

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

ESCOLA DE BELAS ARTES

MÁRCIO ARIOSTO NASCIMENTO PEIXOTO

ADOREMUS: PRÁTICAS E ESTRATÉGIAS FOTOGRÁFICAS DE

ALAIR GOMES

RIO DE JANEIRO 2018

MÁRCIO ARIOSTO NASCIMENTO PEIXOTO

**ADOREMUS: PRÁTICAS E ESTRATÉGIAS FOTOGRÁFICAS DE
ALAIR GOMES**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. CÉZAR BARTHOLOMEU

RIO DE JANEIRO 2018

Dedico esse trabalho a minha mãe, Sebastiana Nascimento Peixoto e a meu pai, Ariosto Vianna Peixoto *in memoriam*.

Agradeço ao carinho e suporte da minha família, Universidade Federal do Rio de Janeiro e Universidade de Valência. Aos meus professores, em especial meu orientador César Bartholomeu. Aos amigos Walmir, Fabrício, Cristina, Luciana, Celina, Simone, Ana, Geraldo, Mariah, Marcos, Marcus, Ivo e ao companheiro de todas as horas, Johann Sebastian Bach.

Assinaturas da banca.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
2. GRÉCIA: O HUMANO E O DIVINO	10
2.1 Um pequeno paço para o homem, mas um grande salto para a arte: o contraposto	19
2.2 O fundamentalismo erótico	24
2.3 “Espelho, espelho meu...”	27
2.4 <i>L'Après-midi d'un faune</i>	33
2.5 O olhar sublime	37
3. ADOREMUS: A TRANSFIGURAÇÃO NA DIALÉTICA DE ALAIR GOMES	44
3.1 Alair Gomes x Robert Mapplethorpe	50
3.2 Canonizar é preciso, viver não é preciso	57
3.3 A transfiguração dialética: Apolo x Dioniso	59
3.4 O instante eterno	64
CONCLUSÃO	67
LISTA DE IMAGENS	68
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	94
REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS	97
ANEXOS	98

1. INTRODUÇÃO

“O olhar é o ato fundador”

Jorge Coli

Através da série de trípticos *Adoremus* (ainda pouco conhecida), buscarei aprofundar esse trabalho trazendo questões tanto clássicas quanto do sagrado para análise.

A escolha dessa curta e direta frase do historiador Jorge Coli como epígrafe sintetiza o ponto de convergência entre os três pilares que sustentam esse TCC: o olhar como um dos mais importantes componentes da fundação da cultura clássica grega, o olhar como peça fundamental no erotismo e como elemento vital na existência e criação da obra de Alair Gomes. Na sequência dessa afirmação, o historiador diz “Antes de acreditar nos escritos, é melhor acreditar nas obras” (COLI, 2010, p. 13). Refere-se aos grandes escritos sobre arte de Panofsky, Warburg, Longhi, Wölfflin e Focillon, entre outros. Escritos que, segundo Coli, nos obrigam a olhar. Inicialmente, antes de mergulhar neles, nos adverte Coli, “é preferível ver bem: ver antes de ler deveria ser o lema. É muito bom sentir que a obra desafia: decifra-me!”¹. Nesse ponto, humilde e respeitosamente, sou obrigado a discordar do ilustre historiador, pelo menos no caso dessa pesquisa que tem como apoio, dois textos fundamentais de Alair que são **Grécia: o humano e o divino** e a entrevista concedida a Joaquim Paiva, pesquisador, colecionador e amigo de Alair Gomes, em seu apartamento. A análise desses textos é de extrema importância por complementarem a avaliação das imagens.

“Decifra-me ou devoro-te!”² A célebre charada lançada pela Esfinge que atormentava os moradores de Tebas é a metáfora perfeita para lançar-nos nesta pesquisa que tenta descobrir a gênese dos estímulos que levaram o artista na criação de sua obra as escolhas de estratégias no momento de elaboração e exibição da mesma. Os conflitos existenciais que dezenas de séculos depois, serão o tormento gerador da obra de Alair e a ruptura de tabus. Sentimos júbilo em contemplar, observar, enfim olhar com regozijo os corpos de belos homens jovens e nus que tanto adorou e compartilha conosco.

¹(COLI, Jorge, **O corpo da liberdade**, 2010, op. cit., p. 13).

²Em *Édipo Rei* de Sófocles, pergunta a todos que passam o quebra-cabeça mais famoso da história, conhecido como o **enigma da esfinge**, decifra-me ou devoro-te.

O tabu se dá pelo fato de ser obra construída no Brasil, mais precisamente no Rio de Janeiro na segunda metade do século XX, e sendo o Brasil nesse período o país de maior população católica do mundo. O artista é, ele próprio, membro de uma família de rígida formação religiosa e com o agravante do país viver nesse momento histórico e uma ditadura militar (1964-1985), período e que coincide com o auge de sua produção e criatividade artística.

O primeiro capítulo desta pesquisa tem por objetivo explicitar os pontos de contato entre teorias e práticas do artista. Analisaremos estratégias na composição de seu legado fotográfico e de textos, mas precisamente o texto **Grécia: o humano e o divino** manuscrito inédito de janeiro de 1985, onde o artista discorre sobre os fundamentos da civilização grega e dá claras pistas de como concilia dentro de sua ética particular o sagrado e o profano. Esta análise é completada por declarações em primeira pessoa, dadas em entrevista concedida a Joaquim Paiva em seu apartamento, gravada em fita K7 no dia 19 de julho de 1983 e publicada no catálogo de uma grande exposição realizada em sua homenagem na Fundação Cartier em Paris no ano de 2001 e mais tarde republicada na revista ZUM #6 em 29 de julho de 2014.

O segundo capítulo seguirá as especificações de Jorge: “um excelente meio para interrogar as obras são os procedimentos comparativos. Nada permite melhor entender uma obra de arte que outra obra”³. Tanto nas origens e motivações, as semelhanças temáticas com artistas como Robert Mapplethorpe, podem ajudar nessa tarefa.

As principais fontes consultadas nessa pesquisa foram a Fundação Biblioteca Nacional, onde se encontra o acervo mais significativo e substancial do artista, além das obras citadas acima e tratadas nessa monografia. O MAM (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), também hospeda em forma de comodato obras do artista que fazem parte das coleções fotográficas dos colecionadores Gilberto Chateaubriand e Joaquim Paiva, documentação do MAR (Museu de Arte do Rio). Foi igualmente consultado o

³.id.,idib., p.14.

arquivo doado por Fábio Settimi do qual constam os diários do artista, presentemente em comodato no Museu do Rio. Agradecemos as instituições que possibilitaram o acesso a suas coleções e arquivos. Foi igualmente consultado o arquivo doado por Fábio Settimi do qual constam os diários do artista, atualmente em comodato no MAR. Agradecemos as instituições que possibilitaram o acesso a suas coleções e arquivos.⁵

⁵ Por fim devo observar que devido ao alto custo de reprodução e dificuldades burocráticas para ter acesso a ampliações de qualidade das fotografias da série *Adoremus*, as informações aqui compartilhadas, serão baseadas em visitas feitas pelo pesquisador de forma presencial aos acervos onde se encontram as obras nos locais já antes mencionados.

2 GRÉCIA: O HUMANO E O DIVINO

“A beleza é verdade, a verdade beleza”

John Keats⁶

Retomando esse fragmento da poesia *Ode on a Grecian Urn*⁷ do poeta Inglês John Keats e mencionado no texto **Grécia: o humano e o divino**, Alair diz:

Em Olímpia, aquela consciência se precipitava bem mais simplesmente através da contemplação visual da beleza que aos olhos dos gregos (e não só deles), diviniza o ser humano – através do sentimento místico que essa contemplação é capaz de suscitar [...] a contemplação é a atitude mais alta à qual o ser humano pode ascender. (GOMES, 1985, p. 3-4).

O olhar é o sentido mais importante e fundamental na cultura grega. É essa conclusão a que Alair chega, e assim concorda com a afirmação de Gombrich “Os gregos começaram a usar os próprios olhos. Uma vez iniciada essa revolução, nada mais a sustaria” (GOMBRICH, 1999, p.78). Ainda Gombrich ressalta que se trata de:

[...] o mais assombroso período da história humana. É a época em que o povo das cidades gregas começou a contestar as antigas tradições e lendas sobre deuses, e a investigar sem preconceitos a natureza das coisas. É o período em que a ciência, tal como hoje entendemos o termo, e a filosofia despertam pela primeira vez entre os homens [...] (id. idib., p.82).

Por esses motivos, esse momento primordial da civilização ocidental é ciclicamente revisto, assim como foi na Renascença e no Neoclassicismo, além de individualmente por artistas como Alair:

É esse equilíbrio entre a adesão às regras e a liberdade de criação apesar delas que faz com que a arte grega continue tão admirada em séculos subsequentes. E é essa a razão pela qual os artistas retornam sistematicamente às obras-primas da arte grega em busca de orientação e inspiração. (id. idib., p.87).

Será essa busca de equilíbrio entre regras e liberdade que Alair buscará encontrar na arte.

⁶ Keats, John (1795-1821), tido como o último poeta romântico inglês, escreveu sua famosa *Ode on a Grecian Urn*.

⁷ Ode a uma urna grega (tradução livre)

Logo no início do texto **Grécia: o humano e o divino**, Alair comenta os dois grandes épicos atribuídos a Homero e considerados textos fundadores da civilização helênica e aceitos como os eventos que dão início a narrativa literária ocidental: A Odisseia e a *Ilíada*. Enquanto a Odisseia é vagamente mencionada, Alair se dedica mais a *Ilíada*⁸, por tratar da descrição dos jogos fúnebres⁹ que Aquiles organizou para homenagear seu amado amigo Pátroclo (Fig. 1). Alair diz que esta homenagem é uma “espécie de antevisão do evento cultural central de toda aquela civilização, os Jogos Olímpicos” (op. cit. p. 1). E data o ano de 776 A.C. como ano da primeira Olimpíada, próximo, portanto dos escritos épicos de Homero que teria vivido no século VIII A.C. É importante salientar que os Jogos Olímpicos gregos tinham um caráter bem distinto das Olimpíadas atuais. Estavam intimamente ligados a crenças religiosas e rituais desse povo. Nos jogos não eram permitidos escravos ou mulheres e Gombrich ainda lembra que:

Os que participavam de tais jogos não eram simples esportistas — amadores ou profissionais —, mas membros das principais famílias da Grécia, e os vencedores eram olhados com reverência, como homens a quem os deuses tinham favorecido com o dom da invencibilidade. Era para descobrir sobre quem essa benção da vitória recaía que se celebravam originalmente os jogos, e era para comemorar e talvez perpetuar esses sinais da graça divina que os vencedores encomendavam suas estátuas aos mais famosos artistas do seu tempo. (id. idib., p.89).

Essas informações são muito importantes para caracterizar um aspecto importante da pesquisa que esclarece as motivações tanto do povo grego tanto quanto a mecânica de Alair em perpetuar temporalmente, homenageando e divinizando esses rapazes.

⁸ A *Ilíada* (em grego antigo: Ἰλιάς, IPA: [iːliás]) é um dos dois principais poemas épicos da Grécia Antiga, de autoria atribuída ao poeta Homero, que narra os acontecimentos decorridos no período de 50 dias durante o décimo e último ano da Guerra de Troia, conflito empreendido para a conquista de Ílion ou Tróia, cuja gênese radica na ira (μῆνις, mēnis) de Aquiles.

⁹ **Jogos fúnebres** são competições atléticas realizadas em honra de uma pessoa recém-falecida. A celebração dos jogos fúnebres foram comuns em várias civilizações antigas. Atletas e jogos com luta são descritos em estátuas sumérias datando de aproximadamente 2 600 A.C.,^[1] e segundo numerosas tradições, jogos fúnebres foram uma característica regular da sociedade micênica grega. A *Ilíada* descreve os jogos fúnebres realizados por Aquiles em honra de Pátroclo,^[2] e uma competição similar foi atribuída por Virgílio a Eneias, que realizou jogos no aniversário da morte de seu pai.^[3] Muitas das disputas foram similares aquelas realizadas nos Jogos Olímpicos, e embora realizados em honra de Zeus, muitos estudiosos veem a origem da competição olímpica em jogos fúnebres mais antigos.^[4]

Outra informação importante é o aspecto seletivo, já mencionado anteriormente da cultura grega e agora também o de Alair: embora nunca tenha demonstrado nenhum traço de misoginia ou racismo, ele não se interessava, pelo menos em seu trabalho artístico mais pessoal, em retratar mulheres, homens negros ou mesmo homens mais velhos. Seu interesse era por rapazes jovens brancos, viris e de preferência com porte atlético, geralmente frequentadores das praias, mais regularmente as de Ipanema e do Arpoador, que exibiam seus belos corpos relaxando ao sol ou se exercitando nos aparelhos de ginástica desses ginásios¹⁰ públicos que se tornaram as praias cariocas a partir da década de 70.

No texto, Alair segue mencionando Pausânias, cidadão romano do século II D.C. que viajou pela Grécia helênica central, já anexada ao Império Romano há muito. Entre seus escritos está o **Guia da Grécia** em que descreve Olímpia e seus jogos, que ainda se prolongariam por mais dois séculos. Pausânias descreve o fascínio que os jogos despertavam nos gregos, a ponto de cessarem as guerras para sua realização. Também menciona Píndaro, poeta grego que volta grande parte de sua obra à glorificação dos heróis vencedores em Olímpia, e Aristóteles, que faz um levantamento dos vitoriosos dos grandes Jogos, e destaca que esse levantamento, bem como o levantamento dos vencedores dos concursos trágicos e das constituições adotadas pelas cidades-estados da Grécia, são base da sua grande escola ateniense.

Segundo Alair, Pausânias não proclama, mas permite inferir-se, que Olímpia, com seus Jogos, era o grande e mais real ponto de encontro na Grécia entre o humano e o divino – encontro esse que a partir da perspectiva das artes visuais sobre tudo, mas também da literatura e da filosofia, os gregos tendiam a encarar como uma quase identificação. Que se exprime através dos sentidos que se permitem manter a distância entre objeto e observador: visão e ouvido, mais que tato, gosto ou olfato. Privilegia-se o estado contemplativo. Ele completa dizendo que dentre as doutrinas Pitagóricas, a contemplação é a atitude mais alta à qual um ser humano pode ascender. Pitágoras também categorizava o público que assistia aos Jogos em três categorias:

¹⁰ **Ginásio** (em latim *gymnasium*) data da Grécia Antiga onde o significado da palavra era "escola para exercícios nus". Era um local utilizado não apenas para o treinamento de atletas, mas também para socialização e perseguição de objetivos intelectuais.

[...] a mais baixa, a dos mercadores, que se dirigiam a Olímpia para vender e comprar; a intermediária, a dos próprios atletas que competiam nos Jogos e a mais alta, a dos que iam contemplar. Para o grego de forma geral, a glória máxima seria competir em Olímpia, e não contemplar os que competiam – exatamente aqueles nos quais a identificação com o divino resplandecia com maior fulgor. [...] os pitagóricos reconheciam a identidade possível entre o ser humano e o divino. (GOMES, op. cit. p. 4. Apud. Pausânias).

O pensamento pitagórico, assim, eleva a contemplação como condição excelsa.

Alair também comenta como essas listas de Pausânias, formadas de esculturas representativas de atletas vitoriosos em Olímpia, jovens deuses e heróis ali cultuados, são referências constantes para cerimônias de caráter religioso, associados à celebração dos Jogos, podendo perceber a obsessão grega com a divinização, sobre certas circunstâncias, do ser humano e algumas de suas façanhas, segundo o texto. Os vencedores recebiam a maior honraria que consistia de uma grinalda tecida com os ramos de uma oliveira sagrada e respeitosamente cortados por facas de ouro¹¹. O Altis era o bosque de oliveiras que se encontrava ao redor de Olímpia e onde ficavam as esculturas de deuses, semideuses, heróis e atletas vitoriosos nos Jogos. Na arte escultórica havia um nivelamento entre esses personagens, nesses santuários sagrados onde estavam em pé de igualdade, literalmente despídos. Segundo Pausânias, havia uma farta quantidade de escultura e muitas delas de autores como Fídias, Míron, Policleto, Lísipo, Praxíteres entre outros, mas pouco dos originais chegaram até nós. Os atletas passavam por rituais de consagração de seus feitos, glorificação e divinização. Sendo saudados com chuvas de flores, participavam de grandes procissões em torno dos templos e locais sagrados de Olímpia. Suas efígies eram postas lado a lado com a de deuses mitológicos e heróis divinizados, sem qualquer diferenciação marcante, ressalta Alair:

Numa espécie de osmose mística e erótica, potentemente fomentada pela nudez comum a todas as imagens, o sagrado se difundia dos deuses e dos heróis divinizados para os humanos – que deles em nada se distinguiam, e que sua nudez com eles compartilhavam em condições de completa igualdade, pelo menos na esfera da escultura, [...] irradia o esplendor irresistível e adorável do belo eroticamente manifestado. (GOMES, idem, p.6).

¹¹ <https://brainly.com.br/tarefa/5391377> >Acessado em 20 de abril de 2018.

Alair fala do caráter –aliciantell que as artes visuais tinham sobre os gregos e que não foram menos visuais e sensuais que intelectuais, aliando musica, dança e contemplação, sendo particularmente sensíveis à condição específica da experiência visual e sem deixarem “o ato intelectual minuciosa e claramente definido.” (idem. p.6).

Alair cita a mitologia como lugar de favorecimento à divinização do homem, mas também menciona a oposição de Xenófanes, filósofo que se rebelou contra a glorificação de atletas de Olímpia – uma das raríssimas vozes na Grécia a se proclamar insensível ao fascínio da instituição central da cultura helênica. Para em seguida citar o filósofo Ernesto Grassi¹² que a partir da interpretação de textos de Platão e Xenofantes, teria concluído: o belo “pertence à esfera do manifestar-se do ser, do originário, do divino”. (idem. p.7). E reforça dizendo que nos trechos dos diálogos que Grassi comenta, contém claras referências à percepção visual do belo, e à ação imediata que exerce.

Para reforçar seu ponto de vista, evoca Sófocles, dizendo que este, no texto da “Antígona”¹³, parece calcar o mito de Prometeu¹⁴, que enfatiza as realizações humanas, não só no domínio tecnológico e no domínio da natureza, como também no campo intelectual e social. Constatando que a divinização do homem transparece tanto na obra de Sófocles como no mito de Prometeu, onde os atributos essenciais dos deuses foram transmitidos aos homens, com uma grande exceção: a imortalidade.

Para em seguida mencionar a fábula de Fedro¹⁵ de Platão onde é oferecida a possibilidade de imortalidade em encarnações aperfeiçoadoras e sucessivas de um mesmo indivíduo.

Com essas citações, pode-se perceber o alinhamento de Alair com o pensamento divinizador grego e a preocupação com o tempo e consequentemente com a morte. Aliando-se também com o pensamento católico de vida após a morte.

¹² E. Grassi foi um filósofo existencialista e estudioso da retórica escrita e visual da Renascença. https://pt.wikipedia.org/wiki/Ernesto_Grassi > Acessado em 25 de março de 2018.

¹³ **Antígona** (em grego: Ἀντιγόνη) é uma tragédia grega de Sófocles, composta por volta de 442 AC.

¹⁴ Foi um defensor da humanidade, conhecido por sua astuta inteligência, responsável por roubar o fogo de Héstia e o dar aos mortais.^[nota 2]

¹⁵ **Fedro** (em grego: Φαῖδρος), escrito por Platão, é um diálogo entre o protagonista principal de Platão, Sócrates, e Fedro, um interlocutor em diversos diálogos. **Fedro** foi possivelmente composto por volta de 370 AC, mesmo período que **A República** de Platão e **O Banquete**.

No final do texto sobre **Grécia: o humano e o divino**, ele comenta o caráter dialético dos frisos do Partenon (Fig. 2) e diz: “o friso do Partenon afirma a dialética entre a divinização do ser humano e o desvelar ou o desnudar do divino no humano. Essa dialética é a chave última da realidade helênica” (idem, p.10). – E em outro momento comenta: “Ao se contemplar a cavalgada do Partenon, tem-se a impressão de se contemplar um progresso em puro júbilo e pura luz rumo a um alvo que é a consumação do próprio júbilo e da própria luz” (idem, p.10). Ao falar dos frisos, ele está falando de si mesmo e de seu processo filosófico criativo, seu júbilo e sua própria consumação e claro a luz é o elemento mágico e metafísico que possibilita e conecta todos esses processos.

Através do poder da imagem, que é o poder da visão – forma de desnudamento, *aletheia*¹⁶, que no gozo ou exercício de sua potência, instantaneamente e sem qualquer mediação alicia em puro júbilo e sedução a aqueles que atinge – o friso do Partenon transmuta a jornada gloriosa em direção a iluminação, naquilo que a própria jornada persegue; a grande interrogação erótica ou diretamente, aliciantemente se revela como sua própria gloriosa e jubilosa iluminação. (idem, p.10).

Alair busca incessantemente, ou melhor, compulsivamente atingir esse aliciamento, esse júbilo, esse autoerotismo de caráter coletivo com seu trabalho.

Os Frisos do Partenon, que seguem a tradição de se contar os mitos daquela civilização, assim como ocorre com outras culturas como a egípcia, a cristã preserva o método de se contar histórias com imagens sequenciadas, que segue até os dias de hoje com o cinema e até mesmo em sequências fotográficas como as de Alair.

Esses blocos de mármore talhados pelo homem, que na verdade são “cósmicos” quanto qualquer meteorito, devem suas presentes formas à importância que se concede ao lugar central da figura humana na Criação; um crente deduzirá isso a partir das afirmações evidentes enunciadas desde as primeiras linhas da bíblia.[...] -O mármore do templo solar de Davi, mas não só o mármore, confere-lhe uma qualidade lunar: é um fenômeno que me impressionou com a mesma clareza conceitual quando observava os lápidas do Partenon. Suas nádegas salientes, que se sobressaem do arredondado de suas

¹⁶ **Aletheia (Mitologia) Alétheia** (em grego Ἀλήθεια), era uma Daemon que personificava a verdade, a honestidade e a sinceridade. Seus Daemones opostos eram Dolos, a trapaça, Apate, o engano, e Pseudea, a mentira, sua equivalente na **mitologia** romana era **Veritas**.

coxas vistas por trás, são perfeitamente lunares, mesmo em seu esplendor.¹⁷(Fig.3).

Ao descrever uma cena de combate entre um jovem lápitas¹⁸ e um centauro (Fig.4, 5) em uma métopa¹⁹ no mesmo texto, ele filosofa:

Um dos lápitas, tocando de leve no centauro que acaba de vencer, porta uma ampla túnica ricamente pregueada que pende de seus braços estendidos - uma espécie de cortina do mundo -, como se Deus mesmo acabasse de desdobrá-la para revelar a glória máxima de sua criação. Esses jovens deuses aparecem, em sua maioria, com pernas abertas, revelando os recessos mais sagrados de seus corpos, templos de uma suprema realidade solar. Ao olhar para cima, a vista do adorador se depara com os apêndices sagrados, signos da perfeição física desses jovens efebos (Fig. 6). [...] Bem-aventurado sou eu, por ter tantas vezes adorado a elevação e a manifestação da via sagrada do mundo na carne dos jovens rapazes. (idem, s/p.).

Fica claro na declaração acima, que o homem jovem e belo (com o corpo de medidas equilibradas e harmônicas da **Divina Proporção**²⁰), é a obra prima de Deus e o sexo masculino, é o centro desse universo e de onde emana toda essa “energia solar” de divina beleza. O epicentro de seu desejo é o meio do corpo: nádegas e principalmente o falo e as *palle* [bolas], segundo suas palavras. O ponto crucial de sua adoração no corpo, o que o faz tremer nesse terremoto erótico e sensual. “—uma pequena volta em torno do pedestal me ajudaria a ajustar a cabeça entre os pés de Davi, para melhor ver seu Zênite – na esperança de aceder às abençoadas visões do templo solar de Davi,...” (Fig. 7). (idem, s/p).

Esses trechos de seu diário de viagem a Europa, são importantes para se entender características da série dos *Adoremus* (Fig. 8) que será analisada no capítulo 3. Aqui já podemos notar o especial interesse no falo e na sua alegria ao se sentir pioneiro em observar a figura de Davi por um ângulo que ele crê inédito (entre as pernas e de baixo para cima) mostrando seu deslumbramento e submissão diante dessa “divina”

¹⁷ ALAIR GOMES *A New Sentimental Journey* Segundo Miguel Rio Branco, s/p.

¹⁸ Se denomina **lápita** o **lapita**, em la mitología griega, a la persona perteneciente a una región situada en Tesalia, denominada Perrebia, junto a los montes Olimpo y Osa y a ambos lados del río Peneo.

¹⁹ A **métopa** é um espaço existente entre dois tríglifos de um friso dórico; inicialmente era liso, depois passou a receber ornamentações. Também conhecido como ditríglifo e métope.

²⁰ Divina Proporção ou Proporção Áurea é uma constante real algébrica irracional denotada pela letra grega (PHI), em homenagem ao escultor Phideas (Fídias), que teria utilizado para conceber o Parthenon, e com o valor arredondado a três casa decimais de 1,618.

imagem. É importante notar que em suas ações fotográficas “fotografações”, como Alair se referia a seu ato fotográfico), como na série em que fotografa o Davi da na figura 3. Alair gravita como um satélite um torno do corpo central dentro desse sistema solar.

Alair interpreta a obra de Michelangelo, uma obra renascentista, com o mesmo ponto de vista que interpreta o Partenon clássico grego. Alair transpõe essa tática e discurso a seu trabalho criando sua cosmovisão particular. Ele usa arquétipos²¹ cósmicos e mesmo mitológicos para criar um eixo, “o eixo do templo solar”, *palle* (bolas, com forma de coração) e lunar (nádegas) é atravessado por uma flecha soberana (A flecha de Cupido, Éros, Amor), criando “o eixo da flecha do templo sagrado”, que segundo ele atravessa o próprio templo e podemos dizer também o tempo. Completa dizendo que Michelangelo não podia representar a ereção dedicando a essa zona um acabamento minucioso “às zonas mais sagradas da mais sagrada figura” (idem, s/p), fig. 7. Essa ereção (flecha) será representada por ele, atualizando e de certa forma superando assim, Michelangelo e atravessará suas obras mais íntimas e a mais sacra, *Adoremus*, mais de quatro séculos depois. (Fig. 8, # 9).

Entre os cartões-postais de Davi que se encontram nos quiosques de Florença, nenhum o representa sob esse ângulo, e, ao que eu saiba nenhum livro de arte o mostra assim – de fato, o único, além de outros fotógrafos de revistas masculinas americanas, ditas pornográficas, a tirar fotos de contraplano entre as pernas de um belo efebo.²² (Fig. 7). (idem, s/p)

Podemos destacar aqui dois aspectos: primeiro, o carácter exploratório de seu trabalho na forma investigativa do corpo em seus nuances, ângulos, buscando novos pontos de vista e de como se relaciona sensualmente, se excitando inclusive com as estátuas que fotografa. E o segundo, sua própria percepção do aspecto moral do trabalho, percebido no desconforto com a possibilidade do mesmo ser considerado pornográfico, embora negue isso veementemente. Na declaração abaixo, ele admite que transcendeu a dualidade entre o erótico e pornográfico.

²¹ Para Jung, arquétipo é uma espécie de imagem apriorística incrustada profundamente no inconsciente coletivo da humanidade, refletindo-se (projetando-se) em diversos aspectos da vida humana, como sonhos e até mesmo narrativas.

²² Efebo: aquele que atingiu a puberdade, moço entre os 18 e vinte anos.

Eu insisti tanto no abertamente erótico, que frequentemente pode ser chamado de pornográfico – e eu nunca recusei a possibilidade de minha fotografia poder ser chamada de pornográfica, mas eu quis insistir tanto, tanto nisso que de repente certas categorias foram transcendidas.²³

Alair sempre manteve muita discrição sobre sua vida pessoal e sobre seu trabalho de cunho “pornográfico”. Durante sua vida, somente expos as séries feitas em lugares públicos e com rapazes vestidos, geralmente com sungas. Trabalhos mais íntimos como: *Opus Three* (Sinfonia de Ícones Eróticos) com imagens de pênis eretos, anus e até mesmo preservativos usados, eram revelados somente a amigos e potenciais compradores. Essas fotos, somente começaram a ser exibidas publicamente depois de sua morte. Alair tinha consciência da potência de seu trabalho e seguiu a construção de seu legado sabendo que sua obra estava adiante de seu tempo, chegando a comentar em algumas ocasiões que ela só seria devidamente entendida e apreciada, 25, 30 anos depois de sua morte. Recentemente, na exposição **Queermuseu**, realizada em Porto Alegre em 2016, um de seus trípticos de praia, junto com várias obras eróticas de outros artistas, foi seriamente atacada por grupos de direita e teve sua exibição suspensa.

²³ GOMES, Alair e PAIVA, Joaquim. Entretien. [Catálogo] Alair Gomes. Paris: Fondation Cartier, 2001. s/p. Tradução Revista Zum #6.

2.1 Um pequeno passo para o homem, mas um grande salto para a arte:

o contraposto

Os primeiros escultores gregos receberam influência do oriente Antigo, especialmente do Egito e da Ásia Menor. O Efebo de Crítio (Fig. 9) é a escultura de um adolescente nu. Com 0,86 m, foi encontrado na Acrópole de Atenas em 1865 e sua datação foi controversamente estabelecida entre c. 485 e c. 480 A.C.^{24 25} É uma peça de grande importância, por se tratar de uma obra de transição do período Arcaico (entre 800 e 500 A.C.) e o período Clássico (entre 500 e 338 A.C.). É de fundamental importância para o entendimento na evolução do naturalismo na representação do corpo humano na Grécia Antiga. É atribuída a Crítio e acredita-se que seja uma representação de um herói, talvez Teseu, ou um atleta vitorioso, ou mesmo poderia ter sido um ex-voto.²⁶ Talhado em mármore de Paros, lhe faltam os dois antebraços, a perna direita e o pé esquerdo. A grande inovação que merece ser comentada é o desnivelamento quase incipiente de seu quadril esquerdo e o ligeiro deslocamento de sua perna direita em relação ao apoio na esquerda, que lhe dá uma sugestão de movimento e rompe com a simetria e frontalidade dos modelos do período anterior, conhecidos como kouros. Sendo a mais antiga escultura encontrada com essa característica, conhecida como *contrapposto*²⁷ e que mais tarde será o principal elemento de uma mudança estética e associada a uma nova ética, o período Clássico. Essa característica seria desenvolvida e aperfeiçoada com desenvoltura por Policleto, que trabalhou entre 460 a 420 A.C., criou

²⁴ Hurwit, Jeffrey J. "The Kritios Boy: Discovery, Reconstruction, and Date". In: American Journal of Archaeology, 1989; 93 (1):41-80

²⁵ Museum of Classical Archaeology Databases. Kritios Boy. University of Cambridge, 2016 https://pt.wikipedia.org/wiki/Efebo_de_Cr%C3%ADtio > Acessado em 20 de maio de 2017.

²⁶ *substantivo masculino*: quadro, pintura ou objeto a que se conferiu uma intenção votiva; quadro, placa com inscrições, figura esculpida em madeira ou cera (representando partes do corpo) etc., que se colocam numa igreja ou capela, para pagamento de promessa ou em agradecimento a uma graça alcançada.

²⁷ O *contrapposto* clássico é um termo utilizado em escultura para assinalar uma forma de representação humana que busca a naturalidade, em contraposição às representações rígidas e artificiais presentes na escultura até então. Essa característica, inovação grega, é constituída pela distribuição harmônica e natural do peso da figura representada em pé, com uma perna flexionada e a outra sendo a principal sustentação desse peso. Assim, a figura adquire um caráter de movimento natural tanto de frente quanto de lado.

Um “canon”²⁸ com relações matemáticas para o corpo, adotado para as estátuas do “Doríforo” (Portador de Lanças, Fig.10). Características estéticas são assimiladas, reinterpretadas, agregadas a outras formas estéticas nas atividades artísticas através dos séculos, como já vimos anteriormente e chegando até a contemporaneidade como se faz notar nas imagens discutidas nesse trabalho. Assim como Michelangelo cultivou uma relação com as obras da Antiguidade, estudando determinadas posturas do corpo e estudos sobre o movimento, pode-se afirmar que Alair prossegue tal tradição explorando essa “mobilidade” dos corpos com a fotografia, Fig. 8 # 1.

Em algumas imagens laterais dos *Adoremus*, Alair fotografa os corpos em poses assimétricas (postura de contraposto) e “espelhadas” (embora as imagens sejam semelhantes, não são iguais e estão dispostas de forma que pareçam refletir num jogo de espelhos e reflexos) *Adoremus*: # 1, # 2, # 3. Alair busca a harmonia na simetria tanto filosoficamente como esteticamente, busca o equilíbrio nos opostos. Sendo um trabalho com fundo religioso, ele busca unir, ligar, *religare* como na etimologia da palavra religião²⁹, diferentes conceitos num mesmo corpo, literalmente.

Durante séculos, povos conquistadores vêm tentando destruir a cultura dos povos conquistados, apropriando-se de seus símbolos, os ressignificando e amenizando seus vestígios. Pouco sobrou da estatuária grega e o pouco que chegou até nós já eram cópias feitas pelos romanos que por sua vez também tiveram seus acervos destruídos por povos bárbaros e na ascensão do cristianismo sobre o paganismo. Algumas das características do Efebo de Crítio, podem nos ajudar a refletir. As fraturas encontradas no corpo da estátua, a falta da cabeça, dos braços, da perna direita e do pé esquerdo assim com várias outras esculturas -amputadas|| fotografadas por Alair, aparecem em toda série dos *Adoremus* (Fig. 8). E mesmo, fraturas do órgão sexual como podemos observar nas imagens centrais nos trípticos (Fig. 8, #2 - #3).

Segundo a historiadora Maria Barbára³⁰ que analisou a tela **São Sebastião** de Perugino, pertencente ao MASP (Fig.11) e no detalhe arquitetônico da obra semelhante pertencente ao Louvre na (Fig.12), analisa a ruína de uma coluna que se encontra na

²⁸ O **canon**, palavra que vem do grego *Χανων*, regra 1 é um conceito que se refere às proporções perfeitas aos ideais do corpo humano e se refere às relações harmônicas entre as diferentes partes de uma figura

²⁹ **Etimologia:** o termo vem de *religare*, 'religar', argumentando que a religião é um laço de piedade que serve para religar os seres humanos a Deus.

³⁰ **ENTRE NÓS: o corpo humano no acervo do MASP**- durante seminário realizado no CCBB - Rio de Janeiro em 08/04/2017.

obra do Louvre e desaparece na tela que se encontra hoje no MASP, ambas tratam o mesmo tema: São Sebastião. “Do ponto de vista iconográfico, um elemento comum a muitas dessas obras é a arquitetura antiquizante, quase sempre em ruínas, que se vê em segundo plano”. (**O São Sebastião do MASP e a iconografia da coluna partida**³¹).

“As ruínas, portanto, não tinham como única função evocar o ambiente antigo, mas possuíam, sobretudo, uma dimensão simbólica: ...da vitória do Cristianismo sobre o Paganismo”. (op. cit. s/p)

Na análise de Barbára, esse triunfo se dá na superposição do santo sobre a ruína da coluna que se encontra ao fundo (Fig. 12). Nos *Adoremus* de Alair, essa separação das duas culturas não aparece, pelo contrário, essa a ruína se funde e se plasma nos corpos expostos na série. Alair une as duas culturas nesses corpos eroticamente fragmentados. Barbára ainda ressalta outro aspecto de grande relevância para a análise dos trípticos de Alair, no que diz respeito à representação dos corpos (nesse caso, o de São Sebastião) “...a partir do *Quattrocento*³², passa a ser representado como jovem efebo que tem na beleza seu maior atributo” (id. op. cit., s/p). “No *Quattrocento* italiano, a utilização de modelos antigos – notadamente o Danífero (Fig. 10) – reitera sua beleza ideal e atlética: quase sempre em contraposto, [...] Sebastião transforma-se em espécie de Apolo cristianizado” (op. cit. s/p.). Alair funde o corpo fragmentado à beleza apolínea clássica, mais uma vez plasmado com o lado Dionisíaco e pagão da estatuária grega, fazendo o caminho oposto de Perugino que num julgamento de valor político e espiritual, retoma o passado como cultura clássica.

Podemos observar como a pose clássica do Danífero passa pela Renascença no detalhe da tela de Perugino na figura 14, chegando à figura central no *Adoremus* # 1. A expressão corporal escolhida por Policleto e Alair é a mesma, os braços cruzado atrás das costas e a mesma mostrando o corpo aprisionado subjugado que apesar do sofrimento resplandece beleza, além da assimetria do quadril que diante desse contexto, pode significar a conformidade diante do destino e a confiança no julgamento divino. Esse detalhe fica mais claro na obra de Perugino por mostrar o olhar do santo voltado para o céu que segundo a iconografia cristã, seria a morada de Deus e de onde ele supostamente observaria os atos terrenos. Esse dado não pode ser confirmado na série

³¹ Texto reelaborado e atualizado do artigo “**Considerações sobre o São Sebastião do MASP**”, publicado no *Boletim do Instituto de História da arte do MASP* em 1997 (ano I, nr.1).

³² **Quattrocento** refere-se aos eventos culturais e artísticos do século XV na Itália, analisados em conjunto.

de Alair, pois em todos as cabeças, assim como outras partes do corpo, foram cortadas. A “descontração” muscular que demonstra certa confiança e traz naturalidade também pode ser observada no Efebo de Crítio e no Danífero de Policlétio. Na série de trípticos de Alair, as coxas contrapostas (pés e pernas foram cortadas abaixo do joelho na fotografia) dão –sensação de movimento e também aparecem em muitas imagens laterais (Fig. 8, #1, #2, #3, #4 e #12), sempre indo em direção à imagem central, a potencializando. Assim como na fotografia feita por Alair de uma pintura de São Sebastião no momento do martírio das flechas (Fig. 15). Pose semelhante com um dos braços levantados e o outro para traz em sinal de submissão e subjogado, além do peito nu diante de seu destino, aparece no *Adoremus* (Fig. 8, # 2). A imagem central é a do mártir, herói a ser dignificado e adorado. Segue uma linguagem e iconografia gestual cristã que por sua vez, está baseada na estatuária clássica grega, dando continuidade ao padrão de beleza clássica, seguido por artistas no Império Romano, na Renascença, depois no Neoclassicismo e será percebido na contemporaneidade em trabalhos como de fotógrafos como Robert Mapplethorpe e do próprio Alair. Outro aspecto que nos recorda Barbára, também pertinente a essa pesquisa, seria a repetição de poses e temas pelos artistas da Renascença. Assim podemos ver o mesmo São Sebastião do MASP e Louvre, ser reutilizado na *Sacra Conversação dos Uffizi* (Fig.13). “Não era raro, em grandes ateliês italianos desse período, que artistas repetissem diversas vezes uma mesma composição ou motivo” (BERBÁRA, Maria. Seminário: **Entre nós: a figura humana no acervo do MASP**. 08/04/2017, CCBB-RJ). Assim como os ateliês renascentistas possuíam um acervo de imagens e temas que podiam ser repetidos, Alair possuía o seu com imagens feitas com diferentes rapazes repetindo as mesmas poses (no caso dos *Adoremus*) e que eram editadas ou compostas de acordo com os interesses do artista.

Na Renascença italiana os trípticos de altar eram muito comuns. O tríptico tinha conotação religiosa; frequentemente no tríptico havia uma figura central e duas figuras laterais, secundárias, formando um todo, eram três imagens diferentes que completavam uma composição. E era uma composição que, em geral, se chamava à devoção, isto é, em princípio deveria induzir à devoção. E devoção era absolutamente central no meu caso, tanto que eu resolvi denominar partes desses fragmentos que eu tirei das sinfonias com o nome latino de *Adoremus*, cometendo uma espécie de blasfêmia proposital não no mau sentido, mas simplesmente fazendo uso de um nome tipicamente religioso em

uma composição erótica que, em última análise, era vista como uma abordagem proto-religiosa ou proto-mística seu grau explicitamente erótico.³³

Mesmo sem deixar especificado quem seriam os personagens representados na série, mas levando-se em conta que o personagem adorado nos altares católicos é Jesus crucificado e em algumas ocasiões santos martirizados assim como São Sebastião, que fazem parte de sua pesquisa imagética, podemos supor que os personagens acima citados, estão na gênese da série *Adoremus*. Ao dizer que com o trabalho estaria cometendo uma espécie de blasfêmia, Alair faz um *mea culpa*³⁴, deixando claras suas reais intenções, confessando seus pecados e se eximindo da mesma.

³³ GOMES, Alair e PAIVA, Joaquim. Entretien. [Catálogo] Alair Gomes. Paris: Fondation Cartier, 2001. (Páginas sem numeração). Tradução Revista Zum #6.

³⁴ Expressão em Latim que significa "minha culpa".

2.2 O fundamentalismo erótico

“Tenho ingresso no Olimpo, mas sempre volto dele o mesmo João-ninguém”³⁵

Em *A New Sentimental Journey*³⁶, Alair nos revela um pouco de sua “viagem” no sentido simbólico e com muito entusiasmo, divide conosco um pouco de seus conceitos sobre metamorfose e transmutação. Não teme ser radical em suas ideias ou mesmo de ser julgado por defender seus pontos de vista sobre a natureza da arte, as relações entre arte e erotismo e o papel de Eros na condição humana.

Meus pontos de vista e comentários sobre as obras e museus, assim como sobre a vida dos rapazes que encontrei nos países em que visitei – Inglaterra, França, Suíça e Itália acabam por compor a visão erótica da arte, que vem acompanhada de rascunhos para uma erotologia³⁷ no sentido mais amplo, e até mesmo uma antropologia filosófica. Eu opus deliberadamente tal filosofia àquelas ditas existenciais e, a partir de pontos verdadeiramente essenciais, minha concepção é muito distanciada da visão ortodoxa e científica de nossa época. (*A New Sentimental Journey*: fragmentos de um diário, inédito ou idib. Figuras, 16 - 17 - 18).

O Voyeurismo é elemento muito importante no trabalho de Alair, sendo uma característica essencial em algumas de suas séries. Quando decide sair a rua, a caça, a camera se torna uma cúmplice inseparável, um “objeto mágico” com dupla função: arco e flecha com os quais mira e atinge sua presa e manto de invisibilidade ou máscara que o protege dando-lhe o poder de se disfarçar e assim, contemplar o belo publicamente de forma peculiar, quase íntima. Essa intimidade erótica aparece nessas fotos de viagem, onde belos rapazes se confundem com as obras de arte dos museus e igrejas que Alair visita. Para ele, esses rapazes são obras de arte tão dignos de contemplação ou mesmo de adoração como as obras de arte que se encontram nesses museus ou os ídolos divinizados das igrejas. O álibi de estar em um local público, turístico, lhe deixa a vontade para fotografar o belo, aonde quer que ele o veja, assim como fazia nas praias.

³⁵ Aíla Gomes, Alair de Oliveira Gomes 1921-1992. Dados relevantes de sua vida intelectual, s. d. p. 14.

³⁶ Alair Gomes, *A New Sentimental Journey*. Manuscrito inédito.

³⁷ Erotologia: estudo científico do amor físico e das obras eróticas.

Com o tempo ele vai perceber o poder de sedução de sua câmera e ela se tornará um elemento vital.

A pesquisadora e curadora Márcia Mello³⁸ ressalta essa característica em texto do livro-catálogo escrito em parceria com Miguel Rio Branco e Jean-Luc Soret, publicado por ocasião da exposição realizada na Maison Européenne de la Photographie, em Paris no ano de 2009. Baseado no diário de mesmo título, *A New Sentimental Journey* (entre agosto e outubro de 1983, foram produzidos dois diários, um escrito e outro de imagens), trata da viagem pela Europa na qual pesquisa de forma filósofo-imagética sobre a estatuária greco-romana. No livro, a pesquisadora observa que Alair via Deus na natureza do homem e das coisas, especialmente como um operador da beleza — sobretudo do corpo humano. Descreve o homem feito por Deus à sua imagem, belo e perfeito “ com uma particularização: o corpo modelar é o do homem jovem.”³⁹ É de grande importância para essa pesquisa as observações feitas pela autora que reforçam a importância da série *Adoremus*, quando diz: -A adoração mítico-religiosa do corpo é tão extrema que atenua a dicotomia entre o sagrado e o profano, entre Eros e Tânatos. Gomes sacraliza o erótico e ao mesmo tempo que erotiza o sagrado (op. cit., s/p). Essa erotização do sagrado fica clara quando fala de Deus com forte carga erótica como visto acima e atinge potência máxima com a série, pois nela, Alair materializa imageticamente sua filosofia, sem se importar em ser considerado pornográfico ou mesmo herege. Mello segue: “A fascinação pela imagem é, para Alair Gomes, instrumento de cognição do universo metafísico: a ciência tradicional é incapaz de perceber a abrangência desse aspecto essencial do homem, que inclui o psicológico e o erótico.” (op. cit., s/p). Salienta ainda que Alair critica a postura tradicional e explícita da ciência que classifica de ser ela “ fria e pseudo-objetiva.”⁴⁰ O impulso erótico de Alair é mais forte que a razão e encontra na arte um terreno mais livre e aberto a sua filosofia que a ciência. Essa conclusão é reforçada pela pesquisa de Mello quando comenta que ao longo de sua trajetória, Alair publicou artigos em importantes periódicos científicos e participou de inúmeros congressos, porém seu ponto de vista era considerado “demasiadamente personalista” segundo Mello que o alijou do convívio da comunidade

³⁸ Márcia Mello é bacharel em Letras pela UFRJ, pesquisadora, curadora e conservadora de fotografia. Como pesquisadora, colaborou com o livro: “*Alair Gomes – A new Sentimental Journey*”, Cosac Naify, 2009.

³⁹ *A New Sentimental Journey – A sacração do Eros masculino*, Cosac Naify, 2009.

⁴⁰ Alair Gomes, *A New Sentimental Journey*. Manuscrito inédito.

científica, também segundo a pesquisadora. Alair através da fotografia busca dar sentido as suas ideias, impulsos eróticos e organizar seu caos interior, revelando assim traços psicológicos. Esse trabalho tenta trazer luz sobre alguns desses aspectos.

De fato segundo Mello, Alair estava afinado a uma psicologia da gnose⁴¹, incorporando à fascinação, associado à “consciência reflexiva” e conclui que o binômio erotismo-reflexão, constitui a coluna mestra de sua antropologia filosófica. A dimensão erótica se confunde, melhor, se funde com a mítica religiosa. Em determinado ponto ela usa a expressão “fundamentalismo erótico”, quando se refere a seu determinismo em manter seu ponto de vista filosófico em detrimento de um pensamento mais cientificista que o afastou da comunidade científica. Essa radicalidade e determinação estarão presentes, até o fim.

Segundo Paulo Herkenhoff,⁴² “a marca homoerótica de sua obra não é uma questão de identidade. A libido, regendo a pulsão visual [...], transforma a fotografia num processo de realização da subjetividade.”⁴³ A libido regida por uma pulsão sexual, encontra na fotografia a ferramenta perfeita, e de certa forma mágica, de transformar o desejo, o sonho em realidade. Os corpos espectrais capturados pela luz através da câmera e fixados no papel, magicamente ganham vida e podem saciar seus desejos mais íntimos. A filosofia é o elemento organizador do caos estabelecido entre os conflitos que se estabelecem.

⁴¹ Gnose é o caminho que pode guiar à iluminação mística através do conhecimento pessoal que conduz à salvação.

⁴² Autor de produção intelectual e atuação em curadoria, crítica e história da arte.

⁴³ Alair Gomes. Paris: Thames & Hudson Ltd, Fondation Cartier, 2001, s/p.

2.3 “Espelho, espelho meu...”

No Artigo, **“Tudo é permitido”**: A escrita literário-filosófica como fundamento da criação artística de Alair Gomes, o historiador Alexandre Santos, ressalta os aspectos da repressão dos impulsos homo afetivos de Alair em sua juventude e nos elementos de clandestinidade que esses impulsos eram tolerados. Comenta também, os prenúncios de rebeldia juvenil e da ruptura com a moral vigente que vai acontecendo de forma paulatina, durante a década de 60, mas que já podem ser percebidos em seu diário *Drôle de foi*⁴⁴ escrito na década de 40. No texto percebem-se referências como o poeta do século XIX, Walt Whitman⁴⁵. Em entrevista concedida a Santos, Maurício Bentes⁴⁶, amigo próximo de Alair, descreve sua imagem e a compara a de Whitman. Descreve o período de sua plena atuação como fotógrafo e intelectual, quando percorria as areias de Ipanema e a pedra do Arpoador, influenciando toda uma geração de jovens artistas, com seus cabelos compridos, seu conhecimento filosófico e estético. Esse aspecto sedutor também se confirma em depoimentos colhidos por mim com amigos do artista como, Bayard Tonelli, ator e componente na época do importantíssimo grupo da contracultura⁴⁷, Dzi Croquetes. Bayard comenta que ele e outros amigos de praia, sempre estavam prestando atenção a quem Alair estava dedicando suas “fotografões” na praia. Ser fotografado por Alair concedia uma aura de eleito ou mesmo de homenageado como tanto o próprio Alair gostava de definir suas escolhas. Chamar a atenção dele era como um “selo” de qualidade, beleza e sensualidade. Tal selo era valorizado entre os frequentadores das “dunas da Gal”, como era conhecido o trecho da Praia na altura do Pier de Ipanema, hoje Posto 9. Outro contemporâneo que confirma o poder sedutor de Alair é outro amigo e hoje psicanalista, Paulo Prospero que comenta que embora tímido em público, ele era bem humorado e mesmo “sacana” na intimidade. Também ressalta que era sinal de status ser convidado por Alair para sessões em seu apartamento “e muitos rapazes já chegavam lá, excitados”.

⁴⁴ –Estranha féll trad. livre do francês.

⁴⁵ **Walt Whitman** (Huntington, 31 de maio de 1819 – Camden, 26 de março de 1892) foi um poeta, ensaísta e jornalista norte-americano, considerado por muitos como o "pai do verso livre".

⁴⁶ Em entrevista concedida a Alexander Santos em 2003.

⁴⁷ **Contracultura** é um movimento que teve seu auge na década de 1960, quando teve lugar um estilo de *mobilização e contestação* social e utilizando novos meios de comunicação em massa.

Alexandre Santos também ressalta no mesmo artigo os aspectos confessionais dos diários íntimos, muito comuns no século XIX, serem uma necessidade de foro íntimo, que funciona como tentativa de sistematizar um olhar sobre si mesmo, o qual age como uma forma de estruturar o *eu* a partir de um autoexame permanente (SANTOS, p. 16, apud CORBIN, 1991) e baseando-se também na ideia foucaultiana de confissão. Nela o indivíduo é incitado a confessar, relatar sobre sua sexualidade, a qual é capaz de produzir efeitos sobre si mesmo (SANTOS, p. 16, apud FOUCAULT, 1990, p. 264). “O estabelecimento do olhar sobre si mesmo é também a sistematização de um diálogo com os olhares alheios frente à mesma questão, que é, em última instância, a da sedimentação da autoimagem”. (SANTOS, op. cit., p. 16).

Santos ainda menciona em sua pesquisa o fato descrito por Aíla Gomes, irmã de Alair, de que ele, já formado em engenharia no ano de 1946, passa por “profunda crise religiosa e séria depressão” (SANTOS, p. 16 apud GOMES, s/d, p. 5) e ainda segundo Santos, seu amigo Marcos Konder Reis, define nos relatos de Aíla, “um combate espiritual, mais cruel do que a batalha dos homens” (Apud GOMES, s/d, p. 43). Essa crise entre religiosidade e sexualidade, será de grande importância nos rumos que tomará sua vida e conseqüentemente seu trabalho, encontrando ecos diretos na série analisada nessa pesquisa. Alair vai deixar a estabilidade de seu emprego e buscar sentido em sua vida através da arte. Alair não se importava em correr riscos.

Alair constrói um discurso filosófico e intelectual que precisa da aprovação da família, dos amigos, do meio acadêmico e de Deus, “Quero um Deus que seja como uma pessoa com quem **eu inteiro** possa conversar” (GOMES, *Drôle de foi*, 1942-47, p. 48). O que é muito importante destacar no artigo de Santos e de grande relevância para essa pesquisa é a não rejeição de Alair ao cristianismo, mas a algumas regras que reduzem a prática religiosa a toda uma gama de condutas pré-estabelecidas. O casamento monogâmico e a heterossexualidade, são aspectos problemáticos da religião, segundo Alair. Santos recorre a Mircea Eliade⁴⁸(1996) que nos fala de hierofania⁴⁹. Diz que aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica, ou seja, o Cosmos na sua totalidade pode tornar-se uma

⁴⁸ Eliade, Mircea (2010) [1949]. *Tratado de história das religiões*. Título original: *Traité d'histoire des religions*. Tradução Fernando Tomaz, Natália Nunes 4 ed. São Paulo: Editora WMF; Martins Fontes. 479 páginas.

⁴⁹ **Hierofania** (do grego hieros (ἱερός) = sagrado e faneia (φαίνειν) = manifesto) pode ser definido como o ato de manifestação do sagrado.

hierofania, uma emanção do sagrado. “Alair compartilha dessa visão quando relaciona a beleza natural à experiência estética ou quando manifesta a interação erótica, ainda que visual relacionada ao universo do Sagrado. Para ele, parece não existirem fronteiras entre o sagrado e o profano, sendo as duas coisas uma totalidade complementar”. (SANTOS, “**Tudo é permitido**”, p. 14). A fala de Alair confirma a teoria.

A partir de um certo tempo eu erotizei de uma maneira tão grande a minha atividade fotográfica – talvez eu hoje esteja me livrando um pouco dessa obsessão -, que a abordagem de um jovem desconhecido só era possível se eu estivesse com a câmera na mão. [...] De qualquer maneira a máquina fotográfica foi mesmo um instrumento...

JP - Sexual, um falo.

AG –... de abordagem. Há em ralação à minha personalidade uma coisa também interessante. Minha prática do erotismo sempre desejou se desenvolver na forma de uma homenagem que queria prestar a um rapaz que, por sua beleza e sexualidade, eu praticamente divinizava. (GOMES, Alair e PAIVA, Joaquim. Entretetien. [Catálogo] Alair Gomes. Paris: Fondation Cartier, 2001. Tradução Revista Zum #6.

A máquina fotográfica funciona como objeto mágico que domina a luz. Alair a utiliza para capturar seus objetos de desejo (os corpos dos efebos) e assim seduzí-los com suas próprias imagens.

Alair usaria a câmera⁵⁰ como um escudo espelhado pela lente que refletiria a própria imagem do focalizado, um homem belo que se encantaria com a própria imagem, reforçando mais uma vez o mito de Narciso (que será analisado posteriormente). Segundo o escultor e amigo Maurício Bentes⁵¹, Alair, depois de revelar e ampliar suas fotos, retornava a praia e ao encontrar alguns dos rapazes fotografados, lhes presenteava e dependendo da recepção e interesse do rapaz, ele os convidava para ensaios mais artísticos e íntimos. Foi com esse *modus operandi*⁵² que Alair conheceu a maioria dos rapazes que posaram para ele, chegando a pagar em algum momento para que posassem nus.

⁵⁰ NIKON FM2.

⁵¹ No curta metragem -A Morte de Narciso|| – Luiz Carlos Lacerda (documentário de 2003).

⁵² Do Latin: modo de atuar (tradução livre).

Sem conseguir concretizar sua paixão (*pathos*⁵³) Narciso perece a beira do lago e morre (Tânatos⁵⁴) se metamorfoseando em flor.

Outro mito relatado por Ovídio e que se enquadra no processo de captura através do olhar é o de Pigmaleão. Nesse mito o Rei do Chipre, desencantado com a volubilidade das mulheres decide pelo celibato e dedica-se a escultura como forma de passatempo. Ao esculpir uma linda mulher, Galateia, se apaixona por sua beleza e pede a deusa Vênus que lhe de vida para que possa amá-la. A deusa vendo a sinceridade de seu pedido decide conceder à dádiva dando vida a estátua e tornando o sonho de Pigmaleão possível e a fábula tem um final feliz, algo raro entre os mitos gregos. Mas mesmo nesse caso, podemos perceber o fator narcisista, pois Pigmaleão se apaixona por algo que ele criou, sendo uma paixão pelo próprio ego de criador de uma beleza divina, tão bela que transmuta a vida. É pela captação de seu olhar diante da sua própria concepção de beleza que ele seduz a deusa com a paixão e sinceridade de seu pedido. *Adoremus* é no conjunto da extensa obra de Alair, o melhor exemplo disso. Combinando elementos das imagens em uma dialética particular, que transfigura e transforma em *imago* (do latim, imagem), em real, assim como faz Pigmaleão.

A identificação entre quem vê e quem é visto, existe nos três mitos. No interessante artigo escrito por Marta Cordeiro,⁵⁵ **Do Efeito ao Paradigma: Narciso, Medusa e Pigmaleão.**⁵⁶ Ela comenta a relação entre espectadores e imagens, utilizando os três mitos clássicos para dar base a sua tese. Nossas pesquisas sobre a obra de Alair são atravessadas pela questão do “olhar?” e tais mitos servem de apoio a este trabalho.

Craig Owens⁵⁷ descreve o mito de Medusa (Fig. 19) como proto-fotográfico distingue o momento em que Medusa vê seu reflexo no espelho de sua transformação em pedra; destaca ainda o momento em que Owens enfatiza o *split*

⁵³**Pathos** :uma palavra grega que significa paixão, excesso, catástrofe, passagem, passividade, sofrimento, assujeitamento, sentimento e doença. O conceito filosófico foi criado por Descartes para designar tudo o que se faz ou acontece de novo é geralmente chamado (pelos filósofos) de pathos. E se o conceito está ligado a padecer, pois o que é passivo de um acontecimento, padece deste mesmo. Portanto, não existe pathos senão na mobilidade, na imperfeição.

⁵⁴**Tânato** (em grego: Θάνατος, transl.: *Thánatos*, lit. "morte"), na mitologia grega, era a personificação da morte.

⁵⁵ Professora do Departamento de Teatro da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa.

⁵⁶ O artigo resulta da tese de Doutorado de título **O Corpo como Imagem e as Imagens do Corpo na Contemporaneidade**, 2013.

⁵⁷ OWENS, Graig. The Medusa effect, or. The Specular Ruse. In: **Beyond Recognition, Representation, Power and Culture**. California: University of California Press, 1994.

second, o instante em que a visão se vira contra si mesma. Cordeiro destaca também que Owens recorre à tese lacaniana do olho como falha ou como falta, o objeto *a* para sempre perdido pelo sujeito. Por objeto *a*, Lacan entende aquilo – um órgão, o falo – do qual o sujeito teve que se separar na sua constituição e agora, como objeto, existe fazendo falta. E, no olhar, a substituição do objeto *a* faz-se por via do desejo: “De maneira geral, a relação do olhar com o que queremos ver é uma relação de logro. O sujeito se apresenta como o que ele não é e o que se dá para ver não é o que ele quer ver. É por isso que o olhado pode funcionar como objeto *a*, quer dizer, ao nível da falta”⁵⁸. E Cordeiro conclui, “ao ver-se, Medusa seria obrigada a encarar a falta”.

Em um primeiro momento, Alair é Perseu e sua câmera o escudo protetor e polido que o protege e que refletindo o olhar do outro, o transforma em pedra. No entanto para a acadêmica Jane Ellen Harrison, a “potência (da Medusa) somente se inicia quando sua cabeça é cortada, e aquela potência se encontra na cabeça; ela é, noutras palavra, uma máscara com corpo acrescentado posteriormente a ela... a base do *Gorgoneion*⁵⁹ é um objeto de culto, uma máscara ritual mal compreendida.”⁶⁰ Essa ideia concorda com a tese de Cordeiro de que Perseu encerraria Medusa num sistema fechado, que a forçaria a identificar-se com aquilo que agora vê, transformando-a em imagem. Owens encontraria nisso o ato fotográfico em si, quando, ao posar, o modelo se identifica com o olhar e com o gozo do espectador (fotógrafo), imobilizando e já se transformado em imagem.

Essa teoria de Owens reforça uma das ideias desta pesquisa e já mencionada anteriormente, de que os rapazes fotografados por Alair, se encantam por suas próprias imagens, concordando mesmo que silenciosamente e passivamente em serem fotografados, sentindo prazer nesse olhar que por sua vez foi o objeto primeiro do encantamento de Alair e com isso criando cumplicidade.

Owens valoriza o aspecto petrificador de Medusa como câmera fotográfica e de Perseu que a manipula como fazedor de imagens, transformando-os assim ambos respectivamente em proto-câmera e proto-fotógrafo, (Fig. 20).

⁵⁸ LACAN, Jacques. O Seminário. Livro 11. Os quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. p. 102. (apud ?)

⁵⁹ **Gorgoneion** (Do grego: Γοργόνειον) era conhecida como a imagem da cabeça da Medusa (Górgona) aparecia no objeto utilizado para afugentar o mal por Perseu que decapitou Medusa e utilizou posteriormente sua cabeça como arma.

⁶⁰ HARRISON, Jane Ellen, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. "The Ker as Gorgon.", 1922. p.187. (apud. ?).

Em todos os trípticos da série *Adoremus*, os modelos estão sem as cabeças (degolados), o que segundo Freud é uma forma simbólica de castração. Como vimos anteriormente na teoria lacaniana do olho como falha, como falta o objeto *a* para sempre perdido pelo sujeito, sendo o objeto *a* o falo. Do mesmo modo, o olhar representa o gozo. Ao justapor corpo e membro, Alair repõe a cabeça nas composições, destacando o falo como o centro dos conjuntos e transformando o *Adoremus* Fig. 8 # 9, numa ode ao gozo.

Vale notar que a morte de Alair se dá por estrangulamento (asfixia mecânica, segundo o laudo cadavérico) e da Medusa por degola, ambas tem por princípio uma “separação” da cabeça do corpo, no caso de Alair de forma simbólica. Também é interessante atentar de que Alair começa fotografando estátuas, seres de pedra (mármore). No entanto, inversamente ao mito da Medusa ele usa o aparato fotográfico para transformar esses rapazes de pedra (papel fotográfico) em seres de carne e osso. Como em Pigmaleão⁶¹, transforma a estátua de pedra em ser carne.

⁶¹ **Pigmaleão**, na mitologia grega, foi um rei da ilha de Chipre,^{[1][2]} que, segundo Ovídio, poeta romano contemporâneo de Augusto, Pigmaleão era um escultor e rei de Chipre que se apaixonou por uma estátua que esculpira ao tentar reproduzir a mulher ideal.^[1] Na verdade ele havia decidido viver em celibato na Ilha por não concordar com a atitude libertina das mulheres dali, que haviam dado fama à mesma como lugar de cortesãs^[1]

2.4 *L'Après-midi d'un faune*

Claude Debussy⁶², autor do poema sinfônico baseado no poema *L'Après-midi d'un faune*⁶³ de Stéphane Mallarmé,⁶⁴ procurou considerar "*a impressão geral do poema*", segundo o autor:

A música de Debussy e a poesia de Mallarmé inspiraram um balé, criado por Vaslav Nijinski⁶⁵ em 1912, revolucionário para a época por sua sensualidade e alguns críticos, consideram sua apresentação como marco inicial da música moderna.

Na coreografia criada por Nijinsky há uma cena em que uma ninfa deixa cair um véu que por estar em contato com seu corpo, guarda seu perfume. O véu é recolhido pelo fauno que imediatamente se encanta com a peça e a guarda como *souvenir*⁶⁶, nesse caso mais precisamente, uma relíquia⁶⁷. Esse véu é levado pelo fauno até um lugar tranquilo, no caso uma pedra, onde ele, leve e suavemente aproxima de seu rosto para sentir a suavidade de sua trama e o aroma de seu perfume, assim como se estivesse sentindo a tez e perfume de sua desejada, nesse momento ele estende o véu sobre a pedra e acontece o ápice da coreografia de Nijinsky e motivo de grande escândalo na época. Ele simula um ato sexual com o objeto fazendo movimentos pélvicos como os da

⁶² **Claude-Achille Debussy** (Saint-Germain-en-Laye, 22 de Agosto de 1862[1] — Paris, 25 de Março de 1918) foi um músico e compositor francês. A música inovadora de Debussy agiu como um fenômeno catalisador de diversos movimentos musicais em outros países. Na França, só se aponta Ravel [2] como influenciado, mas só na juventude, não sendo propriamente discípulo. Influenciados foram também Béla Bartók, Luís de Freitas Branco, Heitor VillaLobos e outros. Do *Prélude à l'après-midi d'un Faune* ("Prelúdio ao entardecer de um Fauno"), com que, para Pierre Boulez.

⁶³ O poema conta a história, em um clima sensual, de um fauno que toca sua flauta nos bosques e fica excitado com a passagem de ninfas náiades, tentando alcançá-las em vão. Então, muito cansado e fraco, cai em um sono profundo e passa a sonhar com visões que o levam a atingir os objetivos que dentro da realidade que não tinha alcançado.

https://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%A9lude_%C3%A0_l%27apr%C3%A8s-midi_d%27un_Faune > Acessado 10 de agosto de 2017.

⁶⁴ **Stéphane Mallarmé**, cujo verdadeiro nome era Étienne Mallarmé, (Paris, 18 de Março de 1842 - Valvins, comuna de Vulaines-sur-Seine, Seine-et-Marne, 9 de Setembro de 1898) foi um poeta e crítico literário francês. Seus poemas mais conhecidos são *L'après-midi d'un faune* (1876), que inspirou *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, do compositor Claude Debussy.

⁶⁵ **Waclaw Nizyński**, em polaco, **Vatslav Fomitch Nijinski**, em russo - no cirílico, Вацлав Фомич Нижинский, (Kiev, 12 de Março de 1889 — Londres, 8 de abril de 1950) - foi um bailarino e coreógrafo russo de origem polaca.

⁶⁶ Lembrança, recordação em tradução livre do francês.

⁶⁷ **Relíquia** (em Latim, *reliquiae*) é um objeto preservado para efeitos de veneração no âmbito de uma religião, sendo normalmente uma peça associada a uma história religiosa. Podem ser objetos pessoais ou partes do corpo de um santo ou personagem sagrada. O culto das relíquias atingiu o seu máximo na religião budista e em várias denominações cristãs como o catolicismo. As relíquias são usualmente guardadas em receptáculos próprios chamados relicários.

penetração. Esfregando seu sexo com vigor e sensualidade, numa clara simulação de masturbação diante do público.

Alair declara em sua entrevista a **JP** que diante do número de rapazes que ele fotografou e o número daqueles que chegou a ter relações sexuais, esse número era bem pequeno, cabendo à opção mais simples, rápida e segura de aplacar seu desejo: a masturbação.

Tais características – desejo, relíquia, masturbação - são importantes para a análise do próximo conjunto, o tríptico # 8. A intoxicação pelo desejo e a libidinagem pertencem ao caráter de um sátiro, demonstrando o poder de Dionísio, em cuja honra e para suposto templo a estátua foi concebida. Retratando um momento particular na vida de uma figura mágica, seu poder de sedução e força sedutora de inspirar através dos séculos. Mallarmé, Debussy, Nijinsky e Alair, assim, convergem à observação de um mesmo objeto e de um mesmo tema.

A peça em questão é o Fauno Barberini (Fig. 21 e 22), de origem incerta, pois foi encontrada por volta de 1620 no Castelo Sant'Angelo em Roma que na antiguidade foi o mausoléu de Adriano. O Castelo teve várias funções no decorrer dos séculos até ter a atenção do Papa Urbano VIII, da família Barberini, em 1624. A escultura pode ter sido esculpida durante o período helenístico por algum escultor desconhecido da Escola de Pérgamo, no final do séc. III AC ou começo do II AC., ou mesmo poderia ser uma cópia romana de alta qualidade e estava bastante danificada quando encontrada. Segundo o historiador Procópio Cesareia, em 537 durante a invasão dos godos, os defensores da cidade lançaram as estátuas que adornavam o Mausoléu de Adriano sobre os inimigos. Johann Winckelmann especulou que pela localização de onde foi encontrada e pelo estado precário, possivelmente o Fauno foi um desses projéteis. É uma peça especial, pois encarna as características básicas do fauno, ser mítico, meio-animal e humano que fazia parte da comitiva de Dioniso (Baco), o deus do êxtase e possivelmente fazia parte do santuário desse deus antes de ser colocado como adorno no Mausoléu de Adriano. Chama atenção a expressão do rosto que parece tonto ou mesmo embriagado. Esse despertar de uma noite de orgia ou mesmo de um sonho, é o mesmo que foi captado por Mallarmé para compor seu poema sinfônico, *Prélude à L'après-midi d'un faune* (1894) cujo subtítulo é '*Fragments Symphoniques*' (Fragmentos Sinfónicos) e amiúde interpretada como uma suíte orquestral em quatro movimentos realizada a partir de

música extraída da partitura. É interessante notar que Alair também chama de fragmentos as fotos que ele retira da Sinfonia de ícones eróticos (*Opus Three*) para compor a série *Adoremus*.

Para a dúvida se as restaurações pelas quais tenha passado possam ter aumentado à sensualidade da obra, mas a forma nitidamente explícita em que as pernas despidamente abertas expondo o órgão genital, dão um aspecto orgânico e até mesmo floral, levando-se em conta que as flores são os órgãos sexuais das plantas, sendo nesse caso específico, parecerem expostas como num convite para que seja admirada, colhida e cheirada, parecendo exalar a essência dos deuses. É esse mesmo aspecto que foi capturado por Alair nas duas fotos laterais na composição # 8. As imagens mostram o mesmo ar relaxadamente despojado, privilegiando e focando na visão do pênis de pele clara, que também parece repousar e realçando o contraste sobre a penugem negra que se estende até as reentrâncias dos glúteos que ocultam como uma folhagem o anus. A foto central destoa completamente das laterais, pois a pose de joelhos pode significar submissão, mas o falo ereto deixa essa interpretação dúbia, até mesmo porque as mãos na cintura não confirmam isso. A forma triangular lembra composições geométricas usadas na renascença.

Alair segue coerentemente sua estratégia de adoração divina unindo o sagrado e o profano, com harmonia na composição e equilíbrio estético em seu discurso onírico.

Eu me interesso pela beleza humana, e o fascínio que ela inspira é absolutamente primordial. Não se reduz ao maravilhoso sistema das proporções geométricas do corpo humano. Meus pontos de vida sobre a questão se tornariam tão definidos que tudo me leva a crer que a presença de diversas proporções geométricas no corpo humano, todas interligadas, é o que melhor explica por que o intelecto se sente tão atraído pela questão das proporções e por suas manifestações concretas em diversos processos e estruturas. Isso significa, entre outras coisas, que a posição dos órgãos sexuais a meia altura ou meio comprimento do corpo humano tem um peso muito maior na importância que se atribui aos conceitos de centro e de meio para a razão humana do que as inúmeras coisas e processos práticos e teóricos, que, por uma razão, têm o centro como característica dominante. (GOMES. A. A New Sentimental Journey, segundo Miguel Rio Branco. Trecho retirado de -Fragmento de um diário).

Com essa declaração Alair se une a Policleto e seu Cânone na Grécia Clássica, passando pelo engenheiro militar de Júlio César, Marcos Vitruvius Polião (c.90 A.C.— c.20 D.C.), que em seus dez livros *De Architectura*⁶⁸ estabelece os cânones estéticos da arquitetura greco-romana bem como tratou de temas filosóficos, matemáticos e antropológicos.

“A arquitetura dos templos depende da simetria, as regras as quais os arquitetos deveriam observar. A simetria surge da proporção, chamada pelos gregos de ἀναλογία [analogia]. Na verdade elas são tão necessárias para a beleza do edifício quanto são para a figura humana.” (apud VITRUVIO. **Os Dez Livros de Arquitetura**. III.1.).

O famoso desenho de Da Vinci interpretando as anotações de Vitruvius, **O Homem Vitruviano** (Fig. 23), realizado por volta de 1490, se tornaria símbolo do movimento renascentista e parece se relacionar com o *Adoremus* # 12 (detalhe na fig. 24). A matemática, o conceito de beleza baseados na simetria e harmonia da arquitetura dos templos e dos corpos, une esses dois engenheiros do ponto de vista, antropocêntrico. As imagens laterais fogem a simetria buscada em outros trípticos, mas mantem a harmonia do conjunto que tem no falo ereto, o centro da composição.

A ideia de corpo como templo e casa do espírito divino também está presente no cristianismo, “Não sabeis vós que sois o templo de Deus, e que o espírito de Deus, habita em vós?” (I Coríntios 3;16). Concordando com a ideia de Alair do corpo como templo sagrado.

⁶⁸ O livro de Vitruvius pode ser lido em [latim e inglês](#) na internet ou impresso em sua tradução em português por M. Justino Maciel (Lisboa: IST Press, 2006).

2.5 O olhar sublime

Para analisar aspectos psicanalíticos no trabalho de Alair, busquei apoio no trabalho de TCC de Pâmela Cador Fortes.⁶⁹ **Pulsão**⁷⁰ **Escópica**⁷¹: **A relação entre o olhar e a fantasia na Psicanálise** e de aspectos filosóficos com Victor Naine⁷².

A pulsão causada pela contemplação, pelo olhar, somada ao conceito de belo e sublime em Kant, a que Alair se refere, “*please! Take “sublime” only in traditional sense of Kant and of ancient thinkers...*”⁷³, seria o gatilho que detonaria o processo criador de Alair. Segundo o filósofo Victor Naine, “belo é aquela fração de um objeto de que a gente contempla que chega a nós pela imaginação e não pela racionalidade, causando assim uma sensação de prazer e harmonia”. Se relacionando assim com o olhar e a fantasia, a que se refere o trabalho citado acima. Naine continua sua interpretação sobre o belo e o sublime em Kant e diz: “... o sublime distingue-se do belo, pelo fato de provocar perturbações filosóficas ligadas a mistura de dor e prazer” e segue “Quando você se sente calmo, apaziguado, encantado, diante de um fenômeno natural ou de uma obra de arte, isso é o belo em você, mas se aquilo te apavora em certa medida, isso é o sublime”. Segundo Naine, Kant afirma que “o sublime é uma afronta á imaginação e te paralisa, porque a imaginação não concebe a sua grandeza.” (NAINE, Victor. blog Artefilosofia. Publicado em 16/06/2016 no Youtube).

Em “**A Concepção Psicanalítica da Perturbação Psicogênica da Visão**”, Freud (1910) aponta a pulsão parcial do olhar onde “[...] os olhos percebem não só alterações no mundo externo, que são importantes para preservação da vida, como

⁶⁹ Graduada em Psicologia na UNIJUÍ –Universidade Regional do Noroeste de Estado do Rio Grande do Sul em 2014.

⁷⁰ Subst. fem. Processo dinâmico que faz o organismo tender para uma meta, a qual suprime o estado de tensão ou excitação corporal que é a fonte do processo.

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Puls%C3%A3o> > acessado em 06 de outubro de 2017.

⁷¹ **Escópica**: (grego *skopéo*, contemplar, olhar + *-ia*) "**escopia**", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/escopia> > acessado em 06 de outubro de 2017.

⁷² Formado em Filosofia da Arte pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e professor universitário. As citações estão no blog Artefilosofia por Victor Nine, no Youtube. Publicado em 16 de junho de 2017.

⁷³ Alair Gomes. Paris: Fondation Cartier pour L'Art Contemporain, 2001 (catálogo), sem pag definida. (por favor! entenda –sublimell somente no tradicional sentido kantiano e dos antigos pensadores. Tradução livre).

também características dos objetos que fazem ser escolhidos como objetos de amor – seus encantos.” (apud. p.227).

Tanto a explicação filosófica de Kant sobre o sublime como a importância do olhar na captação de momentos marcantes constatado por Freud, concordam com o impacto de uma experiência vivida por Alair em sua infância na escola, sendo descrita por ele próprio, em entrevista concedida a Joaquim Paiva, logo abaixo. Um misto de horror e encantamento, como disse Naine “...é uma afronta à imaginação e te paralisa”, a busca de eternizar ou melhor, fixar esse momento de júbilo mágico, passa a ser o mote, a razão de sua vida e terá reflexos claros em sua obra. Dentro das artes visuais, a fotografia foi o meio perfeito, para apaziguar, mesmo que momentaneamente sua busca. Por mediar à aproximação e fixar a imagem do objeto de seu desejo, o corpo, em detalhes e em grande número.

JP – “Alair, esse seu fascínio pelo corpo masculino, belo e jovem surgiu quando você teve um caso amoroso com um jovem ou ele é anterior? Eu entendo que é óbvio, seu fascínio do jovem – me parece pelo que você disse, é anterior mesmo a esse segundo grau do fascínio do corpo em si, o fascínio não apenas do corpo como um elemento erótico, mas como um elemento formal. Então, e isso que eu gostaria de saber.”

AG – Foi anterior, sim. A minha tendência homossexual é extremamente antiga. Eu me lembro de um caso, que era obviamente dessa natureza, quando eu ainda estava na escola primária, antes de fazer admissão para o ginásio. Há um incidente na escola primária, e me lembro, perfeitamente, com um menino de nome Aécio. O que me lembro a esse respeito é que um dia esse menino brigou com outro e se feriu. E na hora em que eu o vi ferido, o tipo de sentimento – eu me lembro da visão que tive dele – que isso provocou em mim era obviamente um sentimento amoroso e erótico. E ao longo de toda a adolescência, mesmo ao longo de todo o curso ginásial, depois na universidade, muito antes de eu ter consciência o fascínio do corpo jovem e belo foi uma constante dentro de mim. Quando pela primeira vez isso se transformou em uma experiência erótica e íntima, com uma certa base...

JP – Física.

AG – Não é isso, não. Com certa frequência, com uma garantia de algum tempo de convivência, com todos os sinais de que ia durar algum tempo. Aquilo me fascinou de tal maneira, que senti essa vontade de dar uma forma expressiva a esse fascínio, não deixar a coisa passar imediatamente. Foi quando eu passei, então para a ideia do Diário Erótico. (GOMES, Alair e PAIVA,

Joaquim. Entretien. [Catálogo] Alair Gomes. Paris: Fondation Cartier, 2001.
Tradução Revista Zum #6).

Esse acontecimento e essa declaração de Alair são fundamentais para essa pesquisa, pois crê que a partir dela surge “o instante eterno”, o momento “sublime”, gerador do prazer que Alair não quer que jamais termine e vai perseguir por toda vida, concordando a ideia de sublime de Kant, a importância do olhar na concepção de Freud e que será reforçada por Fortes em seguida.

Voltando à análise de Fortes “... é preciso ir além do que os olhos podem ver, aumentando seu próprio alcance e passando a considerá-la pulsão escópica. Assim, o olhar se desprende do órgão e passa a ser vislumbrado através de uma nova possibilidade: dos olhos do inconsciente.” A autora chama a atenção para Nasio (apud.1995), quando diz que visão nada se assemelha ao olhar. “Ver não é olhar, mas eu diria ainda: é preciso que a visão seja excluída do espaço da sessão analítica para que o olhar tenha maior potência, para que o olhar seja um olhar forte e poderoso” (op. cit.p. 15). Quando Alair olha para os corpos dos rapazes, ele os olha com o olhar de sua memória afetiva, é um olhar contaminado, impregnado pelo êxtase de uma experiência vivida e que não sai de sua memória. Um olhar idealizado e de certa forma insubstituível, único. É como se tentasse completar um quebra cabeça com uma peça que parece completar o espaço vazio, mas não cabe. Segue buscando incessantemente, compulsivamente com “teimosia”, segundo o semiólogo Roland Barthes, “A Fotografia sempre me espanta, com um espanto que dura e se renova, inesgotavelmente.” (BARTHES, 1984, p. 123), Alair busca a cada *click* por esse espanto paralisante, sublime. Barthes continua seu pensamento, dizendo algo que parece muito apropriado a Alair, “Talvez esse espanto, essa teimosia, mergulhe na substância religiosa de que sou forjado; nada a fazer: a Fotografia tem alguma coisa a ver com a ressurreição.” (Op. cit.p. 124). Alair busca ressuscitar eternamente seu desejo. Toda fotografia é a tentativa de “fixar” “um fragmento” do tempo na superfície fotossensível do papel. Alair sofre do que o teórico de cinema francês André Bazin chama em sua **Ontologia da imagem fotográfica**, “complexo” da múmia.

A religião egípcia, toda ela orientada contra a morte, subordinava à perenidade material do corpo. Com isso satisfazia uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo. A morte não é senão a vitória do tempo. Fixar artificialmente as aparências

carnais do ser é salva-lo da correnteza da duração: aprumá-lo para a vida. (BAZIN. 1991. p. 19).

Bazin relata que em uma psicanálise das artes plásticas, consideraria talvez o embalsamamento como um fundamento da gênese na origem da pintura e da escultura. Alair atualiza metaforicamente esse embalsamento do desejo pelo corpo eternamente jovem com a fotografia. Tradição que como já vimos anteriormente, tinha na estatuária da Grécia clássica as mesmas intenções sagradas.

Nesse ponto, Fortes reforça e concorda o dito por Naine a respeito do sublime anteriormente e por Nasio. O olhar forte e poderoso de Alair sobre esse acontecimento lhe provoca perturbações filosóficas ligadas à mistura de dor e prazer.

A pesquisadora também destaca que é através do olhar que o sujeito vai se constituir, à medida que depende do olhar do Outro para que sua imagem seja construída, e a partir disso o mundo possa ser visto pelo sujeito.

Em 1905, Freud destaca a pulsão de **ver** no texto “**Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade**” (1905), ele nos fala de um mundo interno e das possibilidades do prazer do olhar.

Por “pulsão” podemos entender, a princípio, apenas o representante psíquico de uma fonte endoscópica de estimulação que flui continuamente, para diferenciá-lo do “estímulo”, que é produzido por excitações vindas de fora. Pulsão, portanto é um dos conceitos da delimitação do anímico⁷⁴ e do físico. A hipótese mais simples e mais indicada sobre a natureza da pulsão seria que, em si mesma, ela não possui qualidade alguma, devendo apenas ser considerada como uma medida de exigência de trabalho feita à vida anímica. (apud. p. 159).

O momento em que Alair olha Aécio ferido é o momento fundador do olhar sublime que afronta sua capacidade cognitiva e imaginação. Um conflito entre plenitude e falta, cuja sensação de desconcerto e êxtase vai persegui-lo por toda vida sem jamais conseguir supri-la, causando-lhe, uma fadiga anímica e vazio existencial.

No texto **O Instinto e suas Vicissitudes** (apud. 1915). Freud nos fala das características da Pulsão: a pressão [Drag], a finalidade [Ziel] e a fonte [Quelle].

⁷⁴ Adj. Que diz respeito à alma ou próprio desta. Relacionado à parte imaterial do homem, com o espírito. <https://www.dicio.com.br/animico/> > Acessado em 07 de outubro de 2017.

Fortes nos explica que a pressão é inerente a qualquer pulsão, a finalidade é sempre a satisfação e que causa uma busca incessante por prazer e fuga daquilo que possa causar desprazer. O objeto que é aquilo cujo qual o indivíduo se utiliza para alcançar a finalidade primeira. No caso de Alair é o corpo jovem e másculo. Freud também ressalta os dois tipos de pulsões primordiais: as pulsões de ego (autopreservativas) e as pulsões sexuais. Nesse ponto fica evidente a escopofilia⁷⁵/exibicionismo (relativos ao olhar) é essencial à obra de Gomes. Em seu trabalho aquela pulsão cuja finalidade é essencialmente ativa (sadismo e escopofilia) se transforma passiva (masoquismo e exibicionismo). Essas transformações dos sentidos, podem ser percebidas em suas declarações nos diários e na entrevista a **JP**, quando comenta a sensação de sufocamento que sua obsessão lhe causa ou na sensação de transformação que percebe em sua vida. Essas questões também ficam claras na fotografia (Fig. 25), na qual seu reflexo se confunde (há uma fusão) com o corpo do outro, do qual se apropria para se mostrar, se retratar, se retrata “vestindo” o corpo do outro e exibindo um sexo que não é o seu, mas com sua face.

Alair vai levar essa interseção a sua potência máxima e atingirá seu ápice com seu assassinato em 02 de agosto de 1992, por um rapaz por quem estaria apaixonado⁷⁶. No livro **O Erotismo** de Georges Bataille, ele comenta Sade: “[...] o marquês de Sade define no assassinato o ápice da excitação erótica [...]” (BATAILLE, 2014, p. 42). Na edição de 1928 essa frase é ilustrada com um desenho de André Masson que mostra a personagem sendo enforcada (Fig. 26), coincidentemente, Alair morre por sufocamento mecânico, uma variante do enforcamento.

Três aspectos da paixão podem ser relacionados tanto com o trabalho aqui analisado como com o desfecho da vida do artista: a paixão sob o aspecto religioso, por tratar do martírio de Cristo, período que vai de sua condenação até sua crucificação. O próprio nome da série, **Adoremus**, remete ao que o artista declarou em entrevista e já

⁷⁵ **Escopofilia** do grego "gosto por olhar" é o desejo de obter prazer a partir do olhar ou observação. Pode ser entendido como uma variante do voyeurismo freudiano, onde se refere ao prazer sexual obtido ao observar objetos eróticos: fotos eróticas, pornografia, corpos nus, etc...

⁷⁶ **Paixão** (do latim tardio *passio -onis*, derivado de *passus*, particípio passado de *pati* «sofrer»^[1]) [1] Verbetes Passione, Enciclopedia Treccani (em italiano).

destacado anteriormente, de que estaria “...cometendo uma blasfêmia proposital...” e por isso estaria usando “...um nome tipicamente religioso...”. Podemos relacionar também as próprias composições dos trípticos com a cena final da Paixão de Cristo, não só pelas imagens centrais de alguns deles, que em razão das poses com os troncos dos corpos mostrando que embora os braços estejam cortados, é possível observar que os braços estão abertos, remetendo a postura de Cristo na cruz, (Fig. 8: #2, #12). Outra possibilidade de relação se dá pelo fato de sabermos pelo relato do Evangelho de João, “Ali o crucificaram entre dois: um de cada lado, e Jesus no meio.” (18,1-18)⁷⁷. A crucificação de Cristo é uma composição em tríptico e nas composições de Alair (Fig. 8: #1, #3, #4, #12) aparecem corpos masculinos nas laterais, mas os trípticos #2 e #12 são os que mais se aproximam da cena da crucificação, por terem a figura central com os braços abertos lembrando uma cruz, como mencionado anteriormente.

No aspecto biológico, segundo Donatella Marazziti⁷⁸ (apud. **Natureza do Amor**, 2007)⁷⁹, a paixão estaria relacionada por uma liberação contínua de alguns neurotransmissores como a dopamina e a noradrenalina, que agiriam sobre a região do cérebro chamada amígdala cerebelosa, de onde emanam alguns sentimentos mais instintivos. Esta tempestade bioquímica também está relacionada com baixos índices de serotonina que poderia acarretar a perda da razão. Também segundo a pesquisadora, estaria relacionado a baixos níveis de serotonina, nivelando os neurotransmissores aos portadores de transtorno obsessivo-compulsivo (TOC), o que explicaria os pensamentos obsessivos de Alair em relação ao objeto de seu objeto de pesquisa e maior paixão, o corpo jovem e viril. Um terceiro aspecto da paixão seria o psicológico, que tal como Freud descreve em seu livro (apud, **Psicologia de grupo e análise do ego**, 1921)⁸⁰, trata-se de um estado do qual o olhar apaixonado desvalorizaria intensamente o eu. O objeto do amor, seria mais sublime e precioso, usurpando o auto- amor do ego. Como visto em declarações do próprio Alair e mencionadas nessa pesquisa, o comportamento nitidamente compulsivo do artista em relação a seu objeto

⁷⁷ Trecho retirado do blog: <http://blogs.diariodonordeste.com.br/egidio/fe-em-deus/evangelho-da-paixao-e-morte-de-cristo-joao-181%E2%80%94941942/> > Acessado em 07 de outubro de 2017.

⁷⁸ **Donatella Marazziti** é professora de psiquiatria da Universidade de Pisa.

⁷⁹ [https://pt.wikipedia.org/wiki/Paix%C3%A3o_\(sentimento\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Paix%C3%A3o_(sentimento)) > Acessado em 07 de outubro de 2017.

⁸⁰ <http://www.redepsi.com.br/2010/04/02/amor-e-paix-o-em-freud-e-winnicott-ou-para-uma-psicanlise-2-0/> > Acessado em 07 de outubro de 2017.

de desejo, observado até mesmo pela quantidade de material produzido por ele, além de sensação de incomodo e sufocamento, não lhe impediam que deixasse de recusar os prazeres da carne ou aos riscos que isso lhe pudesse expor, sendo para ele apenas consequência. Mesmo sendo alertado por amigos a respeito do caráter duvidoso do rapaz com que estava se envolvendo, Alair opta por colocar o prazer físico acima de qualquer coisa, acima mesmo da vida. E assim como um dependente químico, morre por overdose de erotismo.

3 ADOREMUS: A TRANSFIGURAÇÃO DIALÉTICA DE ALAIR GOMES

“Durante toda minha viagem à Europa, estive pensando na ideia de metamorfose. Mas por qual metamorfose terei passado?”⁸¹

A ideia do tríptico me veio quando eu quis fazer uma coleção de fragmentos tirados da sinfonia. O conselho de um amigo americano era de que parte da sinfonia devia circular, de modo a tentar despertar um interesse maior a respeito das fotografias eróticas. Eu aceitei a ideia dele de reimprimir pequenas sequências tiradas da sinfonia. (GOMES, Alair e PAIVA, Joaquim. *Entretetien*. [Catálogo] Alair Gomes. Paris: Fondation Cartier, 2001. s/p Tradução Revista Zum #6).

Preste atenção a isso: meu plano será fazer no máximo 48 trípticos; eu queria fazer dois grupos de 24 trípticos, como uma espécie de homenagem à ideia de 24 composições cada uma, eu tenho plano para os 24. Não cheguei a imprimir os 24 porque o tipo de papel que eu uso não é mais fabricado no Brasil e estou sem papel para isso. Mas para fazer o plano para esses 24 trípticos de praia, além do imenso estoque de fotografias de praia que eu já tinha, devo ter ampliado perto de mil e feito novas fotos, já com o propósito de explorar essas fotos para a composição dos trípticos. Por sua vez, cada foto dessa era inspecionada nos meus arquivos de negativos tendo em vista os trípticos. De modo que já havia previamente uma seleção muito grande dos negativos e na hora tomava nota das fotos que deviam ser ampliadas, muitas vezes eu tive de imprimir uma quantidade enorme de variantes do mesmo assunto. Às vezes, quando eu estava fotografando um garoto na praia, pela minha própria ideia obsessiva eu batia, dez, vinte tomadas diferentes. (op. cit. idem).

Adoremus é uma série de composta de “fragmentos” (é como Alair se refere a essas fotografias) retirados de obra *Opus Three* e de seu arquivo pessoal e portanto,

⁸¹ Alair Gomes, *A New sentimental journey*. Manuscrito inédito.

pode-se concluir que *Adoremus* é uma fragmentação dessa cosmovisão⁸² filosófica do mundo erótico do ponto de vista de Alair.

...o tríptico como o *Adoremus* de altar dá uma ideia de simetria, dá uma amarração de imagem para imagem muito forte, muito óbvia e muito imediata. Tirar essas imagens da sinfonia, que eram sempre de fotografias posadas, de modelos posando para mim, em princípio era muitíssimo mais fácil do que de tirar de imagens que não são posadas, colhidas na praia. (idem ou op. cit.?).

O projeto dos 24 trípticos (talvez relacionado aos 24 fotogramas das películas de cinema que geram 1 s de movimento ou mesmo das 24 poses de um rolo filmico⁸³) da série *Adoremus*, não chegou a se concretizar integralmente, pelo menos não há registros de que isso tenha acontecido. Os motivos não são claros e até mesmo a falta do papel com o qual Alair costumava imprimir, pode ser um deles. O acervo da Biblioteca Nacional tem em seus arquivos somente os *Adoremus* de número, #1, #2, #3, #4, #8, #9 e #12 e na coleção de Gilberto Chateaubriand que se encontra em comodato no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, se encontra o *Adoremus* # 7 (Fig. 8). Este trabalho analisará o conjunto disponível, focando as estratégias teóricas e práticas do artista. A mudança de formato na edição dos trabalhos se dá como estratégia, para aumentar a mobilidade, visibilidade e facilitar na aproximação com o público, além de torná-lo mais comercial. O tamanho da série pode variar, mas a obra se resolve com grupos compostos de três fotografias, reduzindo substancialmente suas composições sem comprometer o diálogo entre as imagens e mantendo a potência do grupo imagético que aumenta com esse formato. Alair continua editando as imagens, criando um diálogo entre elas. É importante observar que Alair tem fixação com a ideia de se tornar escritor

⁸² Cosmovisão ou cosmogonia: corpo de doutrinas, princípios (religiosos, míticos ou científicos) que se ocupa em explicar a origem, o princípio do universo; cosmogênese. As primeiras tentativas do homem de explicar a origem do mundo foram os mitos. A mitologia grega, por exemplo, diz que no princípio havia o Caos, e em algum momento surgiu Érebo, o lugar desconhecido onde a morte mora, e Nix, a noite. Havia apenas silêncio e vazio. Então, Eros nasce produzindo um início de ordem, e se faz Luz e Dia, e a terra (Gaia) aparece. Érebo e Nix copulam e dão nascimento a Éter, a luz celestial, e Dia, a luz terrena. Gaia, por si só, gera Urano, o céu. Urano torna-se o esposo de Gaia e a cobre por todos os lados. Da união de Urano e Gaia surgem todas as criaturas, Titãs, Cíclopes e Hecatonquiros.

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Cosmogonia>

⁸³ A partir da ideia do artigo de Rodrigo Fontanari, **A noção de punctum de Roland Barthes, uma abertura da imagem?** PARALAXE v.3, nº 1, 2015. Ao comparar o livro “A câmara Clara” de Roland Barthes, à uma –seção fotográfica, feita com dois rolos fílmicos de 24 poses cada um. O livro de Barthes, tem 48 fragmentos e foi escrito em 48 dias, como se fosse um diário pessoal.

e mesmo fotografando ele segue esse objetivo literalmente, “fotografando”, escrevendo com luz, criando grafias corpóreas, morfologicamente, ele escreve histórias com os corpos, sem ser didático e abrindo espaço a reflexão.

Com esse formato Alair resolve de forma filosófica e com equilíbrio estético o conflito entre o sagrado e o profano, criando um diálogo entre religião e erotismo trazendo um discurso dialético entre as imagens. A contradição e tensão causadas entre as imagens laterais tese e antítese, com da síntese na imagem central.

A nudez, a busca de harmonia e a simetria das formas nessas composições, talvez sejam as características mais fortes dos *Adoremus*. Essa “amarração”⁸⁴ nas imagens é o que mais chama a atenção, como ele mesmo declara.

Alair também comenta que os trípticos de praia, embora eróticos, são menos “explicitamente eróticos”, esse comentário deve estar relacionado à nudez explícita dos *Adoremus* em detrimento ao trípticos de praia, além da dificuldade de conseguir registrar os rapazes em poses tão simétricas quanto às fotos posadas em seu apartamento, tem dúvidas se um esquema tão rígido como esse, funcionaria tão bem na praia. Alair recorre a seu arquivo para encontrar fotos em poses equivalentes para formar o “espelhamento” simétrico que pode ser observado na maioria das fotos laterais desses trípticos. Concluimos então que ele fazia grupos de fotos com modelos diferentes mas repetindo muitas vezes o mesmo repertório de poses que por sua vez foram baseados em poses da estatuária e da pintura clássica e renascentista, como já comentado anteriormente.

A análise dos trípticos será feita em conjunto por se tratar de obras bem similares em suas composições e suas especificidades serão destacadas no decorrer dos comentários. Iniciaremos pelo *Adoremus* # 1 (Fig. 8). Nesse primeiro conjunto, podemos observar que o fundo preto ajuda no contraste com a pele clara. A marca de sunga é quase uma constante nos nus de Alair, levando-se em conta que os rapazes que posavam para ele eram em sua maioria frequentadores da praia, lugar onde ele os conhecia e recrutava. As imagens laterais dos trípticos são geralmente de troncos com cortes que normalmente aparecem à altura dos ombros na parte superior e na parte inferior na altura da cintura (coxas e glúteos) até um pouco abaixo dos joelhos como nos

⁸⁴ Expressão usada por Alair para falar composição, edição de suas séries.

conjuntos # 1 e # 2 (Fig. 8). Nas laterais não são fotografados frontalmente, pose que sugere movimento em direção ao centro dos trípticos. Essa disposição das imagens laterais, aparecem quase todas as composições com exceção do # 4, # 7 e # 9, onde os falos laterais estão voltados para fora (Fig. 8). No tríptico # 7, que se encontra na coleção de Gilberto Chateaubriand no MAM/Rio, vê-se nitidamente a marca de sunga, pois a ampliação se encontra menos amarelada pelo tempo que os trípticos da BN/Rio. Voltando a obra, tanto as nádegas, mas principalmente o falo está em destaque nesse conjunto. Embora o falo esteja em repouso, às mãos na cintura denotam relaxamento, confiança e exibindo a alto estima da juventude. Não é possível dizer quem são os modelos, pois seus rostos não aparecem, com exceção do # 3, onde aparece a boca do modelo com um leve sorriso. Os modelos porém, tem composição física semelhante, jovens brancos com idades que variam entre 18 e 25 anos, com corpos simétricos, bem proporcionados e aparência viril. As fotos em geral são feitas de baixo para cima, o que leva a deduzir que eram feitas com Alair abaixado ou de joelhos, algo esperado de alguém obcecado com a ideia de devoção. Em algumas é possível ver braços e mãos, mas são meros detalhes sem expressão, com exceção do # 3, onde os braços movem-se em direção ao espectador num movimento de abraço fraterno, como no Jesus Cristo da Santa Ceia de Da Vinci (Fig. 27). As únicas mãos que denotam alguma expressividade são as do lado direito do *Adoremus* # 4 (Fig. 8), que parecem estar unidas em oração. Existe maior interesse nos troncos e Alair não quer que nenhuma interferência tire a atenção dessa parte específica do corpo.

A maioria dos rapazes fotografados por Alair são peludos e muitos têm cabelos longos, uma característica da contracultura⁸⁵ décadas de 1960 e 70 do século XX, deixar que os pelos do corpo e cabelos crescessem era um sinal de liberdade e de rejeição aos limites impostos pela sociedade autoritária vigente. Essa estética veio a calhar de forma especial com a proposta nessa série de trabalhos de Alair, porque remete diretamente a Jesus Cristo, primeiro e mártir máximo da Igreja Católica como aquele que preferiu morrer a renunciar à sua fé e mais uma vez o conjunto # 3 (Fig. 8) remete a essa referência com o Cristo de da Vinci (Fig. 27).

⁸⁵ *substantivo feminino*: mentalidade dos que rejeitam e questionam valores e práticas da cultura dominante da qual fazem parte.

Não pode ser esquecido que a formação primeira de Alair é a engenharia civil e ele frisa que é um filósofo da natureza.⁸⁶ Alair é um cientista e busca base em seu repertório de conhecimentos tendo um arsenal filosófico e estético, influenciado pela engenharia e a arquitetura. No *Adoremus* # 1, isto aparece mais claramente. A estrutura da foto relembra a arquitetura gótica e as imagens laterais tem a função de sustentação e reforço da imagem central, tendo as pernas a função de arcobotante⁸⁷ e contraforte, sustentando a nave central e reforçando ainda mais o caráter religioso e dialético de sua obra (Fig.28). A pose da figura central com os braços para trás, reforça o gestual clássico da impotência diante do martírio e do flagelo usado através dos séculos por artistas, que podemos ver exemplificados em Caravaggio, num detalhe de sua tela representando -A flagelação de Cristo (Fig. 29), da qual constam dois algozes.

O *Adoremus* #9, tríptico dedicado somente ao falo ereto em pura exaltação ao vigor de sua potência, em especial, reforça em especial o aspecto investigativo, escultórico e traz dimensionalidade a suas fotografias. Ele fotografa mais uma vez ao redor do objeto como se estivesse analisando e contemplando uma escultura sobre o pedestal de um museu, galeria ou mesmo um jardim. Cada detalhe dessa arquitetura o fascina e ele quer compartilhar esses detalhes conosco, quer que vejamos o mais fielmente o que viu e ao mesmo tempo quer chocar, transgredir, com certo deboche e picardia,⁸⁸ como costumavam fazer os artistas artesãos que construíam as catedrais góticas inserindo detalhes eróticos e mesmo pornográficos as construções, como as gárgulas⁸⁹ impúdicas⁹⁰ de algumas igrejas e catedrais europeias (Fig. 30-31). Podemos concluir que o aspecto de blasfêmia, comentado por ele em referência aos *Adoremus* são mais comuns e antigos do que imaginamos. Por conta dos aspectos arquitetônicos

dessa

⁸⁶ A filosofia da natureza, também denominada filosofia natural, é a parte da filosofia que trata do conhecimento das primeiras causas e dos princípios do mundo material. Ela é considerada a precursora das ciências naturais, tal como a física

⁸⁷ O **arcobotante** é uma construção em forma de meio arco, erguida na parte exterior dos edifícios na arquitetura gótica para apoiar as paredes e repartir o peso das paredes e colunas. Só assim se conseguiu aumentar as alturas das edificações, dando forma (beleza) e função (estrutura) com a técnica da época. O arcobotante liga-se ao **botaréu (contraforte)**, e estes, ligados, auxiliam-se na sustentação do peso da abóbada.

⁸⁸ Picardia: *substantivo feminino* - ação de pícaro, ação de velhaco; engano, logro.

⁸⁹ As **gárgulas**, na arquitetura, são desaguadouros, ou seja, são a parte saliente das calhas de telhados que se destina a escoar águas pluviais a certa distância da parede e que, especialmente na Idade Média, eram ornadas com figuras monstruosas, humanas ou animais, comumente presentes na arquitetura gótica.

⁹⁰ **Impúdica**: adj. y s. Descarado, falto de pudor: desnudez.

análise, devemos notar também os aspectos práticos e de funcionalidade aliada ao decorativo na arquitetura e os fisiologismos, ligados ao corpo enquanto templo. Como podemos ler na nota de rodapé, as gárgulas “ são a parte saliente das calhas de telhados que se destina a escoar águas pluviais a certa distância da parede” esse “fisiologismo arquitetônico” encontra eco erótico no trabalho de Alair como podemos ver nas fotos 32 e 33. Os fluidos corporais: esperma, suor e urina, estão presentes em seu trabalho *Opus Three* (Sinfonia de Ícones Eróticos).

Enquanto peça para ser posta em altar como propõe o artista, atraindo bons presságios, é exibida com a naturalidade, como seria ornando um jardim entre flores e frutos, para atrair a prosperidade e a abundância assim representadas nos afrescos de residências gregas ou romanas no intuito de afastar os malefícios e maus-olhados, mas antes de tudo, para ser adorada e venerada. Como o dote avantajado de Príapo,⁹¹ deus grego da fertilidade, filho de Dioniso e Afrodite. Segundo João Angelo Oliva Neto, professor de Língua e Literatura Latina da Universidade de São Paulo (USP) e tradutor de poesia grega e romana. "Para os antigos, Priapo não causava medo. Assim, a presença do deus numa imagem era tomada como uma forma de afastar o mal e trazer sorte. Por isso o desenho do falo servia como amuleto e era colocado em toda parte." A veneração de imagens e objetos votivos, oriundas de práticas religiosas pagãs, é assimilada pelo cristianismo. Através de pinturas, figuras esculpidas em madeira, modeladas em argila, cera. Mesmo restos mortais de santos e seus objetos pessoais, as relíquias⁹² serão objetos de culto. Alair atualiza esse culto ao corpo (ou de partes dele) através da imagem, com a fotografia, mas substituindo o corpo martirizado pelo corpo forte e potente.

⁹¹ **Priapo** ou **Príapo** (em grego: Πρίαπος, transl. *Príapos*) é o deus grego da fertilidade, filho de Dionísio e Afrodite.^[1] Sua imagem é apresentada como um homem maduro, mostrando um grande órgão genital (ereto). Priapo era considerado como protector de rebanhos, produtos hortícolas, uvas e abelhas.

⁹² **Relíquia** (em Latim, *reliquiae*) é um objeto preservado para efeitos de veneração no âmbito de uma religião, sendo normalmente uma peça associada a uma história religiosa. Podem ser objetos pessoais ou partes do corpo de um santo ou personagem sagrada.

3.1 Alair Gomes X Robert Mapplethorpe

“Busco a perfeição da forma. O faço com retratos.
O faço com paus. O faço com flores.”

Robert Mapplethorpe

A preocupação com a forma é uma das principais características de Mapplethorpe e que contrasta com a produção de Gomes. Oriundos de famílias de classe média de formação católica tiveram uma formação moral repressora da libido que mais tarde vai aflorar na produção artística de ambos. Compartindo de orientações sexuais semelhantes e interesse na antiguidade clássica, tem no erotismo a grande força de suas obras, embora abordem o tema de formas diferentes.

Percebe-se no conjunto dos trípticos aqui apresentados, que Alair não seguia regras específicas e rígidas de iluminação e mesmo os *backgrounds*⁹³ não eram sempre iguais embora sempre neutros, possivelmente a simples parede de seu apartamento ou um fundo infinito preto ou branco e que de acordo com a intensidade de luz utilizada, vão do branco ao preto e com tonalidades de cinza. Não podemos esquecer que a Sinfonia dos Ícones Eróticos foi realizada num período ao redor de 12 anos em interiores e os *Adoremus* foram retirados dela.

A minha obsessão entorno da imagem do corpo masculino era a obsessão que deve ser entendida também em termos muito diretos, muito literais. Eu tinha uma vontade de produzir uma quantidade cada vez **maior** de imagens desse gênero. [...] Em princípio, essa tendência quase que irresistível a uma produção maciça de imagem estava em contradição com inclinação a uma produção da imagem fotográfica muito perfeita, muito aperfeiçoada. Isso certamente limitaria minha abordagem fotográfica do corpo masculino, pelo menos do ponto de vista quantitativo. [...] Eu cheguei a pensar várias vezes que se

⁹³ *Background* é uma palavra em inglês que pode ter vários significados, entre eles **experiência, fundo, antecedentes, plano de fundo, contexto, ambiente, circunstâncias, meio, educação**, etc.

Muitas vezes o **background** é descrito como um **plano de fundo**, ou seja, alguma coisa que está em **segundo plano**, mas que é perceptível.

insistisse suficientemente na tomada de imagens fotográficas do jovem corpo masculino, simplesmente a abundância dessa imagem em situações diferentes... (GOMES, Alair e PAIVA, Joaquim. Entretetien. [Catálogo] Alair Gomes. Paris: Fondation Cartier, 2001. Tradução Revista Zum #6).

A quantidade em detrimento da elaboração da luz, por exemplo, é visível na obra de Alair quando comparada a preocupação com a forma e a luz em tratamento de temas semelhantes como Robert Mepplethorpe. Nas figuras 34 e 35, podemos notar a diferença quando tratam o mesmo tema, nesse caso, o torso masculino. Mapplethorpe elabora toda composição, a forma física do modelo, um fisiculturista com o corpo trabalhado, pele branca e perfeita, provavelmente depilado e liso como o mármore, que se destaca do fundo totalmente preto e realça e delinea os contornos do corpo, ainda mais destacado pela luz cuidadosamente pensada, que o aproxima ao máximo da estatuária clássica.

É possível que meu fascínio muito grande de pintura, escultura e sobre tudo minha familiaridade com a arte moderna, [...], ajudaram tanto a desenvolver meu gosto, uma leitura relativamente grande talvez de crítica de arte moderna – eu tinha um interesse muito grande por arte moderna com sua predominância sobre abstração, a deformação de figuras, uma imagem que se afasta de uma maneira muito óbvia do naturalismo fotográfico -, que tudo isso tivesse contribuído também para criar em mim uma certa desconfiança do poder expressivo da fotografia do ponto de vista artístico. Na verdade, eu passei pelo menos vinte anos com um tipo de crença em pintura e outras artes plásticas que não era a mesma crença que eu tinha em fotografia, apesar do fascínio que sempre tive pela forma, desde criança. Mas nesse tempo eu não me preocupava distinguir uma da outra. Eu jamais disse pra mim mesmo que fotografia não era arte. Acontece que, quando eu pensava em arte, eu pensava principalmente em pintura, desenho, gravura, escultura, tudo isso com a vinda da arte moderna. (idem). (GOMES, Alair e PAIVA, Joaquim. Entretetien. [Catálogo] Alair Gomes. Paris: Fondation Cartier, 2001. Tradução Revista Zum #6).

Alair tinha uma compulsão frenética e se preocupava com a qualidade de imagens em detrimento da luz. Embora fale pelo seu interesse pela arte moderna e a abstração e até de um afastamento do naturalismo fotográfico, isso não se traduz em seu trabalho. Sua abordagem do corpo é muito crua e sem artifícios, tal qual nos romances naturalistas, sua abordagem sobre o corpo é extremamente aberta e quando aborda partes do corpo como o anus, o falo ereto e mesmo camisinhas com esperma, usadas em seguida ao ato sexual, ela pode mesmo ser considerada chocante. Esses conflitos de

Ideias podem ser observados como no trecho da entrevista acima. Alair trata o tema de maneira naturalista e mais visceral e demonstra no seu *modus operandi* ser fruto de sua educação e de seu meio e sobre o qual age, seguindo assim algumas das características naturalistas.

Na Fig. 35, por exemplo, em um torso fotografado por Alair, o modelo parece saído da praia com a pele ainda molhada e com sal ou suado depois de esforço físico, braçal. Suas formas embora trabalhadas não trazem a ideia do trabalho físico em academias e seus pelos revelam um naturalismo orgânico, ligado a natureza, tão apreciada por Alair. A luz é muito simples e apenas revela o corpo sem destacá-lo do fundo que pode ser uma parede qualquer e se confunde ao seu contorno. Existe uma urgência em registrar o corpo, não há tempo para detalhes. O corpo fala por si, sem retoques, sem desvios ou interferência, é um corpo cru, suado, exala testosterona, latente de sensualidade e erotismo.

A fotografia de Alair parece mesclar o modelo grego e também o mártir cristão (Jesus entre outros), existe uma tensão nos músculos que remete ao ápice da iconografia cristã, à crucificação, ao sagrado. Por outro lado:

[...] Mapplethorpe sabia quais eram seus temas de interesse: os retratos e autorretratos, as naturezas mortas, os nus (masculinos e femininos), A escultura, as flores, e o sexo. [...] produziu todas as imagens sexuais antes de 1980 (salvo a série Marty e Verônica, realizada em 1982); porem. Os estudos com a figura de homem negro que começou em 1978 nunca cessou. Durante os primeiros seis anos de sua carreira trabalhou com materiais Polaroid, criando imagens íntimas e únicas [...] Em 1975 adquiriu uma *Hasselblad*, e a partir desse momento suas cópias foram ampliações de negativos de 2 ¼ polegadas (5,7) cm. O mais importante ainda, Mapplethorpe se afastou do estilo "instantâneo" da Polaroid e se dedicou a criação de imagens compostas e controladas meticulosamente...[...] Estudou as imagens de outros fotógrafos, museus, galerias e coleções particulares começou a exigir a seus assistentes técnicos impressões de qualidade. Trabalha quase que exclusivamente em seu estúdio, ou em lugares onde poderia estar sobre seu controle até o mínimo detalhe. A medida que se tornava um artista de sucesso – graças ao mecenato de seu amante e amigo Sam Wagstaff, Mapplethorpe pode contratar mais assistentes que o ajudaram em todos os aspectos que implicava sua fotografia, desde compra de flores e o manejo da câmara e a iluminação, até a revelação

dos filmes, a impressão, a edição das cópias e o transporte da obra as galerias. (TUKER,⁹⁴ 2010, p. 13, 14).

Em seu livro “*A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*”, Roland Barthes comenta o clássico autorretrato de Robert Mapplethorpe (Fig. 36) em que ainda jovem, sorrindo sedutoramente com o braço esticado e apenas uma pequena parte de seu peito desnudo à mostra, eroticamente sugerindo nudez, incitando o espectador a imaginar o que estaria oculto. Barthes comenta que talvez o mais interessante da imagem, seria o que não está nela e comenta:

A presença (a dinâmica) desse campo cego é, penso eu, o que distingue a foto erótica da foto pornográfica. A pornográfica representa costumeiramente, o sexo, faz dele um objeto imóvel (um fetiche), incensado como um deus que não sai de seu nicho;... (BARTHES, 1984, p. 89).

Interessante notar aqui, como Barthes compara o sexo a um deus adorado em um altar como um objeto fetichizado, bem aos moldes de Alair. Embora declarasse que não se importaria que suas fotos fossem chamadas de pornográficas, Alair buscou estratégias de burlar esse conceito e elevar o “pornográfico” a um nível estético e filosófico. Ele percebia que suas fotografias olhadas individualmente, poderiam ter essa leitura pornográfica e emprega uma composição, um diálogo entre as imagens, que traga outro olhar sobre elas. No caso específico dos *Adoremus* essa linguagem foi a composição em tríptico. Com essa leitura, além de trazer ritmo e movimento, quebrando com essa “imobilidade”, comentada por Barthes. Traz o conceito filosófico do sagrado e com isso escapa do conceito do meramente pornográfico também comentado pelo autor.

Barthes continua sua dissertação sobre essa fotografia específica de Mapplethorpe, um de seus fotógrafos favoritos.

... encarna uma espécie de erotismo vivaz; a foto me induz a distinguir o desejo pesado, o da pornografia, do desejo leve, do desejo bom, o do erotismo; no fim das contas talvez seja uma questão de “oportunidade”: o fotógrafo fixou a mão do jovem (o próprio

⁹⁴ Curadora de fotografia do Museum of Fine Arts de Huston, estados Unidos e curadora da exposição .

Mapplethorpe, penso eu⁹⁵) em um bom grau de abertura, em sua densidade de entrega: alguns milímetros a mais se ofertando com benignidade (o corpo pornográfico, compacto, mostrasse, não se dá, nele não há nenhuma generosidade): o Fotógrafo encontrou o *bom momento*, o *kairos*⁹⁶ do desejo. (BARTHES, 1984, p. 91).

O ver e o sentir pedem pelo imaginar e o pensar. Poderia mesmo ser uma referência à crucificação, se não fosse o sorriso e o olhar de felicidade e prazer. Mas não seria exatamente essa a transgressão? Alair parece partilhar desse ponto de vista, cortando literalmente as cabeças e extremidades dos modelos, deixando a mostra os troncos nus de forma explícita: de costas, de lado e principalmente de frente. Ele não quer que nada tire a atenção do que lhe interessa realmente mostrar: o falo!⁹⁷ Centro gerador de potência, vida e símbolo da virilidade a que tanto deseja e principal coluna que sustenta essa série. Como já vimos anteriormente e em declarações do próprio Alair, o falo é o centro de sua cosmovisão, de seu sistema solar particular. Fig. 37: Detalhe - *Adoremus* #12 (*from Opus Three*)

Barthes faz julgamento moral e de valor sobre o erótico (desejo bom) e o pornográfico (desejo pesado). É esse julgamento moral que mesmo negando, incomoda Alair e o faz criar estratégias que tornem seu trabalho aceitável, social e artisticamente. Ele embora admita que “transcendeu” o limite do erótico, não se importando com isso, mostra conceitos morais semelhantes ao de Barthes quando fala da marginalidade de Genet, classificando seu trabalho de “marginal” e até mesmo de “sujo” como visto anteriormente. Para esse incômodo, podemos usar a metáfora da concha que ao ter um grão de areia que causa desconforto em seu interior, cria camadas de madrepérola para tornar esse incômodo, suportável e com isso, formar uma pérola. Alair “formaliza” literalmente um discurso filosófico e estético que tenta reparar tal incômodo. Alair tenta trazer o pornográfico ao nível artístico, trazer a beleza do falo ereto aliado ao pensamento filosófico.

⁹⁵ Não se sabe da autoria mecânica da foto (autorretrato) que pode ter sido –clacada por outra pessoa ou com um disparador automático.

⁹⁶ **Kairós** (em grego: *καιρός*, "o momento oportuno", "certo" ou "supremo"), na mitologia grega, é o deus do tempo oportuno.

⁹⁷ **Pênis** (do latim *penis*, "pincel"), também conhecido como **falo** e **fálus**

Barthes prossegue na classificação do que considera pornográfico, usando o adjetivo “unário” e explica.

Uma outra foto unária é a foto pornográfica (não digo erótica: a erótica é um pornográfico desviado, fissurado). Nada mais homogêneo que uma fotografia pornográfica. É sempre uma foto ingênua, sem intenção e sem cálculo. Como uma vitrine que mostrasse, iluminada, apenas uma única joia, ela é inteiramente constituída pela apresentação de uma única coisa, o sexo: jamais objeto segundo, intempestivo, que venha ocultar pela metade, retardar ou distrair. (op. cit. p. 67).

A fotografia é unária quando transforma enfaticamente a “realidade” sem duplica-la, sem fazê-la vacilar (...). A fotografia unária tem tudo para ser banal, na medida em que a “unidade” da composição é a primeira regra da retórica vulgar (...) (op. cit. p. 66).

Com exceção do conceito de vitrine, no sentido de construir uma comunicação conceitual e joia, como objeto de desejo e grande valor, que podem ser empregados ao trabalho de Alair, o conceito de foto unária não se emprega a sua obra. Se aproximando mais de sua percepção do erótico como “um pornográfico desviado, “fissurado”. Com sua abordagem particular, Alair, desvia seu trabalho da mera pornografia banal, criando possibilidades e ampliando a reflexão. Ao definir o conceito de *punctum*, como um pormenor que chama a atenção nesse espaço habitualmente unário, ele diz que

... é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me traspassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, com que pontuadas às vezes até mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos; [...] pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte, [...] me *punge* (mas também me mortifica, me fere). (op. cit. p. 46).

Mas uma vez a descrição da ferida causada por um trauma parece retornar ao momento primeiro da experiência com o erótico, ao ver o corpo do amigo de escola sangrar ao defender virilmente sua honra. Essa imagem ainda é reforçada quando Barthes dá o exemplo de uma foto de James van der Zee: Retrato de família, 1926 (Fig.

38), num primeiro momento lhe parece que o *punctum* da foto seria a cintura da moça que está de pé, depois nos seus braços cruzados mais atrás das costas;

Mas essa foto trabalhou dentro de mim, e mais tarde compreendi que o verdadeiro *punctum* era o colar que ela trazia ao pescoço; pois (sem dúvida) era esse mesmo colar (fino cordão de ouro trançado) que eu sempre vira usado por uma pessoa de minha família e que, uma vez desaparecida essa pessoa, ficou fechado em uma caixa familiar de antigas joias. (op. cit. p. 83-84).

Barthes conecta o *punctum* ao tempo e a morte. Assim como o desejo de Alair é fixar e destaca o verbo **fixar**, que nesse caso tem sentido duplo por estar ligado também a substância química que **fixa** as imagens fotográficas no processo mecânico e mental que momentaneamente apazigua sua ansiedade compulsiva e dá a ele de certa forma a sensação de controle. O *punctum* nos *Adoremus* está fora dos trípticos, está nessa fissura emocional que conecta Erós e Tanatos, e só será saciada com sua morte.

3.2 Canonizar é preciso, viver não é preciso

“Manter sempre uma chama em mim não permitir nenhuma diminuição de minha capacidade de ver o sagrado e reconhecer a evidência do divino na carne mortal”⁹⁸

Esse pedido foi feito diante da **Vitória de Samocrácia** (c. 220-190 A.C.), hoje no Museu do Louvre em Paris. Alair roga a imagem de Atena Nike, demonstrando sua devoção sagrada à carne. O medo de que essa chama se apague, supera o medo do apagar da chama de sua própria vida.

As palavras: devoção, adoração, obsessão, homenagem, culto, divinizar, etc..., são muito frequentes no vocabulário de Alair e revelam muito de seu imaginário filosófico, artístico e religioso (se é que para ele, exista alguma diferença entre esses temas).

Talvez um termo que melhor defina e resuma a obra de Alair, seja, canonização. Uma canonização do corpo jovem e viril, “amarrando” dessa forma sua obra de forma filosófica, religiosa e estética. A palavra "cânone" como já comentado no capítulo primeiro, significa simplesmente "regra".

"... a beleza... não está na simetria dos elementos, mas na adequada proporção entre as partes, como por exemplo, dos dedos uns para com os outros, estes para com a mão, esta para com o punho, este para com o antebraço, este para com o braço, e de tudo para com tudo, como está escrito no Cânone de Policleto. Tendo-nos ensinado nesta obra todas as proporções do corpo, Policleto corroborou seu tratado com uma estátua, feita de acordo com os princípios de seu tratado, e ele chamou a estátua, assim como o tratado, de Cânone⁹⁹."

⁹⁸ Alair Gomes, *A New sentimental journey*. Manuscrito inédito.

⁹⁹ Steiner, Deborah Tarn. *Images in mind: statues in archaic and classical Greek literature and thought*. Princeton University Press, 2002. pp. 39-40.
[https://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%A2none_\(Policleto\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%A2none_(Policleto)) > Acessado em 22 de março de 2018.

As ideias que constituíam a substância do tratado permaneceram como uma influência poderosa sobre a evolução da escultura ocidental desde a Roma Antiga, retornado fortemente na Renascença até o Neoclassicismo no século XIX, e admite-se claramente que exerçam ainda um impacto sobre a arte na contemporaneidade, como vemos nessa pesquisa através de artistas declarada e nitidamente influenciados como Robert Mapplethorpe e Alair Gomes.

Sendo também o termo utilizado pela igreja católica e que diz respeito ao ato de atribuir o estatuto de santo a alguém que já era beato e sujeito à beatificação. É importante notar que assim como na Grécia clássica, as olimpíadas serviam para revelar as aptidões dos atletas e assim serem destacados a ponto de serem homenageados e conseguirem destaque e terem suas imagens imortalizadas com estátuas em pedestais, geralmente nuas nos jardins sagrados, os Altis. No catolicismo ocorre algo semelhante, o aspirante a santo deve realizar milagres, que devem ser comprovados, inclusive por conselhos médicos (cientistas) e depois submetidos a um Congresso especial de teólogos, cardeais e bispos, que ao final vai ser analisado pelo Papa e somente ele tem a autoridade de conceder o estatuto de santo. No culto particular de Alair as virtudes fundamentais para atingir a canonização são: ser, jovem, viril e belo, sendo Alair o Papa, avaliador e sacerdote que definirá os eleitos que devem ser venerados em seu altar.

O termo “canonizar” converge e sintetiza a série *Adoremus*, por demonstrar na prática filosófica e estética através da fotografia, sua estratégia de unir o sagrado e o profano em uma obra divinizante.

3.3 A transfiguração dialética: Apolo x Dioniso

No capítulo II do livro **História da beleza**, organizado por Humberto Eco, o autor nos fala das representações no frontão do templo de Delfos¹⁰⁰. No frontão ocidental, estaria a visão colocada sobre a proteção de Apolo. “Segundo a mitologia, Zeus teria designado uma medida apropriada a cada ser”. (...) “O mais justo é o mais belo”, “Observa o limite”, “Odeia a *hybris* (arrogância)”, Nada em excesso”. (ECO, 2004, p.53). Sobre estas regras, segundo o autor, se funda o senso comum grego da beleza, ordem e harmonia, impondo limite ao “bocejante Caos”, de cuja goela saiu segundo Hesíodo, o mundo. Mas no lado oriental do mesmo templo (século IV A.C.), temos Dioniso, deus do caos, infrator de todas as regras. Nietzsche tematizou essas duas deidades antitéticas que não se opõem por mera casualidade. Pressupondo a sempre presente possibilidade do caos romper com a beleza e a harmonia, sempre mais complexa que se supõe na tragédia clássica. Esses princípios vitais segundo Nietzsche, o apolíneo: harmonia serena, como ordem e medida más tenta cancelar o dionisíaco, conturbador que não se exprime nas formas aparentes, mas além das aparências. A Beleza alegre e perigosa, antítese da razão, representada pela possessão e loucura: o lado noturno, dos ritos misteriosos e sacrificiais.

No artigo “**Um olhar sobre a questão da consciência em Nietzsche**” o mestrandando Alexandre Valença, nos ajuda pensar um pouco mais sobre a ideia nietzscheana à respeito da consciência. Abre seu artigo destacando:

Poderíamos, com efeito: pensar, sentir, querer, recordar-nos, poderíamos igualmente “agir” em todo sentido da palavra: e a despeito disso, não seria preciso que isso nos “entrasse na consciência”. A vida inteira seria possível sem que, por assim dizer, se visse no espelho. Assim nos fala Nietzsche em “A Gaia Ciência”. Esta afirmação expressa parte significativa da ideia nietzscheana de Consciência. (VALENÇA, apud NIETZSCHE, 2001).

Segundo o autor sobre o pensamento de Nietzsche, houve ao longo da história, o favorecimento do ideal apolíneo em detrimento do dionisíaco. O presente trabalho tem por objetivo apresentar de forma sintética, a presença desse mesmo pensamento “

¹⁰⁰ O Oráculo de Delfos, localizado na cidade de **Delfos**, região central da **Grécia**, foi um dos mais famosos oráculos do mundo grego antigo.

“retratado” na série *Adoremus* de Alair. Segue o autor dizendo que “Segundo Nietzsche, a filosofia, representada sobre tudo por Sócrates e Platão, instaura o domínio da razão, da racionalidade argumentativa, da lógica, da demonstração.” (VALENÇA, op. cit), tendo o homem com o crescimento das cidades e com isso um incremento da “civilidade”, perdendo a proximidade com a natureza e com suas forças vitais.

Ocorrerá um crescente desequilíbrio com a superposição do ideal apolíneo que representa a razão filosófica e a crescente racionalidade científica que prevalecerá sobre o espírito e o desejo dionisíaco, “a afirmação da vida” será paulatinamente reprimida.

Alair encontra na arte, mas principalmente na fotografia a forma de vivenciar seus desejos, excessos e sua pulsão dionisíaca. Buscará conciliar o ideal apolíneo da beleza das virtudes, aos desejos carnavais e embriagantes de Dioniso. Ele comenta que é um filósofo da natureza e sua aproximação com o explicitamente erótico, rompe barreiras, enfrentando até mesmo o julgamento moral que poderia o qualificar de pornográfico ou mesmo libertino, concordando com essa ideia.

O autor também comenta que Nietzsche, em **“O Nascimento da Tragédia”**, atribui a Sócrates o declínio da cultura grega, porque se afasta dos instintos. Nietzsche atribui a esse processo de afastamento dos instintos no principal motivo que culminará no cristianismo.

Um exemplo prático que comprova essa transformação pode ser observado, na mudança da figura do fauno (Fig. 39 e detalhe fig. 40). Em setembro de 2016, durante seminário realizado no MAR (Museu de Arte Moderna do Rio), dedicado a Eros e Dioniso, o escritor de contos eróticos, o uruguaio Ercoli Lissardi, apresentou uma pesquisa intitulada **“Eros ocidental: entre o paradigma amoroso e o fáunico”**. Esta pesquisa aborda a presença do que chama de “paradigma fáunico” na cultura ocidental, desde seu surgimento ao redor do séc. VI A.C. na Grécia Clássica até nossos dias. “O paradigma fáunico que se rende ao apetite sexual, volubilidade do desejo, a curiosidade sexual e a voluptuosidade como vetores enriquecedores da peripécia humana”, (LISSARDI, Seminário MAR, 2016). Segue o escritor dizendo que o sátiro na Grécia e

o fauno, seu equivalente em Roma, são os principais exemplos do paradigma fáunico, e sua função é convidar, incitar a concupiscência¹⁰¹. Ainda segundo Lissardi:

O paradigma fáunico foi rechaçado e reprimido pelas instituições que regularam a vida, o pensamento e a sensibilidade do ocidente. Nem por isso deixou de confirmar uma alternativa clandestina durante um longo período na hora de selecionar o assunto e suas opções. [...]...assim nossa cultura se deu em dois sentidos opostos e enfrentados para configurar o universo das relações eróticas, o paradigma amoroso que foi objeto de abundante tratamento e teorização. E o paradigma faunico aqui como -fantasia culturalll, fantasia entendida como se utiliza na música: peça breve, imaginativa e virtuosística mas agregando uma dimensão utilitária, servindo para introduzir um princípio de ordem na paisagem de representações e interpretações de que foram objetos da sexualidade na cultura do ocidente. (LISSARDI, Seminário MAR, 2016)

Lissardi demonstra com sua pesquisa, concordar com o pensamento de Nietzsche, quando nos fala da repressão moral que começa a ser instaurada, reprimindo o erotismo e a sedução, sedução essa que se conecta a Alair e foi comentada no capítulo “*L'Après-midi d'un faune*”, em detrimento do amor virtuoso, conectado a sacrifícios, sofrimento, a reprodução e mesmo a família. Como Nietzsche comenta, a mudança vai nos afastar dos instintos e culminará no cristianismo. Essa “metamorfose” fica ainda mais clara, quando Lissardi nos demonstra a transformação do fauno em satanás durante o medievo. O cristianismo se apropria do fauno, mantendo ainda suas características híbridas como: chifres, orelhas pontiagudas e rabo. Já não é mudo como seu antecessor caprino e não utiliza a música como elemento de sedução, mas o *logus*, a palavra dita ou melhor mal dita ao pé do ouvido, daquele que deseja seduzir e levar para o “mau caminho” da luxúria e dos pecados mortais.

¹⁰¹ *substantivo feminino*, anelo de prazeres sensuais.

Nesse ponto percebe-se claramente que Alair assim como Nietzsche sente essa polaridade e de como Alair “amarra” a beleza apolínea dos corpos que fotografa a ideia da “blasfêmia”, quando usa o tríptico de altar tipicamente cristão para divinizar o belo corpo jovem e viril, em lugar do mártir virtuoso, fragilizado e em seguida morto. Ele transgride ao trocar a autorenúncia pelo desejo vital do corpo potente. Nietzsche na filosofia e Alair na fotografia tentam restaurar os valores dos instintos reprimidos. Seus trabalhos são críticos, mas antes de tudo libertadores.

Um dos momentos mais importantes da iconografia cristã e que também remete aos trípticos, é a Transfiguração de Cristo¹⁰². Relatado no Novo Testamento, é o momento em que Jesus é transfigurado (ou metamorfoseado), começando a brilhar e tornando-se “radiante”. Aparecem nesse momento as figuras dos profetas Moisés e Elias, formando mais uma vez um tríptico cristão, assim como na crucificação. O tríptico # 3, Fig. 5 parece representar esse momento, dada a luz lateral que ilumina a figura central e parece transbordar para as imagens laterais. Levando-se em consideração a dialética: tese (apolíneo), antítese (dionisíaco) e síntese (imagem central) na transfiguração (transformação em imagem), na ideia de religião, no sentido de religar essas dicotomias. A fotografia (escreve, desenha com luz) a síntese, transmutada, metamorfoseada em corpo, seu ideal dionisíaco do belo, assim resgatando o atentado contra a vida e o corpo, denunciado por Nietzsche em “O Nascimento da Tragédia”.

Esse momento ganha especial destaque no artigo “**Tudo é permitido**” de Alexandre Santos, já mencionado, pois nele nos relata: “A liberdade reivindicada por Alair apresenta uma faceta religiosa ao empregar o termo transfiguração. No campo estético, a transfiguração é a transformação da natureza por um processo de figuração alternativo a ela.” (SANTOS, p. 15). Transformação espiritual relacionado ao ato de manifestação do sagrado, a glorificação do corpo. Ainda segundo Santos, corpo e alma se complementariam no que tange a Alair, e relata um comentário dele em seu diário *Drôle de foi*, “se assim não fosse, de que adiantaria a ressurreição da carne?” (SANTOS, p.13, apud GOMES). Alair não renega em nenhum momento os prazeres da carne, em detrimento de sua fé e religiosidade, materializando de forma devocional esse desejo em seu trabalho. Uma emanção de luz que imprime no papel fotográfico esse corpo sagrado, assim como o ocorrido com o santo sudário, imagem impressa

¹⁰² Livro de Mateus, capítulo 17, versículos 1 a 13.

supostamente, do corpo de Cristo em um tecido, no momento de sua ressurreição, (sem entrar no mérito da autenticidade de tal relíquia). Alair tem a mesma necessidade de materializar esse corpo divino e transfigura, transformando, (trans = através)¹⁰³ em imagem de adoração, o corpo. Materializando na fotografia, seu objeto de desejo. Tanto na transfiguração de Cristo, como em sua ressurreição, há uma valorização do corpo divino através da luz, Alair, reforça essa divinização do corpo, como objeto sagrado.

¹⁰³ <https://en.wiktionary.org/wiki/trans> >Acessado em 23 de abril de 2018.

3.4 O instante eterno

“Não importa o que acontecer, tudo será consequência”

Alair Gomes

“Belo” – junto com “gracioso”, “bonito” ou “sublime”, “maravilhoso”, “soberbo” e expressões similares – é um adjetivo que usamos frequentemente para indicar algo que agrada. [...] Se, no entanto, julgarmos com base em nossa experiência cotidiana, tendemos a definir como bom aquilo que não somente nos agrada, mas que também gostaríamos de ter. Infinitas são as coisas que consideramos boas: um amor correspondido, uma honesta riqueza, um quitute refinado, e em todos esses casos *desejaríamos* possuir tal bem. É um bem aquilo que estimula o nosso desejo. (ECO, 2004, p. 8)

O bem mais precioso na vida de Alair era o desejo despertado pelo corpo jovem belo e viril, para ele, nada era mais “sublime” e lhe aterrorizava a mais remota possibilidade de deixar de sentir desejo, esse era seu maior fantasma. Esse terror superava o medo da morte como deixou claro em seu diário *Drôle de foi* (Estranha fé).¹⁰⁴

Não importa que uma dialética trágica e destruidora pareça associar-se tão frequentemente à vida sexual. A carne é coisa a que não se renuncia. Deve-se arriscar o corpo também e não apenas o espírito. Não me importa o que acontecer, tudo será apenas “consequência”. (SANTOS, 2015, p. 12 apud GOMES, p. 83)

Bem-aventurado sou eu, por ter tantas vezes adorado a elevação e a manifestação da via sagrada do mundo na carne dos jovens rapazes. (GOMES, *A New Sentimental Journey* Segundo Miguel Rio Branco. Trecho retirado de Fragmento de um diário, s/p.)

¹⁰⁴ Tradução livre do francês.

A “consequência” dessa não renúncia à carne foi o encontro com a morte no dia 2 de agosto de 1992. Alair havia segundo relato de amigos, se apaixonado por um rapaz com idade aproximada de 19 anos, um efebo bem a seu gosto. Um segurança de uma loja de discos de Ipanema que costuma pousar em seu apartamento eventualmente. O rapaz, também segundo relato de amigos, não parecia inspirar confiança, mas como vimos acima, isso parecia não perturba-lo: “Deve-se arriscar o corpo também...” (idem). Segundo o laudo cadavérico, Alair foi vítima de asfixia mecânica (mata-leão¹⁰⁵) e segundo testemunhas que estiveram no local, não havia sinais de luta na cena do crime e o rosto de Alair mostrava um semblante tranquilo, demonstrando que Alair deve ter sido pego de surpresa enquanto dormia. A morte por asfixia se aproxima simbolicamente a degolado de Golias por Davi e ainda mais a decapitação de Medusa por Teseu, pois ainda segundo o laudo o corpo de Alair deu entrada no instituto médico legal em “rigidez muscular generalizada.” Alair havia se tornado ele mesmo uma estátua em seu Altis particular, ou pior, uma das estátuas no jardim macabro de Medusa.

“Não importa o que acontecer, tudo será “consequência” (idem, idem). Alair morreu em sua cama, seu leito, transformado em altar sacrificial, pelas mãos do desejo, daquilo que foi a razão de sua existência e culto ao longo de sua vida; o corpo jovem e viril.

¹⁰⁵ **Hadaka Jime** (裸絞) ou **Mata-Leão** (como foi adotado no Brasil) é um golpe de [estrangulamento](#) usado nas [artes marciais japonesas](#), realizada pelas costas do oponente. É original do grupo de técnicas do [jiu-jitsu brasileiro](#) e [judô](#), conhecido como [shime waza](#).^[1]

Na orelha do livro **O Instante Eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas** de Michel Maffesoli¹⁰⁶, Louis L. Kodo¹⁰⁷ comenta:

Há alguns anos era bastante corrente considerar que havia razões superiores à vida. As ações espontâneas e dionisíacas, consideradas manifestações de uma celebração apaixonada, eram colocadas sob verdades universais, seguras sobre um historicismo finalista. Razões tolas? Não há tolice na vida!!! A vida é muito mais do que qualquer representação.[...] Maffesoli nos remete a um olhar que privilegia uma nova sensibilidade, que assinala o que é a “intensidade trágica: a medida da vida é viver sem medidas”.(MAFFESOLI, Michel, 2003, s/p)

Alair teve a coragem de viver na prática sua dialética vida sexual de forma intensa, trágica e mortal, como ele mesmo já havia previsto. Sem medidas, sem pecados e sem juízos, transformando sua vida em uma tragédia pós-moderna e sua morte em uma catarse libertária, digna de ser comparada a tragédias clássicas de Ésquilo, Eurípedes ou Sófocles. Segundo Jean-Luc Soret¹⁰⁸ “Alair Gomes pode ser considerado, sob vários aspectos, como digno discípulo de Eros”¹⁰⁹, um discípulo que leva sua lealdade ao ápice do destino trágico da alma humana, a morte.

Em março de 1992, Alair Gomes relatou em seu diário um sonho que teve com uma nevasca na praia de Ipanema. "Longas linhas brancas começavam a se desprender das montanhas", escreveu. "Era neve soprada no vento." "deve ter alguma relação com um estado paradisíaco". E tinha, seu paraíso estaria para sempre fixado e congelado num instante eterno.

¹⁰⁶ Filósofo, escritor e professor há 30 anos, Louis L. Kodo debruça-se sobre nossas representações sempre influenciado pelas figuras que ama: John Fante, Bukowski, Cioran, Clément Rosset, Gracián y Morales e Pancho Villa.

¹⁰⁷ **Michel Maffesoli** (Graissessac, 14 de novembro de 1944) é um sociólogo francês conhecido sobretudo pela popularização do conceito de tribo urbana.

¹⁰⁸ Curador de exposições – *Maison Européenne de la Photographie de Paris*.

¹⁰⁹ ALAIR GOMES *A New Sentimental Journey*, catálogo, 2009.

CONCLUSÃO

“Fotografam-se coisas para expulsá-las do espírito. Minhas histórias são maneiras de fechar os olhos.”

Kafka a Janouck¹¹⁰

A série *Adoremus* foi escolhida em meio sua grande produção, por capturar de maneira mais ilustrativa seu conflito existencial numa espécie de meditação filosófica do signo fotográfico, sobre o erótico eo sagrado. Ao contrário de Kafka, Alair fotografava para manter seu espírito vivo. A palavra espírito do Latim “*spiritus*” significa “respiração” ou sopro em essência ou em potência (mítica). No tronco judaico-cristão, Deus soprou o barro para gerar o homem. Para Alair esse sopro era a fotografia que transformava as imagens de estátuas greco- romanas que ele capturava em belos efebos, com os quais ele podia interagir ou mesmo se apaixonar. Mas seguindo a tradição das tragédias, espírito também pode ser alma, força invisível ou mesmo corpo imaterial que sobrepõe à morte, um fantasma. Ao longo se sua vida, com o passar dos anos e principalmente por isso, aprisionar o tempo, tornou-se seu maior fantasma. A religião era o traço de união entre os gregos, mistérios e jogos (os mais famosos eram as olimpíadas). Para Alair a fotografia era sua religião e usando a etimologia da palavra “religião”, *religare*, religar, percebe-se que além de conter nela a possibilidade estética, une seus anseios filosóficos, eróticos e o conecta com Deus.

Essa pesquisa espera ter trazido luz e algum esclarecimento dos pensamentos e praticas desse artista tão importante no atual cenário de crescimento da censura e perda dos direitos humanos no Brasil nesse princípio de século XXI. Continuando contrariando Kafka, que a arte de Alair Gomes, sirva para nos abrir os olhos diante dos preconceitos e mesquinhos das almas.

¹¹⁰ **Gustav Janouch**, nasceu em 1 de março de 1903 em Marburg an der Drau, Áustria-Hungria e morreu em 7 de março de 1968 em Praga. Foi um autor checo e hoje, o nome de Janouch está relacionado principalmente às suas "Conversas com Kafka". Sob este título, ele publicou 1951 na editora S. Fischer (em alemão) registros de entrevistas, que ele quer ter liderado em 1920, com dezessete anos de idade, com Franz Kafka.

LISTA DE IMAGENS



Fig. 1: Aquiles cura Pátroclo

Detalhe de vaso em técnica de cerâmica vermelha 500 AC.



Fig. 2: Frisos do Paternon British Museum - Da série viagens (Europa Arte), 1969, medidas entre 16,5 X 25,5 – Fotos de Alair Gomes.



Fig. 3: Sem título (Davi de Michelangelo) Fotos de Alair Gomes

Galeria da Academia, Florença.



Fig. 4: Foto de Alair Gomes



Fig. 5: Foto de Alair Gomes



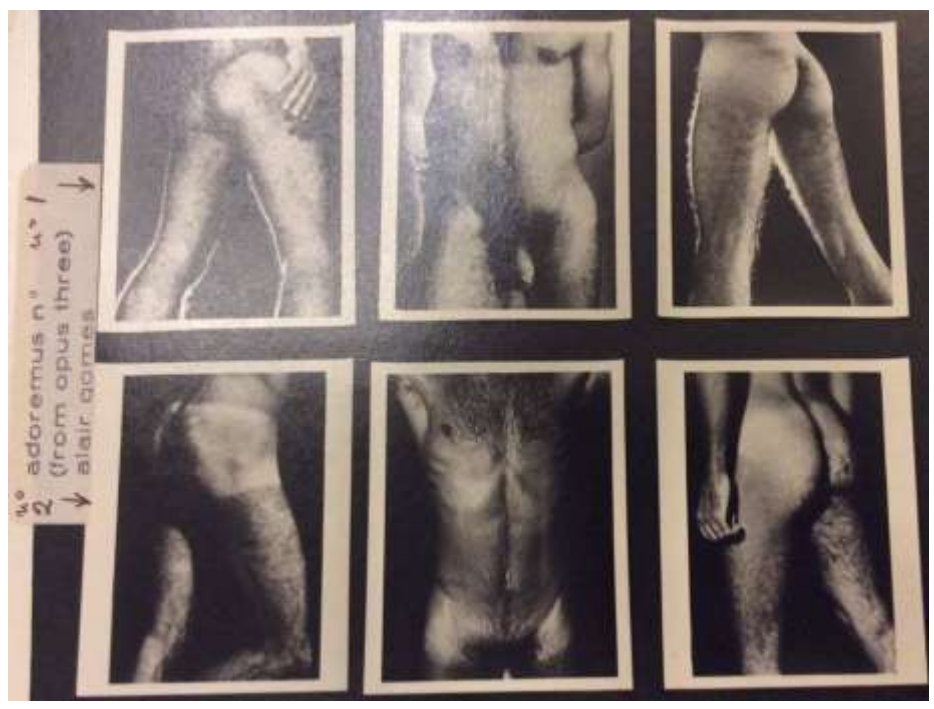
Fig. 6: Fídias e seu ateliê – Métopa, 27 sul, Paternon XXVII - Centauro e lápita (Museo Británico) - 447 AC. a 442 AC.



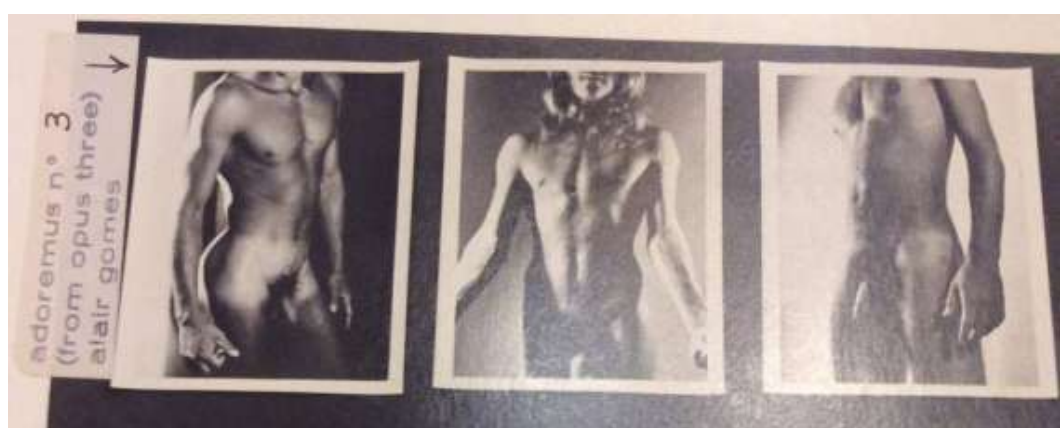
Fig. 7: Detalhe da sequencia anterior. Sem título (Davi de Michelangelo).

Foto de Alair Gomes

Fig. 8: *Adoremus* N° 1, 2, 3, 4, 8, 9, 12 (from *Opus Three*)



#1 e #2



#3



#4

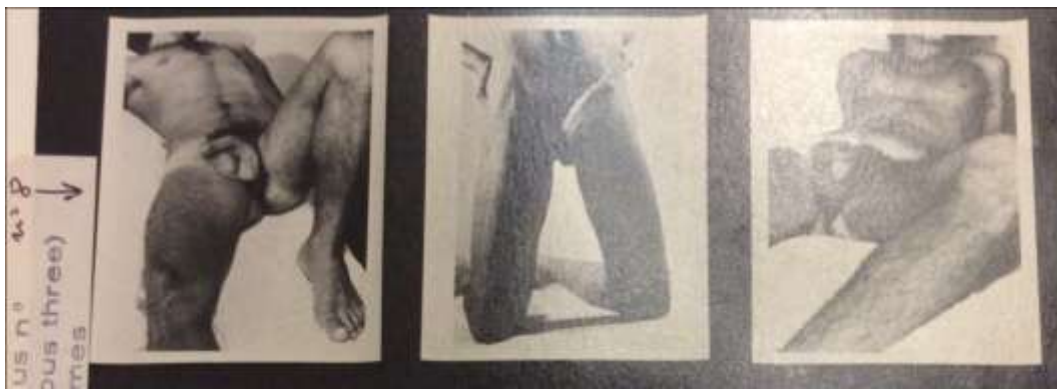


Alair Gomes_19488

Alair Gomes_19668

Alair Gomes_19669

#7



#8



#9



#12



Fig. 9: Crítio: Efebo, c. 480 a.C. Museu da Acrópolis de Atenas



Fig. 10: O Daníforo (lanceiro) ou Cãnone - Policleto - (c. 450-440 a.C.).



Fig. 11: São Sebastião, Pietro Perugino e Ateliê.

Óleo s/ tela, 181 x 115 cm

1500 -1510 ca.

São Paulo, MASP.

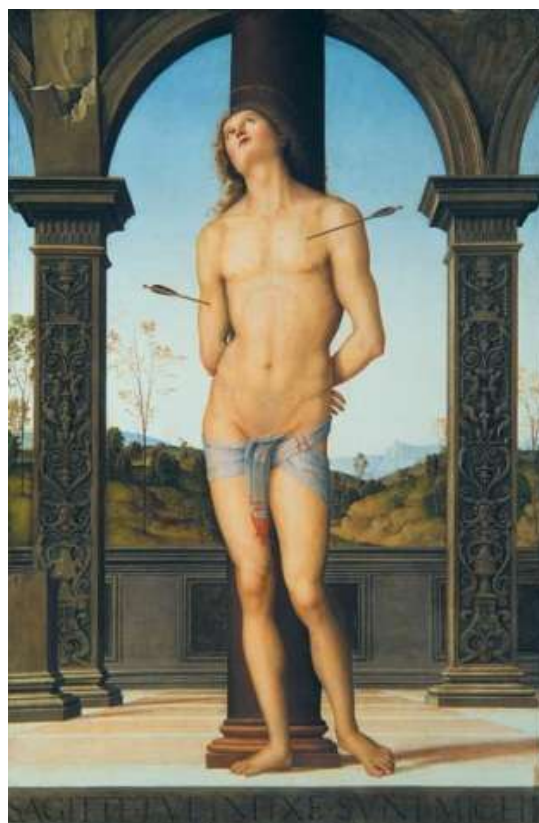


Fig. 12: São Sebastião – Perugino, 1495 ca.

Paris –Louvre.

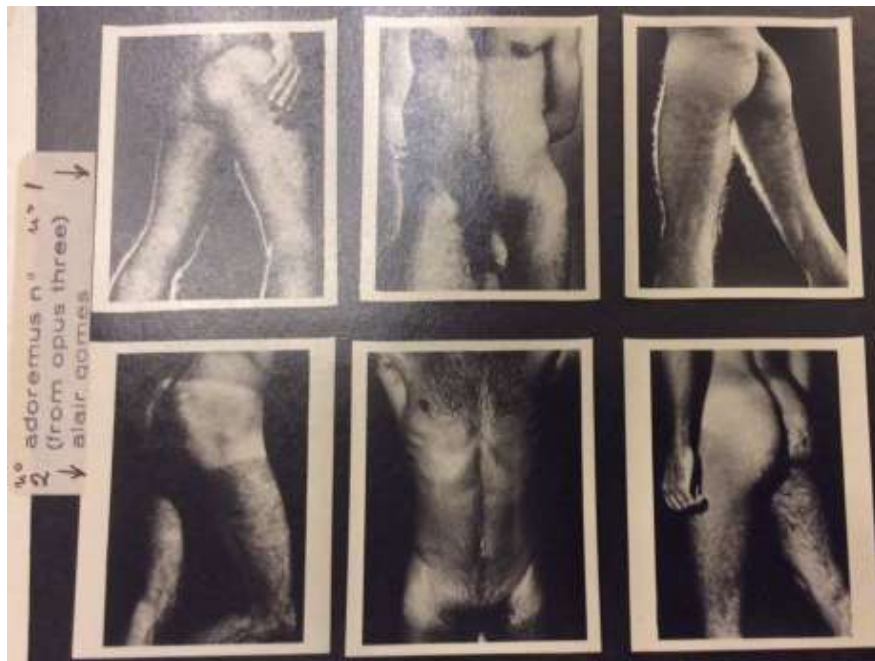


Fig. 13: Perugino, *Sacra Conversação dos Uffizi*

Virgem c/ menino entre São João Batista e São Sebastião, 1493 - Florença Uffizi



Fig.14: Perugino - São Sebastião – Detalhe



Adoremus # 1, # 2 (from Opus Three)



Fig. 15: Fotografia de São Sebastião – Arquivo de Alair Gomes

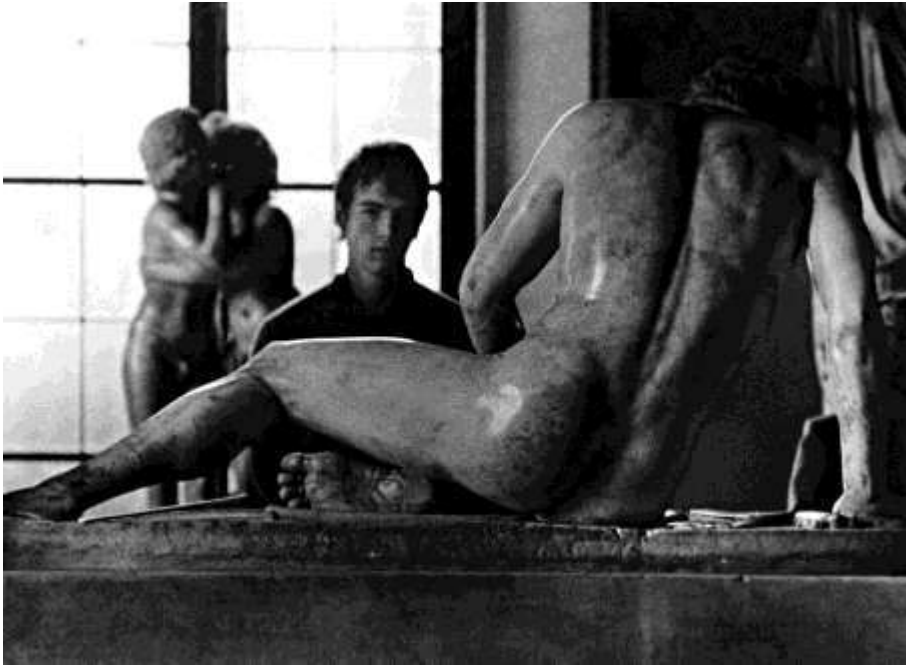


Fig. 16



Fig. 17



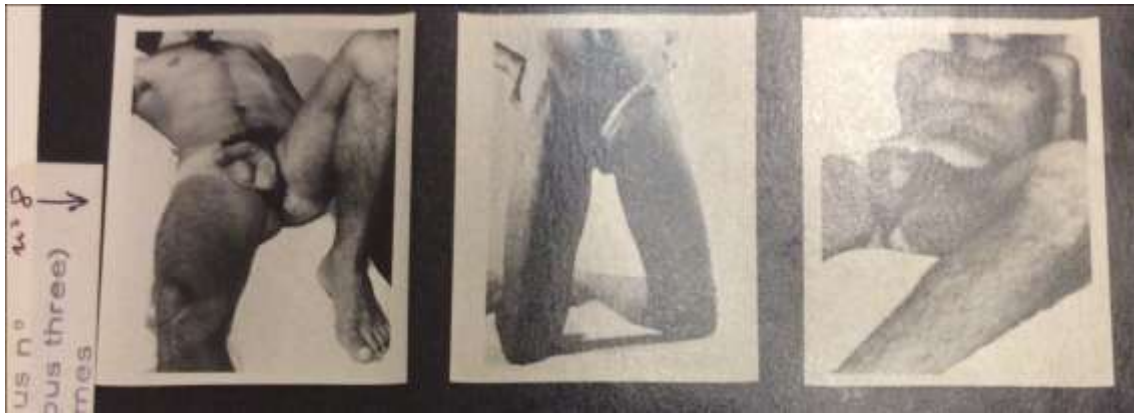
Fig. 18



Fig. 19. Medusa - Foto de Alair Gomes



Fig. 20. Perseu com a cabeça da Medusa, Benvenuto Cellini realizada entre 1545-54. Loggia dei Lanzi – Piazza della Signoria, Florença. Itália – Foto de Marcos Bonisson



Adoremus #8 (from Opus Three)



Fig. 21 e 22: Faunos Barberini _ Munique e Louvre (Paris). Respectivamente.

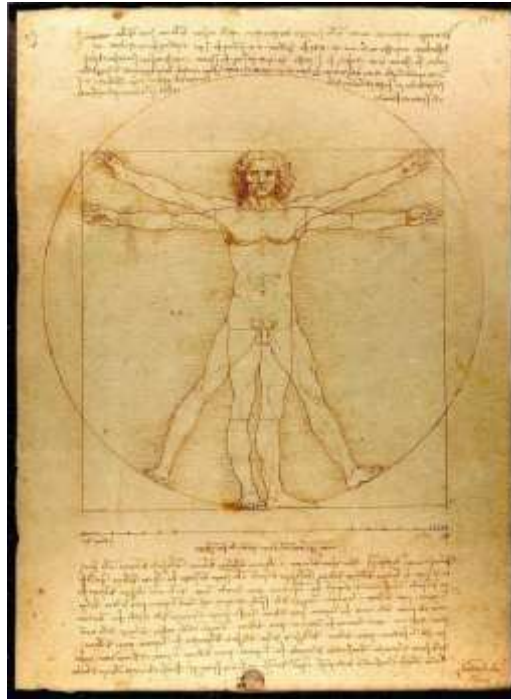
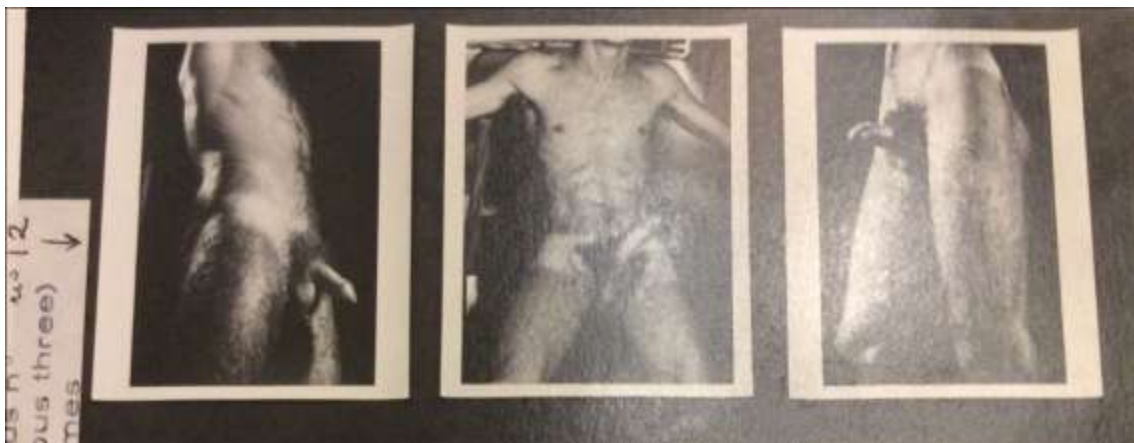


Fig. 23. Homem Vitruviano de Leonardo da Vinci, 1490 - Gallerie dell'Accademia.



Adoremus # 12 (from Opus Three)



Fig. 24. Homem Vitruviano, detalhe



Fig. 25. Retrato de Alair feito por autor e data desconhecida

O autor não pode ser revelado por motivo de privacidade.

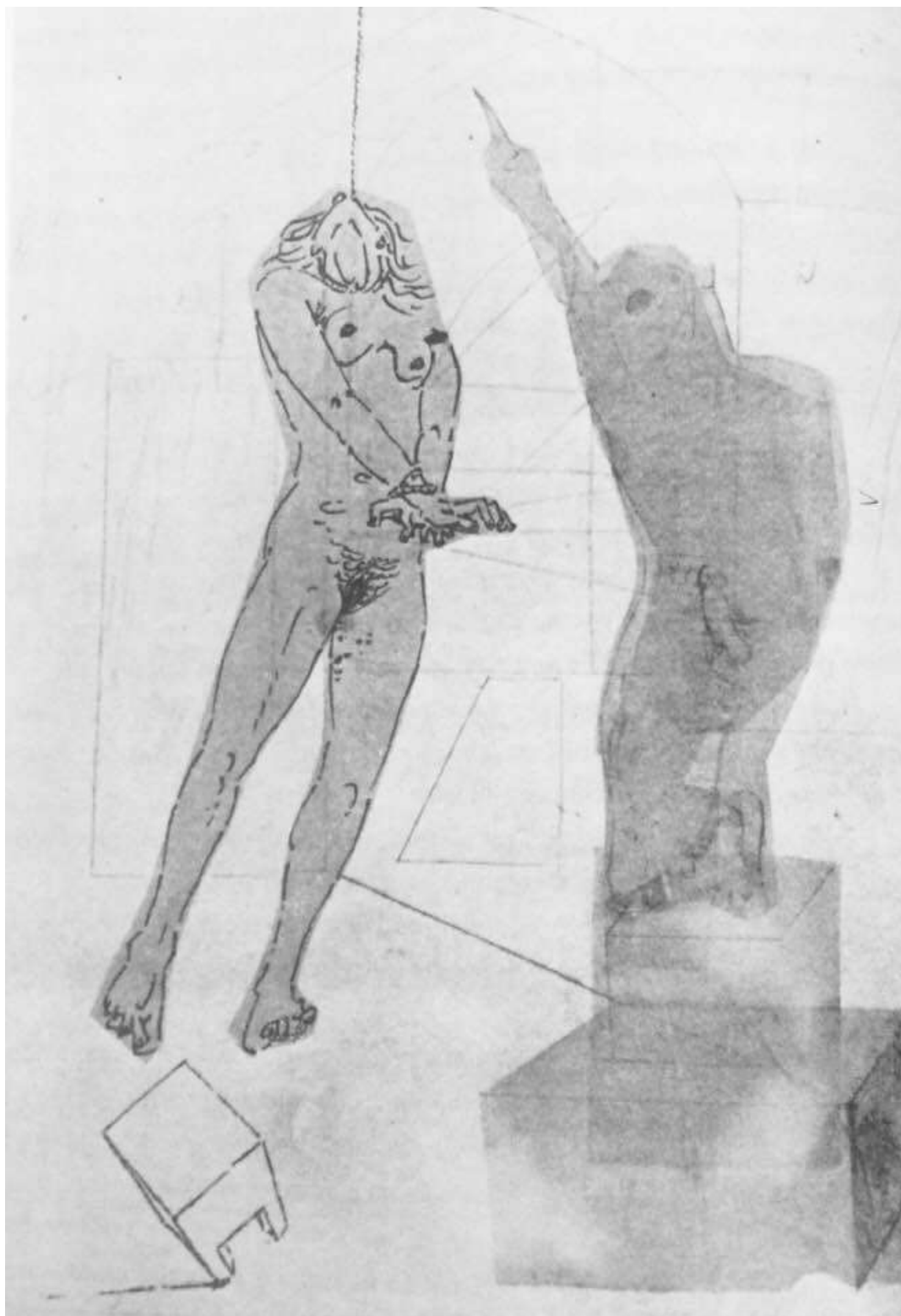
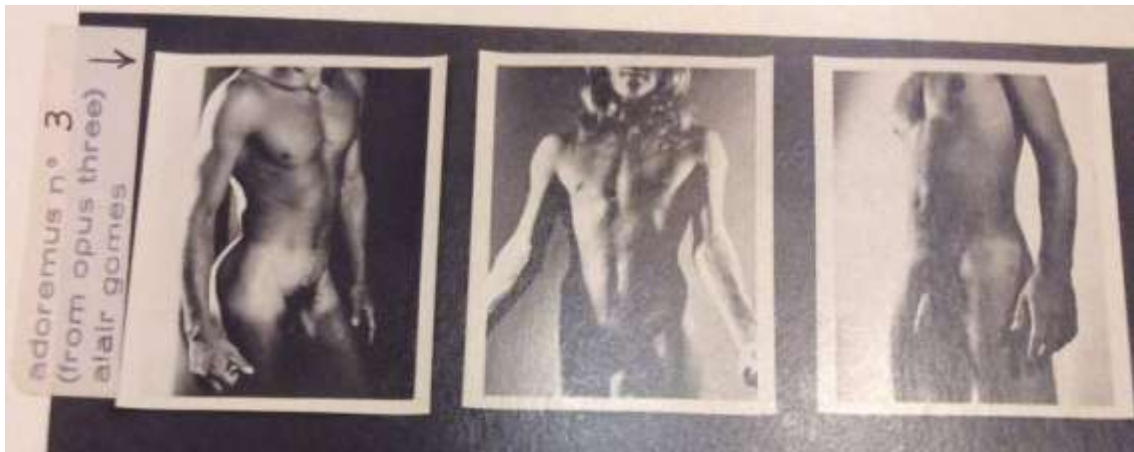


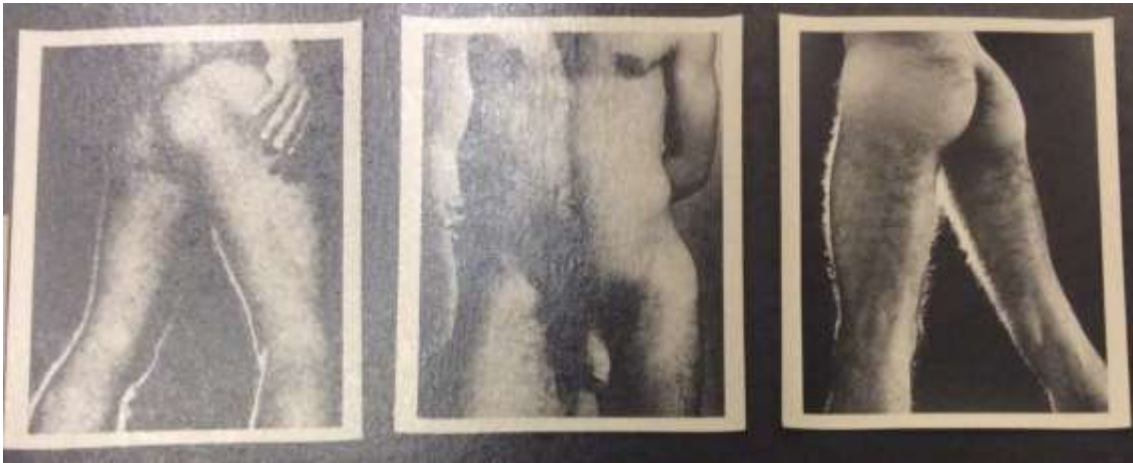
Fig. 26 O enforcamento. Desenho de André Masson para a *Justine* de Sade 1928. Inédito. Retirado do livro -O Erotismo de George Bataille, pag. 32.



Adoremus # 3 (from Opus Three)



Fig. 27: Santa Ceia (detalhe), Leonardo Da Vinci



Adoremus N° 1, (from *Opus Three*)

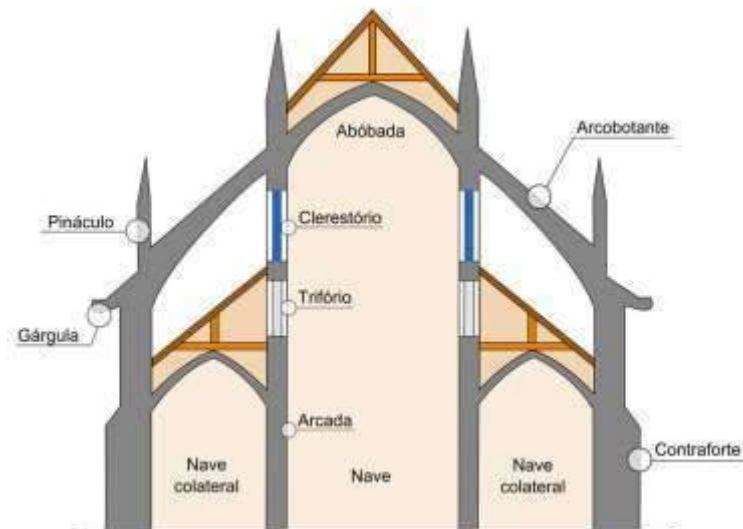
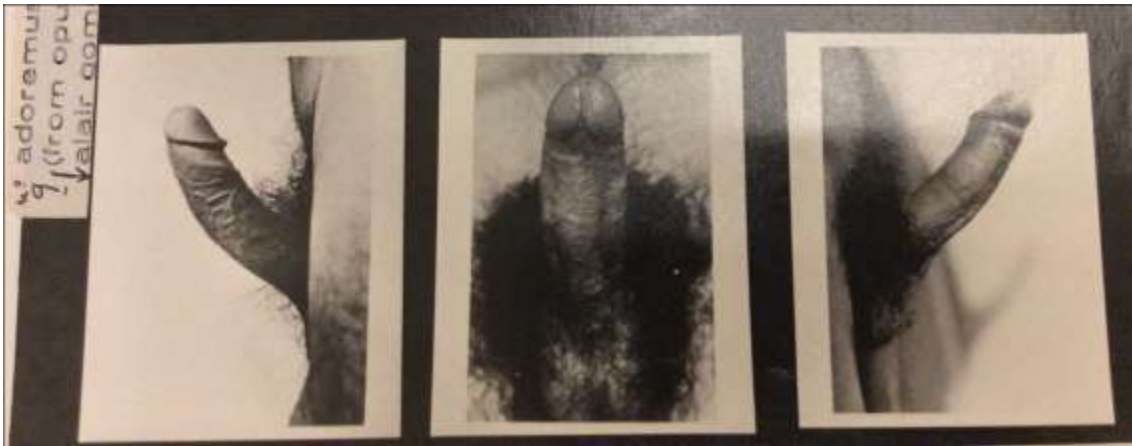


Fig. 28



Fig. 29: A flagelação de cristo (detalhe) – Caravaggio



Adoremus # 9 (from Opus Three)



Figuras: 30

Gárgula Igreja de St Pierre de Dreux. Fr.



Fig: 31

Gárgula. Sé de Braga



Fig: 32 - 33

Sem título 1970/1980, nitrato de prata s/ papel fotográfico [gelatin silver print] 24 x 18 cada [each].



Fig.34: R. Mappelthorpe, Torso, 1985



Fig. 35: Alair Gomes, *Opus Three* , 1966 - 78



Fig. 36: autorretrato – Mapplethorpe, 1975



Fig. 37: Detalhe - *Adoremus* #12 (from *Opus Three*)



Fig. 38: James van der Zee: Rerato de família, 1926



Fig. 39 e detalhe fig. 40.

Bacco é uma estátua de Michelangelo Buonarroti efectuada entre 1496 e 1498 em mármore e apresenta 203 centímetros de altura.

Museu Nacional de Bargello, Florença.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual** - São Paulo: Edusp, 1980.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: nota sobre a fotografia; tradução de Júlio Castañon Guimarães. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, André. **Ontologia da imagem fotográfica**. In: A experiência do Cinema. Ismail Xavier (org). Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991.
- BERBARA, Maria. **O São Sebastião do MASP e a iconografia da coluna partida**. Texto reelaborado e atualizado do artigo “**Considerações sobre o São Sebastião do MASP**”, publicado no Boletim do Instituto de História da arte do MASP em 1997 (ano I, nr. 1). Seminário realizado durante a exibição da exposição, “**ENTRE NÓS: a figura humana no acervo do MASP**”- CCBB/ Rio de Janeiro – 08/04/20017.
- BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis; tradução de David Jardim Júnior. – 10ª ed. – Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**: reflexões sobre a pintura do século XIX – São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- CORDEIRO, Marta. **Do Efeito ao Paradigma: Narciso, Medusa e Pigmaleão**. O artigo resulta da tese de Doutorado de título **O Corpo como Imagem e as Imagens do Corpo na Contemporaneidade**. Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa, 2013. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/cap/ars26/v13n26a09.pdf> . Acesso em: 30 de jan. 2018.
- DOR, Joel. **Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem**. Tradução Carlos Eduardo Reis. – Porto Alegre: Armed, 1989.
- ECO, Umberto. **História da Beleza**; tradução Eliane Aguiar. – Rio de Janeiro: Record, 2004.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro.1988.
- _____. **História da sexualidade III**: o cuidado de si. Rio de Janeiro: Edições Graal. 1988.

FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905)**. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **A concepção psicanalítica da perturbação psicogênica da visão (1910)**. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **Os instintos e suas vicissitudes (1915)**. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **Além do princípio do prazer (1920)**. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996

_____. **Psicologia de grupo e análise do ego, (1921)**. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XV. Rio de Janeiro: Imago, 1976

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, 1964 / Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.**

GOMBRICH. E.H. **A história da arte**. 16.^a ed.; tradução Álvaro Cabral – LTC editora - Rio de Janeiro – 1999.

GOMES, Aíla de Oliveira (Org.). **Alair Gomes (1921-1992): dados relevantes em sua vida intelectual**. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, s/d.

GOMES, Alair e PAIVA, Joaquim. Entretien. **[Catálogo] Alair Gomes**. Paris: Fondation Cartier, 2001. Tradução Revista Zum #6

_____, Alair. **A new sentimental journey** segundo Miguel Rio Branco. São Paulo, Cosac Naify, 2009.

_____, Alair de Oliveira. **A new sentimental journey**. Rio de Janeiro: Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional. (Manuscrito inédito)

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

_____. **Alair Gomes**. Paris: Fondation Cartier pour L'Art Contemporain, Thames & Hudson Ltd. 2001 (Catálogo da exposição).

_____. **Grécia: o humano e o divino**. Rio de Janeiro: Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional. Janeiro de 1985. (Manuscrito inédito).

_____. **Reviravoltas na arte no século XX**. Niterói, RJ: EDUFF, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich W, **A Gaia Ciência**, Tradução Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

NASIO, Juan David. **O Olhar em psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1995.

_____. **A Fantasia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2007.

SANTOS, Alexandre. **“Tudo é Permitido”**: A escrita literário-filosófica como fundamento da criação artística de Alair Gomes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Comitê de História, Teoria, Crítica de Arte. 24º Encontro da ANPAP (associação nacional de pesquisadores em artes plásticas) Compartilhamentos na Arte: Redes e Conexões, Santa Maria, RS / 22 a 26 de setembro de 2015. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2015/comites/chtca/alexandre_santos.pdf . Acesso em: 30 de jan. 2018.

_____. **Sobre fotografias, documentos e autoficcões**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul / ANPAP (associação nacional de pesquisadores em artes plásticas). Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/alexandre_santos.pdf . Acesso em 30 de jan. 2018.

_____. **Duane Michals e Alair Gomes**: documento de si e escritas pessoais na arte contemporânea. ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 51-65, jan. – jun. 2008. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1496> . Acesso em 30 de Janeiro de 2018.

FONTANARI, Rodrigo. **“A noção de punctum de Roland Barthes, uma abertura da imagem?”** PARALAXE v.3, nº 1, 2015. Pós-doutorado no Programa de Pós-graduação de Multimeios da Universidade Estadual de Campinas.

FORTES, Pâmela C. **Pulsão Escópica: a relação entre o olhar e a fantasia na psicanálise** UNIJUI – Universidade Regional do Nordeste do Estado do Rio Grande do Sul. DHE - Departamento de Humanidades e Educação – Curso de Psicologia, Ijuí – RS, 2014. Disponível em: <http://bibliodigital.unijui.edu.br:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/2656/tcc%20P%C3%A2mela%20Cador%20Fortes.pdf?sequence=1> . Acesso em 30 de Janeiro de 2018.

TUKER, Anne Wilkes, **Eros and Order** – Catálogo da exposição realizada no Malba – Fundación Constantini, Buenos Aires, Argentina – 2010, p. 13 -14.

VALENÇA, Alexandre. **Um olhar sobre a questão da consciência em Nietzsche** Mestrando HCTE/UFRJ

Disponível em:

<http://www.hcte.ufrj.br/downloads/sh/sh4/trabalhos/Alexandre%20Valen%C3%A7a%20UM%20OLHAR%20SOBRE%20A%20QUEST%C3%83O%20DA%20CONSCI%C3%8ANCIA%20EM%20NIETZSCHE.pdf> . > Acesso em 30 de janeiro de 2018.

REFERÊNCIAS VÍDEOGRÁFICAS

LISSARDI, Ercoli, “Eros ocidental: entre o paradigma amoroso e o fáunico”.

EROS E DIONISO: amor e sexualidade na arte contemporânea.

MAR (Museu de Arte Moderna do Rio), 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=DkyeeqoTydA&t=1014s> > acessado em 13 de março de 2018.

Morte de narciso – Luiz Carlos Lacerda (Doc. 2003)

<https://www.youtube.com/watch?v=ZCqIrY3sxwA&t=5s>

Rita Moreira - Hunting Season / Temporada de caça

https://www.youtube.com/watch?v=rjan_Yd0C5g&feature=share

A Morte de Narciso - Luiz Carlos Lacerda (Documentário, 2003)

<https://www.youtube.com/watch?v=ZCqIrY3sxwA>

Nijinsky 1912-L'Après-midi d'un Faune (full version)

<https://www.youtube.com/watch?v=Vxs8MrPZUIg>

Rudolph Nureyev : 'L'apres-midi d'un Faune'

<https://www.youtube.com/watch?v=m7b1FkZYarU>

ANEXOS

O MINISTÉRIO DA CULTURA E GRUPO SEQUEDOR BANCO DO BRASIL E MAPFRE CONVIDAM PARA O SEMINÁRIO

ENTRE NÓS

A FIGURA HUMANA NO ACERVO DO MASP

SEMINÁRIO
Apresentação de Luciano Migliaccio – curador da mostra.
Sábado, 8 de abril.
Das 10h30 às 18h30.
Auditório – 4º andar.
DISTRIBUIÇÃO DE SENHAS 1 HORA ANTES DO EVENTO.

10h30 às 12h30

- Ana Maria Tavares Cavalcanti comenta *Interior com menina que lê*, 1876-86, de Henrique Bernardelli.
- Roberto Conduru comenta *Candombe*, circa 1930, de Pedro Figari.

14h às 16h

- Fernanda Lopes comenta *Beach Triptych n. 5*, 1980, de Alair Gomes.
- Maria Barbara comenta *São Sebastião na coluna*, 1500-10, de Pietro Perugino e ateliê.

16h30 às 18h30

- Alexandre Rogazzi comenta *Ressurreição de Cristo*, 1499-1502, de Rafael.
- Maria Beatriz de Mello e Souza comenta *Virgem com o menino Jesus*, 1310-20, de Maestro Di San Martino Alla Palma.
- Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira comenta *Sant'Ana e a Virgem criança*, século 18, de autor desconhecido.

Centro Cultural Banco do Brasil
Rua Primeiro de Março, 66 – Centro
Rio de Janeiro – RJ
CEP 20010-000
Telefone: (21) 3808-2020

L



Pietro Perugino e ateliê. *São Sebastião na coluna*, 1500/10

Rua Primeiro de Março, 66 – Centro – RJ, CEP 20010-000 – Tel. (21) 3808-2020
SAC 0800 729 0722 Ouvidoria BB 0800 729 5678 Deficiente auditivo ou de fala 0800 729 0088
bb.com.br/cultura | twitter.com/ccbb.rj | facebook.com/ccbb.rj

Nos termos da Portaria 3.083, de 25.09.2013, do Ministério da Justiça, informamos que o Alvará de Funcionamento deste CCB tem número 4899095, de 03.01.2001, sem vencimento.

Produção: TISARA Patrocínio: BANCO DO BRASIL MAPFRE REALIZAÇÃO: CENTRO CULTURAL MINISTÉRIO DA CULTURA



**SEMINÁRIO
INTERNACIONAL
EROS E DIONISO:
AMOR E SEXUALIDADE NA
CULTURA CONTEMPORÂNEA**

<http://www.paulasibilia.com/eros-e-dioniso> > Acesso em 12 de março de 2018.

http://docs.wixstatic.com/ugd/9ee4ab_3dbfe6c54e3f48d6ac76c3fd4bad394b.pdf

> Acesso em 12 de março de 2018.

REFERÊNCIAS RELIGIOSAS DE ALAIR GOMES

A família de origem e prática católica, frequentadores da igreja nossa senhora da paz em Ipanema, posteriormente Aila Gomes se torna simpática da TFP, pois escreveu o prefácio para o livro de memórias (1998) de Eudóxia Ribeiro Dantas sócia-fundadora da Campanha da Mulher pela Democracia (CAMDE) que foi presidente da associação (ver o artigo

http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/O_risco_da_incomprensao_0.pdf – creio que Aíla fizesse parte desse grupo também que se reunia no mesmo bairro. (???)

nesse livro abaixo - não consegui localizar o trecho – ela fala da Aíla fazendo propaganda anti-comunista na UFRJ e prefaciando o livro de Eudóxia da CAMDE

Imagem da Capa
Do filme "Conceito de Empresa"

Agradecimento especial à iniciativa da instituição de fomento à pesquisa FAPERJ pelo financiamento do projeto e sua edição

CATALOGAÇÃO NA FONTE
DEPARTAMENTO NACIONAL DO LIVRO

A848p	Assis, Denise. Propaganda e Cinema a serviço do Golpe (1962/1964) / Denise Assis. – Rio de Janeiro : Mauad, FAPERJ, 2001. 100p. : 21cm x 29cm ISBN 85-7478-030-8 1. Brasil – História – Revolução, 1964. I. Título.
	CDD – 981.062

aqui um pouco do pensamento social católico brasileiro

os textos e debate de Alair na década de 40 se inserem nessa discussão – Otavio de Farias, Leon Bloy, Kieerkgard, Nietzsche, Pascal – misturados e pensando a ideia de Deus, ortodoxia, dogma... enfim, Alair vem também nessa tradição do questionamento e de todos os intelectuais de classe média que começaram a pensar o Brasil, esses vinham de tradição mais conservadora, como ele, levando para um lado místico

também presente nessa geração – diria existencial/místico – Ronald de Carvalho (bem antes – década de 20) , Jackson de Figueiredo e Lucio Cardoso.

Alair também se revela um anti-comunista em texto sobre Aleksandr Soljenítsin (carta ao próprio, criticando sua capitulação ante a URSS)

cardoso e secretária alegria. Um trabalho de arqueologia, aquele meu. Lia romances há muito esgotados, e não acredito que tivesse algum companheiro nessa tarefa, naquele momento. Lia os escritores que não eram lidos, lia aqueles que pouquíssima curiosidade despertavam no público em geral.

Os romancistas católicos atuaram significativamente sobre aquele jovem leitor — mas não apagaram nele um ceticismo irônico ou trágico que as esparsas leituras de Huxley, Gide, Bertrand Russel, Sartre ou Camus (essa galeria é mesmo variada!) haviam calcado no seu espírito. Tudo se esfumaria depois, e o jovem ficaria levemente ligado a todos, conquanto menos simpático ao **catolicismo**.

Não sei até que ponto o que existe de místico ou litúrgico em Lúcio Cardoso (nunca consegui detectá-lo com exatidão) poderá fascinar esta nova geração. O ouropel cardosiano é demasiado comprometido com sua própria realidade e o imbricado das idéias que dominam

- na polarização política, Alair vai à -Bienal do Boicote - X Bienal (1969) no auge da polarização política - e critica o boicote dos artistas brasileiros, proibidos de expor pelo regime militar .

(essas referências em Lucio Cardoso – 10 anos mais velho que Alair – mas a mesma geração – são os autores que Alair leu nos anos 44 e 54) - abaixo a referência do trecho acima. - André do Carmo Seffrin

<u>O enfeitado. José Lins do Rêgo</u>	767
Lúcio Cardoso. <i>Manuel Bandeira</i>	768
<i>Crônica da casa assassinada. Adonias Filho</i>	769
<u>Meio século de presença literária. Tristão de Athayde</u>	771
Lúcio Cardoso e a inquietude existencial. <i>Nelly Novaes Coelho</i> ..	776
<u>Uma casa assassinada. Paulo César Sarraceni</u>	783
Um indomável coração de poeta. <i>Hélio Pellegrino</i>	785
Saudades de você, Lúcio. <i>Clarice Lispector</i>	789
<u>Câncer e violetas. André do Carmo Seffrin</u>	790
<u>Um romance brasileiro. Wilson Martins</u>	793
Então eu vi de perto o príncipe da noite. <i>Walmir Ayala</i>	798

nesse livro.

ILUSTRAÇÃO DA CAPA

Lúcio Cardoso (Brasil)

FOTOCOMPOSIÇÃO

Euronumérique - Montrouge (França)

IMPRESSÃO

Marco Gráfico, S. L. - Madrid

ENCADERNAÇÃO

Balboa - Madrid

PAPEL

Valoprint ahuesado, fabricado por
Arjo Wiggins/Guarro Casas, Barcelona

Impresso na Espanha

CEP de la Biblioteca Nacional (España)

Cardoso, Lúcio (1912-1968)

Crônica da casa assassinada / Lúcio Cardoso; edición crítica,
Mario Carelli, coordinador, 1.ª reimp. Madrid; París; México;
Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa
Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997.

(Colección Archivos: 1.ª reimp.; 18)

D.L.: M-32.337-1997

I.S.B.N.: 84-89666-17-2

I. Carelli, Mario, coord. II. ALLCA XX. III. Título IV. Serie:
Colección Archivos (1.ª reimp.); 18.

Fontes:

<http://www.uff.br/dcp/wp-content/uploads/2011/10/Disserta%C3%A7%C3%A3o-de-2006-Andr%C3%A9-Pizzeta-Alto%C3%A9.pdf>

<http://www.scielo.br/pdf/cniet/v37n2/2316-8242-cniet-37-02-00166.pdf>

https://books.google.com.br/books?id=WP2jn0B7K0kC&pg=PA58&vq=A%C3%A9-Dia&hl=pt-BR&output=html_text&source=gbs_search_r&cad=1

http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/O_risco_da_incomprensao_0.pdf