

Cartografias *queer* nas artes visuais: notas a partir da recepção da obra de Alair Gomes

Queer cartographies in the visual arts: notes from the reception of the work of Alair Gomes

Bruno Pereira

 0000-0003-3465-382X
brunpy@hotmail.com

Resumo

Neste artigo, estranho a recepção da obra de Alair Gomes, considerado o precursor do homoerotismo na fotografia brasileira. A partir da cartografia *queer*, problematizo as categorias acionadas para analisar seu trabalho e, assim, questionar abordagens que reduzem a arte produzida por grupos minoritários tanto a categorias identitárias essencialistas quanto àquelas oriundas da psicopatologia.

Palavras-chave

Cartografia. *Queer*. Artes Visuais. Alair Gomes.

Abstract

In this article, I queer the reception of Alair Gomes's work, considered the precursor of homoeroticism in Brazilian photography. Based on queer cartography, I will problematize the categories used for the analysis of his work, to question approaches that reduce the art produced by minority groups both in essentialist identity categories and those originating from psychopathology.

Keywords

Cartography. Queer. Visual Arts. Alair Gomes.

Introdução

A visão é sempre uma questão do poder de ver – e talvez da violência implícita em nossas práticas de visualização.

Com o sangue de quem foram feitos os meus olhos?

Haraway, 1995

A história da arte normativa é a história de nossa própria amnésia, do esquecimento de tudo que não podemos ver, daquilo que resiste ao ser absorvido por nossos quadros hegemônicos de representação

Preciado, 2014

Considerado o percussor do homoerotismo na fotografia brasileira, Alair Gomes (1921-1992) faz parte de um rol de artistas cuja invisibilidade em relação à própria obra impediu que ele se tornasse contemporâneo de seu tempo, e “a ausência de reconhecimento crítico no momento justo significa que não há possibilidade de recuperar essa oportunidade perdida de ser visto em sua própria história”¹ (Pollock, 1999, p. 87). Apesar de tentativas com desenhos, pinturas e a escrita de diários eróticos, que tinham como objetivo homenagear o fascínio que o corpo masculino, jovem e belo exercia sobre ele; Alair começou a fotografar tardiamente, justamente após o golpe militar de 1964, em cenário que certamente não favoreceu a recepção de uma obra que se destacaria em uma época marcada pela heterossexualidade compulsória (Gomes, 2014). O contexto desfavorável não obstruiu o fluxo criativo de Alair, visto o conjunto de mais de 16 mil fotografias e 150 mil negativos que ele nos deixou, doado à Biblioteca Nacional dois anos após seu assassinato, em 1992. Além das fotografias, a Coleção Alair Gomes engloba os manuscritos referentes a suas atividades acadêmicas e artísticas, bem como, seus diários íntimos, escritos ao longo de cinco décadas.

¹ No original: *The absence of a critical acknowledgement at the right moment means that there is no recovery of that lost chance to be seen in one's own history.* Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros a tradução é minha.

A contemporaneidade de Alair Gomes será sempre póstuma. Nossas ações em relação à arte serão tautológicas ou de oposição? Faremos parte desse esquecimento coletivo ou nos juntaremos aos esforços de inventar outro arquivo? Segundo Perlongher (1997, p. 68), “o tão comentado ‘sistema’ não se sustenta simplesmente pela força das armas nem por determinantes econômicos, exige a produção de certo modelo de sujeito ‘normal’ que o suporte”.² Quando pensamos nas regulações de gênero e sexualidade, poderíamos compreender esse “sistema” por meio do conceito de heteronormatividade (Berlant, Warner, 2002), bem como partir do pressuposto de que a arte não lhe é alheia. Entendida como regime de regulação da vida social que tem como modelo o casal heterossexual reprodutor, a heteronormatividade tem como objetivo “formar todos para serem heterossexuais ou organizarem suas vidas a partir do modelo supostamente coerente, superior e ‘natural’ da heterossexualidade” (Miskolci, 2009, p. 157).

Se para Suely Rolnik (2005, p. 4) a arte seria exatamente o exercício “de rastreamento das mutações que se operam nas sensações, as quais indicam o que está pedindo um novo sentido, novos recortes e novas regras, orientando assim o ato de sua criação”; ou, ainda, se pela definição de Trinh T. Minh-ha (2015, p. 27) o artista é como uma agulha sismográfica “que sente com uma intensidade aguda as menores mudanças que acontecem em torno de si, que permanece vivamente alerta para o que tende a passar despercebido ou é dado por certo na vida cotidiana”, como os aparatos artísticos estão envolvidos, de forma contraditória, na manutenção da heteronormatividade? Contraditória, pois, se concordamos com a posição de Suely de que a arte se alimenta dessa sensibilidade às diferenças, os aparatos artísticos não deveriam ser, por excelência, um campo aberto a práticas artísticas que apontassem saídas da heteronormatividade? A atividade artística não é considerada suspeita, muitas vezes, exatamente por perturbar a segurança dos significados estabelecidos e práticas normalizadoras? (Minh-Ha, 2015). Nesse sentido, a arte não se encontra com a experiência da abjeção advinda do *queer*? Pois, segundo Miskolci (2012, p. 63), ela “pode ser de ressignificação do estranho, do anormal como veículo de mudança social e abertura para o futuro”.

² No original: *el tan mentado “sistema” no se sustenta solamente por la fuerza de las armas ni por determinantes económicos; exige la producción de cierto modelo de sujeto “normal” que lo soporte.*

Se concordarmos com a opinião de Preciado (2009, p. 144) de que “os meios de comunicação são redes extensas e difusas de construção e normalização da identidade”,³ compreender quais enquadramentos (Butler, 2015) estão em jogo nessas disputas é fundamental. Numa intersecção com a arte, diversos movimentos, como o feminista (Stubs et al., 2015), o decolonial (Mignolo, 2015) e o *queer* (Preciado, 2014), têm constantemente criticado a pretensa neutralidade da historiografia de arte moderna e contemporânea, ao alegar que ela, até há pouco tempo, não era senão uma cartografia das identidades hegemônicas, como se a figura do homem cisgênero branco e heterossexual, por si só, pudesse dar conta de toda a geografia do visível (Preciado, 2017). Se a feminista indiana Gayatri C. Spivak (2009) afirmou que os subalternos não podem falar, Preciado (2014, p. 13, grifos do original) compreende que “poderíamos dizer que historicamente a *produção dos subalternos não pôde ser considerada arte*”.⁴ Mesmo quando retratados, os grupos historicamente marginalizados não possuíam o controle da própria representação, e, conforme Robert Stam e Ella Shohat (2006, p. 270), uma das maiores consequências é a criação de estereótipos⁵ e seus efeitos nocivos, quando se leva em conta que as imagens são agentes ativos nos modos de subjetivação (Butler, 2015). Durante o século 19 e boa parte do 20, a arte de diversos grupos minoritários⁶ sofreu o que Spivak (2009) chamou de violência epistêmica. Preciado (2014, p. 23) nos dá alguns exemplos:

A arte não acadêmica ou popular tem sido considerada artesanato, artes aplicadas, folclore; a arte das minorias sexuais, *naïf*, *kitsch*, teatro, travestismo, fetichismo ou pornografia; a arte das minorias raciais,

³ No original: *Los medios de comunicación son redes extensas y difusas de construcción y normalización de la identidad*.

⁴ No original: *podríamos decir que históricamente la producción de los subalternos no ha podido ser considerada como arte*.

⁵ Cabe ressaltar que, mesmo que concorde com as afirmações quanto aos estereótipos, compartilho com Bessa (2015, p. 78) a visão de que, se o estereótipo é considerado algo negativo porque distorceria uma suposta identidade coerente e idealizada, como se houvesse uma forma correta (muitas vezes entendida como asséptica, palatável e limpa) de representar determinada identidade, além de uma perspectiva problemática, perdemos em “termos de nos fazer entender os jogos de representação em disputa”.

⁶ A partir da leitura dos trabalhos de Deleuze e Guattari, utilizo o termo minoria não por compreensão pautada em cálculo quantitativo, mas sim por uma qualidade de dominação, ou seja, minorias seriam aqueles que se oporiam aos modos normativos de subjetivação, ainda que essa oposição não seja, necessariamente, consciente ou tenha como ponto de partida uma escolha voluntária.

negra, indígena ou aborígene; a arte das culturas não ocidentais, simples material etnográfico; a arte das minorias cognitivas e funcionais, patologia clínica, “arte dos loucos” ou arteterapia.⁷

Com Perlongher (1997, p. 71) poderíamos compreender esse processo com o desconhecimento ativo, tal como chamou o autor, para quem essas táticas podem ser entendidas como um “esforço de homogeneização e achatamento das singularidades [que, entretanto,] não consegue deter, anular tais processos moleculares, microscópicos; o que consegue talvez, é bloquear seus canais de expressão”.⁸ Diante desses reducionismos, nos quais a arte está envolvida, correndo o risco de ter obstruído seu potencial criativo, concordo com o pensador decolonial Walter D. Mignolo (2015) sobre a necessidade de reinvenções da cartografia do presente por meio de um processo que é chamado pelo autor de desobediência estética. Noção que por sua vez está vinculada à ideia de desobediência civil e é assim compreendida por Butler (2012, p. 26):

Quando a lei se torna um instrumento da violência do Estado (e sua força coercitiva que, de alguma maneira, está sempre implicada com a violência), então há que se engajar em formas de desobediência para exigir outra ordem de lei. Desse jeito há que se tornar o que Althusser denomina “um mau sujeito” ou um anarquista provisório, a fim de desvincular a lei do processo de subjetivação.

Qual é a lei do desejo que regula os aparatos artísticos? E como responder à demanda ética que essa lei instaura? No encontro com as produções desses desobedientes estéticos, muitas vezes, pode-se agir como “um detetive do invisível, no meio do caminho entre a polícia secreta e o vidente capaz de jogar luz sobre geografias até então ocultas sob o mapa dominante”; assim, deve-se ter o cuidado de não criar um “arquivo de vítimas que, mais do que criticar a opressão e a sua diferença, acabam por estetizá-las” (Preciado, 2017, p. 2-3).

⁷ No original: *El arte no-académico o popular ha sido considerado como artesanía, artes aplicadas, folklore; el arte de las minorías sexuales como naïf, kitsch, teatro, travestismo, fetichismo o pornografía; el arte de las minorías raciales como arte negro, indígena o aborígen; el arte de las culturas no-occidentales como simple material etnográfico; el arte de las minorías cognitivas y funcionales como patologia clínica, “arte de los locos” o arte terapia.*

⁸ No original: *esfuerzo de homogeneización y aplastamiento de las singularidades no consigue detener, anular, tales procesos moleculares, microscópicos; lo que consigue, quizás, es bloquear sus canales de expresión.*

Para realização de um projeto de história da arte entrelaçado com as questões de gênero e sexualidade é necessário cruzar tanto os mapas normativos quanto os de resistências, exatamente para fugir dos binarismos que funcionam mais pelo que ocultam do que pelo que pretendiam mostrar. Preciado (2014) cartografou três estratégias epistemológicas utilizadas pelo discurso hegemônico da história da arte para estabelecer a norma: inviabilizar, “descobrir” e reduzir a uma identidade. A primeira dessas estratégias normalizadoras consiste em invisibilizar uma série de produções ao considerá-las “não arte”. Eu acrescentaria que esse processo se dá também no sentido de regular as possibilidades de identificação e desidentificação (Butler, 2000), ou seja, quais obras poderão tornar-se ativas ou não nos modos de subjetivação? Se entendermos que a arte só se efetiva pela dimensão pública ou do público, mesmo quando nessa relação a divisão entre público e privado é porosa e híbrida, podemos entender que “a esfera pública se constitui em parte pelo que pode aparecer, e a regulação da esfera da aparência é um modo de estabelecer o que será considerado realidade ou não”⁹ (Butler, 2006, p. 23).

A segunda estratégia consiste em “descobrir” a obra e situá-la na narrativa dominante de modo a neutralizar seu potencial subversivo. Preciado (2014) chama a atenção para o modo como a palavra “descobrir” está ligada a um imaginário colonial presente na língua do século 16, quando os espanhóis chegam à “América”. Lilia Moritz Schwarcz e Adriana Varejão (2014), ao falar sobre os primeiros cartógrafos no processo de colonização do Brasil, afirmam que, nessa cartografia maior, o mapa que desenha o mundo, na verdade, o constitui e, assim, “o desenho de um mapa consolida um imaginário e não o contrário; é uma forma de entender e classificar o mundo” (p. 41). A palavra “descobrir”, nesse contexto, diz respeito a tomar posse, territorializar e nomear com a linguagem do poder.

Após a “descoberta”, a terceira estratégia relaciona-se com o modo como as obras serão caracterizadas a partir de parâmetros de controle biopolítico que buscam atribuir uma identidade ao trabalho artístico por meio da redução do

⁹ No original: *La esfera pública se constituye en parte por lo que puede aparecer, y la regulación de la esfera de apariencia es un modo de establecer lo que se considerará como realidad y lo que no.*

artista a sua biografia, a seu corpo, a sua sexualidade, a sua etnia, a sua saúde mental, a sua diferença “funcional”, entre outras possibilidades, como se essas fossem categorias estáveis e universais e não como efeito das relações entre regimes de visualidade e o poder. Borba (2014), por intermédio da linguista Deborah Cameron, afirma que devemos desfazer a compreensão de que quando falamos e escrevemos A, B ou C o fazemos porque somos X, Y ou Z. Ao contrário, na sua visão, o foco de análise deve ser compreender por que, quando se fala e escreve A, B ou C, somos compreendidos como X, Y e Z, pois os recursos linguísticos estão inseridos em dinâmicas pautadas por processos históricos, políticos, filosóficos e culturais. No campo das artes, não deveríamos deixar de relacionar o fazer de um artista com o fato de ele ser X, Y ou Z, mas sim, buscar compreender por que certos trabalhos serão remetidos a certas identidades. Quem será marcado?

Preciado (2014), ao comentar o trabalho da artista Carol Rama, demonstra como a recepção de sua obra foi identificada pela crítica como a produção exemplar da “arte das mulheres”. Essa identificação é um reducionismo problemático: “dizer que Carol Rama é uma Louise Bourgeois italiana, resulta tão absurdo como dizer que Frida Kahlo é uma Carol Rama mexicana, ou que Maria Lessing é uma Frida austríaca”¹⁰ (p. 22). Assim também, qual o sentido de dizer que Alair Gomes é um Robert Mapplethorpe brasileiro ou que Wilhelm von Gloeden é um Alair Gomes austríaco? Essa leitura, segundo Preciado, sugere que para cada paisagem artística nacional pudesse haver apenas um único artista que repetiria uma série de gestos “marginais”, sempre relacionados ao corpo “homossexual”, “negro”, e o “feminino”, bem como, seus respectivos traumas, operando ao mesmo tempo como incidência efêmera e como confirmação da regra masculina/cisgênera/heterossexual/branca por exceção. Por que artistas como Di Cavalcanti, Alfredo Volpi e Candido Portinari produzem simplesmente arte e não arte dos homens, arte branca, heteroarte ou qualquer outro rótulo comumente atribuído a esses “outros” da arte? Temos de questionar a suposta naturalidade na produção de corpos masculinos cisgêneros, heterossexuais e brancos como se eles não

¹⁰ No original: *decir que Carol Rama es una Louise Bourgeois italiana, resulta tan absurdo como decir que Frida Kahlo es una Carol Rama mexicana, o que Maria Lassning es una Frida Kahlo austriaca.*

possuísem qualquer marca,¹¹ relegando a esse outro indesejável a função de ocupar a casa da diferença como fronteira daquilo que deve ser evitado ou limite do que não devemos ser.

Num diálogo com Monique Wittig, Butler (2003) afirma que “Ser masculino é não ser ‘sexuado’”, e eu acrescentaria, que a masculinidade cisgênera heterossexual não é tida como sexuada, pois, “ser ‘sexuado’ é sempre uma maneira de tornar-se particular e relativo, e o macho no interior do sistema participa sob a forma de pessoa universal” (p. 165). Já Haraway (1995, p. 18) insiste “na natureza corpórea de toda visão” e afirma que os sistemas sensoriais têm sido utilizados para significar o “olhar conquistador que não vem de lugar nenhum”. Uma forma irresponsável de produção de conhecimento, pois, quem prestará as contas quando o olhar que marca todos os outros corpos alega o poder de ver sem ser visto, “de representar escapando à representação”?

Estranhando a recepção de Alair Gomes

Caso 1. Wilton Coutinho, em matéria intitulada “O fantástico show da Arte” para o *Jornal do Brasil*, publicada em 10 de setembro de 1980, escreve sobre a exposição de Alair no Shopping Cassino:

Pelas escadas rolantes crianças disparam, assustando mães, em dúvida se seguram embrulhos ou as mãos da rebeldia infantil. Uma bela mulher percorre as fotos de Alair Gomes – uma série infindável de fotografias mostrando rapazes da Zona Sul [...] Apenas uma dúvida percorre o bater ligeiro de seus cílios: “Será que o fotógrafo é homossexual?” – pergunta para uma amiga (Coutinho, 1980, p. 7, grifos meus).

¹¹ Pultz (1995) chama atenção para uma ironia na tradição fotográfica conhecida como *straight photography*. Refere-se a um movimento na história da fotografia, realizado entre 1910 e 1940, caracterizado pela produção de imagens neutras, transparentes, objetivas, sem interferências. O termo *straight* é utilizado nesse movimento pela sua aproximação com o significado de “direto”, mas Pultz assinala, que na língua inglesa, também pode significar “hétero”, como no conhecido trabalho de Wittig (1992), *The straight mind*. A associação do termo *straight* com a não manipulação parece se conectar também com a crença de que essas imagens, mesmo quando heterossexualizadas, são consideradas neutras.

Caso 2. Fernando Cocchiarale, na época curador da exposição *Corpus* de Alair Gomes no MAM-Rio, em entrevista a Cleusa Maria (2003), do *Jornal do Brasil*, é questionado se “o tratamento que ele dá a imagens do corpo masculino não é muito erótico?”. E responde: “Creio que se fossem imagens de nudez feminina esta questão [não] seria sequer cogitada”.

Caso 3. Na coluna Úteis e Fúteis do jornal *Tribuna de Imprensa*, Paulo Cabral de Menezes e Tatiana Tavares (2001) comentando a exposição de Alair na Fondation Cartier Bresson, naquele mesmo ano, afirmam que “O evento certamente será um colírio para os olhos das visitantes que, além de apreciar uma bela foto, têm interesses mais mundanos e talvez menos nobres [...] Pena que é só lá em Paris”.

Caso 4. Apesar de sua importante contribuição para os estudos sobre Alair Gomes, Alexandre Santos também não deixou de acionar conceitos heteronormativos utilizados pelo discurso hegemônico da história da arte. Em sua tese de doutorado sobre Alair, Santos (2006, p. 297) afirma que a “máquina fotográfica era o *phallus* ativo que seduzia os modelos passivos, convencendo-os a posarem nus” e que, uma vez conseguido tal feito, ou seja, quando os modelos aceitavam posar nus,

Há uma inversão desse suposto poder de sedução masculinizante do qual se investe Alair em sua estratégia inicial de aproximação. O fotógrafo desterritorializa seu lugar ativo, enquanto senhor do processo e detentor de uma arma fálica, a máquina fotográfica, para assumir o lugar passivo do adorador dos corpos impressos no signo. E como tal, ele não foge dos riscos que assume ao incorporar uma espécie de precipício da paixão na construção de suas imagens-fetiches.

Caso 5. Em matéria intitulada “Gay e culto”, publicada na edição de 1 de novembro de 2009 do *Jornal do Brasil*, o DJ Pedro Costa “dá boas dicas homoculturais”, como sugere a reportagem, e indica três exposições: a Mostra Fassbinder, do “diretor alemão homossexual”; a de Pierre et Gilles, “cultura pop e gay”; e a de Alair Gomes, cuja obra, “sem vulgaridade, [...] tem teor bastante erótico”.

Caso 6. O artista Flávio Colker (2010), em texto publicado no Blog Olhavê, argumenta que a obra de Alair só foi conhecida “*post-mortem*”, pois

Ela começa fundada na perversão, em imagem apropriada de um desconhecido, na multidão, imerso em cena casual [...] Na imagem, os rapazes estão despudorados, indiscretos e são inseridos em uma narrativa lasciva. Estão inconscientes, são objeto de um olhar que perverteu o sentido dos gestos, da cena e da paisagem. O *voyeur* recorta a circunstância, institui uma outra, erótica. Agora, os gestos têm um projeto lascivo. O *voyeur* se deleita em incorporar a cena em sua narrativa particular.

Caso 7. Numa entrevista a Silas Martí (2015), Sarah Meister, responsável pelo acervo fotográfico do MoMA, em Nova York, explica o que justificou uma compra recente de imagens de Alair para o acervo do museu: “Além do olhar fetichista, esses trabalhos estão cheios de amor [...] Existe uma ternura verdadeira nesse olhar, mesmo dirigido a algo distante”.

A partir das pistas oferecidas por Preciado, trago esses casos para compreensão dos conceitos acionados na análise do trabalho de Alair. Sua obra é vista como “erótica demais” ou mesmo como “erótico, mas sem vulgaridade” ou ainda dirigida a público com interesses “mais mundanos, não tão nobres assim”. Sobre este último comentário, pertencente ao caso 3, cabe notar como os autores dirigem a exposição às mulheres, já que ela fará o delírio “das visitantes”. Mesmo que nesse caso o intuito pareça mascarar o conteúdo homoerótico da exposição em questão, é bem interessante, na verdade, pois Alair (2014) desejava que sua obra transitasse para além dos guetos, e, no caso das mulheres, a recepção era bem favorável por parte de suas amigas e alunas que conheciam sua obra, pois, na visão delas, o conteúdo de seu trabalho parecia desvencilhar-se de certa ideia de machismo. Ainda, sobre o caso 3, o “Pena que é em Paris” parece também suavizar e, até mesmo, ironizar a fala anterior que se refere à falta de nobreza daquelas que apreciam a obra de Alair.

O caso 5 remete-nos à terceira estratégia que Preciado menciona, ou seja, “reduzir a uma identidade”, pois coloca no mesmo pacote Fassbinder, Alair Gomes e Pierre et Gilles por conta do conteúdo homoerótico, como se esse aspecto fosse suficiente para equalizar a obra desses artistas. Por qual a razão o homoerotismo deve ser a única estratégia curatorial ou de análise? Nesse sentido, já não me refiro somente ao caso 5, dado que se tratava de uma indicação de exposições; nesse caso, poderíamos questionar o porquê de alguém apreciar o trabalho de

Alair significar que vá se interessar automaticamente por Fassbinder e Pierre et Gilles, quando as obras desses três artistas são muito distintas entre si. A noção de “reduzir a uma identidade” não significa menosprezar os atravessamentos dessa identidade em uma obra, mas, certamente, devemos questionar a categoria de identidade, desse “idêntico a si mesmo” como uma categoria estável, coerente e unificadora de experiências, ainda mais quando todo feito de alguém de determinada identidade parece supor que não há singularidades, mas, sim, que são expressões identitárias e não performances situadas local e historicamente.

Se a obra de Alair ficar reduzida à questão identitária, também perdemos em estabelecer outras conexões que podem ressaltar a multiplicidade de seu trabalho, já que suas séries com uma quantidade imensa de imagens são um feito singular na fotografia brasileira.¹² Por que suas obras não poderiam ser expostas, trabalhadas e discutidas em conjunto com artistas que realizem obras de longa duração, por exemplo, em vez de ficar restritas a exposições, pesquisas, discussões de ou sobre “estética gay”?

Wilton Garcia (2004), por exemplo, classifica o trabalho de Alair Gomes dentro do que chamou de homoarte. Mesmo que Garcia, ao cunhar o conceito de homoarte, se apoie na noção de homoerotismo de Jurandir Freire Costa,¹³ até que ponto seu conceito não contribui no processo de reduzir Alair a uma identidade? O que é considerado homoarte? A produção de criadores e criadoras gays e lésbicas? Isso incluiria pessoas trans quando se identificam como *gays* e lésbicas? Ou precisaríamos de uma trans-homoarte? Ou poderia se referir ao que é tematizado na obra, de modo que, uma pessoa heterossexual também pudesse realizar um trabalho de homoarte desde que trabalhe com a temática do homoerotismo? E quando pensamos na recepção? Muitas das imagens de Alair, por exemplo, erotizam o corpo masculino, mas o apresentam isolado, sem

¹² Por exemplo, *A Symphony of Erotic Icons*, produzida entre as décadas de 1960 e 1970, engloba um conjunto de 1.767 fotografias de nus masculinos. Diante do volume de imagens que acumulou ao longo de quase dez anos, Alair inspirou-se na música clássica e, desse modo, estruturou a sequência de fotos em cinco partes: *Allegro, Andantino, Andante, Adágio e Finale* (Pereira, 2017).

¹³ Criada para se opor a “homossexualismo” ou homossexualidade, pois, conforme nos aponta Jurandir Freire Costa (1992, p. 22-23), o homoerotismo busca afastar-se de qualquer alusão a doenças, desvios e perversões, além de negar a ideia de uma essência comum, orgânica e psíquica, aos chamados “homossexuais”, bem como pelo fato de não possuir caráter identitário, como no caso do “homossexualismo” que tem como derivação o substantivo “homossexual”.

interação com outros corpos; a sugestão homoerótica, portanto, não é tão óbvia para alguém que não conheça a autoria da foto e, com isso, as discussões que envolvem a sexualidade do fotógrafo. Mesmo que estivessem atentos à biografia do artista, não podemos pensar que uma mulher heterossexual, cisgênera ou não, sinta interesse, afinidade e desejo pelas imagens realizadas por Alair, como o próprio fotógrafo afirmou que ocorria? Essa relação não poderia, então, ser “heteroerótica”? Não poderíamos pensar também se essa homoarte é branca ou negra? Rica ou pobre? De *gay* ou de viado? O que esse conceito nos informa? É certo que os conceitos de que dispomos não dão conta da complexidade de nossas vidas, mas é preciso sensibilidade para enxergar para além das categorias macropolíticas de sexo, gênero, classe e raça, por exemplo.

De acordo com Joan Scott (1998), tornar visível a experiência em si apenas evidencia o fato da diferença, mas não oferece mecanismos para explorar a forma como tal diferença é constituída, seus meios de operacionalização e como age nos modos de subjetivação que formam sujeitos que veem e atuam no mundo.

Não são indivíduos que têm experiência, mas sim os sujeitos que são constituídos pela experiência. Experiência nesta definição torna-se, então, não a origem de nossa explanação, não a evidência legitimadora (porque vista ou sentida) que fundamenta o que é conhecido, mas sim o que procuramos explicar, sobre o que o conhecimento é apresentado (Scott, 1998, p. 304).

No entender de Scott (1998, p. 318), “cada categoria tomada como fixa trabalha para solidificar o processo ideológico da construção-do-sujeito, tornando o processo menos e não mais aparente, naturalizando-o em vez de analisá-lo”. Ela entende que, para que uma mudança nesse sentido ocorra, é necessário compreender que o aparecimento de uma nova identidade nessa sopa de letrinhas não é inevitável, nem determinado. Não é algo que sempre esteve lá, que sempre existiu e estava inviabilizado na cartografia dominante. E menos ainda que sempre estará lá do mesmo modo.

Sem estarmos atentos aos processos históricos, não nos é possível perceber o relacionamento de diferentes categorias nos modos de subjetivação. Ou seja, sentidos relacionados à sexualidade, “homossexual” e “heterossexual”, por exemplo, como aponta Scott, fazem parte do mesmo terreno ontológico, pois,

“não apenas a homossexualidade define a heterossexualidade especificando seus limites negativos”, como também a fronteira entre ambas não é imutável, pois operam dentro da mesma economia desejante, “cujos funcionamentos não são levados em consideração pelos estudos que procuram apenas tornar a experiência homossexual visível” (Scott, 1998, p. 303).

Também poderíamos pensar, atualmente, no caso do gênero, elementos como masculinidades e feminilidades, ou mesmo, cisgeneridades e transgeneridades como constituintes, de forma inter-relacionada, de uma mesma gramática de gênero. As análises resultantes desses processos falham ao não discutir como essas categorias estão relacionadas. Segundo Scott (1998), entender o surgimento das identidades enquanto acontecimentos discursivos e históricos não significa, contudo, se pautar em uma nova forma de determinismo linguístico, nem despossuir os sujeitos de possibilidade de agência. Significa recusar a separação entre experiência e linguagem ao insistir no caráter produtivo do discurso.

Dentro desse quadro de análise, acredito ser inegável que o homoerotismo seja um elemento a ser pensado quando falamos a respeito de Alair Gomes. Nessa linha, não entendo o homoerotismo masculino na obra de Alair Gomes como uma categoria cristalizada e acomodada no binarismo hétero/homo, masculino/feminino, mas sim como uma irrupção desestabilizadora da própria masculinidade heterossexual. Em certo sentido, a relação entre masculinidade e homoerotismo não desloca a masculinidade como sinônimo da heterossexualidade? Seguindo as proposições de Scott (1998), como dito, as homossexualidades parecem se fundamentar como o exterior constitutivo das heterossexualidades e em algumas das obras de Alair, como as séries de fotografias do conjunto *Beach*, que engloba as conhecidas imagens realizadas na praia de Ipanema, o fotógrafo parece captar essa trama de negociações nas relações entre masculinidades, sexualidade e afeto ao demonstrar como a fronteira entre homossexualidades e heterossexualidades são mais porosas do que aparentam ser (Pereira, 2018).

Para além da problemática da redução da arte produzida por grupos minoritários a categorias identitárias essencialistas, outro aspecto que evidenciei na cartografia que conduzi foi a redução a categorias oriundas da psicopatologia. A fim de compreender a patografia que recai sobre vida e obra de Alair, na qual são acionadas categorias de análise como “fetichista”, “voyeurista” e “perverso”, por

exemplo, irei me ater a alguns desses termos para exemplificar meu incômodo. Recorro inicialmente a Preciado, que me provocou a escrever este artigo. Começemos pelo fetiche.

O termo ‘fetiche’ (fetiço) aparece pela primeira vez na linguagem dos colonizadores portugueses em torno de 1552 para caracterizar os objetos usados em práticas religiosas e culturais das tribos africanas. As culturas africanas serão pensadas como hereges e submetidas às leis da Inquisição. O ‘fetichismo’ se converterá depois na noção etnológica nos livros de viagens do colono francês Charles de Brosses para denominar o estado mais primitivo da racionalidade religiosa em que o crente substitui a divindade por um objeto. Kant e Hegel retomarão a descrição do ‘primitivismo’ de Brosses para referir-se a esta ‘religião do objeto’ na religião dentro dos limites da mera razão (1793) e das Lições sobre a filosofia da história universal (1831), respectivamente. A mesma noção reaparece em 1842, quando Marx a utiliza para falar sobre o ‘fetichismo da mercadoria’: para Marx o fetichismo é uma patologia capitalista que leva o trabalhador a não reconhecer a mercadoria como fruto de sua própria exploração. Pouco depois, Alfred Binet cunhou a definição psicopatológica e sexual em *Le fetichisme dans l’amour* (1887): para Binet, o fetichista amoroso é um doente psíquico que desloca os órgãos genitais e reprodutivos para um objeto material (vivo ou inanimado: do nariz a um sapato) a que dedica adoração sexual. Krafft-Ebing recorrerá a essa definição que voltará a aparecer em Freud em 1927: culturalmente é necessário reprimir o fetichismo, conclui Freud, porque põe em questão a relação estável entre órgãos genitais e órgãos sexuais. Sem repressão ao fetichismo, todo órgão seria potencialmente sexual. *A noção de fetichismo traduz, portanto, a tentativa de patologizar toda prática religiosa e sexual que exceda os limites da razão colonial e da economia libidinal heterocentrada* (Preciado, 2014, p. 29-30, grifos meus).

Ao traçar, por intermédio de Preciado, as peregrinações pelas quais o conceito de fetiche ganhou significado, problematizo nossas escolhas conceituais, já que em alguns casos, esses termos, provenientes de uma taxonomia que buscou psiquiatrizar o prazer perverso (Foucault, 1988), são tomados como se fossem categorias neutras. Assim, direciono-me ao conceito de *voyeur*, talvez

um dos mais acionados para análise da obra de Alair.¹⁴ Nos dias de hoje, o voyeurismo¹⁵ ainda figura na CID-10 (a Classificação Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde), publicada pela Organização Mundial da Saúde (OMS), sendo listado entre os Transtornos de Preferência Sexual; está incluído também no Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais DSM-5, organizado pela Associação Americana de Psiquiatria (APA), cujos critérios diagnósticos do transtorno voyeurista são classificados em três itens:

A. Por um período de pelo menos seis meses, excitação sexual recorrente e intensa ao observar uma pessoa que ignora estar sendo observada e que está nua, despindo-se ou em meio a atividade sexual, conforme manifestado por fantasias, impulsos ou comportamentos. B. O indivíduo colocou em prática esses impulsos sexuais com uma pessoa que não consentiu, ou os impulsos ou as fantasias sexuais causam sofrimento clinicamente significativo ou prejuízo no funcionamento social, profissional ou em outras áreas importantes da vida do indivíduo. C. O indivíduo que se excita e/ou coloca em prática os impulsos tem, no mínimo, 18 anos de idade (Transtorno voyeurista, 2014, p. 686).

Ao pensar na história do conceito de voyeurismo, eu destacaria a publicação, em 1905, de *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, de Sigmund Freud (2016, p. 40), em que o psicanalista define a “meta sexual normal” como aquela relativa a relações heterossexuais nas quais ocorre “a união dos genitais no ato denominado copulação, que leva à resolução da tensão sexual e temporário arrefecimento do instinto sexual”, sendo os desvios dessa meta denominados perversão.

¹⁴ Conforme André Pitó (2014, p. 7), desde pelo menos o final da década de 1990, com a publicação de *Arte Internacional Brasileira*, na qual o autor, Tadeu Chiarelli, cita o “voyeurismo de cunho homoerótico” de Alair Gomes, poderíamos dizer que a categoria *voyeur* tem sido acionada para analisar a obra de Alair Gomes, com especial destaque aos trabalhos de João Luiz Vieira, Wilton Garcia e Alexandre Santos. Este último foi o curador de uma exposição individual de Alair Gomes, realizada em Porto Alegre, em 2008, cujo título era Alair Gomes, um *voyeur* natural. No contexto de exposições, também destaco a *Exposed: Voyeurism, Surveillance and the Camera Since 1870*, com curadoria de Lisa Sudcliffe, montada na Tate Modern (Londres), no San Francisco Museum of Modern Art (São Francisco) e no Walker Art Center (Minneapolis), em 2010 a primeira e 2011 as outras duas.

¹⁵ Para mais informações, consulte Smith, R. Sencer. Voyeurism: A review of literature. *Archives of Sexual Behavior*, 5(6), 1976. Disponível em: <https://bityli.com/3xUOk>. Acesso em 3 ago. 2022.

Embora Freud reconheça que o toque e o olhar são “normais” enquanto meta provisória que tenha como finalidade a prática sexual genital, quando *o prazer de olhar*, em vez “de preparar, reprime a meta sexual normal” (p. 50), ele é considerado perversão.

Ou seja, voyeurismo para designar aquele que vê sem ser visto não é um termo neutro; a ação que ele busca descrever implica uma valoração moral quando tal prática é entendida como um olhar perverso, doentio, transtornado. Por meio da cartografia *queer*, acredito que devemos questionar os pressupostos que criam as relações entre olhar/normal/neutro *versus* olhar/perverso/marcado, de forma a naturalizar ambos e privilegiar o primeiro como meta desejável e o segundo como patológico, abjeto.

Alair não desempenhou esse papel; seu trabalho como fotógrafo é corporizado. O comentário de Coutinho no caso 1 sobre a exposição As Artes no Shopping,¹⁶ realizada no Shopping Cassino Atlântico (Figura 1-2), que se tratava da segunda exposição de Alair Gomes no Brasil, demonstra as “suspeitas” acerca da “identidade” do artista, ou seja, poderíamos questionar o quanto Alair podia se beneficiar desse olhar *voyeur* que vê sem ser visto, que vê sem ser marcado. Sobre o evento, o próprio Alair comenta:

Quando eu fiz a exposição da sequência dos cento e tantos (ou trinta) garotos andando na praia, lá no Shopping Cassino Atlântico, um coronel, do condomínio do Cassino Atlântico, que era simplesmente o representante da ilibada Capemi, proprietária da maioria das lojas do shopping, fez um escândalo, dizendo que minha exposição era absolutamente imoral – parece até que puxou um revólver – e que não permitia, em nome da ilibada Capemi, que o trabalho fosse exibido (Gomes, 2014, n.p.).

¹⁶ Mesmo que concorde com Santos (2006) quanto a ser possivelmente apressado supor que a danificação das obras expostas nessa exposição tenha sido por conta de seu conteúdo, já que a exposição se deu num *shopping* e a empresa que a organizou não tinha habilidade no trato com obras de arte, cabe ressaltar que, das 185 fotos exibidas, somente quatro voltaram intactas. De modo que, o próprio ressarcimento de Alair, por conta do prejuízo de ter quase toda sua obra exposta destruída, só se deu após inúmeras cartas enviadas à organização da exposição reclamando seu prejuízo.



Figuras 1-2
Exposição As artes no
Shopping, Shopping Cassino
Atlântico, Rio de Janeiro,
1980 Coleção Alair Gomes,
Fundação Biblioteca Nacional
Fonte: Gomes, 2001, p. 118

Observem os elementos que Coutinho utilizou para escrever sua matéria, “uma mãe passeando com seus filhos”, afinal, *shopping* é lugar de família, ou “uma bela mulher vê as fotos”, novamente, o conteúdo de Alair, quando permitido, em muitos casos, é heterossexualizado nas narrativas; e a “bela mulher” pergunta a uma amiga: “Será que o fotógrafo é homossexual?”. Estaria sugerindo que isso seria um problema?¹⁷

Se por um momento levarmos em consideração o fato de que o conceito de voyeurismo não é utilizado enquanto um ideal patológico, ele se efetivaria se o tomarmos pela ideia daquele que vê sem ser visto? (Figuras 3-5).



Figuras 3-5
Alair Gomes, *Beach Triptych*
n. 3, fotos, [anos 1980]
Fundação Biblioteca Nacional
Fonte: Chiodetto, 2015, p. 17

¹⁷ Essa heterossexualização do público, em alguns momentos, teve como contrapartida, em um caso isolado, o fato de o próprio Alair ser tomado a partir de uma visão heterossexista, quando Luiz Ryff (1995, n.p.), em uma matéria para a *Folha de S. Paulo*, ao comentar a doação do acervo de Alair Gomes para a Biblioteca Nacional, envolveu Alair Gomes numa relação incestuosa, ao casá-lo com sua irmã, já que afirmou que a coleção fora doada por “Aíla Oliveira Gomes, viúva do fotógrafo”.

Numa entrevista a Joaquim Paiva, perguntado sobre as reações dos garotos em relação a sua “fotografiação” na praia, Alair responde:

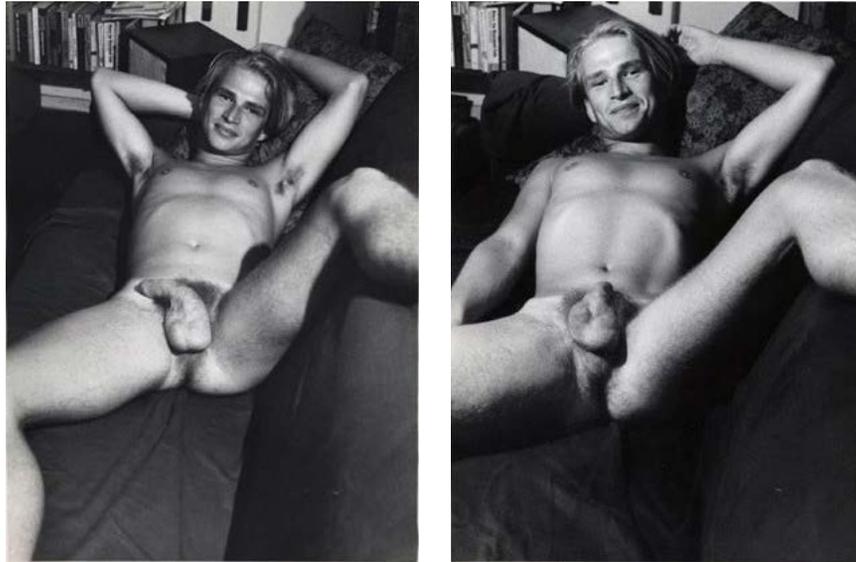
Esses garotos têm uma consciência extremamente nítida de sua excepcional beleza, têm a mais do que justificável necessidade de exibir essa beleza. E um dos modos mais autênticos, genuínos e justos que eles têm de fruir a própria beleza; que ele saia em lugar público exibindo seu corpo, nada para ele pode ser mais natural do que receber uma homenagem à beleza dele. Em última análise, creio que, quando eles me percebem fotografando obsessivamente, entendem isso como uma homenagem que eu estou prestando à beleza deles, e isso deve torná-los satisfeitos. É verdade que, pela quantidade fantástica de preconceitos sociais, eles imediatamente identificam a atração que estão exercendo sobre mim como homossexualismo de minha parte. Principalmente em público, eles não querem compactuar com isso. De modo que a atitude, na imensa maioria dos casos, é fingir que ignoram que eu estou fotografando. Entretanto, ele se deixa fotografar (Gomes, 2014, n.p.).

Em outro momento da entrevista, entretanto, Alair afirma que já obteve protestos:

Em relação à minha “fotografiação” em praia, há uma coisa interessantíssima: eu já tive protestos. Felizmente são raríssimos. Muito raros, mas tão raros mesmo que não cria nenhuma inibição de voltar à praia tantas vezes quanto tempo eu tenha para fotografar. Muitas vezes há risos em torno de mim, as pessoas apontam, riem como se eu fosse um palhaço, um doido. Mas esses não são os garotos. Desse número mínimo de protestos há uma coisa engraçadíssima: a imensa maioria desses protestos, 90% dos protestos, foram de garotos feios que eu não estava fotografando (Gomes, 2014, n.p.).

A resposta de Alair sugere que apenas em certas circunstâncias os fotografados não tinham consciência de que o estavam sendo, já que relata que se deixam fotografar, mas também que aqueles que reclamavam o faziam, exatamente, por não estar sendo fotografados. Parece que ninguém chamou de *voyeur* os ilustres criadores da canção “Garota de Ipanema” por eles observarem as garotas que

“passavam” e se valerem dessa experiência como inspiração para suas criações. Será que o direcionamento da categoria *voyeur* à obra de Alair é tão ingênuo como, em alguns casos, aparentaria ser?



Figuras 6-7
Alair Gomes, *Sem Título*,
1970/1980, fotos, nitrato
de prata sobre papel fotográ-
fico, 24 x 18cm cada. Fonte:
Chiodetto, 2016, p. 15

Colker (2010) traz elementos que, retirados do contexto moralizante que pavimenta sua argumentação, são importantes a se pensar, como as questões éticas de fotografar alguém sem ser visto e utilizar essa imagem numa obra de arte. Alair não era totalmente alheio a essa situação; por exemplo, na série *Symphony of Erotic Icons*, ele inseriu no final da composição uma fotografia com o seguinte texto: “Há apenas um característico comum no relacionamento entre o autor desta composição e seus figurantes: o consentimento destes em posar. Nisto consistiu em diversos casos a intimidade da relação”. Nesse sentido, o problema não é tanto a discussão sobre consentimento, mas sim a carga moral atribuída na análise de Colker, ainda mais quando é pautada num desconhecimento do trabalho de Alair, um fotógrafo que possui mais de 16 mil fotografias e 150 mil negativos, sendo muito difícil generalizar e reduzir Alair em seus termos, mesmo que quiséssemos seguir por meio de narrativa centrada na noção de voyeurismo e fetiche.

Conclusão

Tive como intuito neste artigo oferecer algumas pistas para que a obra de Alair não seja confinada em parâmetros de controle biopolítico, como a redução a categorias identitárias essencialistas ou àquelas oriundas da psicopatologia. A partir da cartografia *queer*, entendo que no campo das artes, devemos repensar as relações entre historiografia e biografia, norma e ficção, experiência e testemunho (Preciado, 2017). É necessário parar de pensar em “arte de mulheres, na arte de homossexuais, dos povos não ocidentais ou dos loucos” e problematizar “de que maneira a arte funciona histórica e politicamente como tecnologia de produção de subjetividade, de normalização ou de resistência”¹⁸ (Preciado, 2014, p. 24). Em vez de buscar explicar o que seria homoarte, estética *gay* ou de que modo a arte quando realizada por grupos minoritários transmite a verdade de suas existências, como se existisse uma verdade *gay* a ser transmitida, entendo que devemos buscar compreender de que modo a heterossexualidade é construída como normalidade, como uma não marca, e qual o efeito desse processo nos aparatos artísticos. Alguns conceitos podem, se tomados de forma acrítica, congelar as diferenças em vieses identitários estancos.

Na entrevista que Alair Gomes (2014) concedeu a Joaquim Paiva, este comenta para Alair que “seu trabalho fotográfico expressa muito de você mesmo, muito de sua visão do mundo” e pergunta se ele está de acordo ou não, bem como se deseja acrescentar algum comentário sobre esse aspecto. Alair responde que “Não. Não há o menor reparo a fazer sobre isso. É puramente a verdade”. E continua:

Mas acontece que a pretensão era maior ainda, era a crença no sentido de transcender a subjetividade, transcender a minha personalidade, quase que tentar mesmo o equivalente ao pensamento filosófico, através dos gêneros de imagens. Então, não era expressar meu sentimento, era quase que uma pretensão – por isso eu disse que eu sabia que ela era absurda, mas a despeito de eu saber que ela era absurda –, que eu nutria, objetivar isso era uma ideia que inclusive me parecia possível, tornar isso acessível às outras pessoas (Gomes, 2014, n.p.).

¹⁸ No original: *arte de mujeres, en el arte de los homosexuales, de los pueblos no-occidentales o de los locos [...] de qué manera el arte funciona histórica y políticamente como una tecnología de producción de subjetividad, de normalización o de resistencia.*

Por isso, busquei discutir como nossas escolhas conceituais são políticas e não devem ser vistas como algo secundário a ser problematizado. O voyeurismo, comumente utilizado na referência a Alair em produções acadêmicas e materiais na imprensa, parece-me insuficiente, além de problemático para abordar a obra do fotógrafo, obnubilando inúmeras possibilidades de encontro com essa obra. Na minha visão, os usos dessa noção são feitos de forma acrítica, não há uma reflexão, por exemplo, sobre quais as consequências de acionar conceitos que são oriundos do vocabulário da psicopatologia para a análise de obras de arte. Entendo, contudo, que os conceitos não estão enclausurados nos contextos em que foram criados; podem ser ressignificados, como é o caso da própria palavra *queer*. Não é, porém, enquanto uma reapropriação crítica que o conceito de *voyeur* é atribuído a Alair. Nos casos em que não parece haver uma intenção de o patologizar, no máximo, me parece ser utilizado de forma impensada, como se fosse um termo neutro. Minha preocupação está relacionada com a forma pela qual certos conceitos parecem ser utilizados como forma de esconder o desejo velado por identidades *prêt-à-porter* (Rolnik, 1997). Com os estudos *queer*, me interesso pelo fracasso que ocorre nas impossibilidades de repetir as normas de gênero e sexualidade, quando os traços que contornam as identidades tremem, racham. *Queer* é o desejo que se revela nessa impossibilidade. De modo que, *queer* não é algo que somos, mas o que queremos. Querer não consciente, querer que não se pauta pela ideia de uma escolha voluntária, se trata de devir. Com isso, também não faria sentido tomar Alair Gomes como *queer*. Ao contrário, aqui o *queer* é somente o que guiou o encontro com sua obra por meio da cartografia que conduzi.

Bruno Pereira é mestre em psicologia e sociedade e graduado em psicologia pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Unesp, campus de Assis, SP. Especialista em fotografia: práxis e discurso fotográfico pela Universidade Estadual de Londrina, UEL.

Referências

BERLANT, Laurent; WARNER, Michael. Sexo en público. In: JIMÉNEZ, Rafael (Ed.). *Sexualidades transgressoras*. Barcelona: Içaria, 2002.

BESSA, Karla. “Um teto por si mesma”: multidimensões da imagem-som sob uma perspectiva feminista-*queer*. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 17, n. 30, p. 67-85, jan.-jun. 2015. Disponível em: <https://bityli.com/cY9yA>. Acesso em 3 ago. 2022.

BORBA, Rodrigo. A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 43, p. 441-474, dez. 2014. Disponível em: <https://bityli.com/qyvuh>. Acesso em 3 ago. 2022.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. Sobre o anarquismo: uma entrevista com Judith Butler. *Política & Trabalho. Revista de Ciências Sociais*, n. 36, abr. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/politicaetrabalho/article/view/12860/7415>. Acesso em 3 ago. 2022.

BUTLER, Judith. *Vida precária: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, Guacira L. (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CHIODETTO, Eder. *Young male: fotografias de Alair Gomes*. São Paulo: Casa Triângulo, 2016.

CHIODETTO, Eder. *Alair Gomes: Percursos*. São Paulo: Caixa Cultural, 2015. (Catálogo de exposição).

COLKER, Flávio. O caso Alair. In: COLKER, Flávio. *Blog Olhavê*, 29 mar. 2010. Disponível em: <https://bityli.com/OFmsG>. Acesso em 3 ago. 2022.

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício. Estudos sobre a homossexualidade*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

COUTINHO, Wilton. O fantástico show da arte. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 set. 1980.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, Análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos [1901-1905]. Obras completas*, v. 6. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GARCIA, Wilton. Alair Gomes e a fotografia. In: *Homoerotismo & imagem no Brasil*. São Paulo: Nojosa Edições, 2004.

GAY e culto. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ano 119, n. 207, 1 nov. 2009.

GOMES, Alair. Joaquim Paiva entrevista Alair Gomes. [1983]. *ZUM #6*, 22 ago. 2014. Disponível em: <https://bityli.com/kJnQI>. Acesso em 3 ago. 2022.

GOMES, Alair. *Alair Gomes*. Paris: Fondation Cartier pour L’Art Contemporain, 2001. (Catálogo de exposição).

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, 5, 1995. Disponível em: <https://bityli.com/zgvff>. Acesso em 3 ago. 2022.

MARIA, Cleusa. Informe de Arte. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 nov. 2003, Caderno B.

MARTÍ, Silas. Mostra em SP joga luz sobre olhar voyeurístico do fotógrafo Alair Gomes. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 jul. 2015, Ilustrada.

MENEZES, Paulo Cabral; TAVARES, Tatiana. Úteis e fúteis. *Tribuna de Imprensa*, Rio de Janeiro, 12 mar. 2001.

MIGNOLO, Walter D. *Trayectorias de re-existencia: ensayos en torno a la colonialidad/ decolonialidad del saber, el sentir y el creer*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2015.

MINH-HA, Trinh T. A busca totalizante do significado. In: *O cinema de Trinh T. Minh-ha*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015.

MISKOLCI, Richard. *Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

MISKOLCI, Richard. A teoria *queer* e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. *Sociologias*, Porto Alegre, n. 21, jun. 2009. Disponível em: <https://bityli.com/KrgAA>. Acesso em 3 ago. 2022.

PEREIRA, Bruno. Heterotopias do (in)desejável: conjugando espaços e sexualidades a partir da fotografia de Alair Gomes. *Revista Periódicus*, v. 1, p. 62-78, 2018. Disponível em: <https://bityli.com/vV5iy>. Acesso em 17 maio 2021.

PEREIRA, Bruno. *Symphony of erotic icons: erotismo e o corpo masculino na fotografia de Alair Gomes*. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2017.

PERLONGHER, Néstor. Los devenires minoritarios. In: *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 1997.

PITOL, André. Crítica de arte e análise crítica do discurso: interpretações sobre a produção fotográfica de Alair Gomes. *Revista Escrita (online)*, 2014. Disponível em: <https://bityli.com/XEXJc>. Acesso em 19 maio 2021.

POLLOCK, Griselda. Old bones and cocktail dresses: Louise Bourgeois and the question of age. *Oxford Art Journal*, v. 22, n. 2, 1999. Disponível em: <https://bityli.com/Oyvpy>. Acesso em 15 maio 2021.

PRECIADO, Paul B. Cartografias *queer*: O *flâneur* perverso, a lésbica topofóbica e a puta multicartográfica ou como fazer uma cartografia *zorra* com Annie Sprinkle. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017. Disponível em: <https://bityli.com/CH3eD>. Acesso em 15 maio 2021.

- PRECIADO, Paul B. El miembro fantasma: Carol Rama y la historia del arte. In: PRECIADO, Paul B. et al. *La pasión según Carol Rama*. Barcelona: Macba, 2014.
- PRECIADO, Paul B. Terror anal. in: HOCQUENGHEM, Guy, El deseo homosexual. Melusina, 2009.
- PULTZ, John. *The body and the lens: photography 1839 to the present*. New York: Calmann and King Ltd, 1995.
- ROLNIK, Suely. Fale com ele ou como tratar o corpo vibrátil em coma. In: GALLI FONSECA, Tânia; ENGELMAN, Selda. (Orgs.). *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.
- ROLNIK, Suely. Toxicômanos de identidade. Subjetividade em tempo de globalização, In: LINS, Daniel (Org.). *Cultura e subjetividade. Saberes nômades*. Campinas: Papirus, 1997.
- RYFF, Luiz Antônio. Fotos de Carnaval viram acervo público. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, sábado, 25 fev. 1995. Ilustrada.
- SANTOS, Alexandre Ricardo dos. *A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo-outro*. Tese (Doutorado em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; VAREJÃO, Adriana. *Pérola imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- SCOTT, Joan W. A invisibilidade da experiência In: *Projeto História*. São Paulo: PUC, 1998.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- STAM, Robert; SHOHAT, Ella. Estereótipo, realismo e luta por representação. In: *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- STUBS, Roberta et al. Corpos, subjetivações estéticas, arte e feminismos: passagens na pesquisa em psicologia. *Fractal: Revista de Psicologia*. Niterói, v. 27, 2015. Disponível em: <https://bityli.com/C11yw>. Acesso em 3 ago. 2022.
- TRANSTORNO VOYEURISTA. *Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais*. Porto Alegre: Artmed, 2014.
- WITTIG, Monique. *The straight mind and other essays*. Boston: Beacon Press, 1992.

Artigo submetido em agosto de 2022 e aprovado em novembro de 2022.

Como citar:

PEREIRA, Bruno. Cartografias *queer* nas artes visuais: notas a partir da recepção da obra de Alair Gomes. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28 n. 44, p. 69-92, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.4>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>