

## ALAIR GOMES, CINEMA, TEATRO E FOTOGRAFIA

ANDRÉ PITOL<sup>1</sup>

---

**Resumo:** A visibilidade dada à poética de Alair Gomes ao registrar (não só) o corpo masculino serviu para chamar a atenção do campo da arte para uma produção potente em qualidade e gigante em quantidade. Esse ensaio apresenta alguns aspectos importantes da trajetória do fotógrafo e de seus interesses pelas imagens, a quem uma apresentação pontual auxiliaria a reposicionar o lugar e a narrativa que hoje construímos para seus ensaios fotográficos. Partindo de esboços datilografados, assim como de textos publicados em jornais e revistas entre as décadas de 1960 e 1980, o foco se dá nas referências de Alair nos campos da literatura (Alain Robbe-Grillet), cinema (Dziga Vertov e Júlio Bressane) e teatro (Jean Genet, Rubem Corrêa e Hélio Eichbauer), evidenciando com isso aproximações teóricas e efetivas experimentações práticas com tais linguagens artísticas, como em diversas publicações impressas nos EUA, na participação em filmes brasileiros e em propostas de elaboração cinematográfica e cenográfica.

**Palavras-chave:** Alair Gomes. Fotografia contemporânea. Linguagens artísticas. Intermídia.

---

1 André Pitól é pesquisador em Artes. Desenvolveu extensa pesquisa sobre a produção fotográfica de Alair Gomes com os trabalhos Alair Gomes: fotografia, crítica de arte e discurso da sexualidade (2013) e “Ask me to send these photos to you”: a produção artística de Alair Gomes no circuito norte-americano (2016). pitolpitolpitol@gmail.com

---

Voyeurismo, desejo, homoerotismo, fetiche, corpo. Estes são alguns dos termos tornados indissociáveis do trabalho fotográfico de Alair Gomes. A contemporaneidade póstuma que este alcançou na cena artística brasileira a partir dos anos 1990, teve como eixo principal o pressuposto de que sua fotografia era, predominantemente, homoerótica.

Desde então, a sua permanência no debate parece ter sido paulatina e crescente, de modo que hoje as expressões acima indicadas somam-se a tantas outras, fazendo do fotógrafo “*o pioneiro da arte homoerótica no Brasil*”, onde “*o desejo incontido de reproduzir o corpo de homens jovens em sua plenitude*” estaria ligado à “*busca no corpo a perfeição da escultura clássica*”.

A visibilidade dada à poética de Alair ao registrar (não só) o corpo masculino, serviu para chamar a atenção do meio artístico para uma produção potente em qualidade e gigante em quantidade. Uma produção imprescindível para qualquer exposição contemporânea cujo tema seja a sexualidade e o erotismo, ou os tangencie.

Porém, a repetição desse repertório discursivo criou um olhar particular, que parece não ter se atentado para o fato de que uma fotografia não é apenas o seu tema, é mais do que aquilo que acreditamos a que ela se refira. Assim, retomar alguns pontos importantes da trajetória de Alair Gomes e de seus interesses pelas imagens, vários deles ainda alheios a um público curioso pelo artista, e a quem uma apresentação pontual do conteúdo auxiliaria a reposicionar o lugar e a narrativa que hoje construímos para sua produção artística.

## CINEMA

A captura de uma mesma cena e o rearranjo do conjunto de imagens em séries fotográficas, variando de trípticos até montagens de dezenas ou centenas de imagens, fez de Alair um criador de narrativas. Com uma produção que se inicia nos anos 1960, este tipo de montagem repercutiu em aproximações de sua fotografia com outros espaços criativos, como o cinema.

---

Vale a pena lembrar do documentário *A morte de Narciso* (2003), de Luiz Carlos Lacerda, no qual rapazes trajados de maneira clássica recitam textos eróticos de autores como Lúcio Cardoso, Francisco Bittencourt, Walmir Ayala e Jorge de Lima. Ou ainda o recente curta-metragem *Inocentes* (2017), de Douglas Soares, que dirige-se diretamente ao imaginário granuloso da fotografia e da praia.

Embora o objetivo de ambos os filmes seja trazer luz sobre o trajeto homoerótico de Alair, tais produções parecem chamar a atenção do espectador contemporâneo para outras relações que ele, em vida, já havia travado com o universo cinematográfico, como sua participação no filme de Júlio Bressane, *Sermões – A história de Antônio Vieira*, em 1989. Em uma das primeiras cenas, ajoelhado ao leito de morte do padre português interpretado por Othon Bastos, Alair Gomes aparece, de batina e cabelos brancos, também como um clérigo, segurando um terço e rezando. Esta participação indicava a oportunidade que teve para experienciar as relações entre observador e observado, que sua fotografia tanto abordou.

Seu interesse pelo cinema é, ainda, anterior ao início de sua trajetória fotográfica. Em 1962, Alair publicou no Suplemento Literário do *Diário de Notícias* uma pequena resenha intitulada *O enigma de Marienbad*. Voltado para comentar o trabalho de Alair Resnais, *O ano passado em Marienbad* (1961), é para o escritor Alain Robbe-Grillet, roteirista do filme, que seu argumento direciona-se.

Personagem central do *Nouveaux Roman* dos anos 1960, Robbe-Grillet levou a fundo a experimentação com a montagem das palavras na literatura e depois com montagem das imagens no cinema. Tudo isso por meio de estratégias de construção textual e cinematográfica realizadas pela composição e pela objetividade, com os quais ele propôs diversas manipulações da imagem, com o enquadramento, a sequência, o movimento da câmera, na produção de imagens temporais novas.

Alair percebe na obra do escritor francês aspectos de montagem narrativa, ou disnarrativa, que resultaram em imagens que não seriam mais vistas como equivalentes do real, relação tida por ele como “*uma concessão injustificável, uma armadilha insidiosa que a arte deve evitar*” (GOMES, 1962, p. 4). Ele

---

finaliza seu texto afirmando que “*Marienbad poderia então ser vista como uma advertência*” (Ibid.). Cabe-nos reativar sua advertência e direcioná-la para esmiuçar os usos que se faz dessa realidade homoerótica em sua produção fotográfica.

O destrinchamento narrativo e a montagem presentes na resenha, foram centrais para o fotógrafo, uma questão que ele desmembrou em outros momentos, em uma análise artística contínua. Em 1979, Alair apresenta tal questionamento de uma outra maneira, em um curto parágrafo publicado na revista norte-americana *Gay Sunshine: a Journal of Gay Liberation*, juntamente com um ensaio fotográfico intitulado *Carnival in Rio: a photo essay*.

Referindo-se ao cineasta e documentarista russo Dziga Vertov e ao seu *cinema-olho*, Alair aponta que embora trabalhasse com o cinema, Vertov pensava em termos fotográficos, sugerindo que sua “*principal atividade foi a de editor, no sentido de compositor, com imagens fotográficas, concepções com as quais ele se entretinha*” (GOMES, 1962, p. 4).

Essa visão particular do trabalho artístico pela edição de imagens evidencia, paradoxalmente, a distância, ou a separação que Alair fazia de sua fotografia, com o cinema. Em uma entrevista realizada em 1983, Alair diz que, enquanto o cinema é “*uma estrutura sequencial de diversas imagens [...] que se movem durante certo tempo e depois passam a ser acompanhadas de som*”, a fotografia “*em si não pede som exatamente porque ela não tem movimento e ela se contenta com a fixação de um determinado instante de movimento de situação*” (PAIVA, 1983, s.p.).

Assim, são as relações entre o movimento e a presença/ausência de som que produzem diferenças entre a sequencialidade da foto e a continuidade do cinema. Talvez por isso o fotógrafo apareça em notas do Jornal do Brasil em novembro e dezembro de 1978, como palestrante de uma mostra de filmes norte-americanos ocorrida no USA Center, em Copacabana, onde coube a Alair apresentar ao público um pouco sobre filmes como *Intolerância*, de D. W. Griffith, e de filmes mudos como *O General*, de Bursten Keaton.

O que se percebe é que toda essa aproximação de Alair para com o cinema foi feita sempre a partir do ponto de vista fotográfico, ou como ele

---

aponta na entrevista citada anteriormente, do seu interesse em “*investigar o relacionamento entre a fotografia e as demais artes visuais. A meditação sobre esse relacionamento me orientou muito também na escolha do gênero de fotografia que eu pratico*” (PAIVA, 1983, s.p.).

## TEATRO

O relacionamento entre a fotografia e as demais artes, foi esmiuçado também no campo do teatro, especialmente por um episódio ocorrido em São Paulo. No início dos anos 1970, as peças *O cemitério dos automóveis* (de Fernando Arrabal) e *O Balcão* (escrito por Jean Genet) – ambas produzidas por Ruth Escobar e concebidas pelo argentino Victor Garcia, marcaram a cena teatral enquanto manifestos contra a ditadura e o cerceamento cultural.

A montagem brasileira de *O Balcão* modificou a relação frontal do teatro tradicional e alterou as relações entre o palco, os atores e a plateia. A estrutura cilíndrica do palco vertical criada pelo arquiteto Wladimir Pereira Cardoso espalhava o público pelos vários níveis e alturas do espaço cênico – por entre rampas espirais, plataformas transparentes, passarelas suspensas e gaiolas-elevadores – permitindo que eles assistissem ao espetáculo de frente, de cima pra baixo ou de baixo pra cima, multiplicando e diversificando as possibilidades de experienciar a peça.

O sucesso da montagem brasileira fez com que surgissem chances de apresentá-la no exterior, especialmente nos EUA. Ruth Escobar e Rofran Fernandes, assistente da peça, foram à Nova Iorque exibir o documentário sobre *O Balcão* feito pelo cineasta José Agripino de Paula, e se encontraram com possíveis apoiadores para a produção no Teatro Público de Nova York. Infelizmente, questões orçamentárias principalmente relacionadas à cenografia impossibilitaram sua realização naquela cidade. Mas um precioso registro ficou de toda essa história.

Em dezembro de 1971, foi publicado na revista de teatro norte-americana *Performance* um ensaio fotográfico de Alair Gomes, intitulado *The Balcony (a photo essay)*.

---

Trata-se de um ensaio fotográfico de registro da peça. Em dez imagens que ocupam a capa e a parte central da revista (imagens que podem ser encontradas na internet), é notório que Alair, enquanto espectador, incorporou a proposta cênica para explorar as diversas relações entre os níveis de altura do cenário e de sombra, resultantes dos focos advindos de canhões de luz do fosso do palco, fabricando imagens diagonais, tanto de frontalidade quanto aquelas que modificam o horizonte do tema fotografado.

A descoberta desta publicação, apenas sugerida em algumas pesquisas dedicadas ao fotógrafo, é uma forte evidência de que a divisão hoje realizada entre uma “fotografia artística” – a homoerótica – e uma prática amadora de registro documental não pode ser mais analisada de modo estanque, sem que as considerações estéticas de uma apareça na outra.

Os ângulos que registram a peça, *plongée* e *contre-plongée*, partem das mesmas estratégias utilizadas pelo fotógrafo na janela de seu apartamento-ateliê em relação aos rapazes nas calçadas, como nos trabalhos da série *The Course of the Sun*. Assim também ocorre com outras imagens realizadas por ele de outros espetáculos, como, por exemplo, a fotografia de José Wilker e Rubens Corrêa em *O arquiteto e o imperador da Assíria* (imagem disponível na internet). A peça realizada por Fernando Arrabal em 1970 (e que no ano anterior havia realizado *Cemitério dos automóveis*, a outra peça produzida por Escobar e Garcia).

Para além de um exercício formal, tais conexões entre as imagens são importantes por aventar que, não apenas a experiência da janela contribuiu para a poética da distância de Alair Gomes, como também marcou o reconhecimento para com o trabalho do fotógrafo, imbricado em sua vivência o seu contato cultural com o teatro, com o espaço cênico, com as relações de altura, distância, luz, sombra, proximidade da cena e distanciamento do objeto, pontos chaves para sua exploração da imagem.

Sendo assim, distante daquela melancólica imagem construída de um artista, genial e solitário, em seu apartamento-ateliê em Ipanema, fotografando os rapazes na orla ou na praia, é preciso reconsiderar a circulação que Alair Gomes teve no ambiente teatral, cultural, universitário e científico carioca entre os anos 1960 e 1980.

---

## FOTOGRAFIA

As possibilidades e a reflexão que tanto o cinema quanto o teatro deram a Alair, permitiram a ele aprofundar diferentes questões técnicas e estéticas de seu próprio trabalho com a fotografia. Ressalto, por fim, o que pode ser um curto exemplo no qual o fotógrafo procurou conectar os aspectos visuais e fotográficos à linguagem do cinema e aos requisitos cênicos do teatro.

Em agosto de 1974, Alair Gomes escreveu um “Esboço para uma composição cinematográfica”, propondo uma intervenção estética na peça *Ensaio Selvagem*, escrita por José Vicente e montada no Teatro Ipanema sob a direção de Rubem Corrêa (o mesmo que Alair fotografou junto com José Wilker em *O arquiteto e o imperador da Assíria*). O esboço datilografado de quatro páginas, dividido em três partes – pertencente ao Acervo Alair Gomes, da FBN/RJ –, é claro ao registrar que ele é resultado de discussões mantidas com o diretor da peça e com Hélio Eichbauer, cenógrafo e figurinista da peça.

A ideia diretriz da composição cinematográfica era a montagem de uma narrativa paralela à estrutura central da peça, de modo que as imagens projetadas permanecessem autônomas e “*sem prejuízo da marcação e do cenário, mas impondo-se sobre as interferências inevitavelmente introduzidas por ambos*” (GOMES, 1974, p. 2).

Se o trabalho de Robbe-Grillet, anteriormente, fora tido como uma advertência em relação ao efeito de real do cinema, aqui a composição de Alair era em suas próprias palavras, “*uma denúncia visual*”, um distanciamento da estrutura interna da peça, a fim de evitar o que chamou de “*sobrecarga visual*” (GOMES, 1974, p. 2).

Para alcançar a “*impressão dominante de fluxo, mudança e movimento*” (GOMES, 1974, p. 2), o fotográfico propõe uma “*multiplicidade de superfícies de projeção*” (Ibid.) que deveria ocupar, no máximo, 2/3 do tempo do espetáculo. Nesta multiplicidade estaria, por exemplo, a utilização de telas brancas que abrangiam todo o cenário ou apenas partes e que garantiriam momentos pontuais e precisos para as imagens projetadas. As telas seriam apenas acionadas mediante alguma projeção, visando uma “*melhor integração entre imagem cinematográfica e imagem viva*” (GOMES, 1974, p. 3) no palco.

---

A parte final do esboço sugere saídas técnicas e uma série de estratégias visuais para a projeção cinematográfica, como o escurecimento progressivo de projeções, e o retorno no final da peça da mesma imagem projetada na abertura. Tudo a partir do tema dos quatro elementos naturais – fogo, ar, terra e água – proposto por Corrêa.

A realização das intervenções visuais propostas em *Ensaio Selvagem* ainda é incerta, pois como coloca Alair, elas dependeriam do sucesso, ou do insucesso, das tentativas experimentais realizadas durante os ensaios.

Nas notícias da época, é clara a ressonância do cenário que a peça teve por conta do exercício de linguagem que “*atinge um depuramento e um requinte de espetáculo que o tornam, seguramente, tão integrado a uma proposta estética [que] se nutrem basicamente do contato com a realidade de seu tempo*”, como coloca Macksen Luiz no jornal *Opinião*. (1974, p. 22). Em meio a tudo o que foi aqui exposto, se foi ou não utilizada, o que parece ser o ponto central é o interesse poético de Alair Gomes, que não deve ser negligenciado na discussão contemporânea de sua produção. Ao olhar para a linguagem do cinema e experimentar com o espaço cênico do teatro, suas séries fotográficas são o que são por conta da montagem e da composição narrativa peculiar nelas utilizadas.

No texto *Reflexões críticas e sinceras sobre a fotografia*, de 1976, o fotógrafo afirma que “*A fotografia é um meio que permite a produção de uma enorme quantidade de imagens; estar plenamente ciente desse fato e explorá-lo talvez seja indispensável para a prática da fotografia como forma artística independente*” (GOMES, 2014, s.p.). Ele conclui que “*Talvez seja apenas com a construção – não de imagens individuais que pretendem funcionar sozinhas, mas de estruturas complexas de múltiplas imagens – que um fotógrafo poderá lidar com concepções amplas, globais*” (Ibid.).

Para além de uma celebração à beleza e à perfeição de corpos cuja atemporalidade e branquitude remontam à estatuária greco-romana, e aproximações formais quase unânimes sobre sua obra, que nos faz lembrar dos perigos que os discursos celebratórios carregam, este texto procurou evidenciar recursos para que possamos ter um maior contato com as próprias realizações de Alair Gomes, e que mostrem sua fotografia como uma



---

sequência narrativa complexa e potente, que ultrapassa a ode totalizante do homoerótico, e nos ajude hoje a reconsiderar sua poética diante do que a historiografia já construiu sobre ela, sobre o contemporâneo de Alair Gomes e também sobre o nosso contemporâneo.

## REFERÊNCIAS

GOMES, Alair. “Esboço para uma composição cinematográfica destinada a integrar a produção de Ensaio Selvagem, de José Vicente, no Teatro Ipanema, sob a direção de Rubem Corrêa”. Texto datilografado, Coleção Alair Gomes – Fundação Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, 03/08/1974.

\_\_\_\_\_. “O enigma de Marienbad”. Diário de Notícias, Suplemento Literário. Rio de Janeiro, 17/06/1962, p. 4.

GOMES, Alair. “Reflexões críticas e sinceras sobre a fotografia” [1976]. Revista ZUM, São Paulo, n. 6, abr. 2014. Não paginado.

LUIZ, Macksen. Retratos da crise. Opinião. Rio de Janeiro, 16/09/1974, p. 22.

PAIVA, Joaquim. “Entrevista com Alair Gomes, 19 jul. 1983”. Texto datilografado localizado no Cento de Documentação FUNARTE, Rio de Janeiro (RJ). Uma versão encontra-se publicada em português na Revista ZUM, São Paulo, n. 6, abr. 2014. Não paginado.