



Alair Gomes e a Fotografia

Alair Gomes and Photography

Bruno Pereira

ORCID: 0000-0003-3465-382X

Universidade Estadual Paulista, Brasil

Resumo

Apesar de ser mais conhecido por suas imagens do corpo masculino jovem nas praias de Ipanema, neste artigo, busco investigar os percursos menos conhecidos de Alair Gomes na fotografia, desde sua atuação como Professor e Crítico de Arte, até seus escritos, nos quais pode-se observar a elaboração de um pensamento sobre a fotografia que embasa seu trabalho com múltiplas imagens. Num período de transição do status da imagem fotográfica enquanto documento à arte, pretendo demonstrar as formas pelas quais o fotógrafo participou no processo de desenvolvimento da fotografia brasileira e como suas reflexões são pertinentes até os dias atuais.

Palavras-chave

Alair Gomes. Fotografia. Crítica de Arte.

Abstract

Although he is best known for his images of the young male body on the beaches of Ipanema, in this article, I seek to investigate Alair Gomes' lesser-known paths in photography, from his role as Professor and Art Critic, to his writings, in which we can observe his elaboration of a thought about photography that supports his work with multiple images. In a period of transition from the status of the photographic image as a document to art, I intend to demonstrate the ways in which Alair participated in the development process of Brazilian photography and how his reflections are relevant to this day.

Keyword

Alair Gomes. Photography. Art Criticism.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Introdução

Alair nasceu no dia 20 de dezembro de 1921, na cidade de Valença, no sul do estado do Rio de Janeiro. Logo quando pequeno se mudou com sua família para o Rio de Janeiro, naquele momento a capital da República, na qual permaneceria toda sua vida até o seu assassinato em 1992. Cresceu numa “típica e pequena família nuclear de classe média” católica, composta por seu pai Sebastião Alves Gomes, funcionário público, sua mãe Clío Faria de Oliveira Gomes, dona de casa, e por sua irmã Aíla de Oliveira Gomes, cinco anos mais velha e que nos anos seguintes seguiria a carreira de professora de língua inglesa e literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro (SANTOS, 2006, p.67). Mesmo que a família não fosse composta de artistas, nem mesmo de intelectuais, concordo com Santos (2006, p.67) de que “havia ali o embrião necessário para o desenvolvimento de aptidões artísticas pelos dois filhos do casal”. Na infância, por exemplo, Alair teve aulas de violino, porém com a ausência de posses de sua família não pôde dar continuidade aos estudos (SANTOS, 2006). E foi também na infância que os primeiros contatos com a fotografia se deram. Como contou numa entrevista a Joaquim Paiva, desde criança praticou fotografia esporadicamente (GOMES, 1983/2014). Por volta dos oito anos, Alair se inscreveu e se classificou em primeiro lugar em um concurso infantil de fotografia, patrocinado pela Kodak, que tinha como prêmio uma quantia em dinheiro (SANTOS, 2006). Se escrever está longe de ser sinônimo de ser escritor, poderíamos dizer o mesmo da fotografia. Conforme Rouillé (2009), nesse período a fotografia era compreendida majoritariamente como um documento e como aponta Sontag (2004, p.67), os amadores também podiam desfrutá-la de acordo com o aperfeiçoamento da tecnologia fotográfica que pode ser exemplificado na famosa campanha publicitária, em 1888, da primeira Kodak: “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”. Ou seja, qualquer um poderia manejá-la com a promessa de que a foto sairia sem nenhum erro. A fotografia tinha um valor utilitário e era alvo privilegiado das famílias. Entendo que Alair usufruía da fotografia nesse contexto. Como o próprio Alair afirmou, posteriormente, quando adulto, embora fotografasse, “Sem técnica de laboratório nenhuma, as vezes arranjando uma máquina de empréstimo, outras vezes usando uma máquina muito ordinária. Mas nunca com a pretensão de fazer fotografia sistematicamente.” (GOMES, 1983/2014, n.p).

As considerações de Sontag (2004, p.19), podem ser utilizadas para compreender o uso da fotografia no âmbito familiar, quando a autora cita um estudo sociológico realizado na França que demonstrava que a maioria das casas tem uma câmera, mas as casas que possuíam crianças têm uma probabilidade duas vezes maior de terem ao menos uma câmera, já que “não tirar fotos dos filhos, sobretudo quando pequenos, é sinal de indiferença paterna” (Fig. 1). A foto de Alair retratava a parada de Sete de Setembro e segundo o depoimento de Aíla para Santos (2006, p.72-3), “a foto nada tinha de especial, a não ser o fato de haver sido muito bem enquadrada, em se tratando de uma criança de apenas oito anos”. Se esse episódio pode ser encarado como uma das primeiras incursões de Alair na fotografia, ele não nos diz muita coisa além disso, há não ser como desde pequeno Alair possuía experiências com diversas linguagens, que podem aguçar o desejo, mas não são determinantes.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001



Figura 1. Propaganda da Kodak, publicada em *O Globo*, no ano de 1939.
Fonte: (UMA, 1939, p.4).

Em 1944, Alair se formou em Engenharia Civil e Elétrica pela Escola Nacional de Engenharia da Universidade do Brasil, atualmente a Universidade Federal do Rio de Janeiro. No ano seguinte foi nomeado engenheiro da Estrada de Ferro Central do Brasil. Porém, a atuação como Engenheiro duraria apenas poucos anos, pois segundo irmã, Alair sofreu uma crise depressiva que culminou no abandono das atividades como engenheiro em 1948 (GOMES, n.d). A partir daí, dedicar-se-ia à pesquisa não formal, inicialmente no campo da filosofia da natureza, sobrevivendo num campo incerto, no qual ofertava aulas particulares de matemática e física. Engenheiro de formação, Alair se dedicou de forma autodidata à pesquisa na Filosofia da Ciência e em 1953 escreveu *The movements of living beings*, o qual enviou a diversos intelectuais com os quais iniciaria um diálogo, entre eles, J. C. Eccles, neurofisiologista da *The Australia National University*, ganhador do Nobel de Fisiologia ou Medicina em 1963, que, segundo Aíla (GOMES, n.d, n.p), sempre o encorajava (“...you are very modest”).

Em 1958, os estudos de Alair prosperariam quando Eccles veio ao Brasil por conta de um congresso e o apresentou ao Dr. Carlos Chagas Filho, na época o diretor do Instituto de Biofísica da Universidade do Brasil, que o convidaria a integrar a equipe do instituto, provavelmente para dar aulas, segundo Santos (2006). E foi no Instituto de Biofísica que retomaria seu interesse por fotografia, segundo Alair:

Primeiro, eu tive de organizar numa universidade um curso de pós-graduação – e talvez tenha sido mesmo o primeiro no Rio de Janeiro. E fazia parte desse curso de pós-graduação técnica fotográfica, técnica de laboratório. O meu velho interesse por fotografia fez com que eu assistisse a algumas aulas do curso sobre técnica fotográfica que eu mesmo tinha proposto. Então, eu aprendi a revelar filmes, não a ampliar filmes. Coincidiu também com essa época minha primeira

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

viagem à Europa [...] Eu fiquei mais de seis meses na Europa. Por essa ocasião, eu arranjei emprestada uma máquina fotográfica, uma Leica muito antiga, em péssimas condições, uma Leica pré-guerra, mas que de qualquer maneira era uma Leica que um amigo de muito boa vontade me emprestou. Com isso, eu comecei a fotografar quase que obsessivamente na Europa, mas principalmente escultura e pintura, que eram meus temas prediletos. (GOMES, 1983/2014, n.p)

As fotografias da estatuária e das pinturas de nus masculinos que Alair realizou nos museus europeus tinham como objetivo principal aumentar a coleção de imagens de seu tema predileto. A entrada de Alair na fotografia está relacionada com o que o fotógrafo entende ser o tema central de sua obra, ou seja, seu desejo de homenagear o corpo jovem masculino (GOMES, 1983/2014), como é o caso das imagens dos jovens nas praias de Ipanema, trabalho pelo qual Alair é mais conhecido. Porém, além de sua trajetória enquanto fotógrafo, Alair atuou como Professor, Crítico de Arte e escreveu artigos referentes ao seu pensamento sobre a fotografia. E será sobre essa trajetória de Alair, também relacionada à fotografia, ainda que menos conhecida, que buscarei apresentar aqui. Assim, a partir da pesquisa *in loco* na Coleção Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional (FBN); das consultas tanto nos jornais publicados no Rio de Janeiro, entre as décadas de 1920 e 1990, presentes na Hemeroteca Brasileira Digital (FBN), quanto por meio da pesquisa no Acervo Memória Lage da Escola de Artes Visuais do Parque Lage-EAV, pretendo traçar os percursos de Alair Gomes na fotografia. Dividirei a discussão em duas partes: Professor e Crítico de Arte e Pensador da fotografia: O trabalho com múltiplas imagens.

Professor e Crítico de Arte

No retorno de sua viagem à Europa nos anos 1960, Alair começa a atuar como crítico de arte de forma mais constante, já que anteriormente Alair já havia publicado algumas críticas em jornais nas quais realizava análises sobre a Bienal de São Paulo, que passaria a frequentar com assiduidade, dedicando-lhe também nos anos seguintes mais alguns textos (GOMES, 1959, 1961, 1968, 1976, 1977, 1986). Segundo Alair, quando começou a se interessar por artes visuais de forma geral, a Bienal de São Paulo estava em sua segunda edição: "A 2ª Bienal de São Paulo, que eu visitei duas vezes, ficando no mínima uma semana de cada vez, indo todo dia a bienal para visitar, talvez tenha sido a maior exposição de arte moderna que o mundo teve" (GOMES, 1983/2014, n.p). Alair também escreveu sobre a obra de vários artistas, como por exemplo, Ione Saldanha, Amélia Toledo, Glauco Rodrigues, Farnese de Andrade, Lucio Cardoso, Ana Miguel e Maurício Bentes. Se no final dos anos 1950, ao escrever seu primeiro texto sobre a Bienal de São Paulo, Alair o inicia com a frase: "Não se trata de crítica ortodoxa e nem se arvora o autor em crítico de arte" (GOMES, 1959, p.4), a partir desses trabalhos, em 1975, Alair tornou-se membro da Associação Brasileira de

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Críticos de Arte, Rio de Janeiro, e membro da Associação de Críticos de Arte de Paris. Além da crítica de arte, Alair ofereceu inúmeros cursos sobre história da arte moderna e contemporânea, fotografia e cinema (Fig. 2).

ESCOLINHA DE ARTE DO BRASIL SOBREART
FOTOGRAFIA E CULTURA CONTEMPORÂNEA
Prof. ALAIR A. GOMES — do Instituto de Biofísica da UFRJ, Fellow do J. S. Guggenheim Memorial Foundation, New York. Principais campos de atividades: Filosofia da Ciência, Crítica de Arte, Fotografia.
ENFOQUE: Curso teórico visando maior entendimento da inter-relação de todas as formas de expressão contemporânea, tendo como base a fotografia.
PÚBLICO: Artistas, estudantes, professores, profissionais da área fotográfica e outros.
CARGA-HORÁRIA: 45 horas — atividade — 14 aulas com a duração de 3 horas cada.
Das 19:00 às 22:00 horas, às 4^{as}-feiras.
PERÍODO: de 20 de agosto a 26 de novembro/80.
TAXA DE INSCRIÇÃO: Cr\$ 420,00 (quatrocentos e vinte cruzeiros)
TAXA ÚNICA: Cr\$ 2.000,00 (dois mil cruzeiros)
Cr\$ 1.500,00 (hum mil e quinhentos cruzeiros) para ESTUDANTES.
INSCRIÇÕES, PROGRAMAÇÃO E OUTRAS INFORMAÇÕES:
ESCOLINHA DE ARTE DO BRASIL
Av. Carlos Peixoto, nº 54 casa 3
Tel. 295-4898 — Botafogo — R.J. (P)

CLUBE DE ENGENHARIA
CENTENÁRIO DO 1880-1980
CURSO FOTOGRAFIA É A ARTE MODERNA
Direção: Prof. Alair Gomes
Duração: 17 sessões de 2 horas
Início: 12/05/80
Horário: 2^{as.} e 4^{as.} das 18:00 às 20:00 horas
Local: 22º andar do Clube de Engenharia
Inscrições: até 30/04/80
Informações: Departamento de Atividades Culturais, pelo telefone: 242-1618 das 14:00 às 18:00 horas. (P)

Figura 2. *A new sentimental Journey*. Alair Gomes. 1983.
Fonte: (GOMES, 2009).

No final da década de 1970, Alair foi professor da Escola de Artes Visuais Parque da Lage - EAV, na gestão de Rubens Gerchman, seu fundador. A EAV é um órgão da Secretaria de Estado de Cultura, criado em 1975 por conta da fusão do Estado da Guanabara com o Estado do Rio de Janeiro. Desse modo, a EAV substituiu o Instituto de Belas Artes (IBA), criado em 1950 na gestão de Ângelo Mendes de Moraes, prefeito do até então Distrito Federal. O IBA funcionou inicialmente na Praia Vermelha e, em 1966, é transferido para o Parque Lage, que se tornaria conhecido por ser palco de filmes como *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha e *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade. A EAV foi e é um espaço para formação de artistas, curadores e pesquisadores interessados em arte. Além de ter sido, na década de 1970, um epicentro cultural e de resistência à ditadura militar que mobilizou o Rio de Janeiro com: inúmeras exposições, entre elas uma mostra inédita de fotografias de Mario de Andrade; projeções de filmes; espetáculos musicais, de artistas como Caetano Veloso, Luís Melodia, Jards Macalé e Jorge Mautner; além peças teatrais, como as do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, que chegou a ministrar oficinas na EAV.

Segundo Pedro Vasquez (2013a, n.p), “Alair teve papel determinante na afirmação da fotografia como expressão artística ao criar e coordenar a Área de Fotografia da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, entre 1977 e 1979”. No acervo da EAV, podemos encontrar alguns documentos relativos às atividades de Alair na Instituição. Por exemplo, temos acesso a proposta de um curso de duração de 30 semanas, com carga horária de 200 horas, que ocorreria duas vezes por semana, no qual Alair tinha como objetivo o “estudo e difusão de interesse pelas realizações e potencial

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

da técnica fotográfica em seu relacionamento com outras áreas da expressão do pensamento criador", além de discutir a "História da Fotografia" e "A Fotografia como fator de transformações sociais" (OFÍCIO, 1978, p.2). Dos cursos da Area Teórica da gestão Gerchman, no ano de 1978, além do curso Fotografia e Cinema no Mundo Artístico que Alair ofereceu, destacaria também os cursos Cultura Afro-Brasileira de Lélia González e Espaço Poético, Uma proposta Ambiental de Lygia Pape, por exemplo. No acervo da EAV também pode-se ter acesso aos filmes que Alair exibiu em seu curso, como por exemplo: *Tabu* (1931) de F. W. Murnau, *Les Dernières Vacances* (1948) de Roger Leenhardt, *Panta Rhei* (1952) de Bert Haanstra e *Nuit et Brouillard* (1956) de Alain Resnais (RELATÓRIO, 1978, p.10).

Mesmo após os anos 1970, Alair manteve-se conectado a EAV de alguma forma, seja ainda por meio de cursos oferecidos eventualmente ou a participação em eventos como o Fórum de Ideias, realizado entre os meses de março e junho de 1988, com a coordenação de Gianguido Bonfanti. Acompanhado de Walter Firmo e Hugo Denizart, a participação de Alair discutiu o tema "Fotografia: arte, documento ou denúncia?". (CARVALHO, 1998, p.123). Participaram do Fórum de Ideias: Fayga Ostrower, Millôr Fernandes, Roberto Burle Marx, Zuenir Ventura, Heloísa Buarque de Hollanda, Silviano Santiago, Eduardo Kac, Pedro Vasquez, Paulo Herkenhoff e Celeida Tostes, entre muitos outros.

A última participação de Alair na EAV se deu enquanto fotógrafo ao ceder sua obra para a exposição *EAV – Processo nº 738.765-2*, realizada em 1991, que aconteceu nas dependências do palacete do Parque Lage, bem como no Instituto Brasileiro de Arte e Cultura e no Museu Nacional de Belas-Artes. O título da exposição faz referência ao número do processo movido pelo Ibama que tinha como objetivo desalojar a EAV, assim, com a participação de 125 artistas, a mostra teve o caráter de protesto frente a tal situação.

Alair Gomes começou a fotografar, numa época em que a fotografia, não somente no Brasil, não era ainda considerada como um meio voltado às artes (ROUILLE, 2009; BAQUE, 2009; COTTON, 2010). Em *O Roteiro da Bienal 77*, Alair (1977, p.9) comenta que, embora a presença da fotografia seja frequente na 14ª Bienal de São Paulo, "não chega ainda a refletir sua nova e triunfal aceitação nos meios artísticos de hoje. Na maioria dos casos aparece sem auto-suficiência, como instrumento de concepções desenvolvidas fora de seu âmbito". Uma das exceções, na sua visão, seria a obra de Bernhard e Hilla Becher:

Reconhecida primeiro como situando-se pelo menos da periferia da arte conceitual, a obra dos Becher passou a funcionar como uma das cunhas de penetração da fotografia pela fotografia, no cenário da arte contemporânea. Já dispensa o conceito de "conceitual" para afirmar-se. Na verdade, o casal Becher pratica o topo de atividade potencialmente mais promissora da fotografia: o tratamento de determinado assunto por meio de construções com grande número

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

de imagens, deste modo subtraindo-se à emulação com a pintura. O trabalho dos Becher beneficia-se da carga erótica inerente à forma por eles eleita, que é apresentada obsessivamente, com uma única variante em mais de 200 fotos. (GOMES, 1977, p.11).

Mesmo com certa abertura a novas linguagens, Alair comenta sobre a precariedade da instituição em criar meios para exhibir esses trabalhos. Ao se referir as fotografias metropolitanas apresentadas por Eduardo Longman, que considerava a revelação nacional da fotografia, Alair menciona que:

O artista deixou registrado seu protesto pela falta de meios para exibição de um audiovisual que apresentou como complemento à pequena coletânea de ampliações. Protestos equivalentes, às vezes feito com muito mais veemência, surgem em diversos pontos da Bienal. Um artista suíço chega a declarar que apresenta um trabalho de vídeo-arte sem monitor para a projeção [...] Não se compreende tal situação. Uma das seções segundo a qual se tentou reorganizar a mostra denomina-se mesmo vídeo-arte. A Bienal tem proporcionado amplos espaços a artistas jovens - coisa difícil até mesmo para artistas consagrados que expõe em museus e galerias. Mas isto não é suficiente para neutralizar a péssima impressão causada pela falta de outros recursos necessários e já corriqueiros. (GOMES, 1977, p.11).

Em 1983, Alair Gomes, Thomas Farkas, Boris Kossoy, Zeca Araújo e Wilson Coutinho integraram uma comissão que tinha como objetivo selecionar 31 fotógrafos para a realização da mostra *O Tempo do Olhar – Panorama da Fotografia Brasileira*. Na época, o crítico de arte Wilson Coutinho escreveu uma nota para explicar a proposta da mostra. Seu texto, lido nos dias hoje, oferece um modo de compreender o início da transição dos usos e compreensões da fotografia no contexto brasileiro, segundo Coutinho (1983, p.1):

De fato, até hoje, a fotojornalismo é reconhecida como a vertente mais forte da fotografia brasileira e jornais e revistas são considerados os lugares ideais para a sua manifestação impressa. O que mudou foi o ambiente cultural em que, no momento, a fotografia tem-se expressado. A comissão optou por um conjunto de fotógrafos atuantes, capazes de ser demonstrativos desta nova situação da foto. O Núcleo de Fotografia da Funarte, dirigido no seu início por Zeca Araújo, por exemplo, trouxe para a sua galeria inúmeras mostras coletivas que exibiram o trabalho e a diversidade de experiência de inúmeros fotó-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

grafos. Com a direção de Pedro Vasquez, arrançou do esquecimento o complexo itinerário de um fotógrafo como José Oiticica, mostrando o caminho que ia das fotos científicas até o abstracionismo artístico. Os fotógrafos atualmente percorrem as galerias de arte e encontram, com mais facilidade, abrigo para suas obras. Os bares frequentados por intelectuais costumam realizar pequenas mostras de fotografia. Livros de fotógrafos são editados (Alécio de Andrade tem um sobre Paris, com texto de Júlio Cortázar) e muitos viajam para encontrar admiração e sucesso no exterior. Walter Firmo ostenta oito prêmios internacionais. Alécio de Andrade, Sebastião Salgado e Miguel Rio Branco trabalham para a Magnum, agência em que um dos sócios é o lendário Cartier Bresson. A fotografia também vem adquirindo um esperado charme museológico. Os museus de arte contemporânea gostam de informar que no seu acervo constam um Atget, um Nadar, um Ansel Adams, como se fossem os seus Picasso, Miro ou Matisse. Certos fotógrafos ambicionam a obra única e destroem seus negativos. O sucesso de um livro como o do semiólogo francês Roland Barthes, *La Chambre Claire*, já traduzido, forneceu à fotografia a nobreza teórica e a evasão especulativa que ela não possuía. Hoje pode-se analisar uma foto com um arsenal de conceitos tão poderosos que ela se tornou um objeto, se se desejar, bastante complicado. E há nela ainda uma espécie de democracia cotidiana. [...] O Tempo do Olhar revela a atualidade da fotografia profissional, documental e artística num novo ambiente.

Alair foi conselheiro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1976, e do Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte, entre 1977 e 1978. Segundo Pedro Vasquez (2014, n.p), quem na década de 1980, foi responsável pela criação do Instituto Nacional da Fotografia da Funarte, a palestra de Alair Gomes na IV Semana Nacional da Fotografia da Funarte, realizada em Belém do Pará, entre 21 e 25 de outubro de 1985, foi “o momento de culminância na vida do Alair Gomes crítico de arte, professor e pensador da fotografia” (Fig. 3).

A palestra, intitulada “Aspectos da linguagem fotográfica”, foi sem dúvida alguma o ponto alto das aparições públicas de Alair Gomes, já que ele – apesar de ser excelente professor tanto no campo da ciência quanto no da arte – não gostava de falar para grandes plateias em virtude de um defeito de dicção que se acentuava nos momentos de tensão. [...] os fotógrafos estavam ávidos por discussões públicas dos temas mais candentes do momento, tais como a regulamentação da profissão; a instituição de uma tabela nacional de preços mínimos; a taxação da importação de equipamentos e materiais de

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

consumo; a organização das agências independentes; a reestruturação dos sindicatos de jornalistas e das associações de fotógrafos... Em suma: uma série de questões práticas e imediatas que às vezes entravam em conflito com as discussões de caráter estético e/ou criativo. Alheio a toda essa trepidação, concentrado em seu tema, Alair Gomes começou sua fala com o mito da caverna de Platão que, com as sombras do mundo externo projetadas em seu interior, pode ser considerada a primeira descrição de uma câmara escura, ao menos no mundo ocidental. E de lá ele veio vindo, numa lenta e enfeitiçadora evolução que conduziu gradativamente a plateia ao tema em pauta: "Aspectos da linguagem fotográfica". Um silêncio invulgar, luminoso e sutil, permaneceu no ar durante toda sua locução, transportando a todos para aquela dimensão eterna e inconsútil da arte em que Alair Gomes vivia. Uma experiência única e epifânica que certamente ajudou a despertar ou consolidar as vocações fotográficas de diversos dos presentes.



Figura 3. Autoria desconhecida.
Alair Gomes e Cristiano Mascaro
na IV Semana Nacional de
Fotografia, em 1985, Belém do
Pará.

Em 1986, ainda ao escrever sobre as Bienais de São Paulo, Alair publicou uma crítica, no *Cadernos Rio Arte*, sobre a 18ª Bienal de 1985, na qual comentava que a Bienal poderia estar muito bem servida pela fotografia, mas que estranhamente ela havia sido quase excluída da mostra, com exceção dos trabalhos de Maureen Bisilliat e Manuel Álvarez Bravo (Fig. 4). Sobre Bisilliat diz que a fotografia ficou “reduzida à qualidade de apenas um elemento a mais na *jungle* hipercolorida que a artista amontoou” e sobre Bravo, que “É incompreensível que apenas um fotógrafo tenha sido chamado à Bienal;

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

e mais incompreensível ainda que suas fotos tenham sido apresentadas da maneira mais desleixada e amadorística, numa pequena amostragem incapaz de revelar sua estatura". (GOMES, 1986, p.80).



Figura 4. Fotografia da Bienal de São Paulo presente no artigo de Alair Gomes publicado no *Caderno Rio Arte* em 1986. Foto de Silvio Corrêa. Fonte: (GOMES, 1986, p.79)

Poucos anos antes, numa entrevista para Elaine Sendermann (1984), na qual discutia-se a entrada da fotografia no mercado das artes, Alair e o fotógrafo Marco Rodrigues afirmam que o público carioca não compra fotografia. E por público, Alair refere-se aos colecionadores, com exceção de Gilberto Chateaubriand, considerado por ele um dos poucos que compravam fotos, ao lado de Joaquim Paiva, o primeiro colecionador brasileiro de fotografias, que estava reunindo na época, segundo

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Alair, um acervo com os principais nomes da fotografia do país. Marco afirma que na última exposição havia conseguido vender apenas seis - cada uma a Cr\$95 mil, um progresso em relação à uma mostra que participou em 1982 na Cândido Mendes. Alair brinca dizendo que ninguém as comprou, pois, "as fotografias de Marco estavam baratas" (SENDERMANN, 1984, p.6). Cada sequência das fotos de Alair, na exposição em que realizava na Cândido Mendes, quando concedeu a entrevista, custavam entre Cr\$ 150 mil a Cr\$ 550 mil. Essa foi a primeira e única exposição individual de Alair no Brasil, enquanto esteve vivo, e foram exibidos os Trípticos de Praia, Frisos e Sonatinas a Quatro Pés. Apesar da beleza das imagens, encarada por Alair como uma homenagem a exuberância da juventude no Rio, o fotógrafo diz se preocupar, porque fotos de homens ainda não são aceitas. E poderíamos pensar como a aceitação das imagens era ainda mais problemática quando seu criador fosse outro homem.

Alair Gomes, pensador da fotografia O trabalho com múltiplas imagens

Nas palavras de Alair, "cada novo grande novo meio técnico modifica as condições da experiência e do comportamento humano, modificando assim o ambiente, a formação pessoal, a história" e, ainda, segundo ele, a fotografia é a maior revolução dos meios de comunicação desde Gutenberg. (GOMES, 1969, p.84; 1976/2014). Contudo, quando se tratava da entrada da fotografia no território das artes, em sua concepção, ela era guiada por valores que não eram seus. Ele se refere a um movimento que ficou conhecido como pictorialismo, derivado da expressão inglesa *pictorial photography*, na qual *pictorial* provém da palavra *Picture* (imagem ou quadro). O movimento inicial teria por objetivo fazer da fotografia uma imagem entre as demais imagens no território das artes. (MÉLON, 1988). Contudo, no campo imagético, a arte tinha como referência a pintura, e mesmo que o movimento, em suas origens, não tivesse como finalidade emular a pintura, tinham objetivos semelhantes, já que eram "contra o quantitativo, que é inimigo do qualitativo" e tinham como visão que "difundir é descaracterizar. Multiplicar as reproduções é perder o contato com o original" (ROUILLÉ, 2009, p.249). Segundo Rouillé, o valor artístico no pictorialismo só seria atingido, mesmo que não renegassem a fotografia, se fossem além de valores considerados «fotográficos», como a produção de imagens nítidas, objetivas, mas também, seu caráter mecânico, automático, de «cópia literal». Priorizavam o *flo*, intervenções nas fotos ou nos negativos, sobretudo as intervenções manuais que rompiam com a "soberania" mecânica. Para Rouillé (2009, p.160), os pictorialistas, nesse híbrido mão-máquina, "procuram frear todos os automatismos fundadores da reprodutibilidade e da multiplicidade fotográficas, e introduzir a interpretação em todas as etapas que conduzem da coisa ao clichê e, depois, à prova".

Mas para Alair (1976/2014, n.p), "a elaboração de imagens fotográficas diverge tão radicalmente da elaboração de imagens pintadas que é impossível equiparar as potencialidades de uma a outra - não importa quão frequente ou facilmente possamos ver qualidades pictóricas nas fotos". Alair, ao contrário, compreende que quando os valores da pintura regem o fazer fotográfico, suas potencialidades são restritas drasticamente,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

além de impedir que a fotografia crie novos sistemas de apresentação e invenção de imagens. Mesmo que Alair não recusasse a imagem única, com arranjos formais que também seriam adequados à pintura, ele aponta que não devemos desconsiderar que a fotografia possibilita a produção de múltiplas imagens. Na sua visão, a exploração desse aspecto é indispensável para o fazer fotográfico como forma artística independente e “talvez seja apenas com a construção - não de imagens individuais que pretendem funcionar sozinhas, mas de estruturas complexas de múltiplas imagens - que um fotógrafo poderá lidar com concepções amplas, globais” (GOMES, 1976/2014, n.p). O fotógrafo poderia desvincular-se de clichês que buscariam contar toda uma história, bem como, da insistência na produção de fotos de impacto. *Reflexões críticas e sinceras sobre a fotografia*, o texto a qual tenho me referido, foi escrito por Alair, em 1976, e publicado num caderno especial anexo à Revista de Fotografia: ZUM, conjuntamente com a série A não-história de um Chofer (1975), que segundo Alair (1974-1983), por ser tão “fácil e pequena” poderia ser vinculada com *The Great Train Robbery* (1903), um filme dirigido por Edwin S. Porter, com apenas doze minutos de duração (Fig.5).



Figura 5. Alair Gomes. Fragmento da segunda subsérie de A não-história de um chofer. Rio de Janeiro, 1975. 49 fotos (Divididas em nove subséries), gelatina e prata, p&b, 12 x 17,5 cm e 18 x 12 cm. Acervo: Fundação Biblioteca Nacional.

O título provocativo dessa série deixa bem claro as recusas de Alair, tanto ao pictorialismo, por sua fixação na imagem única, mas também dos valores documentais da fotografia, tal como prefigurado pelas noções de contação de histórias, exemplificado pelo caso de Henri Cartier-Bresson, a quem não deixa de admirar e considera um dos maiores artistas do século XX, mas se distancia por conta de sua difundida ideia pautada no “instante decisivo”. Além de não trabalhar com a imagem única, não sugere que múltiplas imagens tornar-se-iam mais aptas a contação de histórias, ao menos, em seu sentido mais comum. Cartier-Bresson acreditava que a função do fotógrafo é a de operar um recorte no tempo que registre o instante absoluto no qual diversos elementos entrariam em equilíbrio (CARTIER-BRESSON, 1952/2003). Alair acredita que essa busca obsessiva e altamente improvável em torno do instante decisivo restringiria as possibilidades do fotógrafo. Para ele, o fotógrafo só ampliaria sua visão a partir do momento em que se permitisse concentrar nos temas que lhe interessam sem qualquer restrição de abordagem. Ainda assim, reconhece que é no fotojornalismo que até o momento, anos 1970, as fotografias teriam dado a contribuição mais significativa para história da arte representacional, ainda que o fotojornalismo não se pautasse pela produção de múltiplas imagens, já que pelos meios de divulgação que utilizam para publicar seus trabalhos, esse aspecto seria bastante dificultado por tais circunstâncias. Para Alair, as fotos de Cartier-Bresson

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

são como pinturas de instantes decisivos, mas que a fascinação que o fotógrafo desempenha levou muitos a perderem seus instantes decisivos, por não serem iguais aos dele, mas também por estarem obstinados nesse encontro imprevisível, ou ao menos, limitador. Pois, para Alair, “praticar o autêntico fotojornalismo num cavalete é malabarismo forçado; não deve constituir um modelo para a atividade fotográfica” (GOMES, 1976/2014, n.p). Com o trabalho com múltiplas imagens, o fotógrafo “vai lidar principalmente com variáveis que são mais fortemente e exclusivamente relacionados com o assunto, em vez de lidar com variáveis de caráter bastante accidental” (GOMES, 1979, n.p, tradução nossa). Outro aspecto a ser apontado é que no fotojornalismo, o fotógrafo, mesmo que produza os enquadramentos, acredita que está à espera do acontecimento, como se apenas espreitasse os fatos. Alair, ao contrário, tem consciência que cria e inventa sua obra, de modo que, as estratégias de Cartier-Bresson se tornam totalmente dispensáveis ao seu trabalho.

Em 1975, Alair afirma que o único artista que tinha conhecimento de ter trabalhado as relações entre múltiplas imagens e o erotismo, era Marcel Duchamp, em sua última obra, *Etant données: 1º la chute d'eau. 2º le gaz d'éclairage*, mas que, contudo, não possuía conhecimento visual da mesma. Essas preocupações se davam também pelo fato de estar, nesse período, no processo de criação da Sinfonia de Ícones Eróticos (PEREIRA, 2017), sua obra com o maior número de imagens, composta por 1.767 fotografias de nus do corpo masculino jovem. Em 1976, entretanto, ele já havia encontrado mais referências. Ele cita, por exemplo, um trabalho, de 1971, do Lucas Samaras, intitulado *Samaras Album*. Essa obra reuniu 400 fotos que o artista havia feito de si mesmo, porém, nesse caso a fotografia não havia sido feita com independência, já que “ele pintou amplas áreas de diversas fotos, quase como que se desculpando” (GOMES, 1976/2014, n.p). Também aponta a obra de Eadweard Muybridge, que na sua visão, havia empregado o trabalho com múltiplas imagens de forma mais fascinante entre todos que se deparou. Alair ressalta que Muybridge, na verdade, tinha pretensões científicas com seu trabalho, mas que um dos aspectos de seu trabalho seria a impossibilidade de separar arte e ciência, pois, “a ciência sozinha não sustentaria toda a notável carga de sensualidade que ele introduziu em seu trabalho” (GOMES, 1976/2014, n.p).

Nos anos 1970, Alair afirma que esse movimento seria melhor visto no cinema, em filmes experimentais cujo movimento contaria pouco, sendo possível estabelecer relações com a fotografia, mesmo que esta relação não seja simétrica. Ele cita o filme *Eat*, de Andy Warhol, e *Bouncing Balls* de Bruce Nauman, mesmo que no caso do último, seu trabalho dependeria mais do movimento, dado sua aproximação da Arte Conceitual. Com isso, Alair afirmará que considera sua concepção de trabalho fotográfico com uma multiplicidade de imagens

mais perto do cinema do que à pintura exatamente porque os valores que ele necessita são mais dependentes da montagem de imagens diferentes do que sobre as características de composição de imagens simples e, portanto, sobre o valor isolado desta última - não importa o quanto esses recursos também possam ser influentes (GOMES, 1979, n.p, tradução nossa).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

No fotodocumentário, Alair entende que a obra *O índio norte-americano* de Edward S. Curtis é uma exceção à parte, que por seu caráter monumental ficou soterrada sobre si mesma por mais de cinquenta anos. Como escreveu,

Recuperando a fama, o que tem acontecido é a exumação de pedaços do colosso - o desmembramento de um corpus. Publicam-se livros com seleções que não chegam sequer a um décimo do número de imagens da obra original. Não são capazes de fornecer indícios suficientes sobre o grau de êxito de Curtis em seu ambicioso projeto (GOMES, 1976/2014, n.p)

Lido nos dias de hoje, esse texto revela certa ironia porque as mesmas críticas que realiza em relação ao tratamento da obra de outros artistas, nos dias de hoje, poderiam ser endereçadas a recepção de suas próprias imagens. Quando visitei *Alair Gomes: Percursos*, exposição dedicada a Alair, com curadoria de Eder Chiodetto, realizada em 2015, na CAIXA Cultural, em São Paulo (Fig. 6), não pude deixar de pensar que aquele encontro se tratava de uma tentativa de dessoterrar parte da obra de Alair, mas que também, estava diante apenas da “exumação” de “pedaços do colosso”, passando longe da proposta que Alair almejava atingir mediante a exibição de seus trabalhos com múltiplas imagens, como é o caso da série *Sinfonia de Ícones Eróticos*, cujo fragmentos estavam em exibição.

Essa série nunca foi mostrada integralmente, devido a questões jurídicas relativas ao direito de imagem dos modelos, nunca formalizadas pelo fotógrafo. Na mostra exibida [...] fragmentos de *Symphony of Erotic Icons* foram intercalados com imagens de estátuas greco-romanas fotografadas por Alair em duas viagens pela Europa, em 1969 e 1983 (CHIODETTO, 2015, p.11).

Passados mais de quarenta anos de sua criação, a *Sinfonia* ainda não é conhecida integralmente pelo público. Se estivesse na posição de Chiodetto, também não sei se optaria por não exibir a *Sinfonia* diante da impossibilidade de exibi-la por completo. Em todo caso, nessa nova obra, acredito que suas escolhas, na forma de exibição dos fragmentos, foram inventivas.

Num exemplo precário, mas que acredito satisfazer a compreensão do caso, explicarei sobre o porquê do dizer que a *Sinfonia* nessas exposições é composta como se fosse uma “outra obra”. A forma como a *Sinfonia* é exposta me parece como se pegássemos um filme, para usar uma das analogias de Alair, e extraíssemos trechos dessa obra e os embaralhássemos com trechos de outro filme do mesmo diretor. A partir deste gesto, estaríamos assistindo o que? Em certo sentido, Alair não recusaria essas apropriações, quando declaradas, no momento em que afirma que:

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

É possível fazer construções ou montagens inventivas com fotos, não só por iniciativa dos fotógrafos com suas próprias imagens, mas também de outras pessoas com imagens de fotógrafos diferentes, basta apenas um engajamento na tarefa maior do que o de editores e diretores de arte comuns (GOMES, 1976/2014, n.p).

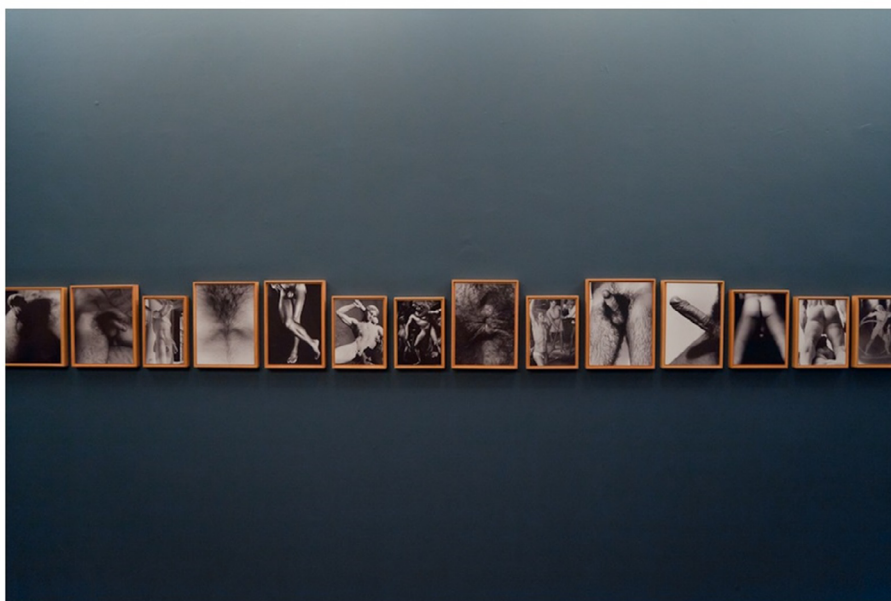


Figura 6. Sala de exibição, na exposição *Alair Gomes: Percursos*, na qual se encontravam fragmentos de *Viagens* e *Sinfonia de Ícones Eróticos*.

Alair, ao recusar a imagem única, buscou com a *Sinfonia* lançar uma avalanche de imagens naqueles que se encontrassem com sua obra, teve como objetivo gerar um esgotamento, uma saturação por meio de quase duas mil imagens de nus masculinos. Esse aspecto não pode ser descartado como algo aleatório nas escolhas curatoriais. Quando estive na FBN, por exemplo, demorei três dias, em que ficava 7 horas com apenas um intervalo, para ver a *Sinfonia* por completo. Com a *Sinfonia*, Alair propôs uma experiência com o corpo masculino cujo ritual é indissociável de sua estruturação a partir de múltiplas imagens e o tempo necessário para sua fruição. Já na exposição *Alair Gomes: Percursos*, que aciono para exemplificar esta discussão, na sala de exibição dos fragmentos da *Sinfonia*, em um giro de 360° graus era possível visualizar todas as obras dispostas naquele espaço. Como trazer essas obras ao público? O próprio Alair entende que é um problema difícil de se resolver, já que os museus não teriam espaço para abrigar tais obras, mas que “permitir que as fotos sejam vistas apenas com hora marcada, como se fossem desenhos do Renascimento, é trair a natureza da fotografia e desestimular a produção de projetos similares” (GOMES, 1976/2014, n.p). Contudo, segundo Alair, se pensarmos que no século XIX os japoneses fizeram com que a obra de Hokusai, de dimensões exorbitantes, fosse conhecida, nós teríamos um “alento para não cair no desespero” (GOMES, 1976/2014, n.p). Alair

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

pensa em estratégias desde filmar as fotos (cabe lembrar, mais uma vez, que Alair faz essas sugestões nos anos 1970) e exibi-las em sessões abertas ao público ou até mesmo criar espécies de fotonovelas ou edições fasciculares da obra completa. Alair queria se desvincular da ideia de que

o fotógrafo precisa sujeitar-se aos editores, designers gráficos ou curadores. Com isso, ele se submete à ideia de que lhe falta competência para se comunicar com o público e de que a fotografia é uma forma artística superficial. Os critérios utilizados para organizar as fotos para uma publicação são em geral tão superficiais que impossibilitam a criação de um conjunto convincente (GOMES, 1976/2014, n.p).

Como se Alair tirasse a responsabilidade dos artistas pela não circulação da obra e apontasse que a dificuldade se dá pela falta de criatividade de editores, designers gráficos e curadores, em criar condições que deem conta da fruição das obras com múltiplas imagens, tais como propostas por seus realizadores. Como disse, “A tarefa cabe ao próprio fotógrafo; ele deveria ter sobre suas concepções (suponho que as tenha) o mesmo comando de um cineasta” (GOMES, 1976/2014, n.p). Assim, para Alair, o empecilho na exibição de obras com múltiplas imagens to-lhe as potencialidades mais promissoras da fotografia e aloca a imagem fotográfica numa estética guiada por valores que não são seus, restringindo a circulação de obras por meio do crivo do “mercado das ‘belas-artes’”. O fotógrafo se questiona se a fotografia ainda conseguirá tomar essa decisão.

Neste artigo busquei traçar o percurso de Alair Gomes na fotografia para além de sua atuação enquanto fotógrafo, o modo pelo qual o artista é mais conhecido, para assim, apresentar como seu fazer fotográfico atravessou sua trajetória enquanto Professor, Crítico de Arte e Pensador da fotografia. Na docência, tanto pelos inúmeros cursos livres que ofereceu, quanto em relação a sua atuação como Professor da Escola de Artes Visuais Parque Lage. Na crítica de arte, tive como foco as análises que realizou de diferentes edições da Bienal de São Paulo. Privilegiei a Bienal, certamente, pelo destaque que Alair a conferiu, mas também por concordar com Costa (2008) de que a Bienal de São Paulo é um dispositivo que fez parte do processo de legitimação da fotografia pelo sistema de arte no Brasil. Entendo que nos textos de Alair há elementos de uma cartografia que evidenciou a progressão da lenta aceitação da fotografia enquanto uma linguagem inquestionavelmente artística. Nesse sentido, dentro de um panorama no qual busquei estabelecer sua relação com a Bienal de São Paulo, destacaria que o próprio Alair Gomes participou postumamente da trigésima edição do evento, *A iminência das poéticas*, realizada em 2012, com curadoria de Luis Pérez-Oramas, que lhe dedicou duas salas ao exibir quase cem de suas fotografias. Apesar do reconhecimento tardio, somente vinte anos após sua morte, poder-se-ia supor, talvez, que Alair ficasse lisonjeado em participar da Bienal de São Paulo, um evento que frequentou inúmeras

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

vezes, desde o começo de seu interesse por artes visuais, e que teve um papel formativo no seu conhecimento de arte de forma geral. Além de seu trabalho com múltiplas imagens, enquanto pensador da fotografia, Alair desenvolveu um pensamento que embasava suas escolhas no fazer fotográfico. Mais de quarenta anos após de ter escrito *Reflexões Críticas e Sinceras sobre a fotografia*, o pensamento de Alair se mantém atual ao impor questões que ainda não foram respondidas nem superadas. Se o reconhecimento de seu trabalho enquanto fotógrafo, por um número maior de pessoas, tem sido póstumo, dado também ao conteúdo de sua obra num país conservador como o nosso, de forma geral, espero ter conseguido mostrar, em contrapartida, o papel ativo desempenhado por Alair Gomes enquanto um dos atores sociais que coletivamente, em seu tempo, atuaram para o alargamento do reconhecimento das possibilidades da linguagem fotográfica. Alair Gomes, sem dúvidas, faz parte dessa história.

Referências

- BAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- CARTIER-BRESSON, Henri. El instante decisivo (1952). In: FONTCUBERTA, Joan. (Ed.). *Estética fotográfica: una selección de textos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- CARVALHO, Paulo Roberto Barros. *Organização Governamental e Trabalho - Auto-Realização, Prazer e Eficácia: O caso da Escola de Artes Visuais do Parque Lage*. Dissertação de Mestrado. Escola Brasileira de Administração Pública. Rio de Janeiro, 1998.
- CENTENÁRIO do clube de engenharia. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. Sexta-Feira, 18 de Abril de 1980. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/5331 Acesso em 27/05/2021
- CHIODETTO, Eder. *Alair Gomes: Percursos*. São Paulo: CAIXA Cultural, 2015. (Catálogo de exposição).
- COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material* [online], v. 16, n. 2, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-47142008000200005> Acesso em 30/05/2021
- COUTINHO, Wilton. Fotografia na Sala Bernadelli. In: *Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro. Sexta-feira, 5 de agosto de 1983.
- ESCOLINHA de Arte do Brasil Sobreart. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. Domingo, 17 de Agosto de 1980. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/11527 Acesso em 27/05/2021
- GOMES, Aíla de Oliveira (Org.) *Alair de Oliveira Gomes: 1921-1992 : relevant data concerning his intellectual life*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, n.d.
- GOMES, Alair de Oliveira. Impressões da V Bienal de São Paulo. Suplemento Dominical, *Jornal do Brasil*. Sábado. 21 de novembro de 1959.
- GOMES, Alair de Oliveira. O Júri da Bienal de 1961 e os Seus Resultados. In: Suplemen-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

- to Literário. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro. Domingo, 31 de dezembro de 1961.
- GOMES, Alair de Oliveira. O retorno ao prazer na figuração de uma bienal. *GAM*. Nº13. Rio de Janeiro, 1968.
- GOMES, Alair de Oliveira. Understanding Media. In. *Cadernos Brasileiros*. Revista Bimestral. Ano XI, No. 6, Numero 56. Novembro-Dezembro, 1969.
- GOMES, Alair de Oliveira. Nos caminhos da arte inglesa. Caderno B. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, sábado, 18 de dezembro de 1971.
- GOMES, Alair de Oliveira. Desejo e temor de independência cultural no Brasil. *Cultura*. Brasília. Ano 4. N.15 out./dez. 1974.
- GOMES, Alair de Oliveira. A Bienal 75: pontos altos. *Cultura*, n.20, jan./mar. 1976.
- GOMES, Alair de Oliveira. Roteiro da Bienal 77. *Cultura*, n.26, jul./set. 1977
- GOMES, Alair de Oliveira. A bienal de 85 e seu grande tema. *Cadernos Rio Arte*: Caderno lílãs, Rio de Janeiro: Rio Arte, p.77-83, jan. 1986.
- GOMES, Alair de Oliveira. Reflexões críticas e sinceras sobre a fotografia [1976]. In: Revista de Fotografia: *ZUM*. #6, Abril de 2014.
- GOMES, Alair de Oliveira. Joaquim Paiva entrevista Alair Gomes, 1983. In *ZUM* #6. Publicado em: 22 de agosto de 2014. Disponível em: http://revistazum.com.br/revista-zum_6/alair-gomes-joaquim-paiva. Acesso em 24/04/2016.
- MÉLON, Marc. Más allá de lo real: la fotografia artística. In: LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLÉ, André (Org.) *Historia de la fotografia*. Barcelona: Martínez Roca, 1988.
- OFÍCIO nº 41 de encaminhamento de proposta de prestação de serviços de Alair de Oliveira Gomes]. In: Coleção Rubens Gerchman (1975-1979). *MemóriaLage*. setembro 2, 1978. Disponível em: <https://bityli.com/aZv5V> Acesso em 29/05/2021
- OLIVEIRA, Rita Alves. Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira. *São Paulo em Perspectiva* [online]. 2001. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S0102-88392001000300004>> Acesso em 27/05/2021
- PEREIRA, Bruno. *Symphony of Erotic Icons: Erotismo e o corpo masculino na fotografia de Alair Gomes*. Dissertação (Mestrado em Psicologia). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2017.
- RELATÓRIO Das Atividades Do Ano De 1978. In: Coleção Rubens Gerchman (1975-1979). *MemóriaLage*. Disponível em <https://bityli.com/1o9ja> Acesso em 29/05/2021
- ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.
- SANTOS, Alexandre Ricardo dos. *A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a Melancolia do corpo-outro*. Tese. Doutorado em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte. Universidade Federal do Rio Grande Do Sul. Porto Alegre, 2006.
- SENDERMANN, Eliane. Fotografia tenta a vez no mercado. In: *O Globo*. Segunda-Feira, 27 de Agosto de 1984.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras. 2004.
- UMA Kodak. In: *O Globo*. 14 de Dezembro de 1939. Disponível em: <https://bityli.com/f3J5b> Acesso em: 26/05/2011.
- VASQUEZ, Pedro. Biografia de Alair Gomes. In: *INFoto*. Brasil. Memória das Artes. Fu-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

narte, 2013a. Disponível em <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/biografia-de-alair-gomes/> Acesso em 30/05/2021

VASQUEZ, Pedro. As Semanas Nacionais da Fotografia. In: *INFoto. Brasil. Memória das Artes*. Funarte, 2013a. Disponível em <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/as-semanas-nacionais-da-fotografia/> Acesso em 30/05/2021

VASQUEZ, Pedro. A janela indiscreta de Alair Gomes. *REVISTA ZUM 6*. Publicado em: 29 de julho de 2014. Disponível em: <http://revistazum.com.br/revista-zum_6/janela-indiscreta-alair/>. Acesso em: 29/05/2021

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 26 n. 46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Bruno Pereira

Mestre em Psicologia e Sociedade e graduado em Psicologia pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, UNESP, campus de Assis, SP. Especialista em Fotografia: práxis e discurso fotográfico pela Universidade Estadual de Londrina, UEL.

Texto enviado em: 14/07/2021
Texto aceito em: 20/10/2021
Texto publicado em: 22/12/2021

Como citar: PEREIRA, Bruno. Alair Gomes e a Fotografia. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, RS, v. 26, n. 46, jul-dez. 2021. ISSN 2179-8001.

Doi:<https://doi.org/10.22456/2179-8001.116782>.
