

# ARTE EM **TEMPOS** SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização













#### CBHA - Comitê Brasileiro de História da Arte - Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

#### Diretoria (2020-2022)

Presidente - Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL) Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro - Arthur Valle (UFRRJ)

#### Conselho Deliberativo do CBHA (2020 - 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

#### 41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios Comissão Organizadora

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPel/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

#### **Comitê Científico**

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPel/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Vera Pugliese (UnB/CBHA)

#### Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 - ), Sem título, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

### Diagramação

Vasto Art

# Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41° Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

https://doi.org/10.54575/cbha.41

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA. **CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte** 

CDITA - COITITE DI asilello de l'Ilstolia da Alte

CDD: 709.81

# O estúdio fotográfico de Alair Gomes como reinvenção da flânerie

Alexandre Santos, Universidade Federal do Rio Grande do Sul https://orcid.org/0000-0002-0413-2268 alesan@terra.com.br

# Resumo

Este texto se propõe a pensar sobre a importância do estúdio fotográfico de Alair Gomes, o qual era também a sua casa, como o lugar nutriz de alguns dos seus trabalhos, cuja captação era realizada a partir da janela da sua sala de estar. Nesta perspectiva, trata-se de um lugar que se oferece como proteção e refúgio para viabilizar o seu processo de criação, inspirado na captação clandestina e de longe, como uma espécie de reinvenção da flânerie. Em seu mirante particular, o fotógrafo estava protegido das hostilidades e violências do contexto histórico de fechamento político da ditadura militar, ao mesmo tempo em que investia com maior liberdade em uma estratégia de criação como forma silenciosa de resistência em relação aos discursos heteronormativos sobre o desejo.

Palavras-chave: Alair Gomes. Fotografia. Arte Contemporânea. Flânerie. Melancolia artística.

# **Abstract**

This text aims to think about the importance of alair Gomes' photographic studio, which was also his home, as the nourishing place of some of his works, whose capture was carried out from the window of his living room. In this perspective, it is a place that offers itself as protection and refuge to enable its creation process, inspired by clandestine capture and from afar, as a kind of reinvention of flânerie.

In his private lookout, the photographer was protected from hostilities and violence from the historical context of political closure of the military dictatorship, while investing with greater freedom in a strategy of creation as a silent form of resistance in relation to heteronormative discourses about desire.

Keywords: Alair Gomes. Photography. Contemporary Art. Flânerie. Artistic Melancholy.

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

Alair Gomes<sup>1</sup>

Alair Gomes (1921-1992), que em dezembro de 2021 completaria cem anos de vida, descobre os encantos e as possibilidades narrativas da imagem fotográfica quando realiza uma viagem à Europa, no ano de 1965, com o uso de uma câmera Leica, tomada de empréstimo de um amigo. Importante ressaltar que a câmera alemã usada na ocasião talvez tenha despertado o interesse do artista justamente pela sua praticidade, proporcionando-lhe algum tipo de aventura como fotógrafo ligado à clandestinidade das tomadas de rua, o que lhe aproximaria desde aquele momento da noção de *flâneur*. Por outro lado, a Leica, além da portabilidade fácil, é uma câmera silenciosa e discreta, atributos importantes para a captação *voyeurística* que Gomes desenvolveria como uma das marcas principais da sua fotografia autoral.

Neste texto pretendo me concentrar na originalidade das fotografias realizadas a partir da janela do apartamento de Gomes, as quais se relacionam profundamente com a constituição de um lugar como pré-requisito da realização do seu trabalho, ou seja, um olhar informado pela condição peculiar do seu estúdio, que era ao mesmo tempo a sua casa. É possível que um fotógrafo nestas condições de *voyeurismo* possa ser também um *flâneur*? O estúdio fotográfico do artista funcionou como um refúgio poético, marcado pela tensão entre o público e o privado na constituição de um olhar em movimento sobre a cidade. É nesta perspectiva que o seu modo de captação fotográfica a partir da janela o aproxima de um verdadeiro *flaneûr* contemporâneo que ativa uma espécie de errância urbana do olhar sobre os corpos. Ao voltar a sua câmera para as zonas escondidas, ocultadas ou mesmo apagadas, em oposição às zonas luminosas ou espetaculares da Cidade Maravilhosa, Gomes alcança uma outra cidade, intensa e viva, insinuada nas brechas, nas margens e nos desvios da vida urbana (Jacques, 2012, p. 15).

Paulo Sérgio Rouanet (1993, p. 23) propõe que o flâneur é:

... detentor de todas as significações urbanas, do saber integral da cidade, do seu perto e do seu longe, do seu presente e do seu passado, reconhecendo-a sempre em seu verdadeiro rosto – um rosto surrealista –, vendo em todos os momentos seu lado de paisagem, em que ela é natureza, e em seu lado de interior, em que

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> "Drôle de foi", escrito entre 1942-1947 (inédito). O trecho em questão é do ano de 1943.

ela é quarto, (...) [desta forma, o flâneur] assume sua condição de viajante da modernidade e resolve contar-nos o que viu em sua perambulação. Mas ele conta a seu modo, indiretamente.

Alair, neste sentido e a seu modo, é um reinventor da *flânerie* que nos traz outros pontos de vista sobre a experiência na cidade através da criação de um dispositivo do olhar. Os apartamentos do artista, inicialmente em Copacabana, mas sobretudo em Ipanema, foram cruciais para o desenvolvimento de sua originalidade poética. Importante destacar que nos quase vinte e sete anos dedicados à fotografia, entre 1965 até a sua trágica morte por assassinato em 1992, Gomes atravessou não somente uma ditadura militar, mas também lidou com a intolerância ao desejo homoerótico que as suas imagens abordam.

O historiador norte-americano James Green (2000, p. 399) menciona que, no Brasil da ditadura, a presença dos *gays* não chegava a incomodar os militares, pois não significava uma ameaça, uma vez que este grupo não estava diretamente ligado à política e, portanto, não era o alvo subversivo primordial que reprimiam. Entretanto, para que houvesse tolerância, era necessário que a comunidade implicada se mantivesse quase invisível, agindo de forma discreta e restrita às suas discotecas, saunas ou apartamentos.

A janela do sexto andar do apartamento de fundos de Alair Gomes, na rua Prudente de Morais, em Ipanema, permitia vislumbrar parte da praia, assim como captar aspectos dos hábitos da população circunvizinha, o que a transformava em um mirante privilegiado, com o auxílio de uma objetiva de longo alcance. Em sua sala de estar, próximos à janela, estavam permanentemente instalados um tripé com uma câmera e uma objetiva.<sup>2</sup> A sala e o quarto do artista, por sua vez, funcionavam, intercaladamente, como cenários para os seus investimentos poéticos mais radicais, ligados ao registro de nus masculinos<sup>3</sup>. Já no banheiro de empregada funcionava um laboratório improvisado. Assim, o uso da sua residência como estúdio incide positivamente no seu trabalho. Em primeiro lugar, e principalmente, por garantir intimidade em todo o processo, já que a captação, a revelação e as ampliações fotográficas eram realizadas pelo artista. E em segundo, por permitir o desenvolvimento de uma poética alicerçada na representação do corpo masculino sem qualquer censura moral e, deste modo, possibilitar-lhe enfrentar tabus fotográficos heteronormativos como um verdadeiro relato sobre si mesmo<sup>4</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Segundo depoimento do músico Carlos Eduardo Patrone, em entrevista concedida ao autor, em janeiro de 2005.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> É o caso dos trabalhos Symphony of Erotic Icons e Adoremus, que não serão abordados neste texto, embora tenham forte relação com a expressão da intimidade buscada pelo artista ao usar sua casa como cenário.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Deve-se ressaltar que o processo de criação fotográfica em questão é de ordem química, em uma época anterior à imagem fotográfica digital, que hoje disseminou a fatura de imagens de viés íntimo, inclusive através dos aparelhos celulares.



**Figura 1.** Fotógrafo desconhecido, *Prédio onde residia Alair Gomes na rua Prudente de Morais*, no bairro de Ipanema, Rio de Janeiro. S/data. Fotografia. Acervo Fundação Biblioteca Nacional.

Para Judith Butler (2015, p. 33), o ato de relatarmos a nós mesmos obedece a imperativos que não são criados por nós, pois respondem a normas sociais, que limitam a nossa liberdade de expressão. Contudo, quando estamos falando de arte, estes imperativos de sociabilidade podem ser quebrados a partir de diferentes estratégias empreendidas pelos artistas. Este é o caso do relato de si mesmo levado a cabo por Gomes em suas imagens, cuja produção clandestina e secreta obedece à criação de uma espécie de diário íntimo do olhar, o qual dá continuidade aos diários íntimos do artista – os chamados *Erotic Journals* –, escritos à mão e em inglês entre as décadas de 1950 e 1980.

É a partir desse lugar privilegiado e protegido que Gomes acerta alvos historicamente intactos às lentes desejantes de uma cultura hegemônica calcada na heteronormatividade. As suas imagens mostram corpos de homens jovens, da zona sul carioca, brancos e de classe média-alta. O cotidiano da cidade balneária é cuidadosamente cartografado pelo artista, a partir dos seus esbeltos habitantes em sumários trajes de banho. Trata-se de um verdadeiro inventário da passagem ou

dos momentos prosaicos, onde triunfa a temporalidade transitória de quem passa ou realiza mecanicamente determinadas ações, e o tempo lento de quem se dá ao direito de olhar e registrar, parcimoniosamente, esses corpos em movimento.

Fazem parte desse grupo de trabalhos – que eu chamo de poética do longe – as séries captadas de sua janela durante as décadas de 1970 e 1980: A window in Rio, The course of the sun e Friezes, que registram os garotos em direção à praia ou em sua vizinhança; as Sonatinas, four feet, que mostram duplas de garotos se exercitando em aparelhos de ginástica instalados na praia; e The no story of a driver. Esta última, registra um jovem motorista, provavelmente empregado de um de seus vizinhos, no edifício em que morava. Por ser uma série pouco conhecida e ao mesmo tempo peculiar quanto ao tipo de modelo escolhido pelo artista, The no story of a driver será analisada com maior vagar neste texto.



**Figura 2.** Alair Gomes, *Imagem isolada da série The course of the sun.* 1977/80. Fotografia. Acervo Fundação Biblioteca Nacional.

Cabe ressaltar que a construção desse olhar voyeurístico, de longe, talvez esteja ligada a uma consciência de Gomes como artista que se via à margem de uma história e um sistema da arte oficiais e sabia de antemão que sua obra somente seria reconhecida após a sua morte. Os títulos em inglês dos seus trabalhos, as cartas de oferecimento de seu espólio fotográfico a instituições estrangeiras ainda em vida, a sua formação intelectual e familiar católicas, assim como as inseguranças que enfrentou quanto à recepção do seu trabalho artístico são elementos que indicam a consciência do lugar ocupado por ele no Brasil

conservador em que viveu e produziu<sup>5</sup>. Pode-se perceber este conflito por exemplo no relato de Gomes sobre a realização de uma exposição do seu trabalho em 1980, quando justamente mostrou imagens captadas da sua janela:

Quando eu expus no Shopping Cassino Atlântico, a sequência de cento e poucos jovens rapazes dirigindo-se para a praia, um coronel da co-proprietária do Cassino Atlântico – que não era ninguém menos do que o representante da intocável CAPEMI, proprietária da maior parte das lojas – fez um escândalo, afirmando que a minha exposição era absolutamente imoral (parece-me até que, na sua fúria, ele inclusive sacou de um revólver) e disse que em nome da CAPEMI a exposição desses trabalhos não seria permitida (Gomes, 2001, p. 118).<sup>6</sup>

A sua experiência com os preconceitos explícitos ou implícitos como o acima citado parece combinar com a sua produção artística, que apresenta um teor melancólico latente, o qual funciona de forma pendular: tanto como um fator de recuo em relação ao sistema e ao mercado de arte, quanto como motor principal do seu trabalho de matriz autobiográfica. Na perspectiva desta sua originalidade, Alair Gomes é uma espécie de Gustav Aschenbach real, hipnotizado por inúmeros Tadzios, que atravessam literalmente o seu caminho poético, seja no registro de seus trajetos rumo à praia ou em situações de observação do seu cotidiano na orla da cidade praiana em que viveu, conhecida pelos seus corpos em evidência, potencialmente edênica e erotizada<sup>7</sup>.

# A poética do longe: The no story of a driver

A composição *The no story of a driver*, ou seja, *A não-história de um chofer*, é um exemplo flagrante de uma forma de captação que se aproxima da experiência do olhar sublime, teorizada por Edmund Burke no século XVIII como *delight*. Ou seja, aquele sentimento experimentado pela contemplação da paisagem ou das forças da natureza, através de um arrebatamento ambíguo, que conjuga prazer e dor, êxtase e terror (Aumont, 1998). A série, composta de cerca de 50 imagens, começa a ser feita em 1977 e estende-se até o início dos anos 1980. A montagem se organiza pela repetição de gestos que podem se dar em sequência ou não. Nela há

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Ver SANTOS, Alexandre. A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo outro. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2018.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Em entrevista a Joaquim Paiva, apud ALAIR GOMES. Paris: Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 2001. A CAPEMI, fundada em 1960, é uma empresa de previdência privada, encabeçada e dirigida aos militares. O referido coronel era um dos sócios majoritários da referida empresa. Ao manifestar a sua intolerância ao trabalho de Alair, este senhor corrobora a tese de James Green quanto à invisibilidade ou apagamento social imposto aos gays durante a ditadura.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Gustav Aschenbach e Tadzio são os personagens principais da história de paixão platônica de um homem mais velho por um adolescente, no livro Morte em Veneza, de Thomas Mann, filmado magistralmente por Luchino Visconti em 1971.

evidentes aspectos ficcionais, os quais passam pelo próprio título e, como relato de si mesmo, apresenta a devoção do artista pelo fotografado. Ao contrário de outros registros de sua janela, voltados para os garotos de classe média-alta do bairro de Ipanema, esta série trata do cotidiano banal de um jovem trabalhador, entretido em suas tarefas de lavar o carro, polir a lataria, entrar e sair da garagem, entrar e sair do automóvel, entrar e sair do seu local de trabalho.

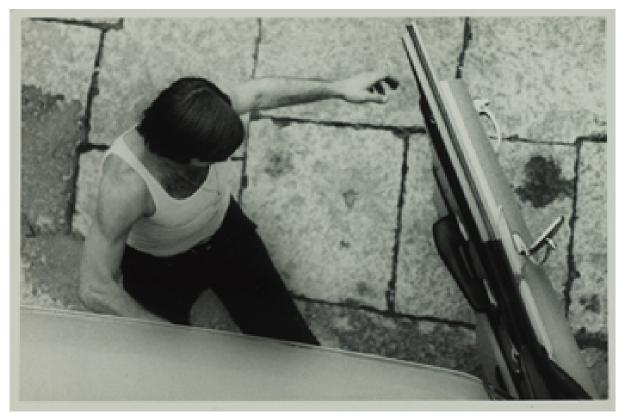


**Figura 3.** Alair Gomes, *Imagem isolada da série The no story of a driver*. 1977/c.1980. Fotografia. Acervo Fundação Biblioteca Nacional.

Contudo, a série também trata de uma poética da passagem e, portanto, dos momentos desprezíveis, somente importantes ao olhar atento do *flâneur*. Nossa memória pessoal está convencionalmente composta da reunião de momentos solenes, questão que se repete na maioria dos usos sociais da fotografia (Bourdieu, 1965). Mas é de momentos comuns e de homens comuns que trata esta série: dois homens ordinários (Rouillé, 2005), um jovem chofer e um fotógrafo já cinquentenário. O interessante da sucessão de imagens é a sua inexorável aproximação com a literatura. No título em inglês aparece a palavra *story*, que quer dizer história, mas num sentido ficcional próximo da fábula, do conto ou do romance. O título sugere uma *love story* fracassada, exposta na atração erótica que permeia o discurso visual em direção ao corpo do chofer.

Eis o conteúdo melancólico intrínseco do trabalho: nele é como se a vida estivesse em suspenso e sendo substituída pelo signo, situação típica do desprezo

melancólico pelo espaço e tempo reais, assim como pelas marcas da historicidade. A fotografia lida com as dimensões do espaço e do tempo a partir de deslocamentos que adaptam estas categorias à sua realidade bidimensional, de isolamento fragmentário do real em relação à sua historicidade. A expressão "não-história" nos leva a pensar ambiguamente sobre a própria ideia de história oficial. Não-história seria o seu contrário, ou seja, a ficção, mas também a ideia de uma história extraoficial ou contra-história. Mas quem poderá dizer que essa história, ainda que ficcional, não possa existir em alguma medida como micro-história dos envolvidos? Se há um aspecto unilateral do olhar construído na experiência fotográfica ficcional de Alair Gomes, não se pode negar a sua dimensão como depoimento mnemônico, como relato sobre si mesmo.



**Figura 4.** Alair Gomes, *Imagem isolada da série The no story of a driver*. 1977/c.1980. Fotografia. Acervo Fundação Biblioteca Nacional.

A fotografia, por outro lado, carrega o peso inegável da atestação e o fotógrafo se vale desta sua propriedade intrínseca como quem brinca com o seu discurso supostamente homológico. Mas Alair assume também um jogo explícito que, para além da ordem da ficção, instaura-se mais uma vez como obsessão real do artista, ligada tanto ao *voyeurismo* quanto ao próprio fetichismo da imagem realizada. Ambos selam uma predisposição melancólica ao sofrimento de alguém que vê a vida passar através da janela ou das imagens.

A não-história do chofer é a que se constrói numa narrativa inteiramente conduzida pelo olhar de *voyeur* do fotógrafo, um homem mais velho, que busca o corpo do rapaz através da sua lente objetiva, verdadeira arma metafórica de seu discurso fotográfico. O sofrimento, vinculado ao universo do desejo, também está na subordinação do fotógrafo a uma temporalidade que não é dada por ele, mas pelo referente, sublinhando o método de trabalho de Gomes, atento ao tempo vagaroso e ao movimento cotidiano da cidade e seus habitantes como uma *flânerie* que se instaura a partir de um mirante privilegiado. Para o fotógrafo a realidade parece reduzir-se a um jogo do intocável, presente no espaço intervalar de uma garagem de edifício e no esquadrinhamento do seu frequentador.



**Figura 5.** Alair Gomes, *Imagem isolada da série The no story of a driver.* 1977/c.1980. Fotografia. Acervo Fundação Biblioteca Nacional.

A story/história visual aqui presente também é atravessada por uma sensibilidade melancólica a partir da forma: a tomada oblíqua evidencia uma condição fugidia que engendra a posse voyeurística do corpo alheio como a ultrapassar as próprias barreiras temporais, sociais e desejantes que separam os envolvidos. A ambígua não-história do chofer está na impossibilidade irônica da efetivação real da sua consciência, tanto como fotografado quanto como objeto de desejo. Entretanto, ao constituir memória imagética e ao valer-se, de alguma forma, de um mélange entre a história privada e a história coletiva, a série de Gomes produz ruídos em relação à história oficial. Além do olhar desejante do

fotógrafo, a narrativa também traz elementos sobre a condição social do jovem proletário que serve à classe média-alta na cidade do Rio de Janeiro, na passagem dos anos 1970 e 1980.

Segundo Olgária Mattos (1989, p. 58), "se a História é massacre, a memória é sua redenção, é luta contra a morte, como relembrança e transcendência". E é exatamente este caminho de resistência silenciosa que está em *The no-story of a driver*, assim como em outros trabalhos de Alair Gomes relacionados à tomada clandestina dos corpos masculinos a partir de seu apartamento. Por outro lado, a sensibilidade melancólica do artista faz brotar um tipo de saber e uma sabedoria que, para além da concepção freudiana da melancolia patológica, reativam uma poética do abismo e da imersão no mundo das coisas criadas (Lopes, 1997, p. 115), cujo viés crítico é inegável.

Tal imersão compreende o apontamento de diversos níveis de perda melancólica no trabalho em questão. Pode-se detectar pelo menos três camadas que se entrecruzam, sublinhando uma poética da resistência da memória como ruína melancólica. Uma primeira seria a da dissipação do próprio objeto de desejo, reinventado através da fotografia. Uma segunda, a da perda que está na própria experiência do espaço-tempo do trabalho, lugar sobre o qual a vida se esvai no fazer condicionado e repetitivo, que em certa medida constitui-se como negação de alguma parcela da história vivida. Esta perspectiva, se considerarmos o nome da série, remete à possibilidade das micro-histórias do chofer e do próprio artista. O discurso sobre a perda da história é de ambos os envolvidos no processo, pois alude a dois universos de trabalho interdependentes: o do fotógrafo, como olhar ativo e desejante, e o do fotografado, que em seu cotidiano de trabalho é alvo passivo do olhar de medusa da câmera fotográfica. Uma terceira e última camada da perda estaria vinculada à idéia de história como ruína fragmentária da realidade, condicionada ao próprio roubo simbólico do outro através da fotografia, atitude que gera artisticamente outras vidas para o artista e o seu modelo. O signo fotográfico cria um outro lugar mnemônico, suspenso na imagem, o qual engancha duas biografias e refaz as suas respectivas descontinuidades. Por outro lado, ao tornar-se signo, como num pequeno filme, o chofer acaba por tornar-se um vestígio da no-story e, portanto, da perda intrínseca que alicerça o investimento desejante do fotógrafo.

Quando lança a sua câmera sobre o chofer, Alair Gomes repete o olhar resignado e homoerótico que Thomas Mann imprime obsessivamente no já citado personagem de Aschenbach em direção ao jovem Tadzio, no cenário intervalar em que se encontram. Os hábitos cotidianos do ver para Aschenbach, em sua derradeira estadia em Veneza, se entregam aos movimentos de Tadzio e à escrita de um diário para suprimir a unilateralidade daquela relação através de um depoimento autográfico. A preparação para o sublime que a travessia para a morte encarna em Aschenbach é a consumação da entrega à beleza que vemos em Alair na compulsão de fotografar o jovem chofer a partir da sua janela. A escrita de Aschenbach é imagem para Gomes. A morte implícita que ronda a fotografia e

mesmo a biografia de Gomes faz eco ao suicídio inconsciente do personagem de Thomas Mann ao permanecer em Veneza mesmo com a ameaça da cólera.

Se é do desejo do impossível e do intocável que nos fala Alair – desta dimensão que nos autoriza a comparar sua poética do longe com a experiência do sublime como *delight*, ligado ao binômio do fascínio e do terror – também os recortes e tomadas em *plongée* por ele produzidos são elementos que lembram a todo instante o ideal de ruína presente em seu trabalho fotográfico. Ele é um *flanêur* contemporâneo que se alimenta das brechas, desvios e fragmentos cotidianos como estratégia de reconfiguração da experiência na cidade. Por outro lado, *A não-história de um chofer* é um olhar perspicaz e pensativo, típico dos melancólicos, em direção à terra: "aquele que não me conhece, me reconhecerá através de meus gestos e minhas atitudes. Eu desvio o olhar e o dirijo para a terra. Porque eu nasci da terra e não tenho olhos a não ser para minha mãe" (Tscherning, apud Benjamin,1985, p. 164).

Os enquadramentos oblíquos das imagens de *The no story of a driver* são a marca de quem não pode se aproximar do objeto e volta-se para o chão, como a repetir o gesto reflexivo e prostrado da própria melancolia. Aqui, entretanto, em adulteração da alegoria clássica para se materializar no olhar do fotógrafo, como produção de uma narrativa. Um olhar que é ato e pensamento ao mesmo tempo. Entretanto, as tomadas fotográficas de Alair, recorrentemente construídas em *plongée*, estão, contraditoriamente, marcadas tanto pelo distanciamento entre operador e referente quanto pela pressuposição do exercício de um certo poder, ainda que discreto, do primeiro em relação ao segundo, pois a imagem tomada de cima maximiza a vulnerabilidade do referente (Martin,1990).

Solomon-Godeau (1991) traz uma perspectiva próxima no que concerne ao poder do fotógrafo em relação aos fotografados, ampliando a perspectiva trazida pelo texto clássico de Laura Mulvey (1983) a respeito da objetificação do corpo feminino no cinema a partir do olhar masculino. Ao analisar as fotografias de rapazes realizadas pelo alemão Wilhelm von Gloeden, o barão de Taormina, no final do século XIX, a autora lembra da condição social privilegiada daquele fotógrafo em relação aos seus modelos, aspecto que compreende uma relação de poder intrínseca que não se dá somente sobre o corpo feminino pelo olhar masculino, mas sim pela construção do olhar de quem produz as imagens, assim como pelas condições sociais que nesta relação se produzem.

De um modo diferenciado, a fotografia de Alair Gomes também investe certo poder sobre corpos clandestinamente fotografados. É Gomes quem conduz o olhar e, através do aparelho fotográfico, a própria produção do discurso imagético de fetichização do corpo do chofer. Nesta atitude, mais do que um contrato comercial com o fotografado, há uma produção artística resistente, um diário imagético que funciona como contradiscurso ao olhar fotográfico hegemônico e à ausência historicamente construída da representação do corpo masculino como objeto de desejo. Porém, o olhar ousado de Alair que espreita da janela é também um olhar que só pode existir clandestinamente, denunciando na sua estratégia uma

parcimônia e um recuo que nos servem para refletir sobre a própria construção dos discursos fotográficos.



**Figura 6.** Alair Gomes, *Imagem isolada da série The no story of a driver*. 1977/c.1980. Fotografia. Acervo Fundação Biblioteca Nacional.

Alair Gomes parece deixar para a posteridade o trunfo principal da estratégia de captação em *plongée* – seja na série do chofer ou em tantas outras que ele realizou com este mesmo princípio. Ao arranhar o cerne de uma cultura escopofílica, historicamente dirigida ao corpo da mulher, o artista também denuncia a opressão subjacente que se verifica nos apagamentos históricos que a construção hegemônica do olhar fotográfico impõe à nossa subjetividade. De qualquer modo, sua poética alcança na atualidade uma vocação para educar e converter os seus espectadores através de imagens nas quais o erotismo e a intimidade não são tabus. Convicção que já se apresenta no trecho do texto, escrito pelo artista ainda muito jovem, exposto como epígrafe desta reflexão.

# Referências

ALAIR GOMES. Paris: Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 2001 (Catálogo de exposição).

AUMONT, Jacques. De l´esthétique au présent. Paris/Bruxelles: De Boerck & Larcier S.A., 1998.

BENJAMIN, Walter. Origine du drame baroque allemand. Paris: Flammarion, 1985.

BOURDIEU, Pierre. Un art moyen: essais sur les usages sociaux de la photographie. Paris: Les Éditions de Minuit, 1965.

BUTLER, Judith. Relatar a si mesmo: crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

GOMES, Alair. Drôle de foi, 1942-1947. Coleção Fundação Biblioteca Nacional (inédito).

JACQUES, Paola Berenstein. Elogio aos errantes. Salvador: EDUFBA, 2012.

LOPES, Denilson. "En deçà et au delà du cinema moderne. Visconti, mélancolie et neobaroque". In: Cinémas – Revue d´études cinématographiques: cinéma et mélancolie. Montreal, Automne 1997.

\_\_\_\_. Nós os mortos: melancolia e neo-barroco. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

MATOS, Olgária. Os arcanos do inteiramente outro: a escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MULVEY, Laura. "Prazer visual e cinema narrativo", in XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983.

PRECIADO, Beatriz. Manifiesto contrasexual. Barcelona: Editorial Anagrama, 2011.

ROUANET, Paulo Sérgio. A razão nômade: Walter Benjamin e outros viajantes. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

ROUILLÉ, André. La photographie: entre document et art contemporain. Paris: Gallimard, 2005.

SANTOS, Alexandre. A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo outro. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2018.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. Photography at the dock: essays on photography history, institutions and practices. Minnesotta: University of Minnesotta Press, 1991.

# Como citar:

SANTOS, Alexandre. O estúdio fotográfico de Alair Gomes como reinvenção da flânerie. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1170-1182, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.

DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.095

Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm