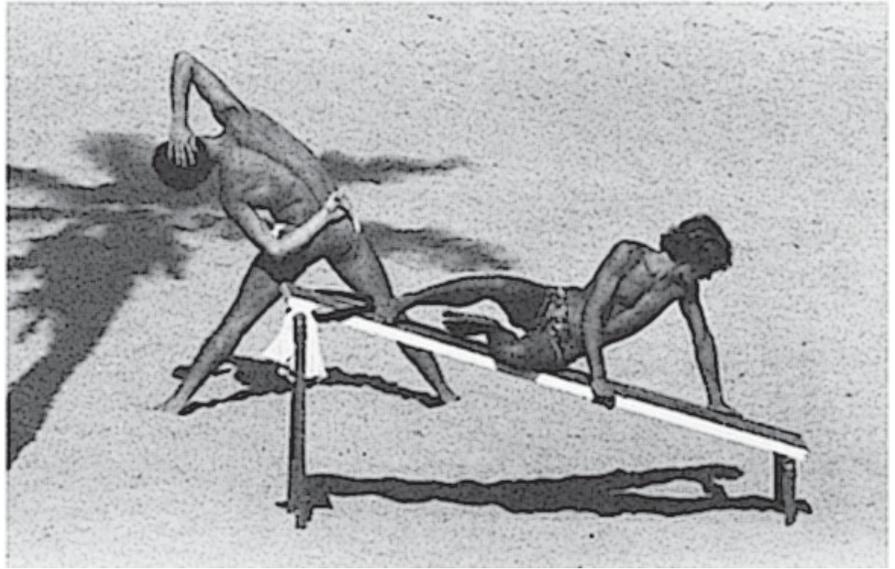


*Duane Michals e Alair Gomes:
documentos de si e escritas pessoais
na arte contemporânea*



Alair Gomes. Sonatina, four feet (partial).

Alexandre Santos

Doutor em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor do Departamento de Artes Visuais da UFRGS. Co-organizador do livro *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/SMC, 2004. alesan@terra.com.br

Duane Michals e Alair Gomes: documentos de si e escritas pessoais na arte contemporânea

Alexandre Santos

RESUMO

Este artigo pretende discutir as relações entre biografia e arte, numa tentativa de aproximar as relações entre verdade e ficção, presentes no estatuto social da fotografia. O parâmetro da análise está centrado na contribuição dos artistas Duane Michals e Alair Gomes. Em ambas as poéticas, percebe-se o interesse de ambos na construção de narrativas imagéticas fragmentárias, sobrepondo elementos ficcionais a questões de ordem autobiográfica.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia; arte contemporânea; biografia.

ABSTRACT

This article intends to inquire into the relations between biography and art as an attempt to close the gap between truth and fiction, which unhabit the very social statute of photography. The parameter of my analysis is centered around the contributions of artists Duane Michals and Alair Gomes in this direction. In either poetics, one might notice the artists' interests in the construction of fragmented imagery narratives by juxtaposing fictional elements and autobiographical issues.

KEYWORDS: photography; contemporary art; biography.



Ao tratar das noções de documentos de si como conceitos norteadores deste texto, estou me referindo à presença forte da fotografia como expressão imagética que reforça a possibilidade da construção de discursos ligados à questão biográfica. Refletir sobre a biografia e sua relação com a expressão fotográfica requer, por sua vez, considerá-la em suas duas variantes principais, ou seja, como biografia propriamente dita e como autobiografia. Se esta está centrada no discurso da própria vida de um narrador, a biografia, por sua vez, consagra-se à narração das passagens da vida de outras pessoas. Em ambas, entretanto, o discurso narrativo, seja ele via imagens ou documentos escritos, tenta apreender trajetórias peculiares de vida, confundindo a verdade e a ficção, o documento e a criação¹. No caso da fotografia, essa premissa também é válida, principalmente com os avanços teóricos das últimas décadas, unânimes em relação ao caráter relativo da fotografia como documento. É ponto pacífico o reconhecimento de que, mais do que uma simples aderência do real ao signo imagético, o ato de fotografar não é neutro e “consiste em transformar este real em um real fotográfico”².

Nos primórdios da história da fotografia, pode-se afirmar que o seu caráter documental desempenhou forte papel, sobretudo como reforço de representações culturais necessárias à modernidade e à consti-

¹ As referências sobre a questão são inúmeras. Sobre a relação mais específica existente entre ficção e fotografia, ver JOPECK, Sylvie (ed.). *La photographie et l'(auto)biographie*. Paris: Éditions Gallimard, 2004, e MÉAUX, Daniele e VRAY, Jean-Bernard (ed.). *Traces photographiques: traces autobiographiques*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004.

² ROUILLÉ, André. *La photographie: entre document et art contemporain*. Paris: Éditions Gallimard, 2005, p. 169.

tuição do seu imprescindível “teatro de memória”³ individual. Nessa medida, ao lidar com o corpo individual, o retrato fotográfico foi uma das manifestações mais contundentes para a constituição do que eu vou chamar neste texto de documentos de si — ou seja, a fotografia como confirmação de uma realidade idealizada sobre si —, os quais remetem tanto à biografia quanto à autobiografia. Os álbuns de família, desde o século XIX, constituíram-se como os primeiros grandes suportes de memória para a narrativa biográfica por intermédio dos retratos, perfilando uma época que ofereceu forte acento aos valores familiares e à positividade dos documentos, entre os quais a própria fotografia.

Assim, a constituição de discursos sobre si ganhou contornos mais nítidos com a consolidação do individualismo moderno, ainda que esta convicção viesse carregada de tensão constante entre o individual e o coletivo. Se, de algum modo, as fotografias de álbuns de família significaram a pretensão à documentação das histórias biográficas de seus personagens, elas também desempenharam um papel ligado à constituição de discursos que teatralizam a vida por meio dessa prática cultural, alicerçada na produção de si via imagens, na qual o eu é inevitavelmente uma construção imaginária próxima do ficcional e também das expectativas geradas pelas épocas. Para efeito de esclarecimento instrumental deste texto, considero ficcional toda aquela produção que, no campo da cultura, incorpora parcelas do imaginário, do ilusório e do fabuloso, ainda que mescladas a elementos fragmentários da realidade.

Arte e vida

Embora decretada a morte do sujeito nas ciências humanas, no cenário recente da arte, paradoxalmente, a utilização de discursos em primeira pessoa parece estar mais acesa, uma vez que uma das questões da contemporaneidade artística girou em torno da mobilização das fronteiras entre arte e vida, promovendo grande espaço para a manifestação do multiculturalismo e do ativismo político em um patamar mais voltado para a expressão do eu artístico⁴. A fotografia entrou nessa discussão e serviu como uma linguagem bastante pertinente para tal fim⁵. O uso da fotografia a partir de dimensionamentos biográficos na contemporaneidade artística não significa um retorno à crença na sua capacidade documental, mas, ao contrário disso, um repensar do estatuto dessa imagem, bem como do seu legado cultural, que faz fronteira com a ficção⁶. A presença de processos artísticos que sublinham, de modo mais visceral, a questão biográfica no cenário contemporâneo se deve, inevitavelmente, aos novos fluxos de expressão do individualismo, mais próximos da idéia de singularidade e afetos à noção de escrita pessoal.⁷

Acompanhando a crise das metanarrativas, nas décadas de 1960 e 1970 ocorreu uma forte queda do modelo, quase mítico, do repórter fotográfico gerado pelas grandes agências como a Magnum e impulsionador das revistas ilustradas, principalmente a partir do pós-guerra⁸. O advento da televisão e das notícias veiculadas por esse novo meio relativizou o lugar da fotografia como linguagem capaz de resguardar a verdade e salvar o mundo das injustiças, provocando a falência da foto-documento em favor da fotografia mais envolvida com a criação artística. Quase um processo semelhante ao que ocorreu no final do século XIX com a

³ GOMES, Angela de Castro (org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, p. 11.

⁴ Ver GUASH, Maria. *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

⁵ Ver OLIVARES, Rosa. Falta públicas obsesiones privadas. In: PEREZ, David (ed.). *La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. Ainda que se perceba a presença recente do biográfico na arte, cabe ressaltar que pesquisas artísticas ligadas ao biográfico e fazendo uso da imagem fotográfica não são um privilégio da contemporaneidade artística, já aparecendo, por exemplo, em imagens do século XIX, como as da Condessa Castiglione (1837-1899), ou nas vanguardas históricas, com Marcel Duchamp (1887-1968) e Clau- de Cahun (1894-1954).

⁶ Embora este artigo privilegie a fotografia, outros meios ligados à imagem e à reprodutibilidade técnica, como o cinema e o vídeo, trarão igualmente contribuições para um novo patamar de pensamento sobre a arte em relação à questão biográfica, assim como sobre a relação desta com a comunicação de massas na cultura atual.

⁷ Sobre a singularidade como processo de criação, em contrapartida à subjetividade imposta pelas mídias, ver GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1992. A noção de escrita pessoal é proveniente de ROUILLÉ, André, *op. cit.*

⁸ Cabe salientar que a agência Magnum, criada em 1947, foi co-responsável tanto pela consolidação e profissionalização da fotografia quanto pela sedimentação de um certo ideal de fotografia artística, que se tornou modelo para muitas gerações de fotógrafos.

⁹ Exceção feita a movimentos de vanguarda como o dadaísmo e o surrealismo que, aliás, foram retomados como inspiração das novas vanguardas.

¹⁰ Cf. DANTO, Arthur. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999, e BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

¹¹ Ver PECCININI. *Figurações, Brasil anos 60*. São Paulo: Edusp, 1999.

pintura em relação à fotografia, quando aquela se libertou da necessidade da representação, a fotografia do final do século XX parece libertar-se da necessidade de tudo relatar, oferecendo mais visibilidade aos microdiscursos, ou seja, às escritas pessoais. Desse modo, há um abandono paulatino da herança universalista moderna da fotografia documental em favor das micropolíticas do cotidiano e das narrativas sobre os aspectos prosaicos da vida do homem comum.

Como processo paralelo ao esvaziamento teórico e prático da fotografia de cunho documental, há a apropriação bastante ampla do signo fotográfico na arte contemporânea, desde os anos 1960, impulsionando o desenvolvimento dos microdiscursos. Entre os legados importantes daquela década está, sem sombra de dúvidas, a aproximação da arte em relação à vida. Neste texto, vou privilegiar trajetórias artísticas ligadas às micronarrativas, ou seja, à constituição de poéticas de caráter biográfico que engendram relações entre arte e vida. De certo modo, cada uma das novas vanguardas contribuiu para a desestruturação da centralidade formalista e auto-referencial das obras de arte, assim como para o expansionismo dos conceitos cristalizados que norteavam a produção artística na modernidade, seja isolada em seu nicho específico ou com pretensa missão universalista.⁹

Já é de amplo reconhecimento acadêmico a falência do que se convencionou reconhecer como arte a partir do advento do Iluminismo. Produtores, consumidores e espectadores, bem como os espaços ligados aos rituais de arte, como os museus e galerias, tiveram de se readaptar a uma nova situação que significou o fim de uma etapa e até mesmo o “fim da história da arte”¹⁰, pelo menos no sentido formalista greenberguiano. Respingos dessas transformações se deram no novo estatuto ocupado pela fotografia ao ser utilizada pelos artistas. O caráter prosaico da imagem fotográfica estabelece uma ligação sem precedentes entre a experiência de vida e a experiência artística. E quando se dissolve a nitidez dessas duas instâncias, estamos, efetivamente, em um outro patamar da produção artística.

Se na Europa e nos Estados Unidos coube à arte *pop* e, posteriormente, às correntes conceituais, importantes papéis nessa reconfiguração da ordem artística em direção à contemporaneidade, no Brasil dos anos 1960 pelo menos duas correntes identificadas com a experimentação das novas vanguardas do hemisfério norte se articularam diante das novas propostas de aproximação entre arte e vida: o novo figurativismo e o neoconcretismo. Tal como a arte *pop*, a chegada da nova figuração no país se refere a todos os movimentos que reintroduziram a representação icônica unida à práxis do sujeito, o que promoveu uma comunhão entre artista e ser histórico, ou seja, com as correntes neofigurativas, coube ao artista apurar o seu posicionamento diante da vida, tanto no sentido coletivo quanto no individual. Não se pode esquecer, no contexto do país, o fechamento político, impedindo a liberdade de expressão com o golpe de 1964, como um dos fatores que desencadeou um desafio fundamental para os artistas da época.¹¹

Foi com o neoconcretismo, entretanto, que a equação arte e política ganhou um outro condicionamento para refletir sobre a relação entre arte e vida. A sobreposição proposital da experiência artística com as vivências do homem comum traçou uma situação de cunho mais filosó-

fico para a arte, fazendo aparecer a noção de espectador/participador. Se essa questão trazia em seu bojo a diluição das convicções e papéis da arte e do artista, bem como dos lugares onde as manifestações artísticas aconteciam, ela não desprezava, contudo, uma nova relação política. Mesmo fiel ao engajamento contra a ditadura no Brasil, uma nova maneira de politizar a arte já buscava outro direcionamento para a simbiose entre arte e vida, cujo teor político também era diverso. Ele vinha embalado pela fenomenologia e sua ênfase na experiência individual, alertando para a constituição de outros arranjos para a arte e os espaços de sua instauração.¹²

Na década de 1980, com o retorno à pintura, uma outra variante de aproximação entre arte e vida se estabeleceu com a reivindicação da liberdade de expressão contida em movimentos como o neo-expressionismo, a transvanguarda e a *Bad painting*, os quais produziram fortes ecos no Brasil a partir da chamada geração oitenta. A relação entre arte e vida já não se caracterizava mais pela sobreposição das duas instâncias, como se via nas correntes inspiradas pelo neoconcretismo ou pelo conceitualismo, mas pelo aparecimento da cotidianidade nas temáticas exploradas pelos artistas interessados na construção de microdiscursos pessoais de forte teor biográfico.

De certo modo, é no contexto dessa problemática que se pode situar os dois artistas principais de análise deste texto: Duane Michals e Alair Gomes. Ambos estão ligados à fotografia e começaram as suas respectivas carreiras na década de 1960, muito embora o reconhecimento dos seus trabalhos tenha se dado mais recentemente, acompanhando a abertura que os anos 1980 ofereceram para o protagonismo dos discursos artísticos em primeira pessoa. Ingredientes fortes que contribuíram para esse direcionamento são as discussões sobre sexualidade e gênero que passaram a ter destaque no cotidiano, principalmente a partir da epidemia da AIDS e os seus desdobramentos culturais no Ocidente. É nesse patamar de maior liberdade expressiva que a questão biográfica aparece em Michals e Gomes.

Duane Michals: o resgate do inalcançável

O fotógrafo norte-americano Duane Michals (1932) nasceu em Mckeesport, na Pensilvânia, mas vive e trabalha em Nova Iorque. A sua atividade não é propriamente a de um artista ligado aos movimentos da arte contemporânea. Ele começou a trabalhar como designer para revistas nos anos 1950. Entretanto, as suas provocações no uso da fotografia o tornaram profundamente contemporâneo e grande influenciador das experiências com a fotografia no decorrer dos anos 1970, uma vez que ele rompeu com os cânones da imagem fotográfica tradicional ao promover uma interessante ambigüidade entre o documental e o ficcional em suas imagens encenadas.¹³

Como autodidata na fotografia, ele iniciou sua carreira quando visitou a União Soviética em 1958 e lá realizou seus primeiros retratos. Durante os anos 1960 ele seguiu fotografando pessoas famosas e notabilizando-se por uma seqüência de retratos de René Magritte (1898-1967), na qual utiliza uma linguagem que se inspira nos trabalhos surrealistas do pintor belga. Essas experimentações de “caráter surrealista” dos re-

¹² Textos fundamentais sobre a questão encontram-se em OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

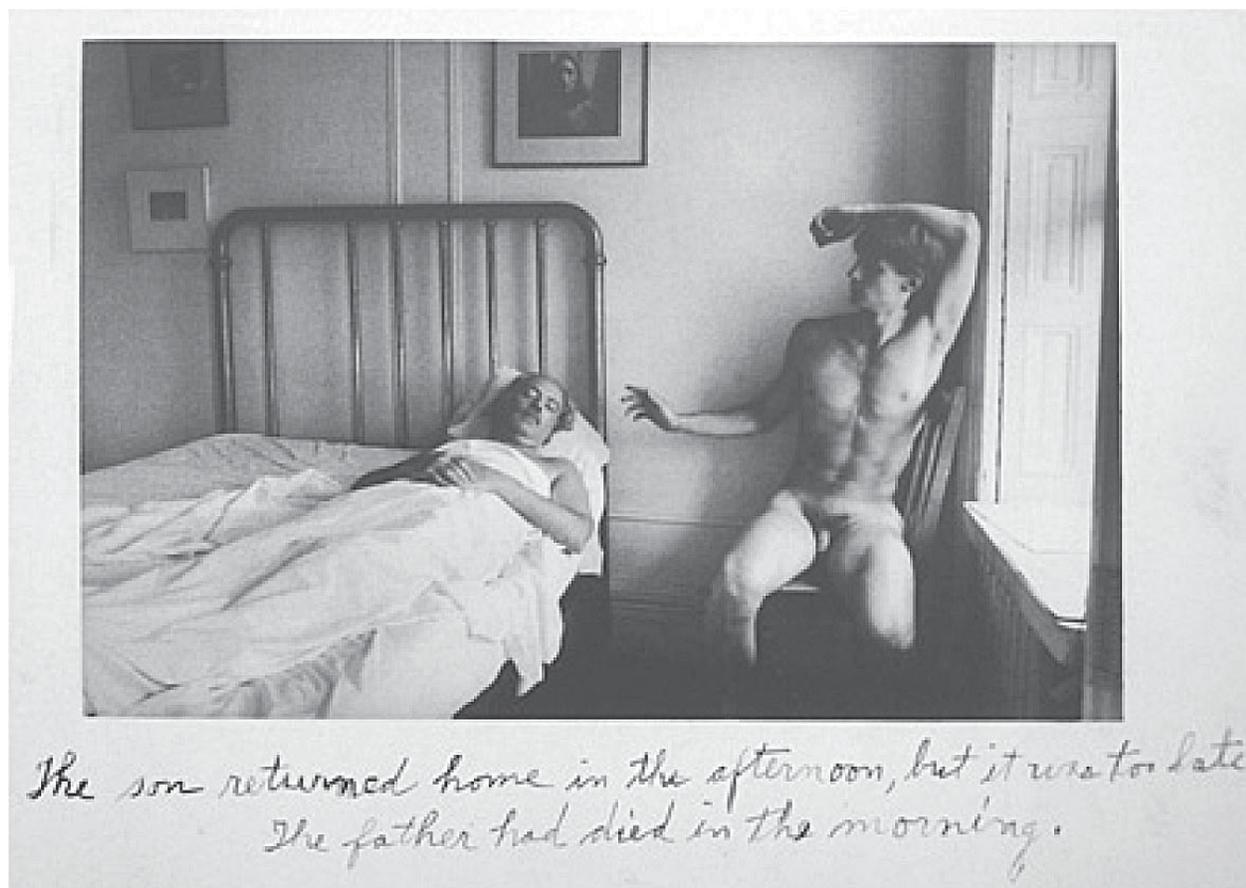
¹³ Cf. RICE, Shelley. “*Au delà du reel: la vision subjective*”. In: FRIZOT, Michel (ed.). *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris: Larrouse/VUEF, 2001, p. 678. A autora utiliza o termo fotografia *mise en scène* ao referir-se às imagens de Michals.

¹⁴ *Apud* LIVINGSTONE, Marco. *Duane Michals, photographie de l'invisible*. Paris: Éditions de la Martinière, 1998, p. 7. A tradução é minha.

tratos de Magritte parecem ter sido fundamentais, inclusive por produzirem excelentes desdobramentos posteriores nos trabalhos fotográficos de Michals, sempre atento ao registro do invisível e, nesse sentido, aproximando-se do interesse do surrealismo pela representação das realidades inconscientes, ligadas aos diferentes estados da psiquê.

Se há aproximações com o surrealismo em suas fotografias, elas são muito tênues, pois Duane Michals trilha um caminho próprio. Ele acredita que a fotografia não opera na representação da realidade e sim na evocação daquilo que não é visto, mas sentido, através das experiências dos sonhos, das perdas, dos mitos e do amor. Nesse caso, a noção da fotografia como documento imediato da realidade é obstruída em favor de uma outra percepção do que pode vir a ser o real ou a sua representação. Assim, as imagens do artista contestam os diferentes pontos de vista sobre a natureza da realidade, da fotografia e da própria arte. Segundo Michals, “nenhuma outra forma de arte reproduz o real com tanta fidelidade quanto a fotografia. Mas, para mim, a realidade é aí reduzida às aparências. E então o que resta dos sonhos, do medo, do desejo físico e de todas estas pressões que nós exercemos uns sobre os outros? Estas são as experiências que constituem a realidade”.¹⁴

Assim, cada aspecto dessa realidade idiossincrática merece ser pensado e eternizado nas imagens, que se assemelham a um diário sobre os aspectos invisíveis da vida, no qual o corpo ocupa um lugar privilegiado. Quando Michals começou a introduzir textos em suas seqüências foto-



Duane Michals, *The son returned home in the afternoon*, 1979.

gráficas, ainda na década de 1960, ele o fez não para refletir de forma explícita a sua autobiografia, mas para tocar no aspecto literário que ela pode ter quando mediada pela arte, na conjugação entre textos e imagens. Em trabalhos nos quais o artista aparece como personagem das suas narrativas, o tom autobiográfico fica mais evidente, ainda que em todo o trabalho de Michals se perceba a necessidade de representar os seus próprios sentimentos, desejos e frustrações como elementos que fogem à aparência, mas que são importantes ao artista.

Em *The return of the prodigal son* (O retorno do filho pródigo), de 1982, temos um bom exemplo, pois a seqüência fotográfica lida com a relação entre pai e filho, talvez um dos aspectos mais intrigantes da autobiografia do artista, muitas vezes retomada ao longo de sua trajetória. A narrativa fotográfica mostra o pai, ali representado por Michals, recebendo o filho nu em sua casa, em um cenário bastante simples, mas suficientemente sofisticado para remeter a uma atmosfera de estranhamento, como se tivesse sido capturada de fragmentos de um sonho. A condução do tema pode nos levar à ultrapassagem dos inevitáveis conflitos entre a velhice e a juventude. Como em uma metáfora do desejo de preparação do filho para o mundo, o homem velho se desnuda, arrancando as suas próprias roupas, para com elas vestir a fragilidade do jovem. Aqui temos um misto de despedida e ritual de passagem entre as duas gerações, entre o pai e o filho, ou se quisermos, entre o fim e o início, entre a prudência da maturidade e a impetuosidade da juventude.

Já em obra anterior, de 1979, *The son returned home in the afternoon* (O filho retornou ao lar à tarde), na qual Michals não aparece como personagem, esse clima de reconciliação e equilíbrio entre os extremos da vida não é abordado. No trabalho citado, é das lacunas e dos hiatos da experiência de viver que nos fala o artista. Na imagem principal da seqüência, um rapaz nu olha para um senhor de cabelos brancos que parece dormir, deitado em uma cama. Mas no texto que acompanha a imagem temos as seguintes palavras: "O filho retornou para a casa à tarde, porém já era tarde demais. O pai havia morrido de manhã."

Uma das questões mais interessantes da fotografia de Michals se relaciona à busca da narratividade com o emprego de seqüências de imagens, acompanhadas tanto de títulos quanto de textos escritos à mão por ele mesmo, como a incumbir-se da tarefa de contador de pequenas histórias ficcionais, baseadas em vivências reais. O trabalho de Duane Michals opera no sentido de uma escrita pessoal em dois aspectos principais: nas imagens prosaicas, mas cuidadosamente escolhidas, para contar suas narrativas e na presença dos textos, que resguardam os traços caligráficos do autor, como a imprimir-lhes uma assinatura, uma singularidade¹⁵. Os seus textos, que são escritos sobre papel fotográfico e depois unidos às imagens, apresentam inclusive a imperfeição de sua caligrafia, em alguns momentos próxima da garatuja, ao ser riscada quando ocorre um erro. Esse aspecto torna verdadeiramente pessoal a escrita fotográfica operada por Michals em seus trabalhos. De acordo com Livingstone:

Se nas suas seqüências fotográficas Michals rompeu com uma das regras cardinais da fotografia, aquela da autonomia da imagem única, ele cometeu, aos olhos dos puristas, um sacrilégio mais grave ainda quando começou, no final dos anos 60, ao escre-

¹⁵ Em um de seus textos que acompanham imagens, há a seguinte declaração: "I must write this now, this very moment, while I am still foolish, before I become sensible again and know better, and while I am not afraid to say this things out loud." Eu preciso escrever isto agora, neste exato momento, enquanto eu ainda estou tolo, antes que eu me torne sensível novamente e saiba/conheça melhor, e enquanto eu não estou com medo de gritar e colocar para fora estas coisas. Apud LEDDICK, David. *Male nude now*. Nova York: Universe Publishing, 2001, p. 212.

¹⁶ LIVINGSTONE, Marco, *op. cit.*, p. 9.

¹⁷ “Eu canto as canções que Walt Whitman cantou; Elas soam em minha mente; Eu reconheço o seu jargão cósmico; Eu sou da espécie de Walt Whitman.” In: MICHALS, Duane. *Salut, Walt Whitman*. Santa Fé: Twin Palms Publishers, 1996, s/p.

*ver à mão textos curtos sobre os filmes, em contraposição ou em complementação à foto. Este ato violou a pureza da tiragem enquanto objeto de arte, mas ousou ainda sugerir que talvez uma única fotografia não fosse o suficiente para exprimir a complexidade dos pensamentos de um artista.*¹⁶

Desse modo, as fotografias de Michals desprezam o mito bressoniano da imagem única como síntese de uma verdade que se estabelece pelo apertar do botão no instante decisivo. Ao mesmo tempo, o artista dissolve o caráter documental, assim como a transposição da aura da imagem única na fotografia. Com essa atitude, ele se aproxima da relativização do signo fotográfico como lugar que contém a verdade e opera num campo de pesquisa visual que faz fronteira com o cinema, a literatura e, enfim, com a ficção, sem, contudo, abdicar de uma relação muito pessoal com a realidade. A mesma necessidade acompanha o trabalho do brasileiro Alair Gomes, sobre quem falarei posteriormente.

Outro aspecto bastante ligado à autobiografia em Michals se refere ao forte acento homoerótico sempre presente em seus trabalhos, não somente ao evidenciar a plenitude do corpo masculino — principal elemento do artista na investigação do binômio prazer e sofrimento —, mas também nas freqüentes homenagens que ele presta a escritores pioneiros de uma literatura ligada ao homoerotismo. É o caso dos trabalhos dedicados ao grego Constantin Caváfis (1863-1933) e ao norte-americano Walt Whitman (1819-1892). Em seqüências como *Cavafy cheats playing streap poker* (Caváfis mata o tempo jogando “streap poker”) ou *The poet decorate his muse with verse* (O poeta decora o seu muso com verso), ambas de 2004, Michals avança o sinal de decoro da geração de Caváfis, como se estivesse vingando a repressão vitoriana, certamente sofrida pelo poeta ao manifestar o seu desejo homoerótico como matéria-prima de sua escrita.

De certo modo, é utilizando-se de estratégia semelhante que Michals propõe uma revisitação à obra poética de Walt Whitman. A partir da década de 1980, ao descobrir o livro como outro meio de expressão que vai além da escrita impressa nas seqüências de imagens, o artista cria vínculos ainda mais estreitos com a escrita literária. No livro *Salut, Walt Whitman (Saudação, Walt Whitman)*, de 1996, ocorre uma espécie de comunhão de princípios com o escritor fetiche da *Beat generation* já nas primeiras palavras escritas à mão por Michals: “I sing the songs Walt Whitman sang/They ring around my mind/I recognize his cosmic slang/I am Walt Whitman’s kind.”¹⁷

O livro intercala textos poéticos de Whitman com seqüências fotográficas de Michals. Boa parte dos textos foi extraída de *Leaves of grass (Folhas de relva)*, obra mestra de Walt Whitman, publicada pela primeira vez em 1855, na qual o poeta se vale de rima e métrica bastante próprias, assim como de uma proposição de literatura poética muito à frente de sua época, como se estivesse escrevendo um diário no qual dialoga com o universo e consigo próprio. A atmosfera arrojada de *Folhas de relva* se dá, ainda, pelo acento confessional do grupo de poemas *Calamus*, que apresenta um caráter homoerótico de elogio à beleza masculina, do qual Michals faz uso em seu tributo ao poeta norte-americano.

As imagens fotográficas de *Salut, Walt Whitman* propõem um encontro do poeta com a beleza masculina por ele descrita nos textos, a

partir da presença de um jovem rapaz que aparece quase nu em diferentes situações: lendo poemas, observando e interagindo com a natureza e até mesmo conversando com um homem velho e barbudo que, na obra, representa o próprio Whitman. As linhas tênues entre ficção e biografia se tornam bastante evidentes nesse trabalho, em que Michals não expõe apenas fragmentos da biografia de Walt Whitman, mas a utiliza para falar de suas convicções, seu desejo e, enfim, sua autobiografia. Mas ele também consegue abordar as angústias de toda a sua geração em busca da liberdade de expressão, influenciada pela irreverência do movimento *beatnik* do pós-guerra, que teve em Whitman um dos mais sólidos inspiradores.

Alair Gomes: a reconstrução do cotidiano

Alair de Oliveira Gomes (1921-1992) nasceu na cidade fluminense de Valença, mas ainda criança se transferiu com a família para o Rio de Janeiro, cidade onde permaneceu até a sua morte. Intelectual inquieto, ele atuou como artista de forma discreta no Brasil dos anos de chumbo, principalmente nas décadas de 1970 e 1980. Engenheiro de formação e autodidata na fotografia, os seus primeiros contatos com uma câmera fotográfica ocorreram em 1965, durante uma viagem à Europa, quando um amigo lhe emprestou uma Leica¹⁸. Entretanto, com intenções mais amplas, a primeira incursão na fotografia ocorreu com a compra, no ano seguinte, de sua primeira câmera. Entre 1968 e 1969 o artista foi contratado por Burle Marx para o registro de espécies botânicas de seu sítio no interior do estado do Rio de Janeiro, o que resultou em uma primeira investida de cunho mais artístico por Alair, também reconhecida como tal pelo seu círculo de amigos. As imagens buscavam conversar com a magnitude da pintura, por ele considerada, naquele momento, a manifestação de arte mais nobre.¹⁹

Esse parâmetro inicial ligado à imagem pictórica é, entretanto, paralelo ao desenvolvimento de uma poética fotográfica peculiar por Alair Gomes, ligada, como a de Michals, à narratividade seqüencial. Foi em 1966 que o artista começou a aventurar-se na fotografia de rapazes na rua, produzindo longas seqüências que o tornariam um dos precursores do homoerotismo fotográfico no Brasil. É nessa linha específica de produção que se pode creditar o estreitamento dos vínculos de Gomes com a contemporaneidade artística, mesmo que posteriores ao seu desaparecimento. Embora em diversos momentos de sua carreira ele tenha declarado que, no início, as imagens teriam sido feitas sem nenhuma pretensão artística, elas acabaram por constituir-se o centro de sua obra. O posicionamento esquivo de Alair em relação às suas imagens homoeróticas é talvez fruto do constrangimento de sua época em relação às poéticas de cunho mais pessoal.²⁰

Entretanto, o que era para ser desprezioso acabou constituindo a originalidade do artista. E isso se deve muito ao fato de Alair ter sido um narrador de si próprio desde muito jovem, uma espécie de maníaco pela necessidade de produzir-se por meio da escrita — ou seja, ele era o que um amigo sabiamente denominou “grafômono”²¹. O encontro feliz com a fotografia se deu concomitantemente à gradativa substituição do seu hábito de escrever diários pela fatura de imagens, ao descobrir as

¹⁸ Ironicamente, quase numa premonição, essa máquina de pequeno porte é apropriada para tomadas clandestinas, discretas e silenciosas, conforme mais tarde exigiria a especificidade do trabalho de Gomes.

¹⁹ Entre os amigos que perceberam o potencial artístico de Alair nessas imagens está, por exemplo, o embaixador Paulo Franco, que, em depoimento dado a mim em janeiro de 2005, confessou que Burle Marx não gostou do resultado das fotografias de Alair por se tratarem mais de um ensaio artístico do que do registro documental de suas espécies botânicas.

²⁰ Essa questão aparece em diversos momentos, por exemplo, em entrevista de julho de 1983, concedida ao colecionador Joaquim Paiva e publicada em *Alair Gomes*. Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2001 (Catálogo de Exposição). Em depoimento dado a mim pelo escultor Maurício Bentes, bastante próximo de Alair, em julho de 2003, o mesmo desdém inicial pela fotografia dos rapazes é confirmado. Aliás, até mesmo entre as pessoas do círculo mais íntimo de Alair Gomes, poucas foram as que acreditavam no potencial artístico desse seu trabalho. Maurício Bentes, no entanto, foi uma das que apoiou desde sempre essa poética.

²¹ Essa expressão muito feliz deve ser creditada ao ex-embaixador Paulo Franco, em depoimento dado a mim, em entrevista já citada.

²² Ao editar suas fotos, Alair colocava no verso um carimbo indicando a autoria, o título da composição, o número da fotografia e a edição. Tal cuidado denuncia que as suas propostas fotográficas de caráter homoerótico, embora pouco reconhecidas pelo campo artístico e pouco mostradas em exposições institucionais durante sua vida produtiva, não eram apenas um passatempo.

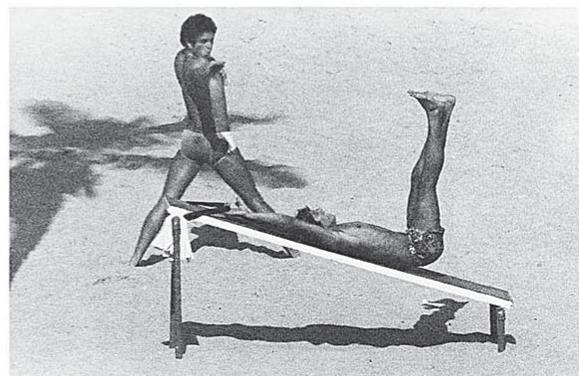
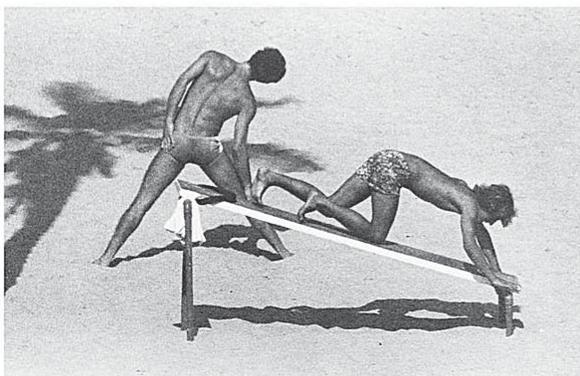
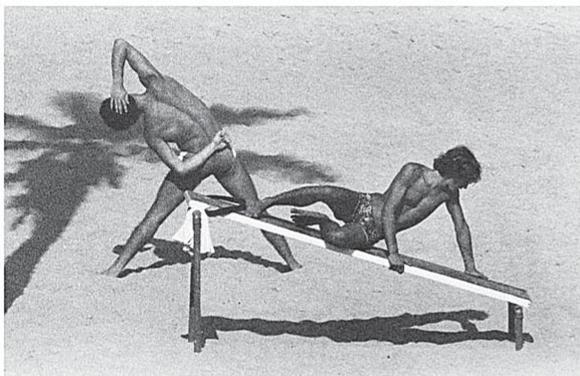
potencialidades documentais destas na captação de suas vivências.

Entre os mais de 170 mil negativos deixados por Gomes, há um espectro de temas bastante diversos, cujas balizas temporais compreendem, aproximadamente, uma produção que vai de 1966 até 1991. As diversas iconografias passam por paisagens tropicais; imagens do carnaval popular no Rio de Janeiro; cenas urbanas daquela cidade, entre as quais estão tanto o registro de seus habitantes quanto das pessoas ligadas ao mundo dos espetáculos teatrais. Aliás, um aspecto que chama a atenção se refere ao fato de terem provocado pouca ressonância as imagens de artistas e espetáculos teatrais feitas por Alair. Ao invés de firmar-se como fotógrafo documental dessa cena cultural do Rio de Janeiro, acompanhando uma tendência forte da época, que era a profissionalização do fotojornalismo no país, ele preferiu se dedicar a um trabalho mais autoral e completamente fora dos padrões vigentes, tanto no campo da fotografia quanto no campo das artes visuais.

A vasta coleção de imagens de jovens rapazes feita por Alair é classificada em três grandes categorias, assim identificadas por ele: 1. *Beach*, que compreende *Sonatinas, four feet* (Sonatinas a quatro pés), *Beach triptychs* (Trípticos de praia), *Serial composition* (Composição seriada) e *Friezes* (Frisos); 2. *Kids* (Garotos), composta por *Symphony of erotic icons* (Sinfonia de ícones eróticos), *Diário de Sumidouro* e *Fragments from Opus 3* (Fragmentos do Opus 3), dentro da qual há a série *Adoremus* (Adoremus); e 3. *Finestra* (Janela), na qual se encontram as subcategorias *A window in rio* (Uma janela no rio), *The course of the sun* (O curso do sol) e *The no-story of a driver* (A não-história de um chofer). Mesmo “desdenhando” essa produção, é a ela que o artista dedicou maior atenção, como a preparar para a posteridade, de forma visionária, o vislumbre possível de sua obra.²²

Neste texto me detenho mais especificamente nas *Sonatinas, four feet*, sobretudo pelo seu diálogo com as seqüências fotográficas de Duane Michals. São conjuntos de pequenas imagens 11x7cm, realizadas aproximadamente entre 1966 e 1986, nos quais Alair constrói narrativas que ficcionalizam tanto a sua biografia quanto a dos seus fotografados. Entretanto, em lugar do direcionamento controlador de Michals ao produzir suas seqüências usando atores ou modelos em um cenário de estúdio pré-determinado, Alair se entrega à aventura da apropriação de imagens de anônimos, observados a distância e registrados clandestinamente pelas suas lentes perspicazes. Contudo, por se tratar de uma simbiose entre registro e criação, essa obra lida com uma evidente tensão entre o documental e o ficcional. As seqüências das *Sonatinas*, editadas cuidadosamente, dialogam com a música, a dança, o cinema primitivo e até mesmo com os estudos do movimento nas imagens de Étienne Jules Marey (1830-1904).

O aspecto ficcional dessas composições se deve à afinidade de Alair com a escrita de diários, conforme já mencionei, mas também ao seu apreço pela literatura, não apenas como leitor dos clássicos, mas como alguém que gostava de escrever. Admirador de Arthur Rimbaud (1854-1891), em meados da década de 1940 ele chegou até mesmo a declarar que desejava tornar-se Rimbaud ou, pelo menos, ser um escritor tão contundente quanto o poeta francês, cuja coragem ele respeitava profundamente. Foi sem dúvida a partir da rotina de escritura dos diários pesso-



Alair Gomes, *Sonatina*, four feet, n. 9, ed. 2.

ais, como o inaugural *Drôle de foi* (Estranha fé), escrito entre 1942-47, e os *Erotic journals* (Diários eróticos), produzidos nos anos 1950, que se abriu para o artista todo um caminho rumo à investigação da narrativa com uso da fotografia. Cabe ressaltar que, depois de abandonar a engenharia, em 1948, Alair se dedicou como autônomo à pesquisa científica, escrevendo diferentes tratados sobre o seu pensamento. Em geral, os seus escritos têm a forma de aforismos que refletem sobre as relações entre ciência, arte e religião, sem abdicar de um recorrente discurso de caráter filosófico fronteiro à autobiografia.²³

Merecem menção neste texto outros trabalhos fotográficos que indicam a necessidade narrativa na trajetória de Alair. Em primeiro lugar,

²³ Para uma visão mais ampla da questão, ver minha tese de doutorado, ainda inédita, intitulada *A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo-outro*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – UFRGS, Porto Alegre, 2006.

²⁴ Depoimento de Alair sobre a *Symphony of erotic icons*, apud GOMES, Aíla. *Alair de Oliveira Gomes*: dados relevantes de sua vida intelectual. Rio de Janeiro: CIA Brasileira de Artes Gráficas, s/d, p. 28.

a *Symphony of erotic icons*, experimento dos mais ambiciosos do artista, que se estendeu por cerca de onze anos, entre 1966 e 1977. O trabalho é formado por 1767 imagens, produzidas em estúdio e explorando seqüências, geralmente em primeiro plano, de detalhes do corpo masculino nu. Com essa provocação, ele buscava produzir nos espectadores uma espécie de êxtase, numa situação que engendrassse a experiência estética do sublime kantiano. As imagens deveriam ser lidas sem interrupção na seqüência criada pelo artista, como uma espécie de torrente de imagens que invadiriam a sua sensibilidade: “é a totalidade que redime o que, separadamente, pode ser considerado às vezes como de mau gosto. Por trás de toda obra há uma concepção de que toda arte tem uma origem erótica, que se libera”.²⁴

Entretanto, pela sua arrojada proposta estética, a fruição artística dessa obra se restringiu ao círculo de amigos do artista, confirmando ainda mais o caráter biográfico da proposta e o despreparo do sistema das artes para receber a obra de Gomes quando de sua concepção. Ele mesmo tinha receio quanto à reação do público diante da obra. A sinfonia visual produzida pelo artista rompia com padrões morais arraigados de uma sociedade patriarcal, ao expor de forma direta a condição singular do seu desejo, cujos princípios se sustentam em tornar o corpo masculino nu um objeto de admiração, questão que até os dias de hoje permanece polêmica.

Outro exemplo interessante de obra de Gomes que remete às *Sonatinas* é *The no-story of a driver*. Formada por um conjunto de 50 imagens de um motorista que habitava o mesmo prédio onde Alair residia, as imagens em *plongé* dessa composição foram coletadas da janela do apartamento do artista. Embora ambígua, a relação com o ficcional nesse trabalho se torna mais evidente do que na *Symphony*, até mesmo pelo trocadilho que o título permite ao relativizar a idéia de realidade e história. Como um espião, o artista registra incansavelmente o cotidiano prosaico do chofer em torno de suas tarefas na garagem do edifício. Trata-se, sem dúvida, da construção poética de uma outra história, talvez até de uma outra biografia do motorista como objeto desejante do narrador-fotógrafo.

O conjunto de imagens é apresentado por uma primeira foto onde aparece a caligrafia de Alair Gomes, indicando o título do trabalho. Embora Alair provavelmente desconhecesse a obra de Duane Michals à época, o elemento manuscrito remete às experiências estéticas do norte-americano, as quais, conforme mostrei anteriormente, também propõem o cruzamento de textos escritos à mão com imagens fotográficas. Porém, essa tímida incursão da caligrafia por Gomes não é encontrada em outros trabalhos fotográficos seus, o que não significa que sua arte não seja fortemente tributária da idéia de escrita pessoal, no sentido de carregar tanto as marcas autobiográficas da singularidade do artista quanto uma evidente ligação com a literatura. Diga-se de passagem, entre os projetos realizados por Gomes, aqueles nos quais aparece mais vivamente a sua caligrafia são na verdade os já mencionados *Erotic journals*. Esses diários foram escritos à mão, com uma caligrafia quase cifrada, com o intuito de perpetuar a memória de suas experiências amorosas. Embora tais textos estejam mais voltados para o plano literário do que para o imagético, Alair já admitia estar contida neles uma potencialidade visual, de tão

descritivos que eram, mostrando detalhadamente ao leitor verdadeiras imagens feitas de palavras, como se fossem fotografias.

Desse modo, toda a experiência da escrita literária ou ensaística iniciada aos 20 anos de idade, e baseada na proposição de fragmentos de idéias, funcionou como uma espécie de ante-sala das composições com imagens fragmentadas, realizadas a partir de 1966. A síntese maior dessa investida, o próprio artista o reconhecia, está nas chamadas *Sonatinas, four feet*, consideradas por Gomes a sua obra mais original. Nas composições curtas, originadas da observação paciente do artista-*voyeur* em relação ao movimento dos rapazes fazendo exercícios físicos na praia de Ipanema, temos imagens em preto e branco tomadas de longe com o auxílio de uma objetiva²⁵. Como no trabalho literalmente “debruçado” sobre o chofer de seu prédio, tais composições também foram feitas a partir da janela do sexto andar do apartamento do artista no bairro de Ipanema, onde um tripé permanente ficava instalado em direção ao trecho de praia que, daquele ângulo, era possível enxergar. Desfocadas, apresentando o grão exposto e com uma luz bastante saturada, resultante da alta luminosidade da paisagem praiana, as fotos demonstram que Alair pouco se interessava pelos cânones impostos pela boa fotografia, aventurando-se em outro território experimental, que o aproxima da arte contemporânea e dos seus usos da fotografia.

As apropriações fotográficas que deram origem às *Sonatinas* se relacionam ao ato de pessoalizar o dado imagético coletado como rele documento e promover, com os corpos alheios, o ato criador que aqui serve como realização metafórica do desejo pessoal do artista. Em outras palavras, as *Sonatinas* realizam objetivamente uma leitura subjetiva do mundo, ou seja, uma escrita pessoal de imagens, pois os garotos que se exercitavam na praia nada sabiam a respeito da apropriação de seus corpos. A forma mais transgressora desses trabalhos, aparentemente despreziosos, encontra-se na inteligente edição das seqüências, que simulam, seja pela montagem ou pelo ângulo escolhido pelo fotógrafo, a representação de cenas amorosas em que aparece de forma sutil — e silenciosa, como é peculiar à fotografia — um sugestivo cardápio seqüencial de situações nunca explicitadas: o flerte, o namoro, as carícias, os beijos e, por vezes, o próprio ato sexual.

É justamente na ficção extraída do movimento dos corpos, no cotidiano reconstruído pela montagem de caráter quase cinematográfico, que reside a originalidade de Alair Gomes. A perspicácia do artista em propor essas ambíguas relações, bem como a sua insistência no *voyeurismo* direcionado ao corpo masculino, nem sempre foram bem recebidas. Em seu trabalho, ele subverte a imagem da cidade do Rio de Janeiro como um balneário reservado ao deleite masculino, em cujas praias, como a mítica Ipanema, irresistíveis sereias douram o corpo. O imaginário da “Garota de Ipanema”, imortalizada pelo hino da Bossa Nova de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, é substituído pelas imagens pouco ortodoxas dos “garotos de Ipanema”. E essa atitude, pelos seus desdobramentos no imaginário, carrega muito mais do que uma simples inversão do tema.

As incômodas imagens de Gomes, mesmo quando sutis, já foram alvo de hostilidades. O artista relata que quando expôs em uma coletiva, em 1980, algumas imagens das seqüências de *A window in rio*, um militar, acionista do Shopping Cassino Atlântico, onde foi realizada a referi-

²⁵ O alcance das objetivas utilizadas por Alair variava entre 51, 135 e 300 m.

²⁶ Esse depoimento se encontra na já mencionada entrevista concedida a Joaquim Paiva.

²⁷ Ver POIVERT, Michel. *La photographie contemporaine*. Paris: Flammarion, 2002.

da mostra, manifestou contrariedade às suas imagens. Esse senhor, um legítimo representante do conservadorismo reinante durante a ditadura militar, ameaçou, empunhando um revólver, retirar as fotografias da exposição, por considerá-las imorais²⁶. O mais interessante de tudo é que as imagens em questão talvez sejam as mais inofensivas do artista, pois nem sequer mostram nus explícitos, mas garotos caminhando em direção à praia ou simplesmente passando na calçada, às vezes vestidos com roupas convencionais.

Entre documentos e ficções

Com o avanço da década de 1990 e a radicalização do estreitamento entre arte e vida que nela se operou, obras como a de Duane Michals e Alair Gomes passaram a ser legitimadas, em meio a tantos artistas que como eles lidam com os limites entre realidade e ficção. Um dos fatores que colaborou para isso talvez seja o advento de um verdadeiro *boom* de publicações vinculado às novas facilidades tecnológicas para a edição de livros de arte, mesclado à globalização econômica que provocou uma maior amplitude de acesso a esses produtos. Mas a ampliação do reconhecimento das poéticas informadas pelo biográfico não pode estar desconectada também da emergência dos temas que foram explorados pelos dois artistas em um patamar mais rotineiro nos últimos anos, pelo menos nos países do Ocidente. A idéia de uma arte com conteúdo biográfico mais acentuado também foi propiciada pelo avanço de inúmeras discussões referentes à vida privada no plano público. E essa variável da cultura contemporânea se cumpriu de modo bastante diverso.

Não somente a comunicação em redes, mas também o próprio amadurecimento das políticas do corpo, com a já mencionada era da aids, foram fatores positivos para cimentar o debate sobre as questões de gênero, desvencilhando o constrangimento anterior para que fossem encaradas as micropolíticas do cotidiano relacionadas às sexualidades. Entre os ingredientes desse novo direcionamento não se pode deixar de reconhecer, por exemplo, as ações que firmaram a positividade da diferença, como foi o caso do coletivo de artistas e militantes da chamada *Queer Nation*, a partir de 1990, nos Estados Unidos e na Inglaterra. Tal proposta, inicialmente voltada à visibilidade da falta de políticas públicas referentes à aids, fez surgir o interesse acadêmico pela chamada *Queer Theory*, responsável pela ampliação dos estudos sobre a diferença, não somente acerca dos usos do corpo, no mundo contemporâneo e na história cultural.

Por outro lado, quando se pensa a respeito da disseminação da fotografia na arte contemporânea, é impossível não reconhecer o delineamento de um novo estatuto para essa imagem, na configuração de outros parâmetros para a noção de documento fotográfico. Em contrapartida à descrença atual na positividade do foto-jornalismo, tantas vezes indicador de que a imagem fotográfica pode mentir, os artistas contemporâneos se tornaram, de certo modo, herdeiros da possibilidade de retorno à crença no caráter documental do signo fotográfico, ao produzirem imagens do mundo em que vivemos sem, contudo, buscarem a pretensão à verdade²⁷. E, paradoxalmente, isso foi alcançado muitas vezes a partir do uso da ficção, como é o caso dos dois artistas analisados neste

texto. Em nossa época estamos como nunca mergulhados em uma radicalização crítica do direcionamento ficcional do cotidiano. E isso se manifesta não apenas no apogeu vivido pelo cinema e seus desdobramentos, possibilitados pela produção de filmes caseiros com uso de telefones celulares e máquinas fotográficas, mas também pela onda de *reality shows* e mundos paralelos propiciados pela internet. Talvez essa seja a resposta aos modelos discursivos gerados pela modernidade e suas representações culturais de caráter universal.

Desde o seu aparecimento, a fotografia sempre oscilou entre o estatuto de documento e ficção. Se não é mais o foto-jornalismo que consegue provocar uma interlocução sobre o nosso momento histórico, o espaço em que se desenvolve a ficção nas poéticas contemporâneas voltadas para o uso da fotografia parece ser uma fissura possível para pensá-la assumindo as suas reais possibilidades de conter a verdade. A capacidade de ficção demonstrada pela arte contemporânea, por meio dos documentos de si e das escritas pessoais, pode ser um caminho indicador de uma compreensão mais efetiva de nossa história. Nas duas trajetórias artísticas marcadas pelo binômio ficção/biografia que aqui apresentei, não está a pretensão às verdades cruas dos documentos comprobatórios dos fatos, mas talvez a verdadeira essência do mundo fragmentário, onde se desenrolam verdades parciais acerca de nossa época, uma vez que lidam com diferentes formas de ser e desejar no mundo.



Artigo recebido em abril de 2008. Aprovado em maio de 2008