* (*Klute, O Passado Condena*), 1971. Direção: Alan J. Pakula. Roteiro: Andy Lewis, David E. Lewis. Duração: 1h 54min, EUA.

Tanto Pakula como Tati utilizam a janela para além da sua função primordial⁶⁷, de simples abertura para circulação do ar ou entrada de luminosidade. Alair Gomes opera sua máquina fotográfica como os cineastas, compõe cenas enquadradas em espaços geométricos e cria verdadeiros vestígios da intimidade do objeto que tanto o fascina, o corpo masculino. Como nos

⁶⁷ Lembro aqui de outro importante exemplo sobre o tema: *Rear Window* (*Janela Indiscreta*) de 1954, dirigido por Alfred Hitchcock.

filmes *Klute* e *Playtime* convida o observador a ser testemunha de toda sua paixão pelas formas que compõem o mundo masculino. A janela é elemento fundamental na produção fotográfica de Gomes, como para Le Corbusier, pois ela emoldura tudo.

A janela também foi espaço de contemplação do fotógrafo Eugene Smith (1918-1978). No fim da década de 1950 Smith resolveu largar o fotojornalismo para se dedicar aos temas que desejasse. Em *As From My Window* (1957-1958) registrou o que observava de sua janela no seu apartamento em Nova York. Diferente do modo de Alair Gomes, na série de Smith predominam imagens noturnas, homens, mulheres, crianças, todos personagens solitários. Como o homem que segura um ramo de flores, rodeado por uma rua coberta pela neve; uma mulher atravessando a avenida; um homem que gentilmente oferece a mão como apoio para que uma mulher saia do automóvel (figuras 21 e 22)



Fig. 21: W. Eugene Smith (1918–1978). *First Day of Spring* da série *From My Window*. I *Sometimes Glance*, c. 1957



Fig. 22: W. Eugene Smith (1918–1978). Da série *From My Window*. I *Sometimes Glance*, c. 1957

Em outro momento da série *It's the same anywhere (no matter where)* Alair Gomes é fisgado pelas cenas esportivas. Nesta subsérie (figura 23) vemos um conjunto de imagens de um espetáculo sobre esporte. As fotografias são protagonizadas por homens com uniformes de futebol americano. As cenas registram momentos das performances desses atores-atletas e a luminosidade ou a sua ausência é um importante personagem. A luz que incide nos atores atua com diversidade num palco de cenografia simplista. Gomes constrói um pequeno registro do show que transporta o observador para o assento da plateia. O figurino esportivo transforma os corpos masculinos em

bonecos gigantes. O jogo de luzes e sombras compõem um ambiente fantasmagórico que reforça a impressão de agigantamento desses corpos.



Fig. 23: Alair Gomes. *Glimpses of America: a sentimental journey* - It's the same anywhere (no matter where). Fragmento. (1975 -76). Acervo BN - RJ.

Apesar de não ter encontrado nenhum registro ou informações que situem a obra, uma hipótese pode ser levantada sobre a identificação desse espetáculo. No final de abril de 1973 o grupo teatral radicado em Nova Iorque, *Mabou Mines*, estreia o espetáculo *The Saint and the Football Player*.⁶⁸ Com a direção de Lee Breuer e inspirado no poema de Jack Thibeu "Xerox Poems", o espetáculo sobre *football* foi encenado no ano de 1976⁶⁹, que corresponde ao segundo

⁶⁸ *The Saint and the Football Player*. A partir do "Xerox Poem" de Jack Thibeu; direção: Lee Breuer; composição musical: Philip Glass; coreografia: Mary Overlie; coordenação: Nancy Stratton. NY, 1973.

⁶⁹ No jornal nova-iorquino *The Village Voice*, fevereiro de 1976, uma nota sobre o espetáculo foi publicada, indicando o local de apresentação: Activities Resource Center, Pratt Institute no Brooklyn. Disponível em: <<https://news.google.com/newspapers?nid=1299&dat=19760209&id=8vZNAAAIBAJ&sjid=PosDAAAIBAJ&pg=5484,2914782&hl=pt-BR>>.

ano de produção de *Glimpses of America*. Além da data de apresentação, outros dois indícios relacionam as fotos de Alair Gomes ao espetáculo de Breuer: são as imagens publicadas no site do *Mabou Mines*⁷⁰ e a pequena nota publicada na época no jornal *The Village Voice*.

O poema de Jack Thibeu, obra que inspirou o espetáculo, não contém texto e é composto por um conjunto de imagens esportivas — touchdowns — e uma figura feminina religiosa. Como aponta a pesquisadora Iris Smith Fischer da Universidade de Kansas, o poema é uma verdadeira piada que deve ser levada a sério⁷¹. Fischer afirma que a intenção de Lee Breuer era transpor o poema de Thibeu em uma sequência de imagens esportivas, utilizando esse esporte, que era preferência americana, como referência à cultura *pop*. Assim, o diretor imaginava ampliar sua audiência.

As fotografias de Gomes exibem homens com dimensões corporais extraordinárias. Devidamente uniformizados, os atores-atletas apresentam corpos volumosos centralizados no palco, com operações de uma luz caravaggesca. Os homens em cena remetem aos corpos dos Atlas. Uma pequena nota da revista *Sport Illustrated* confirma a transformação dos corpos masculinos operada pela vestimenta esportiva: “for anybody who asked what it all meant, Thibeu had a ready answer: *The mere sight of football uniforms re-creates a whole level of consciousness.*”⁷²

O esporte não era novidade nos palcos. Em 1913 Paris assistia a estreia do espetáculo *Jeux*. Composição de Claude Debussy (1862-1918) e coreografado por Vaslav Nijinski (1889-1950). Conforme descrito no diário de Nijinski, o espetáculo tratava do amor de três rapazes. Diante da impossibilidade de exibir um relacionamento amoroso entre homens nos palcos, Nijinski altera o enredo para ser protagonizado por duas mulheres e um homem⁷³. Os três bailarinos com uniformes dos jogadores de tênis perseguem uma bola e durante dezoito minutos realizam um flerte de três vias. Ao final, outra bola de tênis voa subitamente no palco e os bailarinos fogem. Nas escassas fotografias do espetáculo, os bailarinos estão em posições combinadas entre ballet e manobras esportivas. Do mesmo modo que o espetáculo registrado por Alair Gomes, a coreografia de Nijinski utiliza o esporte como elemento de registro da modernidade. Um artigo do *The New Yorker*, ao tratar das recentes tentativas de reconstruções desse espetáculo perdido, aponta o esporte como indício do moderno:

“Jeux” has gone down in history as a prophetic ballet. In its use of sport and bisexuality and a sort of private, our-club language, it seemed to predict the youth culture of the twenties, still a war away. In its mixing of academic dance with the postures of modern life, it is said to have ushered in the so-called neoclassical ballet of the later twentieth century. The piece had a newness, a coolness, an atmosphere of the future.⁷⁴

⁷⁰ <http://www.maboumines.org/production/the-saint-and-the-football-player/>

⁷¹ FISCHER, Iris Smith. *Mabou Mines: making Avant-Garde Theater in the 1970s*. Michigan: University of Michigan Press, 2011, p. 129.

⁷² Nota sem autoria. *People*. Sports Illustrated. 7 mai. 1973, p. 73.

⁷³ NIJINSKY, Vaslav. *The Diary of Vaslav Nijinsky*. California: University of California Press, 1968, p.140.

⁷⁴ THE LOST NIJINSKY: Is it possible to reconstruct a forgotten ballet? *The New Yorker*, Nova Iorque, 07 mai. 2001.

Em 1958 Gene Kelly produz *Dancing, A Man's Game*⁷⁵ para um programa de televisão americana. Era uma performance na qual Gene Kelly e outros dois atletas, Mickey Mantle, do beisebol, e Sugar Ray Robinson, boxeador, dançavam. Na coreografia composta por gestos esportivos, Kelly e os atletas demonstravam ritmo e coordenação necessária nas atuações dos atletas e se propõe a provar que a dança não é a propriedade das mulheres, mas também “jogo de homens”. Na tela (figura 24) são colocadas lado a lado duas imagens: no canto esquerdo o gesto do atleta e no lado direito o gesto do bailarino, idêntico ao gesto esportivo. Os manejos esportivos comparados aos da dança servem para justificar qualquer graciosidade presente tanto nos atletas como no artista. O virtuosismo atlético comparado aos trejeitos da dança, confere leveza e agilidade, ainda assim sem destituir o caráter viril dos atletas, uma vez que “dançar é um jogo de homens”.



Fig. 24: O tenista Vic Seixas e o ator Gene Kelly em "Dancing, A Man's Game", 1958. Imagem do programa exibido no "Omnibus" do canal americano NBC.

Voltando o olhar para série de Alair Gomes, é possível observar um elemento característico das cenas esportivas do artista carioca. No desporto registrado por ele aparecem instantes de introspecção, gestos de pouco virtuosismo, momentos de descanso ou lazer dos atletas. Ao invés das cenas usuais de esporte, especialmente se pensarmos nas imagens do fotojornalismo esportivo, Gomes prefere exibir o corpo masculino em momentos onde o protagonista repousa ao invés de

Disponível em: <<http://www.newyorker.com/magazine/2001/05/07/the-lost-nijinsky>>. Acesso em: 13 fev. 2014.

⁷⁵*Dancing, A Man's Game*, 1958. Exibido no programa “Omnibus” no canal americano NBC em 21 dez. 1958. “Omnibus” era um programa de entretenimento apresentado por Alistair Cooke, era exibido aos domingos durante os anos de 1952-1961. O quadro *Dancing, A Man's Game*, protagonizado pelo artista Gene Kelly (1912-1996) com a participação de atletas de alto rendimento esportivo americanos: o boxeador Sugar Ray Robinson, Mickey Mantle do beisebol, Johnny Unitas do futebol americano, Bob Cousy do basquetebol, o tenista Vic Seixas, Dave Sime do atletismo, Vic Getzy do golfe, o skatista Dick Button.

exibir destreza esportiva.

Na fotografia do espetáculo de futebol americano (figura 25) a cena dos atletas-atores sentados um ao lado do outro, caracteriza-se como exemplo dessa preferência. Nesta imagem há pouca interação entre os membros do grupo. Sentados, com capacetes nas mãos, apoiando os cotovelos nas coxas ou joelhos, troncos levemente inclinados para frente, a sensação de imobilidade instala momentos de espera. Os atletas são apresentados como se fossem retratos individuais agrupados em sequência. Posicionados e imóveis devem esperar a sua vez e finalmente atuar. A impossibilidade de observar os rostos frontalmente garante o clima introspectivo. Os perfis exibem algo tão pessoal que quase somos capazes de participar silenciosamente do momento. A luz, ora exibindo, ora ocultando detalhes, dramatiza a cena e opera como um convite intrigante ao espaço restrito. Um momento de exclusividade: observamos jogadores que poderiam estar no banco de reservas ou no banco de um vestiário.



Fig. 25: Alair Gomes. *Glimpses of America: a sentimental journey - It's the same anywhere (no matter where)*. Fragmento. (1975 -76). Acervo BN - RJ.



Fig. 26: Marvin E. Newman. *TCU Locker Room, Cotton Bowl (Dallas, Texas)*, 1957.

O mesmo ambiente intimista pode ser observado na fotografia de Marvin Elliott Newman. Em 1957 Newman nos coloca dentro de um vestiário (figura 26). Uma sala cheia de jovens atletas do *Texas Christian University TCU* (EUA). A cena apresenta momentos que antecedem o início da partida, os rapazes haviam apenas retornado do aquecimento no campo. Atletas prestes a ouvir o discurso do homem posicionado à frente, em pé e de costas, usando um chapéu marrom e escondendo as mãos nos bolsos da calça: é Orthol Martin, o técnico do time, conhecido como Honest Abe. O recorte, o ângulo e o instante capturado colocam o observador como testemunha de um ritual exclusivo. Quase conseguimos sentir o cheiro dos uniformes ou ouvir as respirações. Semelhantes aos da fotografia de Gomes, os atletas do TCU não encaram a câmera fotográfica, com exceção do auxiliar técnico de uniforme branco. Cada jogador apresenta-se de perfil ou olhares

direcionados para o chão, para o teto, o horizonte ou qualquer outra direção. Ocupados demais com o momento que vivenciam, imersos no clima de tensão e expectativas, a impressão é de que os jogadores nem notaram a presença de Newman.

Embora as cenas produzidas por Gomes e Newman tenham sido realizadas em situações e datas distintas (ainda que não podemos afirmar que o fotógrafo carioca tenha visto a imagem de Newman⁷⁶), não é somente o tema e a postura dos atletas e dos atores que as aproximam. Ambas oferecem ao observador uma atmosfera semelhante.

As duas fotografias destacam momentos de bastidores do mundo esportivo, temas menos frequentes nas fotografias do gênero. Por exemplo, no arquivo fotográfico disponível do time de futebol americano *New Orleans Saints*⁷⁷ das 121 fotos do acervo digital, apenas uma retrata os jogadores no banco. As fotografias desse arquivo são registros das partidas realizadas pela equipe em 1971, infelizmente sem dados sobre a autoria. Na cena (figura 27) vemos apenas dois jogadores sentados no banco, seus corpos volumosos ocupam todo espaço. De acordo com a legenda, são retratos de dois ídolos do time, a esquerda Carl Cunningham e do lado direito Jim Flanigan. Diferente das fotografias de Gomes e Newman, a lente fotográfica é encarada pelos modelos. Somos observados pelo olhar de Cunningham e desaparecidos por Flanigan de olhos fechados. Ao fundo uma arquibancada populosa: os torcedores registrados sem foco destacam os jogadores no primeiro plano. A fotografia invade o momento de pausa dos atletas e mais uma vez, o observador não foi convidado: sua presença é inesperada, quase inconveniente.

⁷⁶ A fotografia de Marvin Newman foi publicada na revista *Sports Illustrated* em 23 set. 1957, p. 64-65. Uma das principais revistas esportivas dos Estados Unidos, publicada semanalmente desde 16 de agosto de 1954, a *Sports Illustrated* já era muito popular no fim dos anos de 1950 e chegou a ser premiada duas vezes.

⁷⁷ Arquivo fotográfico disponível em: <<http://www.neworleanssaints.com/media-center/photo-gallery/From-the-Archives-1971/4bb5eb27-77e7-4eae-9be8-5ba34644fe84#7286a79a-cc24-42a9-a0b4-56c52580f329>>. Acesso em: 06 mai. 2016.



Fig. 27: Fotografia do arquivo do time de futebol americano *New Orleans Saints*, 1971, autoria desconhecida.

O conjunto de cenas teatrais fotografadas por Gomes revela seu interesse e habilidade em registrar espetáculos. Durante o período de 1970 até 1990, sabe-se que Alair fez fotografias de espetáculos no Rio de Janeiro e em São Paulo. Alguns dos trabalhos foram encomendados, mas não se sabe quantos deles foram remunerados. Sendo assim, o interesse pelos palcos poderia ter motivações tanto pessoais quanto profissionais.⁷⁸

O modo como Gomes aproveita a luz artificial do palco configura um estudo sobre formas e sombras (figuras 28 e 29). As projeções de luz que incidem nas figuras criam formas que remetem ao mundo onírico, fantasmagórico e irreal. A experimentação do jogo entre a luz e a penumbra é também elemento característico da obra de Andre Kertész. As fotografias *Shadows* de 1931 (figura 30) e *Study of People and Shadows* de 1928 (figura 31) são exemplos importantes de operação da luminosidade e sua ausência.

⁷⁸ No acervo de Alair Gomes na Biblioteca Nacional, as fotografias de espetáculos mostram atores atuando, como os irmãos Flávio e Dirce Migliaccio, Sílvia Bandeira, Tereza Raquel e Camila Amado e também cantores fazendo shows, como Caetano Veloso e Baby Consuelo.



Fig. 28 e 29: Alair Gomes. *Glimpses of America: a sentimental journey - It's the same anywhere (no matter where)*. Fragmento. (1975 -76). Acervo BN - RJ.



Fig. 30: Andre Kertész. *Shadows*, 1931, 24.8 x 13.4 cm, Paris.



Fig. 31: Andre Kertész. *Study of People and Shadows*, 1928, Paris.

Sem desconsiderar a diferença da luz natural, no caso de Kertész, e dos holofotes do palco, no caso de Gomes, há uma experimentação semelhante nas fotografias dos dois artistas. A luz opera como transformador de volumes e contornos, alongam ou achatam silhuetas, criam aspectos irreais, adicionam ao heroísmo esportivo dimensões do sobrenatural. A sombra se faz presente como ator

essencial nessas cenas fotografadas pelos dois artistas. O historiador Jean-Claude Lemagny entende como fundamental a presença da sombra na fotografia e ainda a coloca como o elemento primordial para a existência de volumes e formas:

Lo que está primero, lo que da la estructura, lo que tiene una cualidad de superficie y de materia, lo que da el sentimiento de espesor, lo que está vivo, lo que es vibrante, es la sombra (...) El cuerpo de la fotografía es la sombra. En último análisis, una foto está constituida de punta a punta por valores táctiles de sus sombras.⁷⁹

Para Lemagny os contornos volumosos obtidos na fotografia é o resultado do combate entre luz e sombra. Tanto Gomes como Kertész se mostram virtuosos nesse combate, como mágicos experimentando possibilidades de formas que possam nascer entre a luminosidade e a penumbra. A partir de imagens de seres imóveis, congelados pela fotografia, criam livremente personagens que não existem: gigantes, seres fantásticos de formas longilíneas e deformadas.

O futebol americano é um desporto marcado pelo confronto físico: ganham vantagens os atletas mais fortes, os gestos mais bruscos, os corpos que melhor suportam choques corporais. Exibir atletas que se tocam sem a indicação do confronto físico subverte a cultura desse esporte caracterizado por gestos viris e violentos. Alair Gomes aproveita a liberdade poética dos palcos para retratar quatro atores carregando (figura 32), de maneira solene, outros homens que simulam pouca energia para se retirarem de cena. Muito mais que a solidariedade dos soldados, Gomes exhibe gentileza e cuidados entre toques corporais dos rapazes. Em um campo onde o único objetivo dos contatos físicos deveria funcionar somente para derrubar o oponente, gestos de acolhimento transgridem a normatividade masculina presente nesse esporte.

A fotografia dos atletas carregando seus companheiros remetem às cenas de batalhas, onde soldados de uma mesma infantaria tentam salvar feridos ou resgatar parceiros⁸⁰. Encontramos a mesma cena nos pequenos soldados de plásticos, brinquedos bastante populares na cultura estadunidense (figura 33). Os soldados verdes eram pequenas esculturas de plásticos que atuavam em cenas de guerras. Suas posturas representavam uma variedade de situações bélicas que transitavam dos ataques com armamentos a situações de ferimentos e fugas. Apesar de serem produzidos como figuras isoladas, cada peça faz parte de um imaginário de cenas compostas por muitos outros exemplares desses brinquedos.

A ideia de uma solidariedade exclusivamente masculina era criada com esculturas de dois ou mais soldados, geralmente cenas de cooperação entre iguais, como carregar nas costas um soldado

⁷⁹ LEMAGNY, Jean-Claude. *La sombra y el tiempo: la fotografía como arte*. Buenos Aires, Argentina: La Marca, 2008, p. 200.

⁸⁰ *Louis Marx and Company* fundada em Nova Iorque, foi a empresa de grande produção desse gênero de brinquedos. Atuou entre os anos de 1919 até 1978. De acordo com o *Marx Toy Museum* nos anos de 1950 Marx and Company tornou-se a maior fábrica de brinquedos do mundo. Em 1955 o fundador foi capa da revista *Times* com a manchete: “The Little King”.

ferido. Em comum, além das posturas e gestos corporais, tanto na fotografia quanto nas pequenas esculturas de brinquedos, se constituem na cultura do heroísmo masculino, no caso de Gomes vinculado ao esporte e no caso dos brinquedos à atividade bélica.

Importante lembrar que *Glimpses of America* foi produzida nos anos finais da Guerra do Vietnã (1954-1975), período que já haviam ocorridas importantes manifestações contra a atuação estadunidense no conflito. Uma guerra que era reprovada pela maioria dos americanos: menos de 30% da população concordava com a participação do país⁸¹. Coberta pela imprensa de forma massiva, a guerra produziu um conjunto imagético com cenas de soldados feridos e sendo resgatados.



Fig. 32: Alair Gomes. *Glimpses of America: a sentimental journey - It's the same anywhere (no matter where)*. Fragmento. (1975 -76). Acervo BN - RJ.



Fig. 33: Soldado carregando ferido. Brinquedo feito por Louis Marx and Company, EUA, c. 1960. Borracha, vinil e plástico de polietileno, 4,5 cm.

Em *It's the same anywhere (no matter where)*, observa-se o caráter de artista viajante, curioso e interessado por aspectos do cotidiano. As fotografias (figuras 34 e 36), feitas a partir do interior do aeroporto ou de alguma sala próxima que dava vista para as aeronaves, revelam citações do mundo masculino. Do mesmo modo que uma escultura é observada na sala de um museu, esses registros tentam percorrer todos os lados e ângulos do avião. Inevitável deixar de reparar no formato fálico do transporte aéreo. Embora não existam outros elementos nas fotografias para comprovar tal paralelo, podemos observar alguns indícios. As fotografias apresentam o avião com preocupações semelhantes às de exibições do falo: comprimento, largura e extremidade são destacados. Talvez essa associação fique menos estranha se compararmos com uma das imagens dos cartões postais da coleção de Alair Gomes. O postal com um desenho de Alfred Beloch (figura 35) transforma um

⁸¹ Lurch, W., & Sperlich, P. American Public Opinion and the War in Vietnam. *The Western Political Quarterly*, 1979, 32(1), 21-44. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/447561>>. Acesso em: 13 mai. 2015.

foguete no membro masculino. A base possui asas e turbinas como um foguete tradicional, porém a extremidade ganha uma glândula e se converte em um pênis. O objeto biforme, com cores entre o azul e o vermelho, adiciona ao foguete-falo um aspecto divertido para o observador.



Fig. 34: Alair Gomes. *Glimpses of America: a sentimental journey - It's the same anywhere (no matter where).* Fragmento. (1975 -76). Acervo BN - RJ.



Fig. 35: Alfred Beloch. Cartão-postal. Acervo Biblioteca Nacional/RJ.

Ainda sobre os aviões, uma composição semelhante se repete na fotografia de Lee Friedlander (figura 37). A fotografia que faz parte da série *Letters from the People*, exibe a frente de uma aeronave. Mesmo que datada posteriormente à fotografia de Gomes, a de Friedlander também é capturada do interior de uma sala de aeroporto. Impressiona a sagacidade do fotógrafo norte-americano ao emoldurar duas situações utilizando as formas do número inscrito no vidro. A parte superior do numeral, emoldura a extremidade do avião no centro do círculo e o círculo inferior cerca a imagem do funcionário do aeroporto na pista de pouso. A cena torna-se irônica com sua montagem ao acaso, mas também extraordinária pela percepção do fotógrafo.



Fig. 36: Alair Gomes. *Glimpses of America: a sentimental journey - It's the same anywhere (no matter where)*. Fragmento. (1975 -76). Acervo BN - RJ.



Fig. 37: Lee Friedlander. Sem título. Da série *Letters from the People*, 1986, New York

Retomando a presença de interesses plurais nas fotografias de *Glimpses of America*, sem abandonar o mundo masculino, temos a fotografia (figura 38) da parte superior de um edifício. O recorte permite observar somente uma porção da arquitetura. Num primeiro plano algumas janelas escurecidas. Do topo do terraço vemos somente as cercas que delimitam suas bordas. Do lado direito a placa com as iniciais YMCA (Young Men's Christian Association) acompanhada por outros edifícios ao fundo. No segundo plano ainda escapam o topo dos prédios mais altos. A escolha do registro mostra especialmente a placa da associação. Essa preferência reflete o olhar viciante do artista pelos indícios do masculino.

A YMCA foi criada originalmente em Londres em 1844 e importada pelos Estados Unidos em 1851. Tornou-se uma instituição conhecida pelo seu ambiente salubre e limpo, mas, acima de tudo, que unia atividade física, moralidade e virilidade. A instituição pregava que, se usada corretamente, a prática esportiva atuaria de maneira incisiva no desenvolvimento do caráter masculino e os jovens evitariam o envolvimento em atividades promíscuas com álcool e jogos de azar. Seus lemas: sobre um corpo saudável repousa uma mente saudável, e o bom desenvolvimento psíquico é a evidência de força e agilidade. Com esses desejos e objetivos a associação oferecia infraestrutura e instruções para o desenvolvimento físico⁸².

⁸² Sobre YMCA um artigo introdutório é o da pesquisadora Emily Mieras: *Tales From The Other Side Of The Bridge: YMCA Manhood, Social Class And Social Reform In Turn-Of-The-Twentieth-Century Philadelphia*. *Gender &*

No início do século XX a instituição foi retratada por alguns pintores estadunidenses. Em *Business Men's Class, YMCA*, de 1916 (figura 39), George Bellows (1882-1925) recria um ginásio da YMCA e uma aula de ginástica com corpos e faces caricaturadas ministrada por um instrutor de postura imponente e corpo esbelto. Em outra litografia, *The Shower-Bath* (1917) (figura 40), o pintor ironiza o vestiário da associação no momento do banho. A exposição de corpos masculinos nus confere o ar de erotização do ambiente, a intimidade do corpo masculino é vista pelo observador sem restrições ou censuras. Claramente George Bellows retrata diferentemente seus atletas pugilistas — *Stag at Sharkey's* (1909) por exemplo — dos jovens atletas da YMCA.



Fig. 38: Alair Gomes. *Glimpses of America: a sentimental journey - It's the same anywhere (no matter where)*. Fragmento. (1975 -76). Acervo BN - RJ.



Fig. 39: George Bellows. *Business Men's Class*, YMCA (1916). Litografia em papel, 40, 6 x 60,2 cm. Acervo :Brooklyn Museum, EUA.



Fig. 40: George Bellows. *The Shower-Bath* (1917). Litografia. Acervo: The Cleveland Museum of Art, EUA.

Outro pintor norte-americano também retratou o tema dos vestiários da YMCA. Na obra

Y.M.C.A. Locker Room de 1933 (figura 41), Paul Cadmus (1904-1999) exhibe um conjunto de corpos masculinos vestidos e nus. O ambiente é extremamente erótico construído pelo jogo de partes corporais cobertas e outras que se mostram sem cerimônias. Os corpos são volumosos e mal cabem



Fig. 41: Paul Cadmus. *Y.M.C.A. Locker Room*, 1933.

no pequeno espaço. No canto esquerdo, um homem vestindo casaco tenta recolher simultaneamente duas peças de toalhas caídas no chão. Com os braços abertos, tronco inclinado na direção do piso, inevitavelmente seu braço direito toca o rapaz sentado, na extremidade esquerda, que passa desodorante e nem percebe o ocorrido. No segundo plano, ao lado direito do quadro, um homem de pé vestido com um macacão com um tecido que remete ao couro e que exhibe o mamilo direito, repousa a mão esquerda no ombro do rapaz sentado de pernas flexionadas e abertas. No centro do quadro um homem que se apresenta de costas, nu, com um chapéu e uma espécie de bota, acentua o ambiente repleto de indicações eróticas.

Quando Alair Gomes escolhe fotografar um prédio com a inscrição da YMCA estão sublinhados todos os aspectos da cultura masculina que essa associação ganhou no decorrer dos anos. São referências ao envolvimento erótico entre homens jovens que aparecem ora de forma sutil ora bem delineada.

Newyorknesses

A subsérie apresenta três temas: arquitetura; paisagens urbanas e jovens em atividades culturais. Na arquitetura se repetem as cenas extraordinárias dos rapazes praticando corrida nos topos dos arranha-céus. Também há registros de edifícios mais conhecidos, como o World Trade Center, por exemplo. As cenas urbanas capturam ruas, esquinas e fachadas comerciais nova-iorquinas. Antes de abordar as fotografias, cabe mencionar alguns pontos culturais da Nova Iorque dos anos de 1970 visitados por Alair Gomes.

A vida social e a paisagem urbana na cidade de Nova Iorque na década de 1970 era caracterizada pelo crescimento do entretenimento sexual, pela vida gay e pelo acesso ao mundo erotizado. O historiador americano Peter Braunstein em seu texto que analisa as dinâmicas socioculturais da cidade nova-iorquina desse período, deu a Nova Iorque o epíteto de “Erotic City”⁸³. Braunstein afirma que já em meados dos anos de 1960 a região da Times Square passou a ser conhecida como local para “Adults Only”, com cinemas para filmes pornô, programas que promoviam exibicionismos e observações eróticas como os *peep shows*⁸⁴. Sobre a efervescência da cultura gay o historiador apresenta o relato do artista americano Barton Benes⁸⁵. Benes relata eventos que reforçam o apelido “Cidade Erótica”: “All along Washington Street there used to be an elevated train, and all these trailer trucks were parked along here repairing it. [...] The back of those trucks, in the dark, you wouldn’t believe what went on. Huge orgies. All day, all night. And it was all the time.”⁸⁶. A cena narrada por Benes sobre os “fuck-trucks” é a indicação de reapropriação do espaço urbano para fins sexuais, de certa forma de maneira criativa, a cidade era tomada por um clima onde não havia espaço para o pudor e uma liberdade sexual era evidente nas relações sociais e nos usos dos espaços públicos.

O cinema também ilustrou vertentes dessa Nova Iorque erotizada. Inevitável não lembrar do motorista que dirigia durante as noites em *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese. O protagonista acompanhava toda a movimentação noturna da cidade, prostitutas, gays, travestis, homens e mulheres vendendo ou consumindo sexo:

⁸³ BRAUNSTEIN, Peter. Adults Only: The Construction of an Erotic City in New York during the 1970s. In: BAILEY, Beth; FARBER, David (Ed.). *America in the Seventies*. Kansas: University Press of Kansas, 2004. Cap. 6. p. 129-156.

⁸⁴ Idem, p. 130.

⁸⁵ Barton Lidice Beneš (1942 New Jersey - 2012 New York) foi um artista que viveu e trabalhou na cidade de Nova Iorque, estudou no Pratt Institute, no Brooklyn, Nova York e *Beaux-Arts*, em Avignon, França. VITELLO, Paul. *Barton Lidice Benes, Provocative Artist, Dies at 69*. New York Times, 18 jun. 2012. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2012/06/19/arts/design/barton-lidice-benes-provocative-artist-dies-at-69.html>. Acesso em: 03 mai. 2015.

⁸⁶ Barton Benes apud Peter Braunstein, p. 144-145.

All the animals come out at night - whores, skunk pussies, buggers, queens, fairies, dopers, junkies, sick, venal. Someday a real rain will come and wash all this scum off the streets. I go all over. I take people to the Bronx, Brooklyn, I take them to Harlem. I don't care. Don't make no difference to me. It does to some. Some won't even take spooks. Don't make no difference to me.⁸⁷

Retornando o olhar para a protagonista do filme *Klute* (1971) de Alan J. Pakula, Bree Daniel frequenta uma das boates famosas de Nova Iorque, *The Sanctuary*. A casa noturna é ambiente de uma das cenas feitas por Jane Fonda que ilustram a vida noturna nova-iorquina. Uma discoteca localizada na West 43rd Street em Nova Iorque, construída em uma antiga igreja batista alemã, era frequentada por gays: “it had become pretty much the exclusive enclave of gay men”⁸⁸. O local deveria ser secreto. No entanto, como aponta Leigh Lee (um dos modelos de Mapplethorpe que frequentou a discoteca em 1969, ano de sua inauguração), descrição parecia algo impossível quando gays e lésbicas começaram a sair de uma igreja da meia noite até o amanhecer⁸⁹.

Além da cena na famosa discoteca, a protagonista de *Klute* não deixa de ressaltar o ambiente luxurioso que Nova Iorque oferecia. Klute, interpretado por Donald Sutherland, natural de uma pequena cidade vai até Nova Iorque para investigar o desaparecimento de um cliente de Bree. A investigação leva Bree e o detetive para os redutos da cidade: cafetões, viciados e prostitutas configuram uma excursão voyeurística nas relações dos usos do corpo. Em uma discussão entre Bree e Klute, a personagem de Jane Fonda não deixa de insinuar a possibilidade dos prazeres da metrópole corromperem um homem como ele: “Tell me, Klute. Did we get you a little? Huh? Just a little bit? Us city folk? The sin, the glitter, the wickedness? Huh?”⁹⁰

Looking for Mr. Goodbar (1977), dirigido por Richard Brooks, é outra produção cinematográfica que retrata Nova Iorque como a cidade do erotismo. A protagonista Theresa (Diane Keaton) é uma professora com vida noturna atribulada. Durante o dia auxilia na formação de crianças com deficiência auditiva e todas as noites frequenta bares e casas noturnas em busca de relações sexuais. Para alcançar tal objetivo, percorre bares gays, discotecas, caminha pelos pontos de prostituição e consequentemente os locais onde circulam drogas ilícitas. Nova Iorque é novamente repleta de atrativos de entretenimento erótico, ruas sujas e movimentadas, preenchidas por cinemas pornô, casas de massagem, saunas, *peep shows*, pessoas em busca de programas eróticos.

No início de *Cruising* (1980) dois policiais fazem uma ronda noturna de carro; ao cruzarem a rua Hudson em Manhattan West Village um dos policiais comenta: “This whole city is about to

⁸⁷ Fala do personagem de Robert de Niro, Travis Bickle, em *Taxi Driver* de 1976. Direção: Martin Scorsese. EUA

⁸⁸ BRAUNSTEIN, 2004, p. 143.

⁸⁹ BRAUNSTEIN, Peter. *The Last Days of Gay Disco*. The Village Voice. 30 jun. 1998. Disponível em: <<http://www.villagevoice.com/news/the-last-days-of-gay-disco-6423738>>. Acesso em: 26 abr. 2105.

⁹⁰ *Klute* (Klute, O Passado Condena), 1971. Direção: Alan J. Pakula. Roteiro: Andy Lewis, David E. Lewis. Duração: 1h 54min, EUA.

explode. You used to be able to play stickball on these streets. Now look at these guys. Christ, what's happening?"⁹¹. Em seguida os policiais abordam duas travestis e as ameaçam caso não realizem os pedidos de felação feitos pelos oficiais.

Além das ruas nova iorquinas promoverem intenso entretenimento sexual, os Estado Unidos enfrentavam uma década turbulenta: a manifestação de Stonewall ocorre em julho de 1969 no verão de 1970, sob o comando do presidente Nixon, Camboja é invadido, mesmo com demonstrações populares anti-guerra pululando nas ruas; o escândalo de Watergate é deflagrado em 1972; a crise de combustíveis ocorre em 1973 e 1974; a guerra do Vietnã, também com reprovação popular, só se encerraria em 1975.

Não era somente o cinema que retratava Manhattan como cidade embebida de sexo, drogas e libertinagens. Braunstein aponta que a “Big Apple”, além de ser a cidade do erotismo, também era lembrada pelos seus habitantes como “as lowness metropolis on the brink of destruction amid ballooning crime rates, impending fiscal collapse, serial killers, racial strife, and rampant public indecency.”⁹². Não por acaso a canção do grupo inglês Rolling Stones, *Shattered* de 1978, embarca nessa imagem de caos e liberdade, tratando Nova Iorque como uma cidade luxuriosa e sem regimentos:

Pride and joy and dirty dreams and still surviving on the street
(...)
Don't you know the crime rate is going up, up, up, up, up
To live in this town you must be tough, tough, tough, tough, tough!
You got rats on the west side
Bed bugs uptown
What a mess this town's in tatters I've been shattered
My brain's been battered, splattered all over Manhattan
Uh-huh, this town's full of money grabbers.⁹³

A libertinagem nas ruas parece não ter sido exclusividade de Nova Iorque. O escritor Italo Calvino, em sua temporada na América durante os anos de 1959-60, relata um ambiente semelhante ao de Nova Iorque dos anos setenta: “O frio é intenso, mas são muitas pessoas quase totalmente nuas; infelizmente mais do que moças bonitas há homossexuais em trajes femininos: New Orleans é um grande centro de locais de travestis e homossexuais de toda a América vêm para cá”⁹⁴. Embora o relato de Calvino seja anterior ao período agitado vivido nos anos 1970 e se refira a cidade de New Orleans, o relato de Calvino ilustra a expansão do caráter erótico e sexual nas estruturas urbanas.

⁹¹ *Cruising* (Parceiros da Noite), 1980. Direção: William Friedkin. Roteiro: William Friedkin, Gerald Walker. Duração: 1h 42min, EUA.

⁹² BRAUNSTEIN, 2004, p. 152.

⁹³ JAGGER, Mick., RICHARDS, Keith. *Shattered*, 1978, 3min46s. The Rolling Stones. Álbum: *Some Girls*. Produtores: The Glimmer Twins. Gravação: Pathé Marconi Studios, outubro – dezembro de 1977, Paris.

⁹⁴ CALVINO, Italo. *Eremita em Paris*: páginas autobiográficas. Tradução de Roberta Barni. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2006, p. 124.

Alair Gomes vivenciou esse ambiente intenso entre crises políticas, econômicas e mudanças culturais das cidades americanas. Em seu diário de viagem *A New Sentimental Journey* redigido em inglês, Gomes comenta a importância de pensar arte e pornografia como duas instâncias que não se separam. Gomes também informa seu hábito de frequentar os cinemas pornôs gays da cidade de Nova Iorque:

- by the time I peeped through it, the bridge in my mind between art and pornography become even wider, clearer, shorter and more invitingly paved than before – not chiefly on account of Duchamp’s smart and persuasive work, but of the first American gay porn films I saw – such overwhelming visions in many of them: - I went to nearly all the movie houses in New York where they were screened – in Washington, Guilherme too friendly took me to one showing a really gorgeous picture – in New York the best films were in the Abraham Lincoln Theatre – scenes of Lincoln’s life in the lobby – on the screen, celestial fucking and sucking – wonderful guys shoved their cocks into the asses or mouths of other no less wonderful guys – the roles, often in permutation⁹⁵

Não por acaso, a americana Susan Sontag também se debruçou sobre o tema da pornografia. Em seu texto *A imaginação pornográfica*, escrito em 1967, entende que as distinções entre arte e pornografia depende mais de um caráter genuíno promovido pelo descontrole:

O que faz de uma obra de pornografia parte da história da arte, ao invés de pura escória, não é a distância, a superposição de uma consciência mais conformável à da realidade comum sobre a “consciência desordenada” do eroticamente obcecado. Em vez disso, é a originalidade, a integridade, a autenticidade e o poder dessa própria consciência insana, enquanto corporificada em obra.⁹⁶

Sobre o consumo de artigos eróticos Peter Braunstein⁹⁷ aponta uma mudança no modo de consumir pornografia. Depois da invenção do Betamax⁹⁸ em 1976, a cultura dos filmes pornôs passou para as fitas portáteis. Assim, a possibilidade de comprar ou alugar os filmes garantiu a oportunidade de serem vistos em casa. Não era mais imprescindível ir às ruas e aos cinemas para ver as películas eróticas. Desse modo, o entretenimento sexual passou a ocupar a vida doméstica. Alair Gomes foi um grande apreciador dos filmes pornôs gays e relata que também tinha o hábito de ver filmes eróticos em vídeo: “Perhaps already tomorrow, at most the day after, Antônio will be showing me new great pics on the screen of his TV – I shall certainly be seeing the first William Higgins⁹⁹ tapes – no longer only the magazine stills from them, which already for a time have been

⁹⁵ GOMES, Alair. *A new Sentimental Journey*, 1983. Acervo Biblioteca Nacional RJ (texto nunca publicado), p. 508. Alair Gomes trabalhou nesse texto de agosto de 1983 até maio de 1991.

⁹⁶ SONTAG, Susan. *A vontade radical: estilos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 56.

⁹⁷ BRAUNSTEIN, 2004, p. 151.

⁹⁸ Betamax era um formato de gravação em fita para uso doméstico, era o formato anterior ao VHS (Vídeo Home System).

⁹⁹ William Higgins é considerado um dos pioneiros no gênero filmes pornôs gays americanos. Seu primeiro filme é de 1978, *Boys Of Venice*. Higgins fundou a Catalina Video, uma produtora para filmes do gênero.

ravishing me.”¹⁰⁰

Sabe-se que Alair possuía uma coleção de filmes pornográficos gays em fitas VHS. Infelizmente, pouco se sabe sobre destino que tomou essa coleção, após a sua morte. Porém, parte desse acervo transformou-se em material para a obra do artista Victor Arruda¹⁰¹.

Arruda realizou séries fotográficas com imagens dos vídeos pornô da coleção de Alair¹⁰². A partir das imagens pausadas de cenas dos filmes, fotografou os rapazes momentos antes do orgasmo. *Meus Berninis* (figura 42), é referência direta à escultura *O êxtase de Santa Tereza* (1647-1652) de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). Bernini, baseado no relato da autobiografia da santa, a apresenta em pleno fervor carnal. Os rapazes dos filmes pornográficos possuem a mesma postura da figura feminina na escultura: cabeça levemente inclinada, boca semiaberta e olhos fechados; verdadeiro torpor carnal, presente tanto no mundo sacro como nas vivências do humano.

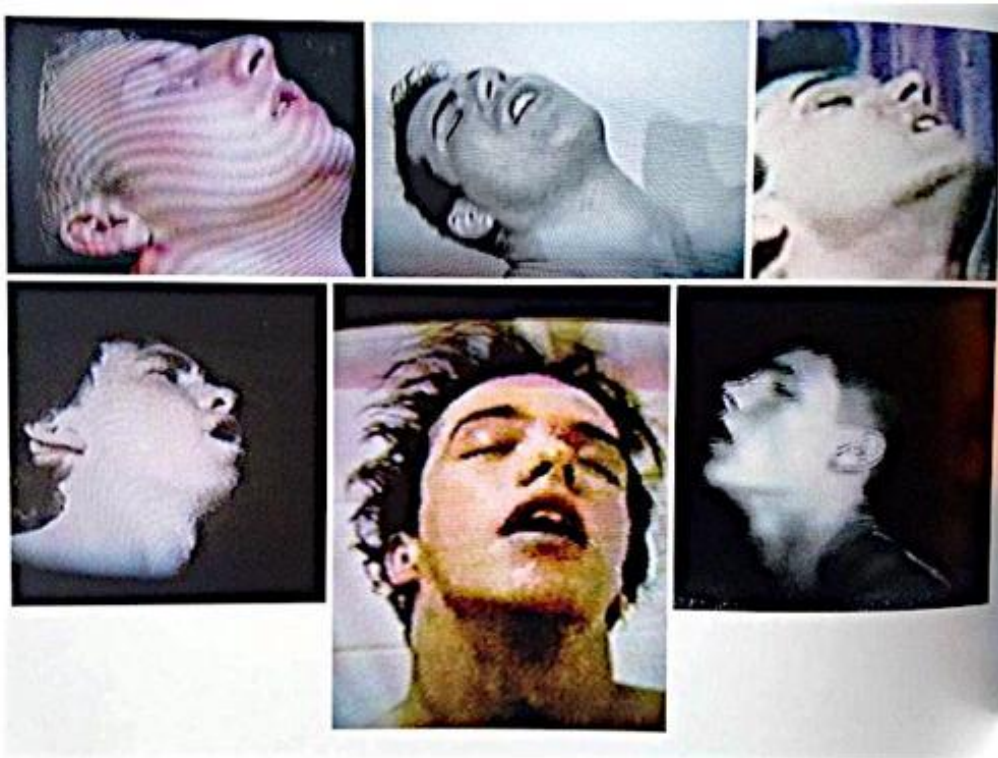


Fig. 42: Victor Arruda. *Meus Berninis*, 2000, fragmento. Coleção do artista.

¹⁰⁰ GOMES, 1983, p. 508.

¹⁰¹ Victor Arruda nasceu em Cuiabá, MT, em 1947. No Rio de Janeiro concluiu o curso de Museologia da Universidade Federal. Em 1975, participa de exposições do Museu de Arte Moderna e Bienal de Cuenca, no Equador. Na década de 70 passou a apresentar imagens irreverentes, obscenas, com traços grosseiros e temas comum à literatura de Nelson Rodrigues. Nos anos de 1980 intensifica sua atuação participando das exposições: Salão Nacional de Artes Plásticas (1985); “Transvanguarda e Cultura Nacionais”, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro (1986); ainda no mesmo ano, Bienal Latino-Americana de Arte sobre Papel, em Buenos Aires. Nos anos seguintes expõe em diversas galerias, museus, no Parque Lage, no Rio de Janeiro, destacando a exposição organizada pelo Centre D’art Contemporain de Genève, no Palácio das Nações (ONU) com o tema “Homage a la Declaration Universelle des Droits de l’Homme.”.

¹⁰² No curta-metragem de Luiz Carlos Lacerda, *Esta pintura dispensa flores* (2010), Victor Arruda afirma que foi presenteado por Alair Gomes com alguns dos filmes pornográficos gays que o fotógrafo possuía.

Outra preocupação sobre a sociedade americana entre o fim da década de 1960 até fins dos anos de 1970 eram as mudanças percebidas no comportamento masculino. O modo de ser masculino ou a masculinidade estavam passando por mudanças, sendo questionados e alterando as relações entre homens e mulheres. O medo da feminização do masculino manifestou-se na imprensa. Em 1958 o texto do historiador americano Arthur Schlesinger Jr. na revista masculina *Esquire* aborda o assunto:

What has happened to American male? For a long time, he seemed utterly confident in his manhood, sure of his masculine role in society, easy and definite in his sense of sexual identity. The frontiersmen of James Fenimore Cooper¹⁰³, for example, never had any concern about masculinity [...] Today men are more and more conscious of maleness not as a fact but as a problem. The way by which American men affirm their masculinity are uncertain and obscure. There are multiplying signs, indeed, that something has gone badly wrong with the American male's conception himself.¹⁰⁴

O texto segue com duas hipóteses sobre a causa da subversão do tradicional papel masculino na sociedade. De um lado o crescimento do papel inovador das mulheres atuando em outras instâncias, anteriormente ditas masculinas: “While men design dresses and brew up cosmetics, women become doctors, lawyers, bank cashiers and executives”¹⁰⁵. Por outro lado, para Schlesinger torna-se difícil para o homem manter suas características viris quando nem se quer era possível ter certeza da própria identidade:

“Nothing is harder in the whole human condition than to achieve a full sense identity – than to know who you are, where you are going, and what you mean to live and die for. From the most primitive myths to the most contemporary novels – from Oedipus making the horrified discovery that he had married his mother, to Leopold Bloom and the haunted characters of Kafka trying to make desperate sense out of an incomprehensible universe – the search for identity has been the most compelling human problem. And it can be plausibly argued that the conditions of modern life make the quest for identity more difficult than it has ever been before¹⁰⁶.”

Anos mais tarde, outro artigo aborda a mesma preocupação. Publicado em 1965, o texto do crítico de literatura Leslie Fiedler (1917-2003) apresentava sua preocupação com os jovens rapazes desse período. Fiedler observava que cada vez mais os rapazes aderiam aos trejeitos femininos, causando perplexidade na sua geração. Para ele a masculinidade estava em risco: sua preocupação nascia do fato de que os rapazes cada vez mais se entregavam aos estereótipos femininos:

¹⁰³ James Fenimore Cooper (1789- 1851). Escritor estadunidense, conhecido por seus romances históricos que tratavam das fronteiras americanas e da vida indígena nessas regiões, autor do romance *The Last of the Mohicans: a narrative of 1757* (O Último dos Moicanos) publicado em 1826.

¹⁰⁴ SCHLESINGER Jr., Arthur. The Crises of American Masculinity. *Esquire*, nov. 1958, p. 63.

¹⁰⁵ Idem, p. 63.

¹⁰⁶ Idem, p. 64.

Few of us, however, have really understood how the Beatle hairdo is part of a syndrome, of which high heels, jeans tight over the buttocks, etc., are other aspects, symptomatic of a larger retreat from masculine aggressiveness to female allure – in literature and the arts to the style called “camp”. And fewer still have realized how that style, though the invention of homosexuals, is now the possession of basically a new relationship not only with women but have embraced certain kinds of gesture and garb, certain accents and tones traditionally associated with females or female impersonators; which is why we have been observing recently (in life as well as fiction and verse) young boys, quite unequivocally male, playing all the traditional roles of women: the vamp, the whore, the icy tease, the pure young virgin.¹⁰⁷

Duas peças teatrais da segunda metade dos anos de 1950 também tratam do tema. A indefinição dos papéis masculinos na sociedade é abordada em *Look Back in Anger* (1956) de John Osborne e *Cat on a Hot Tin Roof* (1955) de Tennessee Williams. As peças retratam personagens masculinos que apresentam um singular estado de confusão sobre os próprios desejos sexuais. Na história de Tennessee, Brick Pollitt é o jogador profissional de futebol que se recusa a dormir com a esposa por causa da lembrança da relação, aparentemente íntima, que teve com outro atleta de sua equipe. Já Jimmy Porter, personagem de Osborne que é um jovem intelectual e cuja relação com a esposa é agressiva, encontra momentos de felicidade somente com seu amigo Cliff. Os dois personagens são atormentados pelo desejo carnal que se projeta para o mesmo sexo e não ao sexo feminino.

Outro trabalho que aborda consequências do enfraquecimento da virilidade masculina é o filme de Herbert Ross (1927-2001), *Play It Again Sam* (Sonhos de um sedutor), originalmente uma peça da Broadway transformada em produção cinematografia em 1972. O protagonista Allan, interpretado por Woody Allen, tenta se recuperar emocionalmente depois que a esposa o deixa. Após o questionamento da ex-esposa sobre sua virilidade, os amigos de Allan sugerem que ele encontre outras mulheres para recuperar o vigor de sua masculinidade. Allan tem como modelo ideal de virilidade do personagem de *Casa Blanca* (1942), Humphrey Bogart. O galã de Casa Blanca aparece como fantasma para ajudar Allan, transformá-lo em um grande galanteador e conquistar as mulheres. A comédia ironiza todas as artimanhas masculinas e apresenta um amante desajeitado, doce, mas nada sexy, desesperado e estranho, nenhum dos atributos de um homem viril como Bogart. As piadas sobre os padrões masculinos questionam o papel dos homens diante de suas relações amorosas. O filme aponta para outras masculinidades e para a existência das fragilidades masculinas. Homens frágeis ou feminizados pouco obtêm espaço e importância social, como Allan, que não consegue atuar como Bogart.

O diretor americano William Friedkin também realizou uma obra cinematográfica que se concentra na diversidade sexual masculina. Com o roteiro de Mart Crowley baseado na peça homônima apresentada na Broadway e com mesmo elenco do teatro, *The Boys in the Band* (1970) é

¹⁰⁷ FIEDLER, Leslie Aaron. The new mutants. *Partisan Review*, New Jersey, v. 32, n. 4, p.520, fall 1965. Disponível em: <<http://www.bu.edu/partisanreview/books/PR1965V32N4/HTML/files/assets/basic-html/index.html#493>>. Acesso em: 08 jul. 2015.

encenado em um apartamento, local da festa de aniversário de um integrante de um grupo de amigos. Michael (interpretado por Kenneth Nelson) é o dono do apartamento e recebe a visita inesperada de um amigo dos tempos da faculdade no dia da festa. O inconveniente para Michael é que o amigo desconhece a sua homossexualidade e a dos integrantes da festa, informação que tenta ser acobertada pelo próprio anfitrião, sem sucesso. A aparição inusitada de Alan (Peter White) é carregada de enorme incômodo. A presença dos amigos gays de Michael garante o clima de transtorno para Alan e a trama torna-se tensa com a presença de uma figura heterossexual que se mostra intolerante aos modos de agir dos outros. *The Boys in the Band* apresenta diálogos que marcam essa rejeição:

- Michael: Isn't he funny, Alan? Or as you might say, "Isn't he amusing?"
He's an amusing faggot, isn't he? Or as you might say, "freak." That's what you called Emory, wasn't it? A "freak"? A "pansy." My, what an antiquated vocabulary you have. I'm surprised you didn't say "sodomite." Or "pederast." (...) Do you know what it means to be in the closet?
- Emory: Don't, Michael. It won't help to explain what it means.
- Michael: He already knows what it means. He knows very, very well what a closet queen is. Don't you, Alan?
- Alan: Michael, if you're insinuating that I'm homosexual, I can only say that you're mistaken.
- Michael: Am I?¹⁰⁸

A versão teatral do filme foi apresentada no Brasil. Seguindo o texto de Mart Crowley, com a tradução de Millôr Fernandes e dirigido por Maurice Vaneau (1926-2007), a peça esteve em cartaz no Rio de Janeiro e em São Paulo entre 1970 e 1971. A revista brasileira *Programa em Revista* reproduz um artigo de Clive Barnes do periódico estadunidense *The New York Times*. O texto comparava a peça de Crowley com o texto de Edward Albee “Who’s afraid of Virginia Woolf?”¹⁰⁹. Como a revista de teatro selecionou apenas pequenos trechos do artigo de Barnes, deixou de publicar uma observação importante da obra de Crowley: “The point is that this is not a play that takes the homosexual, but a play that takes the homosexual milieu, and homosexual way of life, totally for granted and uses this as a valid basis of human experience. Thus it is a homosexual play, not a play about homosexuality”¹¹⁰

Ainda no Rio de Janeiro outra obra teatral trata dos desejos homo afetivos. Na década de 1970 estreia nos teatros carioca e paulistano *Greta Garbo quem diria acabou no Irajá*. Escrita por Fernando Melo aborda intimidades da homossexualidade na metrópole carioca em tempos ditatoriais. A trama acontece no subúrbio, em um apartamento que “é o barroquismo da cafonice”.

¹⁰⁸ *The boys in the Band* (Os rapazes da banda), 1970. Direção: William Friedkin. Roteiro: Mart Crowley. Duração: 1h 58min, EUA.

¹⁰⁹ OS RAPAZES da Banda. *Programa em Revista*, São Paulo, ano II, n. 13, p. 24, 15 mar. 1970. Mensal. Disponível em: <<http://www.acervogouvea-vaneau.com.br/Espetaculo.aspx?item=3&id=102>>. Acesso em: 06 jul. 2016.

¹¹⁰ BARNES, Clive. Theater: 'Boys in the Band' Opens Off Broadway. *New York Times*, 15 abr. 1968.

O dono da residência é Pedro, um homossexual quarentão que se subjetiva em Greta Garbo (1905-1990), famosa atriz sueca que brilhou no cinema hollywoodiano. Em uma noite chuvosa, quando voltando de uma festa, Pedro encontra Renato – jovem sonhador, recém-chegado à cidade do Rio de Janeiro, cujo sonho é ser médico. Pedro acolhe o jovem em sua casa e passa a custear as despesas financeiras de Renato. Com humor a peça mostra a evolução do relacionamento dos dois homens, num clima de chantagens e explorações emocionais. Para João Silvério Trevisan as características debochadas do texto foram responsáveis pelo sucesso da peça:

a peça tem um ritmo cortante, diálogos sibilinos e aquele mesmo clima de humor cáustico da bicha-louca estereotipada, que transforma sua amargura em festa. Talvez por essas características, pode-se dizer que *Greta Garbo* inaugurou e tipificou perfeitamente um estilo de “teatro guei”, no Brasil.¹¹¹

Outra manifestação de destaque, nos palcos brasileiros e posteriormente na Europa, foi desempenhada pelos artistas do *Dzi Croquettes*¹¹². O grupo, formado no ano de 1972, chegou a ter 14 integrantes. Com espetáculos recheados de humor, dança, música, juntamente com uma composição visual e postura cênica pioneiras, promoveram reflexões sobre experiências de gênero e sexualidade. Eram homens esbeltos, peludos, com barbas e cílios postiços, salto alto, sutiãs e meiões de futebol, muita maquiagem e purpurina, confundiam qualquer um que se atrevesse a rotulá-los. Quando questionados sobre o que seriam, respondiam com clareza: “Nem senhores, nem senhoras. Gente dali, gente daqui. Nós não somos homens, também não somos mulheres. Nós somos gente [...] gente computada igual a você”¹¹³

Algumas vertentes da imprensa brasileira tentaram rotular a performance dos *Dzi Croquettes*. A matéria publicada pela revista *Veja* de maio de 1974, com o título irônico “O quarto sexo”, enquadrava esses artistas como andróginos. O texto deslegitima essas atuações, tanto dos *Dzi* como do grupo musical Secos & Molhados, ao apresentar o discurso da medicina psiquiátrica que definiu esses comportamentos como fenômeno da moda e desorientado, apenas práticas elegidas por uma geração jovem que não conseguiu definir suas vontades:

Explica o psiquiatra Jorge Salomão, professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio, que o fato do androginismo encontrar maior receptividade entre a juventude se deve à falta de definição do adolescente, ‘que encontra nos requebros de Alice Cooper uma justificativa inconsciente e temporária para sua própria indecisão’.¹¹⁴

¹¹¹ TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia a atualidade*. 2. ed. São Paulo, SP: Max Limonad, 1986, p. 174.

¹¹² Sobre *Dzi Croquettes* há dois importantes trabalhos publicados: o livro da antropóloga Resemary Lobert, *A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes* (2010); e o documentário: *Dzi Croquettes* (2009) dirigido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez.

¹¹³ LOBERT, Rosemary. *A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010, p.48-48.

¹¹⁴ O QUARTO sexo. *Veja*, Rio de Janeiro, p.76, 01 maio 1974.

Retomando o olhar para *Glimpses*, é interessante notar que as fotografias de Nova Iorque feitas por Alair Gomes preocupam-se menos com essas questões e problemas elencados até aqui. O que observamos nas fotografias de Gomes são rapazes visitando museus, praticando atividades físicas, participando de eventos culturais, caminhando pelas ruas nos trajetos para a universidade ou locais de lazer. Na Nova Iorque de Alair pouco se encontra sobre essa cultura *underground* das drogas, da lascividade, da vida noturna nas discotecas e bares. De fato, poucas fotografias referenciam a “Erotic City” nova-iorquina. A exemplo, encontramos duas fotografias de um banheiro masculino (figuras 43 e 44), aparentemente um banheiro público com grafites na parede representando uma cena de felação. Depois, uma fotografia de um dos vagões do metrô com as estruturas tomadas por pichações (figura 45). No entanto, são pequenos exemplos diante do volume de *Glimpses of America*.



Fig. 43: Alair Gomes. *Unexpected Discovery Homage to a novelist - XIII*. Fragmentos da série *Glimpses of America* (1975-76), EUA. Acervo Biblioteca Nacional/RJ.



Fig. 44: Alair Gomes. *CA*. Fragmentos da série *Glimpses of America* (1975-76), EUA. Acervo Biblioteca Nacional/RJ.



Fig. 45: Alair Gomes. *Glimpses of America: a sentimental journey –Newyornesses - XIX*. (1975 -76). Acervo Biblioteca Nacional - RJ.

Outro ponto interessante é a pouca incidência de estereótipos gays¹¹⁵ nas fotografias de *Glimpses of America*. A pesquisadora Florence Tamagne, especialista na história do homossexualismo, aponta que a apresentação dos homossexuais formou-se a partir de três modelos viris frequentes: “No início do XX, o modelo da homossexualidade viril se constrói assim em torno de três referências maiores: a pederastia grega, a camaradagem masculina¹¹⁶ e a virilidade

¹¹⁵ Gostaria de explicar a escolha do uso da palavra “gay” neste texto. O termo ganha força nos Estados Unidos na década de 1970 e como aponta a historiadora Florence Tamagne o termo “homossexual” vinculava-se aos estudos médicos sobre a sexualidade masculina. Dessa forma minha opção pela palavra estrangeira “gay” se dá considerando os usos desse termo, que nos anos de 1970, simbolizaram a tentativa de distanciamento dos discursos das ciências médicas: “Durante muito tempo, os homens que tinham relações sexuais e/ou amorosas com homens não foram tanto definidos pelas suas práticas sexuais, mas por seu gênero (feminino) e por seu papel (passivo). A partir de meados do século XIX, sob a influência principalmente dos discursos médicos, o “homossexual”, termo empregado pela primeira vez em 1869 pelo escritor húngaro Karoly Maria Kertbeny, veio progressivamente a ser categorizado como um ser à parte, definido pela sua orientação e por suas práticas sexuais, que se opunha assim ao “homossexual”. Documentado nos Estados Unidos desde o final do século XIX, o termo *gay* somente se difundiu na Europa a partir dos anos de 1970, na linhagem do movimento de liberação homossexual. Seu emprego traduzia a vontade dos homossexuais de se diferenciar dos antigos vocábulos infames, conservando, pelo fato do duplo sentido, a cultura do segredo numa sociedade ainda marcada pelos preconceitos.” TAMAGNE, Florence. *Mutações homossexuais*. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História da Virilidade: A virilidade em crise? Séculos XX-XI*. Petrópolis: Vozes, 2013. Cap. 4. p. 424. (Volume 3). Tradução de: Noéli Correia de Melo Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio.

¹¹⁶ Por “camaradagem masculina” Tamagne cita os projetos de regeneração de jovens com princípios que defendiam ideais de uma sociedade viril e cavalheiresca, dedicados ao culto da amizade e da beleza masculina. A autora cita exemplos europeus como: *Gemeinschaft der Eigen* (“comunidade dos especiais”). TAMAGNE, 2013, p. 434. Talvez a YMCA (Young Men's Christian Association) e o escotismo se encaixem como exemplos americanos.

operária”¹¹⁷. Esses são tipos ausentes nas fotografias estadunidenses de Gomes.

O tipo “clone” é outra ausência nas fotografias de *Glimpses*. “Clone” era um modo de vestir-se que caracterizava um grupo específico de homossexuais, como afirma o sociólogo Michael Kimmel: “a new gay masculinity emerge of in gay enclaves of America’s major cities. In these “gay ghettos”, the “clone”, as he was called, dressed in hypermasculine garb (flannel shirts, blue jeans, leather) and had short hair (not at all androgynous) and a mustache; he was athletic, highly muscular.”¹¹⁸. Florence Tamagne ainda ressalta que o termo generalizava os homossexuais: “O termo “clone”, ao contrário, sublinhava a aparente uniformização da cena homossexual nos anos de 1970, que tocou primeiro os bairros gays de São Francisco e Nova York, antes de atingir a Europa, por causa da americanização dos modos de vida”¹¹⁹

No entanto, talvez dois tipos masculinos recorrentes do século XX apareçam na série estadunidense de Alair Gomes. O cowboy é um deles. Os registros de Gomes, porém, são marcados de sutileza ao registrar os rapazes como meros fazendeiros. Não são jovens musculosos ou brutos como os cowboys dos rodeios, nem ironizados como os personagens do grupo Village People¹²⁰.

A caracterização do cowboy dentro da cultura de Western apontada pelo historiador francês Antoine Baecque¹²¹ pode ser confirmada pelo cinema do gênero, como o herói destemido em muitas das produções cinematográficas:

O corpo viril está no coração dessa definição irredutível do *westerner*, tanto dos seus valores (sua largura, sua estatura, seu caminhar, seu porte, sua seriedade, seu laconismo, sua violência contida, sua força domada) quanto dos seus atributos (o Colt, o cavalo, o chapéu, o lenço, o jeans, deixando o corpo à vontade ainda que o protegendo das agressões das agressões da natureza), e até mesmo dos seus tabus (nunca falar de sexo, não praticar violência gratuita, não sorrir nem fraquejar – bebendo, indo contra a natureza). O herói do *western* possui essa virilidade imponente e séria, robusta e dominada, suscetível de se entender a todo o espaço do ar livre e de morrer se preciso for.¹²²

Também aqui a obra de Alair Gomes revela-se singular e *Glimpses of America* um olhar único sobre a própria representação do mundo masculino americano. Os rapazes fotografados na série *Denver* diferem da eficiente definição dada por Antonie Baecque. Ao observar as fotos de

¹¹⁷ Idem, p. 434.

¹¹⁸ KIMMEL, Michael S. *Manhood in America: a cultural history*. New York, NY; Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 279.

¹¹⁹ TAMAGNE, 2013, p. 436.

¹²⁰ Em 1978 o produtor americano Jacques Morali explorou o “new gay machismo” ao vestir atores com roupas que caracterizavam tipos masculinos: policial (Victor Willis), um índio norte-americano (Felipe Rose), um *cowboy* (Randy Jones), um operário (David “Scar” Hodo), um soldado (Alex Briley) e um motociclista (Glenn Hughes). O álbum combo foi premiado com disco de platina com canções de citações irônicas sobre o machismo como “Macho Man” e “In the Navy”.

¹²¹ Antoine Baecque é professor de História do Cinema na Universidade de Paris-Ouest-Nanterre. Seus trabalhos estão principalmente concentrados na *Novelle Vague*, na cinefilia e na crítica, assim como nas relações entre o filme e a história. Tem diversas publicações: *La Nouvelle Vague – Portait d’une jeunesse* (2008); *L’Histoire-caméra* (2008).

¹²² BAECQUE, Antoine. Projeções: a virilidade na tela. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História da Virilidade: A virilidade em crise? Séculos XX-XI*. Petrópolis: Vozes, 2013. Cap. 4. p. 533. (Volume 3). Tradução de: Noéli Correia de Melo Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio.

Denver, a tentativa de Gomes capturar cenas tradicionais de cowboys se transforma em outra figuração; os cowboys (figuras 46 e 47) são magros, alguns muito jovens. São capturados em momentos de descanso ou na rotina de tarefas com o trato dos animais. São ausentes cenas de virtuosismo corporal, tanto no cultivo da terra como no cuidado com animais.

Talvez o símbolo do cowboy tradicional apareça somente no registro da fachada de um comércio, (figura 48). Uma espécie de escultura adorna o topo do estabelecimento, um cowboy montado num cavalo que salta, equilibra-se de maneira magistral. Apenas com uma mão segura no animal e se mantém altivo nas alturas.

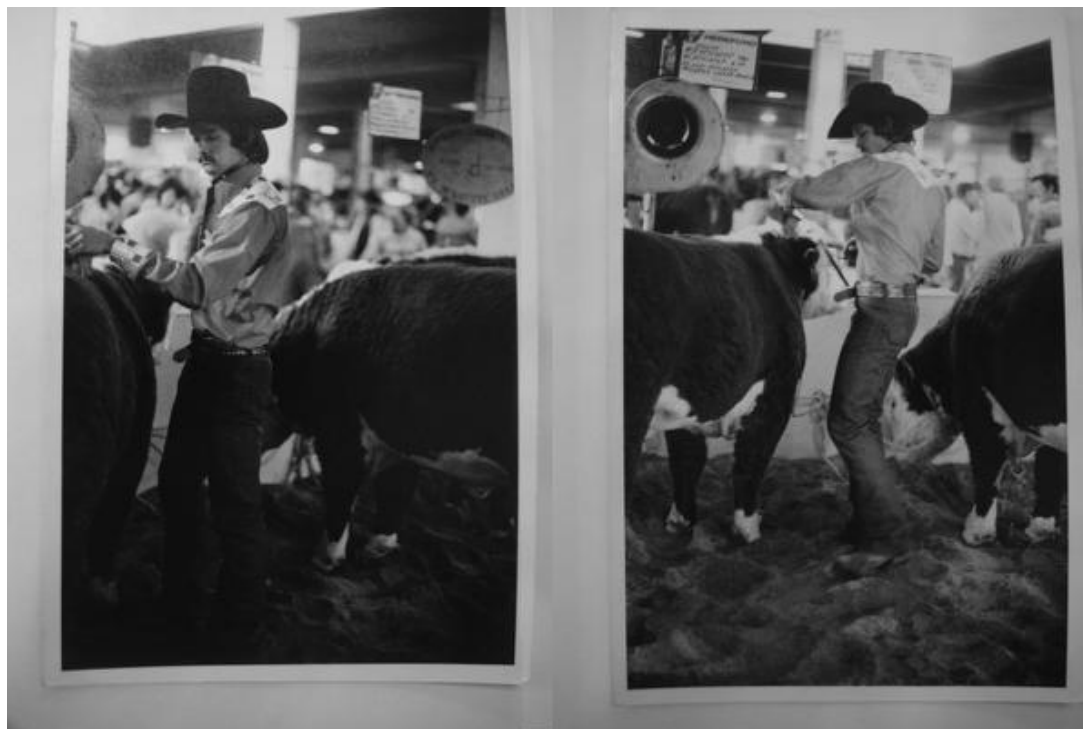


Fig. 46: Alair Gomes. *Denver - VI*. Fragmentos da série *Glimpses of America* (1975-76).
Acervo Biblioteca Nacional - RJ.



Fig. 47: Alair Gomes. *Denver - VI*. Fragmentos da série *Glimpses of America* (1975-76).
Acervo Biblioteca Nacional - RJ.



Fig. 48 :Alair Gomes. *Denver - VI*. Fragmentos da série *Glimpses of America* (1975-76).
Acervo Biblioteca Nacional - RJ.

Na paisagem *western* o fotógrafo carioca buscava cenas de intimidade e descontração entre os rapazes e até estes com os animais. A fotografia de um garoto com um cavalo (figura 49), que parece receber um beijo do equino, indicam singeleza e simplicidade. Aspectos da composição

dessa fotografia remetem ao quadro de Pablo Picasso, *Jeune homme et cheval* ou *Boy Leading a Horse* de 1905-06 (figura 50), obra que se encontra no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque desde 1964. Os protagonistas da cena são semelhantes aos da fotografia de *Denver*. A nudez no quadro de Picasso não se repete na imagem de Gomes. No entanto a cabeça em perfil do animal, o menino posicionado no primeiro plano e a mão esquerda apoiada na cintura, permitem a comparação.

Garry Winogrand¹²³ também trabalhou sobre o mesmo tema (figura 51). Os personagens de Winogrand em *The Fort Worth Stock Show and Rodeo* de 1975 são distintos das obras citadas do pintor espanhol e da fotografia de Gomes. A cena do fotógrafo estadunidense é protagonizada por um jovem corpulento de camisa listrada, segurando um copo de refrigerante. Ele desvia o olhar da lente do fotógrafo e também é registrado ao lado de um animal.

Surpreendentemente a ovelha, posicionada do lado esquerdo da fotografia, olha diretamente para a lente, se aproximando tanto da câmera que até desfoca o seu registro. Assim, estabelece uma aproximação entre fotógrafo e fotografado, situação negada pelo menino. Ao fundo um ambiente compartimentado por cercas e enlameado, local de confinamento dos animais, semelhante em outras fotos desta série de Alair Gomes. Na fotografia de Winogrand não há o contato entre humano e animal como se observa na fotografia de *Denver* e no quadro de Picasso, ironicamente a relação com o observador é realizada apenas pelo ovino.

¹²³ Garry Winogrand (1928 - 1984) fotógrafo do Bronx, Nova Iorque. Conhecido por retratar a vida americana, concentrou seu trabalho em questões sociais e em registrar as ruas das grandes cidades americanas.



Fig. 49: Alair Gomes. *Denver - VI*. Fragmentos da série *Glimpses of America* (1975-76). Acervo Biblioteca Nacional - RJ.



Fig. 50: Pablo Picasso. *Boy Leading a Horse*, Paris, 1905-06. Óleo sobre tela, 220.6 x 131.2 cm. Museu de Arte Moderna-NY



Fig. 51: Garry Winogrand. *Fort Worth, Texas*, 1975

Embora as diferenças sejam perceptíveis na fotografia de Winogrand quando comparada às outras duas obras, a composição nas três imagens se assemelham. O tema da juventude masculina no meio rural é explorado nas três obras. São três olhares que modificam o mesmo objeto. A fotografia de Gomes parece se privilegiar da poética visual existente no quadro de Picasso ao mesmo tempo que opta pelo realismo de Winogrand.

O segundo tipo masculino recorrente no século XX e presente nas fotografias em *Glimpses* são os motociclistas. Na série *CA* três fotografias apresentam um estacionamento ao ar livre de motocicletas (figura 52). As motos estão estacionadas de maneira ordenada. Em algumas fotografias estão ausentes os motociclistas, as motos registradas sem seus condutores atribuem à cena uma espécie de vestígio da masculinidade. Um cenário sem seus atores, como se tudo estivesse pronto para entrarem no palco e atuarem. O objeto de utilidade humana retratado sozinho torna-se poderosa referência. O mesmo poder conferido aos objetos pode ser observado nas fotografias dos interiores das casas e estabelecimentos comerciais registrados por Walker Evans (1903-1975) em *Cabelereiro para homens negros*, Atlanta-Geórgia (1936), figura 53, e *Cozinha da fazenda*, Hale County-Alabama (1936), ou nas fotografias do interior de casas projetadas por Le Corbusier, como na *Villa Savoye*, Poissy, (1929) e a parte superior do apartamento Beistegui (figura 54):

nos interiores de Le Corbusier a impressão de que alguém acabou de sair deixando rastros, como um casaco ou um chapéu na mesa da entrada de *Villa Savoye*, ou o pão ou o jarro na

mesa da entrada da cozinha (...) ou um peixe cru na cozinha em Garches. E mesmo quando chegamos ao ponto mais alto da casa, como no terraço de Villa Savoye, na janela que emoldura a paisagem, o ponto culminante do percurso pela casa, aqui também encontramos um chapéu, óculos escuros, um pequeno maço (de cigarros?) e um isqueiro; e agora onde foram os *cavalheiros*? Porque, claro, você deve ter reparado, os objetos pessoais são todos masculinos(...). Estamos seguindo alguém, os rastros de sua existência se apresentam na forma de uma série de fotografias¹²⁴

Assim como as motocicletas da série *Glimpses*, a presença de objetos como óculos, chapéu, travesseiro e um livro, nas fotografias dos interiores de Le Corbusier, deixam rastros importantes da presença humana. A lembrança se dá por esses objetos, quase de forma fantasmagórica, indícios de atuações do humano, mesmo que ele não figure nas fotografias.

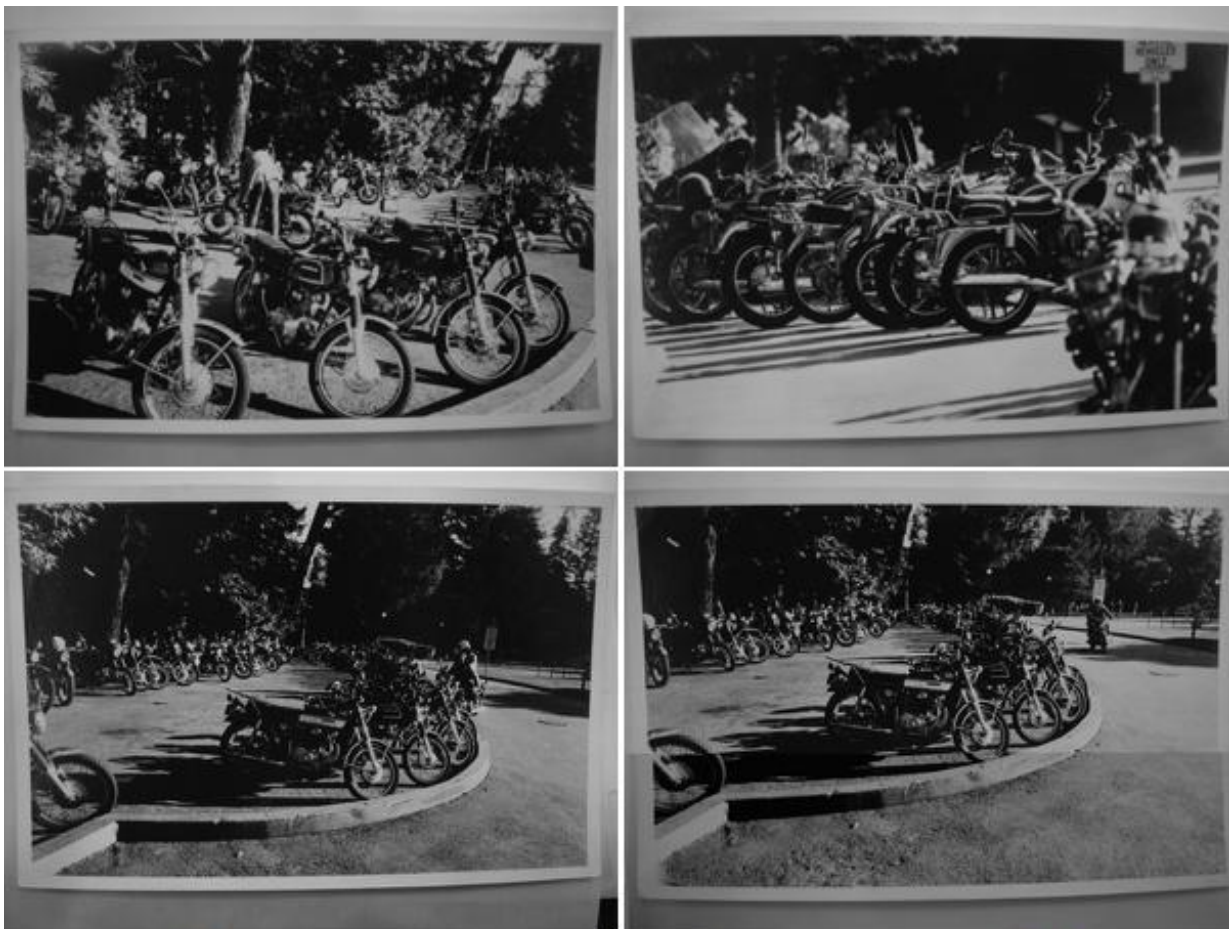


Fig. 52: Alair Gomes. CA. Fragmentos da série *Glimpses of America* (1975-76), EUA. Acervo Biblioteca Nacional/RJ.

¹²⁴ COLOMINA, Beatriz. A parede vazada: voyeurismo doméstico. *Serrote*, São Paulo, n. 14, p.84, jul. 2013.



Fig. 53: Walker Evans. *Cabeleireiro para homens negros*, Atlanta-Geórgia, 1936.



Fig. 54: fotografia do terraço do apartamento Beistegui, projeto de Le Corbusier.

Os motociclistas aparecem em outra série de Alair Gomes. A sequência realizada no Rio de Janeiro (figura 55), a cidade de temperaturas altas, incentivava os motoqueiros usarem roupas de banho mesmo na condução do veículo, diferentemente da usual imagem de homens com roupas de couro que cobrem e protegem inteiramente o corpo. *Opus nº 17* (1980) contém 10 fotos em que dois homens com trajes de banho e tênis manipulam suas motos estacionadas na calçada à beira mar. Alair constrói uma pequena ficção, um relato com detalhes dos rapazes que se aprontam para subirem nas motos. As posturas são despretensiosas e com indícios eróticos quando um dos rapazes inclina-se em direção ao solo, flexiona o tronco para calçar seu tênis e conseqüentemente exibe suas nádegas destacando-as para serem observadas.

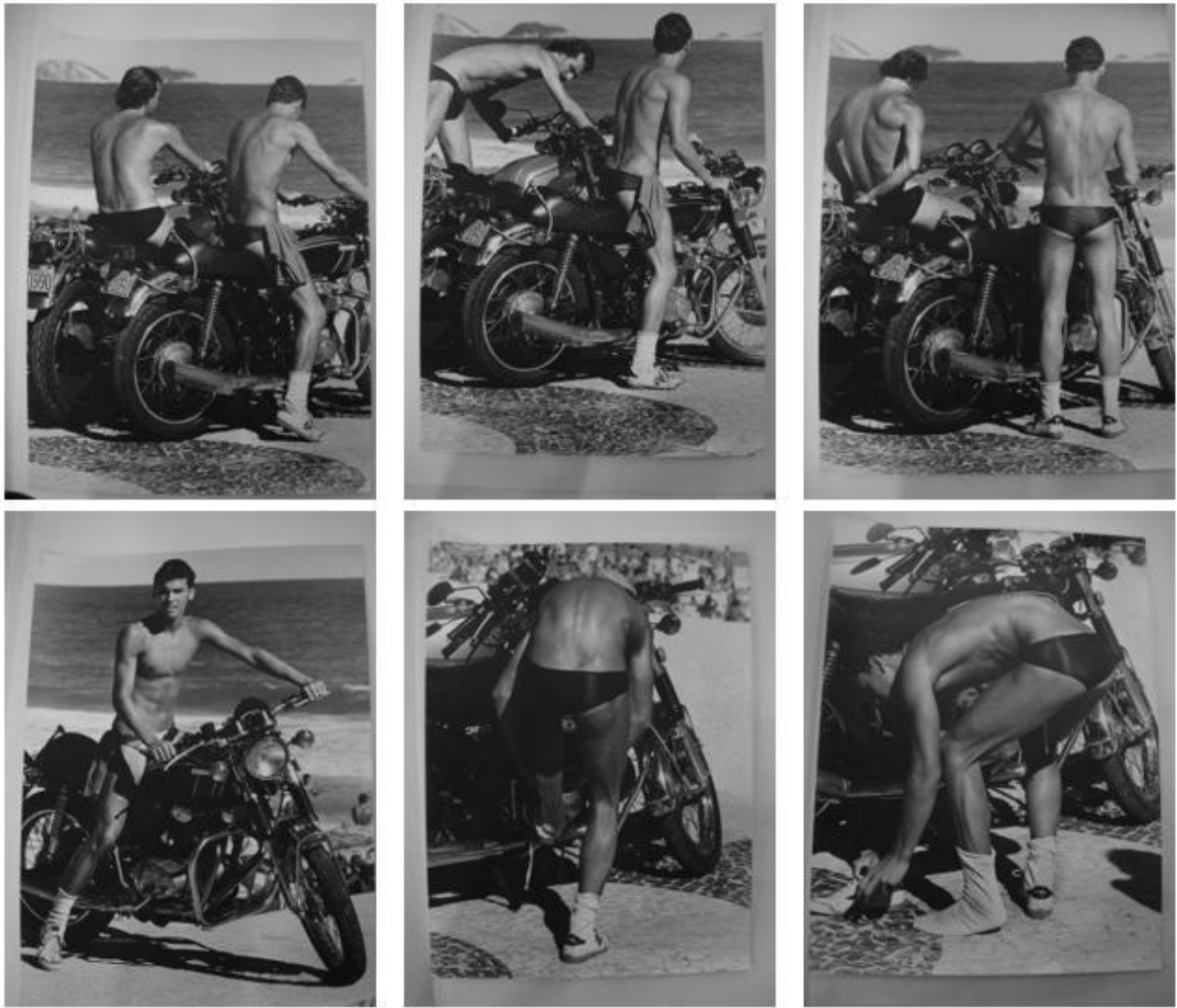


Fig. 55: Alair Gomes. *Opus n. 17*, fragmentos, 1980, Rio de Janeiro.. Acervo Biblioteca Nacional/RJ.

Califórnia

O estado da Califórnia é marcado por sua região litorânea e as praias são locais de lazer inseparáveis dos seus habitantes. O famoso entorno das praias com pessoas praticando esportes fazem parte de imaginário reforçado, em grande parte, pelo cinema de Hollywood.

Alair Gomes também se encanta pelas paisagens que o litoral do estado oferece e as registra. Rapazes jogando vôlei, surfando ou simplesmente tomando sol. As cenas seguem “o modo Alair Gomes”: fotografias de cenas roubadas, nas quais os rapazes não notam que estão sendo fotografados. O corpo masculino e as vicissitudes do mundo dos rapazes americanos são temas centrais. Vigor, lazer e prazer são elementos de composição nas paisagens praieiras.

É no ambiente da praia onde pudores perdem força, o calor, a maresia e a areia demandam corpos que se apresentem despidos, com as pequenas roupas de banho. A costa marítima obrigatoriamente requer corpos livres de tecidos que impeçam o sol de penetrar em qualquer

superfície epidérmica. Praticar esportes, entregar-se ao ócio, despir-se, são algumas das ações capturadas por Gomes em CA. O fotógrafo acostumado às exhibições dos rapazes nas praias cariocas, registra cenas semelhantes em terras californianas.



Fig. 56: Alair Gomes. *Pacific -II – Carmel – XIV*. Fragmentos da série *Glimpses of America* (1975-76), EUA. Acervo Biblioteca Nacional/RJ.

A natureza majestosa de uma árvore com troncos volumosos e robustos é fotografada em segundo plano no cenário que serve de apoio para um rapaz em sua sessão de exercícios físicos. O

rapaz é perseguido pela câmera e surge em outras quatro fotografias (figura 56). Vestindo shorts, apoiado na árvore, correndo e jogando com outro rapaz, as fotografias expõem seu tronco, braços e pernas musculosos. Em algumas das fotos o artista distanciou-se, de modo que o corpo masculino se mostra menor. Assim, privilegia as formas da natureza, nunca esquecendo seu alvo favorito: o corpo masculino.

Na fotografia em que aparece jogando com outro rapaz, a câmera se aproxima e temos a possibilidade de observar melhor o modelo. Seu corpo forte e de volumes vistosos, especialmente na região do peito, se destacam. Um biótipo que pouco aparece nas séries cariocas do fotógrafo.

O mesmo interesse por esse corpo robusto aparece em Juca, personagem de Mário de Andrade. No conto homoerótico do escritor, Juca está apaixonado por Frederico Paciência e não consegue evitar seu encantamento pelas formas corporais do amado: “Frederico Paciência era aquela solaridade escandalosa. Trazia nos olhos grandes bem pretos, na boca larga, na musculatura quadrada da peitaria, em principal nas mãos enormes, uma franqueza, uma saúde”¹²⁵.

A atração por uma “peitaria” modelada pela musculatura descrita por Mario de Andrade, é compartilhada por Alair Gomes quando revela sua admiração pela mesma região corporal. Aos modos do poeta, Gomes enxerga no peito de um rapaz a beleza dos lírios, uma região tão imponente que confortaria um mapa-múndi:

Quite sympathetically with a young man's face, cock and most beautiful single – though bipartite – structure in Creation, his chest is also pure territory of wonder – this is so when his chest is so very broad and potent and splendidous that it's even like some felicitously ideated representation of world-itself, a sort of ideals world-map – chest one may enrapturedly embrace even as if one's arms had suddenly and wonderfully acquired the faculty to encompass a world dimension; this is also so when his chest, still rather puissantly and quite definitely muscled, is however so very delicate and lovely that it makes on think of lilies

Em outra cena, um rapaz é flagrado se despindo (figura 57). Alair não indicou uma sequência para cada fotografia, porém é impossível deixar de associar a ação ao jogo de sedução. A camiseta representa uma combinação de transição entre o corpo vestido e o corpo nu, possibilita ao desejo oscilar entre o pudor e a impudícia. O historiador francês Antoine Beacque apresenta uma análise singular sobre a camiseta masculina:

Em uma camiseta, o que "faz a virilidade"? A maneira como os músculos peitorais sobressaem, moldados pelo tecido branco como uma segunda pele? A transparência, ou a abertura, ou a protuberância que, bruscamente, revelam-se à visão, tal qual um decote feminino? Ou ainda o “efeito alça”, que sobressai nos ombros e articula a tensão entre o nu e o coberto?¹²⁶

¹²⁵ ANDRADE, Mário de. *Contos novos*. São Paulo, SP: O Estado: Klick, 1997. (Ler e aprender, v.4), p. 96.

¹²⁶ BAECQUE, Antoine. Projeções: a virilidade na tela. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História da Virilidade: A virilidade em crise? Séculos XX-XI*. Petrópolis: Vozes, 2013. Cap. 4. p. 519-553. (Volume 3). Tradução de: Noéli Correia de Melo Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio, p. 520.



Fig. 57: Alair Gomes. *Pacific - II - Carmel - XIV*. Fragmentos da série *Glimpses of America* (1975-76), EUA. Acervo Biblioteca Nacional/RJ.

A camiseta é uma peça de roupa que atua nas simbologias viris, especialmente no cinema hollywoodiano. A partir dos anos de 1950 vemos Marlon Brando vestir a camiseta de duas maneiras: na primeira delas úmida, suada em *A Streetcar Named Desire* (Um bonde chamado desejo) de 1951; na segunda branca e limpa sob a jaqueta de couro em *The Wild One* (O selvagem) de 1953. A cena de Brando com Vivien Leigh, em *A Streetcar Named Desire*, na qual ele chega de jaqueta fechada, suado, pedindo permissão para ficar mais à vontade e se despindo sem nenhum constrangimento, é exemplar nesse ritual de sedução. No Brasil, o cineasta Djalma Limongi Batista não hesita em exibir o ator Edson Celulari livrando-se da camisa em *Asa Branca: um sonho brasileiro* (1980).

No litoral californiano, uma praia ganhou destaque na história da virilidade americana. Uma região batizada de *Muscle Beach* em Los Angeles, inaugurada por volta de 1934, torna-se o verdadeiro simulacro dos *bodybuilders*. Além dos homens hipermusculosos frequentarem o local, a multidão de ciclistas, patinadores, surfistas e corredores gradeiam o cenário dos halterofilistas. O antropólogo francês Jean-Jacques Courtine caracteriza muito bem o surgimento de Muscle Beach:

A história do lugar retrata e condensa, aquela integração progressiva do modelo de uma anatomia hipervirilizada na fabricação das aparências masculinas na América de hoje. *Muscle Beach* abre as portas nos anos 1930, no coração da depressão econômica, e oferece imediatamente um derivativo que se assemelha a um labor para uma população masculina ferida pelo desemprego: de qualquer forma, as academias de ginástica possuem a

particularidade de compartilhar com a oficina a mais forte concentração de máquinas e a mais constrangedora disciplina mecânica os gestos que existe. Os exercícios esportivos que se desenrolam legitimam exibição de corpos masculinos copiosamente desnudados em uma América que, em matéria de pudor, ainda permanecia puritana.¹²⁷

É de *Beach Muscle* que os estúdios de Hollywood conseguem suas primeiras estrelas do cinema de gladiadores e legionários romanos, como Steve Reeves por exemplo. Nos anos de 1970 um dos nomes promovidos pelo local foi o ator Arnold Schwarzenegger.

A partir de 1951 outro local é criado para a prática de malhação. Na mesma Califórnia, próximo ao local da Muscle Beach original, *Muscle Beach Venice* ganha a mesma fama da versão de seu protótipo. Dez anos depois das fotos de Gomes, Claudio Edinger também elege o litoral californiano como tema de suas fotos.

Edinger publica, em formato de livro, imagens da *Venice Beach*. O fotógrafo que é carioca, radicado em São Paulo e morou nos Estados Unidos, registrou diversas cenas do local que se consagrou como um dos centros do movimento de contracultura nas décadas de 1970 e 1980. Suas fotografias buscam o inusitado, retratam homens e mulheres com corpos de halterofilistas, skatistas, moradores de rua, anão e travestis. As imagens de Edinger destilam energia singular do local, seu olhar mostra um palco a céu aberto, onde o tema principal transita do ordinário ao bizarro (figuras 58, 59 e 60). Apesar da mesma prática de Alair Gomes, na qual perambular pelos ambientes públicos era a principal fonte de captura de imagens, Edinger apresenta outro olhar sobre a Califórnia. Interessado por outros temas, centra-se na diversidade da comunidade local. Um mosaico social marcado por personagens excêntricos.

¹²⁷ COURTINE, Jean-Jacques. Robustez na cultura: mito viril e potência muscular. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História da Virilidade: A virilidade em crise? Séculos XX-XI*. Petrópolis: Vozes, 2013. Cap. 4. p. 557. (Volume 3). Tradução de: Noéli Correia de Melo Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio.



Fig. 58: Claudio Edinger, *Venice Beach* (plate 10) 1984, Los Angeles, EUA.



Fig. 59: Claudio Edinger, *Venice Beach* (plate 04) 1984, Los Angeles, EUA.



Fig. 60: Claudio Edinger, *Venice Beach* (plate 18) 1984, Los Angeles, EUA.

A primeira produção do cineasta norte-americano, William Higgins, já citado anteriormente, é ambientado nesse clima da Beach Muscle. Em *Boys Of Venice* de 1978 a primeira cena é o retrato da Venice Beach: rapazes sem camisa com shorts jeans minúsculos caminhando pelas pistas à beira mar, banhando-se ao sol e praticando esportes. Jovens com corpos definidos pela prática esportiva, com pouca roupa, patinam pelas pistas que circundam as praias. O trajeto é repleto de ciclistas, corredores, skatistas, todos saudáveis transbordando juventude e sensualidade em corpos que se entregam ao lazer e à luz. Não por acaso, a primeira cena de sexo no filme se inicia logo após dois patinadores, que seguiam direções opostas, se chocarem.

“Porque o músculo está em toda parte”¹²⁸. Embora a frase do historiador Jean-Jacques Courtine defina muito bem esse ambiente, o universo das barras, dos pesos, do suor e grunhidos das

¹²⁸ COURTINE, 2013, p. 559.

praias californianas, esse clima não figura nas fotografias de Alair Gomes. Ele se interessa mais pelos corpos magros e não pelas cenas que se vinculam ao estereótipo dos halterofilistas, por exemplo. Seu retrato do litoral californiano se distancia da festividade das praias populares. Os rapazes fotografados por ele estão quase sempre sozinhos, outras vezes em duplas, nunca em grandes grupos. Os retratos da juventude californiana feitos por Gomes apanham modelos isolados em espaços ermos, que parecem refugiar-se das multidões.

Vietnã e Oriente

Uma das novidades em *Glimpses of America* são as duas séries que tratam de temas ligados à cultura Oriental. Em *Vietnam* e *Orient* Alair Gomes apresenta cenas das *Chinatown*s, bairros habitados por maioria de imigrantes orientais. Gomes faz registros da cultura visual desses bairros e das figuras masculinas que encontrou nas paisagens urbanas. Também inclui nestas séries cenas de um praticante de artes marciais e a sequência de fotografias de rapazes praticando esportes em um parque.

A fotografia (figura 61) que exhibe um conjunto de objetos e imagens do astro estadunidense Bruce Lee (1940-1973) marcam o interesse de Gomes pela cultura oriental masculina. Como uma espécie de mural ou vitrine a fotografia captura um conjunto de objetos distribuídos sem muita precisão geométrica nem cuidados de espaçamentos. Imagens são justapostas com cartões de visitas, bloco de notas, fotografia, pôster, folhetos de propagandas, um relógio de ponteiro e fixadores de papéis em formatos diversos. O recorte fotográfico elimina alguns objetos. O grande destaque da composição é o pôster que exhibe Bruce Lee. A imagem de Lee é a mesma encontrada em uma das versões do pôster do filme *Enter the Dragon* (Operação Dragão) de 1973 (figura 62). No canto superior da fotografia de Gomes, Lee aparece com o tronco desnudo em gesto de prontidão para lutar, atrás o acompanha um dragão que entrelaça a cauda nas pernas do lutador.

No mesmo painel, outra imagem de Lee está localizada no canto inferior esquerdo da fotografia. Uma foto de perfil do ator com a inscrição que se pode ler acima “special”. Lee é um ator que merece o rótulo de especial, sua atuação conseguia mesclar músculos e virtuosismos num herói não ocidental, porém promovido pela cultura ocidental de grande marca: o cinema americano. O historiador francês Antoine Baecque¹²⁹ em seu texto “Projeções: a virilidade na tela” aponta o papel transgressor na imagem criada pela atuação de Lee:

¹²⁹ Antoine Baecque é professor de História do Cinema na Universidade de Paris-Ouest-Nanterre. Seus trabalhos estão principalmente concentrados na *Novelle Vague*, na cinefilia e na crítica, assim como nas relações entre o filme e a história. Tem diversas publicações: *La Novelle Vague – Portait d'une jeunesse* (2008); *L'Histoire-caméra* (2008).

Sua virilidade coreografada em arabescos kung-fu encarna de fato uma de revolta, a do Terceiro Mundo contra a dominação dos machos ocidentais na tela (...) O cinema não ocidental não era capaz de fabricar um herói mundial, espalhando sua identificação revoltada em virilidades locais (...) Bruce Lee, de Hong Kong às salas das avenidas e de Barbès, massivamente frequentadas por um público de imigrantes, dos videocassetes africanos aos programas de cinema *bis*, foi adorado pelos condenados da terra porque ele conferia, finalmente, um orgulho viril ao atleta vindo de fora, vingança depois de cinquenta anos de aprisionamento colonial do corpo exótico¹³⁰.



Fig. 61: Alair Gomes. CA. Fragmento da série Glimpses of America (1975-76), EUA. Acervo Biblioteca Nacional RJ.



Fig. 62: Pôster de Enter the Dragon (Operação Dragão), 1973. EUA. Direção: Robert Clouse. Atuação de Bruce Lee. Pôster de design turco, Istambul, Kilic Film

Essa espécie de virilidade afiada configura uma representação masculina nem sempre manifestada nas fotografias de Alair Gomes. Sem desconsiderar a eminente atração que a exibição do corpo musculoso de Bruce Lee produzia¹³¹, o interesse de Gomes por esse tipo masculino revelado por suas lentes, o transforma em um colecionador de tipos e de belezas masculinas.

O segundo conjunto de fotografias sobre a cultura oriental é composta por cenas de rapazes que praticam esportes ao ar livre (figura 63). Os corpos desses jovens magros se distanciam dos corpos bronzeados e de musculatura escultórica dos rapazes das praias brasileiras. Alguns parecem

¹³⁰ BAECQUE, Antoine. Projeções: a virilidade na tela. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História da Virilidade: A virilidade em crise? Séculos XX-XI*. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 543. (Volume 3). Tradução de: Noéli Correia de Melo Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio.

¹³¹ Talvez a lembrança de outra figura masculina que utilizou seu corpo como verdadeiro instrumento de exibição de virilidade, caiba nesse tema. As fotografias que o escritor Yukio Mishima (1925-1970) produziu de seu corpo musculoso, com intenções distintas das de Bruce Lee, também se aproveitam de um corpo marcado pelas práticas corporais do oriente. As fotografias de Mishima feitas pelo fotógrafo Hosoe Eikoh (1933) são caracterizadas por um erotismo que transita entre virilidades do mundo dos samurais as cenas de quase nudez que permeiam o mundo dos artistas surrealistas.

posar para Gomes e outros são flagrados em momentos de descontração e repouso. Nestas fotografias existe a presença de certa ingenuidade juvenil, ao mesmo tempo que apresenta intenções veladas de erotismo. Eles introduzem também o tema da androginia e da feminilidade masculina dentro da obra de Gomes.



Fig. 63: Alair Gomes. *Vietnam- XVI*. Fragmentos da série *Glimpses of America* (1975-76), EUA. Acervo Biblioteca Nacional RJ



Fig. 64: George Minne. *Kneeling Youth*, 1898. Escultura. Museu de Arte Moderna-NY.



Fig. 65: Eliseu Visconti. *Menino nu*, 1897, 100,0 x 55,4 cm. Coleção particular.



Fig. 66: Eliseu Visconti. *Nu de pé*, 1892, 55 x 46 cm. Coleção particular.

Essas fotografias se distanciam do corpo musculoso e trabalhado do ator do kung-fu, Bruce Lee. Um corpo que não se identifica com o masculino tão pouco se apresenta definitivamente ao corpo feminino. Corpos masculinos de jovens magros também figuram em outras obras. As esculturas dos rapazes ajoelhados feitas pelo artista belga George Minne (1866-1941) *Kneeling Youth* de 1868 (figura 64) e os nus de jovens de Eliseu Visconti (1866-1944) (figuras 65 e 66). As composições corporais feminina e masculina se aproximam, se o observador cobrisse os rostos dos modelos dificilmente conseguiria classifica-los por gênero.

A beleza de corpos efebos é também exibida nas fotografias de Edward Weston. Por volta do ano de 1925, Weston fotografou seu terceiro filho, Neil. Os recortes das imagens enfatizam o torso. Essa região do corpo é apresentada ocupando todo espaço da fotografia. Um fundo escuro destaca a pele alva e lisa do jovem. No registro em Neil é apresentado de costas (figura 67), Weston adicionou parte do braço direito formando uma linha sinuosa, composta pela continuação entre tronco e o membro superior. As nádegas pequenas e a musculatura pouco desenvolvida poderiam ser perfeitamente comparadas aos jovens das esculturas clássicas. Como exemplo, a fotografia (figura 68) que Weston retrata o torso frontalmente. Ela se assemelha a escultura de Eros (figura 69), atualmente localizada no museu do Vaticano. A linha em diagonal separa musculatura abdominal do início das coxas, aparece tanto no corpo idealizado da escultura, como no modelo da fotografia. O filme fotográfico preto e branco, impede que as tonalidades da pele sejam percebidas, o que também aproxima a imagem capturada à obra escultórica.



Fig. 67: Edward Weston. *Six Nudes of Neil* (portfolio de 6), 1925, 35.56 x 27.94 cm.



Fig. 68: Edward Weston. *Neil Weston, Torso II*, 1925, 22.4 x 14 cm. Acervo Center for Creative Photography, Arizona, EUA.

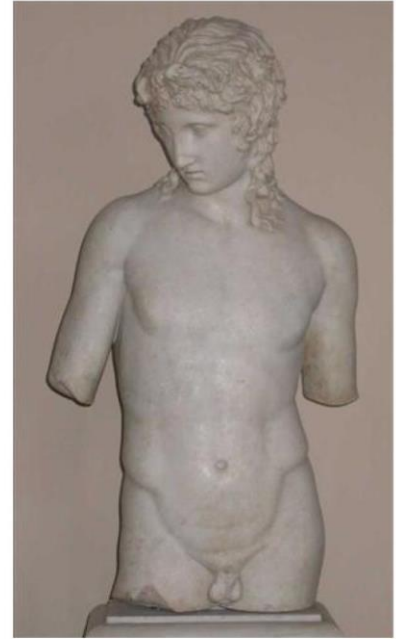


Fig. 69: *Eros di Centocelle*, 370-360 a.C., 85cm. Museo Pio Clementino, Vaticano, Itália.

Nessas obras se encara o incerto: o olhar é atraído pela curiosidade e pelo impulso de classificar cada modelo em seus devidos gêneros. São corpos que sugerem ao mesmo tempo traços femininos e masculinos. Suas dimensões corporais em equilíbrio parecem dar uma certa elegância a esses corpos, uma espécie de ingenuidade das formas e dos contornos¹³². Nas fotografias dos rapazes orientais no parque, somente os adereços – roupas e cortes de cabelos – diminuem as dualidades.

Se no conjunto da *Glimpses of America* se tornam frequentes as cenas de caráter furtivo, ou seja, muitas vezes a espontaneidade das poses indica que os modelos não notaram que estão sendo registrados, um elemento de destaque nas fotografias dos orientais no parque é a relação dos modelos com o fotógrafo. Não há recorrências nas outras subséries de fotografias com ângulos tão aproximados nos rostos. Os sorrisos e acenos dos rapazes revelam uma alguma espécie de consentimento entre a câmera e o modelo. Essa relação reflete que nem sempre Alair Gomes conseguia a concessão de rapazes. Como ele relata quando saía para a prática fotográfica nas areias cariocas, a recepção dos garotos era, em geral, muito amistosa. E quando essa relação se complicava, o fotógrafo encara a recusa com bom humor:

¹³² O tema da androginia é presença importante na cultura visual japonesa, o trabalho de Kashô Takabatake (1888-1966) ilustra narrativas publicadas em revistas como a *Nippon Shônen* e *Shônen Kurabu*, destinadas ao público infanto-juvenil masculino. Muitas das ilustrações incluíam jovens em atividades masculinas para a época, como natação, boxe e outros, mas com colorido e concepção das posturas típicas das publicações femininas.

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 eu 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.¹³³

Em *Vietnam*, além do consentimento, um dos rapazes corresponde ao ato fotográfico do artista com um sorriso. Esse rosto jovem, carimbado pela vitalidade, remete ao relato de Alair em viagem pela Europa. No texto, ao descrever um rapaz que avistou em seu primeiro dia de estadia na Itália, o artista descreve todo o poder de sedução que um rosto masculino é capaz operar:

And his face – o! his face! – were I a great poet to sing only the beauty and the beauties of his face – even when the faces of too many other boys are unmistakably more beautiful than his – yet, his is beautiful and seductive enough – chiefly when it’s not as beautiful as several others, because there’s some toughness in it, but that toughness may becomes sweetness, or else sheer thrill – even if in fact his face is a little tough, his lips may be sweet resilience itself – resilience even such as that of the head of his cazzo, but with the typical capacity of lips to return kisses¹³⁴

No trecho acima Gomes compara uma região do rosto do jovem com o pênis. A comparação pode não ser tão inusitada se lembrarmos que as ciências biológicas, principalmente a medicina criminalística do século XIX, utilizavam as medições anatômicas dos órgãos sexuais para enquadrar o indivíduo em tipos sociais. No caso das mulheres, um dos principais responsáveis por relacionar traços anatômicos femininos a desvios de conduta foi Cesare Lombroso (1835-1909), quando publica seu trabalho *A Mulher Delinquente, a Prostituta e a Mulher Normal* em 1893. No caso dos homens, Émile Laurent, Edouard Lefort e Ambroise Tardieu são alguns dos médicos-criminalistas que desenvolveram teorias que se pautavam na anatomia da genitália masculina para determinar ou justificar os casos de desvios de atitudes sociais.

Entretanto, a comparação dos lábios com a glândula feita por Gomes se distancia dessas técnicas utilizadas pelos criminalistas, pois sua associação se insere no caráter sensorial, erótico e do prazer. A cultura pornográfica dos anos de 1960 explorou de outra maneira essa associação entre a face e o sexo masculino. Em uma publicação americana desse período, encontramos uma proposta para divertir o leitor. A página da revista (figura 70) contendo a pergunta “a que rosto corresponde cada pênis?” deveria o leitor responder com a associação dos cinco retratos aos seus respectivos pênis. De fato, a correspondência entre os retratos dos rostos e os falos, estabelece um exercício de comparação, mas ela se dá apenas pelas fisionomias, sem estabelecer códigos morais e éticos para cada um dos rapazes. A proposta se coloca mais próxima da associação feita no texto de Alair.

¹³³ GOMES, Alair. Entrevista feita por Joaquim Paiva em 19 de julho de 1983.

¹³⁴ GOMES, Alair. *A new Sentimental Journey*, 1983. Acervo Biblioteca Nacional RJ (texto inédito), p. 510.



Fig. 70: página anônima de revista norte-americana dos anos de 1960. (Autor desconhecido).

Nos anos de 1970 o fotógrafo Larry Clark (1943) realiza uma série de fotografias registrando aspectos da vida de adolescentes americanos na cidade de Tulsa. *Teenage Lust* foi publicada somente em 1983 e acumulou, ao longo de uma década, cenas de violência, sexo e uso de drogas entre adolescentes. As imagens de Clark evocam algumas das questões importantes da fotografia: o retrato; a oposição entre a pose e o instantâneo; e a complexa e muitas vezes conturbada relação fotógrafo-fotografado. O corpo masculino é retratado em muitas das fotos da série. São nus masculinos de jovens exibindo exclusivamente seu sexo, um erotismo sem velamentos.

Playing Kung Fu in the Park de 1975 (figura 71) capturou dois rapazes sem camisa. Do lado esquerdo o garoto com o rosto de perfil, vestindo calças com motivos em xadrez observa o grande salto dado pelo outro rapaz. O jovem de cabelos longos, do lado direito da cena, é flagrado em pleno ar. Realiza um salto flexionando as duas pernas, sustenta seu corpo magro acima do chão e por causa de uma das pernas mais elevada, parece que o movimento romperá em um chute na direção do garoto que o observa. Mais uma vez a citação ao mundo oriental é referenciada ao corpo masculino e jovem. Um corpo magro, com musculatura visível, ao mesmo modo de Bruce Lee, expõe suas formas enquanto realiza cenas mágicas de artes marciais.

O tema da fotografia de Clark se repete em *Orient XVII* (figura 72). Gomes flagra um rapaz realizando movimentos das práticas orientais. Com o mar como cenário idílico, o atleta parece mover-se lentamente privilegiando o trabalho de um outro fotógrafo que registra seus movimentos e que Gomes escolhe nos mostrar na primeira cena dessa sequência. Alair escolhe um recorte que centraliza a figura masculina. As roupas de tonalidade mais forte destacam o atleta e garante o papel a ele de protagonista dessa pequena narrativa.



Fig. 71: Larry Clark. *Playing Kung Fu in the Park*, 1975, da série *Teenage Lust*, EUA



Fig. 72: Alair Gomes. *Orient - XVII*. Fragmentos da série Glimpses of America (1975-76), EUA. Acervo Biblioteca Nacional RJ

Capítulo 3

Narrativas fotográficas

Uma única fotografia pode ser descrita como uma narrativa se sugerir uma cena ou situação que se estenda para além do espaço e do tempo que exhibe. A organização de uma sequência de fotografias também pode ser qualificada como uma narrativa se for possível estabelecer alguma conexão ou associações entre as partes individuais desse conjunto. E os dois não são mutuamente exclusivos: por exemplo, um agrupamento orquestrado pode conter fotografias que possuem caráter narrativo. A pergunta é: como a fotografia narra? Pode ela ser uma narrativa? São questões que fascinam as pesquisas, embora não se encontre uma resposta definitiva.

A quietude e a mudez de uma única fotografia podem muito bem reduzir o seu potencial narrativo para alusão e sugestão, mas uma sequência ou agrupamento nunca mais supera totalmente essa condição, mesmo com o acompanhamento de palavras. Quando as fotografias são colocadas juntas, os espaços entre os saltos no tempo, lugar, ângulo ou tema podem ser tão significantes como o que é retratado. O caráter intenso e fragmentário da fotografia coloca-a mais perto de poesia do que da prosa. Não há uma única história e os fotógrafos carregam suas próprias narrativas anteriores, assim como os observadores.

Na obra de Alair Gomes a narrativa é uma busca incessante. *A window in Rio* e *The Course of the Sun*, são alguns exemplos dessa predileção por uma construção da ficção. *Glimpses of America* também participa da construção de jogos narrativos. Rapazes que caminham pelas ruas são capturados pelas lentes de Gomes em mais de um momento. O fotógrafo rouba pequenos gestos e detalhes que seriam imperceptíveis para qualquer outro olhar menos cuidadoso.

Sobre esses aspectos assinalo o trabalho da artista francesa Sophie Calle que também utiliza suas lentes fotográficas no registro de perseguição e de captura de seu desejo às escondidas. Em *Suite Vénitienne* (figura 73) uma exaustiva investida de perseguição a um indivíduo pela cidade de Veneza é narrada pela artista por meio de fotografias, textos e mapas. Nas imagens, apresenta os lugares pelos quais passou ao procurar um homem nomeado por ela de Henry B. As ruas de Veneza, os parques, os hotéis, os habitantes da cidade, tudo se torna material constitutivo de sua narrativa. Quando o encontra, além de persegui-lo, captura suas imagens com a astúcia e técnica de um detetive particular. Gomes e Calle transformam a fotografia em instrumento catalisador de seus fascínios. A fotografia passa a ser utilizada de forma esquiva, mas ao mesmo tempo invasiva, um verdadeiro sequestro da figura masculina.

Em *Cavalo Caído* (figura 74), obra fotográfica de André Kertész, os registros individuais transformam-se em narrativa, cujo objeto principal é o mundo cotidiano. As fotografias mostram o sofrimento de um animal de carga caído na rua. O fotógrafo registra do alto o trabalho em equipe e

o esforço dos homens para retornar o animal na posição quadrúpede. Kertész transforma o observador em seu cúmplice e subverte um evento do cotidiano em tema artístico.



Fig. 73: Sophie Calle. *Suite Vénitienne*. Impressões fotográficas, mapas e textos. 1980-1996

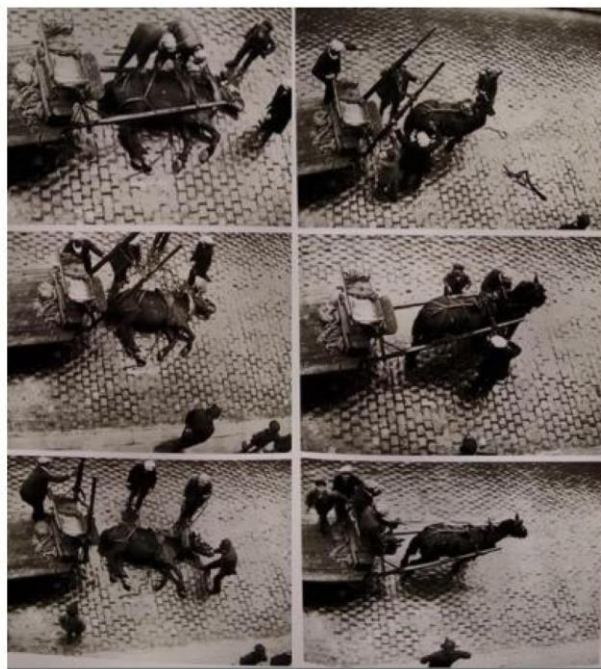


Fig. 74: André Kertész (1894 -1985). *Cavalo Caído*, Paris, 1927.

Em *The no-story of a driver — A não-história de um chofer* (figura 75), Gomes atua de maneira semelhante. A obra começa a ser feita em 1977 e estende-se até o início da década de 1980. Esse trabalho é composto de 50 imagens cuja montagem é aleatória e está marcado pela repetição e não por um discurso que compreende uma estrutura de início, meio e fim. Ainda assim, há evidentes aspectos ficcionais na obra. O próprio título escolhido pelo autor nos leva à construção de uma micronarrativa. A não-história de um chofer trata do banal cotidiano: lavar o carro, polir a lataria, entrar e sair da garagem, entrar e sair do automóvel, entrar e sair de casa. O personagem fotografado é um homem jovem que na imagem desdobra-se para o fotógrafo como um signo de adoração. Do mesmo modo que *Cavalo Caído* de Kertész, Gomes observa do alto, secreta e apaixonadamente, o desenrolar da rotina de outra pessoa. Mas note-se, não se trata de outra pessoa qualquer, mas de um objeto que desencadeia fascinação. Esta situação, muitas vezes repetida na fotografia de Alair, constitui-se sinônimo de sua originalidade e está calcada na experiência do cotidiano.



Fig. 75: Alair Gomes. Fragmento da composição *The no-story of a driver - A não-história de um chofer*, c. 1977-1980. Acervo Biblioteca Nacional – RJ.

A perseguição pelo corpo masculino parece inevitável ao olhar do artista carioca. Seu modo de produzir registros em sequências fotográficas de um mesmo personagem acabam por revelar elementos narrativos também em *Glimpses of America*. Os registros capturados de um surfista (figura 76) constituem a presença de pequenas ficções dentro da obra de Gomes. As aventuras do rapaz com sua prancha são registradas em cada fotografia. Como um diário, as lentes revelam o seu dia na praia: um relatório de suas ações é oferecido ao observador que passa a participar dessa perseguição como o fotógrafo. Cenas furtadas que poderiam ser reorganizadas para um roteiro, construindo pequenas estórias.



Fig.76: Alair Gomes. CA. Fragmento da série *Glimpses of America* (1975-76.). EUA. Acervo Biblioteca Nacional RJ.

O registro de cenas esportivas também pode ser observado como formas narrativas. Ficções que ilustram os eventos no campo de futebol, na prancha de surf, na bicicleta ou na natação. À distancia, percebemos e apreciamos a beleza das formas individuais. Nascido de uma comunhão, entre atleta e espectador, um fascínio que se projeta aos desejos de longevidade, virtuosismo e conquistas.

A praia, as piscinas e a lagoa são os cenários escolhidos por Gomes. Imagens que apresentam a cultura da atividade física ao ar livre. Programa comum das praias cariocas. A popularização das práticas esportivas, juntamente ao uso cotidiano da praia, criou outras relações sobre a exposição do corpo. É o que indica também a historiadora carioca Rosa Maria Barbosa de Araújo em seu livro *A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Araújo ressalta que a valorização do esporte, no Rio de Janeiro do princípio do século XIX, trouxe nova visão social sobre o corpo, principalmente ao corpo masculino, que se despiu de roupas que cobriam todo o corpo. A prática desportiva do remo, do halterofilismo e das corridas liberou os homens para o exibicionismo do tórax e das pernas em público, mesmo fora dos banhos de mar, não sendo mais esta atitude considerada vulgar dentro do sistema de valores morais dos cariocas¹³⁵.

Para o historiador Alain Corbin a praia foi uma das grandes responsáveis pela transformação

¹³⁵ ARAÚJO, Rosa Maria Barbosa de. *A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. p. 313.

das representações do corpo, tanto via fotografia, quanto via discurso, promovendo transformações consideráveis na cultura corporal em todos os sentidos. Em seu livro *O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental* Corbin arrisca afirmar que, no século XIX, o próprio contato dos pés descalços com a areia já representava uma solicitação sensual e um substitutivo não muito consciente da masturbação.¹³⁶

Os usos desses locais públicos legitimaram a exibição do corpo. Quanto ao corpo masculino, Alair Gomes percebe que existia uma beleza pulsante nos rapazes fotografados por ele e que a necessidade de demonstrá-la viria dos próprios garotos de maneira intrínseca:

todos esses garotos têm uma consciência extremamente nítida da sua excepcional beleza; têm a mais do que justificável necessidade de exhibir essa beleza. É um dos modos mais autênticos, genuínos e justos que eles têm de fruir da sua própria beleza e exibí-la em público. É óbvio que no íntimo de sua personalidade um garoto desses exige homenagem à sua própria beleza; que ele saia em lugar público exibindo seu corpo, nada para ele pode ser mais natural do que receber uma homenagem a beleza dele.¹³⁷

A atração que os rapazes dos esportes aquáticos exercem em Alair Gomes estabelece uma relação de adoração. Uma homenagem às possibilidades corporais desses jovens aventureiros, capazes de desafiar as intempéries das águas. Observá-los atentamente constitui verdadeira fruição estética. Demorar-se acompanhando cada movimento conquistado, como o personagem do conto *Homem no mar* (1964) de Rubem Braga (1913-1990). No qual o narrador observa a paisagem marítima de sua janela e seu olhar se depara com um homem nadando. A descrição suave e precisa informa cada movimento do desbravador aquático: a cada linha crescem as ganas de saber o que vai acontecer com o admirável nadador:

Ele usa os músculos com uma calma energia; avança. Certamente não suspeita que um desconhecido o vê e o admira, porque ele está nadando em uma praia deserta. Não sei de onde vem essa admiração, mas encontro nesse homem uma nobreza calma, sinto-me solidário com ele, acompanho o seu esforço solitário como se ele estivesse cumprindo uma bela missão. Já nadou em minha presença uns 300 metros; antes, não sei; duas vezes o perdi de vista, quando ele passou atrás das árvores, mas esperei com toda confiança que reaparecesse sua cabeça, e o movimento alternado de seus braços. Mais uns 50 metros e o perderei de vista, pois um telhado o esconderá. Que ele nade bem esses 50 ou 60 metros; isso me parece importante; é preciso que conserve a mesma batida de sua braçada, e que eu o veja desaparecer assim como o vi aparecer, no mesmo rumo, no mesmo ritmo, forte, lento, sereno. Será perfeito; a imagem desse homem me faz bem¹³⁸.

Como o fotógrafo, o narrador de Braga, admira seu atleta distantemente. Uma curiosa

¹³⁶ CORBIN, Alain. *O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 29

¹³⁷ GOMES, Alair. Entrevista feita por Joaquim Paiva em 19 de julho de 1983. Disponível em: <http://revistazum.com.br/revista-zum_6/alair-gomes-joaquim-paiva/>. Acesso em: 22 agosto 2014.

¹³⁸ BRAGA, Rubem. *Coleção melhores crônicas*: Rubem Braga. São Paulo: Global, 2015, p. 127.

relação se estabelece entre quem observa e o observado. Talvez, os elementos responsáveis pela atração diferem para narrador e fotógrafo. O observador de Braga cria uma relação de irmandade, enquanto Alair Gomes se encanta pelas formas corporais, buscando qualquer indício erótico que ele consiga enxergar nos movimentos de seu atleta. Em comum, o espanto pelas possibilidades corporais, cada um ao seu modo, homenageando o corpo masculino.

A escritora Cecília Meireles (1901-1964) também celebrou as formas do nadador. Em seu poema homônimo, Meireles as descreve e não esconde os sentimentos que nascem a partir de sua mirada a cada movimento realizado por seu nadador:

O que me encanta é a linha alada
das tuas espáduas, e a curva
que descreves, pássaro da água!

É a tua fina, ágil cintura,
e esse adeus da tua garganta
para cemitérios de espuma!

É a despedida, que me encanta,
quando te desprendes ao vento,
fiel à queda, rápida e branda.

E apenas por estar prevendo,
longe, na eternidade da água,
sobreviver teu movimento...¹³⁹

No poema curvas, linhas e ângulos formados pelo corpo do atleta, magicamente, se transmutam em figura alada. A cena é o instante em que o nadador salta para mergulhar nas águas. Seu corpo ágil e de cintura delineada, movimenta-se de forma sutil, mas não menos eficiente, como o atleta de Rubem Braga, se aventura sem informar destino ou retorno.

Em 1971 Luiz Carlos Lacerda realiza o curta-metragem *Sereno desespero*. Com suas imagens Lacerda ilustra os poemas de Cecília Meireles. Cada quadro é acompanhado pela declamação dos poemas. O segundo poema do curta é *Nadador*. A cena que acompanha o poema exibe um jovem bronzeado, vestindo sunga, de cabelos loiros, corpo ameninado e ao mesmo tempo forte. Ele sai do mar, caminha em direção a câmera num andar lento e vigoroso, gatuno, balançando o quadril em cada passada calculada. Depois mergulha, surfa e se deita na areia úmida. Deitado, inicia-se outro poema, *Transformação do dançarino*¹⁴⁰. A câmera passeia pelo corpo do rapaz em decúbito dorsal, como na *Moema* de Victor Meireles, completamente entregue à água salgada que bolina seu corpo esmorecido, entre o vai e vem da maresia. O protagonista da cena é José Arthur

¹³⁹ MEIRELES, Cecília. *Nadador*. In: *Poesias completas de Cecília Meireles*, vol. IV. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1973. p. 44.

¹⁴⁰ Trecho declamado no filme: “Suas, tênues mãos nada tocam/ E olha entre verdes águas — cego/ Cada posição de seu corpo/ É um símbolo instantâneo e hermético, / Toma nos lábios o silêncio:/ E é um peixe bebendo o mar quieto./ Gira, e súbito se divide/ Como espelho que cai de um prego.” MEIRELES, Cecília. *A Transformação do dançarino*.

Machado, conhecido como *Petit*. É o mítico surfista da praia de Ipanema dos anos de 1970, que inspirou o cantor Caetano Veloso na canção *Menino do Rio*, composição que embalou o verão de 1979. Lacerda comenta a participação de Petit no filme e como a cena erotizada foi recebida pela família da escritora:

Era a época das dunas do barato, do pier que estava sendo feito na praia. No meu curta sobre a poesia de Cecília Meireles, *O Sereno Desespero*, tem uma sequência filmada no pier com o Petit. A família da Cecília Meireles implicou, dizendo que era uma interpretação homossexual do poema¹⁴¹

Alair Gomes também fotografou Petit (figura 77). O garoto é registrado frontalmente, mexendo nos cabelos molhados, olhando para céu o luminoso ofuscante. No segundo plano o mar e as pilastras do píer de Ipanema, um pouco desfocados, destacam ainda mais o retrato do rapaz.

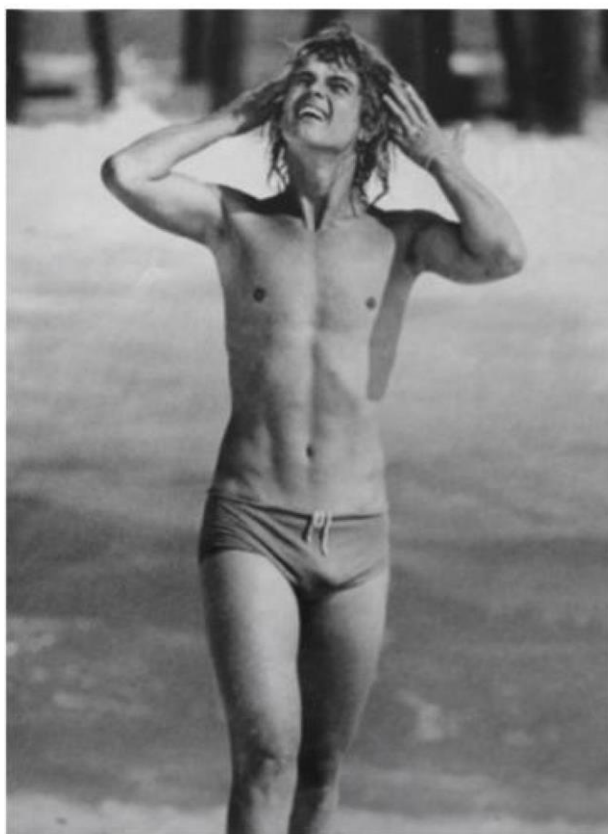


Fig. 77: Alair Gomes. *Petit*, c. 1980. Acervo Biblioteca Nacional RJ.

Em *The Swimmer* (Enigma de uma vida), filme de 1968 dirigido por Frank Perry e protagonizado pelo galã Burt Lancaster (1913-1994), temos outra celebração da figura do nadador. Num dia quente de verão Ned Merrill (Lancaster), homem de meia idade, com ótima forma física, aparece no jardim de um de seus vizinhos e lhe dá ideia de fazer o caminho de retorno para casa atravessando todas as piscinas da redondeza. A empreitada é absurda, como uma dessas provas

¹⁴¹ LACERDA, Luiz Carlos; STERNHEIM, Alfredo. *Luiz Carlos Lacerda: prazer & cinema*. São Paulo, SP: Imprensa Oficial, 2007, p.79. (Aplauso. Cinema Brasil).

esportivas de longo percurso. No entanto, Ned realiza a maratona com desenvoltura. Lancaster (figura 78), que no período das filmagens tinha por volta de 55 anos, atua de sunga durante os 95 minutos de filme. Seu corpo saudável contrasta com a vida social mal resolvida do personagem. A trama é repleta de cenas de mergulhos com *close-ups* que celebram o corpo do ator.



Fig. 78: Burt Lancaster em *The Swimmer* (Enigma de uma Vida), 1968. Direção: Frank Perry. Duração: 1h 35min. EUA.

Na década de 1970, um outro fotógrafo, ainda desconhecido, também se aproxima do tema dos rapazes no ambiente aquático. As imagens dos garotos fotografados pelo jovem Thadeu Paz¹⁴² são ambientadas no mar, em águas doces e piscinas (figura 79). Carregadas de um lirismo pueril e habilidade técnica, as fotografias resultam de ângulos, recortes e iluminação natural trabalhados de maneira precisa, revelando apenas porções do corpo masculino que se iluminam em ambientes abertos. Paz se aproveita dos detalhes, como a pele bronzeada agarrada por gotículas de água que se transformam em pequenas bolhas reluzentes. O líquido se confunde com o suor, de modo suave e romântico. Seus recortes preservam a identificação dos modelos, privilegiando o torso.

¹⁴² Thadeu Paz nasceu em Rio Branco, Acre. Nos anos de 1970 muda-se para São Paulo. Sua vida na fotografia se inicia quando passou a frequentar as oficinas do do Museu Lasar Segall, em São Paulo, atividade dirigida pelo fotógrafo A. C. D'Ávila. Depois disso publicou alguns de seus ensaios na *Revista Iris*. Thadeu Paz morre prematuramente em Rio Branco, no início dos anos 1980. O seu acervo hoje encontra-se com a fotógrafa Lucila Wroblewski. Pouco se encontra sobre o trabalho de Paz que ainda carece de um olhar mais preciso sobre sua obra. Recentemente, um pequeno ensaio sobre o fotógrafo foi publicado na revista Zum: OLIVEIRA, Moracy. *O verão de Thadeu Paz*. Zum. 11 fev. 2016. Disponível em: <<http://revistazum.com.br/galeria/o-verao-de-thadeu-paz/>>. Acesso em: 11 fev. 2016.



Fig. 79: Thadeu Paz. sem título. década 1970. Acervo particular.

Distinto das fotografias de Alair Gomes, Thadeu Paz elege rapazes de corpos magros, que não passaram pela modelagem das práticas esportivas. Posam para o fotógrafo sempre em cenário aquático, em posturas simples, descontraídas, sem qualquer teatralização, mas demonstrando uma relação especial da água com seus corpos.

Retomando a análise dos registros de cenas furtivas, em outras cenas de *Glimpses of America* Gomes se interessa pelos visitantes de museus e registra rapazes circulando pelas salas de galerias, contemplando obras de arte (figuras 80 e 81). Mais uma vez o artista faz registros furtivos, sequestra cenas sem autorização dos fotografados e consegue captar cenas espontâneas, poses sinuosas de rapazes que encaram quadros e esculturas.

O mesmo tema constitui o importante trabalho de outro fotógrafo carioca. A partir de 1964, por trinta e nove anos Alécio de Andrade (1938- 2003) registrou os visitantes do museu Louvre. O fotógrafo que morou em Paris, produziu um conjunto de 12 mil imagens. São flagrantes que revelam a relação dos visitantes com o acervo do museu. Cenas divertidas, como as *Três freiras diante das “Três graças” de Jean-Baptiste Regnault* (1970), cenas poéticas e até mesmo teatrais revelam as apropriações do espaço museográfico feitas pelo público. O mundo masculino também

figura nesses registros (figuras 82 e 83). Atuando como se fosse a “terceira margem do rio”¹⁴³, as fotografias de Alécio de Andrade parecem desvelar uma via alternativa, algo que existe entre a obra e o observador.



Fig. 80: Alair Gomes. *It's the same anywhere (no matter where)*. Fragmento da *Glimpses of America: a sentimental journey* (1975-76). EUA. Acervo Biblioteca Nacional - RJ.

¹⁴³ Jorge Coli assinala que o espaço entre as comparações de obras de arte é trabalhado pelo escritor francês Marcel Proust (1871-1922). Ele pressupõe que o lugar mais verdadeiro para a existência da obra não é nem a própria obra nem sua presença em nosso espírito, mas um terceiro lugar, “uma terceira margem do rio”: Não há apenas dois lugares, o lugar de uma imagem e de outra imagem, o lugar de uma aparência e de outra aparência. Há um terceiro lugar, uma terceira margem do rio, onde, invisíveis, imateriais, o semelhante se funde no semelhante, onde a analogia se metamorfoseia em fusão” COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2010, p.268.



Fig. 81: Alair Gomes. *Newyornesses - XIX*. Fragmento da *Glimpses of America: a sentimental journey* (1975-76). Acervo Biblioteca Nacional - RJ.

Tanto Alair Gomes como Alécio Andrade aproveitam-se dos momentos em que os visitantes estão concentrados nas obras: suas máquinas fotográficas, como armadilhas, apanham as cenas. Os fotógrafos, atraídos pelos indivíduos hipnotizados pelas obras de arte, nos colocam como parceiros desses instantes. Ambos oferecem um mundo onde arte e vida, invenção sublime e a existência mais trivial, misturam-se indissociavelmente.



Fig. 82: Alécio de Andrade. Da série *O Louvre e seus visitantes*.



Fig. 83: Alécio de Andrade. Três freiras diante das “Três graças” de Jean-Baptiste Regnault (1970), da série *O Louvre e seus visitantes*.

O escritor Julio Cortázar (1914-1984) em um ensaio publicado no livro *Paris ou la vocation de l'image* (1981), com fotografias de Alécio Andrade, utiliza a imagem dos felinos para descrever a Paris registrada por Andrade. Para o escritor, as lentes fotográficas de Alécio são como um “gato viajante” que visita a cidade, um visitante cuja presença apenas se suspeita. Sua habilidade de perambular sem ser percebido em nada interfere na paisagem. Suas patas engenhosas percorrem todos os recantos, vê tudo sem ser notado. Alécio de Andrade registrou Paris de forma gatuna como Alair Gomes registrou a América. Agilidade felina que percorre salas de museus e leva consigo perfumes, sobressaltos, cores, revelando um espantoso abandono dos corpos diante das obras, a liberdade das fruições estéticas.

Cenas roubadas de locais públicos também ocorreram em outros lugares. Em 1962 o departamento de polícia de Mansfield (Ohio, EUA) produz um filme com uma hora de duração, contendo cenas de um banheiro público. Com a intenção de utilizar o material como evidência num tribunal de justiça, o departamento de polícia de Mansfield aproveita o material produzido nessas filmagens e realiza um tutorial sobre câmeras de vigilância. O oficial da polícia Bill Spognardi foi responsável pelas filmagens. Spognardi teria que registrar cenas que comprovassem abusos sexuais infantis. O filme inclui imagens de homens penteando seus cabelos e lavando suas mãos, um menino que pega um jornal do lixo e outras cenas sem grandes eventos. Como aponta o texto do cineasta William E. Jones¹⁴⁴ Spognardi parece ter deixado de fora cenas de relações sexuais entre os homens, evitando que os conhecidos por ele e pela população local fossem expostos¹⁴⁵.

Duas fotografias de *Glimpses* citadas anteriormente (figuras 43 e 44) registram as pichações na parede de um banheiro público. A subsérie com o título *Unexpected Discovery Homage to a novelist* contém duas fotografias do desenho que representa uma cena de felação. O indício que permite supor que seja um banheiro é o suporte do papel higiênico que intervém no desenho. O grafite retrata um homem nu de pé, com seu pênis à mostra e coloca seu sexo na boca de outro

¹⁴⁴ JONES, E. William. Caça às Bruxas no Banheiro. In: *Masculinidades: Teoria, Crítica e Artes*. PENTEADO, Fernando Marques.; GATTI, José (editores). São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011, p. 241-253.

¹⁴⁵ Lembrando que somente em 1962 apenas um estado americano, Illinois, deixou de considerar a sodomia (termo usado no texto da lei) como ato criminoso. E somente em 1974 o homossexualismo foi retirado da lista de doenças mentais da edição da DMS-II (Diagnostic and Statistical Manual) realizada pela APA (American Psychiatric Association). No romance *Giovanni* (1956), do romancista estadunidense James Baldwin (1924 -1987) o protagonista da história - David um americano morando em Paris - se envolve amorosamente com o italiano Giovanni. David justifica porque não poderia contar a sua noiva americana que estava se relacionando com um homem, por estar cometendo um crime: “ - Além disso, é mesmo um crime... em meu país. Afinal de contas, eu não cresci aqui, cresci lá! [Estado Unidos]”. E Giovanni responde: “ - Se os seus conterrâneos acham que estar à vontade na intimidade constitui um crime, tanto pior para o seu país.” BALDWIN, James. *Giovanni*. 2a. ed. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1987, p.87. No Brasil não existiam leis que criminalizassem os homossexuais, mas nem por isso poderiam explicitar livremente suas escolhas amorosas em locais públicos, como afirma Trevisan: “Mas a polícia realiza periódicas batidas e humilha constantemente os homossexuais, em lugares públicos. Cria-se razões indiretas (“atentado ao pudor” ou “vadiagem”) para deflagrar uma repressão que se deve ao autoritarismo básico da organização social brasileira e a um dos seus mais genuínos reflexos: o machismo.” In: TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia a atualidade*. 2. ed. São Paulo, SP: Max Limonad, 1986, p. 30-31.

homem. O segundo indivíduo, posicionado mais abaixo, com a cabeça ao nível do quadril do parceiro é retratado com cabelos e bigode. Com inscrições como “That’s the way, I like it” a cena é reforçada com a ideia de prazer oferecido pelo ato.

O tema dos banheiros públicos também é trabalhado na fotografia de Miguel Ángel Rojas¹⁴⁶. Na série *Sobre Porcelana* (figuras 84 e 85). O fotógrafo colombiano apresenta uma sequência de fotografias tomadas através de orifícios dos banheiros do cinema *Mogador*¹⁴⁷ na capital colombiana, Bogotá. As imagens foram realizadas em um ambiente de pouca luz. Portanto, as fotografias ganham um tratamento peculiar.



Fig. 84: Miguel Angel Rojas. *Sobre porcelana – El Freddy*, 1979



Fig. 85: Miguel Angel Rojas. *Sobre porcelana – Paquita*, 1976

Do mesmo modo de Gomes, o artista colombiano capturou as imagens utilizando uma câmera com teleobjetiva. As longas exposições em um ambiente de penumbra criaram imagens imprecisas, gestuais e de alguma maneira sombrias. Nessa espécie de ambiente nebuloso são revelados traços de atividade sexual, surpreendendo o olhar do espectador e conservando uma atmosfera clandestina e anônima aos encontros. As fotografias trazem a própria sala do cinema, como também os banheiros desse local que parecem abrigar momentos que não seriam aceitos em locais de exposição pública. Os contornos circulares das cenas trazem a possibilidade de espiarmos pelo buraco da fechadura. São registros dos desejos homoeróticos velados pela penumbra do local. Em algumas das imagens Rojas sobrepôs frases curtas que relatam algo sobre esse local do desejo

¹⁴⁶ Miguel Ángel Rojas nasceu em Bogotá, em 1946. Formado pela Escola de Belas Artes da Universidade Nacional da Colômbia, tem as primeiras participações em exposições nos anos de 1970: *XXI Salón Nacional de Artistas* (Bogotá, 1970), *I Salón de Arte Joven del Museo de La Tertulia* (Cali, 1972), *III Bienal Latinoamericana de Artes Gráficas* (San Juan de Puerto Rico, 1974). Entre outras exposições internacionais destaco sua participação na 29ª. Bienal de Arte de São Paulo, em 2010, onde exibiu parte da série *Faenza*, fotografias dos frequentadores da sala de cinema pornô-gay da década de 1970.

¹⁴⁷ Localizado no centro de Bogotá o teatro *Mogador* foi inaugurado em 1947. Visto como um cinema luxuoso, transformou-se em cinema pornô na segunda metade dos anos de 1970. Em 2005 o cinema encerrou suas atividades, atualmente o prédio é sede de um clube noturno.

fortuito. Como um laboratório do erótico o fotógrafo transforma o observador em seu cúmplice na espionagem ao apresentar suas experiências.

O cinema também aborda o ambiente dos banheiros masculinos. No filme do cineasta francês Philippe Vallois o banheiro masculino é cenário importante para encontros furtivos. *Johan* (1976) narra uma história sobre espera e ausência. Os momentos de espera são do personagem Philipe que anseia pela saída da prisão de seu namorado Johan. Enquanto Philipe espera, relembra vários momentos de seu relacionamento com Johan, ao mesmo tempo em que se relaciona com outros homens. Vallois apresenta os banheiros masculinos públicos como local de acesso às relações sexuais entre homens, de flerte e códigos específicos para escolhas de parceiros. Os mictórios atribuem às partes privadas da anatomia masculina uma exposição pública, inevitável e esperada. Os banheiros parecem subverter as normas de exposição corporal masculina e as leis do pudor.

O banheiro dos homens, apartado para providenciar uma “privacidade” culturalmente definida a fim de corresponder às demandas do corpo, abriga dois espaços altamente diferenciados que restabelecem ali a distinção consequencial entre zonas privada e pública, mapeando cada um desses atributos em zonas específicas do corpo do sujeito masculino. Assim, as genitais, apesar de figurarem como “partes privadas”, adquirem através da abertura do urinol, um *status* relativamente público.

Continuando o percurso no tema das cenas de espaços públicos, três subséries de *Glimpses of America* apresentam fotografias de rapazes em praças e praias. Temos aqui um tema pouco visto nas séries cariocas do fotógrafo, a leitura. Capturado de perfil (figura 86) um rapaz com calça jeans, tênis, camisa xadrez e com longa barba, lê seu jornal sentado em uma cadeira de praia. Seus pertences pendurados na cadeira, uma mochila e blusa, completam o mundo particular do leitor. Aproveita a solidão que o ato da leitura demanda.

Na fotografia de *Denver* (figuras 87) a situação é semelhante, porém o cenário muda. Um rapaz sentado no chão e apoiando as costas no tronco de uma árvore segura seu jornal. Sem camisa, óculos escuros e descalço. A direção do seu olhar indica que algo chamou sua atenção, interrompendo a leitura. Ao fundo, ruas e carros estacionados, registrados com pouca nitidez, indicam uma área urbana, talvez uma praça.

Em *Pacific I - San Francisco* a cena de leitura é flagrada de maneira distante (figura 88). O rapaz de camiseta e calça jeans rasgada nos joelhos, descalço, usa como encosto uma estrutura de concreto para acomodar seu tronco. O corpo relaxado insinua que está completamente absorvido pela leitura. Aproximando o olhar da cena e com um pouco de esforço, se percebe que homem está lendo *Groucho And Me: The autobiography of Groucho by (of all people!) do ator e comediante estadunidense Groucho Marx (1890-1977).*

Novamente o interesse de Alair Gomes remete ao trabalho de André Kertész. *On Reading* é uma série realizada durante cinquenta anos, com fotografias feitas na Hungria, França e Estados Unidos. Kertész registrou momentos públicos e privados da leitura, fotografados de forma poética demonstra a leitura como um prazer universal, lúdico e quase orgânico. Como na cena de uma praça na cidade de Nova Iorque (figura 89), onde dois homens aproveitam o mesmo tronco de árvore para servir de encosto. Sentados a grama, olhares estritamente direcionados aos respectivos livros, não notam que estão sendo fotografados. Conforme o ângulo escolhido pelo fotógrafo, o observador tem mais detalhes do rapaz do primeiro plano. Este de botas curtas, camisa, casaco e calças destaca-se num primeiro olhar para a cena. O companheiro ao lado com sapatos mais formais, cruza as pernas de maneira funcional. Coxas e joelhos formam um triângulo e se transformam em apoio para o seu texto.

Os dois rapazes de Kertész compartilham o espaço, cada um a seu modo, transformando a leitura em um ato de comunhão. As comparações fotográficas dos rapazes na leitura mostram o corpo masculino absorto, entregue em uma tarefa que pouco se preocupa com gestos viris, mergulhados nas páginas, mostrando-se desarmados, vulneráveis. Há, portanto, uma certa amabilidade nas cenas.



Fig. 86: Alair Gomes. *CA*. Fragmento da série *Glimpses of America* (1975-76). EUA. Acervo Biblioteca Nacional RJ.



Fig. 87: Alair Gomes. *Denver-VI*. Fragmento da série *Glimpses of America* (1975-76). Acervo Biblioteca Nacional - RJ.



Fig. 88: Alair Gomes. *Pacific I- San Francisco XV*. Fragmento da série *Glimpses of America* (1975-76). Acervo Biblioteca Nacional - RJ.



Fig. 89: André Kertész. *Washington Square, New York* (two men reading against a tree trunk), 1969.

O modo de registrar às escondidas transforma Alair Gomes num observador invisível. Um espectador que não é notado. Como não se limita a qualquer tipo de autorização prévia para fotografar, ganha maior liberdade para registrar o que deseja.

Revistas Masculinas

A cultura viril produziu um gênero de publicações particular. As atividades físicas praticadas nas ruas, nas praias e nos locais públicos em geral legitimaram a exposição dos corpos masculinos. Citando novamente o texto do antropólogo francês Jean-Jacques Courtine, esse modo de expor o corpo dos homens “são imediatamente convertidos em imagens de revistas (...). Então, inventa-se um gênero fotográfico viril: sorridentes músculos masculinos em fundo de praia ensolarada, eventualmente uma mulher jovem satisfeita pendurada sobre os ombros de alguém.”¹⁴⁸.

As revistas masculinas que passam a circular de maneira mais significativa no início do século XX alimentam-se de referências anteriores da literatura que criou modelos masculinos fortes e imbatíveis. Courtine ainda lembra que personagens viris e atletas vigoravam nessas edições, inventando ícones de uma masculinidade viril, como Eugene Sandow, George Windship, Tarzan e

¹⁴⁸ COURTINE, 2013, p. 557.

Charles Atlas:

o sucesso de Tarzan foi o marco do primeiro ícone viril global que apresenta uma masculinidade involutiva. Equipada para enfrentar o mundo selvagem, por ter sabido encontrar em si o homem primitivo, essa literatura vai inspirar uma corrente contínua de movimentos de “revirilizações” que atravessa todo o século [...] Os homens fortes da virada da século, George Windship ou Eugene Sandow, haviam sido os precursores: poses à antiga, acessórios gregos ou romanos, a memória visual de uma aristocracia longínqua da força europeia continuava a atribuir ao músculo democrático seu patronato guerreiro. Foi contemplando a musculatura das estátuas clássicas do museu do Brooklyn que Charles Atlas, o Hércules do entreguerras, desembarcando da Itália pobre e doentio, teria tido a revelação de seu caminho¹⁴⁹. Não existe, a esse respeito, história mais exemplar do que a sua na grande saga americana do músculo e do sucesso: é à sua conversão ao *body-building* que ele deverá, como outros depois dele, sua fortuna, e através da qual será dada a evidência de que se pode, na América, fazer ouro com os músculos.¹⁵⁰

Nas revistas, a temática da cultura grega se estende até o século XX. Exemplo são as populares magazines masculinas que por volta da década de 1930 ganham significativa circulação nos Estados Unidos¹⁵¹. Com matérias sobre atividades físicas para criar um corpo forte e musculoso, até as décadas de 1950 e 1970 as revistas exibiam corpos masculinos com poses, vestimentas e cenários inspirados nas imagens da cultura clássica. Assim, criava-se um verdadeiro álibi com a exploração dos temas da antiguidade, permitindo e de certa forma autorizando o uso dos nus masculinos (figuras 90 e 91).¹⁵²

Dessa maneira o corpo masculino ganhou espaço no mundo das imagens principalmente nos Estados Unidos, onde essas edições passaram a fazer parte da vida cultural estadunidense. De fato o que interessava aos que consumiam essas publicações masculinas eram as imagens: elas promoviam a exaltação da exuberância muscular e garantiam a exibição de uma beleza masculina¹⁵³.

¹⁴⁹ GAINES, C.; BUTLER, G. *Yours in Perfect Manhood* – Charles Atlas. Nova York: Simon and Schuster, 1982.

¹⁵⁰ COURTINE, 2013, p. 574

¹⁵¹ Alguns exemplos dessas publicações norte-americanas: *Strength and Health*, *Athletic Model Guild (AMG)*, *The Grecian Guild Pictorial*, *Physique Artistry*, *The Young Physique*, *Adonis*, *Male Figure*, *Physique Pictorial*, *Spartan*, *Olympus*, *Gladiator*, *Vigour*, *Hercules Magazine*, *Muscle Boy Magazine*, *Mandate*, *US Male*.

¹⁵² Mesmo assim Bob Mizer (1922-1992), fundador da agência de fisiculturistas *Athletic Model Guild* (1945) em Los Angeles e da revista *Physique Pictorial*, teve que responder juridicamente por atentado ao pudor e por ser acusado de agenciador de homens, uma vez que em São Francisco e em Nova Iorque era declarado que qualquer nudez era uma ameaça pública e deveria ser punida severamente. Por conta disso, Mizer encarou o Supremo Tribunal e alegou que a nudez era artística e não obscena e que a agência não era um prostíbulo.

¹⁵³ O documentário/drama *Beefcake* (1998) dirigido por Thom Fitzgerald trata das revistas masculinas estadunidense da década de 1950. O filme relata parte da trajetória de Bob Mizer o fundador de uma das mais populares revistas americanas, a *Physique Pictorial*. O filme resgata importantes imagens feitas por Mizer, estrelados por modelos bastante conhecidos pelos leitores dessas revistas como Jack LaLanne e Joe Dallesandro.

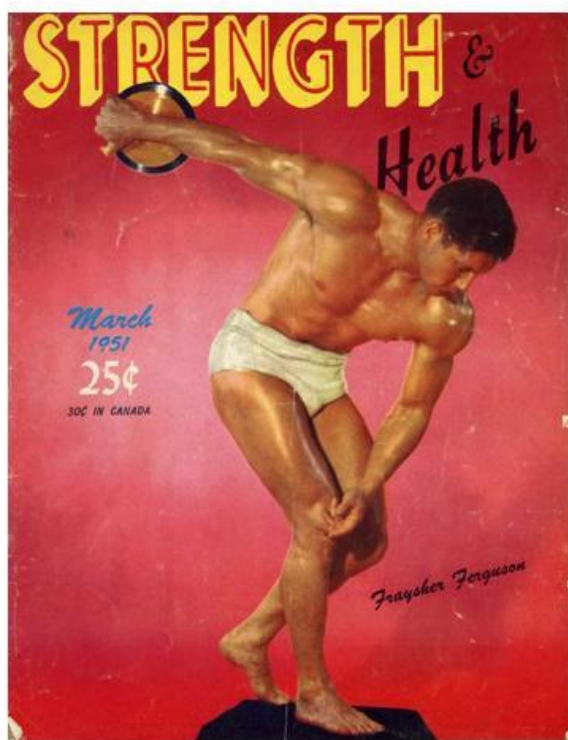


Fig. 90: Capa da revista *Strength and Health*, março 1951.

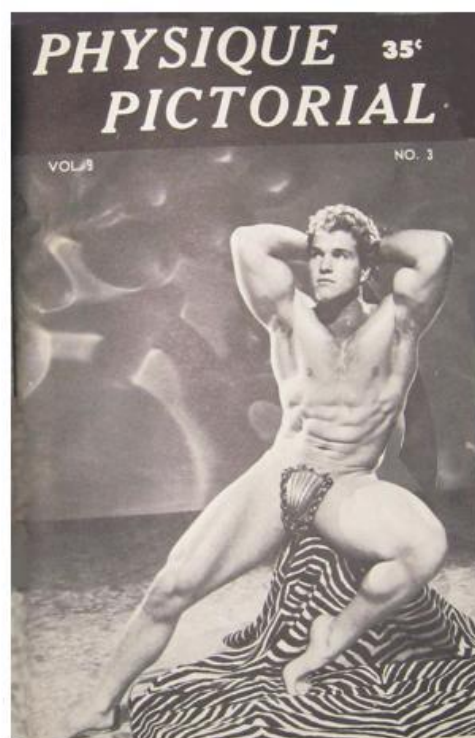


Fig. 91: Capa da *Physique Pictorial* vol. 9, no. 3, década 1950, Los Angeles.

No entanto, as revistas começaram a sofrer censura aplicada pelo governo dos Estados Unidos. O controle dos preceitos morais passou a ser pautado pelos princípios do núcleo familiar, inspirado no código de moralidade do cinema norte-americano, o Código Hays, elaborado em 1930 por William Harrison Hays (1879-1954), presidente da *Motion Picture Producers and Distributors of América* (MPPDA). O código censurava e normatizava o que deveria se constituir na moral norte-americana¹⁵⁴.

Consideremos ainda o surgimento da *Playgirl* em 1973, uma versão da conhecida revista *Playboy* voltado, por outro lado, ao público feminino. Na primeira década de sua edição os nus masculinos frontais eram publicados em seu interior com capas comportadas exibindo fotografias de rostos dos galãs de Hollywood, atletas e fotografias de casais em voga. A *Playgirl* vinha com um suplemento, eram os chamados *centerfold*. Fotografias de nus frontais do tamanho de um pôster ou ocupando duas páginas inteiras da revista. Alguns modelos ganharam fama somente após posarem nus para a *Playgirl*, como o caso do jogador canadense de futebol americano Lou Zivkovich que aos 33 anos exibiu seu corpo despido para a edição de 1974. Somente a partir dos anos 1990 é

¹⁵⁴ O código foi elaborado em março de 1930 para defender a moral e os valores familiares estadunidenses. Entre outras medidas, proibia cenas excessivas e voluptuosas de beijo, abraços, posturas e gestos sugestivos, cenas de paixão, danças simulando ato sexual ou gestos considerados indecentes, obscenidade em palavras, gestos, referências, piadas e nudismo. O casamento não deveria ser desvirtuado nem ser objeto de comédia ou de farsa para provocar o riso.

que as capas passaram a exibir algumas partes do corpo masculino, geralmente o torso, abdômen e braços.

No ano anterior ao lançamento da *Playgirl*, o ator estadunidense Burt Reynolds causou alvoroço ao aparecer nu na *centerfold* da revista *Cosmopolitan* (figura 92). A fotografia de Francesco Scavullo (1921-2004) exibe Reynolds deitado lateralmente. O braço direito flexionado serve de apoio para a cabeça. Pousando seu corpo sobre a pele de um urso, pernas ligeiramente flexionadas e abertas, dão espaço para abrigar o braço esquerdo estendido que impede a exibição do pênis. O modelo desvia seu olhar da câmera; exibe parte dos dentes ao sustentar entre os lábios um cigarro já apagado. Fundo de cena, pele do ator e tapete compartilham tonalidades semelhantes. A pilosidade do corpo de Reynolds conjuga-se à pelagem do animal. A pose, o olhar e o sorriso do ator, como também a musculatura corpórea relaxada, conferem informalidade à cena.



Fig. 92: Francesco Scavullo, *Burt Reynolds*, revista *Cosmopolitan*, 1972.

Em território estadunidense no ano de 1976 entra em circulação a *Playguy*. Uma revista editada aos modos das revistas *Playboy* e *Penthouse*, porém direcionada aos leitores gays. Suas páginas eram preenchidas por fotos que exibiam jovens musculosos nus intercaladas por textos sobre encontros amorosos e sexualidade entre homens.

A comparação das fotografias de Alair Gomes com as imagens das revistas masculinas americanas vai de encontro com a grande admiração que o fotógrafo carioca tinha pelo cenário artístico estadunidense. Em seu diário *Glimpses of America*, Gomes indica que sua obra seria melhor compreendida nos Estados Unidos, talvez porque ele enxergava uma abertura já existente para a fotografia desse gênero. Outro indício dessa admiração está na carta¹⁵⁵ que Alair escreve para a instituição californiana *Mariposa*, instituto de pesquisa sobre sexualidade fundado em 1970. Na

¹⁵⁵ A carta encontra-se no acervo da Biblioteca Nacional do RJ com data de agosto de 1987.

carta Gomes tenta doar seu acervo fotográfico para a instituição, pois acreditava que somente assim sua obra seria preservada e disseminada.

Mesmo sem ter informações que possibilitem afirmar qual dessas publicações eram consumidas por Alair Gomes, a hipótese de que a circulação dessas imagens pudesse exercer influência significativa sobre um artista que dedicava sua arte especialmente sobre o corpo masculino, parece plausível. No enxerto de seu texto de 1983, Alair Gomes se refere sobre suas impressões das obras que figuram nus masculinos em posição pronada, e dentro dessa reflexão o artista acaba citando as fotografias das revistas masculinas. Ele aponta que as imagens nessas edições constituem um material enriquecedor, mas infelizmente desvalorizado em detrimento do rótulo que recebe, visto apenas como pornografia:

It's in photography, mostly that appears in magazines labelled simply pornographic, and in a few more sophisticated photo books, which the contemporary art people spurn, many an image of which would, however, hugely enrich – or actually hugely enriches – the contemporary production of art, as well as in photos that one may informally take first of all with the spirit of wonder and devotion, that the superlative theme is displayed in this multiple variations and primal conceptual values.¹⁵⁶

Não por acaso, ao analisar as fotografias de arquivos pessoais de fotógrafos, o historiador da arte Emmanuel Cooper aponta a influência das imagens de nus masculinos veiculados pelas revistas: “One of the stylistic influences in this particular collection of photographs is that of body building and physical culture magazines. The heroic poses and positions of many of the outdoor shots seem to echo magazine images, ‘classic’ subjects well established within physique photography.”¹⁵⁷

A revista americana *BlueBoy* publicou seu primeiro número em Washington, em 1974. Editada por Don Westbrook a partir de 1975, a sede passa a ser na cidade de Miami. No mesmo ano torna-se uma publicação muito popular, com cerca de 26.000 assinaturas, saltando para 160.000 assinantes em 1976. Com ensaios fotográficos, resenhas culturais e análise da vida noturna de diversas cidades, a revista foi uma publicação de destaque na cultura gay americana dos anos de 1970.

A capa da primeira edição da *Blueboy* (figura 93) retoma o quadro do pintor britânico, Thomas Gainsborough (1727-1788). O artista conhecido pelos seus retratos, apresenta uma figura masculina que remete ao retrato do Rei Charles II (1638) realizada pelo pintor flamengo do século XVII, Anthony van Dyck (1599-1641). No retrato de Gainsborough (figura 94) vemos um menino vestindo calças curtas e um gibão cortado com uma gola de renda. Com o braço direito segura seu chapéu. O braço esquerdo flexionado e a mão no quadril conformam um espaço preenchido por um

¹⁵⁶ GOMES, Alair. *A new Sentimental Journey*, 1983. Acervo Biblioteca Nacional RJ (texto nunca publicado), p.526.

¹⁵⁷ COOPER, Emmanuel. *Fully exposed: the male nude in photography*. London: Routledge, 1999, p.136.

casaco. A vestimenta de tons de azuis e cetim cintilante evoca vegetais e minérios: índigo, cobalto, ardósia e turquesa parecem ter sido aplicadas em camadas extremamente complexas de traços vigorosos e finos, puro domínio de pinceladas.

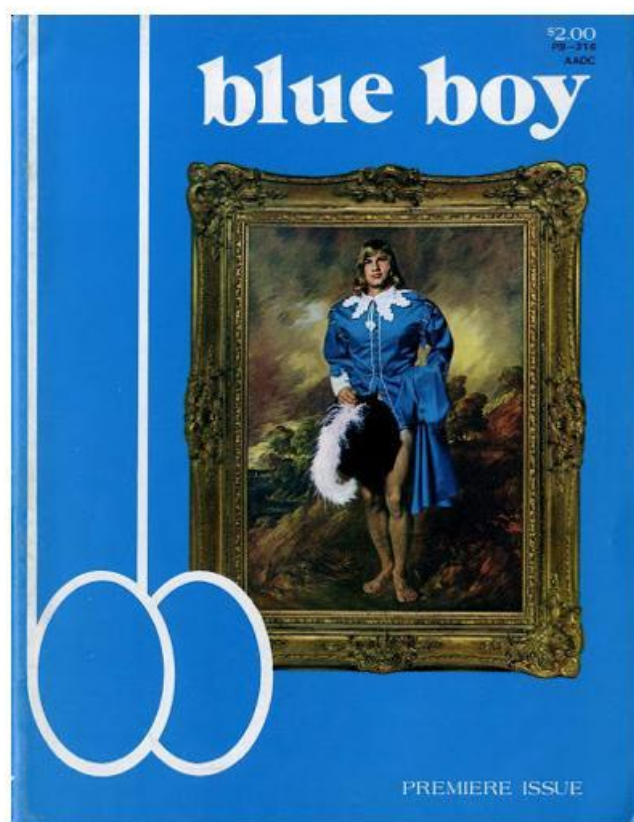


Fig. 93: Capa do primeiro número da revista *Blue Boy*, Washington, DC, 1974



Fig. 94: Thomas Gainsborough (1727-1788). *The Blue Boy*, (1770), óleo sobre tela. The Huntington Library, California.

Em oposição ao corpo coberto da tela de Gainsborough, o modelo da *Blueboy* segura as calças com uma das mãos. Exibe as pernas e esconde o sexo com o chapéu que repousa na região do ventre. O fundo azul da capa apresenta no canto esquerdo formas geométricas: duas linhas verticais terminam em dois círculos que claramente referem-se ao falo e ao saco escrotal.

Blueboy publicava ensaios fotográficos, registros exclusivamente do corpo masculino. Embora a autoria dos ensaios nem sempre fosse indicada, a ideia do fotógrafo-voyeur é marca característica da revista. Na página da edição de 1976 (figura 95) o fotógrafo faz o registro furtivo de homens trocando de roupa. O recorte das fotografias esconde os rostos impossibilitando a identificação dos banhistas. As cenas apresentam pequenas sequências, acompanhamos os banhistas se despindo e, de maneira privilegiada, coxas, nádegas, braços e tórax são revelados. Um ato completamente sedutor, despir-se faz parte de qualquer encenação erótica, além de compor os momentos que precedem o ato sexual.

Em *Glimpses of America*, cenas semelhantes ocorrem quando Alair Gomes persegue surfistas. Essas fotografias (figura 96) apresentam as ações do atleta de maneira segmentada.

Acompanhamos seu deslocamento e, talvez pelo fato do rapaz não encarar a lente fotográfica, a impressão é de que estamos espionando. Sem consentimento, testemunhamos o desenrolar da cena. Diferentemente do ensaio da *Blueboy*, o surfista de Alair cobre seu corpo, com roupas próprias para o surfista de temperaturas geladas. O corpo vestido não elimina a busca por indícios eróticos, uma vez que a roupa se ajusta completamente ao corpo do atleta, contorna formas e volumes que atribuem visibilidade às curvas e formas masculinas. Além disso, a fotografia em preto e branco destaca o tecido da vestimenta do surfista, torna-a luminosa, remetendo ao couro, um dos elementos característicos das vestes sadomasoquistas.

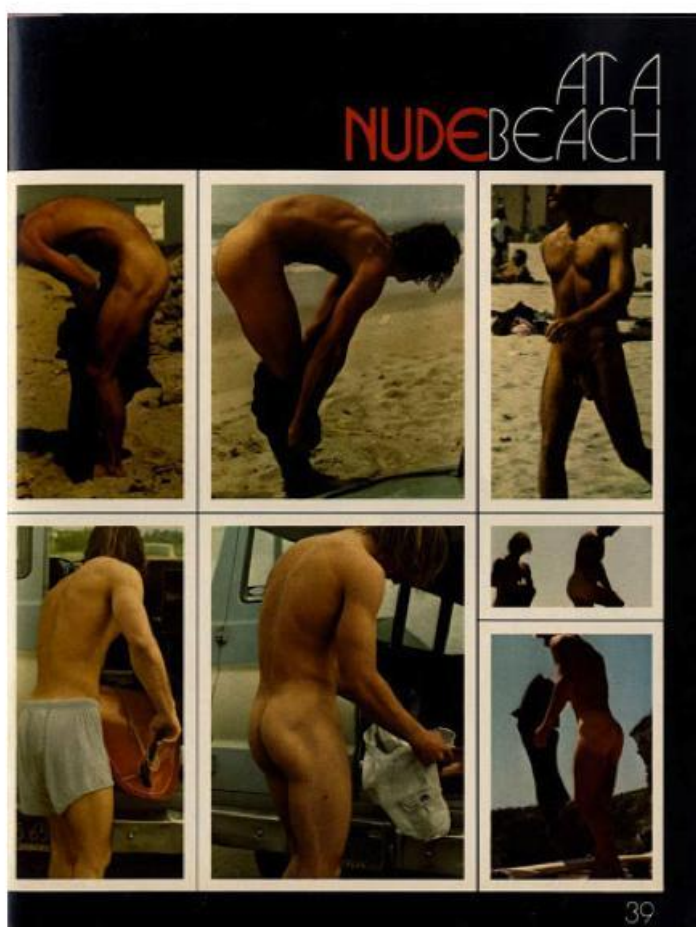


Fig. 95: *Blue boy magazine*, julho – agosto 1976, p.39



Fig. 96: Alair Gomes. *Glimpses of America: a sentimental journey* (1975-76) - *Pacific I. San Francisco* (EUA). Acervo Biblioteca Nacional do RJ.

On the waterfront (figura 97), ensaio publicado em 1978, apresenta três fotografias com recortes semelhantes ao do ensaio de 1976. Escondem rostos e destacam tronco, abdômen e braços. Homens com trajes de esportes aquáticos, corpos atléticos, sem poses ensaiadas para o fotógrafo parecem não perceber a presença da câmera.

O mesmo tema é registrado nas piscinas cariocas (figura 98). Alair Gomes aproveita as pausas dos atletas para fotografar o que mais o fascinava, volumes e formas corporais. As linhas verticais que adornam a sunga do rapaz, acompanham de maneira ordenada a linha central do abdômen, esta formada pelos pequenos grupos musculares na barriga. O atleta de tronco escultural é capturado em ângulos distintos em cada fotografia, quase como em uma visão panorâmica. Apesar da escolha de filmes fotográficos em cores — no caso da *Blueboy* — e preto e branco por Alair, ambos ensaios inegavelmente tratam de temas e composições que se originam de um mesmo desejo, surgem da mesma atração: pela beleza dos corpos masculinos e atléticos.

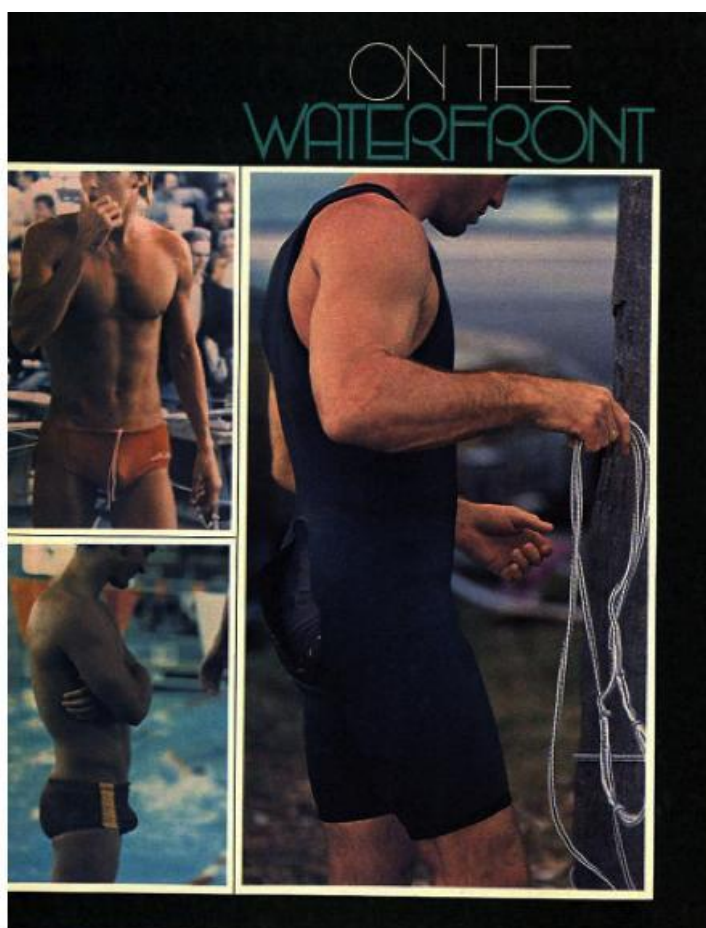


Fig. 97: *Blueboy magazine*, maio de 1978.

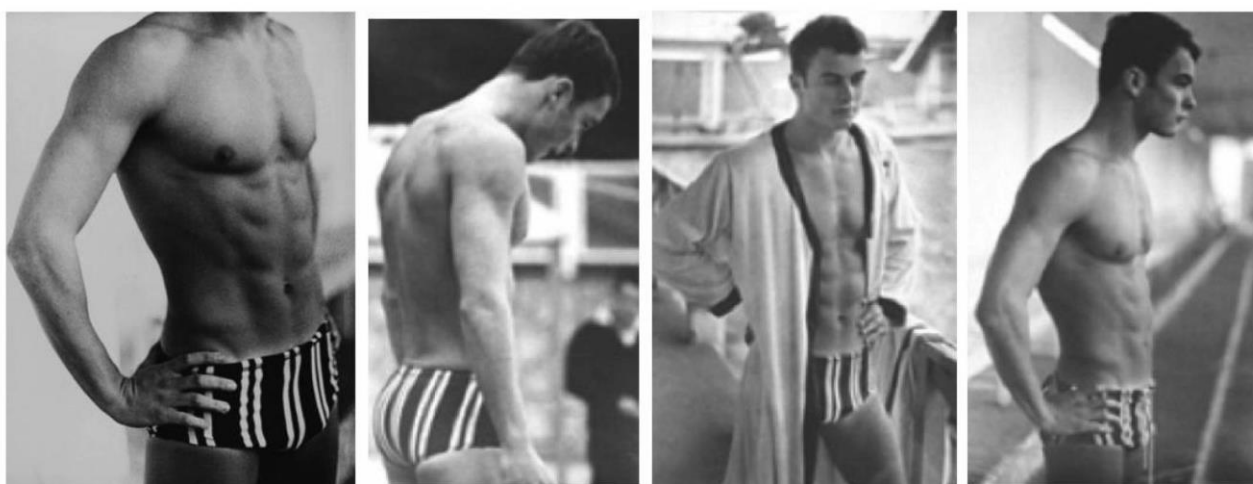


Fig. 98: Alair Gomes. Série *Esportes*, 1967 a 1969. Acervo Biblioteca Nacional - RJ

Assim como a imprensa e as diretrizes do Estado referentes ao movimento gay no Brasil, as produções da literatura também são fontes documentais importantes para entender o universo de Alair Gomes. Na década de 1970 as revistas nacionais ditas masculinas apresentavam somente nus femininos e poucas foram as edições que figuravam nus masculinos.

A revista alemã *Stern*, em sua edição semanal do ano de 1977, publicou a fotografia de jogadores de futebol no vestiário do estrelado time *New York Cosmos* (figura 99). A foto de Volker Hinz registra o banho dos atletas. O jogador brasileiro Pelé e o alemão Franz Beckenbauer aparecem em primeiro plano. No canto direito, Beckenbauer está de costas, direcionado para o companheiro Pelé. Este tem o corpo em diagonal, posição que exhibe seu sexo, participa de algum diálogo com o atleta alemão. Em segundo plano, outro jogador olha diretamente para a câmera: é Tony Field, jogador inglês, que ocupa o espaço entre Pelé e Beckenbauer. Sua mirada é o único aspecto que denuncia a presença do fotógrafo. Do lado esquerdo, outros dois jogadores são registrados de costas, seguido por um atleta, num plano mais distante, que enxuga o rosto.

A fotografia pode até mesmo lembrar a situação da foto de Marvin Newman (figura 26), mas as circunstâncias e a composição em Hinz são bastante distintas. A nudez e o desembaraço dos rapazes acontecem sem ensaios. São homens no banho, num vestiário, local onde os pudores são deixados de lado e despir-se parece mais que habitual. Como a cena dos banhistas do pintor do século XVI, Girolamo Macchietti. *I bagni Termali* (O banho termal) de 1570-1572, cena que faz parte do *Studiolo* do *Palazzo Vecchio* em Florença, é um retrato os banhos públicos comuns no período (figura 100). Homens sentados, outros imersos nas águas, alguns repousando, outros conversando em um ambiente de relações corriqueiras. Embora na tela de Macchietti o nu frontal esteja ausente, a cena acontece sem incômodo, como na fotografia da revista alemã.



Fig. 99: páginas 22 e 23 da revista alemã *Stern*, 1977. Fotografia de Volker Hinz.



Fig. 100: Girolamo Macchietti. *I bagni Termali* (O banho termal) de 1570-1572. Studiolo do Palazzo Vecchio, Florença, Itália.

Publicar o nu frontal de Pelé em uma revista de variedades, não foi algo se repetiu muito no Brasil, ainda mais nos anos de repressão pelos quais o país passou com o regime militar. No período anterior, a revista carioca *O Cruzeiro* se utilizava de temas esportivos para apresentar homens com poucas roupas. O corpo masculino exposto só figurava nas páginas da revista quando a reportagem relacionava-se aos esportes. Em 1940 na matéria *Mr. America* foi publicada uma foto em página inteira do atleta John C. Crimek vestindo apenas uma sunga¹⁵⁸. Em 1976 a revista *Sétimo Céu* exhibe um ensaio de nu masculino do ator Mario Cardoso e no mês posterior a revista publica outro ensaio com o ator Ney Latorraca¹⁵⁹.

Alair Gomes entendia que o nu masculino engendrava expressões estéticas fundamentais na produção fotográfica. A fotografia deveria ser dispositivo potencializador de inovação na história da representação do gênero:

a fotografia é em princípio tão capaz de expressar e evidenciar a sensualidade das formas, os detalhes, as texturas, assim como a expressão individual ou a beleza de um rosto, de um órgão genital ou de qualquer outra parte do corpo, ela deve contribuir a promover o novo papel do nu.¹⁶⁰

A revista de fotografia *Iris: foto, cine som* (figura 101) em novembro de 1976 publica na capa um nu masculino. O modelo fotografado de costas tem seu corpo segmentado pelo recorte que vai das escápulas até a metade das coxas. Com o quadril levemente inclinado o modelo segura com a mão a nádega direita, enquanto a mão esquerda prende o punho direito formando um figura geométrica. A luminosidade se intensifica no torso e esmorece na região das coxas. Talvez esta fotografia tenha sido escolhida para exemplificar o tema da matéria indicada no canto superior direito: “filtros pra que servem”, indicando a possibilidade de a foto ter sido alterada por esse acessório.

¹⁵⁸ O CRUZEIRO. 1940. *Mr. América*. Rio de Janeiro, 29 jun., p. 7.

¹⁵⁹ Nos Estados Unidos a primeira edição da revista Playboy com ensaios de nus de Marilyn Monroe foi publicada em 1953 e somente em 1972, uma revista não masculina, a *Cosmopolitan*, publicou um pôster nu com o ator Burt Reynolds (1936), o ensaio foi feito pelo fotógrafo nova-iorquino Francesco Scavullo (1921-2004).

¹⁶⁰ Alair Gomes apud Garcia, p. 207. GARCIA, Wilton. *Homoerotismo & imagem no Brasil*. São Paulo, SP: FAPESP: U. N. Nojosa, 2004.

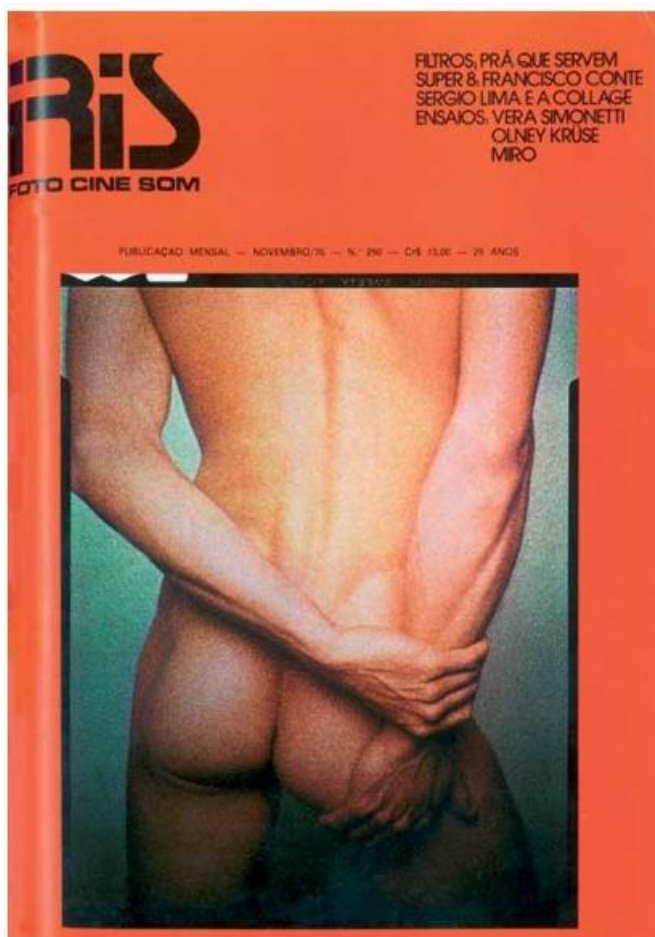


Fig. 101: capa da revista *Iris Foto Cine Som*, novembro de 1976, no. 290. Autor desconhecido.

Outra publicação de imagens no campo do corpo masculino no Brasil se destaca no fim década de 1970. O jornal carioca *Lampião da Esquina* publicado de abril de 1978 até julho de 1981 apresentou 41 edições mensais. O tabloide de ampla circulação era dirigido ao público gay. O jornal deixou marcas tanto no cenário da comunicação no Brasil, quanto como ator de luta e promoção da visibilidade de homossexuais e outras minorias no cenário nacional.

Lampião da Esquina, pluralista e engajado, militava publicando textos críticos, de nível elevado. Expôs o descaso e o preconceito contra os homossexuais e as minorias sociais. Com um corpo editorial composto por intelectuais como Darcy Penteado, Adão Costa, Agnaldo Silva, Antonio Chrysóstomo, Clóvis Marques, Francisco Bittencourt, Gasparino Damata, Jean Claude Bernardet, João Antônio Mascarenhas, João Silvério Trevisan e Peter Fry, o jornal inicialmente estava preocupado em combater o marginalismo social dos homossexuais, abrindo também suas páginas às minorias. Em sua fase final o jornal apresenta publicações mais ousadas, com ensaios sensuais e abordando temas mais polêmicos do que fazia nas primeiras edições.

Enfatizar a importância das publicações e a história desse jornal carioca parece-me fundamental para compreender a cultura gay contemporânea a obra de Alair Gomes. Não só pela temática central do jornal, mas também porque a história do *Lampião* se iniciou após uma visita do

editor da revista estadunidense *Gay Sunshine*, que publicou fotografias de Alair Gomes. Teria sido a visita de Winston Leyland que motivou uma reunião dos editores e a concretização do jornal.

Quando inicia a divulgação de fotografias de homens nus criou-se no jornal um embate entre leitores e o conselho editorial. Inicialmente a postura de *Lampião* era de não publicar fotos de rapazes pelados. A negativa pode ser observada quando o periódico responde a carta de um dos leitores sobre o tema. A resposta foi restrita e negativa:

Achei divina a idéia do Lampião. Tenho todos os livros do Darcy e do Aguinaldo, e adoro conversar com pessoas gays, embora eu não seja. Será que vocês poderiam publicar umas fotos de Eloína, o travesti, aquela que sai quase nua na Beija-Flor? É verdade que o nome dela não pode aparecer na televisão, durante o desfile, para que todo o mundo pense que é uma mulher? Vocês vão publicar fotos de rapazes em trajes de Adão, como fazem os jornais gays norte-americanos? Elisa Doolittle Salvador – Bahia

Resposta: Elisa Doolittle (por que não Gabriela Cravo e Canela?), Darcy e Aguinaldo agradecem. Quanto a Eloína, está na nossa pauta uma ampla matéria sobre travestis. O nome dela é permitido na televisão, sim mas não se pode dizer que se trata de um homem; há uma proibição, não se sabe de quem. Quanto às fotos de rapazes nus, não é o nosso gênero: LAMPIÃO acha que ninguém, nem mesmo Pedrinho Aguinagua¹⁶¹, deve ser tratado como objeto sexual.¹⁶²

Essa postura irredutível enfraquece e muda depois algumas edições. No número 07 (figura 102) *Lampião* publica fotos de rapazes nas praias cariocas. As fotos são de Dimitri Ribeiro, embora com menos intensidade poética lembram as fotografias de Alair Gomes em *Sonatinas*, *Four Feet* de 1980 e *Beach Triptych* de 1966 a 1979 (figuras 103 e 104). A respeito do pequeno texto que acompanha as fotos, o ensaio se justifica como uma versão masculina de fotos das mulheres nas praias cariocas que a *Revista Manchete* publicava a cada verão. *Lampião* ainda questiona por que os ensaios da revista mencionada sempre excluem o registro do corpo masculino.

¹⁶¹ Pedrinho Aguinaga foi eleito “o homem mais bonito do Brasil” em 1970, através de um concurso, promovido pelo programa de auditório de Flávio Cavalcanti (1923-1986). Em 1976 também foi garoto propaganda do cigarro *Chancellor*, no qual era lembrado por um slogan: “o fino que satisfaz”, trocadilho que aludia ao seu corpo esbelto e ao formato do cigarro.

¹⁶² Carta de Leitor. Homens nus. *Lampião da Esquina*. Rio de Janeiro, 14. abr. 1978. Disponível em: <<http://www.grupodignidade.org.br/cedoc/lampiao/01 - LAMPIAO EDICAO 00 - ABRIL 1978.pdf>>. Acesso em: 27 ago. 2014.



Fig. 102: *Lampião da Esquina*. Ano 1, número 7, dezembro de 1978, RJ, p.1-2.



Fig. 103: Alair Gomes. *Sonatina, four feet no. 3* (1977-1980). Acervo Biblioteca Nacional - RJ.

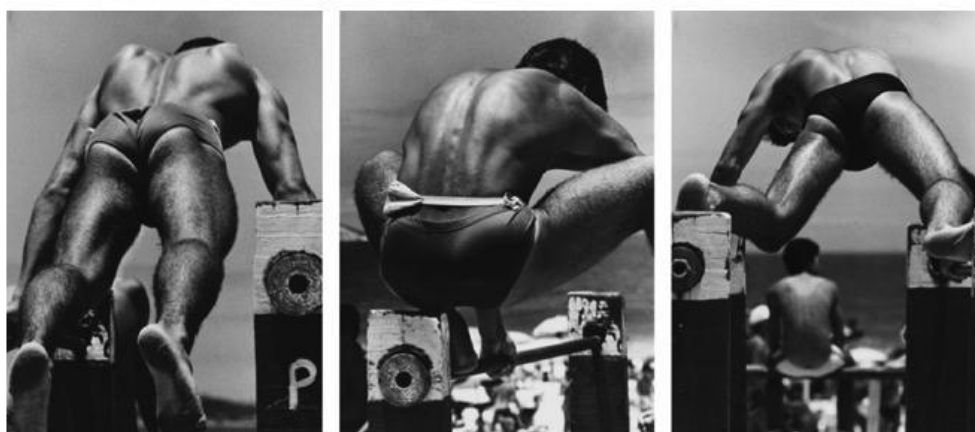


Fig. 104: Alair Gomes. *Beach Triptych no. 10*. (década 1980). Acervo Biblioteca Nacional - RJ

No número seguinte, janeiro de 1979, há uma pequena nota comentando a recepção de alguns dos leitores sobre as fotos de Dimitri Ribeiro. O jornal recebeu elogios e incentivos para continuarem com publicações semelhantes, porém também recebeu censura de alguns dos leitores, alegando que as fotografias transformavam o corpo masculino em “objetos sexuais”. *Lampião* resolveu responder (figura 105) com uma nota que trazia fotografias das esculturas dos museus europeus. O raciocínio é o seguinte: se as esculturas clássicas de artistas célebres apresentavam-se nuas, expostas ao público, por que deveriam coibir as fotos dos rapazes de sunga nas praias? A comparação direta dos garotos do ensaio de Ribeiro com as figuras masculinas da arte clássica, era assim uma justificativa para que as fotos fossem publicadas, pois os rapazes cariocas estão em exposição nas praias tanto quanto as esculturas nos museus. Ambos seriam verdadeiras obras de arte.



Fig. 105: *Lampião da Esquina*. Fotografias de Dimitri Ribeiro. Ano 1, número 8, janeiro de 1979, RJ. p. 9.

Além da publicação de textos, ensaios, reportagens e entrevistas, *Lampião da Esquina* sempre trazia matérias sobre os eventos culturais das grandes cidades como Rio de Janeiro e São Paulo. Na edição número 12, de maio de 1979 (figura 106), há uma nota tratando da exposição de fotografia do cineasta amazonense, Djalma Limongi Batista. A exposição com 70 fotografias de nus masculinos apresentava os bailarinos Thales Pan Chacon e João Mauricio em poses eróticas. Limongi Batista conta que havia pensado nos rapazes para participarem de seu filme *Asa Branca*:

um sonho brasileiro (1981), porém não ficou satisfeito com a atuação dos bailarinos, que deveriam atuar como jogadores de futebol. Disso, porém, resultou um ensaio fotográfico¹⁶³. A mostra ficou aberta ao público somente por cinco dias e, mesmo assim, *Lampião* a registrou e publicou três imagens do ensaio. Embora a própria divulgação da exposição (figura 107) exibisse o pênis de um dos modelos, nenhuma das fotos escolhidas pelo *Lampião* exibiam nus frontais.



Fig. 106: Lampião da Esquina. Fotografias de Djalma Limongi Batista. Ano 1, número 12, maio de 1979, RJ. p. 13.



Fig. 107: Djalma Limongi Batista. Cartaz da exposição *Thales e João*. 24 de abr. 1979, São Paulo.

A edição de número 19, em dezembro de 1979, publicou na seção “Entrevista” a foto do cantor do cantor Zé (José) Rodrix (figura 108). Junto com o seu produtor na época, Paulo Coelho, Rodrix criou um movimento que chamou de *Movimento a Favor do Homem Objeto*. A foto que acompanha o texto da entrevista apresenta Rodrix nu, sentado em uma rede. A perna direita flexionada revelaria o sexo do cantor se não fosse a censura do jornal colocando um ponto de interrogação na frente do pênis do artista. Mesmo assim, a imagem apresenta em letras garrafais a frase “Amala Rodrix”, trocadilho com a fadista Amália Rodrigues¹⁶⁴ aludindo ao boato de que o

¹⁶³ NADALE, Marcel. *Djalma Limongi Batista: livre pensador/por Marcel Nadale*. – São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005. – (Coleção aplauso. Série cinema Brasil/coordenador geral Rubens Ewald Filho). p. 98

¹⁶⁴ Amália da Piedade Rodrigues (1920-1999) era uma cantora portuguesa de grande destaque, ficou conhecida como a “rainha do fado”. Sua carreira internacional a projetou nos palcos de outros países. Nos anos 1940 seu show fica em

artista seria portador de um pênis avantajado.

O nu masculino só teve espaço no jornal carioca na divulgação do trabalho da fotógrafa Vania Toledo (figura 109). A matéria exibiu três fotografias, incluindo nus frontais, de Antonio Maschio, Danton Jardim e Ney Matogrosso. O texto argumenta que o trabalho de Vania Toledo em seu livro *Homens* (1980), transgredir a repulsa ao corpo nu. A publicação marcou a mudança na exibição dos ensaios fotográficos no *Lampião*. Após essa edição os nus integrais foram incorporados as páginas do jornal. Ensaios sem ocultações, fotografias de personagens famosos e desconhecidos, mostrando jovens comuns e desejáveis para o deleite de qualquer leitor.

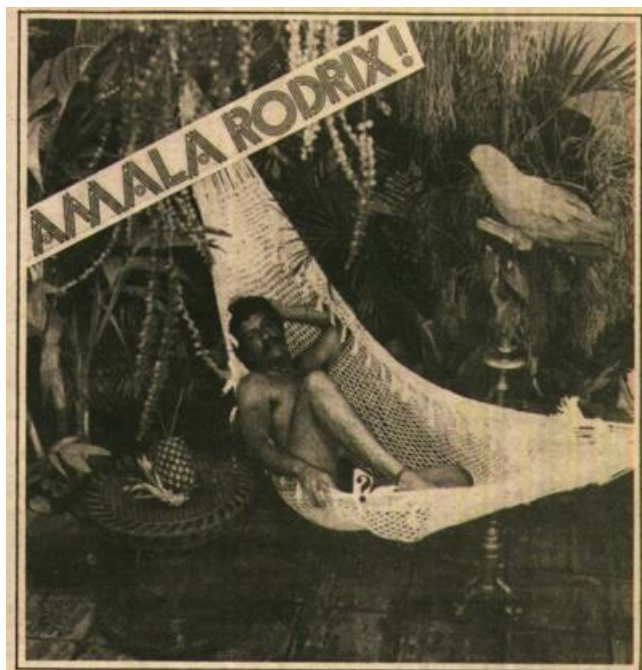


Fig. 108: Lampião da Esquina. Ano 2, número 19, dezembro de 1979, RJ. p. 14.

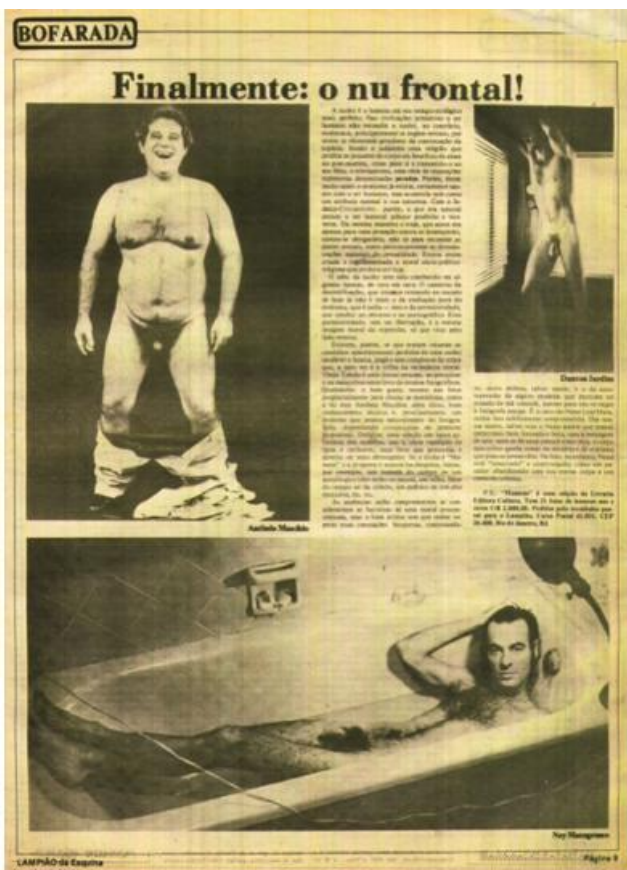


Fig. 109: Lampião da Esquina. *Homens*. Fotografias de Vania Toledo. Ano 3, número 27, agosto de 1980, RJ. p. 9

Dois fotógrafos atuaram de maneira expressiva nas séries fotográficas do jornal carioca. Dimitri Ribeiro e Cyntia Martins publicaram ensaios com temáticas que revelam proximidade com a obra de Alair Gomes. Mas em nenhum momento *Lampião* cita o nome de Alair Gomes, que já realizava exposições como: *Salão do Carnaval* (1978) em Minas Gerais, *As Artes no Shopping* e *Alair Gomes* (ambas em 1980) no Rio de Janeiro. Infelizmente torna-se uma lacuna não encontrar elementos que indiquem razões para a ausência da obra de Gomes nesse jornal. Talvez a postura discreta de Alair, quanto à militância gay (tema de que trato mais adiante) possa ser uma

cartaz Cassino Copacabana, RJ, por mais de um semestre. A cantora também atuou no cinema, em 1947 protagoniza o filme *Capas Negras* dirigido por Armando de Miranda.

justificativa, mas essa é apenas uma sugestão ou hipótese.

Atualmente, no Brasil, as publicações das revistas masculinas seguem linhas editoriais distintas. A *Snaps Fanzine*¹⁶⁵ (figura 110) é uma edição independente, ou seja, não se vincula a um grande grupo editorial para circular. Com edições impressas vendidas somente pela internet, sua primeira edição em 2013 seria apenas um portfólio, um zine de amigos posando para amigos. Com o tempo as publicações foram se sofisticando. O texto de apresentação da revista afirma que a publicação busca uma “masculinidade sem filtros”. As edições não possuem textos, somente fotografias, predominantemente nus. São portfólios bem registrados, temas que retratam um masculino doce e erótico.

*Fort magazine*¹⁶⁶, editada pela fotógrafa brasileira Cassia Tabatini, tem um formato de publicações que se aproxima da *Snaps Fanzine*. Também impressa (figura 111), é adquirida pela internet e em poucos locais em São Paulo. Suas edições apresentam ensaios de rapazes nus e vestidos. Possui pequenos textos ensaísticos, cenas com modelos praticando esportes, em lazer e portfólios de moda masculina. Publica trabalhos fotográficos de artistas jovens pouco conhecidos e alguns renomados. A segunda edição em 2015 publicou uma fotografia de Alair Gomes.

*Mascular*¹⁶⁷ é uma revista europeia. Totalmente virtual, não possui edições impressas e todos os números são disponíveis gratuitamente. A revista é trimestral, recebe submissões de trabalhos artísticos de qualquer país e publica ensaios fotográficos e reproduções de obras de artistas contemporâneos do mundo todo. A revista já deu seu espaço aos trabalhos de artistas brasileiros como do jovem paulistano Francisco Hurtz. Possui pequenos textos, redigidos sempre pelos artistas. As edições são temáticas, não exclusivamente sobre nus, mas o corpo masculino é tema obrigatório. Assinalo a edição de número 16 que se centrou no tema esportivo (figura 112).

As publicações contemporâneas se afastam de um engajamento político, como o exercido pelo *Lampião da Esquina*, e também deixaram de exibir fotografias de rapazes como um catálogo de corpos vigorosos, como fazia a *Blueboy*. As publicações atuais preocupam-se com questões estéticas, com a moda do vestuário masculino e com as produções contemporâneas de arte que se concentram no corpo masculino. Diferentemente dos anos 1930 e das primeiras edições desse gênero, atualmente as revistas masculinas são mais diretas, sem preocupações com justificativas prévias. Exibem livremente nudez e atos eróticos.

¹⁶⁵ <http://www.snapsfanzine.com.br/pd-195cda-snaps-fanzine-1.html?ct=&p=1&s=1>

¹⁶⁶ <https://www.catarse.me/fortmagazine#about>

¹⁶⁷ <http://www.mascularmagazine.com/>



Fig. 110: fotografia das páginas da revista *Snaps Fanzine*, 2015.



Fig. 111: fotografia das páginas da revista *Fort Magazine*, 2015.



Fig. 112: Capa da revista *Mascular*, Winter, no. 16, 2016.

Postais

Durante as pesquisas no acervo de Alair Gomes, mantido pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, deparei-me com uma coleção de cartões-postais. São 151 postais do corpo masculino, mais dois cartões da série *Corpostal*, com fotografias de Alair, e 5 postais do corpo feminino. A porção de cartões de temática masculina contém fotografias diversas, sempre figurando o corpo de homens. Os motivos são: datas comemorativas, aniversários ou dia dos namorados, nus fotográficos, obras de arte, desenhos, cenas de ruas, convite de eventos, monumentos etc.

Os historiadores da arte Christraud M. Geary e Virginia-Lee Webb enquadram os usos dos cartões-postais em quatro categorias: souvenirs, veículos de comunicação, colecionáveis e fontes de pesquisas¹⁶⁸. Tais categorias não obliteram a possibilidade dos postais serem usados de maneiras específicas e singulares.

O postal pode ter sido adquirido como simples meio de comunicação e posteriormente

¹⁶⁸ GEARY, Christraud M; WEBB, Virginia-Lee (Coaut. de). *Delivering views: distant cultures in early postcards*. Washington [D.C.]: Smithsonian Institution, c1998, p. 3.

acabar em um álbum de colecionadores. Na virada do século XIX para o XX colecionar cartões-postais tornou-se um hábito popular. O que impulsionou a produção dos cartões, criando a necessidade de locais e eventos onde colecionadores pudessem permutá-los. O destino de muitos dos postais eram compor coleções infindáveis organizadas de maneira meticulosa ou serem agregados nas inúmeras páginas dos álbuns¹⁶⁹.

O postal é um meio de comunicação interpessoal, incorpora diversos discursos e recursos, um instrumento de difusão e de publicidade, objeto de consumo e de coleção. Seu formato simples com uma imagem na face e mensagem afetiva no verso, é aberto e fechado à leitura, público e privado, marginal e popular, ferramenta de diversas indústrias e objeto indissociável das artes visuais:

O Advento do cartão postal, coincidentemente ao surgimento das revistas ilustradas entre outras formas de difusão impressa da imagem pictórica e, em especial da fotográfica (...) representou uma verdadeira revolução na história da cultura. As imagens mentais do chamado mundo real e as do universo da fantasia individual e coletiva se tornam finalmente acessíveis para a grande massa. Um mundo portátil, fartamente ilustrado, passível de ser colecionado, constituído de uma sucessão infindável de temas vem finalmente saciar o imaginário popular.¹⁷⁰

Ícone da cultura de massas, os cartões-postais foram um dos primeiros objetos de consumo a reproduzir imagens do domínio da arte, incorporando-as muitas vezes lado a lado com mensagens e logotipos publicitários das mais diversas origens. Na medida em que se promoveu seu armazenamento, catalogação e reprodução massiva, o postal impulsionou, desde o seu aparecimento, a tendência “a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade”¹⁷¹, diagnóstico que Walter Benjamin traçou da sua época.

Contrariando o olhar de Benjamin, um grupo de artistas surrealistas do início do século XX transformou o cartão-postal em seu suporte artístico. Os artistas produziram 21 cartões-postais que exibiam suas obras fotograficamente. Esse conjunto foi publicado pelo artista Georges Hugnet em 1937¹⁷² no *The Guaranteed Surrealist Postcard Series*. Essas reproduções mudaram o status da obra de arte, que deixou sua imobilidade de objeto das galerias, de itens fixos nas paredes de museus, e passou a configurar peças que circulam, deslocam-se facilmente de mão em mão: a popularização da obra de arte.

¹⁶⁹ WOODY, Howard. International Postcards: the history, production, and distribution (circa 1985 to 1915). In: GEARY, Christraud M; WEBB, Virginia-Lee (Coaut. de). *Delivering views: distant cultures in early postcards*. Washington [D.C.]: Smithsonian Institution, c1998, p. 13 - 45.

¹⁷⁰ KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3. ed. São Paulo, SP: Ateliê, 2002, p.63.

¹⁷¹ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas*: vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.170.

¹⁷² Marcel Duchamp, André Breton, Max Ernest, Paul Éluard, Joan Miró, Dora Maar, Man Ray, Salvador Dali, Hans Bellmer, Jean (Hans) Arp, Oscar Dominguez, Yves Tanguy, Meret Oppenheim, Rene Magritte, Georges Hugnet, Roland Algernon Penrose, Marcel Jean, Jacqueline Lamba Breton, Nusch Éluard, Pablo Ruiz Picasso e Wolfgang Paalen.

Posteriores aos surrealistas, outros artistas desenvolveram trabalhos com postais: a chamada *Mail Art*. Esta manifestação teve seu auge nos anos de 1960 nos Estados Unidos, envolveu artistas como Ray Jonhson, Gianfranco Baruchello, Ken Friedman, On Kawara. *Mail Art* estabeleceu um diálogo com os postais não pela questão do envio das obras artísticas por correio, mas sim porque o formato do postal foi aderido como elemento artístico.

No *Pop Art* o postal ganhou lugar de destaque em algumas obras. Por exemplo, Richard Hamilton em 1968 produz *People* (figura 113), uma de muitas de suas obras que Hamilton realizou inspirado nas imagens de postais de pontos turísticos. Usando a fotografia de um cartão que continha a vista da praia de Whitley Bay (Inglaterra), o artista realiza *close-ups* exagerados transformando a paisagem em um conjunto de manchas disformes, sinuosas, sombrias, preto sobre um fundo claro. Hamilton revelou novas possibilidades a partir da paisagem, item tão comum aos cartões-postais.



Fig. 113: Richard Hamilton. *People*, 1968.

Já *PostSecret Community* é um projeto de arte contemporânea, performático e contínuo, do estadunidense Frank Warren, que trabalha precisamente sobre a possibilidade de cruzar o postal e os seus singulares aspectos com ferramentas de comunicações sociais atuais, como os *weblogues*. Em *PostSecret* anônimos produzem o próprio cartão-postal revelando algum segredo e enviam para

Warren, que os publica no *website*¹⁷³.

Susan Stewart em *On Longing* (1984) diz que o cartão postal miniaturiza o lugar, a experiência ou o objeto em uma experiência pessoal¹⁷⁴. A coleção de Alair Gomes é fruto da experiência e da relação com o corpo masculino que o próprio artista possuía. Essa obsessão reflete-se na intensa produção de imagens, como também na retenção dessas imagens. Possuir uma coleção de postais é como construir o seu próprio museu, é escolher o próprio acervo e ter o poder de configurá-lo como bem desejar:

A minha obsessão em torno da imagem do corpo masculino deve ser entendida em termos muito diretos, muito literais. Eu tinha uma vontade de produzir uma quantidade cada vez maior de imagens desse gênero. A imagem do corpo masculino, jovem e belo, quase me sufocava. Em princípio, essa tendência quase irresistível a uma produção maciça de imagens estava em contradição com a inclinação a uma produção da imagem fotográfica muito perfeita, muito aperfeiçoada. Isso certamente limitaria a minha abordagem. Eu levei algum tempo – e você sabe que eu trabalhei muito em filosofia, em filosofia da natureza, e me interessava sobretudo por uma espécie de descrição ou de caracterização da realidade natural. Isso foi consciente mesmo em mim. Cheguei a pensar várias vezes que, se insistisse suficientemente na tomada de imagem fotográfica do jovem corpo masculino, simplesmente a abundância dessa imagem pudesse, em última análise, funcionar como uma espécie de equivalência de uma visão do mundo, de uma *Weltanschauung*, de uma *worldview*, de um ponto de vista quase filosófico. Seria quase como tentar fazer, através simplesmente do acúmulo da imagem do corpo masculino jovem, o equivalente a uma visão do mundo no sentido filosófico. Isso é uma espécie de crença que eu entretive durante longo tempo, sabendo que eu era louco e fantasista, mas era uma espécie de crença que a gente admite, a despeito da consciência do absurdo dela.¹⁷⁵

Além de o acúmulo de imagens permitir uma visão do mundo, um conjunto de valores, de impressões e sentimentos, esse conjunto iconográfico também insinua uma relação de afetividade com o objeto. Aqui a fascinação pelo corpo masculino atua sobre o caráter passional pelo fato de poder guardar e observar o objeto amado e acessá-lo sempre que sentir desejo: quase o mesmo mecanismo das relações amorosas.

Em 1906 um médico carioca, José Ricardo Pires de Almeida, publicou uma extensa monografia sobre a homossexualidade no Rio de Janeiro, intitulada *Homossexualismo (a libertinagem no Rio de Janeiro): estudos sobre as perversões do instinto genital*. Em um de seus relatos de “indivíduos pederastas” — termo que Almeida usava para referir-se a qualquer homem que se relacionasse amorosamente com outro homem — o médico aponta a importância que o retrato ou a fotografia tinham nas relações dos amantes da época: “Os protestos de amor eterno não se limitam as palavras de uma entrevista afetiva; eles têm uma base material mais sólida em que

¹⁷³ WARREN, Frank. *Postsecret*. Disponível em: <<http://postsecret.com/>> Acesso em: 10 maio 2014.

¹⁷⁴ STEWART, Susan. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1984, p. 135 -150.

¹⁷⁵ GOMES, Alair. Entrevista feita por Joaquim Paiva em 19 de julho de 1983. Disponível em: <http://revistazum.com.br/revista-zum_6/alair-gomes-joaquim-paiva/>. Acesso em: 22 agosto 2014.

se firmarem: a permuta de retratos”¹⁷⁶. O mesmo ocorre com o personagem de Adolfo Caminha em seu romance de 1895. Em o *Bom Crioulo* Amaro possuía uma fotografia de seu amado Aleixo. Levava-a consigo, bem guardada no bolso, e sempre que havia oportunidade Amaro recorria ao retrato para observá-lo e reativar seu amor pelo rapaz:

Seu consolo nesse abandono de galé, nessa espécie de viuvez da alma era o retrato de Aleixo, uma fotografia de baixo preço tirada na rua do Hospício, quando ele e o pequeno moravam juntos na corveta. Representava o grumete em uniforme azul, perfilado, teso, com um sorriso pulha descerrando-lhe os lábios, a mão direita pousada frouxamente no espaldar de uma larga cadeira de braços, todo meigo, todo *petit-jesus*... Bom crioulo guardava essa miniatura religiosamente, com cautelas de namorado, e à noite, quando se ia deitar, despedia-se dela com um beijo úmido e voluptuoso. Habitara-se àquilo do mesmo modo que se habituara a fazer o sinal-da-cruz antes de fechar os olhos. Uma superstição pueril de um amante cheio de ternuras... Agora, porém, esse amuleto inestimável acompanhava-o a toda parte. Durante o dia mesmo, ele sacava-o fora do bolso e punha-se numa contemplação mística, num vago enleio ideal, a olhar o retrato de Aleixo, como se daquele cartão inanimado e frio lhe pudesse vir um raio de amor, um luar de esperança...

Achava-o muito parecido com o original, oh! mesmo muito... Os olhos, a boca, o sorriso, o nariz... tudo! Como é que se podia, num momento, copiar assim as afeições de uma criatura! Era ele, exatamente o Aleixo!

E ficava admirado, ficava idiota, perdia a cabeça, quando seus olhos caíam sobre o pequeno registro... Ria-se, às vezes, para ele, sem que ninguém visse, retirado para um canto obscuro, longe dos outros.¹⁷⁷

Susan Sontag afirma “Colecionar fotos é colecionar o mundo [...] com fotos, a imagem é também um objeto, leve, de produção barata, fácil de transportar, de acumular, de armazenar.”¹⁷⁸ É exatamente desse modo que os personagens de *Les Carabiniers* se relacionam com as imagens dos cartões postais. O filme de 1963 de Jean-Luc Godard conta trajetória de dois homens do campo que são recrutados para uma guerra. Antes da partida prometem para as mulheres que ficariam à espera o retorno com presentes e tesouros. Anos depois Michel-Ange e Ulysses regressam apenas com uma mala recheada de cartões-postais. A centena de postais continha imagens de monumentos, de animais, meios de transportes, paisagens turísticas, homens, mulheres nuas, obras de arte, qualquer coisa do mundo que fosse possível capturar e emoldurar no formato cartão-postal. Essa mala cheia de imagens é nada mais que a grande possibilidade de reter tudo no formato fotografia. Os dois soldados retornaram enriquecidos de imagens e toda sua fortuna cabia naquela maleta.

Assim como os fazendeiros de Godard, Alair Gomes com sua coleção de imagens também armazena um universo: o mundo masculino. Se “fotografar é apropriar-se da coisa fotografada”¹⁷⁹ colecionar imagens também é um modo de possuí-las. Os postais de Gomes catalogam tipos e biótipos masculinos, constroem um aglomerado de imagens e ao mesmo tempo alimentam o

¹⁷⁶ ALMEIDA, José Ricardo Pires de. *Homossexualismo (a libertinagem no Rio de Janeiro)*: estudos sobre as perversões do instinto genital. Rio de Janeiro: Laemmert, 1906, p. 179.

¹⁷⁷ CAMINHA, Adolfo. *Bom crioulo*. São Paulo: Hedra, 2009, p. 122 - 123.

¹⁷⁸ SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004, p. 13-14

¹⁷⁹ Idem, 2004, p.14.

fascínio do fotógrafo pelo corpo do homem jovem.

Jean-Claude Lemagny diz que o colecionador de fotografias continua o trabalho do fotógrafo na medida em que, ao selecionar imagens para a própria coleção, participa de alguma forma do ato fotográfico:

Lo que hace el coleccionista está en la continuidad de lo que hace el fotógrafo, es un acto de la misma naturaleza (...) El coleccionista de fotografías continúa la misma aventura participa en ella, y está comprometido en la misma búsqueda: hacer decir a las fotografías algunas verdades sobre nuestra sensibilidad en el mundo.¹⁸⁰

Talvez a coleção de postais de Alair não diga verdades sobre o mundo, mas indica suas preferências e gostos sobre a beleza masculina. Sua coleção reforça a atividade fotográfica, insinua modos de produzir imagens e artistas preteridos pelo fotógrafo. Como um campo suplementar aberto à paixão, seu museu imaginário se apresenta como anotações etnográficas numa pesquisa incessante pelo desejo corporal masculino.

Na coleção de Gomes encontram-se reproduções de fotógrafos renomados como Duane Michals, Fred Holland Day, Herb Ritts, George Platt Lynes, Man Ray; rostos conhecidos como James Dean, Alain Delon, príncipe britânico Edward; obras de Leonardo da Vinci, Edward Hopper; além de obras de autoria menos conhecida (figura 114). O conjunto ainda apresenta a diversidade de tipos masculinos: cowboys, punks, halterofilistas, casais masculinos, corpos delgados, homens musculosos, esportistas, esculturas etc.



Fig. 114: Fotografia de parte da coleção de cartões-postais de Alair Gomes. Acervo Biblioteca Nacional RJ.

¹⁸⁰ LEMAGNY, Jean-Claude. *La sombra y el tiempo: la fotografía como arte*. Buenos Aires, Argentina: La Marca, 2008, p. 104.

Essa variedade de representantes masculinos recorda o trabalho do artista paulistano Hudinilson Urbano Júnior (1957-2013)¹⁸¹. O artista cultivou com disciplina o mesmo fascínio que Gomes possuía pelas imagens de homens jovens. Nos chamados *Cadernos de Referências* (figura 115) Hudinilson colecionou inúmeras imagens masculinas. As páginas dos cadernos são preenchidas com recortes e colagens de diversas fotografias, um conjunto de mais de cem peças, unindo imagens e textos retirados da mídia impressa e livros. Segundo depoimento de seu amigo, Mario Ramiro, todas as manhãs Hudinilson Jr descia até o porão do seu prédio atrás dos jornais e revistas que os vizinhos descartavam, material que seria transformado em recortes e colagens, para serem adicionados às páginas de seus cadernos¹⁸². O artista paulistano era lembrado pelos amigos como um acumulador de imagens, tanto que era difícil circular em seu apartamento que era tomado por montanhas de revistas, jornais e livros.



Fig. 115: Hudinilson Junior. *Caderno de Referências V*, década de 1980.

Fotografia impressa, jornal, recortes de revistas, fotocópias e documentos em papel, 7 x 22 x 33 cm

¹⁸¹ Artista paulista cursou artes plásticas na Fundação Armando Álvares Penteado - Faap, entre 1975 e 1977. Experimenta múltiplas expressões artísticas como desenho, pintura, arte postal, graffiti, xerografia (arte xerox), performance e intervenções urbanas, nas quais o corpo masculino é tema recorrente. É um dos pioneiros no uso da arte xerox no Brasil. Em 1979, funda o grupo 3nós3, com os artistas Rafael França (1957-1991) e Mario Ramiro (1957), que até 1982, realiza intervenções artísticas na paisagem urbana de São Paulo. A partir de 1982, inicia a série *Exercícios de Me Ver*, que consiste na reprodução xerográfica de partes do próprio corpo, com exposições na Galeria Chaves, Porto Alegre, e no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - MAC/USP em 1983. Seus trabalhos em graffiti, utilizando estêncil, são elaborados desde meados da década de 1980; no mesmo período, conhece Alex Vallauri (1949-1987), de quem recebe orientações e o acompanha em alguns trabalhos. Em 1984, participa da 1ª Bienal de Havana e da exposição Arte Xerox Brasil, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, da qual é o curador. Expõe na 18ª Bienal Internacional de São Paulo em 1985 e na 3ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em 2002. Recentemente seu trabalho *Zona de Tensão* foi exposto na 31ª. Bienal de Arte de São Paulo. HUDINILSON Jr.. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2014. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21081/hudinilson-jr.>>. Acesso em: 02 de out. 2014.

¹⁸² O depoimento do artista Mario Ramiro foi retirado do vídeo: HUDINILSON Jr.. Direção de Equipe Itaú Cultural. Produção de Ana Paula Fiorotto; Camila Fink. Coordenação de Carlos Costa; Jader Rosa. São Paulo, 2015. (14 min.), son., color. Série Rumos Itaú Cultural 2013-2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=plebQlloWiQ>>. Acesso em: 24 fev. 2016.

As imagens do mundo masculino adicionadas aos cadernos de Hudinilson eram editadas e modificadas na medida em que o artista selecionava, agrupava, recortava e as exibia em justaposição com outras figuras que haviam passado pelo mesmo processo. Cada página é um pequeno painel com informações visuais segmentadas, reflexo do desejo diletante do artista. As folhas transformam-se em paredes de museu, exibindo cartografias apaixonadas dedicadas ao corpo masculino.

Walter Benjamin ao refletir sobre a figura do colecionador, em seu livro *Passagens* (1982), traz um apontamento instigante. Para ele o colecionador articula sua busca para que o objeto de desejo sempre venha ao seu encontro: “Ora, é exatamente isso que se passa com o grande colecionador em relação às coisas. Elas vão de encontro a ele. Como ele as persegue e as encontra, e que tipo de modificação é provocada no conjunto das peças que se acrescenta, tudo isto lhes mostra suas coisas em fluxo contínuo.”¹⁸³ Imagens e artistas atraídos como imãs. Assim como Hudinilson Júnior, que buscava rigorosamente cada item de sua coleção em jornais e revistas, não parece impossível supor que Alair Gomes perseguiria seus cartões-postais com o mesmo afinho.

Benjamin ainda diz que o colecionador tem um olhar especial sobre o objeto: “um olhar que vê mais e enxerga diferentes coisas do que o olhar do proprietário profano, qual deveria ser melhor comparado ao olhar de um grande fisiognomista.”¹⁸⁴ Esse olhar é identificado imediatamente nos cadernos de Hudinilson Jr. No caso de Alair Gomes, embora na sua coleção a ausência de registros da relação do artista com os postais seja um hiato, é possível perceber pontos de influências desse conjunto que despontam em algumas de suas fotografias.

Infelizmente não podemos traçar a circunstância da aquisição de cada postal. Resta ao pesquisador apenas possibilidades. Na coleção três postais possuem mensagens no verso e foram remetidos a Alair. Um dos cartões possui duas mensagens no verso (figura 116). Foi enviado de Chicago (EUA) no ano de 1989. O cartão possui grafias distintas e é assinado por Paulo e Carlos Eduardo. O texto relata sucintamente a viagem dos dois amigos e enviam saudações ao destinatário. A frente do postal apresenta o tema de toda a coleção: o jovem corpo masculino. A fotografia é do estadunidense Bruce Weber, fotógrafo de moda de grandes marcas e estilistas. Na cena uma cama com cinco homens se apresentam de torso nu. A fotografia em preto e branco traz no primeiro plano um jovem em decúbito ventral de olhos fechados. No segundo plano os quatro homens organizam seus corpos no espaço restante da cama. Sentados, imersos em seu próprio instante, evitam olhares para a câmera e para os parceiros de cena. Cada figura masculina posa de maneira independente: se fossem isolados resultariam em cinco retratos distintos. O postal está em acordo com o tema da coleção e integrou-se perfeitamente ao conjunto.

¹⁸³ BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: *Passagens*. Belo Horizonte; São Paulo: Editora UFMG; IMESP, 2009, p. 240.

¹⁸⁴ Idem, p. 241.

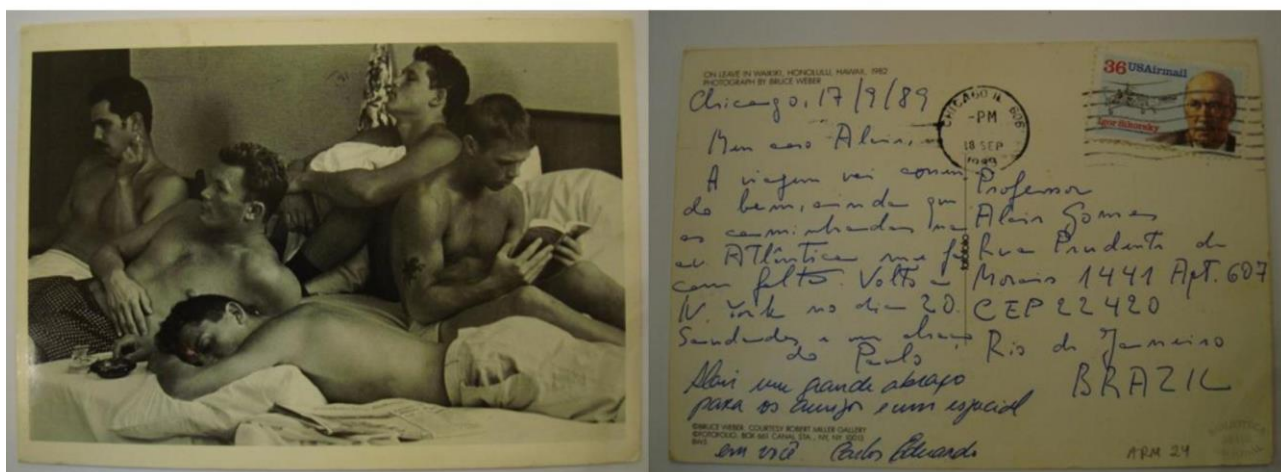


Fig. 116: Bruce Weber. *On leave in Waikiki*, Honolulu, Hawaii, 1982, cartão-postal. Verso com inscrição assinada por Paulo e Carlos Eduardo.

Curioso encontrar essa mesma fotografia em um dos trabalhos de colagem de Hudinilson Jr (figura 117). Muitos desses trabalhos do artista seguiam os mesmos sistemas que os *Cadernos de Referência*: imagens coletadas para compor um mosaico de corpos masculinos diversificados. Como uma espécie de editor de imagens, Hudinilson recorta a fotografia de Weber, selecionando apenas os três homens que ocupam o lado esquerdo da cena. A fotografia exhibe a intervenção do artista que deixou a mostra o desgaste do recorte impreciso na borda do lado direito. Mais do que um ponto de semelhança, a escolha de Gomes e Hudinilson Jr. reforça o status da catalogação dos dois artistas em busca de belezas masculinas.

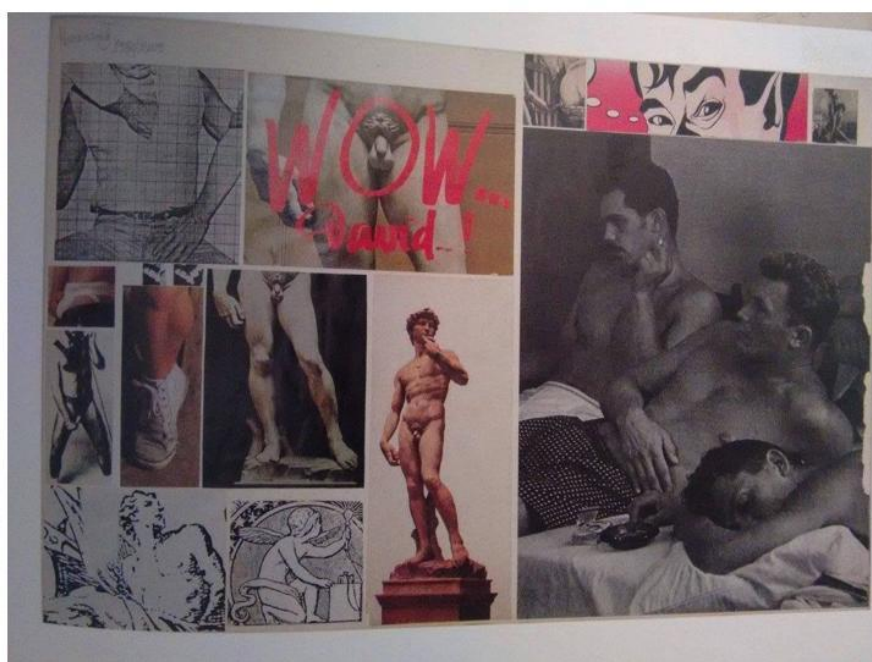


Fig. 117: Hudinilson Junior. *Caderno de Referências*, década de 1980.
Fotografia impressa, jornal, recortes de revistas, fotocópias e documentos em papel, 7 x 22 x 33 cm

O outro postal enviado a Alair (figura 118) apresenta no verso o relato de um viajante que acaba de chegar a Munique, Alemanha. O pequeno texto relata a dificuldade do viajante em se hospedar no apartamento da mãe e deverá procurar outro lugar com certa urgência. O cartão não possui assinatura nem selos postais. A imagem reproduzida na frente do cartão é uma fotografia do Fauno Barberini. A escultura do período helenístico encontra-se na Gliptoteca de Munique desde a abertura do museu em 1830. Uma figura masculina provocante. Homem nu, sentado de pernas abertas e tronco apoiado em uma estrutura rochosa. Uma pose lasciva. Adormecido, exposto e vulnerável, exhibe o pênis sem nenhum alarde. Aqui lembramos da série de fotografias feitas por Alair Gomes das esculturas europeias. *New Sentimental Journey*, de 1983, foi realizada durante sua viagem pelo velho continente. A série demonstra admiração de Gomes pela beleza masculina presente nas esculturas greco-romanas.

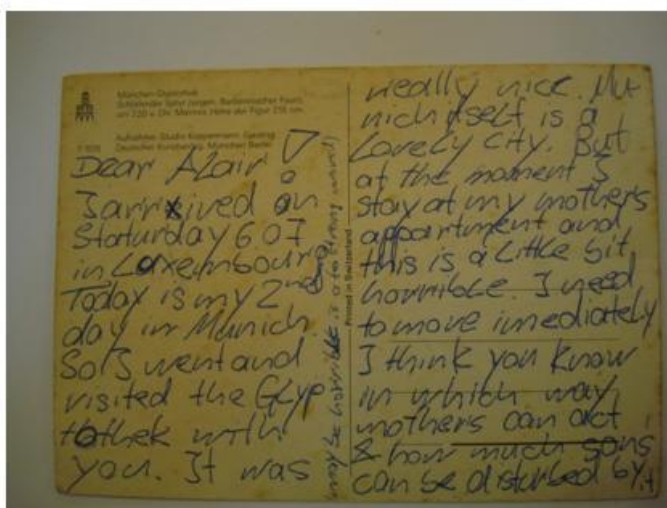


Fig. 118. *Fauno Barberini*, Munique, Alemanha. Cartão-postal. Verso com inscrição, sem assinatura.

O terceiro cartão-postal contendo mensagem no verso (figura 119) apresenta uma grafia de difícil entendimento. A inscrição misteriosa direciona-se ao fotógrafo e é assinada de forma ilegível. O verso não informa a autoria da foto, nem há espaços para selo postal e local específico para escrever o endereço. O que sugere ser uma fotografia guardada no conjunto dos postais. Na parte dianteira o cartão exibe um nu masculino. O recorte enquadra somente o ventre, o pênis e parte das coxas. Ao fundo uma paisagem composta por folhagens de mais de uma espécie,

capturada sem nitidez reforça a impressão de uma mata selvagem. Das mãos que pousam sobre o quadril apenas vemos alguns dedos. A luminosidade atua na pele do modelo e se projeta de cima formando uma região sombreada abaixo do pênis. O sexo masculino que se projeta para baixo acompanha a curvatura das folhas ao fundo. Uma nudez explícita, rodeada pelo verde da natureza, ganha o caráter naturista. Apesar do texto ilegível no verso, identificamos que é destinada a Alair. Talvez fosse um presente ou uma lembrança deixada ao fotógrafo e então, a ideia de Benjamin se concretizaria: o objeto foi até o colecionador.

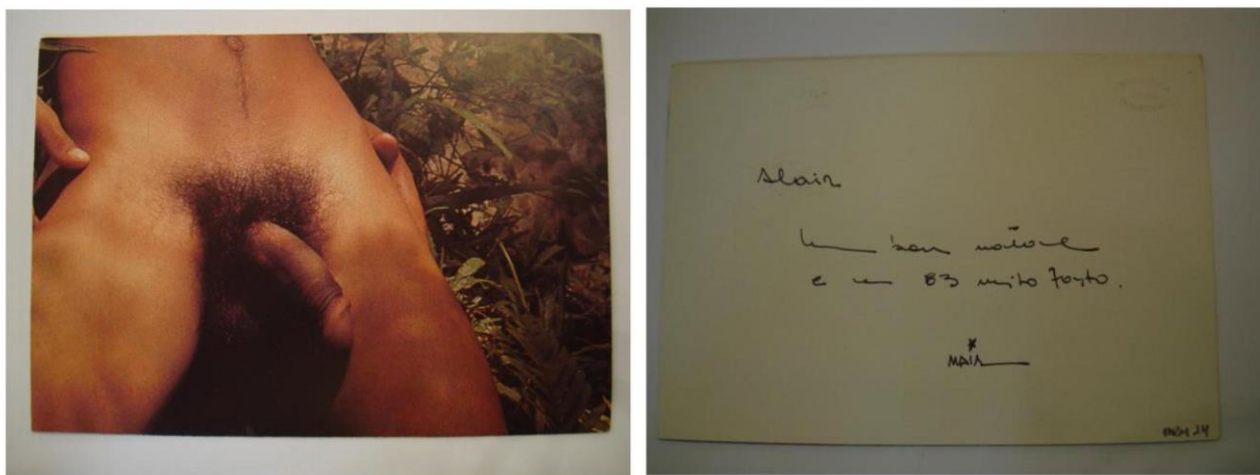


Fig. 119. Cartão-postal. Autor desconhecido (frente). [verso com inscrição]. s/d.



Fig. 120: Adrian Loos. *Dealers Requested Beeldrecht*, 1988, Lust-Art, Amsterdam, cartões-postais.

Outros cartões da coleção também exibem imagens fálicas. Essas imagens (figura 120) transformam a anatomia do sexo masculino com humor pícaro, subvertem os modos de olhar para a genitália masculina. A base de um braço musculoso torna-se a extremidade de um pênis; outro falo ganha na parte superior uma torneira com uma glândula que pinga; outro pênis representado

verticalmente como se fosse um monumento público se contorce formando um nó que aponta, imponentemente, para a extremidade superior da imagem.

A arte dos três cartões é assinada no verso pelo artista holandês Adrian Loos¹⁸⁵. Apesar de poucas informações sobre sua biografia, sabe-se que Loos realizou séries de imagens eróticas, utilizando cores e formatos que lembram muito os cartazes publicitários da década de 1980. Em estilo próximo ao hiper-realismo, Adrian Loos transporta o observador para um mundo onde os objetos triviais transformam-se em vulvas e pênis, fundem-se para criar uma espécie de híbrido, que às vezes perturba.

Essa linguagem na qual órgão sexual é transformado em objeto me parece um recurso bastante utilizado por mulheres artistas a partir da década de 1960. Natalia LL (Lach-Lachowicz) realizou a série *Consumer Art* entre 1972-e 1975 (figura 121) onde fotografou modelos comendo alimentos que possuem formatos fálicos; no ano de 1989 a americana Marilyn Minter produziu a série *100 Food Porn* (figura 122), painéis de metal com cenas, em escalas aumentadas, de comidas com formatos que lembram pênis e vaginas, manipulados por mãos femininas; e o trabalho da historiadora da arte Linda Nochlin, que a partir de uma fotografia francesa do século XIX produziu a fotografia *Buy my Bananas* (1972).

A fotografia que inspira Nochlin é *Achetez des Pommes* (figura 123). Nela uma mulher vestindo apenas meias e sapatos sustenta uma bandeja na altura dos seios. A bandeja possui maçãs e entre elas seus seios repousam confundindo-se com as frutas. O trocadilho elaborado pela confusão entre os seios e a comida funciona perfeitamente, pois ambos possuem formatos semelhantes. Nochlin repete a mesma fórmula com o sexo masculino (figura 124). Um homem também vestindo apenas sapatos e meias, segura uma bandeja com bananas na altura das coxas, de modo que seu pênis fique completamente visível. E novamente a ironia do formato da comida com o órgão sexual. O rapaz cabeludo, barbudo e peludo olha para cima, compondo uma postura inocente falsa e sublinha ainda mais a paródia realizada pela artista.

¹⁸⁵ Sobre Adrian Loos apenas encontrei informação de um livro publicado em 1983 intitulado *Graficus*, publicação rara em idioma inglês. E a informação que na exposição *Lick-me!* que ocorreu de julho de 2007 até fevereiro de 2008 no museu alemão de arte moderna de Bremen, o Weserburg, foram expostas obras de Loos como *Miss America*, por exemplo.



Fig. 121: Natalia LL. *Consumer Art*, da série *Consumer Art*, 1975, 53 x 53 cm



Fig. 122: Marilyn Minter. *100 Food Porn #95*, 1995, 60 x 76 cm, esmalte em metal.



Fig. 123: Autor desconhecido. Fotografia conhecida como *Achetez des pommes*, c. 1890.



Fig. 124: Linda Nochlin. *Buy My Bananas*, 1972.

Atualmente questões feministas ainda reverberam nesse jogo de identificação entre objetos e comidas com o sexo masculino. Por exemplo, os trabalhos de Sarah Lucas *Au Naturel* (1994) e *Beer Can Penis* de 1999, este último remetendo inevitavelmente às esculturas de Constantin Brancusi e Louise Bourgeois.

A presença do sexo masculino no trabalho de Gomes não surge somente nos postais, mas também em sua obra: vide suas fotografias nas séries *Symphony of Erotic Icons* de 1966-1978 e *Adoremus (from opus three)* de 1966-1991, por exemplo. Em *Glimpses of America* uma das fotografias da subsérie CA perpassa por esse tema.

A construção arquitetônica (figura 125), sem identificação, poderia ser a torre de um observatório ou talvez um pequeno farol. Mas o destaque não se centra na função da construção e sim no seu formato. Sua forma cilíndrica se eleva verticalmente da base até o corpo da estrutura, com a extremidade abaulada que encerra a edificação, inevitavelmente recorda um priapo.

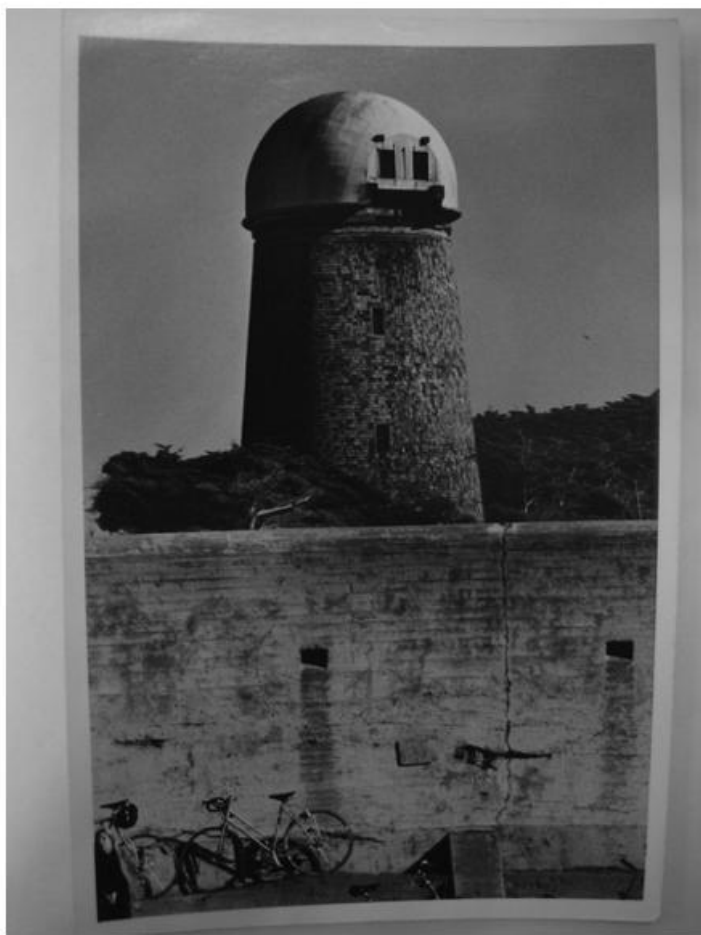


Fig. 125: Alair Gomes. CA. Fragmentos da série *Glimpses of America* (1975-76), EUA. Acervo Biblioteca Nacional/RJ.

A representação do pênis na obra de Gomes lembra algo do escritor inglês David Herbert Lawrence (1885-1930). Em seu romance de 1928, *O amante de lady Chatterley*, Lawrence cria uma cena erótica na qual os órgãos sexuais femininos e masculinos são adornados com flores pelos seus

respectivos amantes:

E entrelaçou duas candelárias cor-de-rosa na moita de pelos ruivos acima do pênis dele. “Pronto!”, disse ela. “Lindo! Lindo! Sir John!”

E acrescentou alguns miosótis aos pelos negros de peito de Mellors.

(...)

Prendeu flores aos pelos de seu próprio corpo, enrolou um pouco de lisimáquia em torno do pênis e espetou uma flor isolada de jacinto em seu umbigo. Ela observava admirada, toda aquela estranha atividade. E em resposta prendeu uma flor de candelária ao seu bigode, onde ficou presa, pendendo de baixo de seu nariz.¹⁸⁶

A admiração declarada em texto e entrevista de Gomes pela obra de Lawrence advém desde a juventude do fotógrafo:

No Amante de Lady Chatterley existem freqüentes afirmações e exaltações da virilidade; mais que isso: existe mesmo uma busca consciente de um máximo de virilidade. Lawrence canta hinos ao pênis ereto e ondulante, entroniza a masculinidade de maneira direta e indisfarçada. As descrições minuciosas do corpo de Mellors são a culminância do “espírito do autor”. Essa procura deveria esclarecer muita gente. Bastante coisa que é tida comumente como simples homossexualismo poderia se enquadrar naquela postura¹⁸⁷

Já mais experiente, por volta dos sessenta e dois anos, Gomes aborda novamente a obra de Lawrence:

Todas as cenas desse gênero do Lawrence sempre me impressionaram bastante. Eu sempre li Lawrence com enorme paixão e com a plena convicção de que, a despeito do genuíno e incontestável fascínio que ele tinha do corpo feminino, ele também tinha um componente homossexual óbvio.¹⁸⁸

Em outro texto, *A New Sentimental Journey*, Gomes aponta a cena de nudez dos amantes de Lady Chatterley ao debater um tema caro ao artista, a diferença entre arte e pornografia:

Is expressionistic art – I now mean it in a sense ample enough to comprehend the hyper-classical Greek tragedy – less artistic because it strongly underlines what it shows? Picasso, probably the greatest visual artist of the century, has many times been pornographically obvious when he deal with erotic matters – he hasn’t rolled on any conceptual condom on himself when openly working with Eros – at least in *Lady Chatterley’s Lover*. D. H. Lawrence hasn’t either – sometimes his Lady and her game-keeper wore only garlands of tiny, dewey flowers over cunt or around cock – tears of tenderness perhaps further sprinkling them.¹⁸⁹

A adoração ao falo na cena do romance de Lawrence que se caracteriza no ornamento do pênis com flores e delicadas folhagens é também reproduzida, de certa forma, na escrita de Gomes. Ao invés das flores, os adereços utilizados pelo fotógrafo são as palavras elogiosas e uma minuciosa

¹⁸⁶ LAWRENCE, D. H. *O amante de Lady Chatterley*. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2010, p. 365-366.

¹⁸⁷ GOMES, Alair. *Drôle de Foi*. Rio de Janeiro: Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional RJ, 1942- 1947, p.86. (trecho datado de 1943).

¹⁸⁸ GOMES, Alair. Entrevista feita por Joaquim Paiva em 19 de julho de 1983. Disponível em: <http://revistazum.com.br/revista-zum_6/alair-gomes-joaquim-paiva/>. Acesso em: 22 agosto 2014.

¹⁸⁹ GOMES, 1983, p. 485, grifos do autor (texto inédito).

descrição do sexo masculino:

So very adorable, authentic, bracing, multifarious and even promising and sort of miraculous are the fascination that the humans feel for, and the happiness they find in, a tubular appendage of flesh with an increased extremity, which emerges from a man's body among a tangle of hair, by a hanging sack of wrinkled skin containing two often-perceptible egg-like nuts and occasionally changing into a mass like a pear or into a clinging bulb – appendage that is more often flabby and dangles down like a hose against the bag, but will also get as stiff as a rod, not always quite straight, and then, pointing forward and upward, shows irregular patterns of engorged veins and, fully lengthwise, a fairly wide swelling with the appearance of a rather superficial duct – appendage that is itself the duct piss and many times of a gelatinous milky fluid that comes out from its tip in spurted volleys or as a dribble – the whole thing so very unlikely that it even seems to have been coarsely stuck to a man's crotch¹⁹⁰

O texto acurado do pesquisador Bruno Nassim Aboudrar sobre a exibição do corpo nu masculino na cultura visual apresenta a fotografia como a responsável por expor o sexo masculino e pela liberação da representação do pênis das tradições da *Academia*: “a fotografia desnuda o pênis no centro de todo dispositivo acadêmico – ou clássico – de representação; e é através dela que este perdura ao longo de toda a primeira metade do século XX, senil, obsceno e fascinante”¹⁹¹. Parece que essa opinião já era levantada por Alair quando aborda o nu acadêmico: “Estou convencido que se o nu apolíneo deixasse de obedecer às regras de arte acadêmica, ele não poderia ser concebido ou tratado como forma irreconciliável como um erotismo aberto que tende, às vezes, para uma pornografia.”¹⁹².

Nos diários redigidos na segunda metade do século XIX, o pintor francês Eugène Delacroix começava a refletir sobre o papel da fotografia. Delacroix também pensava nessa nova ferramenta como um dispositivo libertador das tradições artísticas. A fotografia seria então, um instrumento aprimorado de leitura da imagem:

5 octobre – Dans la journée, je vais voir les falaises près des bains et seul. Le soir, à la jetée en compagnie de Jenny.
Je passe des heures sans lectures, sans journaux.
Je passe en revue les dessins que j'ai apportés; je regarde avec passion et sans fatigue ces photographies d'après des hommes nus, ce poème admirable, ce corps humain sur lequel j'apprends à lire et dont la vue m'en dit plus que les inventions des écrivassiers.¹⁹³

Se para Delacroix a fotografia diz mais do que a invenção de um escrevinhador, ela também

¹⁹⁰ Idem, p. 505.

¹⁹¹ ABOUDRAR, Bruno Nassim. Exibições: a virilidade desnudada. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História da Virilidade: A virilidade em crise? Séculos XX-XI*. Petrópolis: Vozes, 2013. (Volume 3). Tradução de: Noéli Correia de Melo Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio, p. 496.

¹⁹² Alair Gomes apud Garcia, p. 207. GARCIA, Wilton. *Homoerotismo & imagem no Brasil*. São Paulo, SP: FAPESP: U. N. Nojosa, 2004.

¹⁹³ DELACROIX, Eugene. *Journal de Eugene Delacroix*. Paris: Plon, 1895, volume 3, p. 101. Disponível em: <http://>. Acesso em: <http://www.archive.org/details/journaldeeeugned01piotgoog>. 13 out. 2016. O trecho é uma anotação do ano de 1855, (grifo meu).

possibilitou a aparição de um elemento corporal: os pelos. A pilosidade era por vezes rejeitada ou exibida de maneira estilizada em muitas esculturas clássicas do corpo masculino. As fotografias desse tema trazem como elemento corporal a pilosidade da genitália, dos braços, das pernas, axilas, tórax e glúteos. Tanto os cartões-postais da coleção de Gomes, como suas séries fotográficas dedicadas ao nu masculino, exibem livremente os pelos corporais. A presença da penugem no corpo dos homens já foi sinônimo de virilidade, barbaridade e até heroísmo para a sociedade da Roma Antiga¹⁹⁴.

Na exibição do falo nessas fotografias emerge uma diferenciação na sua exposição. Não há mais uma prática da anatomia heroica, muito frequente nas telas dos grandes pintores do neoclassicismo do século XVIII, por exemplo. Nem a beleza dos corpos clássicos celebrados por Winckelmann (1717-1768)¹⁹⁵, que admirava os corpos púberes e lisos das obras clássicas¹⁹⁶.

A fotografia instaura a presença realista dos pelos. O detalhe diminui o distanciamento entre obra de arte e modelo, recordam que o conjunto formado por pênis e testículos pertencem ao campo do humano. Os pelos desvinculam a apresentação do corpo masculino das citações mitológicas, históricas ou heroicas. Um crepúsculo da virilidade, adornado pelo realismo anatômico da genitália.

Roland Barthes (1915-1980) em seu ensaio sobre as fotografias do barão Wilhelm von Gloeden (1856-1931) também sinaliza a perturbação dos vestígios reais presentes nos registros fotográficos do artista germânico. Ele que criou cenários e poses teatrais, com citações diretas à cultura clássica, exibindo jovens despidos de maneira sublime:

Muito simplesmente, o corpo está lá; e nele confundem-se a nudez e a verdade, o fenômeno e a essência: as fotografias do barão são do gênero *implacável*. Toda a sublime imprecisão de lenda entra, assim em colisão (única palavra que traduz nosso assombro e talvez nosso júbilo) com o realismo da fotografia: pois, uma foto assim concebida, o que mais é, senão uma imagem onde se pode ver tudo, uma coleção de detalhes sem hierarquia, sem “ordem” (grande princípio clássico)? Esses pequenos deuses gregos (já contraditórios, porque negros) têm mãos de camponeses um pouco sujas, unhas malcortadas, pés maltratados e tampouco limpos, prepúcios bem visíveis, inchados, e não estilizados, isto é, afilados, menores: são todos incircuncisos, e isso salta à vista¹⁹⁷

Tanto nas fotografias, como na arte reproduzida nos cartões-postais, o sexo masculino

¹⁹⁴ Sobre o comportamento viril e pilosidade masculina na antiguidade cf. os textos “A virilidade do pelo” de Jean-Paul Thuillier e “Viril porque peludo” de Bruno Dumézil in: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História da Virilidade: A invenção da virilidade da antiguidade às Luzes*. Petrópolis: Vozes, 2013. (Volume 1). Tradução de: Noéli Correia de Melo Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio.

¹⁹⁵ Winckelmann fundou a arqueologia como disciplina moderna; era ainda esteta e historiador da arte. Foi o grande teórico da restauração neoclássica. Com a publicação de textos *Reflexões sobre a imitação das obras gregas em pintura e escultura* (1755) e *História da arte entre os antigos* (1764) exerceu grande influência sobre as artes e a filosofia do século XVIII.

¹⁹⁶ Esse tema é desenvolvido no texto: COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2010, p. 35-54.

¹⁹⁷ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Lea Porto de Abreu Novaes. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1990, p. 178.

destituíu-se de uma simbologia reprodutiva. O falo desprendido do conceito de fertilidade ganha intenções ora eróticas e fetichistas, ora essencialmente como peça anatômica. É o caso da obra de Louise Bourgeois (1911-2010) que em 1968 cria um pênis de látex (figura 126), marrom, contendo duas bolas laterais na base, repleta de relevos rugosos que impressionam e remetem aos aspectos de uma carne defumada; ou quando Constantin Brancusi (1876-1957) em mais de uma versão (durante o período de 1917 até 1922) concebe uma forma perfeitamente cilíndrica e vertical, com sua base acoplada a dois outros pequenos cilindros laterais (figura 127).



Fig. 126: Louise Bourgeois, *Fillette*, 1968. Escultura, látex sobre gesso, 59.7 x 28 x 19.1 cm). Acervo MOMA- Museu de Arte Moderna NY, EUA.



Fig. 127: Constantini Brancusi. *Torso of a Young Man*, 1923. Escultura em madeira, 42.7 x 28.4 x 14.6 cm. Acervo Museu Nacional de Arte Moderna, Centre Georges Pompidou, Paris.

Apesar da materialidade distinta das obras de Bourgeois e de Brancusi, a semelhança das formas revelam leituras plurais, pois ambas podem ser concebidas tanto como um torso masculino — como indica Brancusi no título da obra — ou até um torso feminino, no caso da artista francesa. A ambiguidade das formas fálicas, criadas por esses artistas, conseguem perturbar e fascinar o observador, como Roland Barthes ao admirar o realismo das fotografias de Gloeden.¹⁹⁸

O fotógrafo americano Robert Mapplethorpe (1949-1989) registrou o sexo masculino de outra maneira (figuras 128, 129 e 130). Suas fotografias são marcadas pelo controle técnico: luminosidade, ângulos, recortes e gramatura das imagens, orquestrados de modo quase científico. Os falos são exibidos sem pudores, mas também a composição de Mapplethorpe associa o pênis

¹⁹⁸ A representação do falo híbrido, que pode ser mais de um objeto, ora torso masculino, ora feminino, também aparece nos cartões-postais da coleção de Gomes. Nos postais já citados de Adrian Loos e no cartão-postal de Alfred Beloch o pênis é também é um braço musculoso, um foguete e uma torneira, por exemplo.

com temas como poder, violência e sexualidade, especialmente a vertente sadomasoquista. Em suas fotografias o pênis transforma-se em dispositivo desconcertante na composição. É o caso do homem vestindo roupas formais (figura 129), calça, terno e colete muito bem alinhados, ajustados de forma elegante ao corpo, configurando a impressão de ordem, seriedade. Essa austeridade se rompe com o pênis do modelo, que se liberta da braguilha e projeta-se para fora. O olhar deixa de lado a sisudez da vestimenta e o falo ganha toda a centralidade da imagem.



Fig. 128: Robert Mapplethorpe (1946-1989). *Cock*, New York, 1981. Los Angeles County Museum of Art (LACMA).



Fig. 129: Robert Mapplethorpe (1946-1989). *Man in Polyester Suit*, 1980, 50.8 x 40.6 cm. Acervo Galerie Thomas Schulte, Berlin.



Fig. 130: Robert Mapplethorpe (1946-1989) *Cock and Gun*, 1982.

Na obra *Ejaculation in Trajectory* (figura 131) Andres Serrano¹⁹⁹ apresenta fotografias de um líquido leitoso. Os registros capturam trajetórias dos jatos dessa substância. O fundo escurecido e sem nitidez destacam esses filetes contorcidos que avançam livremente de uma borda a outra. Poderiam perfeitamente confundir um observador desatento a afirmar que se tratam apenas de feixes luminosos sobre um fundo escuro. No entanto, o título da obra indica que os jatos correspondem ao líquido seminal, e então a imaginação rememora imediatamente imagens do pênis e do ato sexual. De fato essas fotografias suscitam liberdade e se opõe aos tempos de sexo dos preservativos, onde o terror de doenças é transportado pelos fluidos sexuais. Por outro lado, aparentemente nunca como hoje foi tão explorada a atuação do sexo masculino e a exuberância de sua ejaculação na indústria da pornografia contemporânea.

Serrano subverte a exibição das formas fálicas ao ocultar o pênis e ao exhibir somente sua produção orgânica. A fotografia do artista transtorna o olhar ao converter o sêmen em indícios da realidade. Operando como uma espécie de microscópio revelador, onde coisas ocultas saltam aos

¹⁹⁹ O artista nova iorquino nasceu em 1950. Andres Serrano tornou-se conhecido por suas obras escatológicas, que utiliza imagens de cadáveres, fezes e fluídos corporais. Destacou-se pelo trabalho *Piss Christ* (1987), fotografia de um crucifixo no interior de um recipiente de vidro submerso na própria urina do artista. Nos anos de 1990 foi responsável pela arte dos álbuns *Load* e *ReLoad* da banda *Metallica*.

olhos, a fotografia amplia, paralisa e captura cenas da fisiologia viril.



Fig. 131: Andres Serrano. Sem título, XIV, X, VII (*Ejaculation in Trajectory*), 1989. 50.8 x 60.96 cm.

Tal exposição circunstanciada do sexo masculino também se faz presente na obra da artista Marina Abramović²⁰⁰. Seu curta-metragem *Balkan Erotic Epic* (2005) baseia-se em pesquisa sobre os rituais folclóricos de tradições pagãs de um povoado dos Balcãs. A artista explora de maneira irônica como a sexualidade e o corpo humano foram empregados em rituais relacionados ao cotidiano camponês. A pesquisa, feita pela artista, revelou os usos do erotismo no tratamento de questões rotineiras, como por exemplo em períodos chuvosos nos quais as mulheres da aldeia deveriam correr para os campos sem roupa de baixo, levantar as saias e exibirem o sexo feminino, somente assim assustariam os deuses que cessariam o aguaceiro.

Em outra cena do curta cinco homens vestidos com roupas tradicionais da região dos Balcãs se apresentam de pé. Enfileirados, com as mãos apoiadas nos coletes que vestem, pernas ligeiramente afastadas, encaram a câmera frontalmente. Suas braguilhas abertas expõem pênis eretos. Acompanhados por um fundo musical o grupo permanece imóvel. O expectador acompanha todas as fases da ereção. A cena inicia com o sexo masculino elevado e enrijecido. Com o decorrer do tempo a imagem se transforma. Os falos turgescentes e com certa imponência vão mudando de angulatura, diminuindo sua rigidez até que apontem para o solo. Virilidades são expostas e, apesar do sucesso plástico dos órgãos masculinos, estes sucumbem diante da presença do inevitável, a mortalidade. A imobilidade dos rapazes transforma os pênis em protagonistas, apaga a presença masculina, uma vez que os olhares do espectador são imantados pelo membro fálico.

Retornando o olhar para a coleção de cartões-postais de Alair Gomes ressalto a presença de postais com figuras femininas (figuras 132-136). O ponto intrigante, ao observarmos esse pequeno conjunto, é ausência dos rostos na maioria dos cartões. Apenas um postal exibe o rosto feminino: é o da atriz Sônia Braga (figura 132). Os outros postais exibem partes do corpo feminino, sempre cobrindo a frente. Nos cartões, há um nu de costas, uma bailaria saltando usando um tecido

²⁰⁰ Marina Abramović nasceu na extinta Iugoslávia em 1946. Sua obra é caracterizada pelas performances que iniciaram na década de 1970. Suas performances são caracterizadas pelo emprego do próprio corpo como sujeito e meio. Entre 1976 e 1988, Abramović colaborou com o artista alemão Ulay, juntos criaram performances que exploravam binários como masculino e feminino, ativos e passivos, através da execução de ações repetitivas, exaustivas e muitas vezes dolorosas. Atualmente o trabalho de Abramović exige cada vez mais o envolvimento do espectador, como em *The Artist Is Present*, na qual os visitantes do museu podiam sentar-se diante da artista e encará-la silenciosamente.

transparente no tronco, uma mulher nua na praia com os braços cruzados e apoiados sobre um relevo não identificado. Mais um ponto de comparação ao trabalho de Hudinilson, que também adiciona imagens femininas em suas colagens. Na figura 137 o corpo feminino também tem recortes que ocultam o rosto. E ainda os segmentos corporais femininos são exibidos repetidamente: troncos sinuosos com roupas que demarcam formas curvilíneas transformam-se em motivos. Tanto no trabalho do artista paulistano como na coleção de Gomes há o destaque para a composição corporal da mulher. Evidenciado pela nudez, no caso de Alair, e pela repetição, no caso de Hudinilson, as formas e volumes femininos são elementos de interesse desses artistas.



Fig. 132: Antonio Guerreiro. *Sonia Braga*, atriz, 1984. Corpostal. Paulo Klein editor/Impressão Lastri S/A. São Paulo/Brasil, cartão-postal.



Fig. 133: Sergio Duarte. *Meditation/Meditação*, 1984. Corpostal. Paulo Klein editor/Impressão Lastri S/A. São Paulo/Brasil, cartão-postal.



Fig. 134: Antonio Guerreiro. *Mulher Voadora/Flying Woman*, 1978. Corpostal. Paulo Klein editor/Impressão Lastri S/A. São Paulo/Brasil, cartão-postal.



Fig. 135: Sergio Duarte. *Innocence/Inocência*, 1984. Corpostal. Paulo Klein editor/Impressão Lastri S/A. São Paulo/Brasil, cartão-postal.



Fig. 136: Sergio Duarte. *Nursing Day/Dia de Lactação*, 1985. Corpostal. Paulo Klein editor/Impressão Lastri S/A. São Paulo/Brasil, cartão-postal.

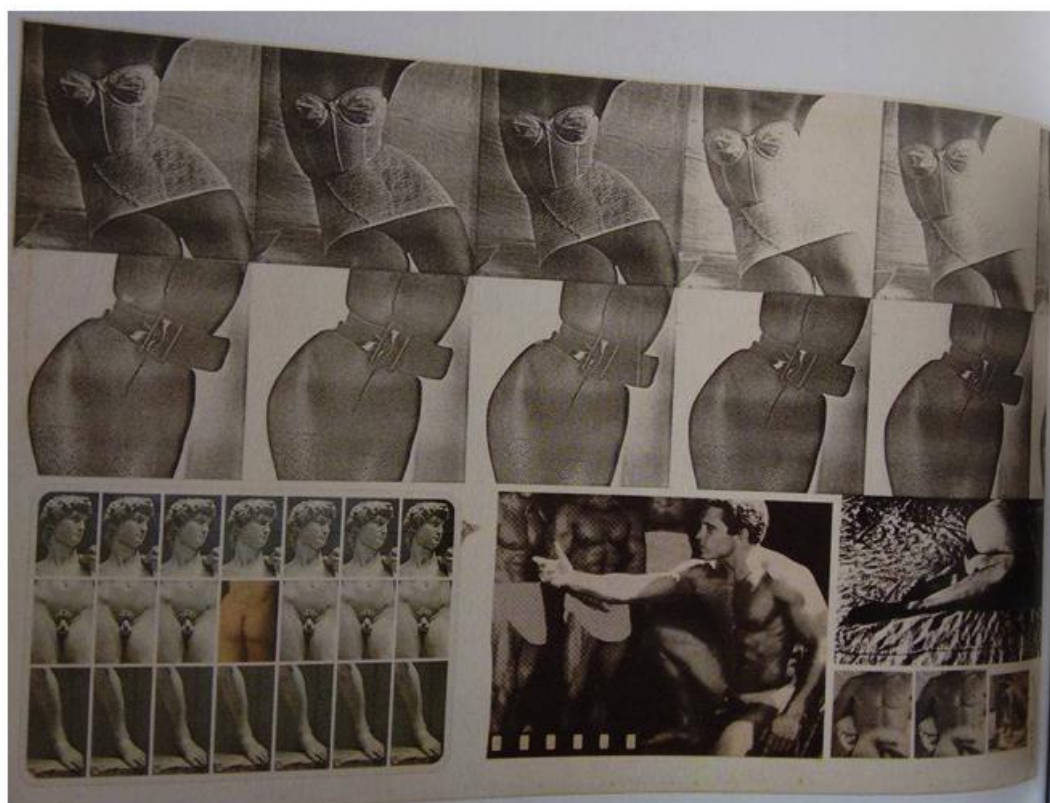


Fig. 137: Hudinilson Junior. Sem título, 1980/1990. Colagem sobre papel, 44x32cm

Alair Gomes não foi só um colecionador de cartões postais, mas também um criador desse objeto. Gomes foi um dos artistas que participou da publicação *Corpostal* (1986), editada por Paulo Klein, com 16 fotografias de caráter sensual tanto feminino quanto masculino. A fotografia da figura 138 foi criada para compor essa publicação, conforme apresentada na nota do *Jornal do Brasil* de 1986 (figura 138). A imagem apresenta um jovem de costas nu. Sua postura indica que caminha adiante em direção ao fundo do mar. A água espumosa e agitada cobre as coxas deixando exposta as nádegas alvas e de volume perfeito. O cartão postal de Andrew Kennedy (figura 140) apresenta tema semelhante. Mesmo que a paisagem da fotografia de Kennedy não seja a marítima e a visível diferença de estrutura corporal entre os dois rapazes, há afinidades entre as duas fotografias. O efeito erótico presente nelas é inegável. Os dois rapazes estão nus, de costas para o observador, braços flexionados e o efeito da água agitando-se entre glúteos calipíngios, nas coxas e quadris, permitem a comparação imediatamente.



Fig. 138: fotografia da nota do Jornal do Brasil.

A sensualidade em Postal. Caderno B. 13 de julho, 1986, RJ



Fig. 139: Alair Gomes. Cartão-postal da série *Corpostal* 1986.

RJ. Acervo Biblioteca Nacional RJ



Fig. 140: Andrew Kennedy. *The Splash*, s/d. Cartão-postal.

Acervo Biblioteca Nacional RJ.

A exibição das nádegas nessas fotografias remetem ao texto de 1983, no qual Alair Gomes deixa explícito seu olhar enamorado e lírico para essa região do corpo masculino: “A young man’s rump is the most beautiful, single – though bipartite – structure in the whole Creation”²⁰¹, o texto continua com mais elogios:

the back of the standing young man incarnates and reveals the beauty-essence of ascension – his buttocks are the still motor of ascension [...] In the bare back of a standing young man, the cleft between the bloated wings of his buttocks is certainly scandalous, but not in flagrant, glaring sense of cazzo; puissant or tender, or both, his buttocks are also very much pure poetry, and the fissure between them is scandalous in an eminently poetical sense.²⁰²

O olhar lírico para o formato dos glúteos recorda a admiração que o poeta Carlos Drummond de Andrade cultivava pelas nádegas femininas: “Não lhe importa o que vai pela frente do corpo. A bunda basta-se. Existe algo mais?”²⁰³

O esporte é tema presente tanto nas séries fotográficas de Alair Gomes como em sua coleção de postais. Em 1968 Gomes fotografou atletas de remo treinando na Lagoa de Freitas no Rio de

²⁰¹ GOMES, 1983, p. 510 (texto inédito).

²⁰² GOMES, 1983, p. 522. (texto inédito).

²⁰³ ANDRADE, Carlos Drummond de. *O amor natural*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 26

Janeiro. As fotografias (figura 141) capturam o jogo entre as linhas geométricas formadas pelos remos e os corpos dos rapazes. Como se presenciássemos a movimentação dos bailarinos nas coxias, momentos que antecedem a entrada no palco, as fotografias exibem a preparação dos remadores, momentos de organização da equipe em solo pouco antes de embarcarem.



Fig. 141: Alair Gomes. Série *Esportes*, 1968-1969 Acervo Biblioteca Nacional RJ.



Fig. 142: Barry Mckinley. *Boys of Bondi* (1983). Black & White Images Ltd. London.

O mesmo tema se apresenta na coleção de cartões-postais. No postal de Barry Mckinley²⁰⁴ (figura 142) quatro atletas são fotografados em circunstância similar. Os rapazes de roupa de banho e touca protetora posicionam-se em pé ladeando o barco. Olhares que se desencontram da câmera, parecem à espera de algum detalhe para o embarque, talvez a autorização do treinador ou a chegada do timoneiro. Os corpos musculosos são exibidos entre os remos. A luz natural revela membros superiores, inferiores e troncos. A sunga dos dois atletas cobre comedidamente uma pequena região das nádegas. Redondos e volumosos os glúteos são exibidos sem grande esforço pelos modelos, são perfeitamente arredondados e voluptuosos, disponíveis para a contemplação. Novamente essa região erógena do corpo é potencializadora do erotismo na fotografia.

Os remadores de Gomes usam roupas mais comportadas, se comparadas às dos atletas de Mckinley. Nem por isso Alair deixa de conferir sensualidade aos remadores, com recortes que privilegiam a cintura e as coxas dos rapazes. Aqui, mais um exemplo da correspondência visual entre os postais e a fotografia de Alair Gomes.

A produção de cartões postais realizada por Alair Gomes vem de encontro ao cenário da arte contemporânea do período. A arte postal foi um dispositivo artístico importante durante a década de 1970 até meados dos anos de 1980. O historiador da arte Walter Zanini (1925-2013) que atuou na direção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) no período de 1963 até 1978, foi importante incentivador da arte postal. As exposições *Prospectiva'74* e *Poéticas Visuais* (1977) são exemplos marcantes da promoção de Zanini por essa manifestação, tanto que resultou ao MAC USP uma importante coleção pública de arte conceitual internacional. Durante esse período artistas como Anna Bella Geiger, Cildo Meireles, Regina Silveira, Julio Plaza, Vera Chaves Barcellos, Rogério Nazari, Paulo Bruscky, dedicaram-se à criação de cartões usando fotografia, carimbos, *offset*, xerografia e colagens.

Ainda a 16ª edição da Bienal de Arte de São Paulo, em 1981, exibiu o primeiro *Núcleo de Arte Postal* com trabalhos de artistas enviados pelos Correios. A curadoria geral era de Walter Zanini e haviam trabalhos de vários artistas, entre eles Hudinilson Junior. Lembrando que Gomes era um frequentador assíduo das bienais paulistanas²⁰⁵, não seria apenas casualidade que também

²⁰⁴ McKinley nasceu na Nova Zelândia e viveu na Austrália, onde estudou medicina antes de se tornar fotógrafo profissional. Para a revista *L'oeil de La Photographie*, na década de 1970, Barry McKinley inovou no modo de fotografar a moda masculina, introduziu movimento, poses casuais e composições fotográficas ao ar livre. McKinley trabalhou como fotógrafo de moda em toda a Europa durante a década de 1960 e depois mudou-se para Nova York trabalhando para revistas como *Esquire*, *GQ* e *Interview*. Morreu em 1992 devido a complicações pelo HIV. L'OEIL DE LA PHOTOGRAPHIE. (Ed.). Barry McKinley. *L'oeil de La Photographie*, França, 06 fev. 2013. Disponível em: <<http://www.loeildelaphotographie.com/en/2013/02/06/article/20083/barry-mckinley/>>. Acesso em: 08 maio 2013.

²⁰⁵ Minha afirmação advém das leituras dos diários de Alair Gomes, o artista menciona suas visitas frequentes em várias edições das Bienais de São Paulo. Outro indicio da importância que este evento tinha para Gomes são textos publicados outros inéditos com suas impressões dessas exposições, cito: *Impressões da V Bienal de São Paulo*, Jornal do Brasil (Suplemento Dominical, 21 de nov. 1959, p. 4); *A arte Moderna na 6ª. Bienal de São Paulo*, Diário de Notícias (Suplemento Literário, 17 dez. 1961, p 4); *A arte hoje: X Bienal*. Rio de Janeiro: Acervo Alair Gomes,

experimentasse esse formato artístico na mesma década em que o mais importante evento de arte do país garantiu espaço de destaque para esse tipo de trabalho.

No acervo da Biblioteca Nacional duas fotografias alocadas ao grupo dos postais chamaram atenção: o motivo foi o papel fotográfico. As imagens não foram impressas em papel cartão como o restante do conjunto. Mas, se eram fotografias, porque estariam na coleção de postais? Talvez pelo conjunto dos cartões ainda não estar catalogado, até o momento da minha consulta. As duas fotografias poderiam ter sido confundidas com os postais, uma vez que apresentam as mesmas dimensões dos cartões.²⁰⁶

O par de fotografias representam o mesmo jovem, bem vestido com roupas formais, terno, gravata, chapéu e uma bengala. Remete à elegância dos Dândis. Na figura 143 o fundo uniforme, que se estende até o solo indica um retrato feito em estúdio, provavelmente por um fotógrafo profissional. O modelo posiciona seu corpo para a diagonal e mostra-se de perfil, segurando na mão esquerda a bengala e um chapéu. No segundo retrato (figura 144) o rapaz se posiciona frontalmente, porém o olhar não acompanha seu alinhamento corporal e se desvia do encontro com a lente fotográfica, conferindo uma postura fugidia e distante. A bengala divide a composição em duas porções. Sustentado pelas duas mãos, logo abaixo do quadril, o objeto segmenta o corpo do rapaz em duas partes. A linha horizontal formada pela bengala é acompanhada pelas linhas do banco de madeira, no segundo plano. Ao fundo uma vegetação composta de troncos de árvore robusta é capturada sem esforços.

Esses dois retratos se parecem com a descrição de duas fotografias que o próprio Alair fez em um texto de 1989:

Afinal, hoje, repentinamente, decidi ampliar fotos do meu pai quando jovem e fixá-las num quadro, no qual, com frequência, penduro retratos de outros jovens e que gosto de deixar na minha mesa de trabalho enquanto escrevo. Agora tenho duas fotos dele ao lado das fotos de três jovens modelos americanos de minha predileção, todos exibindo impressionantes ereções: Eric Manchester²⁰⁷ numa foto que particularmente aprecio e na qual há tempos notei uma semelhança facial real com o meu pai, Don Bishop e “Shane”.

Meu pai devia ter uns 20 e poucos anos nas fotos e está incrivelmente charmoso em ambas. Que felicidade essa descoberta! É possível que só hoje eu me dê conta que ele foi um jovem muito atraente? Nelas, também reconheço claramente meus próprios traços de juventude, mas imagino que em nenhuma de minhas fotos quando jovem eu apareça tão encantador quanto ele – o tipo de homem por quem eu possivelmente me apaixonaria de imediato se cruzasse na rua, decerto, não apenas pela semelhança comigo mesmo. Ele está muito bem nas duas fotos – ambas mostram um belo rosto e com mais detalhes que nas fotos que eu já havia ampliado e as quais totalmente observei através do autoimposto véu da censura. Prefiro a foto que ele usa um chapéu palheta, possivelmente do tipo que usei quando criança. Que olhos e que lábios! Quão profunda e perfeitamente imbuído de extremo charme e encanto juvenil ele está! Quão absolutamente adorável enquanto jovem! Que

Biblioteca Nacional do RJ. (Inédito).

²⁰⁶ Essa troca é só uma sugestão, pois o departamento iconográfico da Biblioteca Nacional afirma que teve o cuidado de receber e guardar o acervo do artista do mesmo modo que foi entregue, sem realizar mudanças na organização do conjunto das imagens.

²⁰⁷ Um ensaio fotográfico de nus de Eric Manchester foi publicado na revista *Advocate Men* em agosto de 1987.

novo e imenso tesouro para mim!²⁰⁸

Poderiam os dois retratos descritos por Gomes, serem os do seu pai? A correspondência de elementos nos retratos descritos no texto com as duas fotografias da coleção de postais se dá pela menção ao chapéu de palha. Como o chapéu se configura como único indício de correlação entre texto e imagem, a afirmação, portanto, pode ser questionável.

Mas o relato da atração por um jovem bonito é de um extremo entusiasmo e contamina o leitor. O anseio em comparar texto e imagem cresce com o cotejamento entre a escrita e a fotografia. O jogo entre os dois documentos coloca a figura paterna na coleção de belezas masculinas do fotógrafo. Ao comparar a imagem do jovem pai com o modelo Eric Manchester, de maneira apaixonada, Gomes confere a mesma adoração que cultivava pela beleza dos garotos ao corpo de seu pai jovem.



Fig. 143: fotografia de autor desconhecido, s/d. Acervo Biblioteca Nacional RJ.



Fig. 144: fotografia de autor desconhecido, s/d. Acervo Biblioteca Nacional RJ.

²⁰⁸ GOMES, Alair. *My Young Father*. 17 de julho de 1989. Acervo Biblioteca Nacional RJ.

Entrevistas

Na busca por compreender a obra de Alair Gomes foi muito importante a interlocução com pessoas que conheceram o artista. Algumas tentativas sem sucesso, mas tive a sorte de conhecer três homens que generosamente me concederam seu tempo e aceitaram conversar sobre Alair. Todos os depoimentos revelaram detalhes da personalidade singular do artista que reverberaram em sua obra²⁰⁹.

Joaquim Paiva

Joaquim Arnaldo de Paiva Oliveira (1946) é natural de Vitória, Espírito Santo. Foi diplomata, é fotógrafo e colecionador. Iniciou os estudos em direito, inicialmente na Universidade do Estado da Guanabara, no Rio de Janeiro, e depois na Universidade de Brasília (UnB), onde veio a se formar em 1970. Entre 1968 e 1969, faz o Curso de Preparação à Carreira de Diplomata, no Instituto do Rio Branco, na cidade do Rio de Janeiro, ingressando em seguida na carreira e servindo nos seguintes países: Canadá, Venezuela, Peru, Argentina, Portugal e Espanha. Foi durante sua estadia em Brasília que a fotografia ganha espaço em sua trajetória.

O primeiro trabalho fotográfico de Paiva trata do Núcleo Bandeirante (que congrega os operários que haviam trabalhado na construção de Brasília), mas passa pouco a pouco dos ensaios consagrados ao povo e à arquitetura das cidades em que vive para os trabalhos de expressão pessoal de enfoque autobiográfico. É um dos mais importantes colecionadores de fotografia brasileira contemporânea. Atualmente seu acervo conta com aproximadamente 2.000 imagens de mais de 130 fotógrafos diferentes. Seu acervo que foi exposto diversas vezes tanto no Brasil quanto no exterior. Foi tradutor da obra de Susan Sontag, *Ensaaios sobre a fotografia*, para o português em 1981; publicando ainda, em 1989, um livro de entrevistas com 25 fotógrafos brasileiros: *Olhares refletidos*.

A entrevista foi realizada na cidade do Rio de Janeiro, no mês de abril de 2015, na residência do fotógrafo. Paiva frequentou a casa de Alair Gomes, tornaram-se amigos e inclusive realizou uma importante entrevista com o fotógrafo no ano de 1983.

Paiva conheceu Alair Gomes por volta do final de 1976. Um amigo de Paiva, Clovis Zaneti — um galerista de arte brasileira em Toronto, no Canadá — indicou-lhe que fosse conhecer a obra de Gomes. Paiva marcou uma visita ao apartamento de Alair, que no período morava na rua Prudente de Moraes, Ipanema. Nessa ocasião Paiva adquiriu parte da série *Sonatinas four feet*. A

²⁰⁹ Todos os depoimentos citados neste texto foram transcritos de forma integral, exatamente do modo que foram verbalizados ou redigidos, no caso da entrevista por e-mail.

amizade e a identificação graças aos interesses comuns foram logo percebidas pelos dois fotógrafos.

Joaquim Paiva relata um detalhe importante sobre obra de Gomes. Talvez em decorrência do caráter erótico de sua obra, Gomes era reservado quanto aos momentos de exibi-la. Paiva conta que o artista mostrava as séries de nus fotográficos para poucas pessoas:

E sempre que eu vinha ao Rio o procurava e ficávamos conversando, não saíamos muito. Dentro da casa dele estavam as fotografias e ele gostava de mostrá-las. Aos sábados a tarde, por volta das cinco ou seis da tarde, sempre havia um grupo de amigos ali, com quem ele intercambiava as fotos, com quem ele mostrava as fotos, pois ele não podia mostrar as fotos.²¹⁰

Em seguida, Paiva explica porque Gomes “não podia mostrar as fotos”, ou seja, exibir esse conjunto de imagens, especialmente de rapazes, era algo considerado subversivo, perigoso, em períodos de repressão militar pelos quais o país passou. Joaquim Paiva relembra o caso de censura que Gomes sofreu em uma das ocasiões que exibiu ao público sua obra: “Ele teve uma exposição no Cassino Atlântico, em Copacabana, em pleno regime militar, um coronel acaba, manda acabar com a exposição.”²¹¹

A *Foundation Cartier-Bresson* realizou em Paris no ano de 2001, uma exposição com as obras de Alair Gomes. Joaquim Paiva comentou como foi a recepção do público europeu nessa mostra. E conta como ficou surpreso por não testemunhar alguma manifestação negativa quanto às obras expostas:

E, sabe, eu estive na exposição, e eu tive a grande curiosidade, as fotografias dos nus frontais dos rapazes que compõem a grande Sinfonia com mais de 1700 fotos, muitas dessas fotografias dos rapazes em nu frontal e muitas vezes em ereção, óbvio porque pelo erotismo do Alair e pelo contato dele com os rapazes... Então, essas fotos, vamos dizer as mais “barra pesada”, estavam em uma sala e eu fiquei curioso em saber o que o público estava achando dessas fotos que poderiam despertar censura. E resolvi perguntar a uma funcionária que ficava tomando conta da sala: “Eu queria saber o que estão achando dessa sala, das fotos?” E sabe o que ela me respondeu? Ela me disse: “ah as pessoas acham os rapazes muito peludos”. Eu tinha uma expectativa de que ela fosse ser combativa ou dizer que as pessoas estavam achando tudo uma indecência ou um absurdo, e não foi nada disso.²¹²

Ainda sobre a exposição francesa de 2001, houve, por outro lado, dificuldade de circulação da exposição. Segundo afirma Paiva, havia a intenção de levar a montagem para outros locais, mas a recepção a tal ideia foi negativa:

Quando houve a exposição organizada pelo Hervé Chandès que era o diretor da *Foundation Cartier-Bresson*, em Paris, na primavera européia de 2001, eu soube que o diretor da *Foundation* ofereceu a exposição para outros países, mas a exposição não foi aceita pelo

²¹⁰ Depoimento de Joaquim Paiva em entrevista concedida em 15 de abril de 2005 no Rio de Janeiro.

²¹¹ Depoimento de Joaquim Paiva, 15 de abril de 2005, Rio de Janeiro.

²¹² Idem.

tema, na época não. Eu não sei se ele chegou a oferecer aos Estados Unidos, mas o tema nos Estados Unidos talvez fosse mais polêmico ainda do que na Europa. E eu tenho essa impressão que ele nem pensou em fazer esse contato com os Estados Unidos, porque sabia que não teria abertura.²¹³

Paiva faz um importante comentário sobre a comparação entre a obra de Alair Gomes e do estadunidense Robert Mapplethorpe (1946-1989). Para Paiva, Gomes tem um papel muito mais transgressor que o do artista norte-americano. O erotismo nas fotografias de Alair Gomes parece surgir naturalmente, mesmo que seja resultado das escolhas do recorte dele. Paiva ainda enfatiza:

Alair erotiza os vários fragmentos que ele fotografou, ele não tem a culpa católica, cristã, que aparece na obra de Mapplethorpe quando, por exemplo, ele faz seus autorretratos. A obra de Mapplethorpe é da instância do confronto, mais agressora, o que não tem nenhuma relação com a leveza das imagens de Alair.²¹⁴

Parece-me fecunda essa observação feita por Joaquim Paiva. Tomando como exemplo as imagens de *Glimpses of America*, elas se afastam do modo como as fotografias de Mapplethorpe tratam os desejos masculinos. Gomes preocupa-se mais com os indícios eróticos nos detalhes das situações criadas pelo seu olhar e menos com controle de aspectos técnicos da fotografia, como luminosidade, composições formais etc. Em *Glimpses* o fetiche masculino está nas ruas, diferentemente das cenas compostas com rigor de estúdio, nas fotografias de Mapplethorpe.

Luiz Carlos Lacerda

Luiz Carlos Lacerda de Freitas nasceu em 5 de julho de 1945, no Rio de Janeiro, em uma família com afinidades artísticas: bisavô e avô foram poetas e o pai o cineasta João Tinoco de Freitas. Assim, Lacerda teve contato com diretores e roteiristas desde a infância. Iniciou-se na literatura com a poesia, mas quando teve a oportunidade de trabalhar como assistente do diretor Nelson Pereira dos Santos, no filme *El justiceiro* (1967), passou a viver intensamente a trajetória cinematográfica. Lecionou na Escola Internacional de Cinema, em Cuba, e na Universidade Estácio de Sá, no Rio de Janeiro. Trabalhou na área de publicidade e na TV Globo, onde foi o primeiro produtor executivo de novelas e instituiu a decupagem nos roteiros. Viveu o movimento hippie e a contracultura nos anos 1970, convivendo com personagens conhecidos da época.

O primeiro filme dirigido por Luiz Carlos Lacerda é o curta-metragem *Odóia-67*, sobre a festa de Iemanjá, rodado em 16 mm, em 1967. *Mãos Vazias* (1971) é um longa-metragem baseado no romance de Lúcio Cardoso, que tem Leila Diniz e José Kleber entre os protagonistas. Em *O Princípio do Prazer*, de 1979, com Odete Lara no elenco, Lacerda também se destaca na direção e

²¹³ Idem.

²¹⁴ Idem.

apresenta cenas homoeróticas. Em *For All - O Trampolim da Vitória*, de 1997, comédia dramática inspirada na presença dos militares norte-americanos em Natal durante a Segunda Guerra, foi agraciado com o Kikito de Ouro de melhor filme no Festival de Gramado de 1997. Em 2002 realiza um curta-metragem sobre a parada LGBT no Rio de Janeiro e em 2003 o filme *A Morte de Narciso* sobre a obra de Alair Gomes.

O primeiro contato com o cineasta Luiz Carlos Lacerda ocorreu no Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, na exibição de estreia do filme sobre o jornal *Lampião da Esquina*. A entrevista ocorreu dias depois na casa do cineasta, no bairro do Jardim Botânico, em 16 de abril de 2016.

Questionado em que momento sua admiração pela obra de Alair Gomes se inicia, Lacerda relata que conheceu o fotógrafo na década de 1960, quando garoto, aos 15 anos. Por intermédio do escritor Lucio Cardoso (1912-1968) que foi amigo de Alair e fotografado muitas vezes por ele. Lacerda relata que encontrava Alair Gomes em muitos locais, sempre acompanhado de sua máquina fotográfica.

O cineasta lembra que Alair inicia modestas publicações de suas fotografias no mesmo momento da publicação do jornal *Lampião da Esquina*, mas indica que eram fotografias de artistas, retratos de escritores, de atores e atrizes que encomendavam seu trabalho. Lacerda via Alair fotografando nas praias, mas não entendia muito bem o trabalho dele, pois nunca via as fotos impressas. Para Lacerda, Alair Gomes era “um documentarista do corpo masculino, super dedicado: mais que dedicado era uma obsessão pelo corpo masculino”²¹⁵.

No depoimento para o livro da *coleção aplauso*, que trata da obra do cineasta, Lacerda também comenta o motivo de seu interesse pela obra de Alair Gomes: “Uma figura estranha, parecia um indiano com cabelo comprido. Naquela época do desbunde, no pier de Ipanema, cheguei a vê-lo fotografando os garotos, com tele, pegando as pessoas em sua espontaneidade. Queria tirar esse cara das sombras.”²¹⁶

As fotografias de caráter erótico Lacerda só foi conhecer em 2001 quando ganha de presente o catálogo da exposição da Fundação Cartier-Bresson em Paris. Depois disso o cineasta decide fazer o filme sobre Alair. Lacerda afirma que não queria fazer um documentário tradicional, com algum especialista em arte e fotografia analisando a obra de Gomes “não se encaixaria esse formato para uma obra de forte evocação poética”²¹⁷. O filme é mesclado por depoimentos de amigos de Alair com as cenas de atores nus declamando poemas em cenários que remetem à cultura clássica.

A produção do filme baseou-se em pesquisas realizadas no acervo da Biblioteca Nacional durante dois meses. Lacerda também buscou poesias homoeróticas e escolhe a poesia do poeta

²¹⁵ Depoimento de Luiz Carlos Lacerda em entrevista realizada 16 de abril de 2016, Rio de Janeiro.

²¹⁶ LACERDA, Luiz Carlos; STERNHEIM, Alfredo. *Luiz Carlos Lacerda: prazer & cinema*. São Paulo, SP: Imprensa Oficial, 2007, coleção Aplauso-Cinema Brasil, p.173.

²¹⁷ Luiz Carlos Lacerda em entrevista, 16 de abril de 2016, Rio de Janeiro

cubano José Lezama Lima (1910-1976). *Muerte de Narciso* (1937) é o poema eleito e acaba por levar o título do filme. Para o cineasta, o título enquadrava-se na teoria Freudiana sobre o caráter narcisístico no homossexualismo. Esta observação de Lacerda se contradiz à atitude de Alair Gomes, pois aparentemente não há momentos em que o fotógrafo se mostra narcisista, pensemos na sua aparência física e nas simples vestimentas que ele usava.

Luiz Carlos Lacerda comenta a recepção do filme nos festivais de cinema pelo país e surpreende-se sempre com o bom acolhimento do filme, pois imaginava que as cenas de nu masculino causariam algum protesto do público. No entanto, o cineasta relembra um caso de recepção negativa que ocorreu durante o Festival de Cinema de Tiradentes:

No festival de Tiradentes foi bem aplaudido, só três adolescentes saíram indignados. Em compensação, duas senhoras de uns setenta anos vieram me cumprimentar, dizer que estavam sensibilizadas com o filme e a obra do fotógrafo, e que lindo eram os rapazes. Curiosa essa percepção entre gerações tão diversas²¹⁸.

Durante a produção de *A Morte de Narciso*, o cineasta inscreveu o filme em programa cultural do governo do Rio de Janeiro, com a finalidade de pleitear fomento financeiro público. O projeto não é aprovado. Lacerda soube depois que a negativa se deu porque a comissão responsável pelo fomento alegou tratar-se de pornografia. Felizmente o filme consegue outros apoios financeiros e é realizado.

O cineasta ainda lembra que em ocasião de uma exposição de fotografias no centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro²¹⁹ havia um único nu masculino do fotógrafo. A fotografia estava exposta em uma sala escondida com a censura etária: proibida entrada de menores de dezoito anos. Lacerda sublinha em seu depoimento que ainda há pouco espaço para exhibir as séries de nus masculinos de Alair Gomes, enquanto uma instituição francesa exibiu sem censuras os nus masculinos na exposição de 2001.

Pedro Vasquez

Pedro Karp Vasquez nasceu no Rio de Janeiro em 1954. Graduiu-se em cinema pela Université de la Sorbonne, Paris, em 1978. Possui mestrado em ciência da arte na Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói, Rio de Janeiro, concluído em 1999. Sua atuação na fotografia tem ponto de partida nos anos da década de 1970 quando realiza sua primeira mostra individual (1973). Em 1982 foi um dos responsáveis pela criação do Instituto Nacional de

²¹⁸ Idem.

²¹⁹ Provavelmente o cineasta se refere a Exposição coletiva *Fotografia Brasileira Contemporânea*, realizada em 1995 no CCBB Rio de Janeiro com obras da coleção de Joaquim Paiva.

Fotografia da Fundação Nacional de Arte, órgão que dirige até 1986, e depois atua como curador do Departamento de Fotografia, Vídeo e Novas Tecnologias do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), até 1989. Recebeu Prêmio Nacional de Fotografia da Funarte, em 1996, e Bolsa Vitae de Fotografia, em 1998. Como pesquisador publicou diversos livros: *D. Pedro II e a Fotografia no Brasil* (1985); *Fotografia: Reflexos & Reflexões* (1987), *Mestres da Fotografia no Brasil* (1995) e *Fotógrafos Alemães no Brasil do Século XIX* (2000); *Fotografia Escrita - nove ensaios sobre a produção fotográfica no Brasil* (2012).

Pedro Vasquez conheceu Alair Gomes justamente por causa dos interesses compartilhados pela fotografia. Vasquez não era amigo próximo de Gomes, mas em algumas ocasiões visitou o apartamento do fotógrafo para conhecer sua obra. Na entrevista, comenta que no período eram poucos os fotógrafos que se dedicavam a outro tipo de registro que não fosse o fotojornalismo, e inevitavelmente esse grupo acabava se conhecendo:

Eu conheci Alair Gomes na década de 1970, quando o meio fotográfico carioca ainda era rarefeito, sobretudo no que diz respeito aos interessados em utilizar a fotografia como meio de expressão artística, já que existia então absoluta supremacia do fotojornalismo e da fotografia documental. Assim, quem se interessava pelos aspectos criativos da fotografia acabava se conhecendo em algum momento, no Museu de Arte Moderna, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage ou em fotoclubes, como a ABAF (Associação Brasileira de Arte Fotográfica) e a Sociedade Fluminense de Fotografia.²²⁰

Em 2014 Pedro Vasquez publicou o texto *A Janela Indiscreta de Alair Gomes* para a revista de fotografia *Zum*. No texto Vasquez analisa as fotografias que Gomes realizou da janela de seu apartamento, do sexto andar de um prédio da rua Prudente de Moraes, em Ipanema.

Nesse texto Vasquez também relata como sucedeu a palestra ministrada por Gomes no ano de 1985 na IV Semana Nacional da Fotografia do Instituto Nacional da Fotografia da Funarte em Belém, Pará. Alair Gomes comentou com Pedro Vasquez seu desconforto pelo tratamento que recebeu dos funcionários do hotel, por ser homossexual: “Alegava ter sido hostilizado no hotel pelo fato de ser gay, muito embora nada em sua aparência evidenciasse de imediato essa condição, já que seu estilo era o daqueles que hoje chamamos de *nerds*”²²¹. Essa descrição reforçou a curiosidade de saber como era Alair Gomes e Vasquez ofereceu mais detalhes (conforme a citação no primeiro capítulo). Gomes mantinha uma postura mais discreta e sem exageros no modo de vestir-se.

Sobre a exposição das obras de Alair Gomes, Pedro Vasquez, assim como no depoimento de Joaquim Paiva, também aponta o caso das iniciativas de levar a exposição da *Fundation Cartier-Bresson* de Paris (2001) para outros espaços estrangeiros: “a grande retrospectiva que a Fondation Cartier consagrou a seu trabalho, na França, teve dificuldades para itinerar. Consta, inclusive, que

²²⁰ Depoimento de Pedro Karp Vasquez em entrevista realizada por e-mail, outubro e novembro de 2016.

²²¹ VASQUEZ, Pedro Karp. *A janela indiscreta de Alair Gomes*. 29 jul. 2014. Disponível em: <http://revistazum.com.br/revista-zum_6/janela-indiscreta-alair/>. Acesso em: 05 ago. 2014.

duas instituições americanas desistiram de exibi-la.”

Além das censuras efetuadas pelas instituições, museus, galerias etc, também existe a suspeita de que mesmo dentro de sua casa o acervo de Alair Gomes poderia sofrer algum tipo de restrição. A suposição surge quando Vasquez cita, em seu texto para a revista *Zum*, a tentativa de Gomes de evitar que alguma imagem ou série fotográfica chegasse até às mãos de sua irmã:

começando a levar modelos para o estúdio improvisado na sala de visitas de seu apartamento, produzindo imagens cada vez mais ousadas, a ponto de retratar pênis em close e camisinhas usadas. Fotografias que ainda hoje chocam os mais sensíveis e que ele tinha a precaução de arquivar em caixas separadas nas quais colocava um aviso bem visível destinado à irmã: “Aíla – Não mexer”. Conforme relatou divertido o escultor Maurício Bentes, seu grande amigo e um dos mentores da doação de seu acervo à Biblioteca Nacional²²²

Os três depoimentos são mostras da recepção da obra de Alair Gomes e também indicam o interesse de outros artistas e diretores de instituições culturais pela obra de Gomes. Os relatos descrevem o fotógrafo comprometido intensamente com a sua produção artística, um intelectual que buscou integrar erudição e prazer ao seu trabalho.

O tema da censura na obra do fotógrafo foi levantado em todos os depoimentos dos entrevistados. A incidência de ocasiões que de alguma maneira impediram ou modificaram as possibilidades do artista expor sua obra devem ser tomadas com atenção.

É preciso ressaltar que grande parte da produção fotográfica de Alair foi produzida no período de grande repressão no país. O regime militar construiu um projeto repressivo que foi amplamente aplicado. Ato Institucional número 5 (1968) criou a polícia política, instituiu um sistema nacional de segurança interna, reformulou e ampliou a espionagem, estabeleceu procedimento de julgamento sumário para confiscar os bens de funcionários supostamente corruptos, implantou a censura sistemática da imprensa, instrumentou a censura de diversões públicas, coibiu qualquer elemento que pudesse ser encarado como posição contrária aos aspectos políticos do regime. Qualquer produção nas artes visuais, no teatro, na música, no cinema, na televisão, entre outras, poderia ser farejada pelos órgãos oficiais da ditadura militar.

O jornal *Lampião da Esquina* foi intimado pelo Departamento de Polícia Federal, em agosto 1978. A intimação pedia o fechamento do jornal. Um inquérito foi instaurado e a resolução foi dada somente no fim do ano seguinte com a absolvição do grupo editorial. O episódio causou grande desgaste ao veículo e conforme relata João Silvério Trevisan as bancas de jornais que comercializavam o *Lampião* sofreram atentados, o que impediu o acesso às edições:

²²² VASQUEZ, Pedro Karp. A janela indiscreta de Alair Gomes. 29 jul. 2014. Disponível em: <http://revistazum.com.br/revista-zum_6/janela-indiscreta-alair/>. Acesso em: 05 ago. 2014..

No segundo semestre de 1979, começaram a explodir bombas em bancas de jornais de vários pontos do país, com panfletos anônimos onde se exigia que não mais fossem vendidos nem jornais alternativos (quase sempre de esquerda) nem revistas ou jornais considerados pornográficos (e numa lista apareceu o nome do *Lampião*).²²³

Ter a homossexualidade exposta às claras durante esse período era virar alvo fácil dos órgãos oficiais de repressão. As razões para a perseguição eram sempre subjetivas e podiam depender simplesmente da roupa que se usava, do corte do cabelo, do tom de voz e dos gestos ao portar-se em locais públicos.

Luiz Carlos Lacerda, que viveu o início da sua juventude nos anos da repressão, comenta que a homossexualidade era motivo de qualquer manifestação agressiva, que poderia vir da polícia ou de outras pessoas:

Sou de uma geração que, embora consciente do meu tesão por homens, via os rapazes da minha rua dando porradas em um faxineiro gay vestido de mulher no carnaval. Eu via e ficava paralisado, não conseguia fazer nada. A moral era essa: dar porrada em viado. Ao mesmo tempo eu pensava: não quero ser isso, não é possível que só tenha esse caminho.²²⁴

O poema “Romeu e eu” de Glauco Mattoso²²⁵ publicado na compilação *Jornal dobrabil* (1977-1981) figura a situação de violência, consequência do desejo amoroso entre iguais:

Eu quero brincar com você.
Papai não deixa.
O Diretor proíbe.
A Esquerda se opõe.

Você me chama
e eu morro de vontade.
Papai me ameaça.
O Diretor me intima.
A Esquerda me aterroriza.

Saio escondido,
procuro por você,
mas eles me acham.
Papai me bate.
O Diretor me põe de castigo.
A Esquerda atenta contra mim.

²²³ TREVISAN, João Silvério. Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia a atualidade. 2. ed. São Paulo, SP: Max Limonad, 1986, p.209.

²²⁴ LACERDA, Luiz Carlos; STERNHEIM, Alfredo. *Luiz Carlos Lacerda: prazer & cinema*. São Paulo, SP: Imprensa Oficial, 2007, coleção Aplauso-Cinema Brasil, p.43.

²²⁵ Pedro José Ferreira da Silva nasceu em São Paulo, em 1951, adotou o pseudônimo Glauco Mattoso inspirado no glaucoma que o acometeu à cegueira nos anos de 1990. Tem formação em biblioteconomia pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP) e em letras vernáculas pela Universidade de São Paulo (USP). Nos anos de 1970 Alinha-se ao movimento tropicalista e à contracultura e integra grupos ativistas como o grupo SOMOS fundado em 1978 que atuava principalmente na defesa dos direitos LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros). Na sua grande produção literária alguns destaques: *O que É Tortura?* (1984), *Manual do Podólatra Amador* (1986) e *A Planta Donzela* (2005).

Fico esperando,
 você me procura,
 nos encontramos no escuro,
 nos pegam em flagrante.
 Papai me expulsa.
 O Diretor me interna.
 A Esquerda me sequestra.

Escapo e sobrevivo,
 mas você não está livre.
 É filho de seu Papai.
 Disciplinado ao seu Diretor.
 Prosélito da sua Esquerda.

Vivo solitário, você prisioneiro,
 e não podemos brincar.
 Castram nossa infância
 porque você é igual a mim,
 sua vontade igual à minha,
 mas nos fazem diferentes.²²⁶

O poema de Mattoso além de apresentar a repressão institucional nas figuras masculinas, “Pais” e “Diretor”, ainda apresenta a “Esquerda” como grupo político que, embora atuasse contra o regime militar, era inflexível e intolerante à homossexualidade de seus integrantes. Mais uma vez, cito o depoimento de Luiz Carlos Lacerda, que atuou no Partido Comunista. O cineasta assinala a inexistência de espaços aos homossexuais nos grupos políticos esquerdistas: “Eu tinha recrutado para o Partido um jovem líder comunitário da favela da Rocinha para um trabalho. Mas logo um cara do Partido me chama: ‘Olha, não pode porque ele é homossexual.’ Aquilo foi muito chocante.”

Nesse ambiente de preconceito e rejeição, expressar-se, seja de qual modo fosse, implicava em graves consequências que resultavam desde o silenciamento do artista até arriscar a própria integridade física. Durante a pesquisa uma questão, dentre as muitas que surgiram, nunca me abandonou: qual seria a postura de Alair Gomes diante das manifestações de militância gay naquele período? Não encontrei afirmações concretas sobre sua ausência nos movimentos contracultura, nem nas organizações de grupos que atuavam diretamente sobre o tema. Tampouco encontrei elementos explícitos de alguma atuação direta na luta contra a repressão aos homossexuais. Mesmo diante de um quadro político e cultural com espaços tão escassos que impediam a expansão de trabalhos dentro da temática gay, acredito que Alair, sobretudo a partir de sua obra — carregada de intenções eróticas e extremamente ousada — não esteve alijado de todos os interditos do período.

Alair Gomes não ficou imune aos instrumentos repressivos. Uma nota publicada no *Jornal do Brasil* (figura 145) informa que Alair foi detido pelo DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) no dia 6 de janeiro de 1970. De acordo com o texto, Alair Gomes e mais cinco pessoas foram presas em um apartamento em Copacabana. A nota informa que os policiais seguiram o dono

²²⁶ MATTOSO, Glauco. *Jornal dobrabil*. São Paulo, SP: Iluminuras, 2001, p. 14.

de uma editora até o apartamento e apresentam dois motivos que justificariam as prisões: “acreditam os policiais que o apartamento servia para fins subversivos, além do tráfico de entorpecentes e prática de pederastia [...] Foram encontrados no local, maconha, fotografias imorais”²²⁷. A matéria ainda contém o nome, a idade, a profissão e o endereço dos seis homens detidos, entre eles, o nome de Alair, que é apresentado como pesquisador do Instituto de Geofísica da Universidade do Brasil, cargo que ocupava desde 1958.



Fig. 145: DOPS prende seis em apartamento suspeito. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 06 jan. 1972. Caderno 1, p. 20

Outro caso de repressão, desta vez dirigida explicitamente ao conteúdo da obra de Alair Gomes, ocorreu na participação de uma exposição coletiva. Em 1980 Gomes participa da exposição intitulada *As artes no shopping* realizada no Shopping Cassino Atlântico²²⁸ na cidade do Rio de Janeiro (figura 146).

A mostra ocorreu de 1º de setembro até 4 de outubro de 1980. No folder do evento²²⁹, o jornalista e crítico de arte do extinto jornal carioca *Correio da Manhã*, Jayme Maurício (1927-1997), tece elogios à iniciativa dos proprietários do shopping, enfatizando a arquitetura arrojada do prédio, assim como a sua situação urbanística, considerada por ele excepcionais. A imprensa local também embarcou nessa euforia. Frederico Moraes, crítico de arte do jornal *O Globo*, publicou um texto com bastante entusiasmo sobre a exposição, com frases de efeito: “Enfim, uma idéia nova!”²³⁰

²²⁷ DOPS prende seis em apartamento suspeito. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 06 jan. 1972. Caderno 1, p. 20. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/218>. Acesso em: 10 fev. 2016.

²²⁸ O edifício foi inaugurado em 1940, propriedade do paulista Alberto Quatrino Bianchi, o Cassino Atlântico foi apresentado ao público em instalações luxuosas em um prédio *art déco*, com um pé-direito de quase dez metros, no último ponto da praia de Copacabana, próximo a Ipanema. Decorados pelo artista plástico Gilberto Trompowisky e pelo cineasta Luiz de Barros.

²²⁹ Folder encontra-se no acervo da Biblioteca Nacional RJ.

²³⁰ MORAIS, Frederico. Os 'meninos do Rio' e a tecnologia na festa do shopping. *O Globo*. Rio de Janeiro, p. 28. 05 set. 1980.

ou ainda: “recuperou a festa das antigas bienais paulistas, atraindo uma multidão de artistas, colecionadores, marchands e curiosos”²³¹. O mesmo entusiasmo ocorreu no texto de Wilson Coutinho no *Jornal do Brasil* que afirmou sobre o evento: “É fantástico”²³².



Fig.146: Imagens da Exposição *As Artes no Shopping*, 1980. Shopping Cassino Atlântico no Rio de Janeiro, fragmentos da série *A Window in Rio* (1977-1980) de Alair Gomes. Acervo Biblioteca Nacional do RJ

Talvez o alvoroço também tenha vindo da quantidade de artistas que participaram da exposição: foram mais de 60 artistas. Além de Alair Gomes, havia nomes importantes das artes visuais do período: Abraham Palatnik (1928), Amílcar de Castro (1920-2002), Anna Letycia (1929), Antonio Dias (1944), Cláudio Tozzi (1944), Krajcberg (1921), Ione Saldanha (1919-2001) e Rubens Gerchman (1942-2008), entre outros.

No evento, Gomes expõe parte da série *A window in Rio* iniciada a partir de 1977. As fotografias foram feitas da janela do seu apartamento em Ipanema, no sexto andar, usando uma lente teleobjetiva (de 135mm). O cotidiano da cidade balneária é capturado, a partir dos seus esbeltos habitantes, jovens, quase sempre em traje de banho, constituindo um verdadeiro inventário da passagem, onde triunfa o tempo transitório de quem passa e o tempo lento de quem olha. A série não contém nus masculinos; talvez não seja por acaso que o artista tenha escolhido mostrar fotografias mais amenas de seu trabalho, uma vez que o lugar de exposição era de caráter popular e

²³¹ Idem.

²³² COUTINHO, Wilson. O fantástico show da arte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 7. 10 set. 1980. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/12784>. Acesso em: 10 fev. 2016.

considerando a possibilidade de receber olhares de um público menos afeito à sua arte.

Infelizmente, não encontrei relatos de como se deu a expografia das fotos no espaço do shopping. Mas a disposição espacial ao nível do solo (figura 146) certamente criou um tom provocativo ao proporcionar a mesma sensação do fotógrafo de espionar os rapazes da janela, sem ser notado.²³³

O aparente entusiasmo de Jayme Maurício sublinhado em seu texto no folder dado evento e a companhia de nomes importantes das artes plásticas da época não amenizam, entretanto, o caráter improvisado do evento, bem como os problemas que Alair enfrentou durante essa mostra. Segundo os registros do próprio fotógrafo, a realidade da exposição foi problemática: das 185 fotos expostas, somente quatro voltaram intactas. Uma nota de Frederico Moraes, na edição de *O Globo* de 22 de outubro de 1980, confirma o prejuízo: “O fotógrafo Alair Gomes recebeu 90% das fotos por ele apresentadas na exposição definitivamente estragadas [...] O uso de um líquido para limpeza de vidros, Perveiro, estragou 163 fotos.”²³⁴ Talvez, o incidente insinue que não se tratava de um espaço acostumado aos cuidados museográficos necessários em qualquer exposição artística.²³⁵

Embora não seja possível afirmar que os danos sofridos no trabalho de Alair tenham sido provocados por hostilidade ao seu conteúdo ou que o ocorrido tenha apenas relação com a falta de cuidado da empresa que sediou a mostra, o artista relata que suas fotografias causaram desconforto aos patrocinadores do evento:

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 Capemi²³⁶, proprietária da maioria das lojas do Shopping, fez um escândalo, dizendo que minha exposição era absolutamente imoral – parece até que puxou um revólver – e que não permitia, em nome da ilibada Capemi, que o trabalho fosse exibido (...) Ele era da Capemi, e é muito importante que isso fique bem gravado. Isso se compreende e aconteceu com um coronel. A exposição acabou ficando lá mais de um mês. Que outro coronel da Capemi apareça é muito possível! Mas os

²³³ Ter encontrado no acervo da Biblioteca Nacional, desenhos esquemáticos e anotações de organização expográfica, feitas pelo próprio artista, indicam que Alair era extremamente cuidadoso com a maneira de exibir suas obras. O que me leva a crer, que foi dele a escolha, inteligentemente e articulada, de posicionar as fotografias no piso do shopping.

²³⁴ MORAIS, Frederico. Alair no shopping: 90% fotos estragadas. *O Globo*. Rio de Janeiro, p. 32. 22 out. 1980.

²³⁵ Sobre as falhas dos locais escolhidos para cada obra nesta exposição, foram apontados problemas em mais de um artigo pelos críticos da imprensa aqui já citados: Wilson Coutinho e Frederico Moarais.

²³⁶ Capemi grupo empresarial de 23 empresas controlada por militares da reserva ligados à comunidade. A empresa começou suas atividades com o Lar Fabiano de Cristo, em 1958, pelo coronel de exército e líder espírita Jaime Rolemberg de Lima e um grupo de amigos, que montaram um negócio filantrópico para assegurar a ação social do Lar Fabiano. Mas, o negócio ganhou autonomia jurídica como Caixa de Pecúlio Mauá - pouco depois transformada em Caixa de Pecúlio dos Militares – Capemi. A maioria dos associados da Capemi pertencia às Forças Armadas que, em 1963, atribuíram à empresa a condição de entidade consignatária. Desta forma, Exército, Marinha e Aeronáutica autorizavam o desconto das contribuições em folha de pagamentos. O número se multiplicou rapidamente e em pouco tempo, a entidade marcaria presença em todo o País.

coronéis da Capemi não estão muito em moda, culturalmente não são muito atrativos hoje para a população.²³⁷

Apesar da exposição ter permanecido pelo tempo que havia sido previsto sem retirar nenhuma foto do artista, a lembrança desse episódio nos leva a perceber que houve grandes dificuldades para que Alair pudesse exercer uma visibilidade mais ampliada do seu trabalho em vida, mesmo aquele cujo conteúdo erótico era discreto.

Em um ambiente hostil, com censuras institucionalizadas ou não, pode-se compreender a postura mais discreta, ao menos na esfera pública, de Alair Gomes. Parece-me que esse comportamento também se reverberou no ambiente privado. Afinal, seria somente acaso o artista ter deixado etiquetas que alertassem sua irmã para não mexer em algumas de suas obras? Seria casual também a decisão de Alair selecionar apenas os amigos mais próximos para mostrar as séries de nus?²³⁸

Os aspectos que Alair Gomes decidiu esconder de sua obra talvez possam dizer mais sobre ele. Lúcio Cardoso²³⁹, por exemplo, percebeu a necessidade de não revelar-se e utilizou estratégias de velamento em sua obra, na busca de sobrevivência: “O que ocultamos é o que importa, é o que somos. Os loucos são os que não ocultam mais nada – e em vez dos gestos aprendidos, traduzem no mundo exterior os signos do mundo secreto que os conduz”²⁴⁰. As vivências, angústias, experiências, silêncios e conflitos, que povoam a obra deste escritor, cujos personagens refletem a (homo)sexualidade conflitiva, obscura, parecem ter marcado a própria vida de Cardoso. Talvez Alair Gomes percebeu, como o seu grande amigo, que nesse universo velado é justamente onde se encontrava o coração de suas identidades.

As atitudes cautelosas lembram o caso do quadro de Gustave Courbet, *A Origem do Mundo*, de 1866, que foi exposta ao público somente em 1991. Jorge Coli conta que antes disso o antigo dono da obra, Jacques Lacan, mostrava o quadro para um grupo seletivo de pessoas, claro, escolhidas pelo psicanalista. A exibição da obra era repleta de mistérios e rituais.²⁴¹ Desconheço os reais motivos pelos quais Alair Gomes adotou uma postura restritiva perante sua obra, além de entender

²³⁷ GOMES, Alair. Trecho retirado da entrevista feita por Joaquim Paiva em 19 de julho de 1983. Disponível em: <http://revistazum.com.br/revista-zum_6/alair-gomes-joaquim-paiva/>. Acessado em: 22 agost 2014.

²³⁸ A afirmação de que Alair Gomes mostrava os nus fotográficos apenas para um grupo seletivo apareceu no depoimento das três entrevistas que realizei nesta pesquisa.

²³⁹ Lúcio Cardoso (1912-1968), mineiro de Curvelo, produz uma literatura de atmosfera sombria e de personagens extremamente conflitantes. Personagens marcados pela luta entre o desejo homoerótico e a culpa dessa sexualidade. Em destaque o romance *O desconhecido* (1940) e *Crônica da Casa Assassina* (1959). Após a morte de Lúcio Cardoso, Alair Gomes publicou um artigo sobre a obra visual do escritor, que após sofrer um acidente vascular cerebral o impediu de escrever. Gomes compara de maneira afetiva e acurada as pinturas de Cardoso com o seu romance póstumo, *O Viajante* (1973). GOMES, Alair. Lúcio, o visual. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro. 20 out. 1973, p. 8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_03/13966>. Acesso em: 21 jan. 2016.

²⁴⁰ CARDOSO, Lúcio. *Diário Completo*. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1970, p. 20. (grifo meu).

²⁴¹ COLI, Jorge. Rituais litúrgicos: o contemplativo e o voyeur canalha. Folha de São Paulo, São Paulo. 25 set. 2011. Ilustríssima.

que tentava se preservar da repressão imposta pelo regime militar e dos preconceitos sobre sua vida sexual. No entanto, um pouco como o quadro de Courbet, o acervo “proibido” de Gomes era sacralizado e também ganhou status pornográfico. No primeiro caso, elegível somente para os iniciados e, no segundo, somente para aqueles que se dedicam aos desejos carnavais sem pudores.

Capítulo 4

“a vida cotidiana pode ser bem divertida e pornográfica se você tiver olhos atentos.”²⁴²

Considerações finais

Olhar adaptado

Glimpses of America possui uma característica importante da obra de Alair Gomes, a sua adaptação à paisagem. De lugar em lugar, ele escolhe modos diversos de enquadrar e inserir seus personagens, evidenciando aspectos específicos do meio que descobre. Mesmo mudando de cenário, Gomes continua buscando indícios do erotismo nas cenas do mundo masculino:

um fotógrafo poderá lidar com concepções amplas, globais. Se ele adquire a capacidade de refinar tais estruturas, também pode adquirir a habilidade de reduzir os princípios da composição pictórica na fotografia. Pode dedicar mais atenção a outros “sistemas de relações” e obter resultados mais eficientes. Pode desdenhar os clichês correntes das fotos que “contam toda uma história” ou das fotos com “impacto”. Pode desprender-se da preocupação de apresentar seus temas num isolamento ideal ou num ambiente ideal.²⁴³

Desprender-se de um ambiente ideal é uma característica da série americana de Alair Gomes. O artista não pode mais capturar os rapazes em pequenas roupas de banho como nas séries fotográficas cariocas. A ausência dessa paisagem, que corroborava a exibição do corpo masculino, poderia transformar-se em fator de impedimento na continuação do acúmulo de imagens da beleza masculina. Porém, na América, o fotógrafo continuou buscando em outros locais indícios do erotismo masculino e transformou a mudança de paisagens em elemento potencializador.

Na subsérie *Denver* a paisagem altera-se completamente. Ao invés das praias, a paisagem é rural e os rapazes são cowboys. Esses elementos novos integram-se ao olhar atento do fotógrafo com algum humor, como na cena em que Gomes fotografou dois esquilos copulando (figuras 147 e 148). Os animais se apequenam diante do tronco majestoso de uma árvore. O momento de perseguição entre os esquilos e o ato do coito são registrados. Como em uma brincadeira, o olhar do voyeur mostra-se atento a todos os sinais de erotismo.

Denver trata do ambiente *western* e o artista registra cenas pouco tradicionais dos cowboys e o mundo que os cerca. O fotógrafo não abandona as citações eróticas mesmo registrando ambientes prosaicos, como vemos em outra fotografia desta série. Dois porcos (figura 149) são fotografados

²⁴² MORAES, Reinaldo. *Pornopopéia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 66.

²⁴³ Alair Gomes. *Reflexões Críticas e sinceras sobre a fotografia*, 1976. Acervo Biblioteca Nacional - RJ.

enquanto dormem. Deitados, corpos virados um para o outro, com as faces que se tocam imitam um beijo, ironicamente remetendo a uma cena de amor que poderia ser protagonizada por humanos.



Fig. 147: Alair Gomes. *Denver VI*. Fragmentos da série Glimpses of America: a sentimental journey (1975 -76) EUA. Acervo Biblioteca Nacional - RJ.



Fig. 148: Alair Gomes. *Denver VI*. Fragmentos da série Glimpses of America: a sentimental journey (1975 -76) EUA. Acervo Biblioteca Nacional - RJ.



Fig. 149: Alair Gomes. *Denver VI*. Fragmentos da série Glimpses of America: a sentimental journey (1975 -76) EUA. Acervo Biblioteca Nacional - RJ.

Transformar o observador em voyeur é tarefa incessante nas capturas fotográficas do artista carioca. A escolha de ângulos e os recortes produzidos pela fotografia são elementos que constroem situações; a câmera fotográfica subverte cenas, recria momentos e transforma realidades. Outro exemplo disto é um registro de *Denver* no qual um jovem de cócoras parece realizar alguma tarefa no trato do animal (figura 150). Desconhecemos o objetivo do menino, mas os elementos da foto configuram uma cena onde posturas e gestos são usados como artifícios para sugerir uma cena de felação. Vemos esse mesmo conjunto de artimanhas em um fragmento de *Beach Triptych no. 3* (figura 151), que não por acaso mostra um garoto sorridente. Neste fragmento, o rapaz no primeiro plano agachado inclina sua cabeça em direção ao solo e segura os braços do colega à frente. O observador é ludibriado quando obtém somente a visão das costas do rapaz de cócoras, que esconde a região da cintura do jovem em pé. A armadilha está em não revelar a cena por inteiro. Até o observador mais puritano não consegue deixar de confrontar a cena como uma situação erótica.



Fig. 150: Alair Gomes. *Denver VI*. Fragmentos da série *Glimpses of America: a sentimental journey* (1975 -76) EUA. Acervo Biblioteca Nacional - RJ.



Fig. 151: Alair Gomes. Fragmento de *Beach Triptych no. 3* (década de 1980). Acervo Biblioteca Nacional - RJ

Sublinho outro exemplo da fotografia de Gomes também relacionado à adaptação do olhar do artista: são os registros feitos do sexto andar de seu apartamento na rua Prudente de Moraes em Ipanema, bairro do Rio de Janeiro. A região de Ipanema inicia sua expansão imobiliária e Alair Gomes perde a vista privilegiada da janela de seu apartamento para a praia, da qual obteve inúmeras fotos que compõem as séries *The Course of the Sun* (1967-1974) e *A Window in Rio* (1977-1980), por exemplo. A visão da praia passou a ser impedida pela construção de um novo edifício mais adiante. Quase como um ato de rebeldia Gomes passa a registrar os homens que trabalham na construção do novo prédio. O acervo da Biblioteca Nacional possui a impressão dos negativos desses registros (figuras 152 e 153). São cenas de homens trabalhando sem camisa. Trabalhadores da construção civil que necessariamente possuem corpos musculosos. Esses homens são alvos certos das lentes fotográficas e mais uma vez o olhar do fotógrafo se adapta sem abandonar seu fascínio pelo corpo masculino.

Esse olhar que se modifica para suprir o desejo do artista, além de sua obsessão pelo tema, revela a possibilidade de múltiplas masculinidades. Indícios eróticos parecem revelar-se por todas as situações do universo masculino, uma certa erotização do cotidiano é arquitetada no olhar atento, poético e transformador de Alair Gomes. *Glimpses of America* é o retrato de que não existem modelos restritos de masculinidades, mas sim um campo de possibilidades no masculino.



Fig. 152: Alair Gomes. Reprodução dos negativos. S/d. Acervo Biblioteca Nacional - RJ



Fig. 153: Alair Gomes. Reprodução dos negativos. S/d. Acervo Biblioteca Nacional - RJ

Glimpses of America, para além de marcar a habilidade do fotógrafo, revela a criação de um dossiê, uma documentação sobre o homem jovem estadunidense da década de 1970. *Glimpses* apresenta os modos de viver dos rapazes: cuidados corporais, entretenimentos, vida cultural, o meio que os cerca, as paisagens dispostas e comportamentos. Partindo desses apontamentos o projeto de Gomes pode se vincular ao trabalho de outros fotógrafos americanos cujo objetivo era produzir um retrato sobre a sociedade americana. Ressalto aqui o trabalho de dois projetos: *Documerica Project* (1971-1977) e *The Americans* (1955-1957) de Robert Frank.

Robert Frank, fotógrafo suíço radicado nos Estados Unidos, produziu *The Americans* com apoio da bolsa do Guggenheim viaja pelos Estados Unidos. Frank retorna com mais de vinte mil fotografias. O fotógrafo selecionou 83 imagens que foram publicadas no livro de título homônimo em 1958. Com texto de introdução do escritor Jack Kerouac (1922-1969), a publicação apresentava as fotografias sem uma sequência narrativa ou linear e foram organizadas por grupos temáticos, formais, conceituais e linguísticos. Frank caracterizou a organização das fotografias feitas por ele como “distinct and intense order”²⁴⁴. O livro como um todo explora pluralidades: brancos e negros norte-americanos, militares e civis, paisagens urbanas e rurais, pobres e ricos reunidos em

²⁴⁴ A citação é retirada do texto de apresentação da série do National Gallery of Art, Washington, DC. O acervo do *The Americans* atualmente encontra-se no National Gallery of Art. Disponível em: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/features/robert-frank/the-americans-1955-57.html>. Acesso em: 12 fev. 2016.

farmácias, lanchonetes e funerais. Com visão penetrante, de uma poética com estilo fotográfico singular, Frank revela a política, a alienação, o poder e a injustiça no país que adotou.

O outro projeto é *Documerica*. Apoiado pelo Environmental Protection Agency (EPA) que contratou fotógrafos freelancers, deveria registrar questões relacionadas aos problemas ambientais, as próprias atividades da EPA e a vida cotidiana americana na década de 1970. No U.S. National Archive estão digitalizadas mais de 15 mil fotografias deste projeto. Os fotógrafos contratados produziram fotografias que retratam poluição, desperdícios, destruições ambientais, mas também tiveram a liberdade²⁴⁵ de capturar as tendências da época, moda, conflitos e realizações. O resultado é um arquivo incrível e um retrato fascinante da América de 1972-1977. Podemos pensar que, embora a série norte-americana de Gomes não tenha sido um projeto da abrangência de *Documerica* e de *The Americans* ela perpassa a construção do retrato da beleza do homem branco, jovem e saudável nos Estados Unidos, aspecto que compõe como o acervo da EPA.

A singularidade da obra de Alair Gomes se constrói em grande parte pela sua obsessão à beleza masculina, verdadeiro ato de devoção. A quantidade grandiosa de imagens produzidas pelo fotógrafo é resultado desse desejo incessante pelo corpo do homem. Como *Documerica* e *The Americans*, Gomes se dedicou em apresentar um retrato amplo e singular do homem jovem norte-americano. Aos modos de um trabalho etnográfico, a tentativa de apresentar a juventude masculina estadunidense requer intensidade de olhares, ou seja, cercar o seu objeto artístico de muitas formas, e é através da quantidade numerosa de imagens que o artista carioca demonstra sua arqueologia masculina. O fascínio pelo homem é afirmado, não somente pela quantidade de imagens, como também pelas suas declarações e textos que sublinham sua fascinação.

A cidade se apresenta para todos da mesma forma. Claramente as experiências vividas são sempre particulares. A paisagem americana que se oferecia ao artista foi explorada de maneira célebre. Como na imagem do “gato viajante” de Cortázar, Gomes maravilhosamente adentra pelo território estrangeiro com passos habilidosos e sorrateiros, e circula por entre ruas e transeuntes com suavidade. Sua mobilidade meticulosa o faz atravessar paisagens sem ser notado. Assim, quase invisível, penetra em todas as instâncias que lhe atraem.

Um território estrangeiro se deixa apreender por meio de seus ritmos, proporções e perspectivas. Alair Gomes absorveu tudo que avistava. Sua fome por imagens permitiu a condensação de um diário, cada uma delas representando as experiências dos dias. São como relatos de viagem onde as expectativas e encantamentos magicamente resultam em obras fotográficas. A América de Alair Gomes revela o indizível: o erotismo inseparável da figura masculina, seja no

²⁴⁵ Informação retirada do texto de apresentação de uma exposição sobre a *Documerica* realizada em 2015 no National Archives Museum em Washington, DC. Disponível em: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/exhibit/searching-for-the-seventies/AQfyFcoI>. Acesso em: 13 jan. 2016.

Brasil ou nos Estados Unidos.

As fotografias de Alair Gomes, como se fossem um labirinto, permitem inúmeras possibilidades, muitos caminhos a se tomar. O romancista argentino Tomás Eloy Martínez (1934-2010) diz: “a forma de um labirinto não está nas linhas de seu traçado e sim nos espaços entre essas linhas”²⁴⁶. Olhar para *Glimpses of America* consiste na prática de desvendar o que esses vazios representam: a vinculação entre artista e sua fotografia.

A paixão pelo corpo masculino desloca-se invariavelmente entre a fantasia e a loucura. Na dedicatória do texto de seu longo relato de viagem, Gomes oferece seu trabalho a todos que se entregaram por completo ao seu fascínio: “to all those that in the present hard times became victims of their devotion”²⁴⁷.

²⁴⁶ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *O cantor de tango*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 175.

²⁴⁷ GOMES, 1983, p. 5.

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, José Ricardo Pires de. **Homossexualismo (a libertinagem no Rio de Janeiro):** estudos sobre as perversões do instinto genital. Rio de Janeiro: Laemmert, 1906.
- ANDRADE, Mário de. **Contos novos.** São Paulo, SP: O Estado: Klick, 1997. (Ler e aprender, v.4).
- ARAÚJO, Rosa Maria Barbosa de. **A vocação do prazer:** a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- BADINTER, Elisabeth. **XY:** sobre a identidade masculina. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993.
- BAECQUE, Antoine. Projeções: a virilidade na tela. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História da Virilidade:** A virilidade em crise? Séculos XX-XI. Petrópolis: Vozes, 2013. Cap. 4. (Volume 3). Tradução de: Noéli Correia de Melo Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio.
- BALDWIN, James. **Giovanni.** 2a. ed. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1987, p.87.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara.** 3a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984
- BECEYRO, Raúl. **Ensayos sobre fotografía.** Buenos Aires: Paidós, 2005. BUTLER, Judith. **Bodies that matter:** on the discursive limits of "sex". New York: Routledge, 1993.
- BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: **Passagens.** Belo Horizonte; São Paulo: Editora UFMG; IMESP, 2006, p. 237-246.
- _____. **Obras escolhidas:** vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRAUNSTEIN, Peter. Adults Only: The Construction of an Erotic City in New York during the 1970s. In: BAILEY, Beth; FARBER, David (Ed.). **America in the Seventies.** Kansas: University Press of Kansas, 2004.
- _____. The Last Days of Gay Disco. **The Village Voice.** 30 jun. 1998. Disponível em: <http://www.villagevoice.com/news/the-last-days-of-gay-disco-6423738>. Acesso em: 26 abr. 2105.
- CAMINHA, Adolfo. **Bom crioulo.** São Paulo: Hedra, 2009.
- CARDOSO, Lúcio. **Diário Completo.** Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1970
- COLI, Jorge. **O corpo da liberdade:** reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2010.
- COLOMINA, Beatriz. A parede vazada: voyeurismo doméstico. **Serrote,** São Paulo: IMS, n. 14, p.84, jul. 2013.
- COOPER, Emmanuel. **Fully exposed:** the male nude in photography. London: Routledge, 1999.

CORBIN, Alain. O Segredo do indivíduo. In PERROT, Michelle (dir.). **História da Vida Privada 4: da revolução Francesa a Primeira Guerra Mundial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. **O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. FERNANDEZ, Dominique. **L'amour qui ose dire son nom: art et homosexualité**. Paris: Éditions Stock, 2001. p. 199-204.

COURTINE, Jean-Jacques. Robustez na cultura: mito viril e potência muscular. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História da Virilidade: A virilidade em crise? Séculos XX-XI**. Petrópolis: Vozes, 2013. Cap. 4. (Volume 3). Tradução de: Noéli Correia de Melo Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio.

DE LAURETIS, Teresa. **Technologies of gender, essays on theory, film and fiction**. Indiana: University Press, 1987, p.5.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Marina Appenzeller. 14. ed. Campinas, SP: Papirus, 2011.

FERNANDEZ, Dominique. **L'amour qui ose dire son nom: art et homosexualité**. Paris: Éditions Stock, 2001. p. 199-204.

FIEDLER, Leslie Aaron. The new mutants. **Partisan Review**, New Jersey, v. 32, n. 4, p. 505-525, fall 1965.

Disponível em: <<http://www.bu.edu/partisanreview/books/PR1965V32N4/HTML/files/assets/basic-html/index.html#493>>. Acesso em: 08 jul. 2015.

FISCHER, Iris Smith. **Mabou Mines: making Avant-Garde Theater in the 1970s**. Michigan: University of Michigan Press, 2011.

FREUND, Gisèle. **Fotografia e sociedade**. Lisboa: Veja, 1989. GATTI, José. O homem forte: ressignificações. In: GARCIA, Wilton & LYRA, Bernardete (Orgs.). **Corpo e imagem**. São Paulo: Arte e Ciência, 2002.

GAINES, C.; BUTLER, G. **Yours in Perfect Manhood: Charles Atlas**. Nova York: Simon and Schuster, 1982.

GARCIA, Wilton. **Homoerotismo & imagem no Brasil**. São Paulo, SP: FAPESP: U. N. Nojosa, 2004.

GATTI, José. O homem forte: ressignificações. In: GARCIA, Wilton & LYRA, Bernardete (Orgs.). **Corpo e imagem**. São Paulo: Arte e Ciência, 2002. pp. 31-48.

GEARY, Christraud M; WEBB, Virginia-Lee (Coaut. de). **Delivering views: distant cultures in early postcards**. Washington [D.C.]: Smithsonian Institution, c1998

GOMES, Aíla de Oliveira (Org.). **Alair de Oliveira Gomes (1921-1992): dados relevantes em sua vida intelectual**. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, s/d.

GOMES, Alair. **Acêrca da Sinfonia de Ícones Eróticos** (ou Composição Erótica em três Movimentos). Rio de Janeiro: Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional, 1975.

_____. **Drôle de Foi**. Rio de Janeiro: Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional, 1942- 47.

_____. **Glimpses of America I**. Rio de Janeiro: Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional, 1962-63.

_____. **A arte hoje: X Bienal**. Rio de Janeiro: Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional do RJ. (Inédito).

_____. “Diário de Lúcio Cardoso.” In: **Jornal de Letras**. Rio de Janeiro: Jan/Fev, 1961.

_____. “Nos caminhos da arte inglesa.” In: **Jornal do Brasil – Caderno B**. Rio de Janeiro: 18/12/1971.

_____. **Homo eroticus**. Rio de Janeiro: Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional, 1992. (Inédito). p. 89.

_____. **On the Sonatinas, four feet**. Rio de Janeiro: Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional, 1980 (Inédito).

_____. **A new sentimental journey**. Rio de Janeiro: Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional, 1983. (Inédito).

_____. **Religião, Arte, Filosofia e Ciência**. Rio de Janeiro: Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional, 1985a (Inédito).

_____. **A linguagem fotográfica**. Belém do Pará: Semana Nacional da Fotografia/FUNARTE, 1985b. (Inédito).

_____. **Reviravoltas na arte do século XX**. Niterói: EDUFF, 1995.

_____. Paris: **Fondation Cartier pour L’Art Contemporain**, 2001 (Catálogo de exposição)

_____; RIO BRANCO, Miguel. **A new sentimental journey**. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2009.

_____. **On my Photo Compositions II** (1976-1978), p. 2. Acervo Biblioteca Nacional RJ (Texto inédito).

_____. **A Arquitetura Moderna nos Estados Unidos**. abril, 1976. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Texto inédito).

_____. GOMES, Alair. **My Young Father**. 17 de julho de 1989. Acervo Biblioteca Nacional RJ.

CALVINO, Italo. **Eremita em Paris**: páginas autobiográficas. Tradução de Roberta Barni. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2006.

JAGGER, Mick., RICHARDS, Keith. **Shattered**, 1978, 3min46s. The Rolling Stones. Álbum: *Some Girls*. Produtores: The Glimmer Twins. Gravação: Pathé Marconi Studios, outubro – dezembro de 1977, Paris.

JONES, E. William. Caça às Bruxas no Banheirão. In: **Masculinidades**: Teoria, Crítica e Artes. PENTEADO, Fernando Marques.; GATTI, José (editores). São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

KIMMEL, Michael S. **Manhood in America**: a cultural history. New York, NY; Oxford: Oxford University Press, 1996.

KLANOVICZ, Luciana Rosar Fornazari. Corpos masculinos na revista O Cruzeiro (1946-1955). In: **História Unisinos**. São Leopoldo, v. 13, n. 2, p. 168-179, mai. /ago. 2009.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & historia**. 2a. ed. rev. Cotia, SP: Ateliê Editorial, c2001.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3. ed. São Paulo, SP: Ateliê, 2002

LAMPIÃO DA ESQUINA. Rio de Janeiro, 14. abr. 1978. Disponível em: <<http://www.grupodignidade.org.br/cedoc/lampiao/01-LAMPIAOEDICAO00-ABRIL1978.pdf>>. Acesso em: 27 ago. 2014.

LAWRENCE, D. H. **O amante de Lady Chatterley**. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2010.

LE CORBUSIER. **Urbanisme**. Paris: Crès, 1925.

LEMAGNY, Jean-Claude. **La sombra y el tiempo**: la fotografía como arte. Buenos Aires, Argentina: La Marca, (Biblioteca de la mirada), 2008.

LOBERT, Rosemary. **A palavra mágica**: a vida cotidiana do Dzi Croquettes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

LUNCH, W., & SPERLICH, P. American Public Opinion and the War in Vietnam. **The Western Political Quarterly**, 1979, 32(1), 21-44. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/447561>>. Acesso em: 13 mai. 2015.

MARTINEZ, Tomás Eloy. **O cantor de tango**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

MAHON, Alyce. **Erotism and Art**. New York: Oxford University Press, 2005.

MATTOSO, Glauco. **Jornal dobrabil**. São Paulo, SP: Iluminuras, 2001.

MAUSS, Marcel. As técnicas Corporais. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

MEIRELES, Cecília. Nadador. In: **Poesias completas de Cecília Meireles**, vol. IV. Rio de Janeiro:

Editora Civilização Brasileira, 1973.

MIERAS, Emily. Tales From The Other Side Of The Bridge: YMCA Manhood, Social Class And Social Reform in Turn-Of-The-Twentieth-Century Philadelphia. In: **Gender & History**, EUA, v. 17, n. 02, p.409-440, ago. 2005.

MEC/FUNARTE Centro de Documentação e Pesquisa. **Coleção Mostra de Fotografias**. Proposta: Lazer. Rio de Janeiro. v. 3. nov. 1979.

NADALE, Marcel. **Djalma Limongi Batista**: livre pensador/por Marcel Nadale. – São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005. – (Coleção aplauso. Série cinema Brasil/coordenador geral Rubens Ewald Filho).

NIJINSKY, Waslaw. **The Diary of Vaslav Nijinsky**. California: University of California Press, 1968.

O CRUZEIRO. 1940. Mr. América. Rio de Janeiro, 29 jun., p. 7.

OXFORD American Dictionary. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2008.

PEREIRA, Erik Giuseppe Barbosa. Discutindo gênero, corpo e masculinidade. In: ROMERO, Elaine; PEREIRA, Erik Giuseppe B. (Orgs.). **Universo do corpo**. Rio de Janeiro: Shape, 2008.

RAGO, Margareth. Globalização e Imaginário Sexual, ou ‘Denise está chamando. Educação, Subjetividade e Poder. **Revista do Núcleo de Estudos da Subjetividade, Poder e Educação** da UFRGS, no. 5, julho, 1998.

REYERO, CARLOS. **Aparencia e Identidad Masculina**: da la ilustración al decadentismo. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo, SP: SENAC São Paulo, 2009.

SANTOS, Alexandre Ricardo dos Santos. **A Fotografia e as Representações do Corpo Contido** (Porto Alegre 1890-1920). 1997. 311f. Dissertação (Mestrado em Teoria, História e Crítica de Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

_____. **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.

SANT’ANNA, Bernuzzi Denise. É possível realizar uma história do corpo? In: SOARES, Carmen Lucia. (Org.). **Corpo e história**. Campinas: Autores Associados, 2001.

SCHLESINGER Jr., Arthur. The Crises of American Masculinity. **Esquire**, nov. 1958.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004. 223 p

_____. **A vontade radical: estilos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SULLIVAN, Louis Henry. **Kindergarten chats and other writings**. Courier Corporation, 1947

SUMMERS, Claude J. **The Queer Encyclopedia of the Visual Arts**. San Francisco, Califórnia, USA: Cleis Press Inc., 2004.

SWAIN, Tânia Navarro. **Todos somos queers?** Disponível em: <http://www.intervencoesfeministas.mpbnet.com.br/textos/tania-todos_somos_queers.pdf> Acesso em: 02 abr. 2009.

TAMAGNE, Florence. Mutações homossexuais. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História da Virilidade: A virilidade em crise? Séculos XX-XI**. Petrópolis: Vozes, 2013. Cap. 4. p. (Volume 3). Tradução de: Noéli Correia de Melo Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio.

THE LOST NIJINSKY: Is it possible to reconstruct a forgotten ballet? **The New Yorker**, Nova Iorque, 07 mai. 2001. Disponível em: <<http://www.newyorker.com/magazine/2001/05/07/the-lost-nijinsky>>. Acesso em: 13 fev. 2014.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia a atualidade**. 2. ed. São Paulo, SP: Max Limonad, 1986.

VASQUEZ, Pedro Karp. **A janela indiscreta de Alair Gomes**. 29 jul. 2014. Disponível em: <http://revistazum.com.br/revista-zum_6/janela-indiscreta-alair/>. Acesso em: 05 ago. 2014.

WARBURG, Aby. Mnemosyne. L'Atlante della Memoria di Aby Warburg, Roma: Artemide edizioni, 1998. In: **Revista Arte e Ensaio**, n. 19, p. 126.

WARREN, Frank. **Postsecret**. Disponível em: <<http://postsecret.com/>> Acesso em: 10 maio 2014.

Anexo

A Arquitetura Moderna nos Estados Unidos²⁴⁸

Ao contrário do que acontece com o Rio de Janeiro e São Paulo, as grandes cidades americanas já atingiram um limite de crescimento. Isto não significa, entretanto, que doravante aquelas cidades terão seus centros com um aspecto tão cristalizados quanto, por exemplo, o centro de Paris ou de Roma. Não haveria razão para isto. Entre outros motivos, porque nenhuma delas concretizou ainda um milagre urbanístico comparável, do ponto de vista estético, ou mesmo do ponto de vista de uma sabedoria de viver, ao de algumas capitais européias. Nenhuma metrópole americana poderia estar tão vitalmente interessada em preservar ao máximo seu aspecto atual, quanto diversas metrópoles da Europa.

No mesmo sentido, deve-se considerar também que, hoje em dia, nenhuma outra nação ocidental passa por transformações tão radicais quanto a nação americana. Os Estados Unidos vivem hoje em ritmo intenso uma das mais profundas experiências sociais e culturais de toda a história. Na década dos 60, o país passou a apresentar em primeiro plano uma variedade de aspectos novos em seu cenário; e relegou a planos mais distantes número não pequeno de traços já obsoletos em sua cultura e sua organização. Na presente década, as transformações prosseguem, ao mesmo tempo que se afirmam as mudanças anteriores. Sem desejo de paradoxos, pode-se mesmo dizer que a grande tradição americana é a da auto-transformação. O que ocorre a partir dos últimos 10 ou 15 anos é apenas a aceleração de um processo histórico já típico do país – a despeito de tudo que há ali de conservador.

Muitos anos antes dessa aceleração, ainda no final do século passado, os pioneiros da arquitetura americana moderna adotaram uma norma revolucionária em seu campo. Segundo essa norma, a arquitetura é uma maneira de viver. Desde então, a norma tem caracterizado o que de melhor se concretiza na arquitetura dos Estados Unidos. É natural, portanto, que uma época de mudanças acentuadas no modo de viver dos americanos seja também uma época de grande renovação arquitetônica. As maiores cidades podem ter parado de crescer; mas nem por isso deixam de se renovar também em sua arquitetura. Quem se ausentou alguns anos de, por exemplo, Chicago, Boston, San Francisco ou New York, espanta-se, ao voltar com os novos espetáculos arquitetônicos ali oferecidos.

Foi uma preocupação de ordem social, com a coloração política, que fomentou nos Estados Unidos uma nova arquitetura. A época germinativa por excelência foi a última década do século 19; e seu cenário principal, a cidade de Chicago – sem maior tradição arquitetônica e portanto sem ter

²⁴⁸Texto inédito de Alair Gomes. O texto foi transcrito exatamente como foi redigido com grifos do autor. Na primeira página há a inscrição: “Abril 76. Para a revista Geográfica”. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

muito a perder na aventura. O conceito de arranha-céu veio a se associar ao nome de New York, mais do que ao de qualquer outra cidade. Nem todos sabem, porém, que Chicago, e, não, New York, foi o berço do arranha-céu. Por esse motivo, habitantes e arquitetos de Chicago costumam assegurar que sua cidade é a capital mundial da arquitetura moderna. Se esta afirmação não for verdadeira ela merece pelo menos muita atenção e respeito.

O mais notável dentre os pioneiros da arquitetura moderna nos Estados Unidos, Louis Sullivan, teve em Chicago seu grande canteiro de obras, embora algumas de suas realizações mais importantes se encontrem em Saint Louis e Buffalo. Não menos notável como teórico do que como projetista, Sullivan desenvolveu uma conceituação social para sua atividade; bateu-se pela idéia de uma arquitetura democrática, chegando a afirmar que a democracia depende de seus arquitetos. Investigando os tipos de relacionamento humano facilitados pelos edifícios públicos, antecipou-se aos melhores urbanistas de hoje. Para Sullivan a beleza em arquitetura é função, em primeiro lugar, da organicidade que consegue introduzir, no ambiente humano. Foi Sullivan quem sistematicamente lançou os germes da concepção mestra de toda arquitetura moderna, o funcionalismo. Grande amante do ornamento, que ele mesmo projetava às vezes em afinidade com Art Nouveau, jamais permitiu a interferência do ornamental no funcional. O primeiro, por mais elaborado, restringia-se a áreas incapazes de perturbar o aspecto de funcionalismo básico dos edifícios. Nada, neste aspecto, devia causar dúvidas quanto à finalidade da construção. Um banco, por exemplo, jamais devia oferecer a seus frequentadores, ou mesmo a passantes, a ridícula ilusão de um templo greco.

Não foi por coincidência, por tanto, que já bem depois do desaparecimento de Sullivan, Chicago atraiu e generosamente abrigou o maior dos campeões da idéia do funcionalismo – Mies van der Rohe – arquiteto mais que qualquer outro responsável pelo desenvolvimento daquela idéia no estilo justamente conhecido como “internacional”.

Um discípulo de Sullivan, Frank Lloyd Wright, que também deixou maior número de obras na área de Chicago que em qualquer outra (sem se comprometer muito porém, com a idéia de arranha-céu) fez a arquitetura moderna americana – e universal – dar um outro passo gigantesco. Mas a despeito da presença constante de Wright, a “escola de Chicago” veio a ceder liderança mundial do modernismo arquitetônico. Ainda antes da Primeira Grande Guerra, alguns europeus, conhecedores de Sullivan e de Wright, arrebatarem aquela liderança. Curiosamente, um ramo particular da arquitetura Art Nouveau, que teve no escocês Mackintosh seu nome principal, exerceu influências na Alemanha, na Áustria e na Holanda, de sentido às vezes coincidente com o da nova arquitetura americana. Paralelamente, um movimento de renovação funcional no projeto de móveis, utensílios e produtos industriais em geral, iniciado também na Grã-Bretanha, encontrou igual acolhida naqueles mesmo países. Finalmente, em 1919, surge na Alemanha uma instituição que acaba por englobar os dois grandes movimentos renovadores, bem como movimentos modernos na

pintura, na escultura e nas artes correlatas. Esta instituição, a Bauhaus, veio depois a ser alvo da perseguição dos nazistas. Foi mesmo fechada por eles. E diversas dentre suas figuras de destaque acabaram por se radicar na América. Chegou-se mesmo a tentar uma nova Bauhaus em Chicago. A tentativa não vingou. Mas por afinidades profundas, Chicago passou a receber o ímpeto da atividade de Mies van der Rohe. Ele havia sido o último diretor da instituição.

A obra mais famosa do estilo internacional na concepção de Mies é o edifício Seagram, em New York. É Chicago porém, que ostenta o conjunto mais numeroso e marcante de obras do grande arquiteto. Algumas delas só foram completadas após sua morte, ocorrida há poucos anos – inclusive o edifício da IBM que conta, conforme seria de esperar, como o mais avançado sistema de automatismos controlados por computador. Mas mesmo nesta obra Mies não traiu sua grande predileção por uma sobriedade de aspecto.

O quadro histórico composto pela arquitetura moderna em Chicago é tão rico e coerente que quem se volta para ele pode-se ver tentado a menosprezar as realizações de outras cidades americanas. Seria inexato, porém, deixar-se de focalizar o que se passou e continua a se passar em New York. Durante uma época do relativo hiato da invenção arquitetônica em Chicago, New York faz contribuições espetaculares à construção moderna. Logo ao início dos anos 30, o Empire State Building afirma um recorde que só irá ser ultrapassado 40 anos mais tarde – o do mais alto edifício do mundo. Antes dele, o mesmo recorde pertencia a um outro gigante também facilmente reconhecível na skyline da cidade, o Chrysler Building. Na mesma ocasião New York construiu ainda o Rockefeller Center, que compreende – além de um outro “maior do mundo”, o cinema Radio City – diversos edifícios e uma plaza central de significado e propósito comunitários. Há quem pense no Rockefeller Center como uma mera atração turística destituída de maiores valores, exceto os comerciais. Tal opinião não é partilhada por alguns dos maiores teóricos e praticantes da arquitetura moderna. Um dos primeiros Siegfried Giedeon em termos talvez exagerados, chega a comparar o Rockefeller Center à Àgora de Atenas e ao Forum Romano – grandes pontos de encontro das respectivas cidades. E Le Corbusier, além de declarar que o Center afirma para o mundo a dignidade de novos tempos, apregoa as vantagens do sistema de equipe de técnicos e arquitetos congregados para seu projeto.

Principalmente nos Estados Unidos, a arquitetura contemporânea hesita entre a concepção de projeto individual, que lança o nome do arquiteto a um primeiro plano absoluto, e o projeto de equipe referido a uma firma, no qual o nome do principal responsável por uma determinada realização fica às vezes eclipsado. O protótipo americano e mundial da equipe arquitetônica é a Skidmore, Owens e Merrill, com escritórios espalhados do Atlântico ao Pacífico. Há pelos menos 20 anos, desde a construção da Lever House, na Park Avenue de New York – quase fronteira com a Seagram Building – a Skidmore mantém aquela posição de liderança. O nome do principal

projetista da Levar, Gordon Bunshaft, é conhecido apenas pelos estudiosos da arquitetura moderna. Para o público, conta apenas o nome da firma. Com sua estupenda equipe em atualização constante, ela continua em atividade febril. Há pouco mais de um ano, a Skidmore, Owens e Merrill terminou a torre Sears, novo orgulho de Chicago, que confere a ela um privilégio por tanto tempo retido por New York – o de possuir o mais alto arranha-céu (na própria New York, o título já não pertencia ao Empire State, mas às torres gêmeas do World Trade Center). Também em Chicago, a Skidmore terminou recentemente um dos outros "mais altos do mundo", o John Hancock, conjunto de de apartamentos e escritórios, com nada menos que 100 andares.

O Empire State, o Chrysler e o Rockefeller Center constituem a versão arquitetônica livre e monumental do estilo dos anos 30, art-deco hoje recordado com uma manifestação de “nostalgia”. Mas a partir da época da construção da Lever House passou a se comprometer cada vez mais como o estilo internacional – o que menos se aproxima de vogas passageiras. Da Park Avenue, o estilo passou à ponta sul da ilha de Manhattan – Downtown, o distrito financeiro – e de novo subiu a ilha para a Avenida das Américas, à altura do Rockefeller Center. Principalmente em Downtown, os novos projetos passaram a incorporar também plazas, que foram dotadas de ornamentação escultórica moderna do gosto mais apurado. O ponto culminante da renovação a área foi o World Trade Center. Seu autor, Minoru Yamasaki – nipônico só no nome – renunciou às concessões maiores à fantasia e à liberdade de formas, que marcaram suas criações anteriores, para concretizar um monumento de extrema simplicidade de linhas. Mas nem por isto conferiu à obra o aspecto já típico do estilo internacional segundo Mies van der Rohe. O World Trade Center trouxe uma grande novidade para o “visual” de New York. Em sua impressionante brancura, em sua devoção à pureza geométrica, chega a evocar a Grécia clássica. Mas fala-nos também dos tempos de hoje e de amanhã. Suas duas torres alçam-se a tal altura que, vistas de perto, produzem às vezes a impressão de gigantescos foguetes espaciais que já decolaram – sem ruídos.

É curioso, porém, e talvez mesmo triste, que em sua maioria a melhor intelectualidade de New York não veja com bons olhos o seu novo e maior prodígio arquitetônico. Obstinando-se em não reconhecer a beleza da realização, afirmam que o projeto canalizou uma soma demasiada de recursos econômicos; e que melhor seria ter-se empregado esses recursos em projetos de maior significação social, principalmente na recuperação do ambiente em áreas de maior degradação, em habitações populares e serviços públicos em geral. Os nova-iorquinos que se opõem ao W. T. C. E às novas construções quase tão espetaculares da Avenida das Américas, retomam com novas conotações as idéias de Sullivan a respeito do papel da arquitetura em uma democracia.

Em uma ilha encravada entre Manhattan e Queens, Edward Logue, que se notabilizou como especialista em modernização de cunho social e humanista de áreas de guetos e favelas, ou seus equivalentes, desenvolve um projeto gigantesco, mas livre do caráter suntuário das outras novas

construções da cidade (inclusive Lincoln Center para as artes do teatro e música – alvo constante também de críticas contundentes). O Estado de New York, atento às realizações de Logue em outras cidades – particularmente Boston e New Haven – conferiu a eles poderes extraordinários para uma cruzada contra as deteriorações urbanas.

Uma outra grande figura contemporânea da arquitetura americana – talvez a mais controvertida de todas – John Portman, parece ignorar os últimos avanços do pensamento político e social americano em seus reflexos na arquitetura. Reafirma pontos de vista tipicamente capitalistas; e abraça uma concepção de projeto tão personalista quanto possível. Portman rejeita a idéia de que a equipe deve-se substituir ao arquiteto único. Mostrando habilidade econômica comparável ao dos ultrapassados “fazedores de fortuna” da nação, dispensa patronos para seus empreendimentos mirabolantes. Com isto mantém uma independência sem par. A arquitetura de Portman, iniciada em Atlanta, sua terra natal, foi levada à sua culminância no Hyatt Regency Hotel de San Francisco. Nenhuma construção pode parecer mais distante da austeridade do estilo internacional. Entre outras inovações, Portman enfatiza tanto o interior de seus edifícios ou conjuntos, que eles assumem um aspecto muito mais grandioso e atrativo que o exterior. As verdadeiras fachadas das construções de Portman dão para dentro. Quem penetra uma dessas construções sente-se face a algo extraordinário – quase como se acabasse de realizar uma inesperada viagem ao futuro.

No momento presente, a arquitetura americana parece ter em Portman e em Logue seus polos de maior relevo. É fascinante esperar-se pelos resultados da tensão estabelecida entre eles. Não se deve esquecer, porém, que a despeito de operações radicais, Portman e Logue concordam em algo que hoje em dia já é ponto pacífico de âmbito internacional. A arquitetura como atividade isolada está morta. Só subsiste a arquitetura integrada ao planejamento urbano no sentido mais amplo do termo, que compreende as mais diversas atividades. Só se pode entender a grande arquitetura de hoje em função de seu papel no todo urbano; ou seja, como um modo de se viver.

A norma já antiga da escola de Chicago continua de pé.

Layout 1

Layout 2

Vista do mais alto edifício do mundo, Chicago (à direita) rivaliza com New York (lado oposto). Áreas decadentes desta última são alvos de projetos socialmente avançados – a maioria ainda em papel. A Robbie House de Wright (abaixo), também em Chicago, data de 1909; demonstra que nem só em arranha-céus os arquitetos americanos foram pioneiros.

Layout 3

Tres grandes momentos da arquitetura americana são aqui mostrados: um dos primeiros arranha-céus, o Gage, em Chicago, que data de 1868 (obra de Sullivan e Holabird and Roche); o

Empire State (1931); e um novo edifício na Avenida das Américas, em New York.

Layout 4

A nova arquitetura livre em San Francisco (à direita) difere da de Chicago, dominada agora pela torre Sears (à esquerda). A foto central mostra a plaza junto ao Chase Manhattan Bank, em New York; a grande escultura abstrata é do francês Dubuffet.

Layout 5

A mais nova fantástica realização de Lloyd Wright é o Museu Guggenheim de New York (à direita). Mais curioso ainda, porém, é o Hyatt Regency, de Portman, em San Francisco (à esquerda). Ao centro, Lake Point Tower, em Chicago.

Layout 6

As torres circulares Marina (à direita) não são características da sóbria arquitetura de Chicago. Uma imensa obra escultórica de Calder, Flamingo, contrapõe um gesto colorido ao rigor