



PERIÓDICUS

ISSN: 2358-0844

n. 8, v. 1 nov.2017.-abr. 2018

p. 62-78.

# Heterotopias do (in)desejável: conjugando espaços e sexualidades a partir da fotografia de Alair Gomes

Bruno Pereira<sup>1</sup>

**RESUMO:** Neste artigo, tenho como objetivo discutir as relações entre espaço e sexualidades dissidentes, com foco no homoerotismo masculino, a partir da fotografia de Alair Gomes (1921 – 1992), artista considerado o percussor do homoerotismo na fotografia brasileira. Elegi para análise fragmentos da série *Beach*, realizada ao longo das décadas de 1960 e 1980 na praia de Ipanema, no Rio de Janeiro. Entendo que Alair, por meio da sua “escritura fotográfica”, imaginou uma nova conjugação entre espaço e sexualidades dissidentes como campos de possível, criando, assim, o que chamarei de heterotopias do (in)desejável.

**PALAVRAS-CHAVE:** Alair Gomes; fotografia; espaço; sexualidade; heterotopia.

**Abstract:** In this article, I aim to discuss the relations between space and dissident sexualities, focusing on male homoeroticism, from the photograph of Alair Gomes (1921 - 1992), an artist considered the percussor of homoeroticism in brazilian photography. I chose to analyze fragments of the *Beach* series, held during the 1960s and 1980s on the beach of Ipanema in Rio de Janeiro. I understand that Alair, through his "photographic writing," imagined a new conjunction of space and dissident sexualities as possible fields, thus creating what I would call (un)desirable heterotopias.

**Keywords:** Alair Gomes; photography; space; sexuality; heterotopia.

**Resumén:** En este artículo, tengo como objetivo discutir las relaciones entre espacio y sexualidades disidentes, con foco en el homoerotismo masculino, a partir de la fotografía de Alair Gomes (1921 - 1992), artista considerado el percusor del homoerotismo en la fotografia brasileña. Elegí para análisis fragmentos de la serie *Beach*, realizada a lo largo de las décadas de 1960 y 1980 en la playa de Ipanema, en Río de Janeiro. Entiendo que Alair, por medio de su "escritura fotográfica", imaginó una nueva conjugación entre espacio y sexualidades disidentes como campos de posible, creando así, lo que estoy llamando de heterotopias del (in)deseable.

**Palabras clave:** Alair Gomes; fotografia; espacio; sexualidad; heterotopia.

---

<sup>1</sup> Doutorando em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de São Carlos. Psicólogo e Mestre em Psicologia, na área de Psicologia e Sociedade, ambos pela Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, UNESP-Assis, São Paulo. Especialista em Fotografia: práxis e discurso fotográfico pela Universidade Estadual de Londrina. Membro do grupo de pesquisa PsicuQueer CNPq/Unesp-Assis

Recebido em 11/09/17

Aceito em 24/10/17

## 1. Introdução

Em *Marcel Duchamp's Fountain and the Art of Queer Art History*, Paul B. Franklin (2000) aponta como a crítica e a historiografia de arte, ao referirem-se à *Fonte*, do artista Marcel Duchamp (1887-1968) – “um mictório produzido em massa que ele [Duchamp] comprou em uma loja de abastecimento de encanamento”, apenas tendo assinado “R. MUTT 1917” e, assim, declarando a peça como uma obra de arte, (FRANKLIN, 2000, p.23, tradução nossa) – deixaram de analisar o subtexto homoerótico subjacente à obra. A partir das primeiras décadas do século XX, Franklin analisou a prática de sexo entre homens nos banheiros públicos de Paris e Nova York, cidades nas quais Duchamp transitou no período de criação da *Fonte*, para, assim, demonstrar como a emergência dos banheiros públicos, dado o contexto homosocial favorecido por eles, logo gerou temores sociais em relação as práticas homoeróticas que ali poderiam surgir. Assim, com exceção de Jonathan Weinberg<sup>2</sup>, Franklin estranha as razões pelas quais críticos e historiadores de arte, em sua grande maioria, ignoraram as ressonâncias *queer* evocadas por meio do mictório de Duchamp. Entre outros argumentos, Franklin baseia sua hipótese, em relação ao subtexto homoerótico da obra, por meio da foto de Alfred Stieglitz, utilizada para divulgar o trabalho, pois, atrás da *Fonte*, Stieglitz dispôs uma pintura, *The Warriors* (1913), de Marsden Hartley, um artista estadunidense representado, na época, pelo fotógrafo (Fig.1 e 2).

Um homem gay, Hartley viveu e trabalhou em Berlim na década de 1910. Durante estes anos, a capital alemã era amplamente conhecida como a Meca *Queer* da Europa. Berlim também era sede das forças armadas prussianas. A pompa, a hipermasculinidade e o homoerotismo desta instituição totalmente masculina encantaram tanto Hartley que ele a imortalizou em *The Warriors* [Os Guerreiros]. Pintados um em cima do outro em uma composição hierática, soldados anônimos marcham em direção ao sol, brilhando no centro superior [...]. As posturas eretas, os capacetes, os escudos e os padrões que eles carregam dos soldados reforçam a qualidade fálica dessas formas centrais. O ponto de vista incomum em *The Warriors* insinua que o foco de Hartley não era simplesmente o corpo masculino, mas sim uma parte particular de sua anatomia - sua parte traseira (FRANKLIN, 2000, p.34, tradução nossa)

---

2 WEINBERG, Jonathan. Urination and its discontents. *Journal of homosexuality*, v. 27, n. 1-2, p. 225-244, 1994.





Figura 1. Alfred Stieglitz: Fonte por Duchamp, 1917, impressão de prata com gelatina, 23,5 x 17,78 cm. Fonte: (FRANKLIN, 2000, p.33).

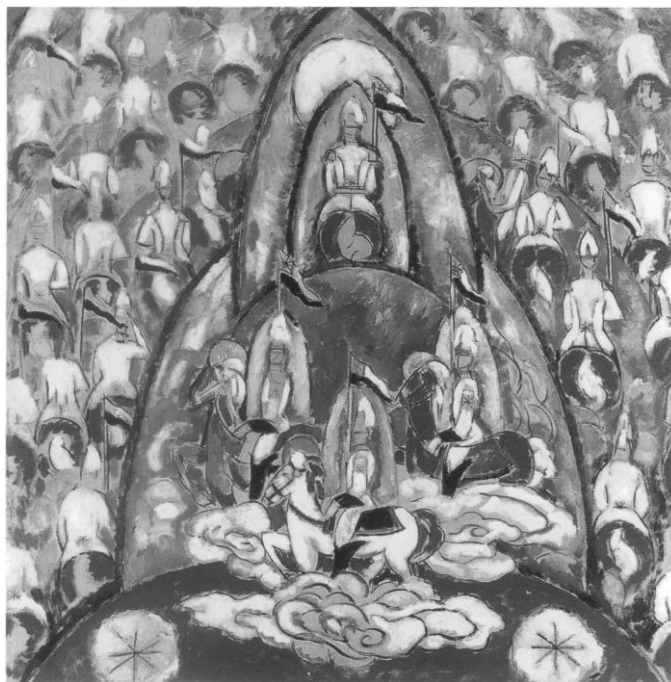


Figura 2. Marsden Hartley, *The Warriors*, 1913, óleo sobre tela, 121,29 x 120,65 cm.

A partir da obra de Hartley, utilizada como pano de fundo para a fotografia que divulgou *A Fonte* ao público, Franklin analisou os vínculos ignorados entre espaço e sexualidade na obra mais conhecida de Duchamp. Porém, certamente, esse caso não é exclusivo no que toca ao eclipsamento de componentes não heterossexuais no decorrer da história da arte moderna e contemporânea. Numa intersecção com a arte, diversos movimentos, como os feminismos (STUBS et al., 2015), decoloniais (MIGNOLO, 2015) e *queer* (PRECIADO, 2014a) têm constantemente criticado a pretensa neutralidade da historiografia de arte moderna e contemporânea, ao alegarem que essa, até pouco tempo, não era senão uma cartografia das identidades hegemônicas, como se a figura do homem branco e heterossexual, por si só, pudesse dar conta de toda a geografia do visível (PRECIADO, 2008). Na contramão dessa corrente, neste artigo, tenho como objetivo realizar uma discussão das relações entre espaço e sexualidades dissidentes, com foco no homoerotismo masculino, a partir da fotografia de Alair Gomes (1921 – 1992)<sup>3</sup>, artista considerado o percussor do homoerotismo na fotografia brasileira (SANTOS, 2006). Elegi para análise fragmentos da série *Beach.*, realizada ao

3 Dados sobre a pesquisa da qual este artigo é resultado – como título, agência de fomento e outras informações – foram ocultados para preservar o sigilo na avaliação por pares cega.



longo das décadas de 1960 e 1980 na praia de Ipanema, no Rio de Janeiro. Nas milhares de imagens que compõe a série, Alair cartografou o afrouxamento dos códigos, assentados na heterossexualidade compulsória (RICH, 2012), de como as relações entre homens no espaço público “deveriam” ocorrer. Pois, a praia, em plena luz do dia, parece fugir do repertório imaginativo dos espaços onde tais encontros eram possíveis. Como dito, em relação à obra de Duchamp, em razão das condições históricas de marginalização, práticas homoeróticas nesses contextos costumam ser associadas a territórios igualmente marginais, como diria Perlongher (2005), como é o caso da prática de sexo anônimo e impessoal em banheiros públicos (HUMPHREYS, 1976; SOUZA, 2012).

Judith Butler (1990) escreveu que a fantasia tem sido crucial para a tarefa feminista de (re)pensar a futuridade, de modo que a fantasia poderia ser encarada não como aquilo que não é real, mas como aquilo que *ainda* não é real. Entendo que Alair, por meio da sua “escritura fotográfica”, imaginou uma nova conjugação entre espaço e sexualidades dissidentes como campos de possível, criando, assim, o que chamarei de heterotopias do (in)desejável. Para compreender as estratégias mobilizadas por Alair na constituição desse processo, dividirei a discussão em duas partes. Na primeira, o tema geral a ser discutido serão as relações entre espaço e sexualidade, para, assim, na segunda parte, apresentar o modo que Alair construiu sua heterotopia do (in)desejável, destacando-se do contexto “heteronormativo” presente na história da fotografia brasileira.

## 2. A sexualização do espaço e a espacialização da sexualidade

Um beijo não é apenas um beijo, assim como um gesto de afeto ou uma carícia não são apenas expressões de desejo quando essas são protagonizadas publicamente por pessoas dissidentes das normativas de gênero e sexualidade. São frequentes as notícias de pessoas que são alvos de agressões e retaliações simplesmente, por exemplo, por andar de mãos dadas em público. Toda essa violência deflagra um controle aberto e contínuo (DELEUZE, 1992) no espaço público e que a rua/espaço público não é um local assexuado ou neutro, mas restritivo e punitivo em relação a qualquer performance ou expressões de afeto não heterossexuais. A rua é um ambiente estritamente codificado e entendido enquanto espaço da heterossexualidade, na qual dissidentes das normativas de gênero e sexualidade não são permitidos a “revelarem” suas sexualidades (IVANCHIKOVA, 2006). Poderíamos dizer que, assim, “o que caracteriza o espaço público na modernidade ocidental é ser um espaço de produção da masculinidade heterossexual” (PRECIADO, 2008, [s.p], tradução minha).



Segundo Preciado (2014b, p.31): “A arquitetura é política. É ela que organiza as práticas e as qualifica: públicas ou privadas, institucionais ou domésticas, sociais ou íntimas”. De forma que é necessário pensarmos, como aponta Avtar Brah (2011), numa política relacional ao levar em conta a intersseccionalidade desses marcadores, espaço e sexualidade, para, assim, empreender uma análise de como se conectam e se articulam. Poderíamos, então, pensar num processo de sexualização do espaço e espacialização da sexualidade (PRECIADO, 2014b).

Nesse sentido, Michel Foucault (2001) já apontava como o espaço contemporâneo é movido por uma secreta sacralização, na qual nossa vida é pautada por uma série de oposições: entre o espaço público e privado, entre o espaço da família e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazer e o espaço de trabalho. E essa divisão binária é prescrita por uma série de códigos-território (PERLONGHER, 1987) que legitima quais corpos podem ser e estar visíveis nesses posicionamentos espaciais. Mas afinal, que códigos são esses? Que corpos podem ser visíveis? E, mais especificamente, como se constitui esse regime de visibilidade? Segundo Richard Miskolci (2009), para Eve Kosofsky Sedgwick a ordem social contemporânea não diferiria de uma ordem sexual. Esse regimento, atualmente, é realizado por meio da heteronormatividade, um conjunto de prescrições que enquadraria todas as relações, mesmo as relações entre pessoas do mesmo sexo, “em um binarismo de gênero que organiza suas práticas, atos e desejos a partir do modelo do casal heterossexual reprodutivo” (PINO, p.160, 2007). Desde a “invenção” da homossexualidade como segredo no século XIX, sua experiência ainda tende em colocar no armário aqueles que desejam pessoas de seu mesmo sexo.

O armário é um regime de controle da sexualidade que rege e mantém a divisão binária hetero-homo da sociedade ocidental” e sua caracterização se dá por um “conjunto de normas nem sempre explícitas, mas rigidamente instituídas que faz do espaço público sinônimo de heterossexualidade (MISKOLCI, 2009, p.171).

Contudo, a atual compreensão da ordem sexual contemporânea, por meio da noção de heteronormatividade, além de não fazer parte do vocabulário disponível no Brasil dos anos 1920, época em que Alair de Oliveira Gomes nasceu, também não estava relacionada ao modo pelo qual a sexualidade era regulada, como discutirei a seguir. Alair Gomes, como ficou conhecido, nasceu no dia 20 de dezembro de 1921 e viveu quase toda sua vida na cidade do Rio de Janeiro, na época, a capital da República<sup>4</sup>. Alair cresceu numa “típica e pequena família nuclear de classe média” e, como

---

4 Alair nasceu na cidade de Valença, no sul do estado do Rio de Janeiro, mas logo quando pequeno se mudou com sua família para o Rio de Janeiro, cidade na qual viveu até 1992, quando foi assassinado em seu próprio apartamento.



parte significativa de tais, a sua família era também muito católica (SANTOS, 2006, p.67). Como escreveria Alair, já na década de 1940, em um dos muitos dos diários que nutriu ao longo de sua vida: “O erotismo é dessas coisas muito particulares que dificilmente consentimos em tornar pública” (*apud* SANTOS, 2006, p.85). Ainda mais para ele que, como afirmou em uma entrevista, concedida a Joaquim Paiva, na década de 1980 (GOMES, 2014), desde pequeno teve consciência do que chamou de sua “tendência homossexual”. O fascínio com o corpo masculino jovem e belo foi uma “constante” em sua vida e foi, exatamente, essa sensação que gerou “necessidade de dar uma forma expressiva a esse fascínio” (GOMES, 2014, [s.p]).

Inicialmente, quando tinha por volta de vinte anos, Alair realizou suas primeiras experimentações por meio de desenhos e pastéis, algo que logo abandonaria ao perceber que não tinha nenhuma “vocalização” para isso; posteriormente, com 32 anos, iniciou os *Diários Eróticos* em que realizava “uma descrição minuciosa de cada encontro com um rapaz” (GOMES, 2014, [s.p]) e, somente na década de 1960, quando tinha em torno de 45 anos, é que começou, efetivamente, a fotografar. O que esses períodos distintos, na vida de Alair, têm em comum é que eles se deram numa época em que o desejo homoerótico sequer era passível de ser considerado inteligível. Até mesmo a lógica do “sair do armário”, criada a partir do marco de Stonewall, em 1969 (MISKOLCI, 2014), não existia e, por essa razão, não faria sentido pensarmos em heteronormatividade naquela época, no sentido da modulação do desejo pautada na lógica do casal heterossexual, pois havia, na verdade, assim como nos dias de hoje, só que de forma mais violenta na época, uma presunção de que todas as pessoas são heterossexuais.

James Green, por exemplo, em seu livro, *Além do Carnaval – A homossexualidade masculina no Brasil do século XX* (2000), estudo histórico acerca da homossexualidade no Brasil, revela que, no início do século XX, no Brasil, os espaços de sociabilidade homoerótica ficavam relegados à espaços públicos, como jardins, parques, cinemas e banheiros. Esses espaços configuravam-se como um dos únicos meios de conhecer parceiros sexuais em potencial, para àqueles que tinham que esconder seus desejos sexuais. Esses lugares, relativos à vivência dos desejos na contramão das expectativas sociais, tornavam-se uma espécie de “ponto de fuga” ou uma “espécie de esgoto libidinal das urbes”. (PERLONGHER, 2008, p.78)

Para o antropólogo argentino Néstor Perlongher, “a ‘paquera’ homossexual constitui, no fundamental, uma estratégia de procura do parceiro sexual, adaptada às condições históricas de marginalização e clandestinidade dos contatos homossexuais” (PERLONGHER, 2008, p.166). Do



mesmo modo, Foucault vê a origem do *cruising* no fato de a homossexualidade ter este caráter “sem lugar” na cultura ocidental. Assim, os sujeitos que cruzam as fronteiras de gênero e sexualidade não “escolhem” livremente essa travessia. Seus desejos marcam o limite, a fronteira, o espaço que não deverá ser atravessado (LOURO 2004). Desse modo essas pessoas podem ser vistas como “prisioneiros da passagem”, na medida em que não podem mais retornar à ordem sexual que deixaram, nem chegar à outra. (MISKOLCI; PELÚCIO, 2008; PERLONGHER, 2008). Esse caráter fez com que alguns autores apontassem que Alair sentia-se exilado em seu próprio país (SANTOS, 2006). Uma das razões para essa afirmação, por exemplo, é devido ao fato de Alair ter escrito quase todos seus diários na língua inglesa, já que, como afirmou Aíla de Oliveira Gomes, sua irmã, *A New Sentimental Journey*, um dos livros não publicados de Alair, foi escrito na língua inglesa, pois, “por óbvios motivos ele nunca concebeu a possibilidade de publicá-lo em seu próprio país” (GOMES, 1995, [s.p], tradução nossa).

No decorrer do século, contudo, ocorreram mudanças significativas na cultura e, conseqüentemente, na forma como as pessoas se relacionam. No início dos anos 60 surgiram os primeiros bares exclusivamente gays nas grandes cidades do Brasil, bem como a grande influência do mercado na promoção de imagens, estilos corporais, atitudes e a constituição de uma identidade gay. (SIMÕES; FRANÇA, 2005; GREEN, 2000)

Saunas, bares, discotecas e casas noturnas multiplicaram-se em número e em variedade de formatos, estilos e serviços. Nos últimos anos, apareceram várias revistas, jornais, livrarias, editoras, agências de turismo e de namoro voltadas ao público homossexual, assim como seções dedicadas à homossexualidade em grandes jornais, livrarias, editoras e agências de viagem. Assiste-se também, recentemente, ao incipiente aparecimento de uma espécie de “empresariado homossexual” organizado. (SIMÕES; FRANÇA, 2005, p.5)

Entendo que a noção de heterotopia pode ser uma das pistas para nos ajudar a pensar a sociabilidade homoerótica, ao longo do século XX, num processo que vai da pegação – nos parques, praças e banheiros públicos – até a emergência de locais voltados, exclusivamente, ao público que se convencionou chamar de lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais. Mas também de um contexto que tinha na heterossexualidade compulsória (RICH, 2012) seu único horizonte de possibilidades inteligíveis, até a heteronormatividade, que se consolida num momento em que começa a ocorrer uma ruptura da heterossexualidade como única possibilidade, ainda que a “aceitação” das sexualidades dissidentes ocorra, geralmente, quando essas se baseiam na emulação dos modos relacionais que tem na figura do casal heterossexual reprodutor o modelo a ser seguido.



Sobre o conceito de heterotopia, Michel Foucault (2001), em um artigo intitulado *Os espaços outros*, utiliza-se de uma analogia com as utopias, que são posicionamentos sem lugares reais no qual seria a constituição da própria sociedade aperfeiçoada, para o que ele vem chamar de heterotopia, que, em oposição às utopias, é constituída por lugares existentes numa sociedade que não refletiriam os valores estabelecidos pelos outros espaços nos quais estariam em contraposição. Esses espaços têm a capacidade de subverterem os códigos prescritos previamente por uma moral social, mesmo que essa transgressão não implique necessariamente numa crítica do modelo hegemônico (FOUCAULT, 2001).

Para a realização de uma “heterotopologia”, segundo Foucault, é necessário levar em conta alguns aspectos: não há sociedades sem heterotopias; o funcionamento das mesmas varia historicamente; as heterotopias têm a capacidade de sobrepor vários espaços; as heterotopias estão associadas à heterocronias, que seriam rupturas em relação a seu tempo tradicional; as heterotopias supõem um sistema de abertura e fechamento que as isolam e as tornam penetráveis; e, por fim, as heterotopias têm uma função em relação aos outros espaços, ou de criação de uma ilusão ou de compensação (FOUCAULT, 2001). Dentre os aspectos mencionados, gostaria de destacar a noção de heterocronia. Em primeiro lugar, Alair não era um fotógrafo e se o fotógrafo se utilizou de imagens capturadas no espaço público, nas quais, muitas vezes, os jovens por ele fotografados não tinham consciência disso, o objetivo de Alair não era “representar” a realidade, mas sim criar, por meio dessas imagens, sua própria narrativa. Sendo que esse aspecto, como discutirei a seguir, por si só, já romperia a relação estabelecida com o tempo no qual os atos fotografados por ele se dão, constituindo, assim, o caráter de futuridade de sua obra, como aquilo que *ainda* não é real. Além disso, as imagens escolhidas para análise foram realizadas “à luz do dia” e quase que, exclusivamente, realizadas na praia de Ipanema. Tanto o espaço, a praia, quanto o tempo, no transcorrer do dia, marcam um afastamento das expectativas em relação a como as heterotopias, no âmbito do homoerotismo, poder-se-iam constituir.

Sobre esses processos, por exemplo, Halberstam (2005) nos propõe pensar em espacialidades e temporalidades *queer*. Segundo o autor, os usos do espaço e tempo *queer* se desenvolvem, ao menos em parte, em oposição as instituições da família, da heterossexualidade e da reprodução. Esse empreendimento se dá a partir de outras lógicas de localização, movimento e identificação. Assim, “Temporalidades *Queer*” é um termo designado a um modelo específico de temporalidade que emerge a partir do que o autor chama de pós-modernismo, uma vez que se é deixado os sistemas temporais de reprodução burguesa e de família, assim como as noções de longevidade, risco/segurança e de herança.





“Espacialidades *Queer*” referem-se às práticas de apropriação de espaço, dentro do pós-modernismo, no qual os sujeitos que subvertem as normativas de gênero e sexualidade envolvem-se, criando novos entendimentos acerca do espaço. Dito isto, é interessante perceber como a obra de Alair dá um novo sentido até mesmo a própria expectativa em relação a como a noção de espacialidade e temporalidade *queer* pode ser acionada, pois, como já mencionado, tanto a praia quanto o fato da série transcorrer em plena luz do dia parecem escapar dos repertórios imaginados como possíveis ao desejo homoerótico naquele período.

### 3. Alair Gomes, cartógrafo do imperceptível

Alair começou a fotografar na década de 1960, período marcado tanto pelo golpe que culminou na ditadura militar quanto pela contracultura, ou o Desbunde, como foi chamado à brasileira, já que, como diria Michel Foucault (1988), onde há poder, há resistência. No caso de Alair, mesmo com mais de quarenta anos, ele não deixou de afetar-se com as irisações do desejo que pululavam naquela época. Refiro-me à sua idade não para dizer sobre as minhas expectativas em relação a como alguém dessa idade deva vivenciar seu desejo mas, nas narrativas sobre o período, as relações entre juventude e desbunde são praticamente equalizadas como sinônimos. Assim, nos anos 1960, Alair se mudaria para um apartamento na Rua Presidente de Moraes, um local privilegiado, naquele contexto, no âmbito da contracultura carioca. Localizado em frente à Feira Hippie, que se estabeleceria naquela década, na Praça General Osório, os fundos do apartamento possuíam uma fresta com vista ao mar, em direção à concorrida faixa de areia entre os postos 8 e 9. Alguns minutos dali, Alair podia caminhar até à Pedra do Arpoador.

Em 1971, foi criado, na rua paralela a de seu apartamento, o Pier de Ipanema, ou as Dunas da Gal, como ficou conhecido. Ipanema foi palco de “escândalos” em relação aos comportamentos vigentes, que hoje soam como bobagens, como quando, em 1971, Leila Diniz foi grávida à praia, com a barriga à mostra, mas isso naquela época estava longe de ser algo banal. Ou quando Fernando Gabeira, na volta do exílio, foi à praia de Ipanema com uma sunga de crochê lilás, gerando grande repercussão até entre seus “companheiros”, que esperavam uma postura mais “engajada e conservadora” (DISITZER, 2012).

Para Santos (2006, p.225), essa época vai ao encontro de vários aspectos que nos levam à figura de Alair e sua recusa quanto aos comportamentos estabelecidos: “desde a sua aparência quase hippie, de quem optou conscientemente por não mais cortar o cabelo enquanto persistisse a ditadura



militar”, suas perambulações “com o corpo bronzeado de sol em contraste com a cabeleira longa e grisalha, uma tanga mínima e uma máquina fotográfica ao pescoço” e, ainda, sua experiência com a maconha, que criavam uma proximidade com as pessoas bem mais jovens.

Alair afirmou, em relação a fotografias que realizou no carnaval carioca, que esperava que sua visão não fosse “confinada a nenhum círculo fechado - não importa o quanto eu possa me identificar com ele. O carnaval do Rio é a feliz antítese de qualquer tipo de confinamento”. Pois um dos elementos do carnaval, na visão de Alair, é sua capacidade de romper com visões psicológicas e comportamentais restritas. Assim, se alguém olhar para o Carnaval do Rio com intenções de dizer quem é gay em relação a quem não é, essa pessoa, muitas vezes, estará perdida. E “esta é uma das principais atrações da festa – e da cidade” (GOMES, 1977, [s.p])<sup>5</sup>.

A zona de indiscernibilidade (DELEUZE; GUATARRI, 1997) que Alair busca apresentar em relação a sua série de imagens sobre o carnaval também é um elemento presente nas fotos que, aqui, serão analisadas. Assim, o conceito de homosociabilidade, de Sedgwick (1985), parece ser um interessante vetor de análise para parte obra de Alair. Seu trabalho tem sido categorizado como homoerótico, o que não é equivocado, mas nas fotografias que realizou na praia de Ipanema ou naquelas em que registrou o carnaval carioca, ao invés do fotógrafo apresentar homens que vivem suas experiências a partir de uma identificação com o desejo homoerótico, com a “homossexualidade” ou como “gays”, Alair cartografou contextos, mesmo que não exclusivos, de sociabilidade entre homens, ou ainda, das relações de amizade entre jovens garotos, a fim de apresentar como nessas relações o desejo e o erotismo estão presentes, mesmo quando não são esperados que esses elementos façam parte do repertório desses encontros (Fig.3-6).

Para Sedgwick (1985), o conceito de homosocial foi utilizado nas ciências sociais para caracterizar as relações masculinas e como esses laços são marcados pela homofobia. Assim, quando a autora fala em “desejo homosocial”, essa noção certamente nos pareceria um oxímoro, mas Sedgwick busca ressaltar o inquebrável vínculo entre laços masculinos e homossexualidade na dominação das mulheres, de forma que homofobia e misoginia fazem parte da mesma gramática do desejo. Segundo Miskolci (2009, p.155), "Sedgwick afirmou que certas formas de dominação

---

5 O referido texto foi publicado na revista estadunidense Gay Sunshine. Porém, eu não tive acesso a edição da Gay Sunshine, na qual, Alair publicou esse artigo. Porém, na pesquisa na Coleção Alair Gomes na Biblioteca Nacional, instituição responsável por seu acervo, eu tive acesso ao manuscrito, de 1977, intitulado “Carnival in Rio – A Feast for Gay Eyes – and more”.



homossocial, em especial a do presente, dependem do repúdio a laços eróticos entre homens e na projeção deles em uma figura estigmatizada: o homossexual”.



Figura 3-6. Alair Gomes. Fragmentos retirados da série Beach. Rio de Janeiro. (1975-1980) Fundação Biblioteca Nacional

Nessas fotos, o que podemos ver? São amigos? São casais? A dificuldade na possibilidade de distinguir atesta que os enquadramentos (BUTLER, 2015) que conferem formas de apreensão do que é um “homem de verdade” são rígidos mesmo quando insuficientes para atestar sua naturalização e fácil acesso às suas codificações. Alair parecia jogar com esses códigos, como na imagem a seguir (Fig. 7), na qual fotografou dois jovens num modo considerado pouco usual para se andar de “bicicleta” e que, facilmente, poder-se-ia remeter a uma posição sexual.





Figura 7 Alair Gomes. Foto retirada da série Beach. Rio de Janeiro. (1975-1980).  
Coleção Alair Gomes. Fundação Biblioteca Nacional. Fonte (XXX, XXXX).

As fronteiras, embora rígidas, são porosas e afetam, assim, não somente corpos e relações marcadas como “anormais”. Ao contrário, as exigências para aceder a normalidade impactam mesmo aqueles que se consideram como alheios às interpelações homofóbicas. Um bom exemplo dessa rigidez é um caso que ocorreu em São João da Boa Vista, amplamente divulgado em 2011, de um homem de 42 anos que, ao abraçar seu filho, numa festa agropecuária, foram confundidos com um “casal gay”. Ao serem questionados se formariam um casal por um grupo de cinco jovens, o homem respondeu que “lógico que não, ele é meu filho”<sup>6</sup>, mas a resposta não foi convincente e alguns minutos após esse incidente os jovens os agrediram e deceparam a orelha do pai. Embora pessoas heterossexuais comumente tenham a ilusão de que são “naturais” e “neutras”, em alguns casos, como o citado, parece que essa suposta naturalização que lhes conferem privilégios é contestada. A homofobia<sup>7</sup> se exerce, assim, por meio de uma constante vigilância de gestos e atos, tanto por meio

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

7 Conforme aponta Junqueira (2007), o termo homofobia é utilizado para descrever todas as formas de preconceito contra as homossexualidades. O termo foi cunhado em 1972 pelo psicólogo clínico George Weinberg, ao agrupar os radicais gregos relativos à semelhante, *homo*, e medo, *fobia*. A homofobia efetua-se de diversas maneiras, desde as mais sutis, como olhares e outras formas de desdém, até mesmo as mais explícitas e violentas, como a homofobia de Estado, ao criminalizar as relações amorosas entre pessoas do mesmo sexo, mas também agressões físicas e homicídios. Entretanto, é necessário compreender a noção de homofobia de uma forma expandida. Devido a terminologia ter sido criada no contexto médico, ela tende a patologizar a pessoa que realiza o ato homofóbico. Isso significa que a noção de homofobia, na época em que foi criada, poderia sugerir leituras de que a homofobia é um problema individual, algo singular,



dos policiais da heterossexualidade compulsória que fiscalizam aqueles que se desviam de suas regras e, assim, devem pagar as sanções por irem além de suas normas, como daqueles que se autovigiam a fim de demonstrar sua conformidade aos padrões.

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

Paulo Herkenhoff (2001), em um texto dedicado ao Alair, cita uma frase de Michel Foucault quando o filósofo comenta o lamento de Hieron narrado por Xenofonte: “gozar de um rapaz apesar dele próprio é mais pirataria do que amor” (FOUCAULT, 1984, p.176)<sup>8</sup>. A frase de Foucault, mesmo que utilizada fora do contexto em que o autor a traz em seu texto, levou-me a pensar parte da obra de Alair em termos de piratarias; piratarias de códigos corporais nos âmbitos do gênero, da sexualidade e do erotismo. Pois compreendo que Alair pirateia esses “afrouxamentos” dos códigos e, assim, constrói sua narrativa imagética. As *Sonatinas*, *Four Feet*, que integram a série *Beach*, são um bom exemplo dessa articulação em que Alair pirateia os corpos masculinos e jovens na criação de sua heterotopia. A série é uma composição sequencial que se aproxima do cinema, pela forma como Alair inclui o movimento na composição, incorporando um dinamismo corporal muito maior do que na relação com outras de suas obras (GOMES, 2014).

---

desresponsabilizando a sociedade na qual vivemos, por entender que algumas pessoas seriam homofóbicas e outras não e que a homofobia não seria, na verdade, um elemento constitutivo de nossa cultura. Essa noção, pensada dessa forma, só inverte o processo que tendia a patologizar a homossexualidade, ao patologizar o agressor.

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



Segundo Alair (2015, p.33), na composição serial tem como intenção “substituir, mudar ou transformar o objeto de estudo”, quase como se suas fotografias fossem experimentos. Como afirmam Deleuze e Guattari (1997, p.72), ao comentarem as relações entre o movimento e os devires imperceptíveis, “os movimentos e os devires, isto é, as puras relações de velocidade e lentidão, os puros afectos, estão abaixo ou acima do limiar de percepção”. Mas, ao tratarem da relatividade, os limiares de percepção, há sempre “alguém capaz de captar o que escapa a outro: o olho da águia” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.72). Alair estava atento a algo que, embora fizesse parte do cotidiano dos frequentadores da praia de Ipanema, passava-lhes despercebido, ou seja, certa relação erótica entre os jovens quando, mas não somente, realizavam juntos exercícios de ginástica. Nas *Sonatinas*, como diz Alair (2015, p.33), ele apresenta “um fenômeno que se desenvolve no tempo, mas o pretendo atemporal. Minha ideia pode ser especificamente a de revelar algo que acontece entre o tempo e o não tempo, entre o parado e o móvel, entre ser e tornar-se”.

Sem perceber que estavam sendo observados, Alair fotografa os rapazes para recriar o que se passou e, com isso, inventar uma nova ordem dos acontecimentos. A nova ordem deve romper com o tempo linear, de forma que, na sequência de retratos “‘a – b – c – d – e – etc.’, a montagem deve ser realizada para evitar que b pareça um acontecimento de a, já que “a transição de uma imagem para outra é, em muitos casos, propositalmente feita de maneira a evitar a possível ilusão de mimetizar o desenrolar no tempo” (GOMES, 2015, p.33).

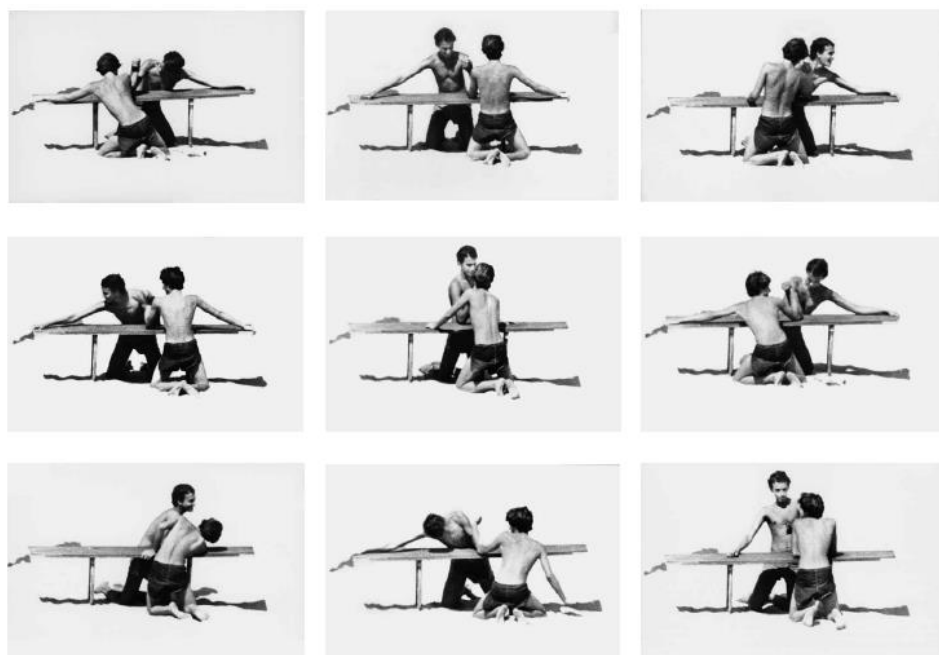


Figura 8. Alair Gomes. *Sonatina, Four Feet n. 39* (c. 1980). 9 imagens - 12 x 18cm cada.

Coleção Alair Gomes - Fundação Biblioteca Nacional



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

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

Como escrevem Deleuze e Guattari (1997), criar é resistir e é isso o que nos falta, criação, resistir ao presente. A obra de Alair se destacou do contexto marcado pela heterossexualidade compulsória predominante na fotografia brasileira. Entendo suas criações como heterotopias do (in)desejável, pois suas fotos jogam com as expectativas sociais, referentes às modulações do desejo, que tomam o erotismo entre homens como o indesejável, como uma fronteira que não deve ser atravessada. Mas é, exatamente, a partir do “afrouxamento” desses códigos que Alair criou um espaço outro na fotografia. Esse espaço outro não foi criado a partir de locais, usualmente, imaginados como heterotopias, como o “gueto”, os bares e saunas gays, por exemplo, que Alair veria surgir na década de 1960. Ao contrário, Alair cartografou o que era tido como imperceptível, o que os olhos de muitos não alcançaram, no período, no contexto de homosociabilidade nas praias cariocas. Um espaço improvável, mesmo numa época “desbundada”, pois a heterossexualidade ainda era ali o que poderia ser visto no que toca o regime de visibilidade prevalecente. Mas, “como é que linhas de desterritorialização seriam assinaláveis fora de circuitos de territorialidade?”, pergunta-nos Deleuze e Guattari (2010, p.46), mas, também, “como supor que o fluir abrupto do minúsculo riacho de uma intensidade nova se faça fora das grandes extensões e em relação com grandes transformações nestas extensões? Quanto esforço para fazer eclodir um novo som?” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.46). E não seria, senão, um novo som que Alair desejava emanar com as *Sonatinas*, *Four Feet* e outros fragmentos da série *Beach*?



## Referências

- BRAH, Avtar. *Cartografias de la diáspora*. Identidades en cuestión. Madrid: Maggie Schmitt y Trafi cantes de Sueños, 2011.
- BUTLER, Judith. The force of fantasy: feminism, Mapplethorpe, and discursive excess. *differences*, v. 2, n. 2, p. 105-125, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4; Tradução: Suely Rolnik. V.4. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- \_\_\_\_\_. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia.*; tradução de Luiz B. L. Orlandi. — São Paulo: Ed. 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972-1980*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.
- DISITZER, Marcia. *Um mergulho no Rio: 100 anos de moda e comportamento na praia carioca*. 1. Ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.
- FOUCAULT, M. Outros espaços. In M. Foucault, *Estética: literatura e pintura, música e cinema - Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2001 (pp. 411-422)
- \_\_\_\_\_. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FRANKLIN, Paul B. Object choice: Marcel Duchamp's Fountain and the Art of Queer Art History. *Oxford Art Journal*, Vol. 23, No. 1, 2000.
- GOMES, Aíla de Oliveira (Org.) *Alair de Oliveira Gomes: 1921-1992: relevant data concerning his intellectual life*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1995.
- GOMES, Alair. *Carnival in Rio. A Feast for Gay Eyes – and more*. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Outubro de 1977. (Manuscrito).
- \_\_\_\_\_. *Joaquim Paiva entrevista Alair Gomes, 1983*. In ZUM #6. Publicado em: 22 de agosto de 2014.
- \_\_\_\_\_. O prazer como motor criativo. In: *Alair Gomes: Percursos*. Curadoria Eder Chiodetto. CAIXA Cultural São Paulo. De 25 de julho a 04 de outubro de 2015. (Catálogo de exposição).
- GREEN, James N. *Além do Carnaval: homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2000
- HALBERSTAM, Jack. *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives*. NYU Press, 2005.
- HERKENHOFF, Paulo. La mélodie du désir. L'art de Alair Gomes. In: PAIVA, Joaquim et al. *Alair Gomes*. Arles; Actes Sud; Paris; Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2001.
- HUMPHREYS, L. A transação da sala de chá: sexo impessoal em lugares públicos. In: RILEY, Matilda; NELSON, Edward. *A observação sociológica: Uma Estratégia para um Novo Conhecimento Social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- IVANCHIKOVA, Alla. "Freedom, feminity, danger: the paradoxes of a lesbian flaneur in Sara Schulman" s Girls, Visions and Everything". *American@*. 4(1). 23-42. Univ. De Huelva, 2006.
- JUNQUEIRA, Rogério Diniz. Homofobia: limites e possibilidades de um conceito em meio a disputas. *Bagoas: Revista de Estudos Gays*, v. 1, p. 1-22, 2007.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica. 2004
- MIGNOLO, Walter D; *Trayectorias de re-existencia: ensayos en torno a la colonialidad/decolonialidad del saber, el sentir y el crear*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2015.





MISKOLCI, Richard. PELÚCIO, Larissa. Aquele não mais obscuro negócio do desejo. In: PERLONGHER, Néstor. *O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Fundação Editora Perseu Abramo, 2008.

MISKOLCI, Richard. O armário ampliado: notas sobre sociabilidade homoerótica na era da internet. *Gênero*. Niterói, v. 9, n. 2, p.171-190, 2009.

\_\_\_\_\_. Negociando visibilidades: segredo e desejo em relações homoeróticas masculinas criadas por mídias digitais. *Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades*, v. 8, n. 11, 2014.

PELÚCIO, Larissa. *Os estudos queer entre os saberes insurgentes*. Sesc, São Paulo. 10 de Setembro de 2015. (Conferência). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zj7yp-tRpw>

PERLONGHER, Néstor O. *O negócio do michê: a prostituição viril*. São Paulo: Brasiliense. 1987.

\_\_\_\_\_. Territórios marginais. In: GREEN, James Naylor. (Orgs.). *Homossexualismo em São Paulo e outros escritos*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

PINO, Nádia Perez. A teoria queer e os intersex: experiências invisíveis de corpos des-feitos. *Cad. Pagu*, Campinas, n. 28, June 2007.

PRECIADO, Beatriz. Cartografias queer: el flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multcartográfica, o cómo hacer una cartografía 'zorra' con Annie Sprinkle"; In: CORTÉS, J.M.G. [org.]. *Cartografias Disidentes*, Madrid: SEACEX, 2008.

\_\_\_\_\_. *Manifesto contrasexual* — práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: N-1 Edições, 2014a.

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

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas -Estudos gays: gêneros e sexualidades*, v. 4, n. 05, 2012.

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

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Between Men*. English literature and male homosocial desire. New York: Columbia University Press, 1985.

\_\_\_\_\_. A epistemologia do armário. *Cad. Pagu*, Campinas, n. 28, June 2007.

SIMÕES, Júlio Assis; FRANÇA, Isadora Lins. Do gueto ao mercado In: GREEN, James Naylor (Org.) *Homossexualismo em São Paulo e outros escritos*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

SOUZA, Tedson da Silva. *Fazer o banheiro: as dinâmicas das interações homoeróticas nos sanitários públicos da estação da Lapa e adjacências*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

STUBS, Roberta et al. Corpos, subjetivações estéticas e arte e feminismos: passagens na pesquisa em psicologia. *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 27, n. 3, p. 211-218, 2015.

