

AUTOR

Ivaldo Gonçalves
de Lima*

ivaldogeo@ig.com.br

* Professor doutor
do programa de
pós-graduação em
Ordenamento Territorial
e Ambiental da
Universidade Federal
Fluminense (UFF, Brasil).

O gênero da fotografia: da intersubjetividade à intercorporalidade na obra de Alair Gomes

El género de la fotografía: de la intersubjetividad a la intercorporalidad en la obra de Alair Gomes

The gender of photography: from intersubjectivity to intercorporality in the work of Alair Gomes

RESUMO

Neste ensaio, aborda-se a fotografia de Alair Gomes, num recorte específico de sua produção artística dos anos 1960 e 1970, sobre o bairro carioca de Ipanema. Nossa questão central gira em torno da pulsão homoerótica que orienta as imagens dessa produção. Advogamos que a tríade sujeito/arte/espaço baliza uma interpretação segura dos significados e sentidos dessa fotografia. Acatamos a ideia de que o entorno socioespacial de Ipanema recriado pela arte de Alair expressa o deslocamento de uma intersubjetividade para uma intercorporalidade. Como produto mais acabado da referida tríade, resulta um mundo comum do artista, no qual o Outro, o Homo eroticus é parte intrínseca.

RESUMEN

En este ensayo se aborda la fotografía de Alair Gomes, específicamente, su producción artística de los años 1960 y 1970, en el barrio de Ipanema en la ciudad de Río de Janeiro. El tema central gira en torno al impulso homoerótico que guía las imágenes de esta producción. Se argumenta que la tríada sujeto / arte / espacio permite realizar una interpretación segura de significados y sentidos de esa fotografía. Aceptamos la idea de que el entorno socio-espacial del barrio de Ipanema recreado por el arte de Alair expresa el paso de la intersubjetividad a la intercorporalidad. Como producto final de esa tríada, nos deparamos con el mundo común del artista, del que el Otro, el Homo eroticus constituye una parte intrínseca.

ABSTRACT

This essay approaches the photography of Alair Gomes, in a specific cut of his artistic production from the 1960s and 1970s about the Rio neighborhood of Ipanema. Our central question revolves around the homoerotic drive that guides the images of this production. We advocate that the subject / art / space triad makes possible a secure interpretation of the meaning and sense of that photography. We accept the idea that the socio-spatial environment of Ipanema recreated by the art of Alair expresses the displacement of an intersubjectivity to an intercorporality. As the final product of that triad, we have the common world of the artist, in which the Other, the Homo eroticus, forms an intrinsic part.

1. Introdução

O corpo não é simples manifestação exterior da pessoa, mas é sua própria existência.
Por ele é que ela está no mundo, e é do mundo.
André Simha (2009, p. 76)

A primeira advertência que fazemos ao leitor é a de que este texto constitui um ensaio, entendido, de acordo com as oportunas palavras de Jordi Balló (2012), como “um texto que se lê através”. A segunda advertência é que consideramos o brasileiro Alair Gomes um mestre da fotografia. Entendemos ainda que essa maestria o conduziu à arte fotográfica como experiência estética do desejo próprio e alheio, na exata medida em que uma questão de gênero se interpôs na obra do artista: a intercorporeidade. Emerge o gênero da/na fotografia quando o corpo se torna, nessa obra, elemento basilar através do qual perpassam inúmeras variáveis, desde as vinculadas à ciência e à técnica, quanto aquelas atreladas à religião e, não menos importantes, as que pertencem ao mundo das artes e da vida cotidiana do homem comum.

A partir do cruzamento criativo da dimensão do gênero da fotografia com tais variáveis, decorrem os contextos forjados pelo gênio artístico de Alair. Neste ensaio, nosso objetivo é elucidar aspectos do contexto socioespacial da fotografia homoerótica de Alair Gomes. Mais precisamente, escrutinamos aspectos desse contexto que justificam e elucidam a homoerotização presente na obra do artista.

A questão que nos inquieta é a tensão homoerótica contida na leitura que Alair Gomes faz de Ipanema. Em outras palavras, movemos nossas ideias em torno do modo pelo qual a sensibilidade do fotógrafo inter-relacionou três elementos fundamentais: corpo, arte e espaço. As imagens capturadas pela lente da câmera de Alair conotam um amálgama desses três elementos de forma tão surpreendente quanto intrigante. Elas nos surpreendem porque tratam de momentos que seriam apenas *flashes* de uma vida urbana cotidiana, até mesmo banal, caso o artista nelas não tivesse inscrito sortilégios evadidos de erotização homocodificada.

Aquelas imagens parecem recriar o ambiente urbano particular de Ipanema (Rio de Janeiro, Brasil). Igualmente, essas imagens nos intrigam porque insinuam não apenas uma captura, mas, sobretudo, uma imersão, uma espécie de copresença do artista, por meio de sua corporeidade projetada naquelas outras corporeidades dos modelos registrados fotograficamente. O mundo capturado pela lente do artista é o seu próprio mundo; seu mundo comum. Aqueles corpos tendem a se fundir com o seu corpo; naquele espaço –naquele mundo comum-, de forma direta e indireta, tudo parece interagir. A pulsão estética das fotografias provoca essa percepção até mesmo no espectador mais descurioso.

No decurso da produção do conjunto de fotografias homoeróticas aqui considerado, Alair Gomes foi morador de Ipanema. Aquele espaço da cidade era seu espaço percebido e, logo, tornar-se-ia seu espaço vivido e concebido, para empregarmos as categorias espaciais do filósofo social Henri Lefebvre. Com isso, queremos dizer que o bairro de Ipanema, especialmente a sua orla praiana com o seu calçadão e a sua faixa de areia, impõe-se na obra de Alair Gomes como espaço privilegiado, como entorno da vida pessoal e da obra fotográfica do artista, em momentos mais enfáticos das décadas de 1960, 1970, e, menos intensamente, alguns da década de 1980. Nesse sentido, todo nosso empenho se dirige especificamente à relação formada entre o sujeito –morador, investigador e artista – e o seu espaço de vida. Nesse ensaio, propomos ilações que iluminem aspectos dessa relação. Também pretendemos que nosso empenho delineie contornos novos sobre a apropriação artística e homoerótica de um espaço social carioca. Afinal, o que Eros foi fazer em Ipanema, a convite de Alair Gomes? E, devido a essa divina presença, como o espaço profano do cotidiano se recriou em fotografia de gênero? Inserido na arte de Alair Gomes, o

PALAVRAS-CHAVE
Fotografia; Alair Gomes; Ipanema; intercorporeidade; homoerotismo

PALABRAS CLAVE
Fotografía; Alair Gomes; Ipanema; intersubjetividad; homoerotismo

KEYWORDS
Photography; Alair Gomes; Ipanema; intersubjectivity; homoerotism

Recibido:
09.03.2017

Aceptado:
27.07.2017

bairro de Ipanema torna-se um caso à parte. Esse é, precisamente, o caso que pretendemos investigar.

Uma abordagem de geografia política de gênero permeará insidiosamente todo o ensaio. Mediados pelas questões de gênero e de sexualidade, o espaço e o corpo serão os polos norteadores de nossa interpretação, sem jamais perder de vista a premissa de que a cidade é o espaço no qual a micropolítica cotidiana se realiza, por vezes, imperceptivelmente, como um capcioso campo de forças. Para tanto, estruturamos esse ensaio em duas partes principais. A primeira trata da relação fundamental entre corpo e espaço, mediada pela intercorporalidade e pela intersubjetividade. Nessa parte, esclarecemos noções básicas, como a de entorno socioespacial - que se aplicará à interpretação da arte fotográfica de Alair Gomes. Na segunda parte, abordam-se, mais de perto, alguns aspectos do imaginário e da imaginária de Alair. Apresentam-se mais fotografias, a fim delas extrapolar significados relativos à intersubjetividade e à intercorporalidade homoerótica de Alair Gomes com o bairro carioca de Ipanema.

Como breve nota introdutória da biografia de Alair Gomes (1921-1992), informamos que este artista nascido em Valença, no estado do Rio de Janeiro, era originalmente formado em Engenharia, tornando-se estudioso de física, matemática, lógica, biologia, neurociência, filosofia e história da arte. Nos anos 1960, lecionou no Instituto de Biofísica da Universidade do Brasil (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro). De 1962 a 1963, estudou filosofia nos Estados Unidos, na Universidade de Yale. Dedicou-se à arte literária, deixando como legado um sem-número de diários, sendo o primeiro deles o *Diário Erótico*, de 1954. No âmbito da fotografia, seu legado ultrapassa mais de 2.000 imagens produzidas. Neste último âmbito, destacam-se algumas séries, tais como *Symphony of erotic icons* (1966-1978); *The course of the Sun* (1967-1974); *Sonatinas, four feet* (1975-1980); *Beach triptych* (anos 1980), dentre outras.

2. *Homo eroticus* vai à praia no Rio de Janeiro: Eros em Ipanema

Tenho consciência de meu mundo por meio de
meu corpo.
Maurice Merleau-Ponty (1945, p.197)

2.1. Corpos abertos no espaço. Que corpos? Que espaço?

“Olha que coisa mais linda / mais cheia de graça / É ela, a menina / que vem e que passa / num doce balanço / a caminho do mar”. Esses versos da canção *Garota de Ipanema* de Vinicius de Moraes e Antonio Carlos Jobim imortalizaram certa imagem desse bairro carioca. Era o início dos anos 1960, mais precisamente uma composição de 1962, lançada no ano subsequente. Daquele momento em diante, mais do que nunca, Ipanema seria o eterno bairro da linda garota cheia de graça. Destarte, naquele final de década, Alair Gomes interfere nessa criação poética, indireta e eficazmente, inserindo o lindo garoto cheio de graça no imaginário socioespacial do bairro. Doravante, as figuras emblemáticas são a garota e o garoto de Ipanema. Contudo, não se trata de garotos quaisquer. A beleza e a graça desses moços são especificadas. Alair não fotografa crianças nem idosos, tampouco registra imagens de pessoas com necessidades especiais, lateralmente avantajadas, capilar ou altimetricamente desprivilegiadas e, muito menos, figuras efeminadas. É bem verdade que ele não registra a presença de negros com a mesma ênfase – todavia, isso implica outra questão, fora do escopo deste ensaio. Os corpos fotografados são invariavelmente jovens, altos, esbeltos, atléticos, cabeludos, quase olímpicos. Destaca-se aqui, à moda de um Gustave Coubert, “o ato instaurador do artista”, uma ética do artista e não precisamente da arte (Coli, 2009, p. 295), uma vez que os corpos fotografados são uma eleição pessoal de Alair. Como dizia Merleau-Ponty, “qualquer obra de arte é, enquanto tal, uma criação do artista, não uma mera reflexão de uma realidade pré-existente” (Matthews, 2010, p. 174; grifo no original).

O que nos declara Alair Gomes:

Esses garotos têm consciência extremamente nítida da sua excepcional beleza. (...) É óbvio que, no íntimo de sua personalidade, um garoto desses exige homenagem à sua própria beleza. (...) É verdade que, pela quantidade fantástica de preconceitos

sociais, eles imediatamente identificam a atração que estão exercendo sobre mim como homossexualismo de minha parte (Gomes, 2016a, p. 35).

São os corpos do “mundo comum” de Alair Gomes. Aqueles corpos são apresentados fotograficamente como uma metonímia tanto do espaço e do tempo nos quais se inserem quanto da biografia do artista. Uma metonímia ricamente ilustrada por imagens que expressam um padrão de beleza e uma pulsão de desejo: viver em Ipanema, com aqueles corpos. A arte de Alair Gomes reedita o entorno socioespacial de Ipanema, homoerotizando-o. O padrão de beleza recortado nessas fotografias é tipicamente aquele valorizado e desejado no universo homoafetivo masculino, seja na arte escultórica e pictórica greco-romana e renascentista, seja na arte homoerótica de desenhistas contemporâneos do porte do alemão Ralf König ou do finlandês Touko Laaksonen (Tom da Finlândia), e, principalmente, seja nas foto-info-holo-vídeo-filmografias que povoam o frenético mercado pornográfico direcionado ao público homoafetivo masculino. Alair Gomes percebe esses corpos em Ipanema e os fotografa poeticamente, embaralha e recompõe as imagens desses corpos, imprimindo-lhes (ou revelando-lhes) significados inauditos. Com a palavra, o Artista:

Minha intenção na composição serial é a de **substituir, mudar ou transformar o objeto de estudo**. Minha ideia pode ser especificamente a de revelar algo que acontece entre tempo e não tempo, entre o parado e o móvel, entre ser e tornar-se (Gomes, 2016b, p. 33; grifo nosso).

E segue Alair Gomes:

Insisti tanto no **abertamente erótico**, que frequentemente pode ser chamado de pornográfico – e eu nunca recusei a possibilidade de minha fotografia poder ser chamada de pornográfica -, mas eu quis insistir tanto nisso que de repente certas categorias foram transcendidas (Gomes, 2016a, p. 35; grifo nosso).

Nas citações anteriores, acrescentaríamos o espaço e o contraespaço à ideia do artista de revelar o que acontece “entre o tempo e o não tempo”

que transcendem eroticamente. Dos corpos e performances corporais fotografados por Alair Gomes em Ipanema, o principal significado que se depreende é a relação erótica com os demais corpos naquele espaço tornado contraespaço. Por conseguinte, trata-se de uma relação erótica com o próprio espaço mediada pela corporeidade. O entorno socioespacial foi tornado propício àqueles corpos devido às performances dos jovens, fazendo com que, de imediato, ocorresse uma retroalimentação. Passa-se a um interessante anel retroativo em que o espaço está para os corpos assim como estes estão para o espaço. Corpo e espaço se complementam, se redefinem mutuamente: não há corpo sem espaço nem espaço sem corpo. No caso de Ipanema, não haveria mais espaço pleno sem aqueles corpos especificados por Tom Jobim, Vinicius de Moraes e Alair Gomes. À constituição do espaço, impõe-se, em caráter irrevogável, a figura do *Homo eroticus*. Embora não fosse um estranho ao lugar, Eros revisita Ipanema com pompa e circunstância!

Neste ponto, já necessitamos uma definição clara de espaço. Portanto, consoante o geógrafo Milton Santos,

O espaço é formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá (Santos, 1996, p. 51).

Ora, essa é a definição de espaço que nos fornece a base para pensar a noção de entorno socioespacial de modo complexo. Os sistemas de objetos comportam em si uma complexidade, posto que tais objetos podem ser naturais, técnicos, de *design* ou de arte, em incontáveis combinações possíveis entre si. Os sistemas de ações são, por sua vez, igualmente complexos, haja vista que, sendo prerrogativas humanas, tais ações são um ato orientado por objetivos, metas, proposições, fins, ou seja, por intencionalidades. É desse complexo jogo de sistemas de objetos e sistemas de ações que se depreende o entorno socioespacial como um recorte específico do espaço mais amplo. Quais, quantos, de que tipo e idade são os objetos e, ainda, que intencionalidades estão por trás das ações que definem este ou aquele entorno socioespacial?

Como se relacionam objetos específicos com ações/intenções específicas? Estas são perguntas-chave que perseguimos para entender a Ipanema de Alair Gomes.

Sabemos que toda e qualquer ação decorre de um sujeito. Portanto, ao pensarmos as ações – e os objetos artificiais, como derivações exclusivamente humanas, pensamos, em decorrência, os sujeitos responsáveis por tais ações e pela construção material e simbólica de tais objetos. Observamos, nas fotografias de Alair sobre Ipanema, tanto objetos naturais, tais como a porção de areia da praia, o coqueiro, a água do mar ou a sombra de um corpo humano, quanto objetos artefeitos, tais como o mosaico de pedras portuguesas do calçadão, os bancos ou os aparelhos de ginástica públicos. Contudo, esses objetos tangíveis e intangíveis somente adquirem sentido devido ao uso social que deles é feito, já que é, efetivamente, o uso social que qualifica esses objetos. Em poucas palavras, são as ações humanas que qualificam tais objetos (ver Imagem 1)¹. O papel dos sujeitos sociais é fundamental nessa elaboração geral do espaço e específica dos entornos socioespaciais. Alair Gomes foi um sujeito que, através de seu imaginário, de suas ações e, por fim, de sua arte, resignificou os sistemas de ações e de objetos em Ipanema, ou seja, lhes atribuiu novos significados. Com efeito, as ações de Alair implicaram uma reelaboração ou reapropriação simbólica do entorno socioespacial de seu bairro, por meio da arte fotográfica. Essa arte – essa cartografia do desejo – revela uma Ipanema erotizada por corpos masculinos situados entre o documento e a ficção.

2.2. O deslocamento da intersubjetividade à intercorporalidade

Gostaríamos de esclarecer outro ponto teórico-conceitual. Concebemos a noção de subjetividade nos marcos da sociologia de Anthony Giddens (1984). Para este sociólogo, uma teoria da subjetividade pode se estruturar em três níveis: a) uma consciência discursiva; b) uma consciência



Imagem 1. Corpos e objetos: o improvável real aparente. Fonte: Chiodetto, 2016. Sonatina, four feet nº 6, 1970-1980.

prática; e c) um sistema de segurança. O primeiro nível se refere aos aspectos da ação social verbalizados, estabelecido em formas verbais ou verbalizável. A consciência prática se refere ao controle reflexivo da relação do corpo do sujeito com o corpo de outros sujeitos e com o contexto que o rodeia, ou seja, com seu entorno. Já o terceiro nível, refere-se a um sistema básico de segurança que alude à identidade e à autonomia requeridas nas ações sociais. Dessa teorização, enfocaremos a consciência prática que implica corpos socialmente situados.

Aqui, não pretendemos refinar um tratado sobre as filosofias do sujeito, mas avançar na direção da noção de sujeito como constituído numa trama histórica e geográfica específica. Por conseguinte, seguindo o pensamento filosófico de Michel Foucault, entendemos que o problema da subjetividade tem a ver com “a maneira pela qual o sujeito faz a experiência de si mesmo num jogo de verdade, no qual ele se relaciona consigo mesmo” (Foucault *apud* Revel, 2005, p. 85). Logo, a noção de subjetividade que empregamos é processual. Nas palavras de Tedesco (2007), a subjetividade é ao mesmo tempo um processo e um produto, sendo o sujeito uma expressão contingencial dessa subjetividade. Portanto, falar de subjetividade

é falar de uma máquina, de um processo de produção dirigido à geração de **modos de existências**, ou seja, **modos de agir, de sentir, de dizer o mundo**. (...) [D]efinimos a subjetividade como **processo incansável de produção**, cuja resultante principal é a forma sujeito com seus contornos facultativos e temporários (Tedesco, 2007, pp. 140-148; grifos nossos).

Neste inciso, devolvemos a palavra ao Artista:

Obviamente, tento acentuar o que deduzo ser a essência do evento, ou **aquilo que desejo que tivesse sido** – sendo que a dedução e o desejo talvez não sejam nitidamente distintos um do outro. Nesse sentido, **meu olhar é essencialista e subjetivo**. Essencialismo e subjetividade são – ou eram – tidos como incompatíveis. Meu embaralhamento do tempo nas Sonatinas pode **aumentar o erotismo na**

relação entre os dois jovens rapazes

(Gomes, 2016b, p. 33; grifos nossos).

Partindo da concepção de subjetividade teoricamente definida por Silvia Tedesco e experiencialmente apontada por Alair Gomes é que chegamos à intersubjetividade como o encontro de formas-sujeitos. Há intersubjetividade quando se fundem o tempo e o espaço de dois ou mais sujeitos. Nesse contexto espaço-temporal, dois – ou mais – modos de existência se encontram e se reconhecem, convocando-se mutuamente. A intersubjetividade se expressa por ocasião do entrecruzamento de olhares, de performances, de sujeitos desejantes (ver Imagem 2). Dizemos isso para inferir o modo como Alair Gomes procede em Ipanema e busca outras subjetividades; o percurso e os meios dele em busca de outras performances, enfim, de outros modos de existência que coadunem com o seu próprio modo de ser e estar naquele espaço. E, para irmos além, supomos não se tratar apenas de intersubjetividade, mas sim de intercorporeidade.



Imagem 2. A fenomenologia do olhar olhado, olhar olhante.
Fonte: Chiodetto, 2016. Beach Triptych nº 4, 1966-1979.

A filósofa Marina Garcés (2013), baseada nas ideias de Maurice Merleau-Ponty sobre a nossa percepção em relação ao Outro, alerta que o nosso corpo é um nó de significações que nos transcendem e que a subjetividade, definida por sua encarnação num mundo natural e humano, tende a nos remeter ao Outro, gerando a intersubjetividade. A Autora ainda cita:

[O] corpo do outro e o meu são um todo, o direito e o avesso de um único fenômeno de existência anônima da qual meu corpo é, em cada momento, o traço que habita, ao mesmo tempo, os dois corpos (Merleau-Ponty, *apud* Garcés, 2013, pp. 132).

Posto isso, a relevância do olhar lançado sobre o

Outro é ainda mais acentuada por Merleau-Ponty quando ele sublinha o entreolhar, o momento em que o olhar olhado se torna também olhar olhante. Essa fenomenologia é interessantíssima porque nos instiga a encarar a intersubjetividade como um encontro de sujeitos encarnados, ou seja, com *status* ontológico. Aqui não se trata de uma forma-sujeito abstrata e universal, mas de um sujeito definido como um ser corpóreo, dotado de corporalidade. Deriva dessas considerações cautelares, o fato de que a intersubjetividade pode ser concebida como intercorporeidade. Assim, conclui Marina Garcés:

Por isso, temos de reaprender a ver o mundo. Veremos então os outros aparecerem não como objetos nem como olhares que nos anulam ou nos alienam, mas como dimensão da carne do mundo. (...) Neste deslocamento da intersubjetividade à intercorporeidade, o outro está no ar que respiramos, no acento de nossas palavras, nos órgãos de nosso corpo, nos objetos que manipulamos, em quaisquer de nossas ações (Garcés, 2013, pp. 133-134).

A esta altura, destacaremos uma premissa: os corpos – individuais e coletivos – estão contextualizados espacial e temporalmente, o que lhes confere uma situação específica. Trata-se, portanto, de corpos situados numa trama social. Contudo, ao falarmos de corpos, estamos a nos referir a sujeitos corporificados. Sujeitos que se corporificam, efetivam sua existência social através de sua corporalidade (ver Fotografia 3). Essa corporificação do sujeito social nos incita a pensar, por decorrência, a relação formada entre ele e o seu entorno, isto é, o seu espaço e o seu tempo particulares, ou se preferirmos, seus lugares e momentos de vida. Então, a noção de entorno amplia-se, liberta-se da prisão dicionarésca que a define como mero arredor, cercania ou circunvizinhança.

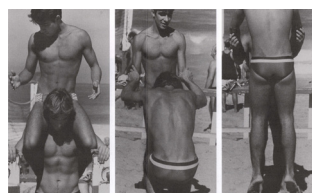


Imagem 3. Corpos (homo)erotizados.
Fonte: Chiodetto, 2016. Beach Triptych, nº 3, anos 1980.

Segundo o geógrafo Jacques Lévy:

O que é um entorno? É um marco englobante sobre o qual os englobados atuam. É um sistema de interações relativamente equilibrado entre o todo e as partes. Sem embargo, o entorno não pode ser definido somente com as características do englobante. Deve incluir-se o que faz, o que diz, o que quer, todo o englobado. (...) O que fazemos com os entornos? (Lévy, 2010, pp. 85-86).

A intrigante reflexão de Jacques Lévy nos leva a situar em seu balizamento a fotografia de Alair Gomes. Em primeiro lugar, recordamos que o entorno é uma especificidade do espaço mais amplo, composto por objetos e ações, sistemicamente arranjados. Em segundo lugar, acrescentaríamos à resposta do geógrafo em tela, que, na noção de entorno, deve-se incluir não apenas “o que faz, o que diz e o que quer todo o englobado”, mas também o que sente, o que sonha, o que contempla, o que deseja, enfim, tudo o que faz pulsar a plenitude da existência do sujeito englobado. Em terceiro lugar, concluímos preliminarmente que a pulsão de vida e de morte de Alair Gomes fez com que ele descartografasse a fronteira entre o englobado e o englobante do entorno de Ipanema. Em quarto lugar, responderemos à pergunta lançada por Lévy – “o que fazemos com os entornos?” – com um truísmo: Alair Gomes transcendeu o seu entorno.

Expresso em sua fotografia, Alair tornou-se parte integrante de seu entorno, como diremos à frente; ele se imiscuiu completamente nesse entorno, na busca dos corpos que desejava, contemplava, sonhava. Corpos que o fotógrafo sentia como seus (ou que desejava sentir como se fossem). A homossexualidade assumida por Alair Gomes nos permite elucubrar a hipótese das possíveis relações de desejo homoerótico entre o artista e os corpos masculinos por ele fotografados.

Aqui, abrimos um parêntese. Os termos homossexualismo e homossexualidade são empregados em consonância ao autoconceito do próprio Alair, embora entendamos, junto com o psicanalista Jurandir Freire Costa, que “a palavra homossexual está inevitavelmente comprometida com a ideologia médica que lhe deu origem, e por

consequente, saturada de preconceitos” e, ainda, que “o homossexualismo e a homossexualidade é apenas um episódio na história das práticas homoeróticas, muito mais amplas” (Costa, 2009, p. 276). Aqui, fechamos o parêntese. Por tudo o que expomos, insistimos em afirmar que a tríade norteadora desse ensaio é composta pelos termos: corpo, espaço e arte; ao longo de nossa análise, renomeados, mais especificamente, como sujeito corporificado, entorno socioespacial e fotografia homoerótica, nesta ordem.

Segundo o sociólogo Michel Maffesoli, para quem o ritmo da vida só é possível a partir de um ponto fixo, os lugares são dotados de uma socialidade potencial ou em ato que cria ligação, ou seja, que permite a experiência compartilhada entre atores sociais. O Autor afirma que, nos lugares, compartilham-se “gostos (musicais, sexuais, esportivos, religiosos...) que servem de cimento (*ethos*) ao fato de estar-juntos. Digo e repito: *o lugar cria ligação*” (Maffesoli, 2014, p. 5; grifos no original). Alair Gomes explora essa socialidade até o seu paroxismo, tornando-a parte de sua vida e de sua obra, ambas nitidamente marcadas pela presença do *Homo eroticus*. O erotismo será também uma marca do entorno urbano de Ipanema que Alair toma para si como “laboratório” experienciado por meio dos corpos. Trata-se da cidade erótica como resultante da diferença erótica introduzida na vida da cidade. Alair fez de Ipanema seu lugar, seu espaço percebido e vivido, seu mundo comum erotizado.

Como ressalta Maurice Merleau-Ponty:

Perceber é tornar algo presente a si com a ajuda do corpo, tendo a coisa sempre seu lugar em um horizonte de mundo e consistindo a decifração em recolocar cada detalhe nos horizontes perceptivos que lhe convier. Tais formas, porém, ainda são enigmas, exceto quando aproximadas dos desenvolvimentos concretos que elas resumem (Merleau-Ponty, 2015, p. 77; grifo nosso).

3. Do imaginário à imaginária: a tradução fotográfica do homoerotismo

O corpo não deve ser pensado em termos estáticos, e sim em termos de fluxos e devires.

Extáticos, talvez.

Francine Peres (2015, p. 210).

3.1. O percurso do imaginário homoerótico no mundo comum

Para iniciarmos esta seção do ensaio, tocaremos no tema geral da imagem e exploraremos a distinção entre imaginário e imaginária para pensar a fotografia de Alair Gomes. Trataremos de um diálogo entre imaginários. Para tanto, citaremos três comentários. O primeiro deles encontra-se na obra dos semiólogos Lucia Santaella e Winfried Nöth.

O mundo das imagens se divide em dois domínios. O primeiro é o domínio das imagens como representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas pertencem a esse domínio. Imagens, nesse sentido, são objetos materiais, signos que representam o nosso meio ambiente visual. O segundo é o domínio imaterial das imagens na nossa mente. Nesse domínio, imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em geral, como representações mentais. Ambos domínios da imagem não existem separados, pois estão inextricavelmente ligados já na sua gênese (Santaella & Nöth, 2008, p. 15).

O segundo comentário é do filósofo Gilbert Durand.

Todo pensamento humano é uma representação, isto é, passa por articulações simbólicas. (...) Por consequência, o imaginário constitui o conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana (...) Um imaginário social, mitológico, religioso, ético e artístico sempre tem um pai, mãe e filhos... (Durand, 1998, p. 41 e 104).

O terceiro comentário foi tecido pelos antropólogos François Laplantine e Liana Trindade.

O imaginário, ao libertar-se do real que são as imagens primeiras, pode inventar, fingir, improvisar, estabelecer correlações entre objetos de maneira improvável e sintetizar ou fundir essas imagens. (...) Em suma, o imaginário não é negação total do real, mas apoia-se no real para transfigurá-lo e deslocá-lo, criando novas relações no aparente real (Laplantine & Trindade, 1996, pp. 27-28).

A partir desses comentários exploratórios, nos indagamos: A fotografia de Alair Gomes seria um dos "filhos" diletos de seu imaginário? Nessa predileção, que desdobramentos "eles" acarretariam? Que representações mentais seriam congêneres das representações visuais? Essa produção fotográfica traduz um fingimento, uma transfiguração, um deslocamento do real aparente? As correlações entre objetos e sujeitos, nessa fotografia, revelam o improvável ou o insuspeito do homoerotismo? Que aspectos do entorno socioespacial de Ipanema são apropriados e reelaborados, de fato, simbolicamente pela criação fotográfica do artista? Nas fotografias de Alair, o sujeito/corpo desejante se funde ao sujeito/corpo desejado?

Ao enfocarmos a arte de Alair Gomes, no recorte aqui proposto, estamos lidando com espectros e meandros do imaginário. Entrecruzamentos dos imaginários artístico, erótico, ético e religioso, quanto geográfico se nos interpõem à vida e obra de Alair. Nesse caso, nos referimos tanto ao imaginário pessoal do fotógrafo, povoado de mitos e signos que vão desde deuses da mitologia grega até alegorias religiosas do cristianismo, quanto ao imaginário social e espacial que incide sobre o bairro de Ipanema e os seus moradores/frequentadores. Esses imaginários traduzem tanto o bairro como os que nele vivem cotidianamente como entes belos, aprazíveis e desejáveis. Em suma, um dos aspectos que intentamos elucidar está relacionado ao diálogo de imaginários, enfocando a relação do imaginário (homo)erótico de Alair Gomes com o imaginário socioespacial de Ipanema. No fundo, entendemos que ocorre uma ampliação dos horizontes desses imaginários, justamente devido à aproximação mútua entre eles.

Então, todo um jogo de imagens se insinua. Tanto as imagens intangíveis que compõem os imaginários

quanto aquelas materializadas em videogramas, filmogramas, infogramas, hologramas e fotografamas que compõem a imaginária contemporânea. A imaginária de Ipanema que nos invade, oriunda de fontes e direções diversas, presente em *outdoors*, nas páginas de jornais e revistas, nas telas de televisores e móveis informáticos (telefones celulares, PC, *Ipad*, *Ipod*, etc.), e em animações visuais de toda ordem, conduz à visualização ostensiva da beleza do lugar. A fotografia de Alair Gomes amplia o alcance dessa imaginária, a sua potência sugestiva e insidiosa, erotizando-a. É a Ipanema bela e erótica que importa para aquele morador do bairro - um espelho amplificado da beleza do *Homo eroticus*. Assim, mediadas pela arte fotográfica, as representações mentais de Alair são projetadas na representação socioespacial de Ipanema. Essa projeção mediada é o objeto focal deste ensaio.

Sabemos, desde Cornelius Castoriadis, que a sociedade também se institui imaginariamente. Assinalando como um “imenso problema”, o filósofo reconhece que há uma “*complementaridade* dos ‘equivalentes’ ou das ‘traduções’ das significações imaginárias sociais efetivamente presentes nas representações dos indivíduos” (Castoriadis, 2007, p. 411; grifo no original). Confiamos na ideia de que Alair Gomes traduzia ou fazia equivaler muito de seu imaginário na imaginária de sua fotografia. Essa tradução ou equivalência tinha a ver com o seu autoconceito, com a sua autoestima e com os papéis que socialmente o definiam. A sua sexualidade se interpunha claramente como uma chave dessa tradução. O jogo de imagens que aludimos no parágrafo anterior é, de fato, um jogo de representações do qual todo indivíduo, direta ou indireta, consciente ou inconsciente, voluntária ou involuntariamente, participa. E Alair não era exceção à regra. Quais significações se podem extrair da fotografia de Alair, de tal modo que nelas se reconheça a imbricação sujeito/arte/espaço? Persistem nossas indagações...

Concordamos com a arquiteta Lucrecia D’Alessio Ferrara quando afirma que o imaginário “corresponde à prática social de atribuir significados a significados, ou seja, prática social pela qual os significados passam a acumular imagens e a significar mais” (Ferrara, 1996, p. 45). Igualmente, concordamos com o geógrafo Vincent Berdoulay

de que é no imaginário que se persiste em buscar os fundamentos para conferir sentido aos comportamentos e, ainda, que o imaginário deve ser visto, acertadamente, como uma “mediação entre o sujeito e o seu lugar pela qual o sujeito combina, de maneira criativa, novos relatos, formas, símbolos, signos e outras estruturas ou elementos carregados de sentido” (Berdoulay, 2012, p. 51).

Parece-nos que Alair Gomes fez da fotografia, carregada de sentido, um veículo dessa mediação. A sua fotografia traduziu em imagens imensamente o seu mundo interior, o seu imaginário; inclusive, como uma interpretação muito pessoal e peculiar de Ipanema. Nesse sentido, como bem ilumina a geógrafa Alicia Lindón (2012, p. 78), “os imaginários são parte desse mundo interior que mobiliza os sujeitos, em cada circunstância, para atuar de certas formas e não de outras”. E ainda, segundo Raymond Ledrut (*apud* Lindón, 2012, p. 78), “os imaginários estruturam, em cada instante, a experiência social e engendram tanto comportamentos como imagens reais”. Na fotografia de Alair, comportamentos e imagens reais ou irrealis superpuseram-se criativamente.

Em nossa leitura, dentre os possíveis significados que essa arte fotográfica carrega, consta a pulsão de desejo pelo Outro. Como dissemos há pouco, uma pulsão de vida e de morte do artista o qual faz do entorno uma correspondência entre englobado e englobante. Assim nomeadamente definido e descrito, esse entorno corresponde ao mundo comum de Alair Gomes, naquele momento e lugar. Um mundo comum que ele perseguiu, construiu e fotografou com destreza magistralmente singular. Neste inciso, explicitam-se os momentos “em que a fotografia parece religada imediatamente ao mundo”, ainda que apenas para reafirmar sua problematidade (Peixoto, 2009, p. 319).

Mas que concepção de mundo está em jogo? Eric Mathews, baseado em Merleau-Ponty, lembra que “não podemos dar qualquer significado à palavra ‘mundo’ a não ser que possamos partilhá-la com outros sujeitos” (Mathews, 2010, p. 152). A presença e/ou a busca do/pelo outro tornam-se fundamentais se quisermos compreender o que é o mundo humano. Um mundo que é datado e situado, sobretudo, um mundo de sujeitos corporificados e generificados. E, assim, retornamos às cautelosas considerações de Marina Garcés:

Um mundo comum não é uma comunidade transparente, não implica fusão do espectador numa coletividade de presenças sem sombra. **Existe mundo comum onde aquilo que eu não posso ver envolve a presença de outro que não posso possuir.** Um mundo comum é um tabuleiro de jogo cheio de obstáculos no qual, paradoxalmente, podemos entrecruzar o olhar. Mas, para isso, não necessitamos estar frente a frente. Apenas necessitamos perseguir os ângulos cegos nos quais encontraremos **o rastro daquilo que alguém deixou por fazer e precisa de nossa atenção** (Garcés, 2013, p. 114; grifos nossos).

Da fotografia de Alair Gomes – esse misto de artista *flâneur* e *vouyer*, infere-se uma trajetória que vai do imaginário homoerótico do autor à captura de imagens correspondentes; imagens que conferem sentido e expressão estéticos àquele imaginário. É a trajetória de uma busca por identificação (ou por uma correspondência identitária) entre o intangível de seu psiquismo erótico e a visibilidade objetiva da imagem fotográfica. Alair buscou com sua fotografia de homens jovens em Ipanema uma tradução do erotismo que fundava a sua própria biografia. Buscava-se uma aproximação entre um mundo interior e um mundo exterior, entre subjetividade e objetividade. Conseqüentemente, emoções, sentimentos e pulsões homoafetivos tornaram-se imagens. O imaginário traduziu-se em imaginária. (Imagem 4).

Vale ressaltar que tais imagens não necessariamente possuíam o fotógrafo como modelo protagonista, mas, decerto, o incorporavam num

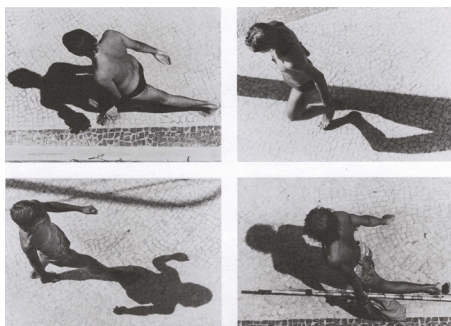


Imagem 4. *Imagens em movimento; pulsões em imagens.*
Fonte: Chiodetto, 2016. *The course of the Sun*, 1967-1974.

coprotagonismo dissimulado: Alair estava ali, em cada imagem fotográfica que produzia, em cada gesto ou forma que capturava pela lente de sua câmera. Sua presença se depreende do conteúdo das imagens, posto que, ao que tudo indica, os sujeitos fotografados eram simultaneamente objetos do desejo do fotógrafo. Evidentemente, essa presença do fotógrafo era projetada, implícita, sub-reptícia, muito mais como referência do que referente, bastando mencionar a infrequência de autorretratos em sua obra. De qualquer forma, parece-nos lícito concluir que a obra e a vida do fotógrafo se confundem em meio a um homoerotismo trágico, isto é, uma espécie de “vida-obra trágico-erótica” de Alair Gomes, como prefere grafar Marcio Peixoto (2017).

3.2. O novo espaço público da cidade erótica

Não resta dúvida de que tratamos aqui do espaço intraurbano. Trata-se do heterogêneo espaço da cidade; um espaço marcado em sua essência geo-histórica pelo encontro ou a possibilidade de encontro entre os sujeitos. Em nossa opinião, é justamente essa possibilidade que enriquece a realidade urbana. Quando falamos do artista Alair Gomes, falamos, com efeito, de um morador da cidade do Rio de Janeiro, do bairro de Ipanema, que se encantou com homens brancos, são, fortes e burgueses, e todo o imaginário de beleza herdado do ideal de beleza do século XIX, constituindo o que George Mosse (*apud* Young, 2000, p. 217) designa como “uma virtude viril” (ver Imagem 5). Nesse inciso, recordando que, naquele contexto histórico, a principal virtude da virilidade é o autodomínio, vale mencionar que, de acordo com Mosse:

[N]o ideal da virtude masculina respeitável do século XIX, descansava um homoerotismo que legitimava vínculos de afeto entre homens ao mesmo tempo em que reprimia a definição sexual dos ditos vínculos (*apud* Young, 2000, p. 233).

(Imagem 5).

Nesse sentido, admitamos que essa “virtude viril”, embora amplamente buscada por Alair Gomes em sua arte, não se esgotou como horizonte de desejo do artista. Alair transcendeu em muito o comedimento próprio do século XIX, sobretudo



Imagem 5. *Uma virtude viril, uma ética erótica.*
Fonte: Chiodetto, 2016. *Symphony of erotic icons*, 1966-1978.

no que tange à repressão sexual de suas pulsões – bastando citar o modo trágico de sua morte, isto é, o seu assassinato na cama por um parceiro sexual. Mas, por outro lado, recuperava e aplicava aquele homoerotismo inerente à dita virtude viril em sua fotografia. O que deduzimos é que o artista se inspirou, recriando, o legado greco-romano, renascentista e moderno tanto dos ideais de beleza quanto de sexualidade. Alair faz do sexo, da sexualidade e do gênero variáveis fundamentais e definidoras de sua obra e de sua vida. Então, na obra desse artista, (homo)erotismo e espaço urbano se reconciliam.

Essa reconciliação promovida por Alair Gomes em Ipanema nos remete às virtudes que deveriam presidir a vida na cidade. Isso significa admitir que a experiência que temos de cidade, as nossas relações sociais urbanas deveriam seguir quatro virtudes, na leitura de Iris Marion Young: a) a diferenciação social sem exclusão; b) a variedade; c) o **erotismo**; e d) a publicidade. Atentaremos para a virtude grifada, referindo-nos à dimensão erótica da cidade. Para tanto, daremos voz à Autora.

A vida na cidade apresenta também a diferença como erótica, no sentido amplo de **uma atração por outra pessoa**, o prazer e o entusiasmo de ser retirada da própria e segura rotina para encontrar o novo, o estanho e o surpreendente. (...) Existe um tipo de prazer que reside em **encontrar uma subjetividade, um conjunto de significados diferentes**, não conhecidos. (...) Os espaços da cidade oferecem encantos

e surpresas. (...) O significado erótico da cidade surge de seu **não esgotamento social e espacial** (Young, 2000, pp. 400-401; grifos nossos).

Iris Marion Young segue dizendo que o espaço público é heterogêneo, plural e divertido. Pois, esse parece ser justamente o campo sociológico no qual Alair Gomes se moveu quando decidiu fotografar os corpos da “virtude viril” no espaço público da praia de Ipanema. Essa apropriação artístico-social do espaço público coaduna com as palavras de Vincent Berdoulay, quando sentencia:

O acontecer dos espaços públicos implica tanto uma cena quanto uma intriga: elas devem favorecer a construção do relato dos vínculos entre o sujeito, o lugar e a ação. Pensa-se em conjunto o espaço, os sentidos e as práticas, sem separá-los (Berdoulay, 2012, p. 61).

A cena e a intriga que impactam na consciência de si e do Outro, implicam uma consciência histórica – ou sociológica e também geográfica. Nas palavras do Artista:

A consciência de nossa situação histórica não deve obliterar a consciência do direito a **uma distribuição não assassina do prazer**. Como antirrenúncia, o processo artístico é ao mesmo tempo um protesto e uma afirmação, com liberdade não restringida ou falseada por programas impostos (Gomes, 2016, p. 33; grifo nosso).

Segundo o professor de História da Arte Alexandre Santos, transformando o banal em sequências visuais de flagrante viés homoerótico, pelas lentes de Alair Gomes,

[o] Rio de Janeiro dos cartões-postais, conhecido pela exuberância de sua paisagem e pelas praias repletas de mulheres sensuais, torna-se um inventário da exuberância corporal masculina (Santos, 2009, p. 31).

O modo como Alair Gomes participa e expressa artisticamente o espaço público da praia de Ipanema é revelador da inseparabilidade entre sujeito, lugar e ação, anunciada por Berdoulay, como também da imbricação entre esses

elementos, o imaginário e a arte da fotografia. O trabalho artístico de Alair evidencia uma perspectiva através da qual “o ambiente [entorno] passa a ser visto como uma dimensão da existência humana” (Thwaites & Simkis, 2007, p. 26). Conforme advertimos, sempre haverá no espaço social, no entorno que nos corresponde uma intriga que envolve forças pulsantes e, por vezes, conflitantes. Por isso, sinalizamos uma sutil geografia política na qual a variável de gênero torna-se reveladora dos envoltimentos e afrontamentos simbólicos que enriquecem a cena urbana de Ipanema vivida e registrada por Alair.

Essa geografia política traduz simultaneamente relações de poder generificadas, nas quais o homoerotismo desponta como recurso estratégico dos sujeitos implicados; e um espaço generificado, no qual os corpos masculinos erotizados se impõem a ele como elementos indissociáveis. Espaço e poder: eis a formulação básica da geografia política. O espaço público da praia de Ipanema foi, decisivamente, atravessado por novas relações [de poder] que desafiaram a heteronormatividade dominante. A fotografia de Alair Gomes poder-se-ia inserir no amplo espectro das práticas dissidentes que tensionam a opressão heteronormativa da vida cotidiana.

entrevier, na passagem da intersubjetividade à intercorporalidade, uma reelaboração da imagem de Ipanema capturada pela sensibilidade do artista. Desse modo, concluímos que a fotografia de Alair Gomes, aqui analisada, nos remete ao escopo ampliado da inserção do gênero e da sexualidade como variáveis essenciais ao entendimento da relação formada entre sujeito, arte e espaço.

4. Uma palavra final

Porque consideramos Alair Gomes um mestre genial da fotografia, como advertíamos, constatamos o pluriverso de possibilidades voltadas à análise e à interpretação de sua vida-obra. Desse universo plural, recortamos a dimensão ontológica da constituição do sujeito corporificado em sua relação com o entorno socioespacial. Esse recorte nos permitiu avaliar a vinculação nuançada entre o(s) imaginário(s) do cotidiano do artista e os registros fotográficos produzidos sobre o bairro carioca de Ipanema. Nossa análise esteve todo o tempo guiada pela busca de uma ética erótica do espaço, para empregarmos a expressão de Javier Sádaba (2014). Encontramo-la na obra de Alair. Vislumbramos significados extrapolados de um nítido homoerotismo presente em cada um daqueles registros imagéticos. Arriscamos

NOTAS

¹ As fotografias aqui reproduzidas constam do catálogo da exposição Alair Gomes. Percursos, sob a curadoria de Eder Chiodetto. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2016.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Balló, J. (2012, 28 nov.). Meditación sobre el origen de las ideas. *La Vanguardia*, Culturas, p. 6.

Berdoulay, V. (2012). El sujeto, el lugar y la mediación del imaginario. In Lindón, A. & Hiernaux, D. (Dirs.). *Geografías de lo imaginario* (pp. 49-64). México D. F.: Anthropos.

Castoriadis, C. (2007). *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Chiodetto, E. (2016). *Alair Gomes. Percursos*. Catálogo da exposição Alair Gomes. Percursos. Rio de Janeiro: Caixa Cultural.

Coli, J. (2009). Bom dia, senhor Coubert! In Novaes, A. (Org.). *Ética* (pp. 289-300). São Paulo: Cia. das Letras.

Costa, J. (2009) Impasses da ética naturalista. Gide e o homoerotismo. In Novaes, A. (Org.). *Ética* (pp. 275-288). São Paulo: Cia. das Letras.

Durand, G. (1998). *O imaginário. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. São Paulo: Difel.

Ferrara, L. (1996). Do mundo como imagem à imagem do mundo. In Santos, M. et al. (Org.) *Território, globalização e fragmentação* (pp.45-50). São Paulo: Hucitec/ANPUR.

Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra.

Giddens, A. (1984). *The constitution of society*. Berkeley: Universidade da Califórnia.

Gomes, A. (2016a). Entrevista concedida a Joaquin Paiva, *Revista Zum* (6). In E. Chiodetto. *Alair Gomes. Percursos. Catálogo da exposição Alair Gomes Percursos* (p. 35). Rio de Janeiro: Caixa Cultural.

Gomes, A. (2016b). Diários (Fragmentos). In E. Chiodetto. *Alair Gomes. Percursos. Catálogo da exposição Alair Gomes Percursos* (p. 33). Rio de Janeiro: Caixa Cultural.

Laplatine, F. & Trindade, L. (1996). *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense.

Leopoldo e Silva, F. (2012). *O Outro*. São Paulo: Martins Fontes.

Lévy, J. (2010). Actores, objetos, entornos: inventar el espacio para leer el mundo. In Lindón, A. & Hiernaux, N. (Dirs.). *Los giros de la geografía humana* (pp. 83-90). Desafíos y horizontes. México D.F.: Anthropos.

Lindón, A. (2012). Geografías de lo imaginario o la dimensión imaginaria de las geografías del *lebenswelt*? In A. Lindón & D. Hiernaux (Dirs.). *Geografías de lo imaginario* (pp. 65-86). México D.F.: Anthropos.

Maffesoli, M. (2012). *Homo eroticus. Comunhões emocionais*. Rio de Janeiro: Forense.

Matthews, E. (2010). *Compreender Merleau-Ponty*. Petrópolis: Vozes.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (2015). *O primado da percepção e suas consequências filosóficas*. Belo Horizonte: Autêntica.

Peixoto, M. (2017). *A vida-obra trágico-erótica de Alair Gomes: dos anos 60 aos 90 em Ipanema ou Quando a arte transcende a vida*. Monografia de graduação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Peixoto, N. (2009). Ver o invisível. A ética das imagens. In Novaes, A. (Org.). *Ética* (pp. 301-320). São Paulo: Cia. das Letras.

Peres, F. (2015). *Cartografias do corpo. Gesto e clínica do afeto*. Rio de Janeiro: PUC; São Paulo: Reflexão.

Revel, J. (2005). *Foucault: conceitos essenciais*. São Carlos: Claraluz.

Sábada, J. (2014). *Ética erótica. Uma maneira diferente de sentir*. Barcelona: Pensínsula.

Santaella, L & Nöth, W. (2008). *Imagens: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras.

Santos, A. (2009). À sombra dos rapazes em flor. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, 4(40), pp. 26-31.

Santos, M. (1996). *A natureza do espaço*. São Paulo: Hucitec.

Simha, A. (2009). *A consciência. Do corpo ao sujeito*. Petrópolis: Vozes.

Tedesco, S. (2007). Subjetividade e seu plano de produção. In Queiroz, A. & Velasco e Cruz, N. (Orgs.). *Foucault hoje?* (pp.140-149). Rio de Janeiro: 7 Letras.

Thwaites, K. & Simkis, I. (2007). *Experiential landscape. An approach to people, place and space*. Nova York: Routledge.

Young, I. (2000). *La justicia y la política de la diferencia*. Madrid: Cátedra.