



R E V I S T A V I S U A I S

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNICAMP

Alair Gomes
em trânsito:
a
construção
do
retrato
masculino
na Europa

Aline Ferreira Gomes

Brasil. Doutora em História da Arte (UNICAMP). Vínculo institucional: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UNICAMP.

afgomes83@gmail.com

Alair Gomes em trânsito: a construção do retrato masculino na Europa

Resumo

Este artigo apresentará alguns aspectos dos retratos fotográficos feitos por Alair Gomes (1921-1992) durante viagens à Europa nas décadas de 1960 e 1980. Inspirado na tradição clássica do retrato, o fotógrafo constrói através de registros de jovens em espaços públicos, imagens que articulam arte, desejo e cotidiano. Ao transitar pelas principais cidades europeias, Alair Gomes se mostra um *flâneur* sensível, suas fotos revelam um olhar erótico voltado ao corpo masculino, a frontalidade nos retratos e os gestos dos modelos indicam colaboração e certa cumplicidade na relação com seus modelos, fazendo do retrato um meio de aproximação, fabulação e elaboração estética do afeto.

Palavras-chave

Fotografia, História da Arte, Corpo masculino, Diário de viagem

Alair Gomes in transit: the construction of the male portrait in Europe

Abstract

This article presents some aspects of the photographic portraits taken by Alair Gomes (1921–1992) during his travels in Europe in the 1960s and 1980s. Inspired by the classical tradition of portraiture, the photographer captures young men in public spaces, creating images that intertwine art, desire, and everyday life. As a sensitive *flâneur*, Alair Gomes reveals an erotic gaze toward the male body. The frontal compositions and gestures of the models suggest collaboration and a certain complicity, making portraiture a space of intimacy, fabulation, and the aesthetic elaboration of affection.

Keywords

Photography, Art History, Male body, Travel writing

Alair Gomes en tránsito: la construcción del retrato masculino en Europa

Resumen

Este artículo presenta algunos aspectos de los retratos fotográficos realizados por Alair Gomes (1921–1992) durante sus viajes a Europa en las décadas de 1960 y 1980. Inspirado en la tradición clásica del retrato, el fotógrafo construye, a través de imágenes de jóvenes en espacios públicos, escenas que articulan arte, deseo y vida cotidiana. Al recorrer las principales ciudades europeas, Alair Gomes se muestra como un *flâneur* sensible; sus fotos revelan una mirada erótica hacia el cuerpo masculino. La frontalidad y los gestos de los modelos sugieren colaboración y cierta complicidad, haciendo del retrato un medio de proximidad, fabulación y elaboración estética del afecto.

Palabras clave

Fotografía, Historia del Arte, Cuerpo masculino, Diario de viaje.

“Livre, bello e eterno – tal se comprehende o homem, na Terra.”¹ Essa é a frase de um ensaio sobre retratos fotográficos publicado na revista ilustrada *A Cigarra* em 1916. Luis Carlos, o autor do artigo, argumenta que o retrato vai além de um registro factual, ele se traduz em dois anseios inconfessáveis do homem: “ vaidade e eternização”. Os retratos realizados por Alair Gomes (1921-1992) durante suas viagens à Europa, certamente se alinham com a primeira afirmação. Quanto à vaidade, talvez esta esteja representada pelo seu incansável ato de capturar e eternizar pela câmera fotográfica os rapazes que lhe interessavam.

O fotógrafo carioca esteve na Europa em dois momentos: a primeira vez entre 1964 e 1965 e retornou ao velho continente em 1983. Dessas passagens resultaram dois documentos: o diário de viagem, o *A New Sentimental Journey*², e o conjunto de fotografias denominado *Viagens*³. Deixando de lado os pontos turísticos mais populares, Alair Gomes se dedicou aos registros de obras de arte, de homens jovens, brancos, sozinhos ou em grupos. Tanto as fotografias como o texto demonstram o interesse do artista pelo universo masculino em situações do cotidiano: passageiros de trem, um rapaz na fila no banco, visitantes de um museu, frequentadores de livrarias, atendentes de restaurantes etc.

A série fotográfica também contém retratos, são registros de homens jovens em espaços públicos. Muitas dessas fotos são ambientadas nas ruas, em praças, museus e até em locais de trabalho, condição que muitas vezes dificultou o controle de questões técnicas da fotografia. Alguns modelos aparecem posando conscientemente, outros foram capturados às escondidas em momentos que o fotógrafo habilmente aproveitou uma virada de rosto, um olhar mais distraído ou até um perfil que fosse tão revelador quanto uma mirada direcionada diretamente a sua lente.

Considerando esses aspectos, os retratos de Alair Gomes se distanciam de uma iconografia retratística mais tradicional, onde as fotos muitas vezes realizadas em estúdios, se valem de poses, gestos, ângulos, enquadramento, iluminação e fundo neutro ou cenográfico, elementos que de algum modo sugerem determinado status de pertencimento sociocultural ao modelo.



Figura 1 - GOMES, Alair. Fotografias da série **Viagens**, s/d. Acervo: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Contudo, Alair Gomes ainda lança mão de alguns elementos utilizados na forma clássica do retrato, como o fundo desfocado que ele empregou ao enquadrar o rosto de um jovem em duas fotos (figura 1), desse modo toda a atenção do observador é direcionada para as expressões faciais. Como uma lente de aumento, o *close-up* destaca os detalhes físicos: a ondulação dos fios do cabelo que sustenta o topete, o serpeio das mechas que precedem as orelhas, a barba rala, o desarranjado das sobrancelhas e até suaves marcas de cicatrizes na maçã do rosto.



Figura 2 - Portrait of a Man [Retrato de um homem], 1474. Óleo sobre madeira, 32 x 26 cm. Acervo: Staatliche Museen, Berlin. Disponível em: <https://www.wga.hu/html/a/antonello/manportr.html> Acesso em: 22 mar. 2024.



Figura 3 - Portrait of a Man [Retrato de um homem], c. 1475. Óleo sobre painel, 36 x 25 cm. Acervo: National Gallery, Londres. Disponível em: https://www.wga.hu/html/a/antonello/portra_m.html Acesso em: 22 mar. 2024.



Figura 4 - Portrait of a Man [Retrato de um homem], 1475-76. Óleo sobre painel, 28 x 21 cm. Acervo: Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Disponível em: <https://www.wga.hu/html/a/antonello/portrait.html> Acesso em: 22 mar. 2024.



Figura 5 - Portrait of a Man [Retrato de um homem], 1470-72. Óleo sobre madeira, 27 x 21 cm. Acervo: Metropolitan Museum of Art, New York. Disponível em: <https://www.wga.hu/html/a/antonello/portrai.html> Acesso em: 22 mar. 2024.



Figura 6 - Portrait of a Man (Il Condottiere) [Retrato de um homem (O comandante)], 1475. Óleo sobre tela, 36 x 30 cm. Acervo: Musée du Louvre, Paris. Disponível em: <https://www.wga.hu/html/a/antonello/condotti.html> Acesso em: 22 mar. 2024.

A iconografia retratística foi intensa e duradoura durante o *Quattrocento* e esse enquadramento também está presente nos trabalhos mais tradicionais da história da arte. No século XV, Antonello da Messina (1430-1479), um importante artista desse gênero, utilizou frequentemente esse recorte, os fundos escuros e modelos olhando diretamente para o observador (figuras 2-6). Embora haja uma certa padronização nessas composições Antonello da Messina, buscou apresentar alguma individualização nesses homens através de feições extremamente expressivas e olhares voltados para fora que lhes conferem uma poderosa presença física e pessoal, características muito próximas que são detectadas nos rapazes retratados por Alair Gomes.



Figura 7 - GOMES, Alair. Fotografias da série **Viagens**, s/d. Acervo: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Ao refletir sobre os retratos de Diane Arbus, Susan Sontag disse que “na retórica normal do retrato fotográfico, encarar a câmera significa solenidade, franqueza, o descerramento da essência do tema. E por isso que a frontalidade parece correta no caso de fotos de cerimônias (como casamentos, formaturas)”⁴. Partindo dessa premissa, o que se nota nos retratos de Gomes é que nas ocasiões em que explorou o olhar desviante ou ausente ele também foi capaz de capturar aspectos bastante particulares nos garotos. Na foto do jovem usando um capacete e óculos (figura 7), a composição é tomada por uma sensibilidade quase ingênua e o olhar oblíquo não se torna um obstáculo para celebrar a delicadeza.

O rosto juvenil de contornos delicados, é adornado por adereços usados pelos motociclistas. O casaco formal, a camisa social, a gravata e um tecido que envolve o pescoço como uma echarpe, criam um aspecto elegante, um conjunto de acessórios que lembram o estilo dândi. De modo análogo, poderia se considerar que esses apetrechos até aproximam a composição fotográfica a uma estética vinculada aos retratos de personalidades produzidos pelos grandes ícones da pintura como Van Dyck (1599-1641), Peter Paul Rubens (1577-1640), Rembrandt (1606-1669) e Ticiano (?-1576).

No entanto, diferentemente desses pintores, Alair Gomes não possuía o comando sob a vestimenta de seus modelos, mas suas escolhas sobre os outros aspectos compositivos revelam sua atenção minuciosa no registro do rosto, conferindo uma certa intimidade com a beleza masculina. No jovem motociclista há algo de comovente, um estado contemplativo a partir de um gesto simples congelado. O semblante sério e a inclinação da cabeça com a mirada que se esguia, sugere introspecção. Nada disso se apresenta como uma disposição melancólica, ao contrário, ao ignorar o observador se reafirma uma independência, uma juventude embutida de uma beleza voluntária, consciente de sua existência. Bastaria estar atento e com a câmera na mão para enxergar.

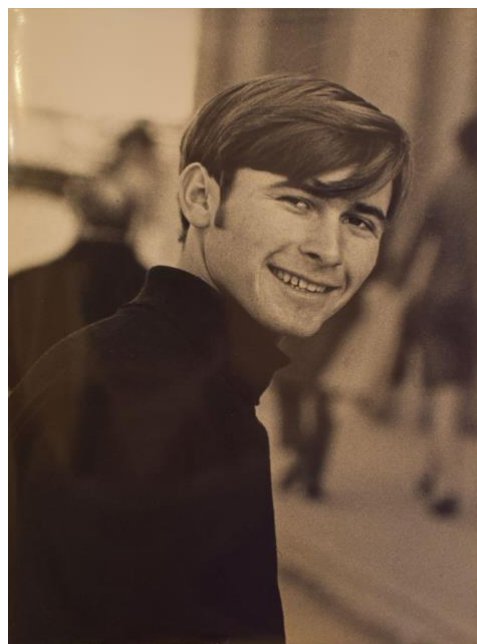
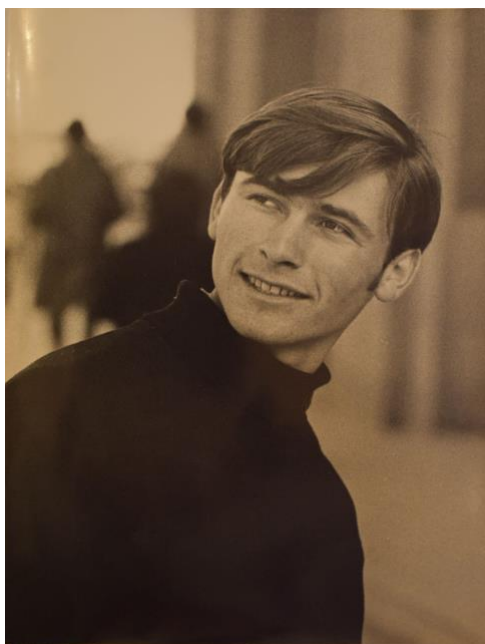


Figura 8 -GOMES, Alair. Fotografias da série **Viagens**, s/d. Acervo: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

O dispositivo fotográfico tem a vantagem de produzir múltiplas capturas sobre um mesmo objeto em pouco tempo e graças a essa possibilidade conhecemos o mesmo rosto por mais de um ângulo. Alair Gomes opera como um fotógrafo-fisionomista que apresenta as variações de um rosto conforme as mudanças de semblantes: sorrindo, encarando a câmera ou se desviando dela como nas duas fotos acima (figura 8). Nota-se que o tronco do rapaz, mais inclinado para o canto direito da imagem, não se modifica nas duas versões, mas a alteração da direção do olhar suscita uma pergunta: o jovem teria se voltado para a câmera permitindo ser fotografado em resposta a algum apelo do fotógrafo? Infelizmente, nesse caso, nos falta informação sobre a interação entre o fotógrafo e o fotografado, mas a mirada para a câmera nos permite fabular algum tipo de conexão entre os dois. De certa maneira, muitos dos retratos dos garotos que Alair Gomes realizou durante sua estadia na Europa revelam certa experiência na abordagem com os modelos. Ele mesmo insinuou que câmera fotográfica era seu instrumento de aproximação e até de proteção quando muitas vezes o primeiro contato com os rapazes era mediado por ela:

[...] a abordagem de um jovem desconhecido para mim só passou a ser possível se eu estava com a câmera na mão. Eu fotografei tantos garotos com os quais eu tive vontade de ir para a cama que, comparado com o número dos que na verdade chegaram a minha cama, a proporção e [sic] ínfima. De qualquer maneira a máquina fotográfica foi mesmo um instrumento... de abordagem [...] essa tendência que se formou em mim de só fazer uma abordagem erótica nova por meio da fotografia.⁵

Essa relação recorda uma passagem curiosa no diário de outro viajante. Em *O Turista Aprendiz*, Mário de Andrade revela a dificuldade de chamar a atenção de um moço muito bonito que tinha ingressado na embarcação na qual viajava pela Amazônia:

Nem bem chegamos a bordo, Trombeta veio logo alvoroçada avisar que estava no bar um moço maravilhoso de lindo [...] Fomos ver o tal moço e era realmente de uma beleza extraordinária de rosto, meio parecido com Richard Barthelmess. Mas inteiramente devorado pela maleita, a pele dele, duma lisura absurda, era dum pardo terroso sem prazer. As meninas ficaram assanhadíssimas e, como deixavam todo mundo olhando e desejando elas, principiaram fazendo tudo pra o rapaz ao menos virar o rosto e as espiar. Pois ele não olhou. Todo o barulho que fazíamos, nada o interessava sequer pra uma olhadela, não olhou. Pagou a bebida e saiu, sem olhar. As meninas foram atrás.

Ele, encostado na murada, olhava pra fora. As meninas principiaram passeando pelo deque, conversando alto, num enxerimento atrevidíssimo. O que fez o rapaz? Não olhou, desceu de bordo e foi--se embora sem olhar uma só vez pra trás.⁶

A dificuldade relatada por Mário de Andrade ilustra como pode ser laboriosa a tarefa de conseguir a atenção de um desconhecido. O que reforça a hipótese de que Alair Gomes era habilidoso nessa tarefa, ainda mais se lembrarmos que ele era um estrangeiro e mesmo assim foi capaz de conseguir com que os rapazes o deixassem fotografá-los. Esse jogo entre o fotógrafo e os rapazes sedimenta um exercício de sedução, caminhar pelas ruas de um país que não é o seu e conseguir que um desconhecido pose para a câmera de um turista, insinua uma situação efêmera e ao mesmo tempo sedutora.

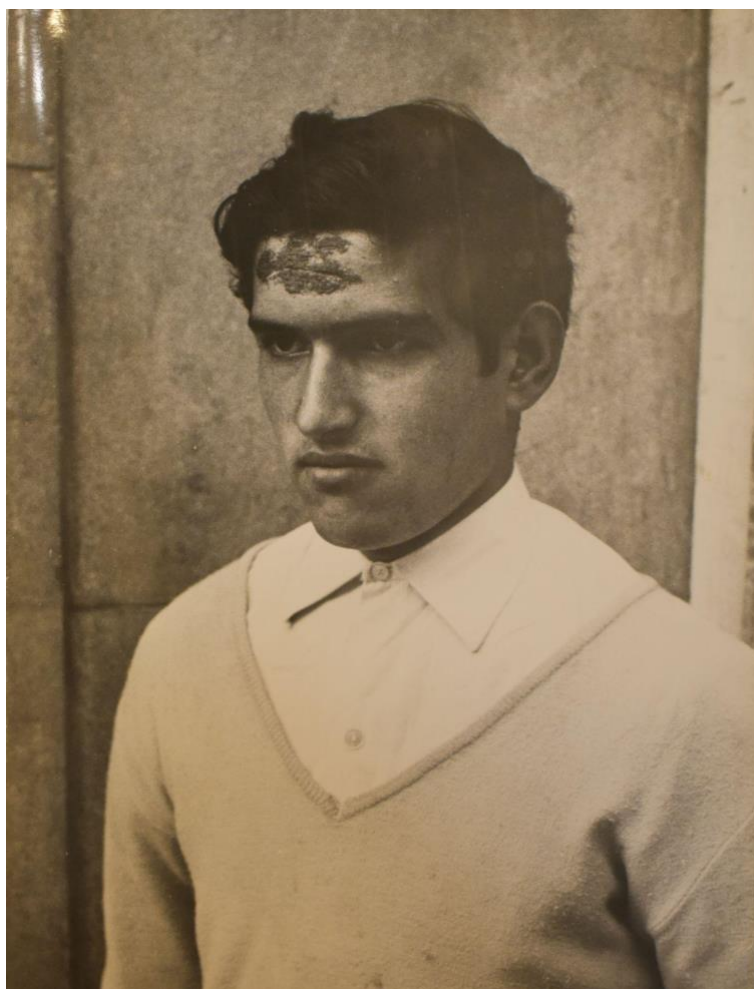


Figura 9 - GOMES, Alair. Fotografia da série **Viagens**, s/d. Acervo: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Certamente, os retratos de Alair Gomes são resultado de algo que vai mais além do que a sua habilidade em estabelecer conexão com os modelos. O que ele produziu são

momentos singulares, muitas vezes sobre algo tão visível, mas que nem havíamos visto. É o caso da fotografia acima (figura 9). É indiscutível que a primeira coisa que se nota nesse rapaz seja a mancha e a cicatriz no seu rosto. Ao afastar um pouco a lente, Alair Gomes amplia o recorte da cena e exhibe também o tronco, assim é possível observar outros elementos: a roupa asseada, a postura ereta e o semblante concentrado. O olhar marcante do rapaz que pouco se importa com o observador, se traduz em força e presença. Observando o todo, nota-se uma altivez perante a vida. Gomes alcança outros aspectos do rapaz, sua fotografia transformou o tema da composição que não se resume mais a um elemento visual considerado destoante. Como Paul Valéry percebeu, que “uma obra de arte deveria sempre nos ensinar que não tínhamos visto o que vemos”⁷, a fotografia de Alair Gomes desvela uma nova versão sobre algo que poderia ser tomado como feio ou grotesco. Ele criou algo sensível, vibrátil e comovente. É como se sua câmera trouxesse à tona vestígios adormecidos, justamente porque aquele rosto foi honrado pela atenção do fotógrafo.



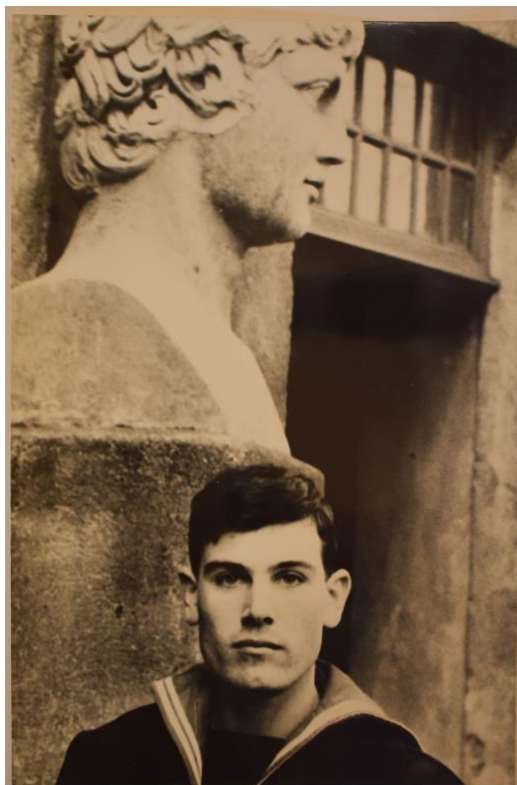


Figura 10 - GOMES, Alair. Fotografias da série **Viagens**, s/d. Acervo: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

A destreza em se aproximar dos rapazes talvez tenha permitido que Alair Gomes interrompesse seus modelos durante alguma rotina laboral. Talvez tenha sido o caso dos três retratos que exibem um jovem marinheiro (figura 10). Em dois momentos o marinheiro aparece com o rosto sério, já na foto em que sorri, o cenário se modifica e também sua postura: ele prende o quepe entre o braço direito e a lateral de seu tronco. A variação dos recortes aumentam ou diminuem o tronco do marujo e nesse jogo de enquadramentos o retratado até se assemelha ao busto que aparece no segundo plano da imagem. No diário de viagem, Gomes confessa que o marinheiro foi sua companhia durante uma noite. O comentário ainda informa a localização das fotos: foram tiradas no Castelo de Sant'Angelo, em Roma. O comentário também confidencia intimidades e o leitor toma conhecimento sobre a decepção do fotógrafo com o tamanho do sexo do rapaz:

In my former stay in this city, it was in a corner by this fountain that I picked up my first Roman – I took him to the nearby Hotel Artis; it was daytime, perhaps the morning; I clearly recall he wore a red scarf, though he was poorly dressed – why should I recall his scarf, but not his dick? – perhaps I'm repressing some disappointment with it? – if so, why shouldn't I have repressed also the really huge disappointment I had with a Italian dick? – the dick of the extremely

handsome sailor I met up at Hadrian's tomb, and who also came with me to the Artis – fearing lest the hotel people might object to my taking a fully uniformed fellow to my room, I asked him to wait a little for me at a nearby corner, and rushed alone to the hotel to fetch a long rain coat for him to put on – what a disguise for a probably sunny day! His dick was even like a finger – as tiny as in Greek pottery painting – but what a ravishing Italian sailor face he had ! – how glad I now feel to know I have photos of him, take while we were still at the Castel, safely kept at home! – what a mystique in the bare idea of an Italian marinaio and of a true tête-à-tête with him!¹⁸

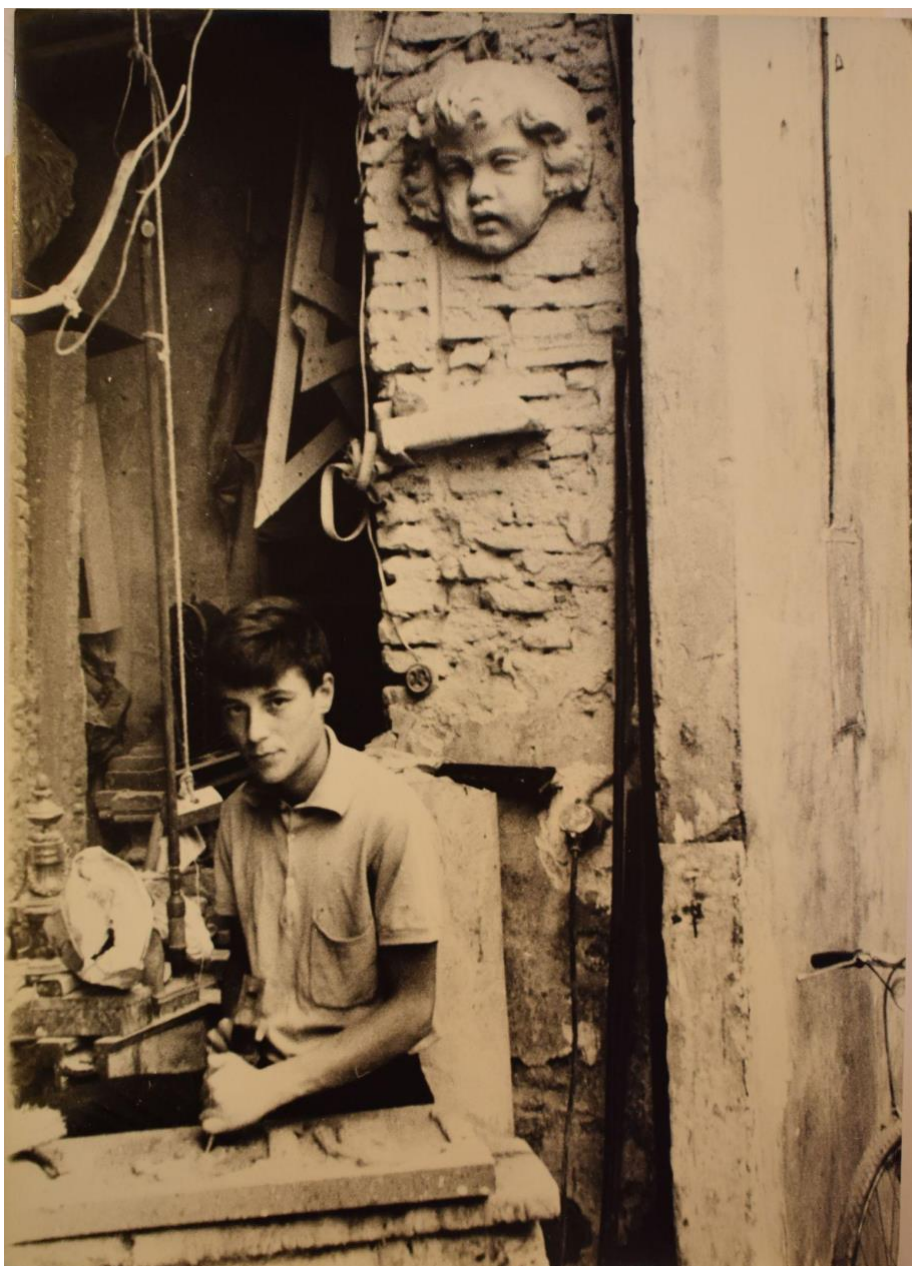


Figura 11 - GOMES, Alair. Fotografia da série **Viagens**, outubro de 1964, Piazza Navona, Roma. Acervo: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

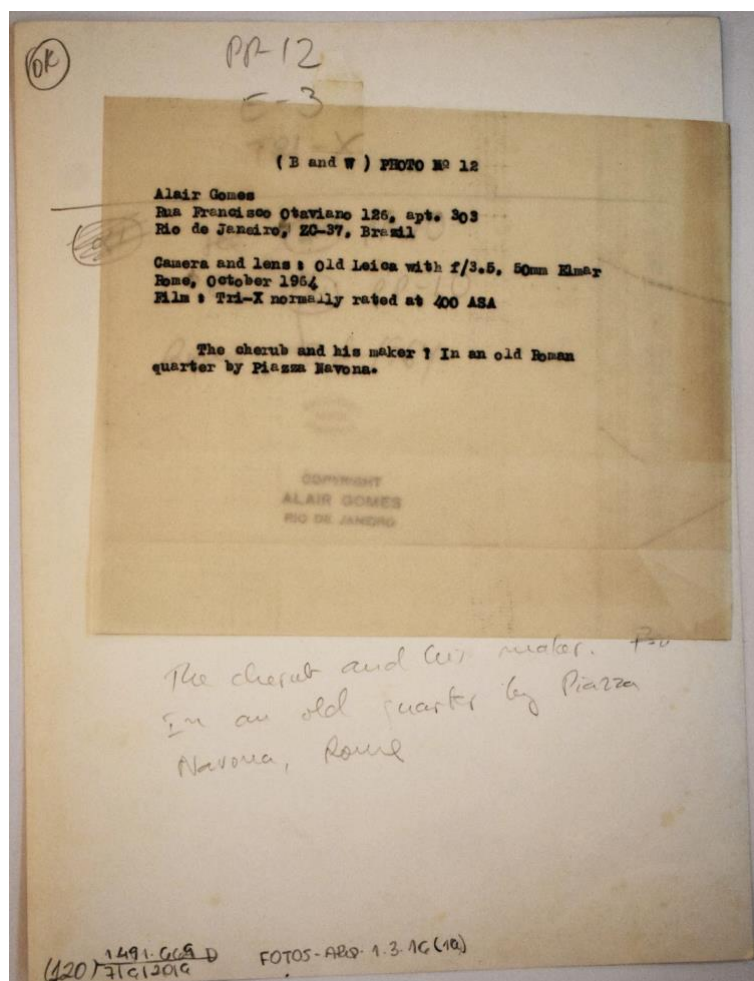


Figura 12 - GOMES, Alair. Fotografia da série **Viagens**, outubro de 1964, Piazza Navona, Roma, verso com anotações e papel de seda datilografado, colado com fita adesiva. Acervo: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Em outro retrato, um jovem artesão é fotografado portando um instrumento de lapidação sobre uma superfície aparentemente de madeira (figura 11). Ele está inserido num ambiente ocupado de maneira desorganizada por objetos e alguns instrumentos utilizados em trabalhos manuais. Seu olhar que encara o observador se apresenta com dualidade entre desconfiança e persistência. O aspecto juvenil contrasta com o desarranjo do cenário: fios pendurados e mal instalados; parede desgastada, envelhecida e disforme pelos tijolos expostos. Nessa estrutura de visualidade precária, há uma escultura no canto superior direito, trata-se de um rosto infantil com bochechas encorpadas e cabelos volumosos. A figura olha em outra direção e os seus traços mais grosseiros se contrapõem com as formas delicadas do rosto do modelo de carne e osso.

Se olharmos com atenção há uma repetição nessa composição, como na foto do marinheiro, nela também existe a associação entre o modelo e a escultura. Não por acaso o jovem artesão é diretamente relacionado à escultura infantil pelo próprio Alair Gomes nas anotações que ele adicionou no verso da foto. É raro que as impressões fotográficas da série *Viagens* possuam alguma informação. Em geral, no verso encontra-se apenas o carimbo de Alair Gomes, sem título, data ou informações do local. Nesse caso existe uma nota datilografada em papel de seda (figura 12), cujo texto indica: o modelo da câmera, uma velha Leica f /3.5 50 mm Elmar; detalhes do tipo filme; a data, outubro de 1964; a cidade, Roma. Acima destas informações, consta o endereço de Alair Gomes no Rio de Janeiro e abaixo uma pequena legenda: “The cherub and his maker? In an old Roman quarter by Piazza Navona” [O querubim e seu criador? Em um antigo bairro romano perto da Piazza Navona]. A pergunta permite uma ambiguidade, seria o criador o jovem ou a escultura do querubim?

Durante sua viagem sentimental, comparar uma obra de arte com um rapaz que encontrava era um exercício frequente realizado pelo fotógrafo carioca. Através desse sistema comparativo, o fotógrafo-viajante conferia identidade às pessoas por meio das obras de arte, e as obras eram transformadas em seres humanos. O real e o imaginário mudam constantemente de lugar. Por esse motivo a conexão entre o marinheiro e a escultura apontada anteriormente se mostra alinhada com o próprio modo com o qual Alair Gomes enxergava o corpo masculino, uma beleza sempre referenciada pela cultura clássica.

Em outra foto, mais um rapaz parece que suspendeu o trabalho para ser retratado (figura 13). Em pé, diante da câmera, sua pose é caracterizada pelo quadril que se desloca sutilmente, essa postura o obriga a apoiar parte do peso corporal com o braço direito em uma estrutura que aparenta ser uma grade. Enquanto sua mão direita realiza duas tarefas: segura o cabo da vassoura ao mesmo tempo que repousa sob o quadril. Usando botas e camiseta regata, ele exhibe os braços delineados; a calça jeans de tecido grosso cria tracejados e volumes sugestivos na região do sexo masculino. É uma postura que indica estaticidade e a gestualidade sugere entrega e pouca resistência.

Alair Gomes não investe seu filme para documentar o esforço do trabalhador, suas capturas se distanciam do virtuosismo rígido das cenas laborais, como detectou

Gustave Courbet (1819-1877) em seu *Quebradores de pedras* (1849)⁹, que apresentava duas figuras trabalhando arduamente para quebrar e remover pedras de uma estrada em construção, um esforço hercúleo. Os trabalhadores de Courbet usam roupas que ocultam as formas corporais e adereços que não mostram os rostos. Em contraposição, a cena de Gustave Caillebotte (1848-1894) representando trabalhadores urbanos raspando o assoalho de uma sala, se configura mais como um estudo do corpo masculino durante uma atividade laboral. Em *Raboteurs de parquet* (Os raspadores de assoalho)¹⁰, tela de 1875, três homens de troncos nus e ajoelhados estão concentrados em seu esforço físico. Há uma intencionalidade erótica no destaque que o pintor confere à musculatura delineada dos braços e das costas, com uma luminosidade especial que recobre a sala e os corpos. É nessa sensualidade sugerida que o jovem trabalhador de Alair Gomes mais se aproxima. Tanto Gomes como Caillebotte não dirigem suas cenas para uma crítica social do proletariado, mas sim, estão dedicados em revelar aspectos eróticos que uma cena cotidiana pode conter.

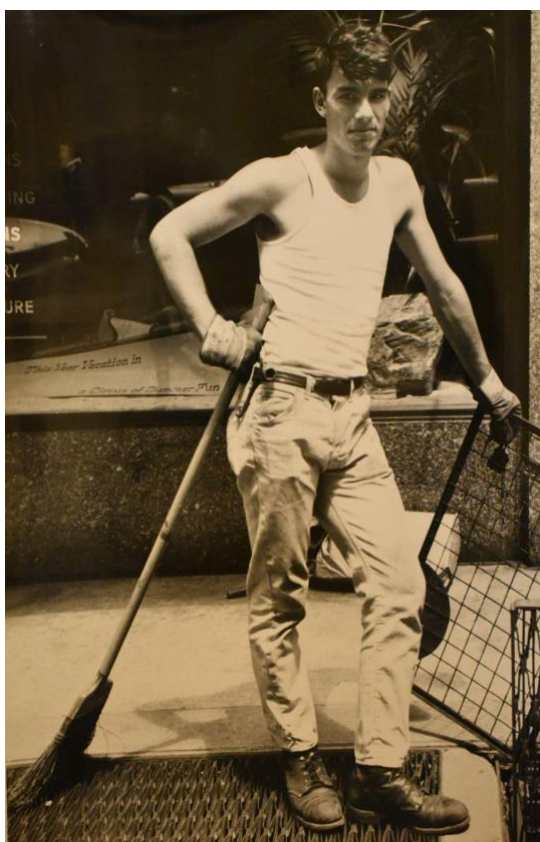


Figura 13 - GOMES, Alair. Fotografia da série **Viagens**, s/d. Acervo: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



Figura 14 - GOMES, Alair. Fotografia da série **Viagens**, s/d.
Acervo: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Muitos dos retratos de Gomes exploram um recorte que privilegia o modelo frontalmente, uma escolha bastante usual na fotografia. O que torna tão singular o emprego do ângulo frontal nessas fotos de Alair Gomes é que se produz uma aparência de disposição dos modelos, os rapazes parecem se oferecer gentilmente, algumas vezes até ingenuamente, para a câmera. Assim, através dessa frontalidade se subentende uma determinada cooperação do modelo para a construção do tema. Vejamos o rapaz com uma bicicleta carregada de caixas que estacionou e desceu da sua bicicleta para ser fotografado (figura 14). Pela quantidade de caixas se supõe que o jovem entregador não estava com tempo sobrando e mesmo assim ele se apresenta para compor a foto.

O jovem, com seu meio de transporte lotado, realiza uma manobra corporal entre as caixas: o tronco, um pouco de perfil, se inclina em direção ao guidão e se apoia com a ajuda dos braços flexionados. O joelho direito flexionado encontra apoio no pedal;

enquanto a perna esquerda se alonga até o chão em uma linha reta que é descontinuada apenas pelo pé ligeiramente contorcido. Embora o modelo empregue toda essa ginástica, a postura revela uma certa descontração. Talvez pela mão enluvada que se apresenta solta, indicando frouxidão, ou o olhar para o observador com seus olhos diminutos e objetivos. Ainda uma sensualidade sutil é provocada pela sombra que recai sobre os olhos, o penteado que cobre a testa e um sorriso discreto.



Figura 15 - CARTIER-BRESSON, Henri. **Hyères**, 1932. Fotografia, impressão em gelatina de prata, 40 x 30 cm. Acervo: Centre Pompidou, França. Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cL9RgbG>. Acesso em: 22 mar. 2024.

Se pensarmos na icônica foto de Henri Cartier-Bresson (1908-2004), que também fotografou um ciclista (figura 15), e compará-la com a fotografia de Alair Gomes, não há dúvidas de que as duas fotos tratam o mesmo personagem de maneiras diferentes. O ciclista de Bresson está em pleno movimento e é acompanhado por uma escada no primeiro plano. Essa estrutura arquitetônica é importante na composição, pois assim como a figura, ela também sugere fluidez pelas suas formas geométricas circundantes.

O ângulo mais distante e a pouca nitidez em que vemos o ciclista, retira seu papel de protagonista da cena. Juntos, a paisagem e o modelo, constroem dinamismo e celebram o movimento.



Figura 16: FARKAS, Thomaz. **Bicicleta.** São Paulo, década de 1950. Acervo Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/thomaz-farkas/>
Acesso em: 22 dez. 2024.

Num ângulo semelhante ao de Bresson, Thomaz Farkas (1924-2011) adiciona um elemento especial ao tema: a sombra (figura 16). A câmera posicionada em certa altura e que mira para baixo oculta o rosto do ciclista. Estamos vendo de cima e de longe o que deixa poucas certezas sobre sua movimentação na *bike*. Todavia, é pela projeção da sombra que somos informados do perfil desta figura. A luz natural sobre o homem e a bicicleta produziu um segundo personagem com volumes e contornos disformes, alongando a silhueta masculina, criando um corpo de aspectos irrealis. É como se Farkas compensasse a ausência de detalhes pela majestosa sombra que se alonga no chão de concreto, como o historiador Jean-Claude Lemagny bem observou: “o corpo da fotografia é a sombra”¹¹. Se não era possível ter um ciclista, o Farkas cria um a partir de luz e sua sombra.

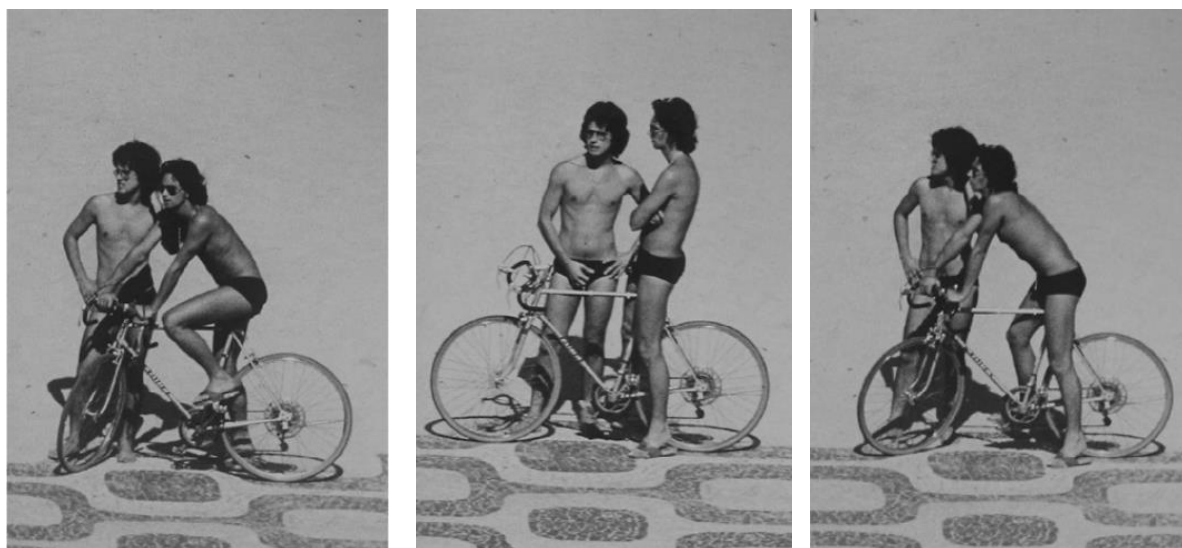


Figura 17 - GOMES, Alair. *Sonatina, four feet, n°21*, c. 1980 (fragmentos).
Acervo: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Seria possível dizer que as fotografias de Bresson e de Farkas se aproximam para além do tema, pois elas se dedicam especialmente nas experimentações entre ângulos e formas. Contudo, ao cotejá-las com a fotografia de Alair Gomes é perceptível que ele buscava outro tipo de relação com o tema. É preciso assinalar que o elemento da sombra também interessou Alair Gomes, o que pode ser conferido em muitas das séries que realizou nas praias cariocas, principalmente no conjunto intitulado *The course of the sun*¹². No entanto, o entregador de bicicleta capturado durante a viagem à Europa é retratado com outros aspectos. Elementos que também se encontram em outras fotografias de Gomes, como a figura do ciclista que foi flagrada durante o encontro com outro rapaz no calçadão da praia. As sequências *Sonatina, four feet* (figura 17), acompanham a interação da dupla, os corpos muito expostos e a aproximação entre eles sugere certa intimidade e a sugestão erótica é criada através da ambiguidade de uma cena cotidiana. O voyeurismo se intensifica quando alguns gestos são congelados pelas fotografias: a mão que toca no pênis por cima da sunga ou o ciclista que nunca desce da bicicleta e se mantém com o banco entre as pernas e tão próximo do sexo masculino.

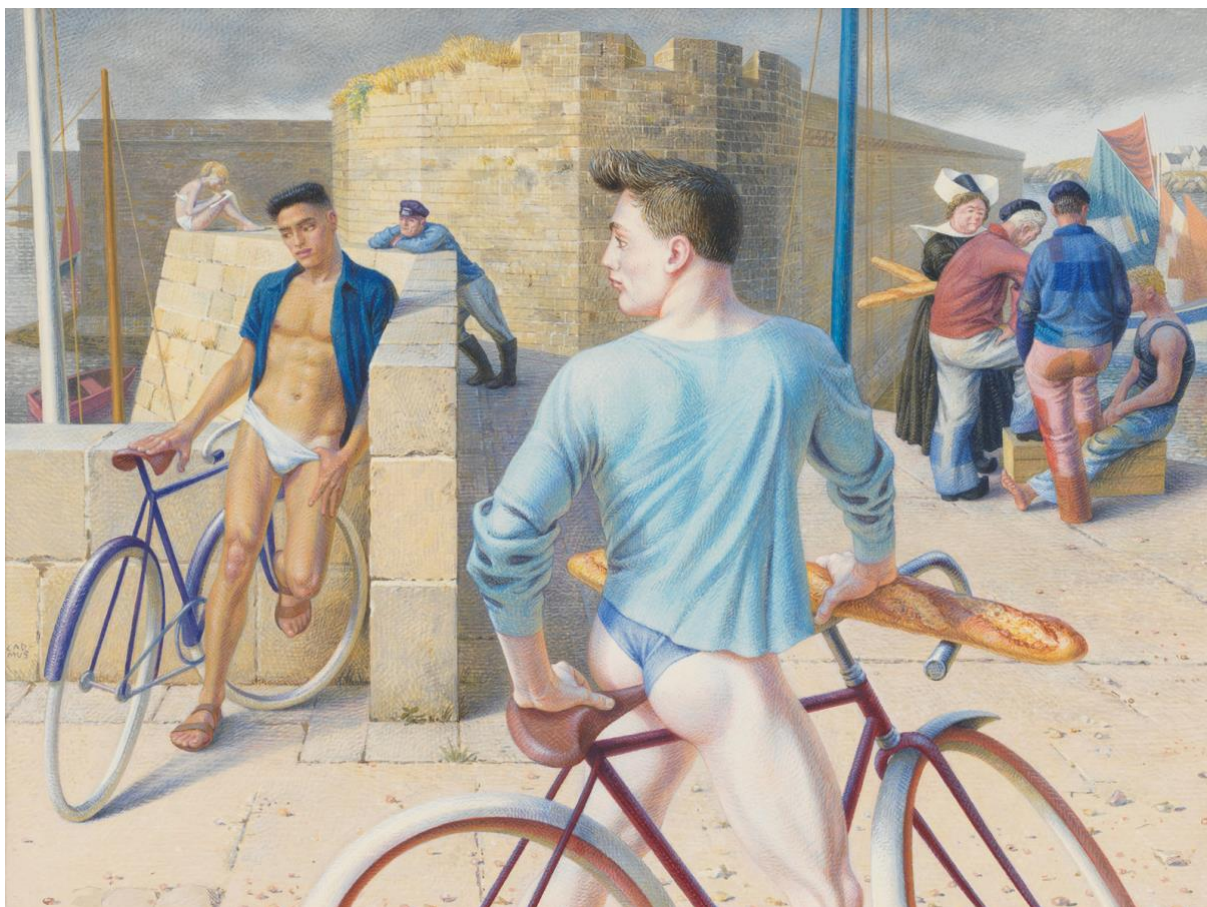


Figura 18 - CADMUS, Paul. *Finistère*, 1952. Têmpera sobre papel cartão, 25,4 x 34,3 cm. Acervo: Whitney Museum of American Art, EUA. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/2770> Acesso em: 13 mai. 2025.

É também numa situação banal que o pintor norte-americano Paul Cadmus (1904–1999) retrata a figura do ciclista (figura 18). A tela apresenta muitos personagens, mas certamente há um destaque imediato nas figuras dos dois ciclistas. São jovens, vestem apenas camisa e sungas reveladoras. Os corpos fortes realizam posturas e gestos lascivos. No segundo plano, o rapaz de camisa aberta azul abaixa a lateral da sunga branca, revelando a marca do bronzado. Enquanto o modelo do primeiro plano, que é apresentado de costas e exhibe sua bunda perfeita com uma sunga cavada. Ao contorcer o tronco para olhar para trás, sua mão esquerda se apoia no banco da bicicleta e esta toca as nádegas musculosas. Já a mão direita segura um pão com formato fálico. Possivelmente, no início do século XX Cadmus tenha sido um dos artistas mais proeminentes numa iconografia americana que atendesse aos desejos homoeróticos e não é por acaso que ele aproveita para retratar um grupo de pessoas

que se localizam à direita da tela, com a figura feminina vestindo um traje tradicional bretão, provavelmente demarcando a presença de uma sociedade conservadora.

O título do quadro de Cadmus se refere a região francesa que fica no extremo oeste da Bretanha, onde o Canal da Mancha e o Atlântico se encontram, portanto a cena é ambientada numa cidade litorânea. Embora um paredão labiríntico preencha a maior parte da paisagem e pouco resta de vista para o oceano, a paisagem também rememora os trabalhos de Alair Gomes nas praias cariocas. Mesmo que o fundo das fotos de *Sonatinas* não seja tão povoado de elementos como no quadro de Cadmus, há certamente uma lascividade pulsante nas duas obras. O erotismo é construído por ambiguidades nas poses e gestos, é como se Gomes e Cadmus tivessem tirado um véu sobreposto em cenas corriqueiras e revelado ao observador uma sensualidade intrínseca aos corpos masculinos.

Considerações Finais

Longe de um registro documental neutro, os retratos de Alair Gomes revelam um olhar singular sobre o corpo masculino. São marcados pela frontalidade, pela intimidade e pela colaboração entre fotógrafo e modelo. Ao operar na fronteira entre o diário íntimo e a experimentação estética, Alair Gomes transforma o ato de fotografar em um exercício de aproximação sensível, no qual o retrato se torna não apenas uma imagem, mas uma forma de relação e elaboração afetiva.

Assim como o poeta Walt Whitman que “gingando pelas calçadas ou trotando pelas estradas” viu rostos e os catalogou em uma cartografia pessoal, Alair Gomes se portou como o poeta-fisionomista e saiu catalogando rostos bonitos e o “rostos feio e bem-vindo de alguma alma bonita”¹³.

Nenhum dos seus retratos são destituídos de interesse e de encanto. Ao interromper os jovens trabalhadores europeus, Alair Gomes não buscou realizar um registro documental das condições laborais daqueles rapazes, seu fascínio estava em captar e apresentar uma beleza intrínseca aos seus retratados, uma sensualidade tênue que existe sem grandes performances.

Indícios eróticos parecem se revelar por todas as situações do universo masculino retratado pelo fotógrafo, é uma erotização do cotidiano arquitetada no olhar atento,

poético e transformador de Alair Gomes. Mesmo em território estrangeiro o artista carioca adaptou seus desejos e olhares ao ambiente em que se encontrava e a paisagem se apresentou como elemento modificador de seus processos de captura. Sua jornada sentimental foi fomentada por uma sensibilidade singular que absorveu com seletividade o visual que se apresentava. É como disse Luis Carlos naquele artigo de 1916, o homem na terra é livre, belo e eterno.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz: viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega - 1927*. São Paulo: Tinta-da-China Brasil, 2024.
- DYER, Geoff. *O instante contínuo: uma história particular da fotografia*. Tradução de Donaldson M. Garschagen. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. 14. ed. Campinas, SP: Papirus, 2011.
- GOMES, Alair. *A New Sentimental Journey [Uma nova jornada sentimental], 1983-1991 (texto inédito), sem paginação*. Acervo: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.
- _____. *A new sentimental journey*. Coautoria de Miguel Rio Branco. São Paulo, SP: CosacNaify, 2009.
- _____. Joaquim Paiva entrevista Alair Gomes, 1983. [Entrevista concedida a] Joaquim Paiva. *Zum*. n. 06, 22 ago. 2014. Disponível em: https://revistazum.com.br/revista-zum_6/alair-gomes-joaquim-paiva/
- GOMES, Aline Ferreira. *A fotografia de Alair Gomes, 2017*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1631264>.
- KOSSOY, Boris. *O encanto de Narciso: reflexões sobre a fotografia*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2020.
- LEMAGNY, Jean-Claude. *L'ombre et le temps: essais sur la photographie comme art*. Paris: Nathan, 1992.
- LUIS CARLOS. *O retrato. A Cigarra*, 20 mai. 1916, Ano III, n. 42, p. 11. Disponível em: <http://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/5552>

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

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004.

VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci (1894): Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Ed. bilingue São Paulo, SP: Editora 34, c.1998.

WHITMAN, Walt. *Leaves of grass: Folhas de relva*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo, SP: Iluminuras, 2005.

Legendas das imagens

Figura 1: GOMES, Alair. Fotografias da série **Viagens**, s/d. Acervo: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Figura 2: Portrait of a Man [Retrato de um homem], 1474. Óleo sobre madeira, 32 x 26 cm. Acervo: Staatliche Museen, Berlim. Disponível em: <https://www.wga.hu/html/a/antonell/manportr.html> Acesso em: 22 mar. 2024.

Figura 3: Portrait of a Man [Retrato de um homem], c. 1475. Óleo sobre painel, 36 x 25 cm. Acervo: National Gallery, Londres. Disponível em: https://www.wga.hu/html/a/antonell/portra_m.html Acesso em: 22 mar. 2024.

Figura 4: Portrait of a Man [Retrato de um homem], 1475-76. Óleo sobre painel, 28 x 21 cm. Acervo: Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Disponível em: <https://www.wga.hu/html/a/antonell/portrait.html> Acesso em: 22 mar. 2024.

Figura 5: Portrait of a Man [Retrato de um homem], 1470-72. Óleo sobre madeira, 27 x 21 cm. Acervo: Metropolitan Museum of Art, New York. Disponível em: <https://www.wga.hu/html/a/antonell/portrai.html> Acesso em: 22 mar. 2024.

Figura 6: Portrait of a Man (Il Condottiere) [Retrato de um homem (O comandante)], 1475. Óleo sobre tela, 36 x 30 cm. Acervo: Musée du Louvre, Paris. Disponível em: <https://www.wga.hu/html/a/antonell/condotti.html> Acesso em: 22 mar. 2024.

Figura 7: GOMES, Alair. Fotografias da série **Viagens**, s/d. Acervo: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Figura 8: GOMES, Alair. Fotografias da série **Viagens**, s/d. Acervo: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Figura 9: GOMES, Alair. Fotografia da série **Viagens**, s/d. Acervo: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Figura 10: GOMES, Alair. Fotografias da série **Viagens**, s/d. Acervo: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Figura 11: GOMES, Alair. Fotografia da série **Viagens**, outubro de 1964, Piazza Navona, Roma. Acervo: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Figura 12: GOMES, Alair. Fotografia da série **Viagens**, outubro de 1964, Piazza Navona, Roma, verso com anotações e papel de seda datilografado, colado com fita adesiva. Acervo: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Figura 13: GOMES, Alair. Fotografia da série **Viagens**, s/d. Acervo: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Figura 14: GOMES, Alair. Fotografia da série **Viagens**, s/d. Acervo: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Figura 15: CARTIER-BRESSON, Henri. **Hyères**, 1932. Fotografia, impressão em gelatina de prata, 40 x 30 cm. Acervo: Centre Pompidou, França. Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cL9RgG> Acesso em: 22 mar. 2024.

Figura 16: FARKAS, Thomaz. **Bicicleta**. São Paulo, década de 1950. Acervo Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/thomaz-farkas/> Acesso em: 22 dez. 2024.

Figura 17: GOMES, Alair. **Sonatina, four feet, nº21**, c. 1980 (fragmentos). Acervo: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Figura 18: CADMUS, Paul. **Finistère**, 1952. Têmpera sobre papel cartão, 25,4 x 34,3 cm. Acervo: Whitney Museum of American Art, EUA. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/2770> Acesso em: 13 mai. 2025.

Notas

1. LUIS CARLOS. O retrato. **A Cigarra**, 20 mai. 1916, Ano III, n. 42, p. 11. Disponível em: <http://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/5552> Acesso em: 12 mar. 2024.
2. *A New Sentimental Journey* (ANSJ), é um manuscrito datilografado em inglês que infelizmente não foi publicado em tempo, portanto é uma produção inédita. O texto possui apontamentos sobre locais, monumentos e exposições de arte visitados pelo fotógrafo. A narrativa é carregada de elementos eróticos, juntando reflexões sobre arte, corpo masculino e vivências em diversas instituições culturais. As mais de quinhentas páginas apresentam o percurso do artista por países como Inglaterra, França, Itália, Alemanha, Suíça, entre outros. O texto faz parte do acervo da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro.
3. A série *Viagens* – denominação feita pela Biblioteca Nacional – possui 630 fotografias em preto e branco e outras coloridas, grande parte das impressões não possui data, título e nem a localização dos registros. A série é parte do Acervo Alair Gomes da da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro.
4. SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004, p. 50.

-
5. GOMES, Alair. Entrevista feita por Joaquim Paiva em 19 de julho de 1983. Disponível em: http://revistazum.com.br/revista-zum_6/alair-gomes-joaquim-paiva/ Acesso em: 22 agosto 2024.
6. ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**: viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega - 1927. São Paulo: Tinta-da-China Brasil, 2024. Ebook.
7. VALÉRY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci (1894)**: Introduction à la méthode de Léonard de Vinci. Ed. bilingue, São Paulo: Editora 34, c.1998, p. 35.
8. “Na minha estadia anterior nesta cidade, foi num canto perto desta fonte [Fontana di Trevi] que peguei meu primeiro romano - levei-o ao Hotel Artis próximo; era dia, talvez de manhã; lembro-me claramente que ele usava um cachecol vermelho, embora estivesse malvestido - por que eu deveria me lembrar do cachecol, mas não do seu pau? - talvez eu esteja reprimindo alguma decepção com ele? - se sim, por que eu não deveria ter reprimido também a decepção realmente enorme que tive com um pau italiano? - o pau do marinheiro extremamente bonito que conheci no túmulo de Adriano, e que também veio comigo para o Artis - temendo que o pessoal do hotel pudesse se opor a levar um sujeito totalmente uniformizado para o meu quarto, pedi a ele que esperasse um pouco por mim numa esquina próxima, e corri sozinho para o hotel para buscar uma longa capa de chuva para ele vestir - que disfarce para um dia provavelmente ensolarado! Seu pau era até como um dedo - tão pequeno quanto nas pinturas dos vasos gregos - mas que rosto arrebatador de marinheiro italiano ele tinha! - como me sinto feliz agora por saber que tenho fotos dele, tiradas enquanto ainda estávamos no Castel, guardadas em segurança em casa! - que mística há na simples ideia de um marinheiro italiano e de um verdadeiro encontro íntimo com ele!” [tradução da autora], GOMES, Alair. **A New Sentimental Journey** [Uma nova jornada sentimental], 1983-1991 (texto inédito), p. 304-305. Acervo: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Todas as citações do manuscrito *A New Sentimental Journey* são integrais, inclusive com os erros de grafia.
9. A obra pertencia ao acervo do Gemäldegalerie em Dresden, mas foi destruída num bombardeio em 1945. É possível conferir uma reprodução no Web Gallery of Art: https://www.wga.hu/html_m/c/courbet/1/courb103.html. Existe uma outra versão do quadro na coleção suíça Oskar Reinhart disponível em: <https://www.roemerholz.ch/sor/en/home/presse/past-exhibitions/courbet-traeume-eines-realisten/pressebilder-zum-herunterladen-2021.html>
10. A obra pertence ao acervo do Musée d'Orsay, está disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/raboteurs-de-parquet-105>
11. É muito interessante a análise que o historiador da arte francês faz sobre o papel da sombra na fotografia. Para Lemagny, é como se ela tivesse a mesma atuação que o som tem para a música ou o corpo para a dança: “Si cela a pu être possible, si la photographie imaginée n'a pas toujours été un creux, une faiblesse, un moment de moins d'être dans la rêche et solide étoffe de la vérité qui nous entoure, c'est qu'elle ne sépare plus, depuis quelques années, d'une méditation créatrice sur ce qui constitue le corps d'images nées de la lumière (...) Si la photographie n'a pas de corps dont faire une danse, une voix dont faire un chant, de quel droit prétendrait-elle à l'art (...) Elle a un corps d'ombre”. LEMAGNY, Jean-Claude. **L'ombre et le temps**: essais sur la photographie comme art. Paris: Nathan, 1992, p. 273.
12. Alair Gomes produziu uma quantidade significativa de fotografias que capturavam garotos em direção à praia. A série *The course of the sun* [O caminho do sol] faz parte desse grupo de cerca de 7700 imagens e foi produzida entre 1977 a 1980, essas imagens são resguardadas pelo acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.
13. WHITMAN, Walt. **Leaves of grass**: Folhas de relva. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo, SP: Iluminuras, 2005, p. 183.