



Programa de Pós-Graduação em Artes
Instituto de Ciências da Arte
Universidade Federal do Pará

**ALAIR GOMES E ALVIN BALTROP: O VOYEURISMO
E O FLANEURISMO PORNOERÓTICO NA
FOTOGRAFIA GAY DOS ANOS DE 1970.**

Rodrigo Otavio Maroja Barata

Mestrado em Artes
Instituto de Ciências da Arte
Universidade Federal do Pará



Programa de Pós-Graduação em Artes
Instituto de Ciências da Arte
Universidade Federal do Pará

**ALAIR GOMES E ALVIN BALTROP: O VOYEURISMO
E O FLANEURISMO PORNOERÓTICO NA
FOTOGRAFIA GAY DOS ANOS DE 1970**

Rodrigo Otavio Maroja Barata

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Biblioteca do ICA/UFPA, Belém-PA

Maroja Barata, Rodrigo Otavio

Alair Gomes e Alvim Baltrop: o Voyeurismo e o Flaneurismo Pornoerótico na
fotografia gay dos anos de 1970

/ Rodrigo Otavio Maroja Barata; orientador Prof. Dr. José Afonso Medeiros.
2013.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de
Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, 2013

1. Fotografia. 2. Processos culturais. 3. Pornoerotismo. 4 Interdição. 5 Pornoarte.
6 Flaneurismo. 7 Alair Gomes. 8 Alvin Baltrop.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências das Artes da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes sob a orientação do Professor Doutor José Afonso Medeiros.

Este estudo foi financiado através de bolsa de estudos concedida pela Fundação Amazônia Paraense de Amparo à Pesquisa - FAPESPA.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza

(orientador, presidente)

Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy

(membro titular)

Prof. Dr. Antônio Vargas

(membro titular)

Belém, de de 2013

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura_____

Local e Data_____

Resumo : Este estudo objetiva analisar o interdito da pornografia na arte relacionado à nudez masculina, investigar o voyeurismo e o flaneurismo sensuais e o pornoerotismo na arte e suas consequências estéticas, além da subversão da pornoarte pós-interdito e de como ela é encontrada na fotografia gay e voyeur/flâneur de Alair Gomes e de Alvin Baltrop, artistas que abraçaram a nudez masculina e realizaram um vasto trabalho como eternizadores do ícone gay originado nos anos setenta.

Palavras-chave: Pornoerotismo; Interdição; Pornoarte; Fotografia; Flâneurismo; Alair Gomes; Alvin Baltrop.

Abstract: This study aims to analyze the interdict of pornography in art related to male nudity, investigate the sensual and the pornoerotism voyeurism and flaneurism in art and its aesthetic consequences, in addition to the subversion of pornoart after interdicts and how it is found in the gay and voyeur/flaneur photography of Alair Gomes and Alvin Baltrop, artists who embraced the male nudity and performed a vast work as perpetrators of gay icon borned at seventies.

Keywords: Pornoerotism; Prohibition; Pornart; Photo; Flâneurism; Alair Gomes; Alvin Baltrop..

Agradecimentos

Agradeço, primeiramente, ao amor em todas as suas manifestações.

Meu sincero e profundo respeito ao meu Orientador, Professor Doutor José Afonso Medeiros Souza, por sua inspirada e segura participação no processo de feitura desta dissertação de Mestrado.

Destaco a ajuda/conselhos dos Professores Joel Cardoso (por ser amante da vida e da poesia, verdadeiro mestre), Bene Martins (amadíssima por mim e respeitadíssima amante do Drama), Orlando Franco Maneschy e João de Jesus Paes Loureiro, pois seus acréscimos foram fundamentais para aprimorar e transformar em delicadeza toda a discussão empreendida pela presente pesquisa.

Ressalto a importância do financiamento acadêmico através de bolsa de estudos concedida pela Fundação Amazônia Paraense de Amparo à Pesquisa – FAPESPA.

Meu mais profundo obrigado a Sue Costa, por sua amizade e por ser a minha norteadora numa nova vida, além de amiga incondicional.

Meu maior carinho e admiração ao amigo eterno John Fletcher. E ao querido Thiago Kazu, amigo e companheiro de leituras, obrigado pelas imensas mãos de irmão.

Ao meu amado, Adan Costa, motivo de inspiração, companheiro dos mais fiéis e merecedor de toda a minha gratidão e amor de amigo e de homem.

E por fim agradeço a minha mãe, Luiza Maria Cabral Maroja, e a minha irmã, Patricia Maroja Barata Chamié, pela força e carinho empreendidos durante o tempo para a inquietação/realização da pesquisa.

"Eu sempre acreditei no ilimitado sentido do eroticismo. Para mim, ele não tem fim, ele não pode ter um fim. Em última análise, eu penso que ele representa a natureza de todo ser humano "

Alair Gomes

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Aus der Serie Schwarz, Wolfgang Von Wangenheim, 1976, The Male Nude, p. 361	16
Figura 2: Charles Bowman / Torso, por Robert Mapplethorpe, 1980 – The Robert Mapplethorpe Foundation	17
Figura 3: Torso, por Andy Wahrol, em 1977	22
Figura 4: Arnold Schwarzenegger, por Andy Wahrol, em 1980	23
Figura 5: A Beach Triptych 8 , Alair Gomes. ca. 1980, matriz-negativo. Coleção Maurício Bentes. Reprodução Fotográfica César Barreto	36
Figura 6: Beach Triptych nº 8, Alair Gomes. c. 1980. Coleção Maurício Bentes. Reprodução Fotográfica César Barreto	37
Figura 7: Fragment nº 1, Opus 3, Symphony of Erotic Icons , Alair Gomes, exata 1966, gelatina e prata, 40 x 90 cm. Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (RJ). Reprodução fotográfica Sérgio Guerini	37
Figura 8: Fragment nº 2, Opus 3, Symphony of Erotic Icons , s.d., Alair Gomes, gelatina e prata, 27,7 x 21 cm. Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (RJ). Reprodução fotográfica Sérgio Guerini	39
Figura 9: Sem Título , Alair Gomes, ca. 1980, matriz-negativo. Coleção Maurício Bentes. Reprodução Fotográfica César Barreto	40
Figura 10: Naples, 1960, por Henri Cartier-Bresson	42
Figura 11: Beach Triptych nº 12, Alair Gomes, 1980, Coleção Gilberto Chateaubriand. Reprodução fotográfica Adan Costa	44
Figura 12: Foto de “A New Sentimental Journey”, de Alair Gomes	47
Figura 13: A Beach Triptych nº 16 , Alair Gomes, ca. 1980. Coleção Maurício Bentes. Reprodução Fotográfica César Barreto	48
Figura 14: Alvin Baltrop, "Untitled", 1975-1986. Gelatina-prata de impressão. 5 2/3 x 4 Polegadas	51
Figura 15: Alvin Baltrop, “One foot”	52

Figura 16. <i>Alvin Baltrop - Painter</i>	54
Figura 17. Alvin Baltrop, <i>Beleza Americana (Marinha)</i> , 1970. Impresso 2011. Cópia de prata gelatina 8 1/2 x 12 3/4 Polegadas	56
Figura 18. <i>Alvin Baltrop, Three Navy Sailors, 1969.72. Gelatin silver print, 8 e meio x 12 três quartos inches. Collection Morteza Barharloo, Houston</i>	57
Figura 19. “ <i>Reunião de numerosos Personagens</i> ”, de <i>Constantin Guys s/d. Musée Du Louvre</i>	61
Figura 20. <i>Alvin Baltrop em suas incursões pelos piers novaiorquinos</i>	63
Figura 21. <i>Alair Gomes - "Nu - Praia"</i>	65
Figura 22. Imagem reproduzida do livro sobre Alvin Baltrop: <i>Dreams into Glass</i>	69
Figura 23. <i>Alair Gomes, Brasil, 30ª Bienal, “A Iminência das Poéticas”</i>	70
Figura 24. <i>Alvin Baltrop: Sex on the piers and other formal abstractions – thoughts on “Dream Into Glass” at CAMH</i>	73
Figura 25. Fotografia de <i>Alvin Baltrop</i>	76

SUMÁRIO:

Introdução	13
Capítulo 1: Por que o Corpo?	19
Capítulo 2 – A interdição da pornoarte	25
2.1 Interdito – Parte I	25
2.2 Interdito – parte II	29
Capítulo 3- Alair Gomes – Uma Breve e Sentimental Jornada Investigativa	35
Capítulo 4: Alvin Baltrop e os piers novaiorquinos	51
Capítulo 5: O Voyeurismo e o Flaneurismo na fotografia gay de Gomes e de Baltrop	58
Conclusão	75
Referências Bibliográficas	80
Referências das Imagens	83

Introdução:

...E não obstante
 se digo – tangerina
 não digo a sua fresca alvorada ...

 jovem cheiro
 que nada tem da noite do gás metano
 ou da carne que apodrece
 doce, nada
 do azinhavre da morte
 que certamente
 também fascina
 e nos arrasta
 à sua festa escura
 próxima ao coito
 anal
 ao minete
 ao coma alcoólico
 coisas de bicho...
(Ferreira Gullar, 2000)

Como profetiza, sabiamente, Jorge Luis Borges, escritor argentino do século XX, em uma lúcida conferência sobre os sonhos, proferida em Cuba na década de 1980, é atitude madura citar os poetas, pois eles, mais até do que os filósofos, são capazes de desvendar o mundo com os suportes da lucidez e do lirismo. Se os poetas são também marginais, sobretudo na modernidade, avalia-se, então (?), um marginal penetrando essa festa escura, a que Gullar tão sintética e metaforicamente denomina o coito, essa coisa de bicho, que o próprio bicho legou ao anonimato, e que este mesmo bicho, através das instituições – educacionais, religiosas, burocráticas – vetou em suas manifestações várias. No entanto,

“No universo simbólico das sociedades primitivas (...) as forças motrizes do universo estão de tal maneira ligadas ao indivíduo que seria impossível falar do meio físico ambiente, exterior ao homem. Há uma correspondência entre o corpo humano e o mundo vegetal ou animal” (MATESCO, 2009, p. 13);

A esta dissertação, interessa, não-somente, o pornoerotismo nas artes visuais, mas também, como cenário, a pornomanifestação reprimida e interdita por séculos. Este estudo conforma uma questão que pretende analisar a importância do corpo, logo em seu primeiro capítulo; investigar, ainda, o tema do pornoerotismo e do seu interdito, pensados no segundo

capítulo desta pesquisa, e o desejo explicitado, como representante do mais puro confronto anti-interdito, representados na fotografia gay de caráter voyeurista e flâneur. Todos esses termos beiram a linha limítrofe do possível equívoco, dos paradoxos, das ambiguidades e, por vezes, das polissemias, pois eles ora são vistos e tidos pejorativamente, ora adulterados sógnica e semanticamente de outras maneiras, como por exemplo: provocando efeitos que levam ao humor, à ironia, ao caricato, à alegoria, ao grotesco. E esse senso do grotesco ou do asco contribui para a marginalidade do desejo por um indivíduo do mesmo sexo e para a, especialmente na década de 1970, interdição da expressão estética desse desejo e, contraditoriamente, época em que uma liberdade, por muitos séculos, nunca alcançada e experimentada com a visibilidade do corpo e do desejo marginais em plenitude. Viviane Matesco declara que

“A afirmação de uma ideologia libertária nas décadas de 1960 e 1970 contribuiu para a construção da imagem de um corpo puro, centrado na experiência física e cotidiana.” (MATESCO, p.44, 2009).

A pornoarte, termo ao qual se dedicam uma conceituação e uma explanação na segunda parte do segundo capítulo dessa dissertação, atravessa gerações, perpetua-se *ad infinitum* em análises de caráter filosófico, político, artístico, moral. O corpo é e sempre representou material de pesquisa e objeto de culto e do desejo de incontáveis pensadores e artistas. Foi, contraditoriamente, amado, solicitado, consumido, admoestado e, por fim, interditado, mas quase nunca deixou de se fazer presente, mesmo na ausência física dele mesmo. E é exatamente essa interdição que se pretende analisar (aqui se leia, com o recorte da década mencionada e da prática da flâneurie) e é, também, sobre como ela foi peremptoriamente desobedecida pelos homens que acreditavam no corpo simplesmente como o real templo o qual carregamos desde a gênese, e não como algo impuro, sujo, depravado ou provocador de asco. De acordo com o sociólogo Anthony Giddens,

“O sexo é um ‘segredo’ criado pelos textos que o repudiam e, ao mesmo tempo, por aqueles que o celebram. Acreditava-se que o acesso a este segredo revelasse a ‘verdade’: a sexualidade é fundamental ao ‘regime da verdade’, característico da modernidade” (GIDDENS, Anthony, p. 30, 1993).

Para discutir esse interdito, valemo-nos de dois artistas que acreditavam nessa profanação do corpo, os transgressores, os quais serão analisados, contextualizados e comparados entre si nesse estudo: Alair Gomes, fotógrafo fluminense, que dedicou 26 anos de

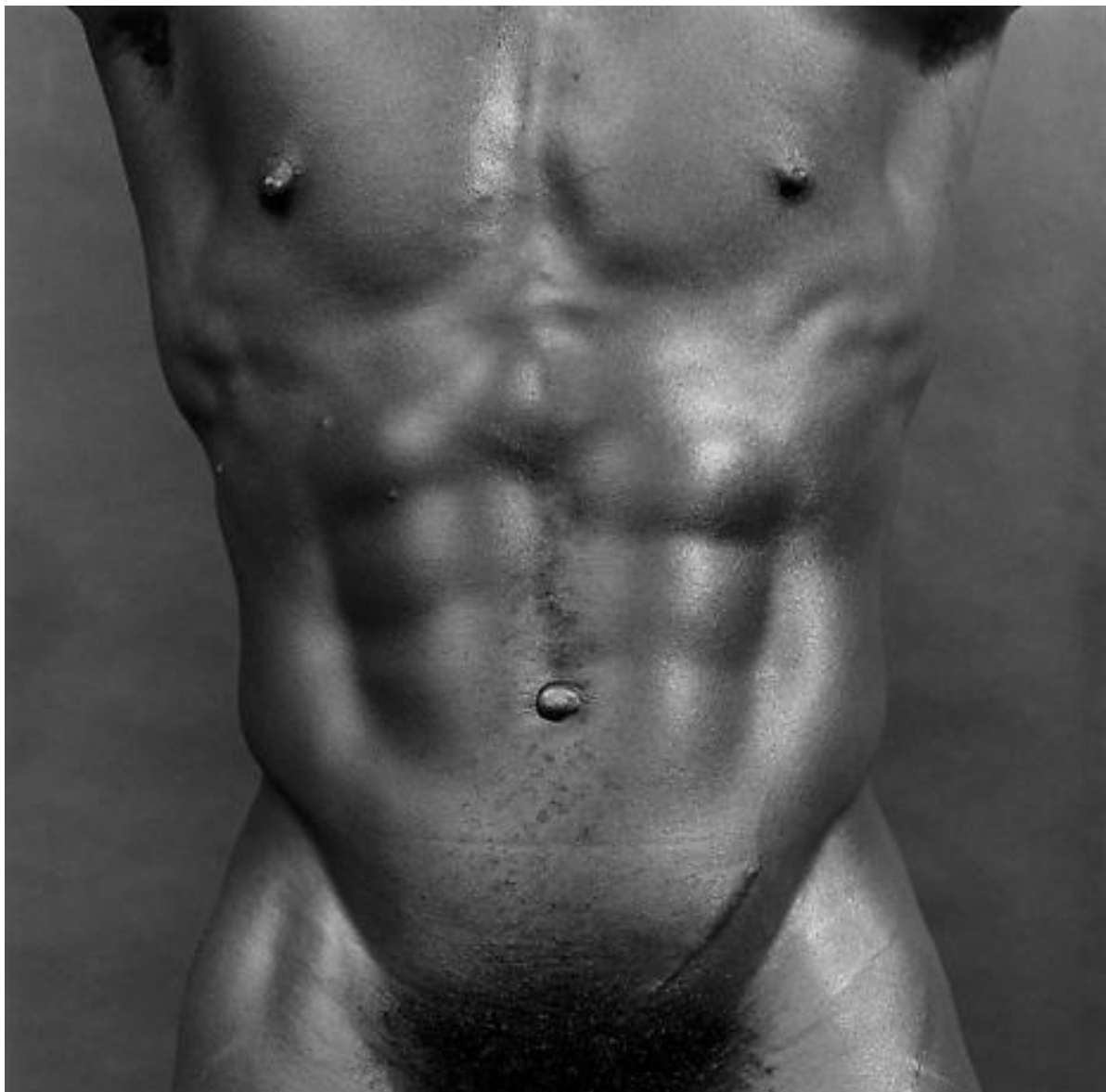
sua vida (a partir dos 42 anos de idade) à captação voyeurista e elegíaca do corpo masculino e de seus atributos edênicos; Gomes, aqui, no terceiro capítulo, será alvo de uma breve e sentimental jornada investigativa, a qual pretende pensar a obra desse artista como tendo sido concebida por um voyeur e flâneur do cotidiano homoerótico dos anos setenta do século passado; como também é foco de análise, no quarto capítulo, a arte fotográfica e engajada de Alvin Baltrop, artista norte-americano e ativista dos mais politizados, nascido no Bronx e que, aos 26 anos, começou a dedicar-se a uma fotografia homoerótica e pornográfica, quando registrou, com bastante acuidade e desejo, homossexuais e bissexuais a se expor nus e, alguns, em pleno coito nos *piers* dos cais de Nova York (Manhattan's West Side *Piers*).

Todavia, a crucial pergunta reside em que limite, em qual encruzilhada, na história da arte homoerótica e da pornoarte fotográfica, esses dois artistas, com seus trabalhos tão distantes geograficamente, socialmente, culturalmente, entrecruzam-se e, talvez, cheguem até a dialogar? flâneurie Sempre eternizando o que era, à época deles, interdito: o sexual, o desejo em erupção, a sinestésica sensualidade e a geometria da anatomia masculina, com destaque à sexualidade em cada clique, em cada *snap shot*.

A arte desses dois artistas e atores sociais não é farta em publicações, no entanto, no século XXI, sobretudo para um deles, o fotógrafo Alair Gomes, sua obra está na mira dos pesquisadores e historiadores da arte Brasil afora. Alvin Baltrop ganhou uma retrospectiva, em outubro de 2012, denominada *Dream Into Glass*. Mas nada que os coloque, principalmente Baltrop, no panteão dos adoradores da beleza e agentes/pacientes da estética homoerótica produzida nos anos de 1970/1980, a exemplo de um Wolfgang Von Wangenheim ou de um Robert Mapplethorpe (vide figuras 1 e 2).



(Figura 1: Aus der Serie Schwarz, Wolfgang Von Wangenheim, 1976, The Male Nude, p. 361)



(Figura 2: *Charles Bowman / Torso*, por Robert Mapplethorpe, 1980 – The Robert Mapplethorpe Foundation)

Esta é outra jornada que cabe a esse estudo, e talvez a mais árdua, pois realizada através de pesquisa iconográfica e bibliográfica. Esta, já mencionada, não muito extensa, quase um labirinto, no qual se vai tateando, no escuro, qualquer desejo apátrida ou pária ou à deriva. É difícil, referindo-se especificamente e, sobretudo, à obra de Alvin Baltrop, a qual é muito pouco ou quase nada conhecida, muito menos extensamente analisada e/ou investigada academicamente, sem deixar de ser pleonástico, a afirmação de que Baltrop pertence mesmo ao submundo da arte novaiorquina, talvez por ser obra criada e realizada por um artista negro, ora gay ora bissexual assumido, no entanto e, com plenos pulmões, combatente fervoroso de causas anti-HIV e de causas étnico-raciais. Iluminando esse suposto submundo, Anthony Giddens afirma que

“...o sexo, hoje em dia, aparece continuamente no domínio público e, além disso, fala a linguagem da revolução. O que se diz é que durante as últimas décadas ocorreu uma revolução sexual; e as esperanças revolucionárias têm conduzido à reflexão sobre a sexualidade muitos pensadores, para os quais ela representa um reino potencial da liberdade, não maculado pelos limites da civilização atual” (GIDDENS, p. 9, 1993).

A seguir, no quinto e último capítulo, a empreitada é entrecruzar esses dois grandes artistas e seus desejos expressos em obra de arte; esta arte, capturada através do exercício da flâneurie (termo o qual será analisado, sob a ótica baudellairiana, etimológica, artística, filosófica e sociológica) e do olhar voyeurístico de ambos, olhar esse o qual espreita secretamente seu objeto de desejo e que se imiscui nos desvãos e vãos secretos do submundo ou do interdito, na surdina, como um larápio, um usurpador da imagem do corpo masculino. Outra indefectível tarefa é atá-los em um só nó ou frame e signo, já que eles iconizaram a questão da libido entre indivíduos do mesmo sexo ou mesmo entre artista e objeto, entre artista e fruidor, entre objeto e fruidor, entre todos afinal e onde, finalmente, fruam todos.

Para a produção de tal dissertação, exerceu-se o critério da pesquisa bibliográfica e iconográfica, além da análise em dois documentários – um de Joseph Levitt, “*Gay Sex in the Seventies*”, de 2005, e outro de Luís Carlos Lacerda, “*A Morte de Narciso*”, de 2003, (o primeiro trata do *boom* sexual nos anos setenta, no qual Baltrop dá várias declarações e são expostas muitas de suas fotografias; o segundo é uma loa a Alair Gomes e ao seu legado) – e extensa pesquisa, infriltando-se em quaisquer mídias, acerca do nu masculino na pornografia, na pornoarte, na fotografia gay e na moda, espaço para o qual migrou, mais tarde, o sensualismo e o erotismo masculinos.

Todo o resultado dessa investigação produziu uma análise que se pretende lírica e referencial-argumentativa, com seus devidos e necessários recortes: o interdito, a subversão desse interdito em meados da década de 1970, a prática do voyeurismo e da flâneurie, e esses aspectos todos inseridos no universo da fotografia gay e erótica, por vezes pornoerótica, de Alair Gomes e de Alvin Baltrop nos anos em que a liberação sexual, o ativismo em prol dos direitos dos gays, dos negros, das mulheres era tópico de máxima importância e mais do que isso, urgente, pois há séculos proibidos e limitados a específicas searas, geralmente ao submundo, a fim de que se lutasse por direitos equânimes e pela máxima expressão do corpo como imagem, representação e desejabilidade.

Capítulo 1: Por que o Corpo?

A arte é a expressão da corporeidade, pois, para James Elkins, crítico e historiador de Arte norte-americano, *“toda imagem é a imagem de um corpo, e a linguagem de uma obra de arte é silenciosa porque, de certa forma, a obra já é um pensamento que se tornou matéria”* (ELKINS apud AMORIM, Claudia, 2010, p. 17). O corpo é o limite entre o artista e o mundo, quando não, é a simbiose dos dois, porque *“não tendo uma função clara, pode-se entender a arte como uma estratégia de sobrevivência que abre canais e estreita a relação do corpo com o ambiente, muitas vezes, tornando-os um só”* (AMORIM, 2010, p. 14).

O corpo é a única obra que é de nossa inteira propriedade. É com ele e através dele que nos atamos à vida e nos expressamos em arte. O corpo é a metáfora de existir, pois amplia nossa capacidade de percepção acerca da própria vida, e é ele que está no lugar da existência. A linha limítrofe entre o existir e o pensar é o que o corpo produz e codifica, transfigurando a ideia em expressão, comunicação e sentido, ressignificando-a para posterior deleite. É ele que nos dá acesso à materialidade ou não da arte, visto que é ele que dá direcionamento à decodificação do conceitual. Se não houvesse a corporificação, estaríamos fadados a uma abstração a qual nos impediria de estabelecer a intercomunicação. A arte é vida em via de mão-dupla: corpo → razão; corpo → comunicação; corpo → imaterialidade; corpo → metáfora. Ainda de acordo com Amorim,

é o corpo o veículo e a escala da arte. É o que somos e o que temos. Quando nos libertamos da dualidade “corpo e mente”, podemos compreender as verdadeiras correspondências entre ação e pensamento (AMORIM, 2010, p. 19).

Christine Greiner confirma essa tese dual (corporeidade x espiritualidade) quando diz que *“é a partir da construção de metáforas que o corpo se relaciona com o mundo e consigo mesmo, estabelecendo processos diversos de comunicação e em níveis diferentes”* (GREINER, 2010, p. 128). É a partir dessa construção metafórica com o ambiente que, há o acionamento de nosso sistema sensório-motor, o homem em ação, estabelecendo inúmeras válvulas de abrir e de fechar, de compor e de decompor, *“de fazer ou desfazer o que foi conceituado antes, instaurando novas possibilidades de pensar e mover: corpo, ideias e mundo”* (GREINER, 2010, p. 129).

O corpo é o limite do estar em sintonia, do manter-se em conexão com a vida e com suas interferências, seus obstáculos e suas intersecções. É o corpo que lança a

metaforização do existir através (também) da arte e é a arte que corporifica os conceitos, os sonhos e o imaginário.

Homero Santiago declara que *“o nosso desejo é extremamente plástico, pode assumir formas e metas variadas, depositar suas energias em qualquer objeto. Sob uma condição apenas: que isso possibilite a evocação de uma satisfação anterior”* (SANTIAGO, 2011, p. 41). Quando há em nós o desejo por algo ou por alguém, quando ansiamos pelo outro ou pelo simples prazer de ver o outro, e aqui, há de estabelecer a relação de ver com tocar o outro, é claro que se não subexistir a corporificação (aqui, leia-se objetificação) do desejado, essa relação é por nós raramente compreensível, não havendo estabelecimento com o objeto ansiado, parece-nos não existir derivação do desejo, como se subexistisse uma espécie de contiguidade interrompida, pois

“a concepção de corpo na cultura ocidental está intimamente ligada à questão da imagem e da representação. Se no início do século XX, a arte moderna subverte a tradição do nu, através da fragmentação e da deformação do corpo, na segunda metade do século, essa crise da outrora equilibrada visão antropocêntrica é ainda mais acentuada, uma vez que a matéria, a animalidade e a cruzeza passam a ser exploradas”. (MATESCO, 2009, p. 7/8).

A partir da década de 1960, ideias como a mitologia do corpo, o retorno à visão do corpo nas sociedades primitivas e a ruptura com os padrões estabelecidos desde o Renascimento para o corpo (padrões de perfeição e de belo em seu conceito vitruviano) vêm à baila e passam a dar senso à experiência e à vivência do corpo. Logo, ao pensar e dimensionar o corpo como algo indefectível na arte é saber, ter a ciência que ele

“está na ordem do dia. Na verdade, ele sempre esteve não só dos dias, mas também dos séculos e dos milênios – ele é, sem dúvida, o objeto mais representado na história das imagens. Sempre privilegiado, desde as pinturas parietais até a internet, uma extensa iconografia do corpo oscila entre o erótico e o obscuro, entre a dissimulação e o explícito. Ora como representação de todos os males (pecado ou patologia), ora como expressão do intrinsecamente humano, o corpo e seus desejos têm permanecido no centro da cena para artistas, cientistas, filósofos e místicos de todas as tendências” (MEDEIROS, 2008, p. 31/32).

Com a liberação sexual dos anos de 1970/1980, o corpo vem à tona com a força de uma necessidade urgente. O corpo é *“antes de tudo uma entidade real, uma entidade material, o substrato carnal de cada pessoa”* (MARZANO-PARISOLI, 2004, p. 24). Por isso a urgência. O objetivo dessa pesquisa é mostrar o porquê desse interesse quase perverso pelo

corpo como objeto ou como idealização e transfiguração de desejos e de anseios múltiplos e moldado pelas sociedades em seus específicos tempos, ou seja, *“antes de ser uma imagem cultural modificada e domesticada pela sociedade e seus valores, o corpo humano é, de fato, um dado real e natural: é ele que permite aos homens e às mulheres viver no mundo e encontrar os outros”* (MARZANO-PARISOLI, 2004, p. 28). “Por que o corpo?”, a essa pergunta direta e objetiva responde-se com outras interrogações que nos conduzem a respostas: “por que o viver?”, “por que produzir arte?”, “como decodificá-la e através do quê, senão com corpo, permitir-nos senti-la?”.

É o espaço e é o tempo e a transformação operada, no meio, pelo corpo, que gira e impulsiona todo um conjunto de ritos corpóreos com os quais confrontamos o mundo físico e extrafísico. *“Pela corporeidade, o homem faz do mundo a extensão de sua experiência; transforma-o em tramas familiares e coerentes, disponíveis à ação e permeáveis à compreensão. Emissor ou receptor, o corpo produz sentidos continuamente e assim insere o homem, de forma ativa no interior de dado espaço social e cultural”* (LE BRETON, 2012, p. 8). Assim, vai-se construindo e enredando-se essa trama ou narrativa do corpo, o qual inspira, transpira, delira e interpenetra no clímax que é viver.

No recorte dessa pesquisa, retomamos o final dos anos 1960 e compreendemos que o corpo, em suas mais variadas manifestações e expressões e modalidades físicas, toma proporções amplificadas, sobretudo por causa e em nome da “revolução sexual” que *“um novo imaginário do corpo, luxuriante, invade a sociedade, nenhuma região da prática social sai ileso das reivindicações que se desenvolvem na crítica da condição corporal dos atores”* (LE BRETON, 2012, p. 9). Voltando-nos a uma análise sociológica, Le Breton apresenta como o corpo é a ponte, o limiar entre mundos, o elo, o atravessar das fronteiras “líquidas ou etéreas” ou simplesmente materiais, processos fisiológicos que estabelecem relações individuais e coletivas.

Assim é com a arte que desvela o corpo, a manutenção dessa comunicabilidade intrínseca, mesmo que interdita pelas religiões ou por aqueles que tomam o corpo como algo impuro, a arte é o mais cioso veículo de manifestação e *in-festação* do corpo. Psicanaliticamente, *“Sigmund Freud revela a maleabilidade do corpo, o jogo sutil do inconsciente na pele do homem; faz do corpo uma linguagem na qual, de modo secreto (e aqui acrescentamos o público, o corpo-ágora a desnudar-se e a desnudar preconceitos e vicissitudes), são expressas as relações individuais e sociais, os protestos e os desejos”* (LE BRETON, 2012, p. 18).

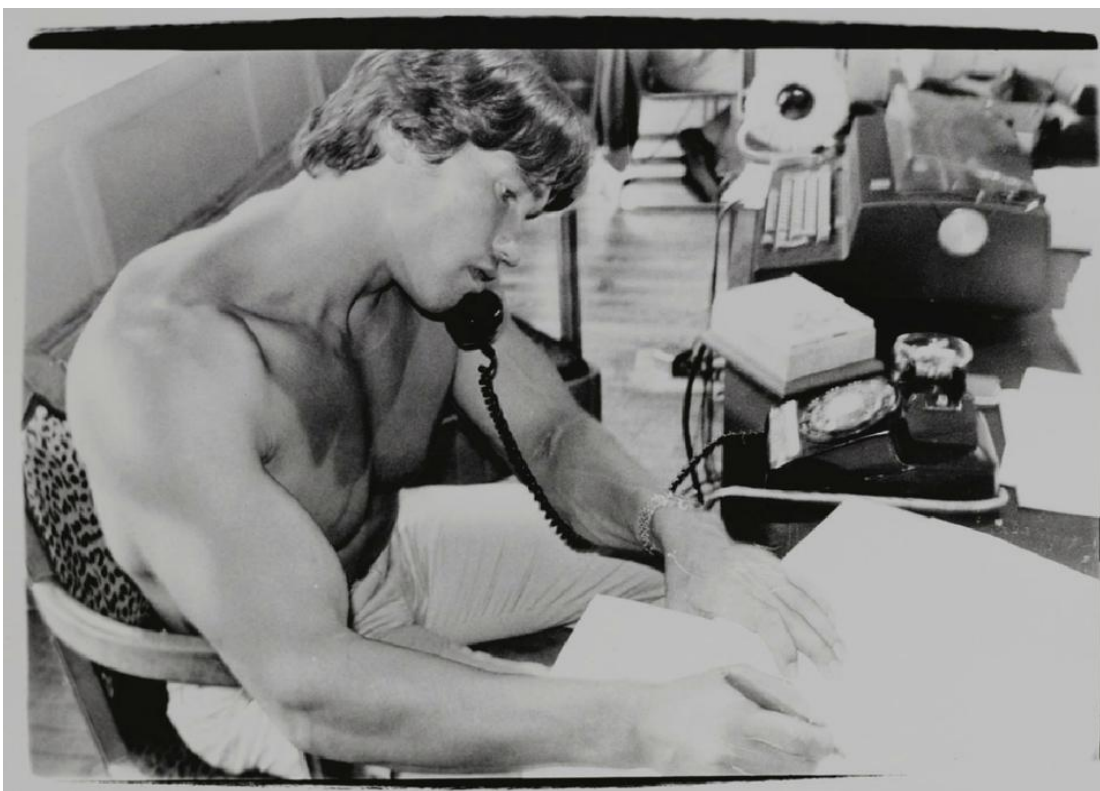


(Figura 3: *Torso*, por Andy Wahrol em 1977)

Andy Wahrol, em um desprezioso diário sobre sua afetiva relação de amor e de arte com os Estados Unidos, denominado “*América*”, através de crônicas e de várias viagens

por dez anos fotografando a “sua” América (exatamente no capítulo chamado “*Physique Pictorial*”, vale esclarecer que, nesse testemunho de uma época pós-moderna e, antes de tudo, Pop, cada capítulo se reinventa, referindo-se nominalmente a uma revista importante norte-americana) vê e analisa o corpo dessa maneira corriqueira e informal, pretensamente alvo de desejo e de culto ao fanatismo o qual significava modelar músculos, que

“Tantas pessoas têm corpos sensacionais hoje em dia (vide figuras 3 e 4, nas quais Wahrol estetiza a beleza do corpo masculino), que aquela gordura extra de quem passa o dia sentado no sofá, antes considerada normal, agora pega muito mal. Você não vai a lugar algum na América sem ver garotos, garotas, homens e mulheres que parecem ter sido atletas profissionais a vida inteira. Estão todos correndo, andando de bicicleta, frequentando academias [relato de uma época (sic)], nadando e esquiando ou fazendo coisas mais radicais como triatlo. Por isso se você trabalha num escritório, vai para casa e assiste à tevê, exatamente como todos faziam, você é minoria e, comparado aos outros, acaba parecendo horrível” (WAHROL, 2012, p. 91).



(Figura 4: Arnold Shwarzenegger por Andy Wahrol, em 1980)

Wahrol escreve a crônica do corpo no auge da revolução sexual e toda a ritualização do corpo perfeito, belo, sensual, modelado ao prazer. Quase tudo (fala-se, sobretudo, da moral católica) estava em franco declínio na América (tudo isto visto e registrado pela câmera de um

dos mais influentes, talvez o mais influente artista dos 1960 para hoje, século XXI: falam conceitos morais que não se reavaliavam, falam pensamentos retrógrados, abria-se uma cartografia do corpo como o ideal estético e como a explosão catártica, mas e tão-realmente o corpo permanecer ou retornar aos holofotes da arte, da mídia, até do indivíduo comum, com seu mandamento, instintivo e pátrio “*american way of life*” (que não mais somente se senta em seu sofá a esperar os programas de tevê).

O homem é percebido como a evidente emanção moral e amoral da aparência física, pois “*o corpo torna-se descrição da pessoa, testemunha de defesa usual daquele que encarna. O homem não tem poder de ação contra essa natureza que o revela; sua subjetividade só pode acrescentar pormenores sem reflexos sobre o conjunto*” (LE BRETON, 2012, p. 17). O corpo, então, elucida o segredo de nossa subjetividade, no entanto como seríamos somente e tão-puramente abstração na ausência de nossa urgente sensualidade e real fronteira entre o ser e o mundo, que é esse o qual nos liga à arte?

Capítulo 2 – A interdição da pornoarte

2.1 Interdito – Parte I:

“Saibam, pois, que a Arte é: um caminho para a liberdade” (RILKE, 2002, p. 36).

É preciso não dizer nada para tudo dizer, é preciso provar do desejo e de seus labirínticos meandros para sofrer a oposição do ser e do não-ser na comunidade a que fazemos parte. O pornoerotismo sempre ou quase sempre esteve submetido aos claustros do conhecimento e aos recônditos bastidores da História da Arte. Falar de interdição é quase um não-falar, é a reprimenda, a supressão de sentidos, a repressão na mais pura e cerceadora acepção: a palavra, do latim, significa *interdictio*, ou seja, “inter” (entre) e “dicere” (dizer), um veto a um decreto, um espaço *mezzo*, no meio obstaculoso do dizer. O proibido encontra-se ao nosso redor, pleno de seu recurso limitador, a embargar o ir e vir, a travar a liberdade, a mais pura sinonímia para restrição (empurrar de volta, manter afastado) ou supressão (empurrar para baixo, impedir de se mover, fazer parar).

Se tentarmos explicitar a genealogia de Eros, chegaremos a inúmeras apreensões: a energia geradora, o cupido travesso, e, segundo Hesíodo, em sua *Teogonia*, o agente fecundador da criação do mundo e dos seres. Platão tomou o tema do *Amor* e transcendeu sua concepção, transformando-o num dos pilares da sua edificação filosófica. Em *O Banquete*, através de vozes ilustres de convivas, em casa do poeta trágico Agatão, refletiu o amor como algo atado ao *Belo*, o qual envolve uma necessidade, uma falta. Como gerador de beleza, o amor une-se tanto à questão física quanto à divindade, a natureza fisiológica do ser humano e a elevação da suprema Beleza. O momento elegíaco deste banquete amoroso dá-se quando Sócrates rememora Diotima, a estrangeira de Mantinea, e revela o teorema do Amor: Eros foi concebido na festa de nascimento de Afrodite e é filho de Pênia – a pobreza – e de Póros – o recurso. Ou seja, é a representação *ipsis litteris* do paradoxo, da contradição, da antinomia, encontrando-se entre (leia-se *inter*) a riqueza e a penúria, a matéria e o espírito, a vida e a morte. Aí reside o interdito de Eros: na morte. E é aí, também, que podemos explicar o “entre dito” do pornoerotismo e suas antinomias.

Georges Bataille consagrou sua investigação acerca do erotismo, em forma de oxímoro, na reprodução sexual e na presença indefectível da morte, segundo a qual o erótico é a aprovação da vida na própria morte (BATAILLE, 1987, p. 11), fazendo-os revelarem-se,

primeiramente, no universo sádico, no qual o movimento do amor, levado ao extremo, é um movimento de morte; um não se percebe sem o outro, e daí se infere que o erotismo encontra sua interdição em duas proibições iniciais, as que dizem respeito à função sexual e às atadas pela morte. A análise da fotografia gay de Alair Gomes e de Alvin Baltrop está plena desse respeito à função sexual, a libido em vários estamentos e estágios, do mais inocente e casto velar ao mais expressamente pulsante de erotismo e de pornoarte.

Do *Homo faber*, segundo Bataille, sabemos que viveu cem mil anos antes de nós, que a nós já se assemelhava, que fabricava instrumentos de labor e que, se trabalhava, separou-se da violência, ou melhor, escapou ao poder dela. E não são tão-somente utensílios de trabalho os quais nos insinuam essa diáspora, mas as sepulturas deixadas pelo *Homem de Neanderthal*, sobre as quais Bataille declara “...que, juntamente com o trabalho, esse homem reconheceu como horrível e perturbador – talvez maravilhoso – foi a morte” (BATAILLE, p 38, 1980).

O interdito que nos assoma diante da morte e, sobretudo, do cadáver, é o mesmo que nos distancia da violência e nos faz diversos dos outros animais no sentido de que o que chamamos de morte é a consciência a qual temos dela, e quando operamos a nossa faceta *faber*, a faceta do fazer, ordenamo-nos em labor, operamos a identificação com o trabalho, tudo isso nos distancia da violência. Diante do labor e da morte, a coletividade sente o interdito presente e de maneira perene.

A atividade sexual opõe-se ao labor, pois o sexo é uma operação violenta, que nos distancia do trabalho e talvez dessa lucidez peremptória a que nos impele o laboral, segundo Matesco: “O declínio dos valores puritanos de trabalho e o crescimento do hedonismo, nascidos do lazer e do consumo pós-capitalista, geram, nessa sociedade, a tendência a atribuir ao indivíduo a responsabilidade pela plasticidade de seu corpo. A hipervalorização da construção corporal ganhou importância quando antigos valores que rebaixavam o corpo sofreram o impacto da espetacularização característica do mundo contemporâneo.” (MATESCO, p. 41, 2009). E ainda, “somos, pois, levados a pensar que, desde a origem, a liberdade sexual teve que ser limitada, e a esse limite podemos dar o nome de proibição... (...) o homem é um animal que permanece ‘interdito’ perante a morte e perante a união sexual” (BATAILLE, 1980, p 44). Acrescenta-se ao pensamento batailliano, o labor, pois ninguém, em ação laboriosa entrega-se à atividade sexual. Daí, também, advêm a censura e o veto.

No entanto, não foi somente por causa do labor que nos distanciamos da violência, mas por considerarmos, em nossa maioria, também, o ato sexual violento, logo o distanciamos

de nós, legando-o ao *entre dito*, ao proibido, e é nesta “*entredicção*” que repousa, às escuras, vetada, a arte pornoerótica e também gay. Não podemos deixar de pontuar que esconder o ato sexual ou os órgãos genitais talvez seja uma atitude de todos os povos em todos os tempos, mas, sobretudo, a genitália do homem *per si e*, em ereção, sempre foi tabu (BATAILLE, 1987, p. 44), por isso tanto o homem quanto a mulher se retiravam dos olhos alheios quando no momento da cópula. Não seria diverso na arte que reproduz ou recria a cópula ou o desejo latente em lactência esse afastamento dos olhos alheios, potencialmente fruidores.

Em muitas culturas, existe para o homem uma natureza boa, bela, representativa do que buscamos em essência, e uma natureza má, a qual nos envergonha e nos leva à ideia de podridão. E isso explica o porquê do horror e da vergonha nos ligarem imediata e sensivelmente ao nascimento e à morte. Nesta, o homem – lê-se o cadáver – que repousa da vida, ao nosso lado, não é um nada, mas a expectativa do nada, e a sua “*próxima purulência nos ameaça, não corresponde a nenhuma expectativa semelhante à que tínhamos tido enquanto esse corpo estendido vivia, mas, antes, a um terror: por isso esse objeto é menos do que nada, pior do que nada*” (BATAILLE, 1987, p. 51). O medonho que nos aflige diante do cadáver é igual ao sentido frente às dejeções alvinas humanas e, porque os órgãos sexuais dejetam secreções, analogamente, temos a interdição do erotismo quando detectamos o horror diante da morte e de suas excreções.

Segundo Bataille, a interdição do erótico data, talvez, do instante em que o homem sentiu necessidade de enterrar, esconder, interditar, do alcance de sua vista, o corpo humano morto e purulento. Por esse motivo, chamamos os órgãos genitais de “partes vergonhosas”. Santo Agostinho nos deixa clara a visão de asco que nos provoca a genitália humana e seus sumos quando declara: *Inter faeces et urinam nascimur*, ou seja, “*Nascemos entre as fezes e a urina*” (Santo Agostinho *apud* BATAILLE, 1987, p. 51).

É notório o interdito do pornoerotismo devido ao que podemos denominar de náusea, ou nojo, ou enjojo, porque todas as matérias que nos provocam tais sentimentos – seriam sentidos? – são elencadas como “*movediças, fétidas e tépidas, de aspecto repugnante, onde fervilham os ovos, os germes e os vermes*” (BATAILLE, 1987, p. 50). Chega-se ao cerne da questão paradoxal, a proibição do erotismo, da explosão sexual nas diversas manifestações humanas, deve-se às limitações relativas à reprodução e à morte, ambas uma só, desde o instante em que o nascimento requer a morte de quem o gera.

E, sim, o homem, chegou a um ponto em que a festa do coito, tão necessária para a perpetuação de uma geração, com seus líquidos e sumos, é análoga à festa da morte, a qual

espia o fim da geração anterior e vela, veladamente, interditadamente, os mesmos líquidos e sumos que as aproximam. Datando, daí, a necessidade de se esconder o pornoerotismo dos olhos humanos.

2.2 Interdito – Parte II:

“O templo é o corpo humano, é o único templo da gente.” (Leonilson).

“A figura do corpo humano na obra] “é ponto de partida. A partir da figura surge o que está em volta. É uma pequena reconstrução do mundo.” (Leonilson).

Na ordem do privado, dentro do templo (lê-se corpo), a excitação provocada pela imagem do templo humano exposto sempre esteve presente; a interdição da vivência do pornoerotismo e da arte pornoerótica foi e será de caráter público, profano, do latim *pro* (fora) *fanum* (templo), ou seja, tudo aquilo que ocorre na esfera fora de um templo, sobretudo ao se tratar acerca de qualquer discurso sobre sensualidade ou mesmo sexualidade no campo das artes visuais (MEDEIROS, 2010) e, também, como assevera Afonso Medeiros

“A excitação que a imagem sensual provoca ainda é considerada uma experiência exclusiva da ordem do privado e sua exposição pública é regida pela norma do “atentado ao pudor”, sempre vigilante e introjetado” (MEDEIROS, 2010, p. 2, Preliminares).

O interdito do pornoerotismo é esgarçado pelas fartas mangas do religioso e do político, seja pela onipotência hegemônica e autoritária das igrejas, sinagogas e mesquitas e os tiranos das religiões monoteístas, ou mesmo pela sociedade e seus pudores (e aqui se leiam valores). O pulsar do desejo em erupção e magma, o sexual pondo-se à vista, explicitando-se diante dos olhares cerceadores, contraditoriamente curiosos, do outro, do interlocutor ou do fruidor ou receptor, mas mais do que isso tudo, sabedor da explosão desse Eros midiático fica clara, quando Medeiros declara que

“O corpo tem sido, desde sempre, um tema e um assunto privilegiados na história das artes visuais. Das pinturas parietais à arte digital, a imagem do corpo parece exercer um fascínio que não dá sinais de esgotamento e tem atravessado culturas, estilos, escolas, tendências e movimentos variados nos tempos e nos espaços” (MEDEIROS, 2010, p. 3).

No entanto é em Michel Foucault que nos deparamos com a obstaculosa “hipótese repressiva”, através da qual é a modernidade que nos impele, com suas instituições, à repressão incessante. Caso contrário, estaríamos fadados a não obter dela, da modernidade, todos os benefícios os quais pleiteamos. Giddens, em sua análise, declara que Foucault acreditava nessa perspectiva, “*considerando a vida social moderna como intrinsecamente vinculada à ascensão do ‘poder disciplinar, característico da prisão e do asilo, mas também de outras organizações, tais como empresas comerciais, escolas ou hospitais. O poder*

disciplinar supostamente produzia ‘corpos dóceis’, controlados e regulados em suas atividades, em vez de espontaneamente capazes de atuar sobre os impulsos do desejo” (GIDDENS, p. 27, 2011). Advindo, daí, o terror que espreita a arte pornoerótica e, mais do que isso, homoerótica.

A trajetória da pornoarte reclama seu postulado, seu lugar no panteão da História da Arte e, em sua *História da Sexualidade*, Michel Foucault formula a teoria da “hipótese repressiva”, que nada mais é do que as instituições, na modernidade, legarem-nos um preço alto por nossos desejos e também pelas benesses que nos ofertam, visto que “*o puritanismo moderno foi capaz de garantir que um não falar de sexo, apenas através da interação das proibições reenviadas a um outro: instâncias de mudez, que, por força de não dizer nada, impôs silêncio*” (FOUCAULT, p. 25, 1976). O homem civilizado precisa de disciplina, e esta só é adquirida através de controle sobre os impulsos interiores, a modernidade é produtora de corpos belos, porém regulados, controlados para não chafurdarem no lodo da expressão latente da sexualidade e da vilania.

Quando o objeto da arte visual nos provoca desejo, quando admiramos um corpo desnudo, um falo em ereção (ou não), uma vagina exposta em primeiro plano – como em *A Origem do Mundo, de Coubert* – (ou não), se este objeto de arte nos causa tal desejo voyeurista, seja ele em que nível for, pode ser ele classificado como arte pornoerótica? Parece não ser necessário que haja, em uma obra de arte, a tal conjunção carnal, a penetração, a ejaculação, a situação orgasmática para que ela seja considerada objeto artístico, pois “*se a imagem é feita para ser olhada, para satisfazer (parcialmente) a pulsão escópica, deve proporcionar um prazer de tipo particular*” (AUMONT, 1993, p. 127). O desejo que ela provoca *per si* e para além de si, ao fruidor, mais secretamente, é suficiente para estabelecer esse elo entre a arte e o pornoerotismo. O fruidor sente desejo pelo objeto capturado pelo artista e daí, todos se enredam numa teia de querer e de explosão sinestésica, metonímica, onírica e empírica.

A leitura ou fruição da arte é dos momentos mais complexos e delicados, pois tal decodificação, “*com efeito, trata-se de construir a obra na plenitude de sua realidade sensível, de modo que ela revele a um só tempo, o seu significado espiritual e seu valor artístico e se ofereça, assim, a um ato de contemplação e de fruição: em suma, trata-se de executar, interpretar e avaliar a obra, para chegar a contemplá-la e a gozá-la*” (PAREYSON, 1997, p. 201). Essa leitura se dá em nível racional, sentimental, sensorial, empírico. É o momento de reconstrução da obra, a fim de ressignificá-la, pois

“... não há obra de arte em que não penetre a vida, arrastando os mais diversos valores consigo e que não reingresse na vida, nela desempenhando as mais variadas funções além da artística, mas, por outro lado, a vida nele penetra precisamente sob a forma de arte, e só com arte ela reingressa na vida, vindo ao encontro das mais diversas necessidades” (PAREYSON, 1997, p. 205).

Pareyson reafirma que, no instante da fruição, não haverá comprometimento ou exclusão do gozo estético, mesmo se transformarmos a obra em objeto de uma leitura ou decodificação não estética “*como por exemplo utilizando-a para a satisfação de necessidades morais, filosóficas, políticas, religiosas, sociais*” (PAREYSON, 1997, p. 205). E por que não, pergunta-se pertinentemente, sexual? Quando entre obra e fruidor estabelece-se um diálogo de desejo carnal?

A palavra pornografia, para Afonso Medeiros, em ensaio consagrado ao imaginário do corpo e a seus meandros entre o que é erótico e o que é obsceno, “...*deriva do grego pórne (“prostituta”) ou pórnos (“que se prostitui, depravado”)*” (MEDEIROS, p 35, 2008), termo (fala-se de depravado ou depravação) ao qual explicita como sendo inequívoco quando se refere aos profissionais do sexo, pois o próprio teórico afirma ser a prostituição algo que em várias épocas não teve como sinónimo o indivíduo depravado, mas, sim, como “*a face pública do desejo, da libido e da sedução, consentida ou interdita conforme os pudores da época*” (MEDEIROS, p 35, 2008). É necessário também esclarecer que a pornografia está mais para o lado obsceno do desejo que ao lado do erótico, termo que eufemiza o outro.

Medeiros ainda afirma categoricamente que “*Pornografia também significa a imagem do corpo que se expõe para provocar o desejo de outro corpo e, portanto, do corpo objetificado: pornô-grafia, ‘prostituição em imagem’, ‘depravação através de imagem’*” (MEDEIROS, p 35, 2008). Pretende-se exatamente isso: mostrar o quanto a arte de Alair Gomes e de Alvin Baltrop podem ser caracterizadas como essa *prostituição através de imagens*, visto que o objeto central da obra de ambos os artistas é o corpo e esse oferecimento, o corpo e essa explosão de sensualidade e de provocação, portanto Gomes e Baltrop dedicaram parte de suas obras à pornoarte, à pornomanifestação da arte com todo o aparato de grafar, no tempo e no frame, o mais antigo dos exercícios humanos, o oferecimento do corpo e a cópula visual que se estabelece entre obra de arte e fruidor.

Esclarece-se que é o olho o órgão de suma importância para a compreensão do desejo de posse, sendo, portanto, a visão o mais sexual dos sentidos, “*é ele que provoca a*

mais rápida das respostas libidinosas; é nele que nascem os sentidos do erótico, do obsceno e do pornográfico” (MEDEIROS, 2008, p. 34). No próprio conceito de voyeurismo, temos a noção da importância do olhar, e deste imbricado com o desejo, com o proibido, com o antes negado e vetado, pois se *“a imagem é feita para ser olhada, para satisfazer (parcialmente) a pulsão escópica, deve proporcionar um prazer de tipo particular”* (AUMONT, 1993, p. 127). A escopofilia (do latim *scopus*, vigilante, espião, observador, alvo, mira) estudada por Sigmund Freud, nada mais é do que o voyeurismo, o qual, antes era entendido como uma perversão, pois assim sendo, o indivíduo, ao ver, buscava prazer no que mirava, no entanto Freud deixa claro que o voyeurismo somente é perversão em casos de, ao ver, o indivíduo se restrinja exclusivamente à genitália, à superação do asco ou em caso de exibicionismo, para, através dele, angariar a nudez do outro. Voyeurismo é, portanto, puramente o prazer de ver sem ser visto e, de preferência, quem está sendo visto, que não o saiba, isso é a escopofilia, logo caso claríssimo de sinonímia, sinônimos o são a escopofilia e o voyeurismo. E ainda analisando o ato de fruição, apreensão da fotografia,

“Roland Barthes opõe duas maneiras de apreender uma (mesma) fotografia, o que chama de foto de fotógrafo e foto de espectador. A primeira emprega a informação contida na foto, sinais objetivos, um campo codificado intencionalmente, o conjunto dependendo do que chama de *studium*; a segunda emprega o acaso, as associações subjetivas, e descobre na foto um objeto parcial de desejo, não-codificado, não intencional, o *punctum*” (AUMONT, 1993, p. 127).

O ato de ver *“em última análise, deriva do tocar. A impressão visual continua a ser o caminho mais frequente pelo qual se desperta a excitação libidinoso, e é com a transitabilidade desse caminho – se é que esse tipo de consideração teleológica é permissível – que conta a seleção natural ao fazer com que o objeto sexual se desenvolva em termos de beleza”* (FREUD, 1980, p. 146). É a evolutiva ocultação do corpo, consequência da civilização ou do homem civilizado que *“mantém desperta a curiosidade sexual, que ambiciona completar o objeto sexual através de revelação das partes ocultas, mas que pode ser desviada (sublimada) para a arte, caso se consiga afastar o interesse genitais exclusivamente [sic] e voltá-lo para a forma do corpo como um todo”* (FREUD, 1980, p. 147). O voyeur é produto dessa curiosidade de ver com prazer, ver o que lhe dá prazer, ver quase que como sinônimo do tocar.

Portanto, sim, a obra de arte, ao expor a imagem de um corpo que suscita em outro corpo o desejo de carnalidade, pode e deve ser classificada como pornográfica, pois dá origem à perversão, a pensamentos silentes e vetados, aos nossos reprimidos anseios, estando, assim,

dentro da esfera da obscenidade. Nunca entendendo tal objeto de arte obsceno *somente* como expressão do “mau gosto”, do depravado, daquilo que afronta o moral e os costumes e fere o olhar da sociedade e das instituições, mas sim, compreendendo-o

“...ora como representação de todos os males (pecados ou patologia), ora como expressão do intrinsecamente humano, o corpo e seus desejos têm permanecido no centro da cena para artistas, cientistas, filósofos e místicos de todas as tendências” (MEDEIROS, 2008, p. 32).

É pertinente, então, chegar à conclusão de que tudo que está impregnado de artisticidade é arte, mesmo aqueles entes menos caros ao nosso “bom gosto” e que, por vezes, confrontam-nos, minimizando nossa “vaga” ideia do que seja afinal arte. Trazendo à tona conceitos vários e que nos levam a questionar o próprio conceito de arte, como declara Menezes Bastos (MENEZES, 2008, p. 154/155):

“O conceito de arte sempre foi um calo no sapato daqueles de cultura e sociedade (e vice-versa). Tipicamente isto se dá quando seu cenário é o romantismo, universo no qual o indivíduo leva às últimas consequências seu movimento esfíngico de escamoteamento de sua pertinência à ordem social e – paradoxalmente – sofre um desvio hierarquizante. [...] Note-se que nesse conceito a “beleza”, a “formatividade”, a “monstruosidade”, a “prototipicidade”, a “eficácia” – e outras senhas, usadas no mundo ocidental e alhures – são tomadas apenas como passes de ingresso aos universos da arte propriamente ditos – não se deve confundir o passe do metrô com o próprio metrô” (MENEZES, 2008, p. 154/155).

Tanto no campo da arte quanto no do pornoerotismo, tudo (e digo tudo, pois, nesses campos, não há como se defrontar com meios-terminos) é muito delicado e tênue em suas divergências e convergências, tudo é muito discutível e “cegamente” tateável, tudo é, por várias vezes, confundido e questionado (diacrônica e sincronicamente), ainda mais quando os dois campos se interpenetram e dialogam entre si, aí que os conceitos se diluem e tornam-se questões morais e/ou amorais, políticas, filosóficas, poéticas, céticas, sépticas e/ou assépticas.

Chega-se à noção de que se o que é negado torna-se alvo da arte (imiscuindo-se nela, fartando-se dela, orgasmando-se com/e por ela), aquilo vem à tona e toma corpo, flui de modo a fazer parte, incomodamente talvez, de nosso interesse mais sensível, pois, agora, pleno de artisticidade, o pornoerotismo ou a pornografia eleva-se ao status de algo inserido num contexto e não fora de todos eles, como um outsider, ou um marginal, ou como algo que possa tão-somente nos repugnar e nos violentar em nossos pudores moralistas e positivistas, advindos de educações cristãs. Isso é asseverado em Giddens, quando este declara que

“A sexualidade é uma elaboração social que opera dentro dos campos do poder, e não simplesmente um conjunto de estímulos biológicos que encontram ou não uma liberação direta” (GIDDENS, p. 33, 1993).

Aquilo que deve brotar e brota de instintos pessoais e, num segundo momento, interpessoais, passa a ser ordenado, legislado, pelo poder social, através de suas instituições. Foucault analisa que *“a invenção da sexualidade foi parte de alguns processos distintos envolvidos na formação e consolidação das instituições sociais modernas. Os estados modernos e as organizações modernas dependem do controle meticuloso das populações através do tempo e do espaço... O interessante é a emergência de um ‘mecanismo da sexualidade’, uma administração positiva do corpo e do prazer”* (FOUCAULT apud GIDDENS, p 31, 1993). A arte é, portanto, o metrô, e o pornoerotismo, o passe (agora, livre), para a expressão, sobretudo através da arte de Alair Gomes e de Alvin Baltrop, plena de nossos desejos e anseios múltiplos e vários.

Capítulo 3- Alair Gomes – Uma Breve e Sentimental Jornada Investigativa:

“Eu me interesso pela beleza humana e o fascínio que ela inspira é absolutamente primordial. Meus pontos de vista se tornaram 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. Isso significa, entre outras coisas, que a posição dos órgãos sexuais a meia altura do corpo humano tem um peso muito maior na importância que se atribui aos conceitos de centro e de meio para a razão humana” (Alair Gomes, escritos dispersos).

“Minha obsessão pelo corpo masculino deve ser entendida como algo direto, em termos literais. Eu quis produzir um número maior e maior de imagens desse tipo. Eu estava me sentindo quase sufocado pela imagem da beleza, do jovem corpo masculino” (GOMES, 2001, p. 112).

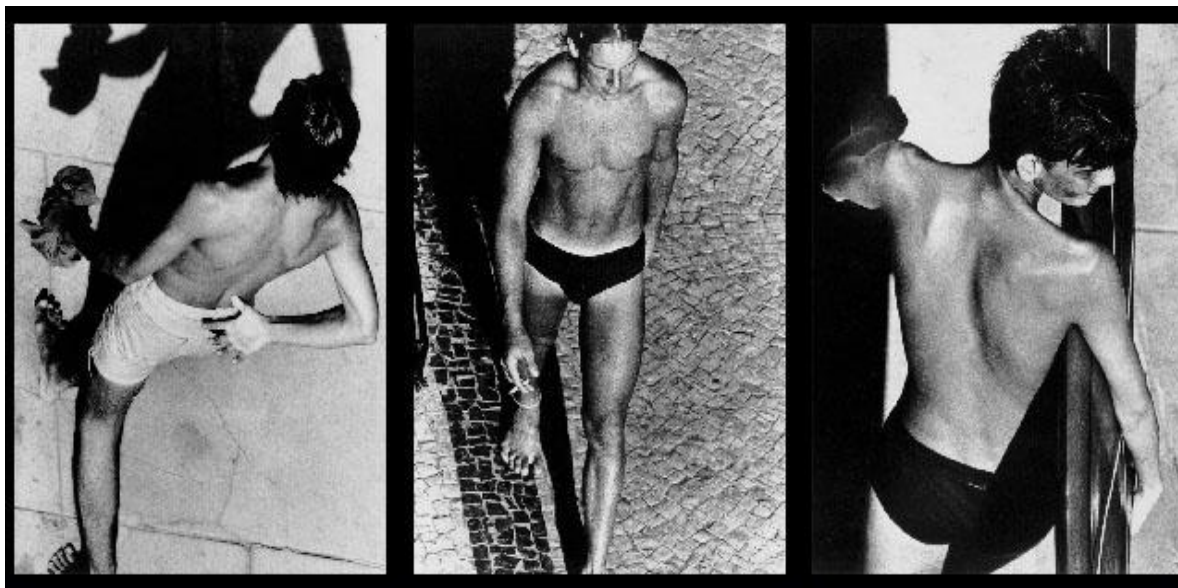
Na virada da década de 1970 para os anos de 1980, no Rio de Janeiro, confluência entre os bairros do Leblon e de Ipanema, mais precisamente no sexto andar de um prédio na Rua Prudente de Moraes, um jovem senhor, em seu apartamento, munido de uma teleobjetiva, como um *voyeur*, capturou a essência da beleza masculina a passar pelas ruas, a beleza que ia em direção às praias cariocas ou delas voltava, rapazes molhados, suados de calor. Ele era capaz de ficar dias inteiros em sua janela, eternizando a beleza dos jovens homens cariocas – por esse motivo, o da janela, acabou por singelamente chamar essa sua série de fotografias de *Finestra*. A relação do artista com a beleza é analisada pelo esteta e poeta alemão Rainer Maria Rilke de maneira incansável,

“Porque a beleza é o gesto involuntário, próprio de determinada personalidade. Ela torna-se tanto mais perfeita, quanto mais estiver livre do medo e da inquietação, quanto mais seguro se torna o artista para percorrer o caminho que conduz a sua realização mais sagrada” (RILKE, 2002, p. 31/32).

Homem que cultuava reminiscências da sua imensa cultura clássica greco-latina e Renascentista, através da qual legava o humano à eternidade e atava-se à ideia da belo advinda dos meandros do *Quattrocento*. E é acerca do *Quattrocento*, que Hauser afirma ser:

“O deleite na situação individual, no característico e no trivial, sobe agora ao primeiro plano pela primeira vez. Despontando a ideia de uma representação pictórica do mundo composta de *petits faits vrais* (pequenos fatos verídicos), algo até então desconhecido na história da arte. Os temas da nova arte naturalista são episódios da vida cotidiana da classe média, cenas de rua e interiores, dormitórios e noivados” (HAUSER, 1998, p. 303/304)

Tal acepção faz-se presente no voyeurismo epicurista (leia-se Epicurismo, palavra que deriva do nome do filósofo Epicuro, o qual teceu a “*Carta a Meneceu*”, tratado sobre a felicidade e o equilíbrio) de Alair Gomes e no *flâneur*, esse ser invisível era em que se transformava, quando andarilhava pelas ruas cariocas, flagrando de mais perto seus modelos masculinos. Sua arte era realmente feita de pequenos fatos verídicos os quais o fotógrafo capturava e eternizava em sua busca.

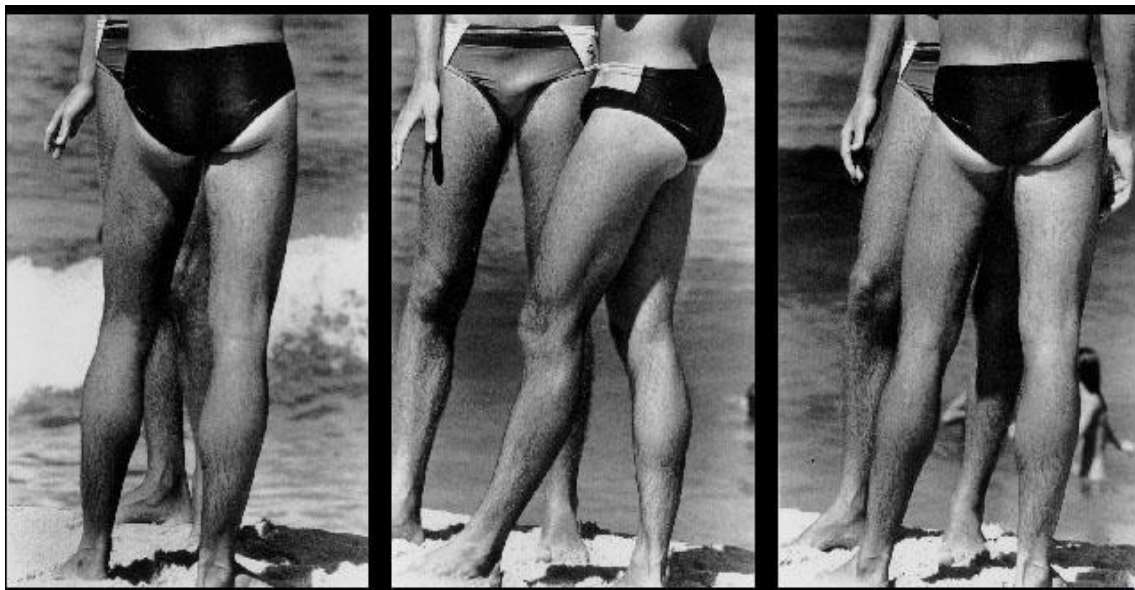


(Figura 5: *A Beach Triptych 8*, Alair Gomes. ca. 1980, matriz-negativo. Coleção Maurício Bentes. produção Fotográfica César Barreto)

Não era simplesmente um deleite, muito menos uma prática invasiva – já que tanto o voyeurismo como o homossexualismo, e também o pornoerotismo, todos eles carregam o interdito em forma de pecha ou o vetado em si – era, sim, o passe-livre, divinizado de Alair Gomes, o jovem senhor, a conferir à inacabada natureza humana uma perspectiva sacralizada e, é através dessa concepção, que o sexo é o passe o qual conecta a tal imperfeição humana à divinização. É a sacralização do humano, através do olhar que deseja, anseia voluptuosamente, pois os olhos de Alair transformam a nós, também, em *voyeurs* desse desejo. Além de sermos admiradores do homem estatuário, lapidado sensualmente em suas curvas e volumes, somos levados a tornear suas arredondadas nádegas, seus bíceps e tríceps túrgidos e suas genitálias, ora escondidas em mínimas sungas (vide Figura 6), ora explícitas, a enfrentar e a conformar o interdito (vide Figura 7). No entanto, nem pela ausência da nudez explícita, a obra torna-se menos sensual ou deixa de carregar consigo a pecha confrontada pela fotografia gay erotizada. Em ambos os exemplos, está-se diante de trípticos que trazem à

tona a fruição de deseabilidade e de sexualidade às quais Alair Gomes entregou-se em sua indelével procura estética.

O uso do tríptico deixa ainda mais tais atributos voyueristas repletos de seu movimento carnal de sua efemeridade paradoxalmente eternizada em suaves e libidinosos desenhos, que conformam com o ambiente da praia, e no segundo caso, mesmo *indoor*, o instante de liberdade e de libelo.



(Figura 6: Beach Tríptych nº 8, Alair Gomes. c. 1980. Coleção Maurício Bentes. Reprodução Fotográfica César Barreto).



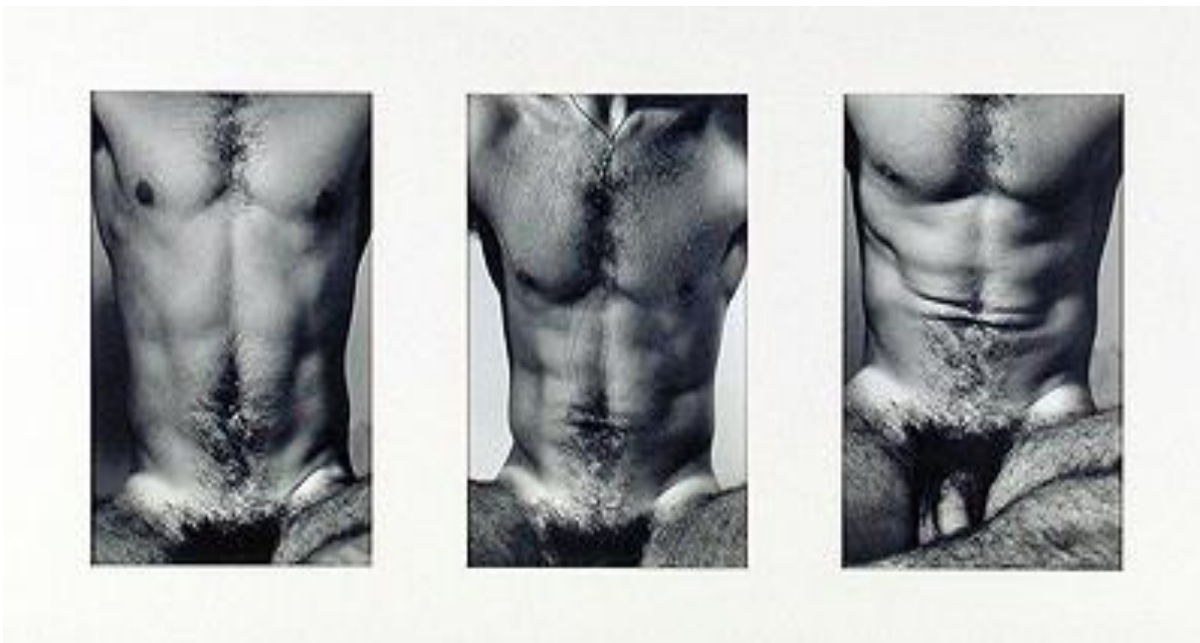
(Figura 7: *Fragment nº 1, Opus 3, Symphony of Erotic Icons*, Alair Gomes, 1966, gelatina e prata, 40 x 90 cm. Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (RJ). Reprodução fotográfica Sérgio Guerini).

Alair Gomes era fluminense de Engenho de Dentro, engenheiro civil e eletrônico de profissão, acabou abandonando essa carreira ainda muito jovem para se dedicar a vários campos do conhecimento: física moderna, matemática, biologia, crítica de arte e filosofia. Possuía uma refinada cultura, no entanto uma humildade enorme, segundo amigos e pessoas que o conheceram. Dedicou-se à fotografia depois dos 40 anos, deixando uma obra vastíssima de cunho homoerótico ou à fotografia gay, usando grandemente seus conhecimentos das ciências exatas para trabalhar, sobretudo volume/movimento/tempo em seus famosos trípticos.

É visível, o próprio Alair Gomes declara em entrevista a Joaquim Paiva: “ *Eu insisti muito em libertar o erótico- muitas vezes ele pode ser chamado de pornografia, eu nunca neguei a possibilidade de que minha fotografia poderia ser chamada de pornográfica – a qual de repente certas categorias a transcendem*”¹ (Gomes, 2001 p. 114), o pornoerotismo em Alair Gomes, comprovando que a união da pornografia e do “bom gosto” não necessariamente carecem da conjunção carnal ou do reducionismo da penetração e do orgasmo. A dedicação à explosão de sensualismo e erotismo impulsiona sua obra a esse campo do desejo, da posse, do voyeurismo, do interdito, daquela desobediência aos cânones, tão necessária para a sobrevivência da arte pornoerótica (vide Figura 4), como bem explicita Alexandre Santos (2006),

“Como diversos fotógrafos que se dedicaram à representação do desejo homoerótico ao longo da história da fotografia, Alair atuou de modo silencioso e quase sempre nas bordas do sistema das artes. Isto não o impediu, entretanto, do desenvolvimento de um trabalho de dimensões gigantescas, cuja originalidade e a narrativa íntima estavam à frente de sua época, pré-anunciando tendências da arte contemporânea recente” (SANTOS, 2006, Tese de Doutorado).

1. *I insisted so much in liberating the erotic – often, it can be called pornography, I never denied the possibility that my photography could be called pornographic – that suddenly, certain categories were transcended*



(Figura 8: *Fragment n° 2, Opus 3, Symphony of Erotic Icons*, s.d., Alair Gomes, gelatina e prata, 27,7 x 21 cm. Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (RJ). Reprodução fotográfica Sérgio Guerini).

Urge também registrar que, através das fotografias de Alair Gomes, está firmado o ícone homoerótico do homem carioca das décadas de 1970/80. O corpo esculpido, trabalhado nos exercícios físicos (vide Figura 5), dando-nos mostras da visão narcísica e extremamente vaidosa que pairava no ar e que passa a virar uma estética e uma necessidade imagética na arte, necessidade a qual, segundo Leddick (2005, p. 29):

“Paradoxalmente, as qualidades que os homossexuais sempre têm admirado nos homens são as que as mulheres apreciam. Ninguém lhes tinha antes perguntado a sua opinião. Dependentes dos homens, elas calavam-se. Presentemente, elas são livres para admirar uma bela coxa, um dorso largo, um abdômen em forma de plaquinha de chocolate. Aquilo que delas exigiu-se durante séculos – ‘Sê Bela!’ - exige-se doravante dos homens também. Estes perderam, com isso, talvez, a sua imagem de protetores, mas ganharam o direito de ser ternos” (LEDDICK, 2005, p 29).



(Figura 9: *Sem Título* , Alair Gomes, ca. 1980, matriz-negativo. Coleção Maurício Bentes. Reprodução Fotográfica César Barreto).

E essa ternura está também presente nos títulos de uma série de suas obras. Alair Gomes era músico e pensava os corpos fotografados, como notas inseridas em uma partitura musical: “*Gomes refere-se constantemente à música. Suas composições são puras*

construções de ritmo em imagens as quais nos levam a vislumbrar a obra em seu todo, não em detalhes”² (CAUJOLLE, 2001, p. 145), daí advêm os títulos que nos remetem a palavras de mesmo campo semântico, como: Sonata, Opus, Sinfonia, frações melódicas de uma partitura original e particular, as quais deram origem às famosas *Sonatinas*.

As sequências de fotografia variavam de nome, como a que ele denominou de *Symphony of Erotic Icons*, compreendida em cinco movimentos (*Allegro, Andantino, Andante, Adágio e Finale*), todos com uma linguagem expressiva e metafórica, tal uma sonata ou uma sinfonia, ordenando as imagens através das mudanças de tempo, mostrando o corpo masculino jovem sinuosamente, com sombras marcadas, criando literalmente uma narrativa erótica da beleza edênica, a qual, segundo Pontual

“Tão próximo, tão magnífico, tão palpável, o corpo luta por nunca mais sair da foto: sabe que lá fora o aguarda seu contrário. O combate é tanto sinfônico quanto camerístico. Na estrutura musical, Alair Gomes encontra o melhor fio condutor para as suas sequências. A música dá essa impressão de um esplendor à margem da morte: é estritamente feita do presente. (...)” (PONTUAL, 1984, n. p.) (Vide Figuras 3/4).

A Alair Gomes, a imagem isolada não era suficiente para exprimir seu pensamento, ele preferia pô-las em sequência, a fim de criar cadência, significados vários e um ritmo interno. A temporalidade é essencial para o trabalho de Gomes (vide Figura 6). É a inexistência de uma linha de tempo com passado, presente e futuro, mas tão-somente o agora, como tempo único e metafórico, a abraçar a narratividade em fragmentos do desejo.

Alair Gomes musicou a beleza masculina com olhar e desejo renascentistas, embora a arte Clássica não tenha sido a sua escola de formação. Como crítico de arte e fruidor, declarou sempre que sua fascinação primeira pela arte se deu com o frequente contato com a Arte Moderna. Nossa herança ou tradição era, para Gomes, mínima em se tratando de Arte Clássica, e isto está mais do que evidente quando retrocedemos à Era Clássica ou até mesmo à Era Renascentista e verificamos que vivíamos ainda numa Idade Média, um território habitado por povos silvícolas de imensa cultura, imenso cabedal de ritos e de signos e de códigos, mas que foi exterminada pelo jugo ibérico. No entanto, o fotógrafo, que se viu atraído pelas distorções e abstrações da Arte Moderna, teve em Cartier-Bresson seu referencial primeiro quando o

2. Gomes refers constantly to music. His compositions are pure rhythm constructions of images which lead us to cease dwelling on details and read the whole instead

assunto era fotografia, (vide Figura 10), obra na qual se observa dois homens sentados um em uma cadeira e o outro no colo deste, perto a uma espécie de banca de jornal, conversando em atitude fraternal, que pode ser muito bem lida como homoafetiva, dentre outros poucos fotógrafos que Gomes recorda ter visto na Life Magazine. Mas seu contato com a fotografia era superficial.



(Figura 10 - Naples, 1960, por Henri Cartier-Bresson).

A Alair Gomes, contrário ao que se pensa, tamanho é o elo que o liga à estética Clássica, atraíam-no a pintura e a escultura dos séculos XIX e XX, pintura Moderna sobretudo, talvez a isso se deva o tardio porém obsessivo *affair* com a fotografia, já depois dos 42 anos. Um pintor possui o controle total (e gradativo) da imagem que ainda será e a modifica ao bel prazer de sua necessidade artística, “*um fotógrafo não possui o controle gradual sobre sua imagem*”³ (Gomes, 2001, p. 112). Alair Gomes acreditava, por um longo tempo, que não possuía a capacidade de produzir o todo da arte em uma imagem isolada, o todo com os seus detalhes e que o fazia comparar Cartier-Bresson a um grande pintor.

3. *a photographer does not have such a degree of control over his image*

Nas séries *Beach Triptych* e *Symphony of Erotic Icons*, Alair Gomes continua a investigar profunda e acuradamente a questão do movimento, da harmonia e da sequência. *Então tive a ideia de selecionar algumas fotos do Sinfonia a fim de reorganizá-las em uma sequência completa e independente* ⁴ (Gomes, 2001, p. 115). Das necessidades de dirimir alguns entraves logísticos para que suas fotos fossem expostas em uma galeria e a um público maior, dentre eles a quantidade de fotos era um dos, senão, o maior (*Symphony of Erotic Icons* possui, de acordo com o próprio Gomes, por volta de 1.800 fotografias). Com tantas imagens, *dentre quase 1.800 fotografias, era extremamente difícil de eu permitir a mim mesmo a tentativa e a sugestão de algo como movimento* ⁵ (Gomes, 2001, p. 114).

Gomes pensou nos trípticos que lhe permitiriam trabalhar com pequenas sequências de imagens, exercitando, contraditoriamente, a limitação (pois teve de selecionar tais sequências) e o movimento (a grande busca do fotógrafo). Além de, implicitamente, mostrar sua rebeldia e blasfêmia, lidando com um formato de exposição de imagens, o tríptico, fruto da Itália Renascentista e com intensa carga de conotação religiosa e sacra (católica), a fim de expor sua obsessão pela beleza e pela nudez masculina. Eu encarei o problema de arranjar um elo de estrutura plástica e visual entre três imagens somente. *Porque eram apenas entre três fotografias em vez de trinta; e nessas três, a harmonia era extremamente essencial* ⁶ (Gomes, 2001, p. 116).

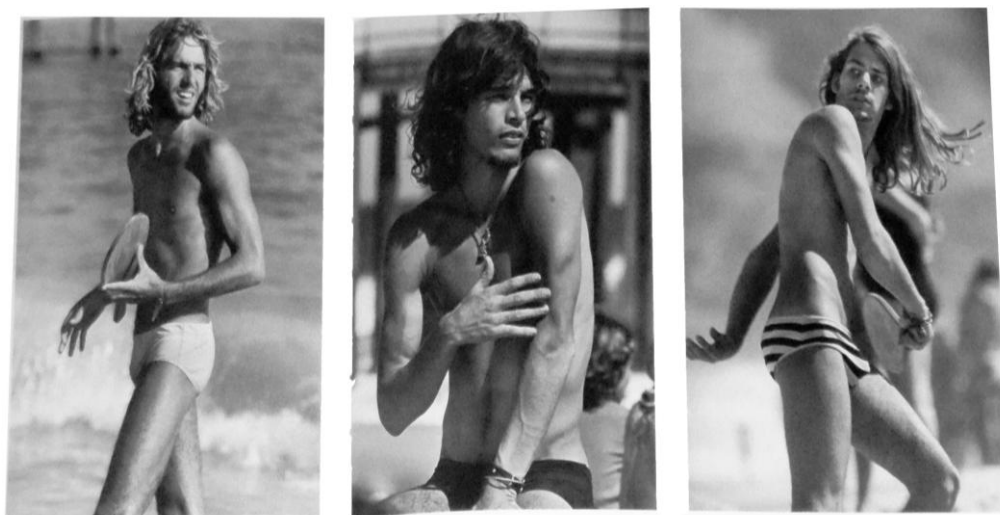
Ainda acerca da blasfêmia e do nu em relação ao uso do tríptico: *Trípticos sacros eram muito comuns na Itália Renascentista. Os trípticos possuíam uma conotação religiosa; eles consistiam em uma imagem central, com duas outras secundárias de cada lado, as quais juntas todas conformem uma unidade imagética... Eu estava cometendo uma espécie de blasfêmia, não em um mau sentido, mas por simplesmente usar uma nomenclatura religiosa em uma composição erótica* ⁷ (Gomes, 2001, p. 115). Vejamos a figura 11 e o que ela atesta e comprova sobre as reflexões de Gomes.

4. *So I have the idea of selecting some fotos from Symphony to reorganize them in a complete indepent sequence*

5. *of almost 1.800 photos, it was rare that I allowed myself to try and suggest something like movement*

6. *I was than faced with the problem of arranging a structure with a visual and plastic link between only three images. Because there were only three instead of thirty the need for harmony between them became absolutely essential*

7. *Altar triptychs were fevry commom in Italy Renaissance. The triptychs had a religious connotation; it consisted of a central figure, with two secondary figures on either side, and together they formed a composite but unified Picture... I was committing a kind of intentional blasphemy, not in a bad sense, but simply by using a triptically religious name in an erotic composition*



(Figura 11 – Beach Triptych nº 12, Alair Gomes, 1980, Coleção Gilberto Chateaubriand. Reprodução fotográfica Adan Costa)

Nesse tríptico (Figura 11), a figura central é a juventude masculina típica da beleza dos anos 1970, representada por um belo jovem, de cabelos longos, outra marca da revolução da época, entregue a uma espécie de languidez ou lascívia sob o tórrido sol carioca. As imagens secundárias dialogam com a central em se tratando de movimento (o uso pelos rapazes das raquetes, num jogo de frescobol, o qual nos remete à questão da ação) e de harmonia, pois há uma ideia bem nítida de que parece um jogar com o outro, tendo o rapaz do centro como catalizador dessa ligação unitária em uma sequência na qual a beleza masculina é adornada com precisão pelo desenho desse pintor/fotógrafo: o mar, a liberdade, o vento nos cabelos longos e ondulados, a sensualidade exposta e ofertada ao olhar voyeur e flâneur de Gomes, que os rege com a batuta do acentuado desejo, orchestra as três fotografias, tornando-as, conformando-as em algo uno em tempo, melodia, espaço, fruição, equilíbrio, imantados pelo erotismo, pela sexualidade.

Alair Gomes registrou sua atração, e não somente isso, suas experiências com jovens rapazes, em dez anos do que ele chama *Erotic Diary*. Com descrições minuciosas e em tom bastante acurado e literário, Gomes declarou que “*depois de passar mais de dez anos continuamente e obsessivamente envolvido com o Erotic Diary, eu comecei a ter real medo de não estar apto a continuar descrevendo indefinidamente este tipo de experiência*”⁸(GOMES, 2001, p.108).

8. *after spending more than ten years continuously and obsessively involved in Erotic Diary, I began to be really scared of no being able to continue describing indefinitely this kind of experience*

Esses diários tornaram-se aos olhos acurados de Gomes um extremoso trabalho estético, no entanto ele não o via como obra de arte literária.

A câmera de Alair Gomes era o instrumento fálico, ou seja, o objeto de atração, de aproximação e de contato com o mundo, especificamente com a corporificação da masculinidade e da beleza máscula. *“Há também um interessante lado relativo a minha personalidade. Minha experiência erótica sempre quis se desenvolver em uma forma de homenagem à beleza e à sexualidade de um rapaz,... o que eu desejava era possuir a chance de glorificar o corpo de outros homens”*⁹ (Gomes, 2001, p. 117). A fotografia veio com uma pós-graduação *“talvez uma das primeiras no Rio de Janeiro. E este curso de pós-graduação incluía técnicas de fotografia e de laboratório. Meu velho interesse por fotografia levou-me a leituras, as quais já havia me sugestionado, sobre técnicas fotográficas”*¹⁰ (GOMES, 2001, p. 109). Durante esse período, Gomes passou mais de seis meses na Europa portando uma velha câmera Leica, em precárias condições. Fotografou de novo obsessivamente, à época, seus temas prediletos: esculturas e pinturas. Quando um amigo que possuía passagem livre (passe-livre) para o Panamá, por volta de 1965, trouxe para Gomes uma 35 mm com teleobjetiva. A partir de 1967, a fotografia entrou a fazer parte da vida cotidiana de Alair Gomes.

A visão de Gomes acerca de arte ligava-o diretamente à Arte Moderna. Visitou cuidadosamente, como crítico de Arte que era, a 2ª Bienal de São Paulo, a qual *“foi talvez a mais importante exibição de Arte Moderna no mundo”*. *Meu contato direto e meu treinamento como crítico de Arte começou com Arte Moderna, bem antes de Arte Clássica”*¹¹ (GOMES, 2001, p. 110). Todo o conhecimento que Gomes, à essa época detinha acerca de arte advinha de vinte anos de estudos sobre Arte Moderna. Ao longo de 1968 e de 1969, Gomes começou seu affair com a fotografia, pois *“nunca havia dito que fotografia não era arte. Isso começou assim de repente”*¹² (GOMES, 2001, p. 110). Foi quando resolveu transcodificar, realizar a transcodificação semiótica dos Erotic Diary em fotografia, o flerte e a

9. *There is also an interesting side of my personality. My erotic experience Always wanted to develop into a form of homage to the beauty and sexuality of a boy,... what I wanted was the chance to glorify the body of others*

10. *perhaps even the first in Rio de Janeiro. And this first post-graduate course included photography techniques and laboratory techniques. My old interest in photography led me to attend some lectures on photography techniques that I have suggested myself*

11. *was perhaps the most important exhibition of Modern Art in the world. My direct contact and my training even as na Art critic began with Modern Art, long before Classical Art*

12. *never told that photography was not art. It Just happened that*

metamorfose da literatura e da fotografia. Uma obra de dez anos de vida, para a qual Gomes havia se preparado com afinco e determinação, estudando profunda, sistemática e acuradamente literatura, “*não havia absolutamente nenhuma abordagem correspondente quando eu assumi a fotografia*”¹³ (GOMES, 2001, p. 111).

De suas temporadas na Europa, sob um olhar muito específico do desejo, temos de Gomes a série “*A New Sentimental Journey*”, através da qual mostrava uma nova forma de ver o estatuário clássico greco-latino sob pontos de vista (aqui se leiam ângulos) totalmente inusitados e, sobretudo, erotizados, e às vezes, em determinadas e específicas perspectivas do olhar, há a nítida sensação de que se está frente a uma cena de explícito ato sexual (vide Figura 12).

13. there was absolutely no corresponding approach when a took up photography



(Figura 12: foto de “A New Sentimental Journey”, de Alair Gomes)

Nota-se, diante desta fotografia (figura 12), que, do ângulo e perspectiva de Gomes, estamos diante de uma fotografia que captura o estatuário clássico, mas para o fruidor, é visível a intencionalidade de erotizar a obra Greco-latina clássica. No entanto, é no voyeurismo das séries “The Course of the Sun” e “Windows in Rio” e no voyeurismo e no flaneurismo de séries como “Symphony of Erotic Icons”, “Sonatinas, Four Feet” e dos “Beach Thryptics” que, no recorte dessa pesquisa,

esclarecem as obsessões de Gomes quanto à beleza masculina e apolínea: a questão indelével do olhar, da escopofilia, de extrair prazer na capturação através da prática da flâneurie, ou seja, esse vagar, andarilhar anônimo, invisível, atravessando e crusando pela beleza em multidão e dela perpetuar momentos melódiosos, únicos, singulares e que atestam e determinam uma época, um momento histórico, um grito de liberdade em forma de libelo artístico, um ícone a desvelar o desejo clássico, edênico, o qual se apropria da fragmentação do corpo, da musicalização dos corpos, dentre outras, característica indefectível do início da pós-modernidade, o corpo metonímico, o corpo movimento, o corpo desvelado e explicitado, o pornocorpo.



(Figura 13: A *Beach Triptych n° 16* , Alair Gomes, ca. 1980. Coleção Maurício Bentes. Reprodução Fotográfica César Barreto).

Alair Gomes nos legou o belo, o imediato preso ao eterno, à real concepção do homem em sua sedução feita de espasmos e sustos, repleta de um anonimato universal, uma fragmentação ávida pela captura do divino, do secreto, da liberação do interdito – alvo deste artigo em sua primeira parte. É um artista que, mesmo começando a fotografar tarde,

imprimiu a sua lógica de tempo, espaço, matéria, sexualidade, reminiscências de uma visão quatrocentista e oriunda das ciências matemáticas e físicas, por vezes, manifestada em plena forma de pornoarte, até hoje, legada a um certo esquecimento, ou mesmo desconhecimento. Sem esquecer da questão do movimento, da harmonia entre as fotos, sobretudo quando se trata de um tríptico, como o da Figura 13, no qual explora a sensualidade de um jovem carioca se exercitando na praia. É fruto de seu flaneurismo esse olhar investigativo, detetivesco, mas acima de tudo, erótico, sensual, música sem som, imagens em movimento e melodia decantada ao corpo masculino e sua exposição apolínea.

O flaneurismo é nítido na obra de Alair Gomes. Paulo Herkenhoff, em “Alair Gomes”, catálogo lançado quando da exposição das obras do fotógrafo numa grande retrospectiva da Fundação Cartier em Paris, no dia 14 a 27 de março de 2001, em artigo narra

“Em uma manhã imaginária, ao longo dos anos setenta, dois homens de idades maduras atravessam a Avenida Nossa Senhora de Copacabana no Rio de Janeiro. Eles não se entreolham. Eles estão à cata de rapazes. Um desses homens era Alair Gomes, o outro, Michel Foucault. O fotógrafo ia para as suas ocupações diárias. O filósofo estava na cidade para conferências denominadas de *Truth and Legal Forms of expression*. Eles se atravessam mutuamente no contexto de suas experiências sexuais com o corpo. Para um, desejo tornara-se os olhos do fotógrafo e isso o alimentava. Para o outro, um pensamento crítico relativo ao discurso sobre o corpo, sexo e poder era atravessado pelo desejo”¹⁴ (HERKENHOFF, 2001, p. 140).

Nas palavras do artigo de Herkenhoff, está explícita a flâneurie praticada por Alair quando ele declara que ao atravessar a Av. Nossa Senhora de Copacabana, Gomes estava em suas ocupações diárias, de capturação da beleza masculina. E afirma taxativamente que experiências relativas ao desejo pertencentes à categoria do discurso atravessavam a obra de ambos os intelectuais. E que ambos estavam a andarilhar atrás de belos jovens; e mais, Herkenhoff declara ainda que “*motivado pela sua obsessiva fascinação, Alair Gomes tirou fotografias incessantemente. Elas eram homenagens à jovem figura masculina como algo de Belo*”¹⁵ (HERKENHOFF, 2001, p. 140). Em poucas palavras, Herkenhoff resume duas características impressas na fotografia de Alair: a flâneurie e a desejabilidade pela beleza.

14. *One imaginary morning during the seventies, two men of a mature age cross each other along Avenue Nossa Senhora de Copacabana in Rio de Janeiro. They do not look at each other. They are looking for boys. One of these men are Alair Gomes, the other Michel Foucault. The photographer is going about his daily occupations. The philosopher is in the city to give conferences on Truth and Legal Forms of expression. They cross each other in the context of their body experience. For one, desire becomes the eye of the cameraman and feeds it. For the other, critical thinking relating to discourse on the body, sex and power is crossed by desire*

15. *Motivated by his 'obsessive fascination', Alair Gomes takes photographs unceasingly. They are 'homages to the young male figure' as 'a thing of beauty*

Alair foi o *voyeur/flâneur* inspirador, viajante/caminhante, o qual dedilhou o corpo do homem em atitude paradoxal entre o cristão e o herege, entre o secreto e o explícito, entre o silêncio do desejo e a ferocidade da música. Morreu tragicamente em 1992, cerceado definitivamente em sua jornada de amor sentimental e marginal. Deixou-nos a expressão do poro em fotogramas, do cálice em sumos, do pagão em beato, do esteta em bruto, da metafísica em palpabilidade.

Capítulo 4: Alvin Baltrop e os *piers* novaiorquinos



(Figura 14: Alvin Baltrop, "Untitled", 1975-1986. Gelatina-prata de impressão. 5 2/3 x 4 Polegadas)

Abre-se o capítulo dedicado a Alvin Baltrop com uma fotografia do artista, a qual nos mostra o fim da era em que os *piers* do Manhattan West side, que se estendiam por extensa orla, deixaram de exercer a função de local de encontros e desencontros; lugar de sexo bacântico e de evasão ou escapismo, característica presente em todas as obras de artistas que se sentiam ou eram marginalizados. Esta fotografia conforma a própria representação da era pós-HIV. Todos ou quase todos os frequentadores dos *piers* e, muitos deles, dentre os quais importantes artistas, tornaram-se amigos de Baltrop e sucumbiram ao que se denominava, à época, de “câncer gay”. Fotografia esta de solidão, abandono, destruição de um plano de libertação sexual que foi por águas abaixo.

Alvin Baltrop nasceu no Bronx em 1948 e faleceu de câncer no ano de 2004, num hospital em Manhattan. Serviu à Marinha norteamericana e, aos 26 anos, iniciou uma longa e profícua produção fotográfica. Produção essa que teve uma rara e exígua vitrine. Foram poucas as exposições e também é diminuto o rol bibliográfico acerca de sua arte. Arte Militante, pois Baltrop era negro e bissexual assumido. Por essas razões e pela captação da vida sexual homoafetiva, pelos *cruisers*, *loosers*, pela liberdade e libertinagem nascida no início dos anos setenta em relação, sobretudo, ao universo gay, pelo consumo abusivo e diversificado de drogas, que a fotografia desse artista foi condenada ao interdito, aos porões

da arte, aos guetos, ao submundo. Por isso as edições destinadas à obra de Baltrop são tão raras e rarefeitas.



(Figura 15: Alvin Baltrop, “One foot”)

A nudez explícita, o olhar voyeurista, o olhar flâneur, todos esses ingredientes estão presentes no olhar de Baltrop na fotografia “One Foot” (Figura 15), a qual nos mostra os amplos espaços nos *piers* de Nova Iorque, que serviam para a busca por sexo anônimo, por drogas, por quaisquer prazeres fugazes e entorpecedores. E ainda se nota a presença de um desequilíbrio desse único pé que serve também para refletir acerca do limite da arte homoerótica, do gesto em oferenda, dos caminhos calcinados da interdição. Isto o faz um fotógrafo outsider e flâneur.

O chão da fotografia de Baltrop é a urbe, o asfalto, as construções e desconstruções. Na foto, há a presença da exaltação apolínea, a harmonia anatômica clássica, com todo o

apuro técnico e estético, há até um jogo de algo como um claro-escuro, uma ressonância que a liga imediatamente com a arte do Barroco.

Todavia, é totalmente dionisíaca, quando se trata de contextualizá-la nos *Manhattan's West Side piers*, onde o sexo pode rememorar cidades sodomitas. Sexo livre, gratuito, efêmero, sem nenhum comprometimento, a não ser o orgasmar-se. Há um forte elo entre o invisível fotógrafo e o apolíneo objeto de sua captação. Há também a relação de todos os que se envolvem com a fotografia, incluindo aí o fruidor.

Com sua Yashica de dupla lente, acabou por se tornar também um dentre os párias os quais ele próprio fotografava, até pela sua condição de bissexual e ainda estar como personagem numa América em franca decadência pós-industrial, com seus *piers* abandonados (vide figura 16), portos à distância dos olhos e radares da polícia. Local totalmente propício a qualquer atividade tal como usar drogas, marginalizar-se, flunar por entre esse cenário e registrá-lo foi tarefa de Baltrop.



(Figura 16: Alvin Baltrop - Painter)

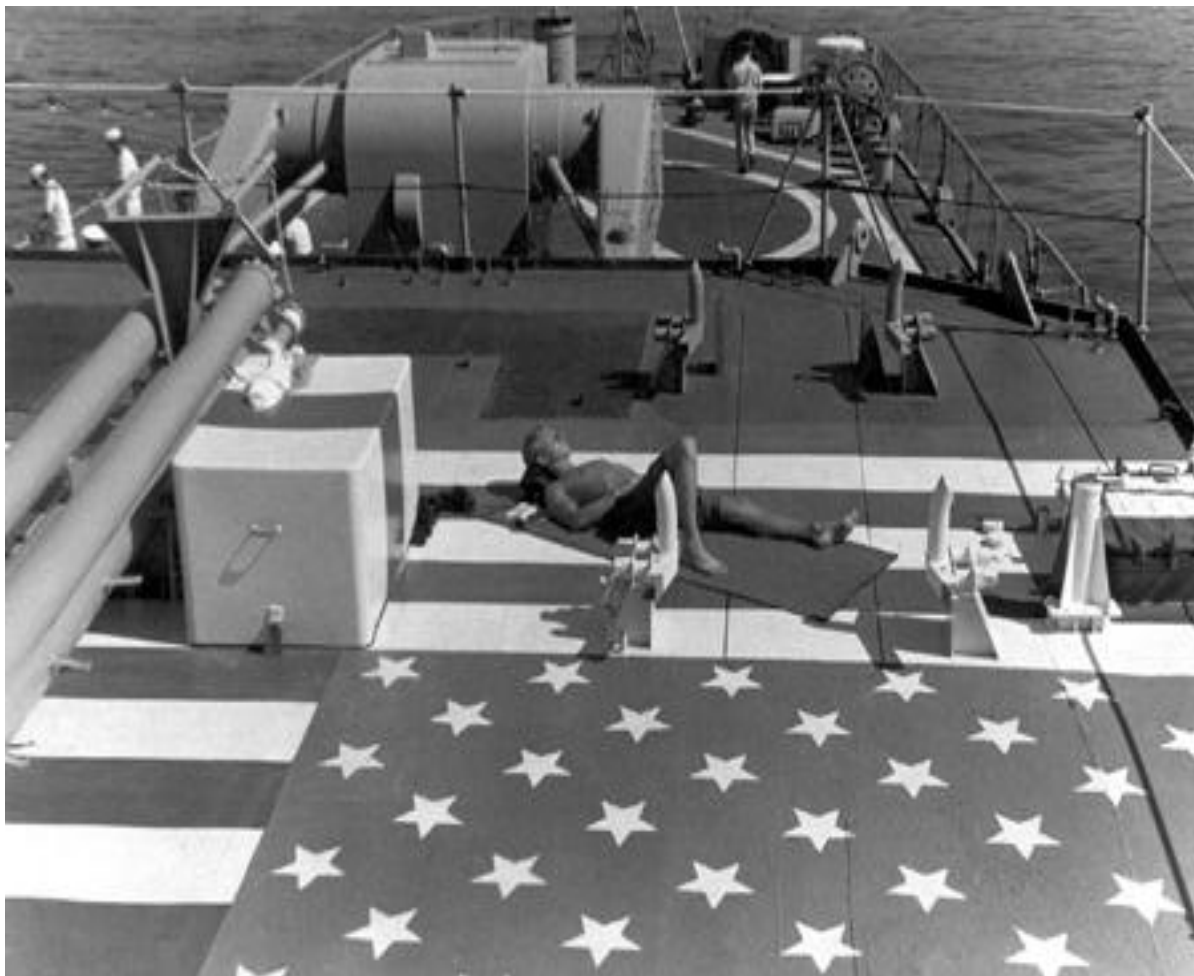
Nessa foto (figura 16), especificamente, temos o cenário de decadência e abandono aos quais foram relegados os *piers* e edificações que cresceram no entorno destes, onde

também viviam artistas que eram totalmente “*off spotlights*”, os outsiders e marginalizados artistas sem galeria, e alguns deles sem teto. Todavia, fazendo-se presente a sensualidade masculina seminua, e toda uma leitura s gnica que se pode depreender, como metáforas aos *glory holes*, e o próprio buraco a nos remeter ao sentido pleno de voyeurismo, o olhar invasor, bisbilhoteiro; o esconderijo, o qual nos transporta ao secreto mundo gay, como diz o próprio Baltrop em documentário de Joseph Lovett, “*Gay Sex in the Seventies*”: “...estas fotografias só me trazem boas recorda es. Agora se tornaram para mim um monte de amontoados”. Baltrop vai mostrando fotos e comentando que foram tiradas entre junho de 1969 e junho de 1981, ano marcado pelo surgimento da AIDS, e fala sobre como, nesse hiato, o momento foi libertino, talvez somente comparado a Roma da antiguidade. Baltrop sorri, balança a cabeça positivamente e diz que sim, por certo foi. Isto tudo acontece até o primeiro minuto e meio de documentário. Aquela era uma época em que mulheres e gays estavam reclamando seus direitos, porém, mesmo num momento de fervor e de libera o sexual, o homossexualismo não era visto ainda como uma orienta o individual e intransferível, mas sim, como uma patologia que haveria de ter cura.

Daí resulta o problema da marginaliza o de uma arte realizada por indivíduos que fugiam dos padrões sociais estamentados e estratificados, ditos e tidos como “normais” e/ou “padronizados”, e se refugiavam em guetos, lugares abandonados e propícios   concretiza o do que era vetado. Para Rilke, em seu Diário de Florença,

“A cria o do artista   uma insígnia: a partir de seu íntimo ele exorciza todas as coisas pequenas e ef meras: seu sofrimento solitário, seus desejos vagos, seus sonhos angustiados e aquelas alegrias que perdem o vi o. A  sua alma se engrandece e torna-se festiva, e ele criou o lar para si mesmo” (RILKE, p. 37, 2002).

Entre os anos de 1969 e 1972, Baltrop exerceu sua outra profissão, a de médico, prestando serviços   Marinha norteamericana. Quando embarcava para longas viagens, levava consigo a Yashika, a fim de flagrar momentos de seus companheiros de farda e realizar a cr nica de bordo, o diário de bordo das rela es entre os soldados. Já aí, nesta sua fase de Marinha, fazia-se presente o homoerotismo voyeur e flâneur (vide Figura 17).



(Figura 17: Alvin Baltrop, *Beleza Americana (Marinha)*, 1970. Impresso 2011. Cópia de prata gelatina 8 1/2 x 12 3/4 Polegadas.)

Nessa fotografia de Baltrop, ainda a serviço da Marinha (*Navy*) norte-americana, nota-se a captura voyeurística pelo pedido, proposital ou não, requerido ou não, para que o objeto – aqui, leia-se homem belo e militar – apareça num momento de lazer, desfrutando do sol, sem nem sequer, e é isto que insinua a imagem, saber que estava sendo fotografado. Além, claro de andarilhar, promovendo a flâneurie dentro do navio, a fim de congelar momentos de intimidade entre os militares ou deles somente consigo mesmos, como no caso da foto em análise. Baltrop já carregava de sensualidade suas incursões fotográficas (há de se reparar nos signos que nos remetem imediatamente ao falo e ao poder da masculinidade, conseqüentemente). Sensualidade que se tornará avassaladora na série que realizaria um pouco mais tarde nos *piers* de Nova Iorque.

Ainda sobre a foto de Baltrop “*American Beauty (Navy)*” (figura 17), há um esclarecedor senso de transgressão ao expor um dos símbolos máximos de uma Nação, a bandeira, sobretudo para a bairrista sociedade norte-americana, e deitá-la no mesmo chão onde se deita um homem a expor-se seminú, tomando sol, imagem essa de extrema sensualidade e

erotização. Não deveria ser bem assim que a sociedade da época desejava ver e compartilhar seus símbolos nacionalistas e pátrios, ou mátrios, ou seja, contextualizando com uma cena homoerótica.



(Figura 18: Alvin Baltrop, *Three Navy Sailors*, 1969.72. Gelatin silver print, 8 e meio x 12 três quartos inches. Collection Morteza Barharloo, Houston.)

Outro bom exemplo dessa incursão de Baltrop ao universo íntimo da vida militar está na fotografia “*Three Navy Sailors*”, (vide Figura 18) na qual o fotógrafo expõe o objeto de seu desejo, a figura do homem, másculo sobretudo por não estar em trajés civis, em momento de relaxamento, de descontração, invadindo, assim, mais uma vez a vida militar, contrapondo-a com o seu olhar de quem escreve ou narra em um diário. E é nesse *diário de bordo* em que encontramos a libido ressurgente, a leitura da existência de efêmeros e quase impossíveis momentos de liberdade e camaradagem, nunca por outro artista explorado de maneira a conformar a ideia oposta a que a vida militar e o exercício do dever cívico impõem e ordenam, a do relaxamento e da desejabilidade. A foto é uma rara amostra de como perscrutador e imiscuidor era o olhar de Baltrop. Caracterizando-o como um arguto flâneur a serviço de manifestos, de libelos originados no seio da época em que viveu e na que realizou seu trabalho fotográfico de captura do mundo pária, da marginalidade, ou mesmo do

universo no qual não penetra a festa escura, aos olhos da sociedade contemporânea a ele, do desejo homossexual, ainda mais quando se tratava do explícito desejo da homossexualidade.

Capítulo 5: O Voyeurismo e o Flaneurismo na fotografia gay de Gomes e de Baltrop

“A cidade é o templo do *flâneur*, o espaço sagrado de suas perambulações. Nela ele se depara com sua contradição: unidade na multiplicidade, tensão na indiferença, sentir-se sozinho em meio a seus semelhantes” (MASSAGLI, p. 56, 2008).

A prática do andarilhar, do *trottoir*, do caminhar, enfim, a *flânerie* é prática desde que o primeiro homem precisou investigar territórios ou oferecer mercadorias, ou mesmo, oferecer-se como tal. Walter Benjamin declara que Hippolyte Babou, (24 fevereiro/1823 - 21 outubro/1878) escritor e crítico literário francês, via a *flânerie* dessa maneira: “*Quando Balzac rompe os muros para abrir caminho à observação..., ficamos à escuta atrás das portas... numa palavra, nos comportamos, segundo dizem nossos vizinhos ingleses em sua dissimulação, como Police detective*” (BENJAMIN, p. 40, 1994). Victor Hugo diz, segundo Benjamin, que a multidão entra na poesia como objeto de contemplação. Então encontramos no ato de ser *flâneur* dois pontos cruciais para esse estudo analítico e comparativo entre dois artistas que praticavam a *flânerie*. Podemos ver, através das fotografias de ambos, a procura, a busca, a investigação, e estas somadas à contemplação, à admiração e mesmo ao desejo mais anatômico-fisiológico.

A palavra *flâneur* deriva do verbo *flâner*, que nada mais é do que passear, caminhar. Baudelaire é que teoriza: “*O prazer de se achar numa multidão é uma expressão misteriosa do gozo pela multiplicação do número*” (BENJAMIN, p. 54, 1994). O *flâneur* originou-se na obra de Baudelaire, que o já havia percebido em *O Homem Ordinário*, conto de Edgar Allan Poe, de quem Baudelaire era leitor e tradutor, portanto, o *flâneur* é o ser invisível, que vaga e possui, ao mesmo tempo, uma percepção nova, diferenciada, particular, sinestésica, empírica, sexual, marginal da cidade e seus recônditos. Baudelaire, nos *Quadros Parisienses*, de “*As Flores do Ma’l*”, exatamente na primeira estrofe do poema *As Velhinhas (Les petites vieilles)*, versifica sobre o *flâneur*:

“No enrugado perfil das velhas capitais,
Onde até mesmo o horror se enfeita de esplendores,
Eu espreito, obediente a meus fluidos fatais,
Seres decrepitos sutis e encantadores...”

.....
Todas me embriagam! Mas, em meio a tais criaturas,
Algumas há que , transformando a dor em mel,
Disseram ao Fervor que lhes deu asas puras:
Hipogrifo possante, transporta-me ao céu!...”
(BAUDELAIRE, p. 335/339, 1985).

Baudelaire inscreve, em versos, em seu livro “As Flores do Mal”, a experiência da embriaguez, dos *fluidos fatais*, do mel, do fervor, das asas puras até ao céu, aos quais se lança o flâneur em sua experiência ao atravessar a cidade, e tais essências podem imediatamente se referir a sensações físicas e epifanias ou gozos espirituais, além do quê, esses orgasmos podem ser e representar os efeitos entorpecedores e lânguidos trazidos pelo orgasmo quando nos referimos aos denotativos também. Tudo isso provocado pela prática da flânerie. O flâneur encanta-se, inebria-se, e, quando artista, nutre sua obra com a plenitude desse “vício”, que é o de desbravar a cidade e seus meandros, seus arrabaldes, seus guetos e sua multidão. E, segundo Baudelaire,

“revela alguns traços notáveis, e basta apenas segui-los para encontrar instâncias sociais tão poderosas, tão ocultas, que poderiam ser incluídas entre as únicas capazes de exercer, por meios vários, uma influência tão profunda quanto sutil sobre a criação artística” (Baudelaire, p. 119, 2001).

Crê-se que, antes de andarilhar, sonhamos, ambas ações quase fluidas, se se estivesse aqui a tratar da linguagem onírica e seus mecanismos mais específicos. Sonhar é, para Jorge Luís Borges, a primeira manifestação de criação estética do homem. Ao narrar o sonho, estaria o ser criador recriando ou transcriando a sua obra de arte. Seria a criação sobre a criação, maneiras de criar esteticamente e de recriar signos. Mas que sonhar é um momento em que a alma sai do corpo e brinca, aí acrescenta-se: sai a andarilhar. Isso se lê em conferência do livro “*Sete Noites*”, o qual conforma sete conferências deste imenso escritor, palestras em Cuba por volta da década de 1980, dentre elas, uma dedicada ao sonho e ao pesadelo. Andarilhar, ou mambembar sentimentos, desejos, encontros e até desencontros é como invadir um terreno estrangeiro tal qual o território do sonhar, onírico.

A prática da flânerie nasce justamente no final do século XIX, quando as galerias com vitrines começaram a surgir e a oferecer seus produtos aos olhos perscrutadores. “O flâneur é um ser abandonado na multidão. Com isso partilha a situação da mercadoria. Não está consciente dessa situação particular, mas nem por isso ela age menos sobre ele. Penetra-o como um narcótico que o indeniza por muitas humilhações. A ebriedade a que se entrega o flâneur é a da mercadoria em torno da qual brame a corrente dos fregueses” (BENJAMIN, p. 52, 1994). A busca por um encontro às escuras, às escusas, o personagem invisível que se atrai por causa do prazer de se achar na multidão e nela: “*Quem sai em busca de passatempo, busca o prazer*” (BENJAMIN, p. 55, 1994).

A figura do flâneur está indelevelmente atrelada à modernidade, pois este ente que procura, que encontra prazer na multidão, sendo ele um solitário, o qual busca o circunstancial e o episódico e almeja o fugaz e o contingencial, esse ser “*procura alguma coisa que nos será permitido chamar de modernidade, pois não se apresenta palavra melhor para exprimir a ideia em questão. Trata-se, para ele, de liberar, no histórico da moda, o que ela pode conter de poético, de extrair o eterno do transitório*” (BAUDELAIRE, 2010, p. 35). É assim que o poeta e esteta da vida moderna costura a concepção da flâneurie com a modernidade e encerra-as numa relação de dependência mútua: o flâneur existe em função da modernidade, da urbe em efervescência, do pulular da cidade, e a modernidade será marcada, em sua essência mais transitória, através de cronistas/artistas plásticos considerados verdadeiros andarilhos da arte, tal qual um flâneur. Baudelaire ainda esclarece que

“Numa palavra, para que toda modernidade seja digna de se tornar antiguidade, é preciso que dela se extraia a beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe outorga”. (BAUDELAIRE, 2010, p. 36).

Charles Baudelaire, em seu artigo “O Pintor da Vida Moderna”, publicado originalmente no jornal parisiense *Figaro* em novembro e dezembro de 1863, analisa a obra de Constantin Guys, o qual, além da antonomásia ou epíteto a que o tempo e o gênio do pintor lhe alcunharam, é um dos símbolos máximos da flâneurie (vide figura 19), na qual “o pintor da vida moderna” apresenta uma cena de rua parisiense, cotidiana, fugaz, representativa da prática do flâneur, observador do burburinho da cidade, sem intervir na cena, sem dela participar. Um real flâneur que toma o episódico e o conforma em arte.



(Figura 19: “*Reunião de numerosos Personagens*”, de Constantin Guys s/d. Musée Du Louvre)

E não somente dessa prática, que se faz inerente à modernidade e à segunda metade do século XIX, de que se nutria Constantin Guys e assim alimentava sua arte, mas, além e acima e no entorno dessa pintura, presenteou-nos com uma das facetas da arte: o átimo perpetuado. Baudelaire nos apresenta esta figura ímpar à época e nos mostra o autêntico flâneur, explicitando que

“A multidão é seu domínio, como o ar é o do pássaro, como a água, o do peixe. Sua paixão e sua profissão consistem em esposar a multidão. Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, constitui um grande prazer fixar domicílio no número, no inconstante, no movimento, no fugidio e no infinito”. (BAUDELAIRE, 2010, p. 31).

A modernidade sustenta-se impregnada dessa fruição transitória, célere ou fugaz. O homem dessa época é espectador da crônica da urbe. É aquele que flagra, num preciso e instantâneo golpe de vista, o *plot* da trama, a causa do conflito, o íntimo do circunstancial, o frame. Esses homens, artistas do início da modernidade são, também, espíritos incógnitos, os quais se sentem em casa estando fora de casa. É, para Baudelaire, equivalente a estar “*no centro do mundo e continuar escondido do mundo... O observador é um príncipe que usufrui, em toda parte, de sua condição de incógnito*” (BAUDELAIRE, 2010, p. 30). Estar na multidão fazendo-se invisível a ela, eis o maior gozo desses artistas. Além do quê, o “*amante da vida universal*”, outra antonomásia baudelairiana para aquele que

“Admira a eterna beleza e a admirável harmonia da vida nas capitais, harmonia tão providencialmente mantida no tumulto da liberdade humana. Contempla as paisagens da grande cidade, paisagens de pedra acariciadas pela bruma ou batidas pelas lufadas do sol”. (BAUDELAIRE, 2010, p. 31).

A arte, ao voltar-se para a brevidade da vida e de seus fragmentos ou cacos de histórias, narrativas transfiguradas formadas por mosaicos, e não se voltando aos temas grandiosos, augustos, heroicos e eternos, abre de vez as comportas que jorram a modernidade. Baudelaire, através de Constantin Guys, introduz em nosso repertório de fruidores da arte, todos os que elaboraram e criaram suas obras a partir do amor ao movimento e ao secular segundo no átimo da contemporaneidade, ou seja, esse apego ao efêmero, como a única e imperiosa necessidade de retê-lo e eternizá-lo.

Apreende-se que, na década de 1970, afirmou-se um tipo de fotografia livre e admiradora da beleza masculina, especificamente a registrada de maneira voyeurística e flaneurista, às escusas da permissão dos homens capturados (vide Figura 20) e às escuras, tal como convinha à condição dada ao olhar gay, condição de segredo, de pária, de outsider. Giddens atesta essa condição do homossexual, a qual, segundo Foucault

“...foi também um caso das numerosas perversões catalogadas por psiquiatras, médicos e outros profissionais. Estas formas diversas de aberração sexual foram ao mesmo tempo abertas à exibição pública e transformadas em princípios de classificação da conduta, da personalidade e da ato-identidade individuais. O propósito não era terminar com as perversões, mas atribuir-lhes ‘uma realidade analítica, visível e permanente’; elas foram implantadas nos corpos, furtivamente introduzidas em ‘modos de conduta indignos’. Por isso, na legislação premoderna, a sodomia era definida como um ato proibido, mas não era uma qualidade ou um padrão de comportamento de um indivíduo. No entanto, o homossexual do século XIX tornou-se ‘um personagem, um superado, um registro de caso’, assim como ‘um tipo de vida, uma forma de vida, uma morfologia’” (GIDDENS, p.29,2011).

Nessa fotografia, de Alvin Baltrop (Figura 20), nota-se que o uso da teleobjetiva nos remete ao distanciamento do artista em relação ao objeto de seu desejo, característica da escopofilia, no entanto o prazer do voyeur não é se envolver diretamente com o objeto de seu vislumbre e de sua busca. Percebe-se, ainda, nessa foto, que a imagem realizada por Baltrop tem o apurado senso de desequilíbrio e daquela sensação de quem está em queda livre, num despenhadeiro ou abismo, tal qual um acrófobo, pois nela sente-se nitidamente a presença de

como o homossexualismo era ainda entendido (ou não entendido) pela sociedade e visto, sobretudo, por quem não era homossexual, como algo em franco despencar. O voyeurismo consiste nesse fazer fotográfico por detrás, “*rear window*”, fora da lei, sem a permissão de quem quer que seja, a não ser do desejo pelo objeto capturado. Sem esquecer do olhar estético a imantar a obra. Da paleta de prata, cinza, negro e, como pontos de foco, um foco cerrado, o homossexual equilibrando-se no abissal oferecimento.



(Figura 20: Alvin Baltrop em suas incursões pelos *piers* novaiorquinos).

Reforça-se, aqui, que a fotografia gay já existia desde metade do século XIX, com Eadweard Muybridge e seus estudos científicos sobre o movimento humano e animal; Thomas Eakins, pintor norte-americano que se inspirava em fotografias que tirava de homens nus a fim de realizar seus quadros; A. Calavas, Vincenzo Galdi e Von Gloeden, e no começo do século XX, disfarçada em adoração antropocêntrica renascentista católica apostólica romana, no entanto me refiro à fotografia gay criada através do olhar gay, escondido, na marginalidade da existência do artista, o qual sonda a beleza a passar por uma rua em direção a uma praia carioca ou mesmo a tomar sol num cais portuário em Nova Iorque. Ou mesmo,

como nessa foto de Gomes (Figura 21), quando o artista captura a juventude nua a se atirar às ondas, a impetuosidade, a leveza, a sinuosidade a nos trazer erotismo explosivo e incontido e um olhar totalmente flâneur, a expor a sensualidade inocente, mas repleta de desejo.

O corpo totalmente nu do rapaz fotografado, em sua figura curvilínea embora magra, lânguida e esguia, a correr, tem o movimento da nudez do mar, os quais se equalizam e se fundem entre curvas e ondas. É um momento celular, de extrema fugacidade, visto que, então, de precisão, de movimento. Tudo a seu tempo, seja ágil ou leve, desdiz a inércia de um único frame, vemos na fotografia do garoto uma narrativa do foi e do porvir, do evolir-se e do capturar-se a sensualidade em ação (movimento este que era a essência dos trípticos de Alair e de toda a crença do artista na arte fotográfica como tempo, espaço, ação, fuga, harmonia) e de música, eternizado em um fotograma, o qual declara amor à beleza e à juventude masculinas e à precisão da arte e do olhar imiscuidor, investigador: voyeur e flâneur.



(Figura 21: Alair Gomes - "Nu - Praia")

Houve um olhar de desejo bruto, palpável, obsceno, mas, ao mesmo tempo, estético, era a pureza da capturação do homem nu ou seminuo, realizando a coisa mais simples, o viver, porque

“(…) a concepção de corpo na cultura ocidental está intimamente ligada à questão da imagem e da representação. Se no início do século XX a arte moderna subverte a tradição do nu, através da fragmentação

e da deformação do corpo, na segunda metade do século essa crise da outrora equilibrada visão antropocêntrica é ainda mais acentuada uma vez que a matéria, a animalidade e a crueza passam a ser exploradas. (...), a arte contemporânea profana a antiga imagem de um corpo idealizado por intermédio do reconhecimento da corporalidade humana, seja através de uma ação ou pela ênfase da sexualidade, a utilização de fluídos e odores. A afirmação de uma ideologia de corpo autêntico e libertário, nas décadas de 1960 e 1970, contribuiu para a construção da imagem de um corpo puro centrado na experiência física e cotidiana.” (Matesco, Viviane, 2009, p. 7/8).

A imagem fotográfica consistente, ébria de esteticidade, a impregnar a íris de desejo, recria e reafirma ou reconforma o ícone gay da década de 1970, ajudada, hibridamente, como é o fluxo natural da arte moderna e pós-moderna, pelo cinema, pela liberação sexual dos *seventies*, pelos bons e velhos anos setenta, pelo obsceno ar de sexo a explodir através dos poros da sonora Disco Music, pela cultura *leather*, pelos *glory holes* e *darkrooms* em boates escuras, impregnadas por calças jeans, com suas imensas bocas de sino e, sobretudo, pelo culto ao corpo. O homem até então não tinha o costume de moldar músculos em seu físico, até essa explosão de liberdade sexual.

A fotografia desta década reestabelece e fundamenta o ícone gay através e, sobretudo, devido à flâneurie da fotografia gay de Gomes e de Baltrop: aquele, um homossexual, e este, bissexual, assumidos, e, acima e além, sem acordo algum, *voyeurs* e *flâneurs* do homem, belo *ragazzo*. Ambos catalizadores, maestros da beleza exposta a olho nu, crua e ardente de pornoerotismo. Estes dois artistas plásticos reconformaram a fotografia gay voyeurista e flâneurista e, junto a ela, o ícone gay, que perdura no inconsciente e no subconsciente popular de todos, sejam a qual gênero pertençam, segundo Rilke

“Saibam, pois, que o artista cria para si mesmo – unicamente para si mesmo. O que entre vocês se torna objeto de riso ou de choro, ele precisa moldar com mãos lutadoras e extrair de si próprio. No seu interior ele não tem espaço para o seu passado, por isso ele lhe confere nas obras uma existência despreendida, autônoma” (RILKE, p. 36, 2002).

Um deles estava no cais do porto de Nova Iorque, o outro na praia de Ipanema, no Rio de Janeiro e, sem saber, sem maquinação, sem um contrato prévio ou preescrito nem tácito, tinham como objeto de suas câmeras a beleza masculina, sob um olhar gay voyeur e flâneur, legaram-nos obras míticas, congelando o mito gay na fotografia, ou seja, a Mitologia da Fotografia gay. Agatão, em seu célebre discurso no banquete que oferece a Platão, discursa que “*Ora, a única maneira certa de elogiar alguma coisa é tornar manifesta a natureza daquilo que pensamos ser causa de certos benefícios*”(PLATÃO, 2011, p. 127/129), e o

benefício, não só de recriar um mito, mas de eternizar a beleza advinda do desejo foi, àquela altura, no que se empenharam Baltrop e Gomes.

Ao tratarmos de uma arte realizada por um homossexual e um bissexual assumidos, há de se explicitar o lado pária e marginal do gay – e, leia-se também dos guetos – em meados do fim da década de 1960, início dos anos setenta. Arte que brotava eventualmente de libelos ou quase sempre a fazer parte de um setor especificado, estratificado: “*No florescimento do Segundo Império, as lojas das ruas principais não fechavam antes das dez horas da noite. Era a grande era do noctambulismo*” (BENJAMIN, p. 47. 1994). Nota-se que a condição de ser notívago, excluído, arrabaldeado, remonta períodos bem distantes de nós e mesmo deles, os artistas e teóricos do *fin de siècle* XIX.

Como o recorte desta pesquisa está situado na década de 1970 e 1980, o anti-herói moderno ou o refúgio do herói baudellairiano é na massa da cidade grande, da urbe, da pólis. É da urbanidade e dos tempos modernos de que se nutre esse personagem ao vagar das ruas e avenidas, por entre gente desconhecida, no entanto na qual se espelhava e pela qual se espalhava. A prática da flânerie nasce com o despontar das galerias, das vitrines, dos produtos expostos aos escrutadores olhares dos anônimos transeuntes. Tanto para Gomes quanto a Baltrop, “...a rua se torna moradia para o flâneur que, entre fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto para o burguês entre suas quatro paredes” (BENJAMIN, p. 35. 1994). Alair Gomes tem uma Ipanema sob seus olhos; Alvin Baltrop, os cais de Nova Iorque, pois o flâneur, o artista que tem a flânerie como canal para registrar os vestígios, como disse Benjamin refletindo Baudelaire, “...a prazos regulares aos seus e que, naturalmente, interessam-se por ele e reparam na sua pessoa” (BENJAMIN, p. 41, 1994).

Susan Sontag aflora com suas ideias acerca da força predatória no ato de fotografar. Os homens sensuais ou sensualizados, nus ou seminus, em pleno coito ou numa corriqueira e cotidiana, mas também saudável ginástica na praia são fontes inesgotáveis de profundo desejo, sobretudo quando nos voltamos ao período em que a sexualidade estava no auge de seu liberalismo. Sontag completa que há, sim, um penetrar além do olhar e do eternizar, pois:

“...fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos” (SONTAG, p. 25, 2004).

A fotografia sinfonizada de Alair Gomes e a fotografia cruiser de Alvin Baltrop entrecruzam-se e se laçam como siamesas: no voyeurismo, na flânerie, na nudez masculina, na beleza apolínea a ao mesmo tempo dionisíaca. Havia no olhar dos dois artistas “...o sentido

do inatingível, que pode ser evocado por fotos (e que) alimenta, de forma direta, sentimentos eróticos nas pessoas para quem a desejabilidade é intensificada pela distância...” (SONTAG, p. 26, 2004).

Para unir ainda mais o sentimento explicitamente flâneur da fotografia de Gomes e de Baltrop, cuja analogia aproxima-os cada vez mais à intensa crença de que a fotografia gay é sabida à exclusão, ao esgueiramento, na distância, no sombrio e no anônimo. A própria palavra *shot*, o clique da foto, em inglês, vem a significar o tiro, o disparo da câmera ou o gole entorpecedor de uma vez. E é exatamente nesse sentido do caçador, do *human hunter*, que encontramos esse lado violentíssimo da fotografia, a que Susan Sontag se refere. Para ela,

“O flâneur não se sente atraído pelas realidades oficiais da cidade, mas sim, por seus recantos escuros e sórdidos, suas populações abandonadas – uma realidade marginal por trás da fachada da vida burguesa que o fotógrafo captura como um detetive captura um criminoso” (SONTAG, p. 70, 2004).

As fotos dos rapazes *seminus* em oferecimento aos transeuntes sob o sol carioca, ofertando, como mercadoria, a beleza, o suor, o sumo, o volume, a harmonia, foi passeada por Gomes com a batuta de uma maestro do olhar. A fotografia dos homens *seminus* e *nus* em oferecimento idêntico sob o sol novaiorquino, ofertando, como mercadoria, o sexo, o coito, a pornografia, foi também perscrutada com a Lambda no olhar. Como silenciar frente a uma arte que transpira liberdade, respeito, *loa*, desejo, sexo, marginalidade e genialidade? Baudelaire, tanto quanto Alair Gomes e Alvin Baltrop, “...amava a solidão, mas a queria na multidão” (BENJAMIN, p.47, 1994). E para acrescentar mais libido ao tempero da fotografia gay e flâneur dos dois artistas:

“Só a massa de habitantes permite à prostituição estender-se sobre os vastos setores da cidade. E só a massa permite ao objeto sexual inebriar-se com a centena de efeitos excitantes que exerce ao mesmo tempo” (BENJAMIN, p. 53, 1994).

A arte de Gomes e de Baltrop é derivada do exercício da flânerie quando se permite vasculhar, em diversos setores da cidade, o objeto sexual e embeber-se (e a nós, fruidores, embriagar-nos) desses efeitos excitantes e inebriantes, legados ao submundo e aos submundos da análise historiográfica da Arte. Na foto de Baltrop, vê-se a prática da flânerie, além de provar o olhar desejoso do flâneur em atitude de caçador e, na de Gomes, há também

e não coincidentemente, dois rapazes, jovens, em ato de flâneurie e de voyeurismo, espreitando, talvez, para serem espreitados. Há, na precisão da foto, o ponto certo do olhar de quem está também a caçar. São nesses pontos em que Baltrop e Gomes dialogam, entrecruzam-se (Vide Figuras 22 e 23).



(Figura 22: imagem reproduzida do livro sobre Alvin Baltrop: *Dreams into Glass*).



(Figura 23: Alair Gomes, Brasil, 30ª Bienal, “A Iminência das Poéticas”)

Em ambas as fotos, a de Alair Gomes e a de Alvin Baltrop, há a possibilidade de detectar condições análogas, já que ambas (vide figuras 22 e 23), além de simbolizar e significar ser um registro íntimo de dois artistas, os quais sempre buscaram a beleza e a sexualidade, servem de base, ou seja, conformam e acabam por registrar um momento único na história dos movimentos contraculturais e em prol dos Direitos Civis e das Mulheres, os quais pipocaram nos idos dos setenta. Nunca houve, na História da Humanidade, leia-se da

Era Moderna pra cá, um momento em que o sexo livre e quantitativo, muito especialmente no mundo gay, esteve na ordem do dia, conformando o *tour de force*, o *pièce de résistance*.

Susan Sontag esclarece que a fotografia “alcançou, pela primeira vez, o merecido reconhecimento e a clareza de ser tal qual uma extensão do olho do flâneur da classe média” (vide figura 24), cuja sensibilidade e argúcia foram mapeadas tão acuradamente por Baudelaire no fim do século XIX. E que:

“O fotógrafo é uma versão armada do solitário caminhante que perscruta, persegue, percorre o inferno urbano, o errante vouyeurístico, o qual descobre a cidade como uma paisagem de extremos voluptuosos. Adepto das alegrias da observação, connoisseur da empatia, o flâneur acha o mundo pitoresco” (SONTAG, p. 70, 2004).



(Figura 24: Alvin Baltrop: Sex on the *piers* and other formal abstractions – thoughts on “Dreams Into Glass” at CAMH)

Esta foto (figura 24) mostra que, “em essência, a câmera transforma qualquer pessoa num turista na realidade dos outros e, por fim, na sua própria realidade” (SONTAG, p. 72, 2004). A foto de Baltrop (figura 24) conforma que o turista é o voyeur/flâneur, que traz para si a realidade do objeto e a deixa perpassar por uma espécie de função emotiva ou

expressiva da linguagem, uma primeira pessoa, como se houvesse de fato um narrador-personagem a imiscuir-se na cena, sem nela interferir, é o olho, o tiro, um eterno momento em oposição há anos de ditadura do sexo. É uma foto engajada, emotiva, pornográfica, lírica, histórica e, contextualizada, carregada de inúmeras outras leituras (polissêmicas), pois a sexualidade meche com o fruidor, meche com o objeto, freme no artista. Baltrop andava pelos *piers* e, declarou, em documentário de Joseph Levitt, que a era por ele retratada foi de fato a era da sexualidade liberta.

Baltrop teve a sensibilidade de compreender que aquilo precisava ser registrado, aquele momento pré-AIDS, aquilo não podia não ter consequências, fossem boas ou terríveis, aquele material, os gays estavam vivendo experiências de libertinagem, gratuitas e sem nenhum comprometimento moral. Apenas instinto e desejo, susto e veracidade. São frames de êxtase e memorabilia pessoal e de seus companheiros, dentre os quais Tom Bianchi, fotógrafo gay, Barton Benes, artista plástico, dentre outros que se tornaram ativistas de um movimento muito maior em proporções do que eles imaginavam. E quase todos se foram cedo, por causa exatamente da liberdade tão ansiada. Tudo paradoxo político e poético.

Em Zygmunt Bauman, temos a análise das relações inseridas no contexto da flâneurie, as quais são “*relações flutuantes e não comprometedoras entre estranhos parecem se orientar sobretudo de prazeres táteis...*” (BAUMAN, p. 184, 2011). Para o sociólogo, a visão nessa prática, permanece na superfície, tal qual o próprio “*eu*” do flâneur, como uma tênue teia que reduz esse “*eu*” a uma expectativa de concretização de um ato tátil, não necessariamente, a efetiva tatilidade, não em uma relação sinestésica, na qual os sentidos se misturam. Assim se dá a intercomunicação entre os seres nesse contexto:

“Na vida nas ruas da cidade, as pessoas são superfícies para as outras. Cada andarilho se move por uma permanente exposição de superfícies, cada qual está constantemente à mostra à medida que se move. A exposição envolve atração (que pode ser lida como um convite), mas sem qualquer promessa e compromisso” (BAUMAN, p. 184, 2011).

Para Bauman, a prática da flâneurie possui alguns requisitos essenciais: “*A superficialidade, o achatamento emocional e temporal, a emenda do fluxo do tempo em fragmentos desconexos costumava representar o prazer do flâneur solitário, o espectador pioneiro, o primeiro praticante do olhar sem ver, de encontros superficiais, do filtrar as seduções do outro sem comprometer-se a dar nada em troca.*” (BAUMAN, p. 182, 2011). Tal

permanência na superfície e o reducionismo do “*eu*” são atributos para que o flâneur se sinta seguro, quase ou ao alcance dos indivíduos da urbe. Assim sendo, a atividade de tirar fotos torna-se o próprio ato de ver. Necessário se faz explicitar que *ver* é diferente de *olhar*,

“Ver é uma função humana, um dos maiores dons do homem. Ela exige atividade, abertura interior, interesse, paciência, concentração. Hoje, um instantâneo (a expressão agressiva tem significado) significa, essencialmente, transformar o ato de ver em um objeto” (BAUMAN, p. 181, 2011)

Portanto o ato de fotografar é um tiro certo e pragmático, mas que recai e acerta o alvo, o qual denominamos de objeto, nunca atingindo, ou mesmo, afetando o atirador (fotógrafo). E esse tiro (*snapshot*, em inglês, – que quer dizer, ao pé da letra, estalo momentâneo), é um efêmero e preciso instante tiro,

“com uma duração não superior à necessária para se descarregar a arma. O tipo de olhar ‘instantâneo’, de ‘tiro de estalo’, de ‘snap-shot’, - o olhar sem verdadeiramente ver – é um evento momentâneo (portanto, não hipoteca a liberdade futura de seleção de alvo do espectador) e um episódio (ou seja, um evento encerrado em si próprio, desvinculado dos acontecimentos anteriores e dos episódios posteriores. Ele liberta o presente dos acontecimentos do passado e dos encargos do futuro” (BAUMAN, p. 181/182, 2011).

Dáí resulta a explicação do flâneur se sentir seguro em sua atividade quase ilícita de investigar sem permissão de quaisquer das partes, mas com a certeza de que tal andarilhar por guetos e locais escuros e ermos a fim de encontrar a objetivação de sua busca, não o faz um criminoso *per si*, mas um observador cuidadoso da multidão, dos seus iguais, dos excluídos, dos marginais, sendo também ele igual a um dos que busca capturar através de seu *agora ver* esteticizante e eternizante.

O flâneur não necessita de avaliação moral, Bauman deixa claro que os entrecruzamentos no exercício da flânerie e, aqui se acrescenta do voyeurismo também, são “*moralmente irrelevantes*”, “*anônimas*” e “*não comprometedoras*” (BAUMAN, p. 182, 2011). Pois a experiência flâneur urbana:

“é assim, não apesar de, mas graças à ‘alteridade universal’ que governa a vida da cidade, não por alguma mágica transformação da distância em proximidade, ao cancelamento do estranhamento mútuo dos estranhos, mas ao contrário: se, na experiência urbana, o prazer toma (ou, antes, toma às vezes) o melhor de seu outro concomitante, o medo – isso é, graças à preservação da estranheza dos estranhos, congelando a distância, prevenindo a proximidade –, o prazer é extraído do mútuo estranhamento; ou seja, da falta de responsabilidade e da garantia de que, aconteça o que acontecer

entre os estranhos, isso vai sobrecarregá-lo de obrigações duradouras, não vai deixar em seu rastro consequências (difíceis de determinar) que possam durar mais que o prazer do momento (enganosamente fácil de controlar)” (BAUMAN, p. 181, 2011).



(Figura 25: Alvin Baltrop)

A flâneurie é um exercício silencioso, que traz consigo o anonimato, a efemeridade do momento instantâneo, o distanciamento, a desejabilidade física que leva ao sentimento de posse, a necessária segurança entre os estranhos a se cruzar e se entreolhar, assegurando a ambos o estranhamento e, paradoxalmente, a identificação imediata entre seres marginalizados, os quais se compreendem dentro desse sentimento pária e de isolamento. Todos esses ingredientes, de acordo com Bauman, “*protegem e revitalizam o estranhamento dos estranhos*” (BAUMAN, p. 181, 2011) (vide figura 25), em que o flagrante se dá num momento em que a tal estranheza não necessita de identidade. Em que a nudez carece desse anonimato (é quando o estranhamento se torna proteção, a atração pelo desconhecido) e que o olhar do fotógrafo voyeur e flâneur e o entreolhar dado pelos amantes anônimos, mesmo atrevidos, são cúmplices do tiro.

Conclusão:

A palavra desejo abrange em nós tudo o que está relacionado aos esforços da natureza humana, os quais Espinosa elenca como sendo apetite, vontade, impulso. A obsessão de Alair Gomes pela beleza apolínea em seus mais variados meandros, do erótico ao pornodesejo, até se tornar a arte do pulsar escópico, pode-se explicar na ideia da palavra *conatus*, que vem a designar a potência, o esforço, o impulso.

Todo ser humano, em essência, persevera em seu ser, busca, anseia o quanto for necessário pela plena realização de seus prazeres, sejam eles carnavais ou não. E mais, o desejo pode deve ser analisado como um apetite consciente, ao contrário do amor, que, por vezes, nem estabelece com o objeto amado a tal racionalidade, no entanto nem por isso deixa de ser útil, pois a própria fixação em algo ou alguém, essa espécie de consciência secundária, parece ao homem útil. Daí, afirmar que a obra de Gomes está plena desse desejo e desse erotismo, que é força motriz do estar vivo, logo é mais do que pertinente analisar boa parte de sua fotografia como pornoarte.

E desejo é também movimento, pois carece do ato de impulsionar-se, do ato de abismar-se, como bem usa este termo Roland Barthes em seu livro que denomina adequadamente tanto a obra e legado de Gomes e de Alvin Baltrop, como também a de todo grande artista que tenha se lançado, abismado-se na sanha provocada por essa pulsão e que a arte tão nobremente (e também, por que não, vassalamente) nos instiga, *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Muito poucas obras, já em seu título, diz tanto, conceitua tão concisa e precisamente as obras de Gomes e de Baltrop.

Há de se retomar a filosofia espinosana quando ela nos lega a compreensão de que a plena felicidade está na nossa união, no nosso enlace com o perene. E essa firmeza pétrea há de ser compartilhável. Isso talvez seja a Arte em sua magnitude, mas é certo que nos proporciona um enorme prazer e contentamento.

Em nosso desejo e no do artista (leiam-se fruidor e criador, respectivamente) é pura plasticidade e toma formas das mais variadas e inesperadas, exigindo tão-somente que toda plástica, toda manifestação visual artística evoque uma satisfação prévia, satisfação genesíaca, original, primeva. Retornamos ao movimento, à harmonia, ao equilíbrio, à moção, ao impulso, ao abismar-se à Roland Barthes e à fotografia de Gomes e de Baltrop.

Na Arte fotográfica desses artistas coexiste um diálogo, refletindo-se que quase toda fotografia precisa ser um diálogo: do criador consigo mesmo e com seus pontos de

interrogação, suas angústias, seus desejos; do criador com o mundo, e isso está mais do que claro, não que a fruição seja a mesma ou que todos leiam uma obra de arte sob uma idêntica apreensão e atravessamento, mas há necessidade de, com a fotografia, estebelecer-se um dialogismo do fotógrafo com outros seres, dele com a história na qual vivencia e coexiste entre os seus iguais ou não, faz-se necessário o diálogo do artista com ideologias, medos, fúrias, discórdias intestinais e espirituais, explosões de desejabilidade, enfim, de todos esses encontros e despedidas, registros estéticos e éticos, além de conter um momento das causas gays e dos tantos libelos pelos quais ainda vislumbram gays, a arte de Alair Gomes e de Alvin Baltrop estão impregnadas. Gomes e Baltrop registraram para a humanidade um grito de liberdade pouco antes do interdito da AIDS e de outros interditos de que penam os que amam pessoas do mesmo sexo.

Esse grito, essa urgência, essa premência e esse caráter profético, apocalíptico de uma era, início de outra, a da tão decantada pós-modernidade, esse manifesto do desejo e do pornoerótico pululam e são consequências da busca andarilha, flâneur, desses dois artistas que continuam a inaugurar, reinauguram através desse *modus mambembe* de captar, a pintura fotográfica da era pós-moderna, escopicamente, de maneira flâneur, Gomes e Baltrop poetizaram o amor gay, o sexo gay, o cotidiano gay, o flaneurismo gay através de suas vivências gays. E foram artífices do Belo, do grotesto, do viril, do corpo masculino e do amor entre homens, dos pomos aos sumos. Eles nos deixam de legado diários eróticos da década de mil e novecentos e setenta, diários fotográficos dos anos libertinos e liberais, dos anos loucos cariocas ou novaiorquinos, dos anos que eram anos loucos para o homossexual, para o negro, para qualquer excluído até então. Gomes e Baltrop tornam-se, ao término dessa pesquisa, os pintores da era pós-moderna, os fotógrafos do escópico abismar-se bartheano, arte que se abisma em um mundo feito de geometria corporal e anatomia do desejo, pintores e fotógrafos que, invisíveis, anônimos, infiltrados e submergidos, túrgidos e latentes, legaram-nos o diálogo do amor entre homens, uma *homage* ao corpo masculino.

Desejo e Amor (leiam-se pornografia e erotismo) são quase díspares quando se trata de fruição artística, quase antinomias, todavia há algo que os torna muito próximos e quase sinônimos, porque ambos seguem em direção à mesma causa: é o nosso corpo que surge, emerge, vem à tona de todos os possíveis naufrágios, vai de encontro aos obstaculosos empecilhos censores, a fim de, única e definitivamente, constituir, conformar, transformar, criar um mundo para si, onde o afeto, a sexualidade, a lascívia, a obsessão, a monção na arte fruam e fluam acima de qualquer incoerente interdito.

A fim de deixar em aberto a pesquisa, volta-se ao início, como todo ciclo vital, retorna-se ao apêndice e se extrai dele o seguinte: não há como negar que o mundo gira em torno do erotismo e da sexualidade, somos em essência animais eróticos, escópicos, flâneurs, e como Gomes e Baltrop, frememos à cata do Belo e do que freme idem em mesma, igual e pleonástica, redundante sintonia ou sinfonia.

Referências Bibliográficas:

- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro – Campinas, SP: Papirus, 1993 – (Coleção Ofício de Arte e Forma).
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. 2 ed. Porto Alegre, L&PM, 1987. p. 18.
- BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*; tradução e notas de Ivan Junqueira. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da Vida Moderna*; concepção e organização Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu; tradução e notas Tomaz Tadeu – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010 – (Coleção Mimo; 7).
- BAUMAN, Zigmunt. *Vida em Fragmentos: sobre a ética pós-moderna*; tradução de Alexandre Werneck. – Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- BORGES, Jorge Luís. *Sete Noites*. São Paulo, Max Limonad, 1983.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*. 4 ed, Petrópolis: Vozes, 1991, v.1, A-I, p. 356.
- CAUJOLLE, Christian. *Music On the Beach*. 1: HERKENHOFF, Paulo; CAVALCANTI, Lauro e CAUJOLLE, Christian. *Alair*. France: *Fondation Cartier pour l'Art contemporain* and Thames & Hudson, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *L'incitationaux Discours in La Volonté de savoir*, vol. 1, *Histoire de la Sexualité*, Paris, Gallimard, 1976.
- FREUD, S. (1905) Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. IN: *Obras Psicológicas completas de S. Freud*. Ed. Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1980.
- GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade, amor & erotismo nas sociedades modernas*; tradução de Magda Lopes. – São Paulo: Editora da Universidade estadual Paulista, 1993.
- GOMES, Alair. *A New Sentimental Journey*; [organização Miguel Rio Branco] São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- GOMES, Alair. Interview.1: HERKENHOFF, Paulo; CAVALCANTI, Lauro e CAUJOLLE, Christian. *Alair*. France: *Fondation Cartier pour l'Art contemporain* and Thames & Hudson, 2001.
- GULLAR, Ferreira. *Toda Poesia (1590-1999)* - 9 ed. Rio de Janeiro. José Olympio, 2000.

- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*; [tradução Álvaro Cabral]. – São Paulo: Martins Fontes, 1998. – (Paideia)
- HESÍODO. *Teogonia. A origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano, Massao Oho, 1981.
- HERKENHOF, Paulo. *The Melody of Desire. The Art of Alair Gomes*. 1: HERKENHOFF, Paulo; CAVALCANTI, Lauro; CAUJOLLE, Christian. *Alair*. France: *Fondation Cartier pour l'Art contemporain* and Thames & Hudson, 2001
- KHEL, Maria Rita. A psicanálise e o domínio das paixões. In: --- et alii. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- LA BRETON, David. *A Sociologia do Corpo*; tradução de Sônia M. S. Fuhrmann. 2ª ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- LEDDICK, David (org.). *The Male Nude*. Lisboa: Centralivros, 2005.
- MARZANO-PARISOLI, Maria Michela. *Pensar o Corpo*; tradução de Lúcia M. Endlich Orth. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.
- MASSAGLI, Roberto Sérgio. *Homem da multidão e o flâneur no conto O homem da multidão de Edgar Allan Poe*. In: --- et alii. São Paulo: Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários, 2008.
- MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2009.
- MEDEIROS, Afonso. *Apontamentos para uma cartografia da História da Arte Pornoerótica*. 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”. Cachoeira – Bahia – Brasil, 2010.
- MEDEIROS, Afonso. *O imaginário do corpo entre o erótico e o obscuro – fronteiras líquidas da pornografia*. Goiânia: Funape, 2008.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de.” *Antropologia da arte: Uma antropologia de “X” onde “X” é a Arte? – Notas Breves*. In: --- et alii. CARDOSO, Vânia Zikán (Org.). *Diálogos Transversais em Antropologia*. Florianópolis: PPGAS/ CAPES/ UFSC, 2008.
- PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. Tradução Maria Helena Nery Garcez – 3ª ed – São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PLATÃO. *O Banquete*. In: *Diálogos: Mênon, Banquete, Fedro*. Trad. Jorge Paleikat. Porto Alegre, Globo, 1945.
- PLATÃO. *O Banquete*. Texto grego John Burnet; tradução Carlos Aberto Nunes; editor convidado Plínio Martins Filho; coordenação Benedito Nunes e Victor Sales Pinheiro – 3. ed. – Belém: ed.Ufpa. 2011.

PONTUAL, Roberto. Imagem: alma do corpo, corpo da alma. In: FOTOGRAFIA contemporânea no Brasil: corpo & alma. Rio de Janeiro: Funarte: Infoto, 1984. n. p.

RILKE, Rainer Maria (1875 – 1926) *O Diário de Florença*; tradução e apresentação de Marion Fleischer – São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

SANTIAGO, Homero. Amor e Desejo. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011 – (Filosofias: o prazer do pensar / dirigida por Marilena Chauí e Juvenal Salvian Filho).

SANTOS, Alexandre Ricardo dos. *A fotografia como escrita pessoal : Alair Gomes e a melancolia do corpo-outro*. 2006.

SONTAG, Susan . Sobre fotografia; tradução Rubens Figueredo. São Paulo : Companhia das Letras, 2004.

WAHROL, Andy. América; tradução de Ana Luiza Lopes – Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

Referências das Imagens

Figura 1 The Male Nude, p. 361 (LEDDICK, David (org.). *The Male Nude*. Lisboa:

Centralivros, 2005).

- Figura 2 <http://www.mapplethorpe.org/portfolios/male-nudes/>(acessado em 04.04.2013)
- Figura 3 http://art.1stdibs.com/art_detail.php?id=32231 (acessado em 04.04.2013).
- Figura 4 <http://midnightradio.soup.io/tag/andy%20warhol> (acessado em 04.04.2013)
- Figuras 5 <http://www.itaucultural.org.br> (acessado em 31.01.2012).
- Figura 6 <http://www.itaucultural.org.br> (acessado em 31.01.2012).
- Figura 7 <http://www.itaucultural.org.br> (acessado em 31.01.2012).
- Figura 8 <http://www.itaucultural.org.br> (acessado em 31.01.2012).
- Figura 9 <http://www.itaucultural.org.br> (acessado em 31.01.2012).
- Figura 10 <http://postandosete.blogspot.com.br/2011/09/ao-querido-henri.html>, (acessado em 23.04.2013)
- Figura 11 Alair Gomes, p. 90 HERKENHOF, Paulo. *The Melody of Desire. The Art of Alair Gomes*. 1: HERKENHOFF, Paulo; CAVALCANTI, Lauro; CAUJOLLE, Christian. *Alair*. France: *Fondation Cartier pour l'Art contemporain* and Thames & Hudson, 2001
- Figura 12 GOMES, Alair. *A New Sentimental Journey*; [organização Miguel Rio Branco] São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- Figura 13 <http://www.itaucultural.org.br> (acessado em 31.01.2012).
- Figura 14 <http://www.camh.org/exhibitions/perspectives-179-alvin-baltrop-dreams-glass> (acessado em 18/12/2012 - 15:04).
- Figura 15 <http://superdigit.blogspot.com.br/2010/08/alvin-baltrop.html> (acessado em 18/12/2012 - 01:14).
- Figura 16 <http://isozine.com/blog/?p=1574> (acessado em 18/12/2012 – 12:55)
- Figura 17 <http://www.camh.org/exhibitions/perspectives-179-alvin-baltrop-dreams-glass> (acessado em 18/12/2012 - 19:07).
- Figura 18 <http://www.camh.org/exhibitions/perspectives-179-alvin-baltrop-dreams-glass> (acessado em 18/12/2012 - 19:41).

- Figura 19 http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/baud_guys_ed_arquivos/figura%203.jpg(acessado em 28.03.2013)
- Figura 20 -: http://www.nyphotoreview.com.NYPR_REVS.NYPR_REV1374.html – (acessado em 10.09.2012 - 14.35h).
- Figura 21 http://www.operaprima.art.br/revista/index.php?p=2_todos&lado=b (acessado em 14.12.2012 – 19:14).
- Figura 22 -: <http://www.artbook.com/9781933619392.html> (acessado em 15/12/2012 - 19:08).
- Figura23 <http://www.bienal.org.br/30Bienal/pt/artistas/Paginas/detalheArtista.aspx?Artista=3> (acessado em 15/12/2012 – 19:16).
- Figura 24 http://notesonlooking.com/2012/08/alvin-balthrop-sex-on-the-piers-and-other-formal-abstractions-thoughts-on-dreams-into-glass-at-camh/tumblr_l53qb7tund1qbm80p/ (acessado em 19/12/2012)
- Figura 25 <http://elrincondopinton.blogspot.com.br/2011/02/alvin-baltrop.html> (acessado em 01°.04.1013).