“Ask me to send these photos to you”:
a produção artística de Alair Gomes
no circuito norte-americano

André Pitol

“Ask me to send these photos to you”:
a produção artística de Alair Gomes
no circuito norte-americano

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

André Luís Castilho Pitol

“Ask me to send these photos to you”:
a produção artística de Alair Gomes
no circuito norte-americano

São Paulo
2016

André Luís Castilho Pitol

“Ask me to send these photos to you”:
a produção artística de Alair Gomes
no circuito norte-americano

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
-Graduação em Artes Visuais da Escola de Co-
municações e Artes da Universidade de São
Paulo como requisito parcial para obtenção do
grau de mestre em Artes Visuais, com ênfase
em História, Teoria e Crítica da Arte.

Orientadora:
Profa. Dra. Dária Jaremtchuk

São Paulo
Agosto de 2016

FICHA CATALOGRÁFICA

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo
Pitol, André Luís Castilho.

“Ask me to send there photos to you”: a produção artística de Alair Gomes no circuito norte-americano. André Luís Castilho Pitol - São Paulo: A. L. C. Pitol, 2016.
174p. : il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Escola de Comunicação e Artes/Universidade de São Paulo.

Orientadora
Profa. Dra. Dária Jaremtchuk

1 Alair Gomes
2 Fotografia
3 Arte contemporânea
4 Suporte impresso
5 Brasil - Estados Unidos
6 Circuito artístico

“Ask me to send these photos to you”:
a produção artística de Alair Gomes
no circuito norte-americano

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte, sob orientação da Profa. Dra. Dária Jaremtchuk.

Aprovado em : _____

Banca Examinadora

Prof. (a) Dra _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. (a) Dra _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. (a) Dra _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Esta pesquisa foi realizada com o apoio da CAPES/ Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

Revisão: Katia Alves da Silva
Projeto Gráfico: André Luís Castilho Pitol
Imagem da capa: Alair Gomes. *Carnival in Rio - a photo essay* (1979).

para Ólafur

AGRADECIMENTOS

Ao Milan Puh, sve ikad;

À Vanda Castilho Pitol, Roberto Pascoal Pitol e Teresa Vitali Pitol;

À Dária Jaremtchuk, pela atenção, paciência, diálogo e respeito. Muito obrigado;

Ao Tadeu Chiarelli, pela atenção desde o meu primeiro ano de graduação até a participação nesta banca de defesa;

À Liliane Benetti, pelo interesse e disponibilidade em participar da banca de defesa;

À Heloisa Espada, pelas contribuições sugeridas no exame de qualificação.

À Fabricia Jordão, pelas risadas, pela ajuda, pela presença.

Ao Luís Saraiva, por me ensinar o significado de *pertencer*;

À Vivian Braga, cada vez mais amiga, perseverança pura.

Ao Tiago Gualberto, pelas gargalhadas e pela infinda força.

À Fernanda Carnevalli, pela compreensão, carinho e conselhos de prima;

À Mariana Fernandes, começamos e terminamos!

À Gabriela Leirias e Raíza Cavalcanti, ótimas lembranças;

Aos membros do Grupo de pesquisa Entreates, obrigado pelas leituras atentas, as contribuições teóricas e discussões.

À Cristina Toledano, pela escuta e pelas falas;

À Juliana Souza Oliveira, Vera Lucia Gonçalves, Kika Takigahira, Marcelo LB, Paty Silva Gomes, Diego Beltran, Livia Dati, obrigado pela maravilhosa renovação semanal das energias.

À Solange dos Santos, Raul Cecílio, Regina Landanji, Stella Garcia, do Departamento de Artes Plásticas, por toda ajuda desde a graduação até este momento.

À Luciana Muniz Sousa, da Fundação Biblioteca Nacional/RJ, pelo diálogo e pelo contínuo esforço em tornar público o Arquivo Alair Gomes.

À Katya de Moraes Perez e à Jane Leite Conceição Silva, do Instituto Moreira Salles, pelo auxílio na consulta do acervo do crítico Jayme Maurício.

À Katia Alves da Silva, pela atenta revisão deste trabalho;

À CAPES, pela bolsa concedida durante a pesquisa;

E à todos que estiveram de tantas maneiras presentes nesse percurso: Diana Tsonis; Felipe Tonelli; Daniel Inamorato dos Santos Louro; Thiagx Nóbrega; Robertx Tetsuya; Lilian Queiroz; Felipe Maiello; Justyn E. Grove; Tálisson Melo; Santiago Gutiérrez Restrepo; Cesar Braga-Pinto; Samantha Leite; Luiza Grecco e Marques; Rafael Padula Maradei; Mirjana Kovačević; Waldiael Braz; Felipe Ferraro; Leonardo Gomez; Elena Lombardo; Cristiane Paiva; Roger Cavalheiro; Flora Cardoso; Matan Ankava; Lucas Vecchi; Raoni Maddalena.

Daddy, Daddy

Watch me in hotel room
Watch my outline as I move from city to city
Watch me watching pornography
Watch my talking to my friends and my family

I know you love me
‘Cause you’re always watching me

Anohni

RESUMO

PITOL, A. L. C. “Ask me to send these photos to you”: a produção artística de Alair Gomes no circuito norte-americano. 2016. 174f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2016.

“Ask me to send these photos to you” tem como foco principal a produção fotográfica realizada por Alair Gomes durante as décadas de 1970 e 1980 nos Estados Unidos (EUA). As análises abarcam o ensaio *The Balcony (a photo portfolio)*, publicado na revista *Performance*, em 1971; a participação no livro de artista *Artists Almanac*, em 1975; o ensaio *Carnival in Rio: a photo essay*, que fez parte de *Gay Sunshine - Journal of Gay Liberation* em 1979 e, finalmente, as suas fotografias que estiveram presentes nas revistas *The Advocate*, em 1983 e em *Advocate MEN*, em 1987.

O conjunto dos cinco trabalhos obteve uma circulação pública efetiva tanto no meio das artes quanto no de uma homossociabilidade norte-americana. Ele apresenta uma série de elementos formais e estruturais que caracterizam esta produção de Alair Gomes, como a sequencialidade de múltiplas imagens fotográficas e o suporte impresso como espaço de produção do trabalho de arte.

A proposta foi a de realizar uma leitura sobre a produção de Alair Gomes que amplie o relação estabelecida entre a sua fotografia e o homoerotismo, destacando a aproximação do fotógrafo de agentes e instituições dos campos científico, universitário e cultural, tanto carioca quanto norte-americano. Essa multiplicidade de pontos de contato elemento-chave da nossa proposta de análise, pois incidiu sobre os caminhos artísticos de sua produção fotográfica.

Palavras-chave: Alair Gomes; Fotografia; Arte contemporânea; suporte impresso; Brasil - Estados Unidos; circuito artístico.

ABSTRACT

PITOL, A. L. C. “Ask me to send these photos to you”: the circulation of artistic work of Alair Gomes in the United States. 2016. 174f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2016.

“Ask me to send these photos to you” is mainly focused on the photographic work of Alair Gomes during the 1970s and 1980s in the United States (US). The analyses include the essay *The Balcony (the photo portfolio)*, published in magazine *Performance* in 1971; a participation in artist’s book *Artists Almanac* in 1975; the essay *Carnival in Rio: a photo essay* which was part of *Gay Sunshine - Journal of Gay Liberation* in 1979 and finally his photos that were shown in the magazine *The Advocate* in 1983 and *Advocate MEN* in 1987.

The five papers obtained an effective public circulation both in the form of art as well as in the circulation within the American homosociability. It features a series of formal and structural elements that characterize the work of Alair Gomes, like the sequential and multiple photographic images and print media as the space for producing the artwork.

Our proposition was to perform a new reading of the work of Alair Gomes to broaden the relationship established between his photographs and the homoeroticism, highlighting his approximation to agents and institutions within the scientific, academic and cultural fields in Rio and the US. This multiplicity of contacts between these key points is the object of our analysis, as we focused on the artistic paths of his photographic work.

Keywords: Alair Gomes; Photography; Contemporary art; print medium; Brazil - United States of America; the circulation of art.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO _____ 17

1 FOTOGRAFIA _____ 23

1.1 Marshall McLuhan: o meio e a fotografia _____ 25

1.2 A reprodutibilidade – de Benjamin a McLuhan _____ 33

1.3 Uma perspectiva norte-americana _____ 35

1.4 O Instituto de Biofísica - fotografia, ciência e arte _____ 41

1.5 Redes e campos culturais brasileiros na década de 1960 _____ 49

2 PERFORMANCE: ENSAIO FOTOGRÁFICO, ENSAIO ARTÍSTICO _____ 54

2.1 De Genet a McLuhan _____ 69

2.2 *The Balcony (a photo portfolio)* _____ 72

2.3 Espaço cênico e o deslocamento do fotógrafo _____ 73

2.4 Fotografia e teatro no meio impresso norte-americano _____ 77

3 ARTISTS ALMANAC: SUPORTE IMPRESSO COMO ARTE CONTEMPORÂNEA ____ 82

3.1 Uma quantidade sazonal de arte _____ 86

3.2 Publicação de artista _____ 88

3.3 *O livro, hoje* _____ 93

3.4 Carnaval para exportação _____ 98

4 GAY SUNSHINE: “ALAIR GOMES ASK ME TO SEND THESE PHOTOS TO YOU” _103

4.1 *The Carnival in Rio* _____ 119

4.2 *A photo essay* _____ 121

4.3 Visões da América Latina: *Gay Sunhine* nos trópicos _____ 123

5 THE ADVOCATE E ADVOCATE MEN: FOTOGRAFIA, IMAGEM GAY _____ 128

5.1 *Portfolio* _____ 139

5.2 *Photo-compositions* _____ 143

5.3 “Vamos falar dos nus” _____ 147

5.4 *Showcase* _____ 151

CONCLUSÃO _____ 159

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS _____ 163

A produção artística de Alair Gomes circulou nos Estados Unidos da América (EUA) em suportes impressos durante as décadas de 1970 e 1980. Publicado em revistas, jornais e como parte de um livro de artista, o conjunto de cinco trabalhos abarcou o ensaio *The Balcony (a photo portfolio)*, publicado na revista *Performance*, em 1971; a participação em *Artists Almanac*, em 1975; o ensaio *Carnival in Rio: a photo essay*, que fez parte de *Gay Sunshine - Journal of Gay Liberation* em 1979 e, por fim, as duas vezes nas quais suas fotografias estiveram presentes nas revistas *The Advocate*, em 1983 e em *Advocate MEN*, em 1987.

Se compararmos os trabalhos aqui escolhidos ao material fotográfico mais conhecido – como as séries *A Window in Rio*, *The Course of the Sun* e *Sonatinas, four feet* – percebe-se uma configuração de aspectos que ainda não foram discutidos. Esse conjunto apresenta uma série de elementos que caracterizam a produção de Alair Gomes, dos quais destacamos a sequencialidade de múltiplas imagens fotográficas, o suporte impresso como espaço de produção do trabalho de arte e a circulação no contexto norte-americano.

Todos os cinco trabalhos fotográficos tiveram uma circulação pública efetiva¹ tanto no meio das artes quanto no de uma homossociabilidade norte-americana. Os aspectos artísticos apontados trazem à tona a necessidade de se retomar a investigação sobre o fotógrafo, na busca de uma sua melhor compreensão. Por isso, a proposta da nossa pesquisa diferencia-se da perspectiva presente na historiografia brasileira², que reconhece a obra de Alair Gomes como composta por séries fotográficas³ que focalizam o corpo masculino jovem⁴ a partir de um viés discursivo homoerótico.

O texto *Fotografia no Brasil: anos 90* de Tadeu Chiarelli (1999) é um marcador discursivo importante sobre os modos pelos quais Alair Gomes seria discutido no meio acadêmico. O autor, pontuando a necessidade de que outros caminhos fossem estudados, afirma que os trabalhos do fotógrafo foram construídos a partir de um “voyeurismo de cunho homoerótico” (p. 142).

O pressuposto homoerótico na produção do fotógrafo foi paulatinamente modificado e redefinido pela contribuição de vários pesquisadores. A abordagem de João Luiz Vieira (2005), por exemplo, enfatizou os trabalhos do fotógrafo pela articulação de uma linguagem do desejo

¹ Seguimos o horizonte teórico suscitado por Michel Foucault sobre o trabalho de pesquisa como o lugar de construção feito a partir de um “conjunto de enunciados efetivos (tenham sido eles falados ou escritos), em sua dispersão de acontecimentos e na instância que é característica de cada um” (2008, p. 92).

² No trabalho de conclusão de curso *Alair Gomes: fotografia, crítica de arte e sexualidade* (PITOL, 2013) realizei uma discussão pormenorizada de cada um dos autores aqui comentados. Discutiu-se a recepção que a produção fotográfica de Alair Gomes teve por parte da crítica de arte entre 1984 e 2008, a partir de textos de pesquisadores como Alexandre Santos, Frederico Moraes, João Luiz Vieira, José Carlos Fernandes, Tadeu Chiarelli, Walmyr Ayala, Wilson Bueno e Wilton Garcia. Pelas análises realizadas, verificou-se que no decorrer desse período houve uma passagem nas interpretações críticas sobre a produção do fotógrafo, passando de análises baseadas na linguagem fotográfica e na montagem sequencial e narrativa das imagens, para argumentos que analisam as séries do fotógrafo enfatizando noções como homoerotismo, homoarte e voyeurismo.

³ A relação contígua entre as fotografias é realizada ou pela disposição e montagem das imagens na sequência em que elas foram fotografadas – como em uma montagem filmica – ou então pela combinação de partes de diferentes momentos das sessões de fotos, intercalando as imagens ou arranjando-as de modo aleatório. Outro ponto significativo é o papel de destaque que a janela desempenha no processo de produção das fotografias. A distância física que Gomes toma do objeto fotografado é articulada pela proximidade proporcionada por lentes fotográficas, produzindo uma relação de distanciamento simbólico importante para a sua obra.

⁴ O termo “corpo masculino jovem” reaparecerá no decorrer de desta pesquisa e a sua recorrência foi percebida em grande parte da fortuna crítica sobre Alair Gomes a partir do texto “Alair Gomes: a paixão pelo corpo masculino jovem e a construção das sequências fotográficas”, escrito por Joaquim Paiva em 1996. Um pequeno excerto do texto foi publicado no catálogo da I Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba, também em 1996, onde foi realizada a exposição *Sonatinas e trípticos de praia – Coleção Joaquim Paiva*.

homoerótico, independente dos conteúdos formais, enquanto Wilton Garcia (2004) procurou relacionar tal produção a uma revisão do discurso visual pelo foco de uma *ars* erótica ou homoarte.

Como se pode observar na pesquisa de Alexandre Santos (2006), o desejo homoerótico alcança uma centralidade temática relacionada a Alair Gomes, abrangendo não apenas a sua produção, mas articulando também motivações de ordem biográfica do fotógrafo, o voyeurismo e o fetichismo fotográfico.

A produção de Alair recebeu ainda análises específicas relacionadas aos temas gerais apontados acima, tendo sido alvo de novas leituras críticas. A relação entre a representação do corpo masculino jovem e a estética apolínea grega esteve presente em várias dessas análises críticas.

A abrangência e a divulgação das pesquisas apresentadas provocaram o interesse e geraram estudos de diversas ordens. No nível da graduação, verifica-se a pesquisa de iniciação científica de Aline Ferreira Gomes (2011), que abordou o tema do erotismo em relação a reconstrução da masculinidade no fotógrafo; e a iniciação científica de Marina Piquet (2010), que analisa as fotografias de Alair Gomes em diálogo com a paisagem e ao território carioca. O fotógrafo também foi tema da dissertação de mestrado de Rodrigo Otavio Maroja Barata (2013), que enfatizou o voyeurismo e o flaneurismo fotográfico em uma comparação entre Alair Gomes e o fotógrafo norte-americano Alvin Baltrop⁵. O pressuposto homoerótico na imagem fotográfica alcançou ainda o campo da curadoria, como ficou evidente nas exposições mais recentes sobre o fotógrafo, *Alair Gomes – Percursos* (2016), no espaço Caixa Cultural da Sé e *Young Male: fotografias de Alair Gomes* (2016), na galeria Casa Triângulo, ambas realizadas por Eder Chiodetto em São Paulo.

De maneira geral, as pesquisas e exposições realizadas a partir do final dos anos 1990 enfatizam a centralidade do homoerotismo, do voyeurismo e da imagem do corpo masculino jovem na poética de Alair Gomes. As leituras que poderiam levar a uma homogeneização dos seus trabalhos fotográficos sob a tese de se tratar de uma produção fundamentalmente homoerótica podem e devem ser relidos e contextualizados para que o conhecimento acadêmico continue avançando.

Como procuramos desenvolver no decorrer dessa pesquisa, a inserção de novas informações propicia a escrita de outras histórias a respeito da produção do fotógrafo e viabilizam uma significativa compreensão dessa filiação identitária. A proposta, pois, é realizar uma outra leitura sobre a produção de Alair Gomes, que amplie a identificação de sua fotografia com a imagem fotográfica homoerótica e que destaque a compreensão de como sua produção aproximou-se de outras abordagens – como o suporte impresso, a sequencialidade e as relações com os EUA – que envolveram agentes e instituições os mais variados e que resultaram em novas formas de produzir e olhar a fotografia como arte.

A publicação de artista, tais como livros, portfólios, e a intervenção artística realizada em jornais, revistas, cartazes, correspondências, dentre outros, ultrapassaram os limites hierárquicos de categorias artísticas, como a pintura, a escultura e até mesmo a gravura. Uma multiplicidade de materiais, de formatos e de procedimentos artísticos passaram ao primeiro plano nos debates

⁵ A produção de Baltrop caracteriza-se pelas imagens de rapazes, marinheiros, e encontros gays no pier da ilha nova-iorquina de Manhattan nos anos 1970.

sobre o que poderia ser tido como um trabalho de arte. Essa nova configuração do trabalho de arte encontra espaço, por exemplo, com *Artists Almanac*, uma proposta de livro de artista coletivo realizado em Nova York, assim como também aparece no ensaio fotográfico realizado sobre a peça teatral *O Balcão* e publicado na revista *Performance*.

A possibilidade de reprodução em larga escala é outro aspecto comum aos ensaios de Alair Gomes abordados nesse trabalho. A produção gráfica, aliada à reprodutibilidade da imagem fotográfica, gerou uma grande quantidade de múltiplos artísticos impressos e possibilitou mudanças significativas na concepção de unicidade do trabalho de arte, contrastando, com o livro-objeto e o livro-obra, conhecidos pela fatura artesanal de poucas edições ou, ainda, de exemplares únicos. Os ensaios publicados em *Gay Sunshine*, *The Advocate* e *Advocate MEN* - revistas de grande circulação voltadas para o público gay nos anos 1970 e 1980 - alcançaram uma abrangência nacional ampla.

Juntamente com o suporte impresso e a reprodução gráfica, é possível constatar de que todos os cinco trabalhos terem sido publicados nos EUA. Para além de uma mera coincidência, a recorrentes viagens realizadas pelo fotógrafo ao país; as várias relações firmadas com profissionais e instituições norte-americanas e a grande atenção voltada a temas advindos da ciência, da arte e da cultura estadunidense permitiu a formação de uma espécie de *rede* de elementos cruciais para a criação das condições de sua fotografia, seja em termos de referências, seja em termos de produção e circulação dos trabalhos.

Um dos exemplos aprofundados no decorrer deste texto diz respeito à relação profissional que Alair Gomes estabeleceu com o designer norte-americano Quentin Fiore, responsável por várias parcerias editoriais com o teórico da comunicação Marshall McLuhan. No dia 12 de novembro de 1969, na coluna Artes Plásticas do jornal *Correio da Manhã*, o crítico Jayme Maurício anunciava a vinda de Fiore ao Brasil como jurado do Concurso Internacional de Cartaz sobre o Café, no Rio de Janeiro. O crítico de arte acrescenta, em uma notícia publicada no dia 19 de novembro, que o designer também realizaria diversas conferências sobre os meios gráficos e a comunicação: no auditório do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro ele proferiu a palestra *O porquê da arte na nova arte*, viajando depois para Brasília e então para São Paulo, onde realizaria outra palestra no Instituto dos Arquitetos. O ponto a se chamar atenção é que o responsável pelo acompanhamento de Fiore no Brasil foi o “pesquisador, fotógrafo e especialista em psicofisiologia” Alair Gomes (MAURICIO, 1969c, p. 3).

Ou seja, no conjunto heterogêneo dos nomes e termos retirados do periódico carioca – tais como Quentin Fiore, Alair Gomes, norte-americano, livro, pesquisador, fotografia, Jayme Maurício, psicofisiologia – encontramos informações esparsas que convergem na criação de relações possíveis com o tema central desta pesquisa. Os termos sugerem que o trânsito de Alair Gomes por diferentes campos profissionais e intelectuais não se restringiu à arte e à fotografia, mas envolveu o campo científico brasileiro, especialmente carioca, e também contatos com nomes e instituições norte-americanas. Essa multiplicidade de pontos de contato incide cabalmente sobre os caminhos artísticos de sua produção fotográfica e é elemento-chave da nossa proposta de análise.

O ambiente científico do laboratório do Instituto de Biofísica (IB) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde trabalhou e lecionou a partir da segunda metade da década de 1950, possibilitou a Alair o contato e o aprofundamento contínuo com técnicas fotográficas. A este respeito, pode-se considerar que as viagens do fotógrafo aos EUA - como quando em 1962 recebeu a bolsa Guggenheim na categoria de História da Ciência e Tecnologia – foram em grande parte realizadas por meio de sua posição como pesquisador do instituto, como também na participação na Quarta Conferência Internacional pela Unidade das Ciências em Nova York, em 1975.

É possível especificar o contexto histórico da sua produção, localizando o fotógrafo dentro do conflito cultural que se estabeleceu durante a Guerra Fria. As estratégias de aproximação da diplomacia cultural norte-americana, como as bolsas de produção científica e artística de instituições como a Fundação Guggenheim e a Fundação Rockefeller, tinham o propósito de contribuir para o impulso econômico e cultural. As pesquisas realizadas por Dária Jaremtchuk sobre o fluxo de artistas visuais brasileiros que se deslocaram para os EUA durante as décadas de 1960 e 1970 aprofundam essa perspectiva histórica. Das diversas táticas utilizadas, pode-se apontar as bolsas de estudos e os prêmios de viagem como ações dinamizadas por organizações responsáveis pelo financiamento de intercâmbios acadêmicos e artísticos. Alair Gomes foi um dos que, principalmente a partir da década de 1960 transita entre Brasil e Estados Unidos. Logo, além de possibilitar a localização da produção fotográfica de Alair na intersecção da ciência, da fotografia e da arte, a identificação dessas relações permite apontar a importância de seus deslocamentos também para a produção, publicação e circulação de sua prática artística.

No que diz respeito ao arco temporal desta pesquisa, o deslocamento das datas da produção fotográfica de Alair Gomes para as décadas de 1970 e 1980 auxilia a compreender a produção do fotógrafo em relação à esfera da circulação artística que participou. Como se percebe pelas datas dos trabalhos analisados, eles partem de 1971, com a publicação de *The Balcony (a photo portfolio)*, e terminam em 1987, com *Advocate MEN*. O reposicionamento das balizas acerca de sua trajetória artística se faz possível por levarmos em consideração a esfera de circulação que os trabalhos tiveram publicamente⁶.

Desta forma, o presente estudo aborda a fotografia de Alair Gomes a partir da análise dos trabalhos publicados nos EUA e tem por objetivo fornecer novos elementos de discussão sobre esta produção, assim como propor análises que possam contribuir para redefinir a sua posição dentro da história de arte brasileira, até então tida como uma figura solitária em meio ao contexto carioca.

No primeiro capítulo, apresentaremos considerações gerais sobre os temas que perpassam a redefinição da fotografia como categoria artística e como estes temas relacionam-se com o fotógrafo. As questões acerca da reprodutibilidade das imagens fotográficas e a produção em larga escala dos suportes impressos como revistas e jornais serão abordadas por meio das leituras de autores como Walter Benjamin (2012) e Gwen Allen (2011), dentre outros. Focaremos particular-

6 Tal deslocamento temporal para o ano de 1971 também nos permite sinalizar que seus trabalhos foram recebidos primeiramente no exterior, antecipando em pelo menos quatro anos as participações em exposições no Brasil, já que as informações disponíveis apontam uma exposição coletiva realizada em 1975 e na qual Alair Gomes haveria participado com imagens de carnaval. Apesar desse dado, porém, será apenas a partir da década de 1980 que seu trabalho repercutirá no campo artístico brasileiro.

mente na relação da fotografia com o meio artístico que Alair Gomes (1969) realizou pela leitura do livro *Os meios de comunicação como extensões do homem*, de Marshall McLuhan (1969). A aproximação do contexto de intervenção cultural norte-americana no Brasil também será discutida nesse momento.

No segundo capítulo analisaremos o ensaio fotográfico *The Balcony (a photo portfolio)*, registro da peça teatral *O Balcão*, cuja montagem no teatro Ruth Escobar foi um importante marco na redefinição do teatro e do espaço cênico brasileiros. Veremos como o trabalho constitui-se como parte do deslocamento do fotógrafo em relação ao espaço cênico, na posição parcial do espectador presente na plateia, e cujo resultado enquanto ensaio dialogasse com o suporte impresso da revista.

A participação de Alair Gomes em *Artists Almanac* está contemplada no terceiro capítulo, momento no qual apresentaremos de maneira mais detida o lugar que o suporte impresso alcançou como espaço para a produção artística dos anos 1960 e 1970, assim como a maneira pela qual esse aspecto estrutural e formal dialogou com o trabalho do fotógrafo, configurando um elemento significativo de sua produção. Tal abordagem perpassa as discussões sobre o múltiplo artístico e destaca-se ainda pela análise do texto *O livro, hoje*, no qual o próprio fotógrafo defende o suporte impresso como *locus* da produção artística, propondo uma breve história do livro e discutindo o seu uso em trabalhos de artistas brasileiros.

Carnival in Rio: a photo essay é um exemplo de um amplo conjunto de imagens sobre o carnaval de rua carioca e que, nesta ocasião, alcançou as páginas de *Gay Sunshine - Journal of Gay Liberation*. No quarto capítulo discorreremos sobre os elementos formais do ensaio, assim como as relações de sequencialidade da fotografia, a edição das imagens nas páginas impressas, na busca pela construção de uma unidade poética. Com base em uma entrevista do fotógrafo e em textos seus sobre a câmera de Dziga Vertov, poderemos apontar questões sobre a relação entre a fotografia e o cinema, onde conseguimos retomar a discussão sobre o meio fotográfico, já iniciada com Marshall McLuhan. Com a análise desse trabalho, também será possível aprofundar a investigação sobre a rede da qual Alair Gomes fazia parte, a qual o editor norte-americano Winston Leyland pertencia.

Finalizaremos as análises com os dois trabalhos fotográficos publicados em *The Advocate* e em *Advocate MEN*. Por meio da correspondência existente entre o fotógrafo e as equipes editoriais das revistas, propomos que a presença do corpo masculino nu na fotografia de Alair Gomes relaciona-se com a intensa circulação de imagens masculinas da indústria de revistas e filmes gays norte-americanos, produção esta que reconfigurou expressivamente o que podemos considerar como imagens pornográficas, ou imagens gays.

Desta forma, ao apresentar-se as relações estruturais de cada um desses trabalhos fotográficos - a sequencialidade das imagens, o suporte impresso e o contexto norte-americano -, assim como a localização dos mesmos dentro de uma discussão maior de debate da fotografia e do campo artístico, verifica-se que a poética de Alair Gomes não se distancia do seu contexto cultural de vivência e produção: a cidade do Rio de Janeiro, durante as décadas de 1970 e 1980.

As transformações pelas quais a arte passou a partir da década de 1960 reconfiguraram de maneira decisiva todo esse campo, apresentando novas condições de produção dos trabalhos e do uso de materiais até então não considerados, assim como novas maneiras de relação entre o trabalho e o seu espaço de exposição.

Um dos temas em voga naquele período era a relação existente entre a arte e os meios de comunicação, ainda mais se nos atentarmos para o fato de que as mudanças vistas no campo artístico eram acompanhadas de uma transformação mais geral que afetava outras esferas sociais e culturais. Como sugere Hans Belting, a intensificação das informações cano” (2006, p. III), de modo que essdo a e ço e refletem cada vez mais também erg. propagadas em escala mundial fez com que “a história das mídias assumi[sse] a liderança onde se trata de invenções técnicas e dados comerciais, os quais, contudo, se refletem cada vez mais também na arte” (2006, p. IIO).

Essa discussão das artes e dos meios de comunicação perpassa autores decisivos da época, como Marshall McLuhan. Os trabalhos do teórico da comunicação foram de grande importância para as discussões de arte, da mídia e a reprodutibilidade no campo artístico, tanto no exterior como também no Brasil. Como aponta Ana Maria Maia (2016), “vale lembrar que, na segunda metade dos anos 1960, a tradução para o português de obras de Marshall McLuhan trouxe conceitos como “o meio é a mensagem” e “aldeia global” para o centro do debate acadêmico- cultural” (p. 133).

As contribuições de Alair Gomes acerca de tais questões conduzirão grande parte das análises propostas nessa pesquisa sobre a relação entre a sua produção fotográfica e o suporte impresso como espaço para a produção artística. Diante de um dos principais conceitos de McLuhan, “o meio é a mensagem”, Alair Gomes sustenta que não é mais o aparato tecnológico que define a mensagem, mas “tantas vezes, é a mensagem que espera o meio, motiva o meio, planeja o meio e concretiza o meio!” (GOMES, 1969, p. 84). Essa discussão torna-se importante não apenas no que diz respeito às artes naquele período, mas, sobretudo, porque contribuiu para a análise dos trabalhos fotográficos de Gomes realizados nos Estados Unidos, como livros de artistas, jornais e revistas.

Como veremos também, Alair Gomes se aproxima dessas discussões por meio das conversas que manteve com Quentin Fiore, designer gráfico de muitos projetos de McLuhan. O fotógrafo e o designer se corresponderam de maneira contínua, debatendo as possibilidades artísticas dos suportes impressos e a reprodução impressa em série da fotografia, temas que se aproximam das características dos trabalhos do fotógrafo publicados nos EUA.

A discussão acima está intimamente ligada ao uso de novos materiais na produção artística, como a reconfiguração que a fotografia trouxe ao campo artístico. A ideia de reprodutibilidade técnica, reconhecida pelo texto de Walter Benjamin (2012), repercutiu a partir dos anos 1960 em autores como McLuhan pois, como se verá, as reflexões de ambos os autores diziam respeito ao impacto que as imagens técnicas tinham sobre a percepção e o pensamento da sociedade. Seja na produção de trabalhos ou nos novos modos de circulação do trabalho artístico da fotografia, a possibilidade infinda de cópias de um mesmo objeto e o trabalho de arte como um objeto facilmente transportável são elementos encontrados nos trabalhos de Alair Gomes.

Essa faceta nos permite discutir temas como a reprodutibilidade do meio impresso, reprodutibilidade que se faz presente nos trabalhos fotográficos de Alair Gomes. A revalorização do meio impresso como suporte para a realização e a circulação de trabalhos de arte na segunda metade do século XX fez com que as experimentações presentes nas vanguardas históricas do começo do século XX - na utilização de revistas, jornais, livros – alterassem consideravelmente a produção artística.

Além do suporte impresso, uma melhor compreensão das relações de Alair Gomes com instituições norte-americanas se dá por uma breve aproximação com o conceito de *Guerra Fria Cultural*, que aqui nos permite pensar a trajetória do fotógrafo não como uma exceção, mas como parte de políticas de atração cultural e científica do governo dos EUA. A sua trajetória profissional no Instituto de Biofísica da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a significativa publicação de seus artigos em periódicos como *Cadernos Brasileiros*, e a bolsa Guggenheim que lhe foi concedida em 1962 evidenciam a aproximação do fotógrafo para com aquele país¹.

A circulação de ideias da comunidade científica universitária é parte fundamental para o entendimento da circulação de Alair como pesquisador e fotógrafo. Assim, a noção de *rede* nos permite analisar em meio a quais figuras foram criadas as condições para que a sua produção fotográfica fosse veiculada em revistas do campo da arte e também da comunidade gay nos EUA.

1.1 Marshall McLuhan: o meio e a fotografia

As relações das artes com os meios de comunicação assinaladas anteriormente obtiveram ampla discussão e a contribuição de inúmeros teóricos. Dentre os autores está Marshall McLuhan, teórico canadense de mídia e comunicação, cujos textos, livros e conceitos foram decisivos para essa discussão. No livro *Os meios de comunicação como extensões do homem*, escrito em 1964, o autor afirma que:

O conceito profético das artes entr[ou] em conflito com o conceito corrente das artes como meios de auto-expressão. Se a arte [foi] um “sistema de alarme prévio” – para usar uma expressão da Segunda Guerra Mundial, quando o radar era novidade – tem ela a maior relevância não apenas no estudo dos meios e veículos de comunicação, como no desenvolvimento dos controles nesses mesmos meios (MCLUHAN, 1969, p. 15)².

¹ Vale também recordar que seus diários íntimos e muitos de seus escritos eram realizados em inglês.

² O aspecto profético das artes estaria ligado ao “poder da artes de antecipar, de uma ou mais gerações, os futuros desenvolvimentos sociais e técnicos [que] foi reconhecido há muito tempo. [...] A arte, como o radar, atua como se fosse um verdadeiro “sistema de alarme premonitório” (MCLUHAN, Ibid., p. 14). Os termos profético e premonitório apontam para a dimensão católica da teoria de McLuhan, que, por sua vez, aproxima-se de toda a concepção religiosa de Alair Gomes.

Nesse excerto, vemos dois conceitos de arte: um deles baseado na auto expressão do artista, e a passagem desta auto-expressão para um outro conceito, tido por McLuhan como um “sistema de alarme prévio”, caracterizado por uma capacidade maior de compreender e participar das novas relações entre a arte e os meios de comunicação. Na nova formatação do sistema, em que o “homem industrial é gerado no laboratório, no ateliê e na agência de publicidade, o autor [McLuhan] procura demonstrar a existência de conexões entre as diferentes técnicas de produção e circulação” (FABRIS, 2015, p. 159), apontando a arte como uma esfera privilegiada para essas conexões.

O debate em torno de muitos dos temas sobre a arte e os meios de comunicação acima esboçados esteve presente na trajetória de Alair Gomes, evidenciando a participação do fotógrafo no debate intelectual, principalmente carioca, dos anos 1960 e 1970. É o que se observa nos ensaios fotográficos veiculados em revistas, jornais e em um livro de artista nos EUA, e também no conjunto significativo de escritos³ publicados em vários jornais e revistas da época⁴. Além de discussões sobre os campos político e científico, o meio universitário brasileiro, e algumas propostas de comparações com as universidades norte-americanas⁵, destaca-se os escritos voltados a temas do campo artístico, como a arte moderna e a arte contemporânea, tanto brasileira quanto internacional. Percebe-se a atenção dada aos trabalhos e mostras de fotografia, e também às relações entre arte, tecnologia e ciência e as transformações das mídias no campo artístico.

Uma das reflexões de Alair Gomes acerca da arte e dos meios de comunicação foi publicada em forma de resenha nos *Cadernos Brasileiros*, em novembro de 1969. Intitulado *Understanding Media*, nele Alair Gomes debate o que considera os principais pontos do livro de Marshall McLuhan, *Understanding the media: the extensions of man*, traduzido por Décio Pignatari como Os meios de comunicação como extensões do homem, livro que obteve grande repercussão no campo artístico da época e foi um dos pontos centrais sobre a discussão dos meios.

Alair Gomes inicia a resenha fazendo uso do refrão da canção de Bob Dylan, *The ballad of a thin man*, para estabelecer uma oposição sobre o que considera duas configurações acerca da aquisição de conhecimento nos anos 1960. A repetição da frase “Porque alguma coisa anda acontecendo por aí, mas o Sr. não sabe o que, não é verdade, Mr. Jones?”⁶ sugere um desconhecimento por parte do personagem da música sobre os acontecimentos em seu entorno. Porém, “tanto McLuhan quanto seus inúmeros críticos e comentaristas frequentemente tomam-nas de empréstimo para significar que, ao contrário do pobre Mr. Jones, eles sabem o que anda[va] se passando” (GOMES,

1969, p. 82). Para o autor, o fato de McLuhan saber “o que anda[va] se passando” devia-se às grandes transformações tecnológicas que “de maneira geral porém desigual” se espalhavam na época. A discussão de *Os meios de comunicação* gira em torno da tese de que “toda tecnologia cria um ambiente humano totalmente novo” (MCLUHAN, 1969, p. 10) e, em especial, a tese deste autor de que a passagem da era mecânica para a era eletrônica trouxe novos patamares espaço-temporais que modificavam as experiências de conhecimento, da subjetividade, da sociedade e da cultura⁷.

A passagem da era mecânica à eletrônica é estabelecida por uma cronologia na qual McLuhan confere a cada um dos diversos meios uma série de aspectos específicos. Dentre eles, estão a palavra falada, a palavra escrita, as estradas, os números, o vestuário, a habitação, a tipografia, a palavra impressa, a fotografia, o avião, a imprensa, o telefone, os jogos, os armamentos, o telégrafo, a televisão, o cinema e outros.

A era mecânica é caracterizada pela fragmentação e segmentação e pela projeção e expansão dos corpos, pois para esse autor “a reestruturação da associação e do trabalho humanos foi moldada pela técnica de fragmentação, que constitui a essência da tecnologia da máquina” (MCLUHAN, Ibid., p. 21). Nela, “a idade da indústria mecânica [...] encontrou seu modo natural de expressão na afirmação veemente da perspectiva particular” (Ibid., p. 19). Além disso, o que o autor chama de perspectiva particular é abordado em outras partes do livro como um momento constituído por um “ponto de vista”, que “por nobre que seja, o caráter parcial e especializado do ponto de vista não tem maior utilidade na idade da eletricidade” (Ibid.).

Já a era eletrônica é resultado da aceleração das transformações tecnológicas que permitiram novos patamares de desenvolvimento da comunicação. Essa ruptura implicou diversas modificações, como a quebra de barreira de tempo e espaço dos meios mecânicos, já que “embora desligadas de seus usos, tanto a luz como a energia elétrica eliminam os fatores de tempo e espaço da associação humana, exatamente como o fazem o rádio, o telégrafo, o telefone e a televisão, criando a participação em profundidade” (Ibid., p. 23). Outra alteração é “a aspiração de nosso tempo pela totalidade, pela empatia e pela conscientização profunda” (Ibid., p. 19). A totalidade é uma característica importante, pois “na medida em que os meios de alimentação de dados aumentam, assim deve aumentar a necessidade de introvisão e de reconhecimento de estruturas” (1969, p. 13)⁸.

na era da eletrônica, a classificação dos dados cede ao reconhecimento de estruturas e padrões, a frase-chave da IBM. Quando os dados se alteram rapidamente, a classificação é por demais fragmentária. Para dar conta dos dados em velocidade elétrica e em situações características de “sobrecarga de informação”, os homens recorrem ao estudo das configurações (Ibid., p. 11).

3 Embora não seja o foco principal deste trabalho abordar de maneira completa os escritos de Alair Gomes, diversos excertos de artigos publicados em revistas daquela época e de textos datilografados localizados em seu arquivo auxiliarão as análises sobre a sua produção fotográfica. O Arquivo Alair Gomes pertence à Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

4 Durante a realização deste trabalho, foi possível localizar escritos veiculados em publicações como *Cadernos Brasileiros* e *Cultura*, bem como na revista *Shell*, *Tempo Brasileiro*, *Módulo* e o *Jornal do Brasil*. Os exemplos ampliam-se quando incluímos os escritos publicados em revistas vinculadas à literatura, como *Letras e Artes* e *Jornal de Letras*, ou ainda o suplemento cultural do jornal *Diário de Notícias*, conforme referências de Alexandre Santos (2006, p. 124). A relação de Alair Gomes com a escrita está presente desde os diários eróticos dos anos 1940 e 1950, perpassa a sua atuação no Instituto de Biofísica da UFRJ, onde a pesquisa e o ensino universitário lhe possibilitam divulgar artigos e apresentações em congressos, até alcançar a realização de diversos cursos particulares de arte moderna e contemporânea e críticas de arte.

5 Caso do texto “Os protestos”, publicado nos *Cadernos Brasileiros* de 1967, em uma edição especial voltada para as relações entre Brasil e Estados Unidos.

6 A estrofe original da canção é “Because something is happening here/ But you don’t know what it is/ Do you, Mister Jones?”.

7 As ideias de McLuhan são marcadas por um determinismo tecnológico, ligado à ideia de que a tecnologia e as mídias geram “efeitos” sobre as sociedades.

8 O autor afirma ainda que “Hoje, o jovem estudante cresce num mundo eletricamente estruturado. Não é um mundo de rodas, mas de circuitos, não é um mundo de fragmentos, mas de configurações e estruturas” (Ibid., p. 11).

Por meio dessa aceleração de novos arranjos tecnológicos, McLuhan também se interessa em como os veículos de comunicação aceleravam e ampliavam a interação e circulação de informações, mercadorias e pessoas⁹, pois “projetamos nosso próprio sistema nervoso central num abraço global, abolindo tempo e espaço (pelo menos naquilo que concerne ao nosso planeta). Estamos nos aproximando rapidamente da fase final das extensões do homem” (Ibid., p. 17). Esse aspecto de aceleração também faz com que o período anterior seja reconhecido como lento.

Na idade mecânica, que agora vai mergulhando no passado, muitas ações podiam ser empreendidas sem maiores preocupações. A lentidão do movimento retardava as reações por consideráveis lapsos de tempo. Hoje, ação e reação ocorrem quase que ao mesmo tempo. Vivemos como que miticamente e integralmente, mas continuamos a pensar dentro dos velhos padrões da idade pré-elétrica e do espaço e tempo fracionados (Ibid., p. 18)

O enfoque constante na passagem da tecnologia da era mecânica para a da era eletrônica ocorre pois “a obsessão com as velhas estruturas de expansão mecânica e unidirecional, do centro para a periferia, já não tem mais sentido nesse mundo [pois] a eletricidade não centraliza, mas descentraliza” (Ibid., p. 54).

A separação entre as eras, a partir da análise cronológica dos meios, fez com que muitas das concepções do autor fossem criticadas e rejeitadas ao longo dos anos¹⁰. O próprio Alair Gomes comenta em sua resenha que as “restrições a esse pensamento, ali onde ele se torna duvidoso ou simplesmente inadmissível” (1969, p. 86), mas para ele isso “não significa a sua rejeição em bloco, é claro. Acontece apenas que ao meio e consagração e divulgação tão grandes, a focalização e a análise de pontos fracos pode tornar-se mais proveitosa” (Ibid.). O autor comenta, por exemplo, o risco que “deriva-se exatamente do sucesso avassalador, da leviandade e da banalidade que qualquer sucesso assim grande inevitavelmente produz” (Ibid., p. 82), como as listas jornalísticas “dos pensadores mais importantes dos últimos séculos” (Ibid. p. 82-83).

Por que insisto nesta lista? Porque ela aparece estampada na capa da edição americana em **paperback** de **Understanding Media**, o super meio de comunicação de massa para a excepcional obra de McLuhan” (Ibid., p. 83) [destaques no original].

A ênfase no livro *paperback* [brochura] como o exemplo dos meios impressos é um termo-chave para a discussão aqui proposta e reaparecerá em diversos momentos no decorrer dos capítulos, não sendo necessário aqui apontar um ou outro momento específico do texto. Chamamos a atenção para o fato de que tal “fórmula sensacionalista” de Marshall McLuhan possibilita a Alair Gomes aproximar-se da principal tese do teórico canadense: “O meio é a mensagem”. Mas, de acordo com o fotógrafo, as condições que possibilitaram o surgimento do meio como mensagem faz com que ele seja ambivalente.

Utilizando o exemplo da A chegada do homem à Lua, Alair Gomes aponta que naquela “precisa data, final de julho de 1969, em condições extremamente oportunas para o exame” (GOMES, 1969, p. 83) de um dos eventos mais significativos em termos tecnológicos e políticos naquela época de Guerra Fria foi anunciado “amplamente, [e] mais de um bilhão de pessoas acompanh[aram] nas telas da TV os momentos culminantes das viagens [espaciais], do acontecimento máximo da era da qual Mr. McLuhan é considerado o interprete máximo” (Ibid.). Para Alair Gomes esta situação

Introduz[ia] modificações tão radicais nos conceitos de aventura, participação, solidão" e informação [que] afirma[va]-se com tal poder transformador da história, que diante dela tend[ia]-se logo a repetir com o anti-Mr. Jones que de fato “o meio é a mensagem” (Ibid.).

Acrescenta-se a isto o fato de que esse acontecimento foi assistido “menos de dois segundos após [os passos dos astronautas] terem sido dados” (Ibid., p. 83), confirmando a ideia de aceleração e de velocidade dos meios eletrônicos levantada na tese de McLuhan, já que diferente da “idade mecânica, que agora vai mergulhando no passado [e na qual] a lentidão do movimento retardava as reações por consideráveis lapsos de tempo. Hoje, ação e reação ocorrem quase que ao mesmo tempo” (MCLUHAN, loc. cit., p. 18).

Mas será mesmo simplesmente assim? Uma reflexão não muito difícil basta para evidenciar que a fórmula é pelo menos ambivalente, que pode também ser recitada em sentido contrário – a mensagem é o meio – pelo menos com igual pertinência (GOMES, 1969, loc. cit.).

A ambivalência da fórmula estaria, pois, na possibilidade dialética da existência de seu contrário. Referindo-se ainda à chegada do homem à Lua, afirma que “não foi a mensagem que levou o bilhão de seres humanos à vigília faces às telas e televisão?” (Ibid., p. 83), defendendo que “tantas vezes, é a mensagem que espera o meio, motiva o meio, planeja o meio e concretiza o meio!” (Ibid.,

9 A ideia de “aldeia global”, defendida por McLuhan, não se concretizou, mas a concepção de outras formas de estruturas sociais e culturais, como a rede, pode ser tida como uma espécie de atualização do previsto por McLuhan. A ideia de rede relacionada à produção de Alair Gomes será esboçada mais à frente.

10 As razões para a desvalorização do pensamento de McLuhan perpassam a sua prosa em forma de aforismos: a ausência de engajamento político, o reducionismo de muitas das proposições, a ênfase exagerada na tecnologia como agente das mudanças sociais e, posteriormente, o fato de muitas das previsões sobre a cultura moderna não terem se concretizado. Sobre o assunto, Cf. ALMEIDA, 2011.

11 Para McLuhan “o efeito da tecnologia elétrica foi a angústia. E agora parece estar criando tédio” (1969, p. 43).

p. 84)¹². Essa proposição é ilustrativa do modo de pensamento de Alair Gomes, e principalmente da sua produção fotográfica publicada nos EUA, onde as condições físicas do meio impresso e de reprodução em larga escala são partes que planejam a montagem das fotografias, que motivam a circulação dos trabalhos e que concretizam a sua poética.

A partir do debate em torno da chegada do homem à Lua, o autor discute também outros meios onde seria possível perceber semelhante inversão da mensagem como meio.

É o que acontece principalmente em relação à tese, na qual insisto tanto, que a época da eletrônica em geral e do computador em particular representa o fim da era mecanicista caracterizada pela fragmentação da realidade e sua subsequente re-composição (Ibid.).

A fragmentação, a realidade, a recomposição são termos que se relacionam com um meio que será de grande importância para a nossa discussão sobre a produção fotográfica de Alair Gomes. Ainda para McLuhan “a mecanização nunca se revelou tão claramente em sua natureza fragmentada ou sequencial no nascimento do cinema [...] isso porque a mecanização se realiza pela fragmentação de um processo, seguida da serialização das partes fragmentadas” (MCLUHAN, 1969, p. 26). A aceleração das imagens fragmentadas faria com que o cinema nos transportasse “do mundo das sequências e dos encadeamentos para o mundo das estruturas e das configurações criativas [pois] “quando a velocidade elétrica sucede à sequência mecânica do cinema, as linhas de forças das estruturas e dos meios se tornam audíveis e claras” (Ibid., p. 26-27).

A montagem no cinema se daria pela aceleração dos múltiplos fotogramas em um processo serial que ultrapassaria a fragmentação das imagens estáticas, porque “o fato de uma coisa seguir a outra não significa nada. A simples sucessão não conduz a nada, a não ser à mudança. Assim, a eletricidade viria a causar a maior das revoluções, ao liquidar a sequência e tornar as coisas simultâneas” (Ibid.). Assim como a ambivalência do meio como mensagem, Alair Gomes questiona a uniformidade e o organicismo dessa tese de McLuhan, pois “os princípios são precisamente a expressão máxima e quase paroxísmica da era mecânica, da fragmentação e da recomposição que segundo McLuhan, terminam com o advento de um suposto organicismo da era eletrônica” (GOMES, 1969, p. 85).

Essas inversões propostas por Alair Gomes das teses do teórico canadense convergem para uma questão importante de *Os meios de comunicação*: a do “limite de ruptura” ou “reversão do meio”. Partindo do conceito de Kenneth Boulding, McLuhan afirma que as constantes transformações dos meios fazem com que, quando um deles se sobressaia perante os outros, o entorno se

rearranje segundo as características desse novo meio predominante, em um processo dinâmico que faz com que seu sistema se transforme subitamente em outro. Ou seja, o momento “daquela grande estrutura do ser que revela formas novas e contraditórias precisamente quando as formas anteriores atingem seu desempenho máximo” (MCLUHAN, 1969, loc. cit.)¹³.

Para Alair Gomes, não haveria o limite de ruptura dos meios sugeridos por McLuhan e o sistema mecânico de funcionamento dos meios que ainda se destacariam, perante a revolução eletrônica, pela continuidade e não pela autonomia. O fotógrafo amplia ainda essa crítica às ideias de “circulação instantânea da informação”, de “aldeia global”, do “fim do comportamento compartimentalizado”, conceitos-chave para explicar a importância dos meios que ultrapassaram o limite da ruptura mecânica para a era da tecnologia eletrônica.

Se McLuhan admite que os efeitos dos sistemas eletrônicos e da nova velocidade de circulação de informação são tão revolucionários e fantásticos que transcendem seus próprios princípios, então, a dificuldade agora assinalada teria de ser abordada e discutida longamente. É estranho que nem chegue a ser mencionada durante todo o desenvolvimento de sua obra (GOMES, 1969, loc. cit.).

Percebe-se, desta forma, que o argumento de Alair Gomes a respeito de *Os meios de comunicação* é a defesa dos elementos e configurações formais e estruturas da era mecânica frente ao limite de ruptura que os meios eletrônicos teriam irreversivelmente ultrapassado. No lugar da imagem em movimento do cinema, que para McLuhan “é a mensagem da transição da sucessão linear para a configuração” (1969, op. cit., p. 26-27), o fotógrafo defende a fragmentação da imagem estática e as diversas sequencialidades que a sua montagem permite.

Chegamos assim à relação entre o meio e a fotografia. Para alguns pesquisadores, a discussão do meio fotográfico “apresenta a desvantagem, grave, de remeter à teoria da comunicação, à transmissão de mensagens e de informações – como não pensar no célebre “O meio (*médium*) é a mensagem”, e McLuhan?” (ROUILLE, 2009, p. 353). Defendemos que a aproximação entre o meio e a fotografia como parte da análise da produção fotográfica de Alair Gomes é importante pois nos remete ao debate de época, sobretudo pelo diálogo que Alair estabelece com esse debate.

As múltiplas funções que a concepção de meio fotográfico adquire fazem com que, em determinados momentos, o meio designe o suporte técnico e, em outros momentos, refira-se ao fato de que é “inseparável dos usos que preenche, da visão que autoriza, do campo específico em que se desenvolve e, nesse caso, das funções estéticas que assume” (ROUILLE, 2009, loc. cit.). Alair Gomes sustenta que não é mais o aparato tecnológico que define a mensagem, mas “tantas vezes, é a

¹² Enfatizamos aqui a discussão levada a cabo por Alair Gomes em relação ao conceito de meio de McLuhan, como o de meio de comunicação como extensão humana, como no excerto: “Concretiza ele, então sim, concretiza-se também nele uma real expansão dos sentidos humanos, ou mesmo do próprio homem. [...] Cada novo grande meio técnico modifica as condições de experiência e do comportamento humanos, modificando também assim o ambiente, a formação pessoal, a história. Nesta versão, ficariam mais claros as conexões entre as ideias de McLuhan e o que de melhor se faz em psicologia” (GOMES, 1969, p. 84).

¹³ Para McLuhan, vários desses “limites de ruptura” são visíveis inclusive o limite entre o estase e o movimento, e entre o mecânico e o orgânico no mundo das artes plásticas. Um dos efeitos da fotografia estática foi o de suprimir o consumo conspicuo ou privilegiado dos ricos, mas o efeito do movimento na fotografia foi o de fornecer “bens de fantasias aos pobres do mundo inteiro (MCLUHAN, 1969, p. 56).

mensagem que espera o meio, motiva o meio, planeja o meio e concretiza o meio!” (GOMES, 1969, p. 84). Essa discussão torna-se importante não apenas no que diz respeito às artes naquele período, mas, sobretudo, porque contribuiu para a análise dos trabalhos fotográficos de Gomes realizados nos Estados Unidos, como livros de artistas, jornais e revistas.

Assim como a imagem estática, o suporte impresso configura-se como um objeto estático, fruto da era mecânica da impressão industrial e, assim, caracteriza-se pela fragmentação do seu conteúdo linearmente espalhado pelas páginas. Igualmente, o suporte impresso faz com que este meio de comunicação produza pontos de vista fixos, como apresentado acima, homogeneizando o pensamento e a experiência. A discussão sobre o reposicionamento do conceito “meio como mensagem” de McLuhan na possibilidade de sua fórmula inversa é bastante relevante para Alair, de modo que ele a retomou em diversos momentos. A reprodução mecânica do texto e da imagem possibilitou a produção de trabalhos artísticos em série, assim como outras formas de circulação. Esses são pontos que se conectam tanto com a resenha aqui analisada como com a produção fotográfica publicada por Alair Gomes nos EUA¹⁴.

A discussão também surge em um texto denominado *O livro, hoje*, publicado na *Shell em revista* no início de 1971. Comentando a situação contemporânea do livro do meio impresso, o fotógrafo toma como objeto de análise as novas possibilidades do suporte impresso, como o uso artístico em jornais, revistas e livro de artista. Além da aproximação com algumas ideias de McLuhan já postas na resenha *Understanding media*, é preciso acrescentar que o teórico canadense elaborou vários outros de seus projetos juntamente com o designer gráfico norte-americano Quentin Fiore, que esteve no Brasil no final de 1969 participando como jurado de um concurso de cartazes que contava com a participação de Pignatari e de Alair Gomes¹⁵. Após se conhecerem nessa ocasião, ambos mantiveram uma longa correspondência onde trataram de temas como as imagens de carnaval do fotógrafo e a possibilidade de utilizá-las em seus projetos gráficos.

Os dois pontos apresentados até aqui unem-se ao tema do meio fotográfico de McLuhan e apontam para questões que serão aprofundadas nos capítulos seguintes, articulando a discussão aos trabalhos fotográficos publicados nos EUA. Verifica-se, pois, que o debate em torno da fotografia, do suporte impresso, do livro e de outros termos adjacentes está presente nos escritos de Alair Gomes e também nas suas conversas e correspondências com profissionais estrangeiros, constituindo desse modo uma espécie de *rede* em que tais questões se evidenciam.

¹⁴ Defendemos aqui um reposicionamento do que André Rouillé aponta: “as eras do carvão e do ferro, da mecânica e da química, que é da fotografia são sucedidas pela era eletrônica, isto, um novo estado da ciência, da indústria e da informação, e de novas necessidades em imagens, que ultrapassam em muito as capacidades do procedimento fotográfico, criticam-no de obsolescência, e colocam-no às margens da produção” (ROUILLÉ, 2009, p. 339-340).

¹⁵ Em uma outra notícia do jornal *Correio da Manhã*, datada de 19 de novembro de 1969, o crítico Jayme Mauricio informava que a estadia de Fiore no Rio de Janeiro, e as viagens para Brasília e depois para São Paulo, eram de responsabilidade de Alair Gomes (MAURICIO, 19 nov. 1969, p. 3).

1.2 A reprodutibilidade - de Benjamin a McLuhan

Na década de 1960, os artistas iniciaram uma grande investigação sobre a reprodução como uma maneira de ressignificação de suas produções artísticas. Segundo Arthur Danto (2006), o período pode ser entendido como um momento em que as obras de arte não podiam ser determinadas por uma estrutura formal padronizada, no qual “as estruturas narrativas da arte representacional tradicional e da arte modernista desgastaram-se pelo menos no sentido de que deixaram de desempenhar um papel ativo na produção da arte contemporânea” (p. 53).

A fotografia foi um dos principais agentes na reconfiguração do campo artístico naquele período, sendo o *lócus* de ação de diversos artistas e o lugar em que a produção, a circulação e a recepção do trabalho artístico foi retrabalhado. Da mesma forma, foi o momento no qual o uso de noções e categorias como *arte*, *artista*, *obra*, *campo de arte* foram repensadas e reavaliadas¹⁶.

A nova posição da fotografia, reconhecida como um trabalho de arte, esteve relacionada, por exemplo, com uma mudança na noção até então vigente de suporte artístico. O texto clássico de Walter Benjamin, *A obra de arte da era de sua reprodutibilidade técnica* [1936], permite-nos discutir a maneira como a fotografia, por meio da reprodutibilidade da imagem enquanto dispositivo de montagem, apresentação ou documentação, transformou significativamente o formato e a lógica de circulação das formas tradicionais de arte. Essas alterações se deram também nos novos significados da imagem e na percepção do público, pois “na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido” (BENJAMIN, 2012, p. 183).

Levar em consideração o texto de Benjamin significa atentar para o contexto geral de discussão sobre a reprodutibilidade e a arte, pois, relativizando a totalidade dada ao texto, “o ensaio aqui em questão fundou toda a discussão contemporânea sobre a questão da transformação da arte por meio de sua reprodução” (HULLOT-KENTOR, 2009, p. 20). A ideia de reprodutibilidade técnica, tão cara à Benjamin, é percebida apenas através dos seus efeitos: a possibilidade de muitas cópias; a independência de um original como em uma reprodução manual; a facilidade de transporte do original para lugares nos quais o referente não poderia ser levado de outra maneira¹⁷.

Embora “A obra de arte na era de reprodutibilidade técnica” tenha sido escrita em 1936, como comenta Detlev Schottker, a retomada do texto se deu na metade dos anos 1980¹⁸, princi-

¹⁶ Como defende Peter Osborne (2010), a totalidade da fotografia é um processo de unificação de diversas visualizações da imagem fotográfica como “forma cultural”, compreendendo arranjos específicos entre formas materiais e seus usos sociais. Para o autor, são os significados de uso que determinam a unidade da fotografia nesse campo em expansão, a unidade que conferimos a ela em cada caso singular.

¹⁷ Hullot-Kentor aponta ainda um último efeito: a destruição da aura pela reprodutibilidade técnica. Mas problematiza esta tese amplamente conhecida acerca do texto. Naquilo que Benjamin vê como sendo “a cópia da obra de arte e força a desistir de qualquer afirmação de autenticidade, bem como de qualquer resistência ao exame minucioso” (BENJAMIN, 1975, p. 13-16 apud HULLOT-KENTOR, 2009, p. 13), Hullot-Kentor afirma que “caso Benjamin tivesse investigado a reprodução técnica nas artes de forma mais concreta, a aura se mostraria um objeto mais complexo” (Ibid.), apontando o caráter aurático do próprio texto. Assim, embora tido como um dos principais pontos da tese de Benjamin, não abordaremos de modo pormenorizado a questão da aura.

¹⁸ A repercussão já havia se iniciada pontualmente em 1970 “graças ao ensaio Elementos para uma teoria dos meios de comunicação [...], de Hans Magnus Enzensberger [que] interessava-se por uma teoria da práxis das mídias [...] sugerindo um uso emancipatório das mídias” (SCHOTTKER, 2012, p. 91-92).

palmente pelos autores da Escola de Toronto¹⁹, como as pesquisas de Eric Havelock, na História da Grécia Antiga e na teoria das mídias; os trabalhos de Marshall McLuhan, que em seus diversos livros debateu o tema da mídia de massas na atualidade. O fato para o qual chamamos a atenção neste tópico é que a referência à repercussão do escrito de Benjamin em autores como McLuhan²⁰ nos permite propor relações e discutir temas, como o da reprodutibilidade, que em grande medida se fazem presentes nos trabalhos fotográficos de Alair Gomes.

A complexidade da transformação da fotografia como objeto especial de estudo e de produção de arte foi constatada no trabalho de Christopher Phillips (1982). O autor defende que, se por um lado houve a reformulação do conceito de “aura” da arte tradicional e das velhas noções de conhecimento da estampa, posicionando o fotógrafo como um artista criativo, singular e autêntico, por outro lado, houve também a reapropriação das noções de multiplicidade, reprodutibilidade e ubiquidade da fotografia como produto de processos da indústria moderna que modificaram a tradição cultural e transformaram radicalmente suas funções e o modo de percepção.

Os deslocamentos que a fotografia como trabalho de arte provocou alcançaram definitivamente os espaços de exposição, de maneira que tais espaços - até então consagrados apenas aos suportes tradicionais - passaram a apresentar alternativas à exibição da nova arte. Segundo Rosalind Krauss (2006), “quer se trate de museu, salão oficial, feira internacional ou exposição particular, esse espaço era constituído em parte pela superfície contínua da parede [...] concebida cada vez mais para expor arte” (p. 156). Ou seja, o que vemos é que a partir dos anos 1960 há uma ampliação dos espaços para exibição que adotam a fotografia como objeto central, e o suporte impresso foi um dos lugares privilegiados.

As relações discutidas, entre as esferas da reprodutibilidade ou da singularidade da fotografia no campo da arte, dentro e fora do museu, incluíam o espaço de exposição. O suporte impresso foi uma importante alternativa aos gêneros canônicos das artes, e também para se repensar o lugar da arte e os meios de circulação de massa, como jornais, revistas e livro de artista. Como defende Anne Rorimer (1999), “a página ou as páginas de um livro ou revista tomaram o lugar de espaço tradicional de exposição” (p. 11), o que nos permite afirmar que as propostas artísticas podem ser vistas como questionamentos, reinterpretações e/ou abandono das categorias tradicionais de pintura e escultura e, de alguma maneira geral, a página ou as páginas de um livro ou revista tomaram o lugar do espaço tradicional de exposição”²¹ (1999, p. 11), o que nos permite afirmar que as propostas artísticas podem ser vistas como questionamentos, reinterpretações e/ou abandono das categorias tradicionais de pintura e escultura e, de alguma maneira, compartilham das diversas expectativas dos artistas “redefinindo a natureza do plano horizontal e retangular da pintura e o volume do objeto no espaço”²² (idem).

19 “Tratava-se de um grupo de historiadores, filólogos e etnólogos que se dedicavam à questão da comunicação na Antiguidade, na Idade Média e no início da Modernidade” (Ibid., p. 93).

20 Detlev Schottker afirma que “o diagnóstico de Benjamin sobre a arte na era da técnica não estava tão distante das ideias de McLuhan [pois] ambos tratavam do impacto das mídias, em particular das imagens produzidas tecnicamente, sobre os modos de pensamento e percepção. Tampouco há de se excluir certa familiaridade de McLuhan com as ideias de Benjamin. A primeira tradução para o inglês do ensaio de Benjamin saiu na revista *Studies on the Left*, em 1960” (2012, p. 93).

21 No original: “the page or pages of a book or magazine take the place of the traditional exhibition space” [tradução nossa].

22 No original: “they have redefined the nature of the rectangular, flat picture plane and the volumetric object in space” [tradução nossa]. A definição da pintura e da escultura a partir da definição de seus meios foi defendida principalmente pelo crítico

A redefinição das categorias artísticas realizada em suportes tradicionais esteve também presente na elaboração dos aspectos estruturais da produção de Alair Gomes, como é possível perceber no momento em que o autor defende “as novas relações ou sistemas de ordem que podem emergir das potencialidades do meio fotográfico” (GOMES, 1976, s.p.). Como propomos nesse trabalho, tal redefinição assume esquemas de organização e relações específicas com o suporte impresso em cada um dos quatro ensaios que estiveram em circulação em revistas e livros fotográficos no contexto norte-americano entre 1971 e 1987, e que são aqui objetos de análise.

1.3 Uma perspectiva norte-americana

Os cinco trabalhos fotográficos que compõem a produção de Alair Gomes nos EUA nos incita a compreender melhor qual o sentido que a recorrência de ter publicado tal quantidade de ensaios naquele país possui em sua trajetória artística. A resenha *Understanding Media* sobre Marshall McLuhan e as transformações culturais e tecnológicas já o a parte o desconectadas e livros de artista norte-americanos. A er funções esentação fotogrceber sua relaçdiscutidas também são parte desse trabalho e evidenciam os interesses e as ações do governo norte-americano no contexto geopolítico latino-americano de meados do século XX²³.

A presença de Alair Gomes no meio acadêmico carioca, as relações que travou com personagens da cena científica, artística e editorial norte-americana e, principalmente, os veículos de imprensa nos quais publicou seus textos indicam o contexto no qual estava inserido. A sua participação nos *Cadernos Brasileiros*, onde a resenha assinalada acima foi publicada, é significativa nesse sentido pois nos permite perceber acontecimentos que ocorreram nas esferas políticas e culturais no Brasil que estão ligados a movimentos maiores, como a *Guerra Fria Cultural*.

Este termo diz respeito a uma perspectiva de análise que contempla os eventos ocorridos após a Segunda Guerra Mundial entre os EUA e a União Soviética (URSS) a partir das esferas cultural e artística. Para David Cauter, “a guerra física total praticada de 1939 a 1945 foi seguida de uma guerra totalmente ideológica e cultural entre os vencedores”²⁴ (2008, p. 5). Para a historiadora e jornalista Frances Stonor Saunders (2008), que afirma que os interesses tanto dos EUA quanto da União Soviética, não se respaldavam somente em acordos políticos, econômicos e militares, destacando também que a abordagem de conquista pela opinião mundialmente utilizada requereu um arsenal de armas culturais como livros, revistas, exposições de arte e concertos musicais. A disputa entre as duas potências embasava-se em fatores ideológicos difundidos por meio de propaganda

Clement Greenberg.

23 Embora de origem canadense, “a relação com os EUA, onde suas ideias foram amplamente difundidas, torn[ou] McLuhan “o filósofo favorito da Madison Square Avenue”, e possivelmente é a mais interessante e serve para a compreensão que se pretende fazer ao analisarmos o cinema americano como extensão, com trocadilhos, da reflexão de Marshall McLuhan” (SILVA FILHO, 2006, p. 53).

24 No original: “The total physical war practised from 1939 to 1945 was followed by a total ideological and *cultural* war between the victors” [tradução nossa].

e da promoção de uma multiplicidade de atividades culturais, tais como congressos, seminários, premiações e viagens a cientistas, professores e intelectuais.

O arsenal cultural norte-americano dirigiu-se sobretudo aos países abertos da Europa Ocidental, onde os círculos comunistas eram fortes e precisavam ser “combatidos”. De acordo com Olga Glondys, “se tratava de influir discretamente na opinião pública e nas políticas dos países europeus que recebiam ajuda do Plano Marshall” (2012, p. 21) e nas suas respectivas zonas de interesses globais. Mas esses esforços não se resumiram apenas ao continente europeu.

Os EUA e os assim denominados países latino-americanos envolveram complexas relações diplomáticas, que adquiriram maior importância para o governo norte-americano a partir da preocupação surgida da forte presença comunista em territórios próximos ao seu e diretamente relacionados à Revolução Cubana de 1959. Logo, abordar a dimensão cultural da Guerra Fria na América Latina é de importância fundamental para este trabalho pois ajuda a compreender melhor os aspectos de produção e circulação de trabalhos no espaço da arte e da cultura.

Como apontam Benedetta Calandra e Marina Franco (2012), a dimensão cultural também possibilita introduzir novos atores sociais na investigação histórica, dar atenção a novos objetos de estudos e considerar novas questões. Sobre as semelhanças e as diferenças nas relações da Guerra Fria Cultural na Europa Ocidental e na América Latina, por exemplo:

Conhecemos a presença na América Latina de certas práticas próprias da Guerra Fria cultural europeia: o Congresso pela Liberdade da Cultura e suas publicações, o trabalho de propaganda realizado pela USIA²⁵, a existência de políticas enquadadas no conceito de diplomacia pública (em relação à intelectualidade ou à educação), ou a presença de fundações privadas norte-americanas (TRISTÁN, 2012, p. 53)²⁶.

Já os aspectos que diferenciam e particularizam a perspectiva latino-americana estariam na percepção de que essas relações culturais são claros antecedentes da perspectiva cultural, “com o uso da propaganda na diplomacia pública ou a presença de fundações privadas que intervieram no âmbito cultural” (Ibid., p. 54)²⁷. O autor refere-se, por exemplo, aos veículos de propaganda, como o caso das revistas *Cuadernos* e *Mundo Nuevo*, ambas vinculadas ao Congresso pela Liberdade da Cultura (CLC) e com ampla difusão pela América Latina.

O caso de *Cadernos Brasileiros* (CB), onde a resenha sobre McLuhan foi publicada, é um importante elemento para compreender a participação de forças diplomáticas e culturais norte-americanas presentes na América Latina, possibilitando novos olhares para a produção de Alair.

Publicado no Rio de Janeiro entre os anos de 1959 e 1970, CB tem sua origem nas atividades do CLC²⁸. Ocorrido em Berlim em 1950, com a participação de 118 intelectuais de 21 países, como aponta o trabalho de Kristine Berghe (1997), o discurso norteador do evento girava em torno da liberdade, do totalitarismo e das responsabilidades dos intelectuais frente a esses temas²⁹.

Os cinco debates principais tiveram por temas “Ciência e Totalitarismo”, “Arte, Artistas e Liberdade”, “O Cidadão numa Sociedade Livre”, A Defesa da Paz e da Liberdade” e “Cultura Livre num Mundo Livre” (SAUNDERS, 2008, p. 95).

A partir do primeiro encontro, o CLC estruturou-se em um secretariado internacional com comitês espalhados por diversos países. O conjunto de atividades realizadas pelos diversos comitês compreendiam, dentre outras coisas, a realização de colóquios e financiamento de viagens³⁰, assim como a publicação de uma série de revistas que acompanhava os rumos dos encontros e os divulgavam em cada país, a partir dos respectivos comitês nacionais³¹. Para a discussão aqui proposta, enfatizaremos primeiro as publicações e, em um segundo momento, os aspectos das viagens.

28 A notícia que marcou a história do CLC foi a descoberta, em 1966, de que ele era financiado pelo governo norte-americano por meio da Agência Central de Informações (CIA). Como coloca Frances Saunders, a CIA foi criada em 1947 e marca “uma nova fase da Guerra Fria [com] o objetivo de coordenar as informações militares e diplomáticas [e] autorizada a colher informações ou intervir secretamente nos assuntos de outras nações” (2008, p. 47).

29 O CLC foi uma resposta dada à campanha internacional comunista denominada “Movimento pela Paz”, que tinha como um dos objetivos centrais “formar uma ampla frente antiamericana” (RIBEIRO, 2008, p. 262). Esse movimento organizou várias atividades – dentre eles, o Congresso Mundial dos Intelectuais pela Paz, em Breslávia, (Polônia, 1948), o Congresso Nacional dos Combatentes da Paz, em Paris (França, 1948), seguido do I Congresso Mundial da Paz, ocorrido em Praga e em Paris (1949) e a Conferência Cultural e Científica pela Paz Mundial, ocorrida em Nova York em 1949 (SAUNDERS, 2008). Tanto Kristine Berghe (1997) como Frances Saunders (2008) afirmam que o CLC foi marcado por uma polarização de ideias a respeito do melhor modo de combater a frente comunista. Essa polarização se deu, segundo a autora, na oposição entre os participantes norte-americanos e europeus: enquanto o posicionamento dos primeiros eram abertamente anticomunistas e criticavam a neutralidade dos países não alinhados, a posição dos europeus era intermediária. No início, o CLC “se apoia[va] em grande medida na participação de ex-comunistas transformados em anticomunistas” (BERGHE, 1997 p. 14). No original: “se apoya[ba] en gran medida en la participación de ex-comunistas transformados en anticomunistas” [tradução nossa]. Depois ocorreu uma transição, voltado “mais à esquerda não comunista a serviço do progresso, da internacionalização da cultura e da liberdade artística” (Ibid.). No original: “se dirige más hacia la izquierda no comunista al servicio del progreso, de la internacionalización de la cultura y de la libertad artística” [tradução nossa]. Como ainda afirma Saunders, “o tom moderado era essencial para que o Congresso pela Liberdade Cultural viesse a consumir uma de suas principais tarefas: conquistas os hesitantes” (2008, p. 108).

30 O colóquios “que trata[va]m de temas tão variados como a cultura europeia, o desenvolvimento da ciência e a relação entre progresso e liberdade [...] financia[va] viagens de intelectuais e oferece ajuda a artistas perseguidos” (BERGHE, loc. cit., p. 15). No original: “tratan de temas tan variados como la cultura europea, el desarrollo de la ciencia y la relación entre progreso y libertad [...] financia viajes de intelectuais y brinda ayuda a artistas perseguidos” [tradução nossa]. Um exemplo do financiamento de intelectuais foi o do compositor e escritor Nikolai Nabokov, que “lançou-se em sua nova carreira de empresário da Guerra Fria Cultural” (SAUNDERS, 2008, p. 119). Dentre outros objetivos, Nabokov tinha que arregimentar intelectuais da esfera comunista para o círculo do CLC. Isso ocorreu com a vinda de um adido da embaixada polonesa que havia participado da conferência comunista em Nova York. Também estava sob seu comando a organização de grupos de estudantes franceses e a apresentação de palestras como “a arte no sistema totalitário”, realizadas em Berlim.

31 Os comitês nacionais tomavam conta não apenas das revistas, como também “organiza[vam] visitas de intelectuais europeus e exposições de jovens pintores, funda[ra]m bibliotecas e saem em defesa de intelectuais perseguidos tanto em outras partes do mundo como na América Latina” (BERGHE, Ibid., p. 16-17). No original: “organiza[van] visitas de intelectuais europeus y exposiciones de pintores jóvenes, funda[ra]n bibliotecas y salen en defensa de intelectuales perseguidos tanto en otras partes del mundo como en América Latina” [tradução nossa].

25 USIA – *United States Information Agency*. Segundo Glondys, órgãos como a USIA “tinham como objetivo informar e contrariar os estereótipos desfavoráveis sobre os norte-americanos e suas políticas” (2012, p. 20). No original: “tenían como objetivo informar y contrarrestar los estereotipos desfavorables sobre los norteamericanos y sus políticas” [tradução nossa].

26 No original: “En primera instancia, nuestra respuesta es positiva. [...] sabemos la presencia en América Latina de ciertas prácticas propias de la guerra fría cultural europea: el Congreso por la Libertad de la Cultura y sus publicaciones, el trabajo de propaganda realizada por la USIA, la existencia de políticas enmarcadas en el concepto de diplomacia pública (en relación con la intelectualidad o la educación), o la presencia de fundaciones privadas norte-americanas” [tradução nossa].

27 No original: “con el uso de la propaganda en la diplomacia pública o la presencia de fundaciones privadas que intervenían en el ámbito cultural” [tradução nossa].

O comitê brasileiro, chamado Associação Brasileira do Congresso pela Liberdade da Cultura (ABLC), foi fundada no Rio de Janeiro em 1958, possuía vínculo estrito com o CLC internacional e com o seu projeto na América Latina³², dado que no:

ato constitutivo, além de grande número de escritores, jornalistas e artistas, [estava] o escritor Julián Gorkí, diretor da revista “Cuadernos” de Paris [a *Preuves*], que desempenha a função de secretário para a América Latina do Congresso pela Liberdade da Cultura (CADERNOS, 1959, p. 35 apud BERGHE, 1997, p. 55).

Assim tinha início os *Cadernos Brasileiros*³³. Cada número da revista era composto de uma seleção de textos, distribuídos em seções temáticas que variavam a cada número, como Artigos, Resenhas de Livros, Temas e Variações, Arte, Poesia, Livros, Ficção, Cartas, Entrevista, Atualidades, Imagem, Música, dentre outras. Berghe destaca o aumento da seção Artigos, assim como da produção de edições monográficas, esporádicas no começo mas que ganharam contornos mais nítidos³⁴. Os novos elementos eram resultado de:

trabalho de redação [que] se faz mais visível [e que] corrobora a hipótese de que esta data corresponda a um momento de reflexão sobre a política de redação da revista e que esta reflexão dá lugar a uma decisão de reforçar a ingerência da equipe responsável (BERGHE, 1997, p. 37)³⁵.

O crescimento da revista se deve principalmente ao “incremento da quantidade de colaboradores diferentes”³⁶ (Ibid., p. 47). Quando esses autores são classificados segundo suas procedências geográficas, verifica-se que mais de três quartos são brasileiros. Como a autora sugere, “longe de registrar uma abertura para o exterior, a revista se volta cada vez mais para o Brasil”³⁷ (Ibid., p.

³² Por volta de 1966, *CB* passa a receber colaboração do Instituto Latino-Americano de Relações Internacional (ILARI), um “órgão intermediário entre as associações nacionais e a Fundação Ford [...] que forma parte de uma nova organização mundial, a Associação Internacional para a Liberdade da Cultura (AILC)” (BERGHE, Ibid., p. 21). No original: “órgano intermediário entre las asocioanes nacionales y la Fundación Ford [...] que forma parte de una nueva organización mundial, la Asociación Internacional para la Libertad de la Cultura (AILC)” [tradução nossa].

³³ O trabalho de Kristine Berghe (1997) realiza uma apresentação geral e pormenorizada dos *CB*, analisando tanto a sua estrutura editorial quanto seus conteúdos publicados. A autora propõe a apresentação geral da revista, seguida dos campos intelectual, institucional e político, e ao fim realiza uma análise diacrônica do conteúdo publicado durante toda a existência da publicação (1959 – 1970), dividindo-a em três fases: a fase da ofensiva anticomunista (1959-1962), os discursos de transição (1963-1966) e as redefinições das posições (1966-1970).

³⁴ As edições monográficas foram reunidas sobre os temas: Rumos da política brasileira (*CB* n. 16), O livro brasileiro (*CB* n. 17), A reforma agrária (*CB* n. 19), Os militares (*CB* n. 39), Revolução de outubro (*CB* n. 44), Relações Brasil-Estados Unidos (*CB* n. 45), Oitenta anos de abolição (*CB* n. 49), Universidade e Desenvolvimento (*CB* n. 53), Portugal (*CB* n. 55) e Nordeste do Brasil (*CB* n. 59). Nesse breve apanhado, percebe-se a presença repetida do tema da universidade brasileira. Como veremos mais a frente, esse será um dos temas discutidos por Alair Gomes, evidenciando a importância da discussão para o período.

³⁵ No original: “trabajo redacional [que] se hace más visible [y que] vale avanzar la hipótesis de que esta fecha corresponda a um momento de reflexión sobre la política redacional de la revista y que esta reflexión da lugar a una decisión de reforzar la injerencia del equipo responsable” [tradução nossa].

³⁶ No original: “incremento de la cantidad de colaboradores distintos” [tradução nossa]. A autora aponta uma constancia média de dois artigos por autor, de modo que não há sobreposição de determinados nomes.

³⁷ No original: “En efecto, lejos de registrar una apertura hacia el exterior, la revista se repliega cada vez más sobre Brasil” [tradução nossa].

50), demonstrando as mudanças editoriais que alteraram o interesse interno dos escritores participantes. Não é demais sinalizar que a revista era publicada apenas em português, o que fazia com que sua circulação não fosse internacional.

Percebemos, assim, a implantação de um modelo que seguia parâmetros internacionais de publicações e que, paulatinamente, vai sendo alterado para um formato específico de uma equipe editorial local. Berghe afirma que esse movimento foi similar às transformações dos temas publicados, ou seja, que a respeito do discurso nacional e da cultura latino-americana na revista, é “possível perceber outra divisão dos trabalhos discursivos: enquanto os congressistas estrangeiros produzem mais ensaios políticos, os nacionalistas da associação brasileira publicam antes de tudo estudos sobre arte e cultura” (Ibid., p. 128)³⁸.

A presença de figuras do meio artístico e literário brasileiro na equipe editorial do *CB* ajudou-nos a compreender o perfil da revista. O crítico Afrânio Coutinho era o diretor e acompanhou o desenvolvimento da publicação durante toda a sua duração. O crítico de arte Clarival do Prado Valladares, já membro da redação, passou a ocupar o cargo de editor assistente em 1965 e, logo depois, assumiu a edição adjunta do *CB*, responsável pela seção de artes plásticas. Ambos - diretor e editor - do *CB* tiveram passagens pelos EUA durante os anos 1950³⁹, de modo que as suas referências culturais e ideológicas a respeito daquele país podem ser tidas como um indício importante para inserir a participação de Alair Gomes na revista, assim como sinalizam a participação dos três personagens em uma mesma parte da cena cultural carioca.

Alair gomes publicou nos *CB* cinco textos - dois artigos e três resenhas - em um arco temporal que vai de 1962 a 1969, ou seja, da época em que o *CB* era vinculado ao CLC até a transferência do financiamento para o Instituto Latino-Americano de Relações Internacionais (ILARI). Sua participação, mesmo que esporádica, permeia diferentes configurações editoriais da revista. Embora nesse momento não aprofundemos nas análises de tais textos, pode-se notar como o contexto apresentado aproxima o objeto desta pesquisa com as relações acadêmicas, científicas e culturais entre o Brasil e os Estados Unidos.

As estratégias de aproximação norte-americana, próprias da diplomacia cultural, contribuiu para que naquele período um fluxo considerável de artistas partissem para aquele país. A

³⁸ No original: “possible perceber otra division del trabajo discursivo: mientras que los congressistas extranjeros producen más bien ensayos políticos, los nacionales de la AB publican ante todo estudios sobre arte y cultura” [tradução nossa]. Essa alteração pode ser pensada juntamente com o início de anúncios publicitários na revista, em 1965, de modo que “la publicidade echa luz sobre las relaciones publicas de la revista y las otras prácticas culturales con que se vincula, su examen se impone” (BERGHE, Ibid., p. 42). Os quatro primeiros anos de anuncio estão voltados quase exclusivamente a CLC, com propagandas de outras publicações da Associação Brasileira. Depois de 1962, continua Berghe, o aumento dos anúncios vem “em sua maior parte de empresas nacionais fabricantes de productos culturais. Os anunciantes mais frequentes são revistas sobre artes, livrarias e galerias de arte”. No original: “en su mayor parte de empresas nacionales fabricantes de procuctos culturales. Los anunciantes más frecuentes son revistas sobre artes, librerías y galerías de arte” [tradução nossa]. Parte dos anúncios também vinha de revistas estrangeiras, sendo as norte-americanas de teor mais acadêmico e as latino-americanas de viés cultural.

³⁹ Afrânio Coutinho “depois de ter trabalhado nos EUA como colaborador do Digest Reader em português, estabelece-se no Rio de Janeiro como professor e crítico literário” (BERGHE, Ibid., p. 50). No original: “después de haber trabajado en los EE.UU. como colaborador del Digest Reader en português, se establece en Rio de Janeiro como profesor y crítico literário”. Elizabeth Cancelli (2012) indica que Afrânio Coutinho aparece em um ofício do governo norte-americano entre os nomes de “receptores entusiastas” da tradução para o português do livro de Morison e Commager, *The Growth of the American Republic* (Ibid., p. 72). Já Clarival do Prado Valladares, formado médico na Bahia, estudou nos EUA entre 1951 e 1955 para realizar os cursos de pós-graduação em Patologia na Universidade de Harvard, e em Biologia em Massachussets Institute of Technology, ambos em Boston.

perspectiva gerada pela noção de *Guerra Fria Cultural* aponta pois para a participação de uma série de ações de financiamento que foram dinamizadas por diversas instituições, possibilitando assim a realização de inúmeros intercâmbios culturais e acadêmicos. Como afirma Dária Jaremtchuk, “a saída dos artistas para os Estados Unidos ocorreu dentro da legalidade e foi facilidade, em grande parte das vezes, pelo recebimento de prêmios de viagem ao exterior ou de bolsas de estudos” (2014, p. 2)⁴⁰.

Segundo a autora, “entre as deslocaram-se para os EUA, ora para que conhecessem instituições para concretizar essa política estava a disponibilização de bolsas de estudos e subvenções a professores, artistas e intelectuais para que conhecessem instituições e universidades norte-americanas» (Ibid.). Organizações como a Fundação Guggenheim, Fundação Fullbright, Organização dos Estados Americanos (OEA), o *Center for Inter-American Relations* (hoje *American Society*) e *Brazilian-American Cultural Institut* (BACI) foram responsáveis por ações de aproximação como as citadas acima. Foi por meio de bolsas de pesquisa e prêmios de viagens que nomes como Amílcar de Castro, Antonio Henrique Amaral, Antonio Maia, Antonio Dias, Maureen Basilliat, Raymundo Collares, Rubens Gerchman, Anna Maria Maiolino, Abdias do Nascimento, Hélio Oiticica e Lydia Okumura, dentre outros, deslocaram-se para os EUA (JAREMTCHUK, 2012a).

No caso de Alair Gomes, em 1961 o brasileiro recebeu uma bolsa da Fundação Guggenheim, na categoria de pesquisas voltadas ao campo da História da Ciência e Tecnologia, sendo recebido entre 1962 e 1963 no Departamento de Física da Universidade de Yale. Já no período entre 1975 e 1976, ele foi convidado pelo Departamento de Recepção de Estado dos Estados Unidos para visitas em Nova York, Washington e São Francisco (FOUNDATION, 2001, s. p.), concomitantemente à sua participação na Quarta Conferência Internacional para a Unidade das Ciências, em Nova York, em novembro de 1975.

Essas viagens possuem relações com a posição de Alair Gomes como professor e pesquisador na pós-graduação do Instituto de Biofísica da UFRJ, e por esse motivo serão melhor analisadas no próximo tópico. Podemos por hora verificar que foi por meio desses recursos que o fotógrafo transitou entre o Brasil e os Estados Unidos. Os contatos então realizados permitiram que seus trabalhos fotográficos fossem primeiramente apresentados ao público norte-americano.

Como o pesquisador Fernando Atique (2010) aponta, em seu trabalho sobre o relacionamento cultural do Brasil com os Estados Unidos a partir da arquitetura e do urbanismo,

O “mundo americano” é um recurso retórico que aponta para uma pluralidade de eventos, de personagens e de fontes que, embora tenham origem e trajetórias próprias, ao serem confrontados uns com os outros, e vistos em conjunto, permitem a criação de uma teia que enreda todo o processo de americanização (ATIQUE, p. 22)⁴¹.

⁴⁰ Sobre a relação entre a saída dos artistas do país como consequência do golpe e a instauração da ditadura militar, a autora aponta que, embora conectado às especificidades daquele omento político, “não ter havido um contingente declaradamente de exilados ou de banidos políticos no meio das artes visuais, [pois] não estiveram oficialmente impossibilitados de retornar ao Brasil” (Ibid., p. 2).

⁴¹ Na primeira parte do livro chamado “Americanismo, pan-americanismo e interamericanismo: o “lugar” do Brasil”, o autor analisa de maneira pormenorizada as três noções que dão título ao capítulo, mas tendo como ponto de partida os Congressos

Assim como os trabalhos de Jaremtchuk e Atique exploram, respectivamente, o intercâmbio de artistas e arquitetos, por meio do financiamento de viagens e programas de bolsas entre Brasil e EUA, analisaremos agora a colaboração de instituições norte-americanas que, como defendemos aqui, é parte de um conjunto de fatores que aproximou e que possibilitou a realização dos trabalhos fotográficos aqui analisados.

1.4 O Instituto de Biofísica - fotografia, ciência e arte

A proposta de investigar a produção de Alair Gomes publicada em um livro de artista e também em revistas e jornais norte-americanos tem como objetivo compreender a inserção e a circulação do fotógrafo em uma rede de indivíduos e instituições cujos objetivos estavam diretamente relacionados aos interesses dos EUA, dentro do que foi tido como Guerra Fria Cultural.

Além das relações da Associação Brasileira do Congresso pela Liberdade da Cultura e o papel dos *Cadernos Brasileiros*, já discutidos, as relações entre a produção do fotógrafo e os EUA podem ser discutidas a partir de uma outra instituição-chave em sua trajetória: o Instituto de Biofísica da UFRJ (IB), local de trabalho e pesquisa científica de Alair Gomes durante as décadas de 1960 e 1970. Os laços do IB com o fotógrafo se dão tanto nos aspectos institucionais, por meio dos acordos financeiros que aquele instituto tinha com universidades e grupos privados estrangeiros, com destaque para o incentivo privado brasileiro e norte-americano, quanto pela percepção de que aquele ambiente foi propício à investigação científica do fotógrafo, em especial em áreas que possuíam em seu instrumental técnicas e experimentações óticas e fotográficas.

De acordo com a narrativa biográfica proposta por Aíla Gomes, irmã do fotógrafo, durante a década de 1950 ele se correspondia frequentemente com pesquisadores norte-americanos⁴² e, em alguns casos, a correspondência sugeria possibilidades de aprofundamento da sua pesquisa em alguma instituição norte-americana⁴³. Naquele período, Alair já havia desistido da carreira de engenheiro civil e elétrico – cujo título havia sido obtido na Escola Nacional de Engenharia da Universidade do Brasil - para se dedicar a pesquisas independentes e ao estudo da física moderna, da matemática, da lógica simbólica, da fisiologia e de vários ramos da biologia (GOMES, [1992?], p. 6).

Pan-Americanos de Arquitetos no cenário arquitetônico-urbanístico das Américas, dentro do arco temporal específico de finais do século XIX até meados da década de 1940.

⁴² Na correspondência do fotógrafo disponível para pesquisa, foi encontrado um grupo de cartas trocadas com pesquisadores norte-americanos, como, por exemplo, W.V. Quine (Departamento de Filosofia da Universidade de Harvard, 1953) e com Gardner Murphy (Diretor de Pesquisa da Fundação Menninger de Tratamento Psiquiátrico, em cartas que vão de 1959 até 1961). Nelas, há indicações por parte dos pesquisadores de possíveis revistas, como *Journal of the American Society for Psychical Research* e *ASPR Journal*, para que Alair Gomes publicasse sua pesquisa sobre o comportamento voluntário no sistema nervoso, intitulada “Os movimentos dos seres vivos”, que já havia sido publicada em português na *Revista Brasileira de Filosofia* em duas partes, em 1955 e 1956.

⁴³ No caso da correspondência com Murphy, a pesquisadora responde à possibilidade de Alair aprofundar sua pesquisa naquela instituição: “Of course, if you are able to come to the United States I shall be very delighted indeed to see you”. Carta de Gardner Murphy a Alair Gomes, 23 de agosto de 1961. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. Aíla Gomes comenta ainda o caso no qual, em meados de 1950, um trabalho desenvolvido por Alair na área de parapsicologia despertou interesse de um grupo de pesquisadores ligados ao laboratório de parapsicologia de Joseph Banks Rhine, da Duke University na Carolina do Norte (EUA), resultando em um convite para que ele integrasse o aquele grupo de pesquisa. Porém, o desenvolvimento do projeto requeria um patrocínio financeiro grande, o que não foi alcançado.

No entanto, nota-se que foi no início dos anos 1960 que a possibilidade de desenvolver uma pesquisa no exterior se concretizou, fato tal que nos permite compreender as condições possíveis para a viabilização da circulação de Alair Gomes pelos EUA.

Dentre os pesquisadores com os quais Alair Gomes já se correspondia nos anos 1950 estava o fisiologista australiano John Carew Eccles⁴⁴, de cuja linha de pesquisa aquele se aproximava⁴⁵. Em 1958, o fotógrafo chegou a enviar a Eccles uma versão em inglês do trabalho *O movimento dos seres vivos*⁴⁶, que respondeu positivamente sugerindo algumas revistas estrangeiras para a publicação. Eccles afirma também que iria ao Brasil em agosto de 1959 como convidado do médico e cientista Carlos Chagas Filho⁴⁷, fundador do Instituto de Biofísica da Universidade do Brasil, e que poderiam aproveitar a ocasião para se conhecer⁴⁸. De acordo com as memórias do fotógrafo organizadas por sua irmã, foi por meio da intermediação de Eccles que Alair Gomes conheceu Carlos Chagas Filho, que “logo depois o convidou para ser seu assistente e, particularmente, para organizar o curso de pós-graduação naquele Instituto” (Ibid., p. 10).

Alair Gomes ingressou na equipe do IB em um momento importante de reconfiguração da instituição, ou seja, o momento entre a transformação do Laboratório de Física Biológica em Instituto de Biofísica, em 1945⁴⁹, e o curso de pós-graduação em Biofísica, iniciado em 1962⁵⁰. Segundo Chagas Filho (2000), “dois problemas [...] surgiram para serem resolvidos imediatamente. O primeiro, o do potencial humano, então inexistente. O segundo, o do equipamento do laboratório com as novas técnicas físicas e bioquímicas” (p. 94).

Para a constituição do núcleo de jovens pesquisadores que se juntaram a mim e que, realmente, permitiram a formação do Instituto de Biofísica, procurei, em nosso país, encontrar alguns dos elementos de que necessitava [...] Dois caminhos tinha

eu a seguir o primeiro, o da formação em nossos próprios laboratórios, daqueles que o desejassem. O segundo, o envio ao estrangeiro do maior número possível de moços e moças (Ibid., p. 94; 96).

Segundo a pesquisadora Ana Luce Girão Soares de Lima (2011), o aumento dos gastos e investimentos fez com que o financiamento tivesse que vir, em grande parte, de fomentos externos ao poder público – já que na época ainda não havia uma política específica para pesquisa no campo das ciências⁵¹. Como o cientista declara: “Tive, então, a ajuda da Fundação Rockefeller, que só se alargou, mais tarde, com o Conselho Britânico, também muito restrito em suas possibilidades, e, finalmente, o Serviço Cultural do Ministério das Relações Exteriores da França” (CHAGAS FILHO, loc. cit., p. 96).

A participação das instituições norte-americanas no financiamento do IB, porém, superou significativamente a dos outros órgãos⁵². Como vimos, essa prática já ocorria há muito tempo, mas tornou-se oficial e, como ocorrido com o CLC, as instituições como a Rockefeller financiavam tanto a ida de pesquisadores brasileiros ao exterior, a vinda de profissionais estrangeiros ao país e a realização de atividades de divulgação científica e cultural.

Os seminários, conferências, colóquios e atividades experimentais de pesquisas realizados no período pelo IB visavam tornar público os trabalhos da instituição, assim como “pôr em contato os nossos cientistas com [...] informações detalhadas dos laboratórios estrangeiros, onde nossos pesquisadores, jovens ou menos jovens, po[deriam] estagiar para formarem seu espírito ou aprender novas técnicas de trabalho” (Ibid., p. 112)⁵³. O conjunto dessas atividades:

fez com que se tornasse uma espécie de plano-piloto para o projeto de pós-graduação que a Universidade do Brasil pretendia implantar nas áreas de biologia e medicina, Em 1962 com apoio do CNPq, da Capes - órgão do Ministério da Educação e Cultura, e da Fundação Ford, iniciaram-se formalmente os cursos de Física, Química e Biologia, que foram precursores da atual pós-graduação (MARIANI, 1982, s.p.).

Percebe-se que a ida de Alair Gomes para o IB foi a oportunidade para a formação do curso de pós-graduação. Chagas declara que a “criação da atividade de pós-graduação na universidade deu, ainda, um maior impulso à pesquisa no instituto. Nasceu essa atividade em nossa universidade graças à vinda ao Brasil de um diretor da Fundação Ford: Alfred Brown” (2000, p. 113)⁵⁴.

51 Chagas Filho amenta que “infelizmente, na ocasião não haviam fontes financeiras em nosso país para esses estágios no estrangeiro” (2000, p. 96). O Conselho Nacional de Pesquisa, recém criado em 1951, foi aos poucos preenchendo o déficit de investimento em pesquisas. Em 1974, o órgão torna-se o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

52 A Fundação Rockefeller é sucessivamente citada na autobiografia de Chagas Filho.

53 “Numerosos foram os pesquisadores estrangeiros: americanos, franceses, ingleses, italianos, alemães, espanhóis, portugueses, japoneses, australianos, dinamarqueses, belgas, holandeses, suecos, russos e latino-americanos — que ilustraram a atividade do instituto, fazendo seminários, pronunciando conferências ou participando de trabalhos experimentais. [...] A atividade de aproximação do instituto com a comunidade científica internacional fez-se, ainda, pela realização de simpósios ou colóquios” (CHAGAS FILHO, loc. cit., p. 111-112).

54 Ele prossegue: “Convidou-me, este, para um almoço na sede da representação da entidade à qual pertencia. Disse-me que

44 Eccles ficou conhecido por seus trabalhos sobre o modo como os impulsos nervosos são conduzidos pelos meios de neurotransmissores químicos, pesquisa que lhe rendeu o Prêmio Nobel de Fisiologia e Medicina de 1963, juntamente com Alan L. Hodgkin e Andrew F. Huxley. Apenas a título de correção, Alair Gomes também se correspondeu com Andrew F. Huxley, irmão do escritor Aldous Huxley, e não com o próprio Aldous, como consta no livro organizado por Aíla Gomes.

45 Alair Gomes afirma: “No início dos anos 1950 minha atenção voltou-se para a filosofia da natureza, especialmente para um problema tradicional – o do comportamento voluntário” (GOMES, [1992?], p. 6)

46 A versão do texto em português já havia sido publicado em duas partes em outubro de 1955 e março de 1956 na Revista Brasileira de Filosofia, em São Paulo.

47 Em sua autobiografia, Chagas Filho comenta o episódio da reunião de “bioeletrogênese (1959), realizada no Hotel Glória, com o que se inaugurou o hábito de se fazerem reuniões científicas nos hotéis em que se hospedam a maioria dos participantes” (2000, p. 112).

48 Eccles escreveu: “Querido Sr. Gomes, eu devo me desculpar por demorar tanto tempo em responder com a cópia revisada do seu interessante manuscrito “O movimento dos seres vivos”. Eu concordo com sua linha geral de raciocínio e eu tenho ouvido que nós temos a chance de discutir quando e estiver no Brasil na segunda metade de agosto. Eu já mencionei à você que eu estarei lá como convidado do Prof. Carlos Chagas Filho” [tradução nossa]. No original: “Dear Mr. Gomes, I must apologize for being so long in replying to the revised copy of your interesting manuscript “The movement of living Beings”. I find myself very much in agreement with your general line of argument and I have heard that we may have a chance for some discussion when I am in Brazil in the later half of August. I have already mentioned to you that I am there as a guest of Professor Carlos Chagas”. Carta de John Carew Eccles a Alair Gomes, 23 de junho de 1959. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

49 “O Instituto de Biofísica só passou a existir oficialmente com o decreto-lei nº 8.393, de 17 de dezembro de 1945. Sua criação deu-se de um modo todo especial: tendo sido Raul Leitão da Cunha nomeado ministro da Educação e Saúde, chamou-me ao seu gabinete para me perguntar o que eu achava que deveria ser feito por nossa universidade. Respondi-lhe que a primeira coisa seria o estabelecimento do tempo integral, particularmente para as cátedras fundamentais. A seguir, propus a ele que se organizassem institutos de ensino e pesquisa nas várias disciplinas básicas” (CHAGAS FILHO, 2000, p. 93).

50 Apresentar alguns aspectos das mudanças ocorridas na instituição naquele período são importante pra que possamos compreender as relações do fotógrafo.

Além dos financiamentos diretos ao IB já tratados acima - que segundo Olga Glondys caracterizam “redes que ligavam as instituições e aparatos estatais com os indivíduos, grupos e órgãos privados” (2012, p. 21)⁵⁵ -, podemos somar as bolsas oferecidas pela Fundação Guggenheim. Seguindo os interesses da Guerra Fria Cultural, as bolsas da fundação eram concedidas tanto para investigações científicas quanto para criações artísticas, e tinham declarado “estreitar as relações culturais entre as repúblicas das Américas, fomentar a investigação científica e procurar uma melhor inteligência entre os respectivos países” (RELATÓRIO, 1962, s.p.). Como aponta Aíla Gomes, em 1961, “visto que já pertencia à equipe acadêmica do Instituto de Biofísica, obteve uma *Guggenheim Fellowship* e partiu como professor visitante para a Universidade de Yale” (GOMES, [1992?], p. 10).

Os bolsistas podiam escolher a universidade ou o centro de estudos nos Estados Unidos mais apropriado para seu propósito. Os solicitantes deveriam apresentar um plano definido e detalhado das investigações que pensam em realizar nos Estados Unidos. A Fundação consultará cientistas e peritos sobre o valor e a praticidade dos projetos submetidos, e sobre a personalidade e capacidade dos aspirantes (RELATÓRIO, loc. cit.)⁵⁶.

Alair Gomes concorreu à bolsa na categoria de História da Ciência e Tecnologia⁵⁷ que possibilitou a sua estadia, entre 1962 e 1963, no Departamento de Física na Universidade de Yale, em Connecticut, onde foi recebido pelo físico e filósofo da ciência Henry Margenau⁵⁸, que por sua vez havia sido bolsista Guggenheim no ano de 1960.

A pesquisa de Gomes desenvolvida em Yale versava sobre a Filosofia das Ciências. No levantamento parcial de suas atividades profissionais, realizado por sua irmã Aíla, percebe-se que os cursos por ele ministrados na pós-graduação do IB iniciam-se em 1962⁵⁹, com o curso “A mente e

a fundação pretendia passar a auxiliar a pesquisa em nosso país e perguntou-me o que eu achava que deveria ser feito. Respondi-lhe que, para mim, o ideal seria que a Fundação Ford ajudasse a Universidade Federal do Rio de Janeiro a implantar um sistema de pós-graduação, associando, ao mesmo, o Instituto Oswaldo Cruz, a Faculdade Nacional de Filosofia e o Museu Nacional, instituições essas onde encontrar-se-iam pesquisadores de qualidade” (CHAGAS FILHO, Ibid., p. 113) [grifo nosso]. Sobre a aderência dos profissionais do IB a tal financiamento, ele aponta que “Apenas um pesquisador, que não pertencia à universidade, declarou que não desejava receber recursos originários dos Estados Unidos. Todos os demais deram apoio à idéia e foram extremamente eficientes na instalação” (Ibid.)⁵⁵ No original: “mediante redes que ligaban las instituciones y aparatos estatales con los individuos, grupos y organismos privados” [tradução nossa].

⁵⁶ Junto ao plano de trabalho, o pedido de bolsa era feito mediante apresentação de duas cartas de recomendação. A primeira recomendação veio de Carlos Chagas Filho (GOMES, s.d.) e a segunda veio possivelmente de algum pesquisador estrangeiro, como John C. Eccles, sempre solícito em auxiliar Alair Gomes. “I am sure that you should eventually try to move from Rio into a more congenial atmosphere where you can find people to discuss things with. My own guess is that this would be better on the Connecticut than in England, though the United States could also provide the suitable environment”. Carta de John Carew Eccles a Alair Gomes, 31 de março de 1960. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. Também Eccles passará um período nos USA, trabalhando de 1966 a 1975 em Chicago e depois em Buffalo.

⁵⁷ No relatório da Fundação Memorial Simon Guggenheim de 1962 referente aos bolsistas de intercâmbio entre as Repúblicas da América Latina e Estados Unidos da América do ano anterior, a área de pesquisa de Alair Gomes aparece como “estudos de filosofia da ciência, especialmente da física moderna” (RELATORIO, 1962, s.p.).

⁵⁸ Em carta enviada, Margenau elogia o manuscrito de Alair e se disponibiliza a receber o fotógrafo, como no excerto “Eu estive em contato com a pós-graduação a respeito de sua permanência temporária. Tudo seja arranjado quando você desejar vir”. “No original: “I have been in touch with the Graduate School concerning your sojourn at Yale. Everything will be arranged when you wish to come” Carta de Henry Margenau a Alair Gomes, 31 de agosto de 1962. Arquivo Alair Gomes - Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

⁵⁹ Em 1961, ele ofereceu um curso de extensão sobre Teorias Modernas da Biologia (e Filosofia para as Ciências da Vida). (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1 abr. 1961).

o Indivíduo”⁶⁰. Após seu retorno dos EUA ao Brasil, em 1963, ele leciona “Filosofia para as Ciências da Vida” e ainda oferece os cursos “História do Pensamento Científico” (1971), “História e Crítica da Filosofia da Natureza: de seus primórdios à atualidade” (1973-74) e “Crise na História da Filosofia da Natureza” em 1978⁶¹. Por esse histórico, verifica-se que, embora conste exemplos de pesquisas práticas e experimentos nos seus relatos no IB, são as áreas da história e da filosofia, ou seja, o campo teórico que o orienta profissionalmente.

A participação do fotógrafo na discussão e na implantação da pós-graduação nos cursos do Rio de Janeiro foi intensa e ultrapassou os limites científicos do Departamento de Biofísica. Ele participou, por exemplo, da I Reunião de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Faculdade de Letras da UFRJ, em setembro de 1974. O encontro de quatro dias debateu o planejamento educacional da área de Letras e Linguística junto ao Plano Básico de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. A reunião, organizada por Eduardo Portella⁶², foi composta de conferências e mesas redondas, em que se discutiram temas como “Objetivos Acadêmicos e Profissionalizantes”, “Estrutura e Integração Curricular”, “Financiamento e Administração do Ensino para Graduados” e “Política de Opções e Pesquisa”. A conferência de abertura foi realizada por Afrânio Coutinho, e as mesas contaram com as presenças de Carlos Chagas Filho, que foi debatedor no primeiro dia, junto com Coutinho, e Alair Gomes que foi debatedor da mesa “Estrutura e Integração Curricular”⁶³.

Desta forma, vemos que a tríade gerada por Carlos Chagas Filho, John Carew Eccles, Fundação Guggenheim formaram as condições para as atividades de pesquisador no IB⁶⁴ e também

⁶⁰ Em cartas trocadas em 1962 e 1963, período de residência de Alair Gomes em New Haven, John C. Eccles comenta a leitura de outros textos científicos enviados, como no excerto “I have just finished your first three chapters of *The Mind and the Individual* and am tremendously impressed by it”. Carta de John Carew Eccles a Alair Gomes, 5 de novembro de 1962. Arquivo Alair Gomes. Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. [grifo no original].

⁶¹ Além dos cursos no IB, Alair Gomes ministrou, por exemplo, o curso “Filosofia e Ciência Contemporânea” na PUC-RJ.

⁶² Formado em Direito, a partir de meados da década de 1950, Eduardo Portella assumirá diversos cargos públicos na área da Educação, como Técnico de Educação do MEC (1956), Chefe de Gabinete do Secretário da Educação do Estado da Guanabara (1960-61), Diretor do Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos da Presidência da República (1961-64), Diretor do Departamento de Cultural do Estado do RJ (1968-1971), Diretor da Faculdade de Letras da UFRJ (1978), Ministro da Educação, Cultura e Esportes (1979-1980), Coordenador do Comitê Educação, Cultura e Comunicação da Comissão de Estudos Constitucionais da Presidência da República (1985-86) e Secretário de Estado de Cultura do RJ (1987-88). Naquele ano de 1974, Portella havia lançado o livro *Fundamento da Investigação Literária*, resultado da sua tese defendida em 1970, e a formação da pós-graduação aqui citada parece estar diretamente relacionada à sua carreira.

⁶³ As relações entre Carlos Chagas Filho, a formação da pós-graduação no Brasil, a Escola Superior de Guerra e a ditadura militar torna-se evidente. Carlos Chagas Filho comenta em sua autobiografia que no período em que foi diretor da Faculdade de Medicina da UFRJ, entre 1964 e 1966, “recebi a melhor solidariedade de meus colegas, uma das minhas iniciativas foi a de abrigar, no restaurante desativado, todos aqueles que haviam perdido suas casas e seus pertences, em consequência dos terríveis temporais que desabaram sobre o Rio de Janeiro, em 1966. Constei com a ajuda de minha mulher, que, com muita acuidade, solicitou o apoio dos militares da Escola Superior de Guerra, os quais deram uma estrutura perfeita àqueles que se alimentavam e dormiam no local improvisado” (CHAGAS FILHO, 2000, p. 142). Comparamos com as informações da dissertação de Fabrícia Cabral de Lira Jordão (2012), que discute a indicação de Lynaldo Cavalcanti Albuquerque, então reitor da UFPB, para o Ministério da Educação. Segundo a autora, “evidencia sua articulação junto ao MEC, com os militares e com o Ministro Ney Braga [...]”. Outro dado importante é que o reitor era a possível indicação da Escola Superior de Guerra para ocupar o cargo de ministro do MEC” (Ibid., p. 67). Como conclui: “Além de demonstrar seu prestígio junto aos militares, sua possível indicação pela ESG para ocupar o cargo de Ministro da Educação evidencia seu alinhamento às ideias e políticas do regime militar, tendo em vista que alguém contrário ao regime não seria indicado para ocupar o referido cargo” (Ibid., p. 68).

⁶⁴ Outro exemplo das atividades estrangeiras de Alair Gomes no IB foi uma visita à Inglaterra organizada pelo British Council. No programa de atividades que durou de 22 de fevereiro à 12 de março de 1965, Alair Gomes, referido como diretor do curso de pCambirge, es de zoologia e anatomia da e, e Alair Gomes por conta do IB foi uma ismos colectivos, de carpoliava a prós-graduação do Instituto de Biofísica, visitou pesquisadores de zoologia e anatomia da Univesidade de Cambrigde, um pesquisador de Biologia do Hospital da Escola de Medicina Middlesex em Londres, um pesquisador do Instituto Neurológico Burden, em Bristol, visita ao Departamento de Fisiologia da Universidade de Oxford e um encontro no Departamento de Comunicações da Universidade de Keele. Ele também deu uma entrevista para o Latin American Service. Juntamente com essas atividades, estava um cronograma de visita à museus e galerias. Visit to Britain. PROGRAMME arranged by The British Council. 1965. Arquivo Alair Gomes. Fundação

para a primeira viagem de Alair Gomes aos EUA. Esse complexo de situações exerceram influências em sua produção fotográfica. A circulação de Alair Gomes por todos esses setores está ligada ao modelo de trabalho de Carlos Chagas Filho no IB, pois:

O estágio europeu [de Chagas Filho], em Paris com Wurmser e Fessard e em Londres com Downan e Hill ofereceu-lhe o modelo de trabalho científico que procurou transplantar para o Brasil: valorização do contato pessoal entre pesquisadores, inclusive como forma de circulação das informações geradas nos vários laboratórios e tolerância com a “curiosidade, o ímpeto, o desconhecimento e até a arrogância dos pesquisadores novos”, condições que considerava essenciais para a manutenção da vitalidade do ambiente e afastamento dos riscos de hierarquização e burocratização excessiva (MARIANI, 1981, s.p.).

O ponto importante nesse momento a ser considerado é o ambiente dos laboratórios do IB como um espaço onde Alair Gomes teria entrado em contato com a fotografia, obviamente não pela primeira vez, mas com a prática técnica. As informações sobre qual seria o seu começo na fotografia são diversas. Seguindo a cronologia proposta por Santos (2006), por exemplo, o fotógrafo teria talvez iniciado seu contato com a fotografia em 1954, quando criou um estúdio de revelação em casa, ou então por volta de 1958, quando teria se aproximado de técnicas fotográficas no laboratório do IB. Sobre a primeira possibilidade, pode-se apontar o conjunto de imagens sob o título de série “Urbano”, datadas dos anos 1953 e 1954, e que retratam o bairro do Grajaú, zona norte do Rio de Janeiro, onde o fotógrafo residiu⁶⁵.

Mas, o que se percebe é que foi o Instituto de Biofísica que possibilitou à Alair Gomes um contato contínuo com a fotografia, no início dos anos 1960, espaço que permitiu a ele aperfeiçoar o aspecto técnico que poucos anos mais tarde utilizaria para a construção e montagem de suas séries fotográficas.

As técnicas e experimentações óticas e fotográficas estavam presentes em diversos laboratórios e projetos de pesquisas do IB. De acordo com Maria Clara Mariani (1982), já no começo da década de 1950, haviam onze laboratórios, dentre eles os de raio X, eletrofisiologia, eletrônica, eletroforese, medidas radioativas, medidas óticas. A criação e o desenvolvimento de muitos deles se devem ao programa de intercâmbio científico por meio de colaborações entre o IB e outros institutos internacionais⁶⁶. A autora comenta, por exemplo, “as sucessivas vindas de Denise Albe-Fessard, do Instituto Marey, de Paris (que a partir de 1953 tornou-se chefe do Laboratório de Métodos Biológicos) que resultou em um novo grupo de pesquisas no setor de Neurobiologia (1958)” (Ibid.).

Biblioteca Nacional – Brasil. No arquivo, também foi localizadas imagens de rapazes tirados na margem do Rio Tâmis e em outras localidades de Londres, como atestam muitas das legendas das imagens.

⁶⁵ Algumas das imagens realizadas naquela época no Grajaú foram publicadas da revista *s/n* em 2014.

⁶⁶ Carlos Chagas Filho comenta a importância da pesquisadora Hertha Meyer que, perseguida na Alemanha e depois na Itália, exilou-se no Brasil. Em sua pesquisa, primeiro no Instituto Oswaldo Cruz e depois na equipe do IB como diretora do Laboratório de Cultura de Tecidos, a autora fazia uso da “microcinematografia [que] permite observar todas as etapas do ciclo do tripanosoma no interior das células parasitadas. Esse trabalho foi feito graças à doação ao instituto, pela Organização Mundial de Saúde, de uma instalação Zeiss de microfilmagem” (CHAGAS FILHO, 2000, p. 124).

O Instituto Marey está ligado à sedimentação da fisiologia por meio dos estudos de seu fundador, Étienne-Jules Marey (1830-1904), de técnicas e aparelhos de registro do movimento dos corpos, da descrição dos corpos móveis. De acordo com Philippe-Alain Michaud:

As técnicas de levantamento sucessivamente empregadas por Marey permitem revelar fenômenos invisíveis ao olhar, em razão de sua duração, sua amplitude ou sua rapidez; [...] Utilizando sucessivamente as técnicas da cronografia, da cronofotografia em chapas fixas e, mais tarde, da cronofotografia sobre suportes móveis, Marey explora o conjunto dos campos da física e fisiologia em que os princípios da dinâmica mostraram-se aplicáveis (a queda dos corpos, a locomoção humana, a locomoção animal, o voo das aves, a balística, a mecânica dos fluidos, a mecânica das vibrações quase abandonado do Instituto dho do os da f da cronofotografia sobre suportes móveis, a aerodinâmica, a cardiologia, etc.) e monta um catálogo dos tipos de movimentos ligados às substâncias convocadas, isto é, um catálogo de todas as forças em ação na composição de uma figura. (MICHAUD, 2014, p. 73-74).

Depois de décadas sem o reconhecimento internacional que tinha quando foi fundado⁶⁷, o Instituto Marey foi reativado na década de 1940 por meio do trabalho do neurofisiologista Alfred Fessard que, em 1939, “retornou ao prédio quase abandonado do Instituto Marey, foi capaz de criar seu próprio laboratório com a ajuda do Henri Piéron do Colégio de França e com os fundos da Fundação Rockefeller. Este período foi crucial para Fessard pois realizou importantes contatos científicos”⁶⁸ (BARBARA, 2005, p. 2). E também foi o período no qual Albert Fessard e sua esposa Denise Albe-Fessard receberam Carlos Chagas Filho⁶⁹ nas reuniões científicas semanais no laboratório do casal⁷⁰. O cientista brasileiro, empossado na cátedra de Física Biológica da Faculdade Nacional de Medicina da Universidade do Brasil em 1937, estava na Europa para o estabelecimento de relações científicas com pesquisadores⁷¹.

⁶⁷ O Instituto foi fundado na passagem para o século XX, após a sugestão de Marey de criar uma comissão internacional para o controle dos instrumentos gráficos dedicados à fisiologia. O instituto foi um elemento-chave na coleta e sistematização de tais técnicas, mas após a morte de seu fundador, em 1904, ele perdeu progressivamente a importância internacional.

⁶⁸ No original: “when Fessard returned to the nearly abandoned building of the Marey Institute, he was able to set up his own laboratory thanks to the help of Henri Piéron from the Collège de France and funds from the Rockefeller foundation. This period was crucial to Fessard since he made important scientific contacts” [tradução nossa].

⁶⁹ Durante o período de colaboração no Instituto Marey, Carlos Chagas Filho entrou em contato com a pesquisa do casal Fessard sobre a bioeletrogênese e o peixe-elétrico, animal que fazia parte da pesquisa do próprio Marey. “Interest and research on torpedo fish have so long a history that relevant epistemological questions must be asked in very specific scientific contexts. Torpedo fish had been studied by Etienne Jules Marey together with many elder XIXth c. scientists, including du Bois-Reymond” (BARBARA, 2005, p. 1). Na volta ao Brasil, Chagas Filho passa a realizar pesquisas com o peixe-elétrico brasileiro – peixe poraquê da Amazônia -, objetivando, segundo Ane Luce Girão Soares de Lima, “valorizar o caráter nacional de seu objeto, sobre o qual seriam aplicadas as técnicas internacionais que trouxera desses estágios, visando estabelecer um programa de pesquisa autônomo, mas igualmente voltado, a seu ver, para a resolução de questões importantes para o desenvolvimento científico brasileiro (2012, p. 693).

⁷⁰ Em sua autobiografia, Chagas Filho comenta “dividi o meu tempo entre o laboratório de Wurmser e o laboratório de Alfred Fessard, no Collège de France. Alfred Fessard foi dos primeiros fisiologistas a utilizar os amplificadores eletrônicos, os registradores eletromagnéticos e os oscilógrafos de raios catódicos, para estudar as propriedades eletrogênicas dos nervos e dos tecidos. Realizava, além do mais, uma reunião científica semanal, e a primeira a que assisti, na ocasião, tinha como objeto de estudo o peixe-elétrico, Torpedo marmorata. [...] Nesse seminário, decidi-se uma grande parte do meu destino científico, pois ali aprendi a importância que o estudo da bioeletrogênese animal tem para o conhecimento de diversos mecanismos da biologia” (2000, p. 78).

⁷¹ “Decidida essa primeira fase de organização da cátedra, achei que, dados os progressos científicos alcançados durante a guerra — muitos dos quais ainda não divulgados em nosso país —, e não tendo eu a preparação para realizar o que desejava, tomei a decisão, de comum acordo com minha mulher, de ir me aperfeiçoar no Velho Mundo. Razões econômicas me levaram a escolher

A concepção da fotografia como uma maneira de fixar o tempo em um espaço bidimensional esteve presente em diversos estudos e experimentos artísticos e em práticas científicas de laboratório. A consideração de tal argumento possibilita uma melhor compreensão acerca dos temas levados a cabo pela fortuna crítica sobre Alair Gomes, que defende o tema do homoerotismo como uma experiência de fruição e visão que remonta a uma origem, à infância do fotógrafo, perpassando histórias que visam estabelecer uma totalidade intrínseca e uma continuidade ininterrupta de relação entre o fotógrafo e a fotografia.

Como por exemplo o depoimento do poeta Marcos Konder Reis, gravado no programa Conversa ao acaso da Rádio Ministério da Cultura e Educação em 1968, sobre a “curiosidade quase obsessiva de Alair pela fruição do mundo à sua volta como algo sempre presente na vida do fotógrafo, a partir de um episódio bastante significativo de carnaval, acontecido ainda na infância” (SANTOS, 2006, p. 69). O poeta relata a ocasião em que Alair Gomes, sentado na capota de um carro alugado por seus pais durante o carnaval carioca, “se voltando a todo instante para um lado e para o outro” exclamava: “Como seria bom a gente ter um olho que olhasse para a esquerda e um olho que olhasse para a direita: a gente, assim, podia ver tudo” (GOMES, [1992?], p. 41).

Esse fato, quando sobreposto às montagens fotográficas realizadas a partir do corpo masculino jovem, é incorporado a uma “experiência prazerosa de *ver tudo* [como] ingrediente fundamental do futuro fotógrafo” (SANTOS, loc. cit., p. 70). Outro exemplo é a “participação exitosa em um concurso infantil de fotos, patrocinado pela Kodak” (Ibid., p. 72) e a vitória de Alair em primeiro lugar. Como aponta sua irmã:

O tema de sua foto era a bastante prosaica parada de Sete de Setembro no Rio de Janeiro e o prêmio recebido pelo garoto foi uma quantia em dinheiro, o que o deixou bastante feliz [...], 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 (Ibid., p. 72-73).

Os depoimentos são parte da construção de uma origem para o envolvimento de Alair Gomes com a fotografia e “torna-se relevante em se tratando de uma passagem relacionada à infância de um fotógrafo” (Ibid., p. 73), sugerindo que “este primeiro sucesso infantil no campo da arte fotográfica é, talvez, o marco inicial de uma trajetória em busca de um lugar artístico sempre perseguido pelo Alair Gomes adulto” (Ibid.).

Para além de um longo conhecimento da fotografia, que viria de sua infância – e estabeleceria uma coerência contínua entre a fotografia e toda a vida do fotógrafo⁷² – entendemos que

a Europa por ter garantida a hospedagem em Paris na casa de meu cunhado, Afrânio de Mello Franco Filho, então servindo na Embaixada Brasileira e, em Londres, dispúnhamos de um convite do British Council” (CHAGAS FILHO, 2000, p. 77). Essa referência ao British Council (BC) nos remete à viagem que Alair Gomes fez em 1965 a convite da mesma organização. Percebe-se que o vínculo entre o IB e a BC era anterior à formulação do instituto e relacionava-se com os contatos na formação científica de Chagas Filho.

⁷² Pierre Bordieu (2008) aborda a passagem da infância à vida adulta dentro do que o autor denomina de “eficácia simbólica dos ritos de instituição”. Por rito de instituição, ele considera os ritos de passagem, ritos de consagração, ritos de legitimação. Ele afirma que “o principal efeito do rito é o que passa quase sempre completamente despercebido: [e] consagra a instituição consiste

a produção de Alair Gomes é menos o resultado de uma coerência ligada à uma fruição inata de *voyeur* e uma sensibilidade estética advindos desde a infância e que continua por toda a sua trajetória⁷³. Consideramos que tal produção relaciona-se a uma sistematização técnica e a uma prática fotográfica ligadas ao ambiente científico carioca ao qual ele adentra no início dos anos 1960 como pesquisador e professor do Instituto de Biofísica (IB). Como se viu, também, esse ambiente é constituído pela relação de inúmeros intelectuais, cientistas, instituições, indissociáveis do contexto maior deste trabalho. A produção fotográfica de Alair Gomes nos EUA nas décadas de 1970 e 1980 pode ser melhor entendida ao nos aproximarmos das noções de rede e de campo cultural.

1.5 Redes e campos culturais brasileiros na década de 1960.

A relação de Alair Gomes com Carlos Chagas Filho foi um dos exemplos possíveis para melhor se compreender a formação de uma rede que levou Alair a circular pelos EUA entre as décadas de 1960 e 1980. O caso do laboratório de fotografia, junto a tantos outros elementos artísticos, técnicos, universitário, aproximou-o a uma prática cotidiana de fotografia e formou as condições possíveis para que o fotógrafo realizasse os cinco trabalhos publicados em revistas, jornais e um livro de artista.

A tentativa de reconstrução da *rede*⁷⁴ a qual o artista estava conectado tem como objetivo realizar um perfil de Alair que contrasta com aquele personagem solitário e desiludido com sua carreira profissional científica. Na realidade, sabe-se que ele pertenceu a uma comunidade científica predominantemente carioca e que manteve contatos com a comunidade científica internacional. Dessa forma, torna-se possível refutar, ou pelo menos relativizar a tese⁷⁵ segundo a qual a desilusão e a melancolia do fotógrafo estiveram relacionadas com a falta de reconhecimento de sua atuação profissional por parte da comunidade científica internacional, como no caso do:

em atribuir propriedades de *natureza social* como se fossem propriedades de natureza natural...” (p. 98). Esta explicação é válida para, se colocada nos termos de nossa análise da passagem dos atributos da obra de Alair Gomes, entendermos os motivos e as consequências que a instituição de sua obra dentro do nicho do homoerotismo (condicionante de produção de um homossexual) trouxe para a discussão de suas fotografias no campo da arte.

⁷³ “O hábito das coleções, o olhar estético apurado para o mundo ao seu redor, a vontade de tudo saber, assim como sua primeira incursão na fotografia, são aspectos da personalidade infantil e adolescente de Alair, os quais, entretanto, não se atenuam ao longo de sua vida, acompanhando o seu cotidiano e manifestando-se, inclusive, em sua relação com a arte, num primeiro momento através da literatura, em seguida pela atividade de crítico e, mais avançada a vida adulta, através da fotografia” (SANTOS, 2006, p. 73).

⁷⁴ Pierre Musso (2004) discute as transformações do conceito de rede desde sua gênese como significado ligado à tecelagem que envolve o corpo, passando à internalização do termo no corpo, no uso médico de aparelho sanguíneo como rede; a fusão entre rede e corpo em Diderot, que aponta “a rede controlada por seu centro e a rede submetida a sua periferia” (Ibid., p. 19), e os efeitos de rede observados na natureza. Aponta que a “grande ruptura que faz advir o conceito de rede à virada do século XVIII para o século XIX” (Ibid., p. 20) foi quando ocorreu sua passagem de sinônimo de corpo em direção a uma construção artificial. Com isso, o autor conclui que “essa genealogia da rede pode ser interpretada como a história de um processo de desmaterialização” (idem, p. 21). Assim, o autor chega finalmente à definição de rede como “uma estrutura de interconexão instável, composta de elementos em interação, e cuja variabilidade obedece a alguma regra de funcionamento” (Ibid., p. 31). Será com essa configuração de rede que daremos prosseguimento a este texto.

⁷⁵ As informa esboçadas lgumas informaomo um cientista mal sucedido e desiludido com a ções partem do livro *Dados relevantes em sua ida intelectual*, organizado pela irmã de Alair Gomes, Aila Gomes, uma espécie de catalogação parcial do extenso material produzido por Gomes: textos, palestras, bolsas, cartas com cientistas com os quais Alair se correspondeu.

fracasso da publicação de seu ensaio no Simpósio de Nova York (ICUS), quando se convenceu de que sua tese [...] jamais penetraria o bloco monolítico da comunidade científica, presa à rígida posição reducionista, materialista, em que se formara e se impusera (GOMES, [1992?], p. 20).

Para restabelecer essa rede, nos serviremos da definição de Bruno Latour sobre a comunidade científica, suas dinâmicas de funcionamento e o poder de decisão política que lhe é dado enquanto possível emissora de verdade e objetividade. Para esse autor, não há uma “separação estanque entre as atividades científicas e as outras práticas do conhecimento” (LATOURE, 2004, p. 10), assinalando que não existe “distinção entre a objetividade científica e o interesse social” (ibidem). Latour analisa esse contexto segundo o modelo de *rede*, uma dinâmica na qual:

uma ideia, conceito, procedimento e dispositivo técnico-científico não será aceito se não mobilizar uma rede sócio-técnica cujos elementos são heterogêneos e envolve necessariamente atores humanos e não-humanos (Ibid.).

Assim, os termos, nomes e instituições indicados no início deste trabalho - Quentin Fiore, Alair Gomes, Roberto Burle Marx, Jayme Mauricio, Conselho Federal de Cultura, livro, fotografia, norte-americana - apenas sugerem a configuração dessa rede e a circulação de Alair Gomes.

A possibilidade de se abordar a sua produção fotográfica como parte de uma rede de atores sociais ligados aos campos de seu interesse e atuação – científica, universitária, artística, presentes em determinados espaços artísticos, culturais, geopolíticos interligados com as condições de ação possibilitadas pela rede a qual ele se relacionava – está ligada aos elementos daquele universo semântico, importantes indícios das relações de Alair Gomes no Rio de Janeiro daquele período. A compreensão do lugar que Alair Gomes ocupava dentro do cenário artístico e cultural carioca a partir da década de 1960 parece solicitar a reconstrução das possíveis ligações entre o fotógrafo e os demais atores daquele período. Este esforço, objeto da presente pesquisa, se vale da compreensão de que a arte e a história da arte se constituem a partir do contato e da interação de seus atores, de seus objetos, de suas posições, ou seja, de que a produção de trabalhos artísticos não se encontra apartada da discussão acerca dos espaços que tais trabalhos percorreram.

O trabalho de Frederico Coelho (2010) nos oferece importantes elementos para a realização de tal proposta. O autor constrói a formação do campo cultural⁷⁶ brasileiro na década de 1960 e discute as mudanças sócio-históricas no cenário cultural brasileiro. Por detrás desses títulos gerais, existe a montagem de um cenário ambientado principalmente no Rio de Janeiro, onde agentes cariocas e provenientes da Bahia, Paraíba, São Paulo interagem.

⁷⁶ Segundo Pierre Bordieu, “para compreender uma produção cultural (literatura, ciência, etc.) não basta referir-se ao conteúdo textual dessa produção, tampouco referir-se ao contexto social contentando-se em estabelecer uma relação direta entre texto e o contexto [...]. Minha hipótese consiste em supor que, entre esses dois polos [...] existe um universo intermediário que chamo o campo literário, artístico, jurídico ou científico, isto é, o universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência” (2004, p. 20).

Coelho desenvolve sua tese através das trajetórias de Hélio Oiticica, Glauber Rocha, Torquato Neto. Esses núcleos principais são pontos de contato de uma rede expansiva, que engloba Waly Salomão, Rogério Duarte, Lygia Clark, Ivan Cardoso, Jards Macalé, Antonio Pitanga, José Agrippino de Paula, Rogério Sganzerla, Antonio Manuel, José Celso Martinez Correa e tantos outros nomes apresentados e devidamente localizados pelo autor na cena carioca dos anos 1960.

Como o próprio autor enfatiza, a relação entre tais agentes não faz com que o tropicalismo, como o entendemos hoje, seja um movimento homogêneo. Pelo contrário, por meio da apresentação de ações, troca de correspondências, trabalhos artísticos, opiniões, verifica-se as origens diversas do que conhecemos do “evento histórico ‘tropicalismo’ e a movimentação que viria após a sua eclosão” (Ibid., p. 68).

O ponto para o qual chamamos a atenção é que quando comparamos os diversos grupos ligados aos movimentos (do tropicalismo, do cinema novo, das artes plásticas), que Coelho definiu como as origens diversas da cultura marginal, o que encontramos é um grande distanciamento entre os atores culturais da cena marginal ou tropicalista e a rede de atores culturais com os quais Alair Gomes tinha contato⁷⁷.

Nos filiamos aqui a uma perspectiva da história da arte enquanto circulação do trabalho de arte. Dentro desse arcabouço da pesquisa, verificou-se que a circulação dos primeiros ensaios fotográficos de Alair Gomes se deram nos Estados Unidos. Essa proposta inicial de pesquisa dobrou-se em uma análise maior, e como ponto importante relaciona a produção do trabalho de arte juntamente com o contexto, com o período, com os atores sociais da rede. É preciso dizer que a nossa preocupação não foi a localização do primeiro trabalho de Alair Gomes, enquanto mito fundacional de uma trajetória. Objetivamos o agrupamento de cinco trabalhos fotográficos que circularam naquele país, por constituir um corpus coerente para que se realizasse esta análise. Dessa coerência não resulta a simplificação do tema pesquisado, de modo que os elementos presentes em cada um dos trabalhos aqui analisados ampliam as interpretações sobre o fotógrafo. A complexidade do corpus selecionado existe e será levada em consideração.

A esse agrupamento de objetos de análise articulou-se a necessidade de compreender os trabalhos não apenas em seus aspectos formais, mas também na percepção de que estes aspectos os inserem num espaço e tempo específicos. Assim, analisar a produção fotográfica de Alair Gomes em suas condições de possibilidade e de circulação e ser discutida a partir do campo da história da arte, outros elementos que a constitui foram trazidos para o debate aqui proposto. Estabelecer as ligações entre Alair Gomes e uma série de instituições, universidades, cientistas, críticos de artes e outros contatos do meio cultural relaciona-se com a produção dos trabalhos na medida em que a produção de um trabalho ultrapassa a esfera do desejo – tópico hoje discutido em sua produção – e alcança os limites e as possibilidades de viabilização e as perspectivas de discussão e interlocução entre o artista e tantas outras esferas.

⁷⁷ Uma exceção talvez seja a participação de Alair Gomes no filme *Sermões: A história de Antônio Vieira*, de Júlio Bressane. Porém, em 1989, quando o filme é realizado, as relações entre o tropicalismo e a cultura marginal já se configuravam de outra maneira.

Essa perspectiva gera a descrição de que todo esse conjunto - de atores, instituições, experimentos, trocas - estavam interligados, como sugerimos aqui, em uma rede. Parte essencial desse conjunto se materializou nos cinco trabalhos fotográficos publicados, cujo primeiro exemplar analisaremos a seguir.

PERFORMANCE

GROWING
OUT OF THE
SIXTIES

RICHARD GILMAN
DONALD KAPLAN
GEOFFREY REEVES
PETER BROOK
JOSEPH CHAIKIN
THE BECKS
JAN KOTT
JONAS MEKAS
ANNETTE MICHELSON
ANDREW SARRIS
ERIC BENTLEY
RONNY DAVIS

\$2.00

THE BALCONY

(A PHOTO PORTFOLIO)

DIRECTED BY VICTOR GARCIA

AT: THE TEATRO RUTH ESCOBAR,
SAO PAULO, BRAZIL

PRODUCED BY RUTH ESCOBAR

SET DESIGNED BY
WLADIMIR PEREIRA CARDOSO

PHOTOS: ALAIR O. GOMES

The setting for Genet's *Balcony*, conceived by Victor Garcia and designed by Wladimir Pereira Cardoso, is a funnel sixty-five feet high. A parabolic mirror at the base of the funnel reflects light up through the stage, an elliptical shell of polished plastic. A module made of transparent plastic mounted on iron rises and descends: many scenes take place on this mobile platform, but the actors are also scattered throughout the theater and on the five slanted metal galleries in which the audience is seated. A twelve-foot-high spiral staircase, used in some tableaux, can be unfurled from the ceiling. In addition, there are five individual elevators, and two cranes which support the cages from which Irma and Carmen converse. The actors also use bridges—little individual platforms like diving boards—to climb onstage. Part of the trellised metal structure opens up at one point to let in the Revolutionaries. This funnel-like form allows the spectators, as if suspended midair, to view the whole of the bordello. The complete set required eighty-six tons of iron, soldered in half a million points.

What previously remained in a state of dream, of incomplete theory and incomplete reality, has now become concrete, habitable, sensory. *The Balcony* is a play haunted by difficult, nearly inaccessible symbols; Garcia has succeeded in making these symbols tangible. For example, in the scene between Madame Irma and Carmen, the instability of the world and the conflict of viewpoints are felt through the two cages which, suspended at a forty-foot height, move apart from each other, come near, rise and descend according to the movements suggested by the text itself. The audience is greatly affected by the uncomfortable situation of the two actresses (there is no safety net) and nervously follows the dialogue about the dissolution of the old world and the undermining of its foundations: religion, law, the army, and the police. This text, which has an essentially cerebral and psychological meaning in normal productions, becomes dizzying.

Victor Garcia is a master of ceremonies. The performance of the ordination of the bordello client playing a bishop attempts to describe the genesis of that original gesture which changed will into episcopal power. The performance claims an ontological status stronger than that of reality. The hieratic attitude of the character influences the mode of presenting his desire: his "Sinner" appears on a gynecological examination table, manipulated by ritual attendants. The triangle represented by the sensual Torturer, the exuberant Thief, and the Judge who fears that evil will die out, is heightened in all its aspects. The General, his feet clad in buskins—an accessory of Greek theater, taken up again here and redefined as a sign of possession, investiture by the sacred—rides his "mare," evoking the bitter uselessness of a military man without an army (or perhaps, with one).

Note: The Balcony premiered at the Ruth Escobar Theater on December 27, 1969, played for twenty months, receiving all thirteen Brazilian critical awards, and will come to New York this season.

The culminating point is the scene in which the clients and Irma become entities representing the power of the people. Fiction suddenly invades reality. The module descends with the Queen, the Bishop, the Judge, the General. The music is from the *Agnus Dei* of Mozart's Coronation Mass. Half the set, and the audience seated on it, opens out and becomes two symmetrical towers. Through the opening pass new characters, hailed by the people. At this moment, Chantal, the guerrillera, suspended in parachutist's gear from an iron cable at the top of the funnel, incites the people to revolution. She is assassinated. Her fall makes her a human top: revolving, she penetrates and passes through an open orifice in the center of the module and reaches the bottom of the funnel; she is then carried out. The main characters return and the set is invaded by the press, who wish to report on the new political situation. Sounds of gunshots and explosions multiply; ritual Tibetan music and the Mozart are heard; the dim lighting from above is reflected throughout the set.

In the final scene, the audience is completely involved in the production: the revolution has been conjured up by the *ancien régime*, but now the Revolutionaries, who had been asleep at the bottom of the funnel, wake up, mount the pillars of the framework beside the spectators, and scale the heights of the set.

As for the interpretation required of the actors, Garcia stated: "In this ambiance, the actors should lose their individuality, in order thus to regain their identity. They should perform as if they were selling their souls to the devil. If not, they would be absorbed by the machine. This way they humanize the machine, which, in the future, will be effectively connected to man. My task, as *metteur en scène*, is nothing more than a link in the chain. I organize the fluids, spiritual energy. This is the way to realize a ritual."

—RUTH ESCOBAR

Translated by SANDY MacDONALD

(Note: Photos are numbered in the lower outside corners.)

1. The Bishop, escorted by brothel attendants, begins his erotic liturgy
2. The General and his mount
3. Mme Irma's and Carmen's dialogue in suspended cages
4. The hanging cages meet; Mme Irma and Carmen kiss
5. The "hall of mirrors"
6. The Bishop disrobing
7. The Revolutionaries are forgiven (Garcia's addition)
8. The ascent
9. After the revolution
10. One of the General's tableaux vivants, commemorations of his imaginary victories

The Balcony (a photo portfolio) foi o primeiro trabalho fotográfico de Alair Gomes em uma revista norte-americana, tendo sido publicado no primeiro número da Performance, em 1971. Trata-se do registro da montagem brasileira da peça teatral *O Balcão*, de Jean Genet, onde o fotógrafo compõe um ensaio fotográfico que pretende resumir os principais elementos da apresentação, principalmente o espaço cênico criado pelo encenador argentino Victor Garcia e pelo arquiteto Wladimir Pereira Cardoso. A cenografia criada por ambos subverte as convenções determinadas pela cena frontal de um teatro tradicional e constrói novas relações de representação entre os atores, o espaço de atuação e os espectadores.

A prática de fotografar espetáculos, assim como a cena teatral carioca já havia sido apontada, por exemplo, por Alexandre Santos (2006), quando afirma que “entre as décadas de 1970 e 1990, sabe-se que Alair fez fotografias de espetáculos onde ele ocupava o lugar de um documentarista informal do agitado mundo dos espetáculos teatrais do Rio de Janeiro” (p. 244). A informalidade percebida permitiu ao pesquisador afirmar que a “participação [de Alair] como fotógrafo da cena teatral ou esporadicamente musical não se configurou um fator de engajamento suficientemente continuado para garantir-lhe viver financeiramente do fotojornalismo desses espetáculos” (Ibid.).

Neste capítulo propomos analisar o ensaio fotográfico *The Balcony (a photo portfolio)* como um primeiro momento no qual Alair Gomes tornou sua produção pública e no qual as relações entre a fotografia e o teatro estabeleceram uma série de possibilidades que o fotógrafo desenvolveria no decorrer de sua trajetória artística. O conjunto de elementos que perpassam o contexto teatral na passagem da década de 1960 para 1970, o lugar que a fotografia ocupava nas experimentações artísticas e o meio impresso como possibilidade de realização de trabalhos de arte serão discutidos neste capítulo.

A fotografia esteve intimamente relacionada com a proposta teatral de *O Balcão*, já que do umaexerciacativa ao e refere a esta pesquisa, tal constataçtagens tratarem-se de propostas cenicas e , já que no roteiro de Genet haviam alguns personagens fotógrafos. Mas esta relação ultrapassou o nível da interpretação e alcançou a experimentação e alteração do espaço cênico como um espaço de captação da imagem a partir de uma perspectiva não frontal, não mais fundada nas características do palco italiano. Era junto ao público que o fotógrafo foi realocado de uma posição privilegiada para os espaços que possibilitavam a produção de novos pontos de vista sobre o evento.

A proposta de um palco vertical bloqueava qualquer possibilidade de imagem que pudesse abarcar todo o espaço e propor uma visão do todo teatral. A versão brasileira da peça de Jean Genet recebeu uma repercussão internacional por conta de sua montagem realizada pelo diretor argentino Victor Garcia, que propunha uma cenografia que realocava os atores para o centro de uma estrutura vertical e, assim, reposicionava o lugar do espectador. A estrutura cenográfica de *O Balcão* permitiu à Alair exercitar o deslocamento do ponto de vista que se encontrava em sua produção mais conhecida, a produção de imagens cujas “diagonalidades” (em *plongée* ou *contre-plongée*) modificam o horizonte do tema fotografado.

O deslocamento do olhar do fotógrafo como espectador, assim como a publicação do ensaio fotográfico em um suporte impresso foi um momento importante para a circulação da produção de Alair Gomes. No que se refere a esta pesquisa, tal constatação foi significativa ao possibilitar o reposicionamento da posição que o fotógrafo recebeu por parte da crítica de arte como uma produção homoerotismo. A publicação do ensaio em uma revista nos EUA lhe permitiu, a partir de uma quantidade de imagens sequenciadas na montagem de um ensaio, construir uma narrativa sobre a peça teatral que adquirisse uma unidade poética.

2.1 De Genet a McLuhan

O escritor francês Jean Genet foi citado por Alair Gomes em uma entrevista realizada com o diplomata e colecionador de fotografia Joaquim Paiva, em julho de 1983, no Rio de Janeiro¹. Ambos conversaram sobre a formação acadêmica do fotógrafo, assim como sobre diversos assuntos acerca de sua trajetória artística. Quando perguntado sobre as influências literárias, um “encontro em termos de experiência com a história do erotismo, seja lendo a esse respeito, seja vendo alguma exposição” (PAIVA, 1983, s.p.), ou seja, obras que poderiam se relacionar à sua produção, Alair responde que referências do “gênero de literatura homossexual abertamente erótica como eu tencionava fazer eu não conhecia precedente” (Ibid.).

De literatura erótica homossexual o que eu conhecia era a Grécia, porque eu sempre fui muito dado às questões de Filosofia. Então, a partir de “O Banquete”, de Platão, a gente entra muito em literatura erótica grega. Posteriormente à leitura sobre a Grécia, tudo se limitava à literatura heterossexual (PAIVA, 1983, S.P.).

Após citar os nomes de D.H. Lawrence, Katherine Mansfield como parte de uma história da “literatura erótica homossexual”, a discussão em torno de Genet inicia-se da seguinte forma:

JP - Alair, nessa época você chegou a ler alguma coisa, por exemplo, do Kavafi?

AG - Não. Nessa época, o escritor homossexual erótico que estava em grande moda era o Genet. Eu tenho de confessar que a maioria dos meus amigos homossexuais eram fascinados de Genet.

JP - Você chegou a ler “Notre Dame des Fleurs”?

¹ Essa entrevista foi publicada primeiramente em inglês e em francês no catálogo da exposição Alair Gomes, ocorrida na Fundação Cartier, Paris, em 2001. Utilizamos aqui o texto original em português, datilografado a partir de uma gravação em fita, localizado no Centro de Documentação da FUNARTE/RJ por Dária Jaremtchuk. Uma versão do texto em português também foi publicada no site da revista de fotografia ZUM.

AG - Até hoje, do Genet, eu só li o “Notre Dame des Fleurs”. De o início,...

JP - O que você achou, hein?

AG - ... desde o primeiro contato – eu tenho uma certa vergonha de dizer isso hoje, mas tenho de ser sincero -, tenho uma espécie de repulsa e nojo pelo Genet. Para mim, parece que Genet estava traindo uma coisa que eu amava. E sobretudo eu não suportava, e até hoje não suporto, no Genet é a mistura de sexo com traição, com criminalidade, com sujeira corporal. Eu hoje sei reconhecer objetivamente o gênio e o poeta Jean Genet. E até certo ponto mesmo o gênio psicológico. Mas eu nunca tive nenhuma afinidade com o tipo de personalidade dele. Embora eu entenda perfeitamente um certo tipo de fascínio do erótico descrito por ele, a intenção dele de sistematicamente relacionar esse fascínio com o crime, com a traição, com a coisa mórbida e, sobretudo, com a sujeira corporal, sempre me causou repugnância.

JP - Foi muito a vida dele, não é?

AG - De modo que Genet foi um autor que eu li relativamente muito pouco... Absolutamente nenhum (Ibid.).

A relação entre a fotografia de Alair Gomes e o homoerotismo, amplamente discutida em sua fortuna crítica, já aparece na entrevista na qual Paiva procura sondar uma série de referências literárias e artísticas homoeróticas, da qual Jean Genet² faria parte e que estaria na constituição da poética do fotógrafo. Segundo essa tese, o homoerotismo tanto da literatura de Genet quanto da fotografia de Alair se posicionaria como uma homenagem ao corpo masculino.

O distanciamento declarado por Alair para com a literatura de Genet nos sugere, porém, uma desconexão a respeito do homoerotismo como ponto de contato de ambos, mesmo não nos induzindo à sua completa desconsideração. Sugerimos que o ponto de junção entre ambas as produções encontra-se em um escopo mais amplo, que perpassa uma série de questões fotográficas relacionadas à peça teatral *O Balcão*.

A cenografia da versão brasileira fez com que essa fosse internacionalmente reconhecida, especialmente nos EUA, país em que uma outra montagem da mesma peça também havia sido bem recebida. A repercussão foi divulgada em diversas revistas especializadas de teatro, como *Latin America Theatre Review*, *The Drama Review* e *Performance*. O sucesso e as controvérsias da peça foram tais na época, que não nos surpreende o fato de ter aparecido nos comentários de *Os meios de comunicação como extensões do homem* de Marshall McLuhan, no capítulo dedicado à fotografia.

² Em grande parte da produção literária de Jean Genet, o autor expõe de maneira provocativa e aberta o retrato de homossexualidade e criminalidade. Na década de 1950, ele já havia escrito livros como *Diário de um Ladrão*, *Querele de Brest*, dentre outros, onde trata do tema, assim como o filme experimental *Un chant d'amour* [Uma canção de amor], cujas cenas de voyeurismo sem diálogos apresentam o cotidiano de um guarda da prisão olhando os prisioneiros em cenas de masturbação, focando partes dos corpos e rostos.

A peça de Jean Genet, *O Balcão*, apresenta a sociedade como um bordel cercado de violência e horror. Face ao caos da revolução, ergue-se o ávido desejo da Humanidade em prostituir-se. O bordel resiste em meio às mais violentas mudanças. Numa palavra, a fotografia inspirou Genet em seu tema do mundo como um bordel, pois a fotografia é um Bordel Sem Paredes (MCLUHAN, 1969, p. 215).

A afirmação de McLuhan, sobre a fotografia ser a inspiração de Genet para a peça, encontra-se, por exemplo, na cena na qual fotógrafos estão como responsáveis por fazer o retrato de três dos principais personagens – os retratos do Bispo, do Juiz e do General. Ao serem indagados pelo personagem Enviado sobre o que fariam com os retratos, o fotógrafo afirma que “a imagem verdadeira nasce do espetáculo falso”³ (WHITE, 1999, s.p.). Cada um dos personagens fotografados procura assumir, sob as orientações dos fotógrafos, o que chama de “pose definitiva”, uma imagem que capturaria a essência do Bispo, do Juiz e do General⁴.

Mas, diferentemente do que a idealização de cada um dos personagens se valia para com suas imagens fotografadas, as propriedades físicas daquele ambiente faziam com que essa vontade, por uma “imagem definitiva” - talvez pudéssemos colocar também imagem única - fosse sempre posta à prova. Faltando assim “os adereços necessários para complementar as imagens desejadas, os fotógrafos são obrigados a improvisar”⁵ (WHITE, 1999, s.p.), de maneira que a imagem definitiva nunca se efetive. Esse distanciamento, entre a imagem desejada e aquela possível, é posto por Genet a partir do posicionamento do personagem do Enviado nos seguintes termos:

Há uma clara divergência entre a imagem objetiva e a imagem resultante, de modo que a natureza da observação do Enviado, como vimos, é inteiramente falsa, mas a imagem, também temos de concordar, é sem dúvida verdadeira, pois à imagem tudo o que é de valor é a superfície e aqui a superfície representa fielmente as imagens de Bishop, Juiz e General, tanto quanto as fotografias dos bispos, juizes e generais reais, equipados com os adereços reais de seu escritório, poderia esperar (WHITE, 1999, s.p.)⁶.

³ De acordo com Garry White (1999), o espetáculo presenciado pela testemunha é falso pois os personagens escolhidos para representar as cabeças da igreja, da lei e das forças armadas estão não mais que representando os papéis, pois na verdade ali eles não passam mais do que clientes do bordel onde a história se passa.

⁴ “O ponto de referência do qual a pose é julgada são de precedentes reais, ou seja, eles aspiram a uma imagem arquetípica, uma imagem ideal platônica [...] Assim, nós vemos o Bispo tentando encontrar uma pose de piedade perfeita, o Juiz sendo encorajado a manter a sua face o mais tempo possível ao ponto de ser moroso e quase “equino”, e o General inspirando-se nos grandes generais que o precederam” (WHITE, 1999, s.p.). No original: “The point of reference from which the pose is judged is from the existing precedents, in other words, they seek to aspire to an archetypal image, a Platonic ideal image [...] Thus, we see the Bishop attempting to find the pose of perfect piety, the Judge being encouraged to draw the longest face possible to the point of being morose, even “equine”, and the General drawing inspiration from the great generals that preceded him” [tradução nossa].

⁵ No original: “lacking the required props to complement the desired images, the Photographers are obliged to improvise” [tradução nossa]. Ele continua: “o atendente que paira acima de língua estendida do Bispo é um monóculo emprestado do General e é segura pelo Juiz, cuja manga é enrolado de modo que apenas a sua mão é visível; batuta do general é apenas uma folha enrolado de papel”. No original: “the host that hovers above the Bishop’s outstretched tongue is a monocle borrowed from the General and is held by the Judge, whose sleeve is rolled up so that only the hand is visible; the General’s baton is merely a rolled up sheet of paper” [tradução nossa].

⁶ No original: “There is a clear divergence between object and resulting image, hence the nature of the Envoy’s comment. The spectacle, as we have seen, is entirely false, but the image, we must also agree, is undoubtedly true, for in image all that is of value is the surface and here the surface faithfully represents the images of Bishop, Judge and General, as much as photographs of real Bishops, Judges and Generals, equipped with the real props of their office, could hope to” [tradução nossa].

Esta afirmação do autor nos remete de volta à McLuhan, ao propor que a análise de Genet “se concentr[a] em vez disso na representação recíproca de papéis e no tráfico de imagens feito pela mídia” (WHITE, 2003, p. 483). E, junto a esse argumento, veremos como principalmente a estrutura de montagem de *O Balcão* foi importante para o deslocamento da horizontalidade fotográfica no trabalho de Alair Gomes.

2.2 *The Balcony* (a photo portfolio)

O conjunto de imagens que compõe o ensaio fotográfico sobre a peça de teatro *O Balcão* ocupa a parte central da revista e, junto com o texto escrito por Ruth Escobar, totaliza doze páginas de *Performance*.

A primeira das dez imagens acompanha a apresentação da matéria e foi posta junto ao título – *The Balcony* (a photo portfolio) – e os créditos da peça – a direção, a produção, o local, a cenografia e a fotografia do ensaio. A imagem apresenta uma das cenas da peça na qual o bispo, acompanhado por algumas atendentes do bordel no qual se passa a peça, começa um ritual erótico. A imagem apresenta uma lateralidade em relação à cena, de tal modo a ser possível visualizar os personagens – o bispo com seu figurino abastado e cheio de panos, os dois atendentes masculinos posicionados cada um a um lado da terceira figura, que por sua vez encontra-se deitada em uma mesa ginecológica. O enquadramento fechado nos personagens, porém, dificulta a percepção do espaço no qual se encontram pois a única referência de localização é na verdade o fundo escuro da parte superior, que passa a uniformizar todos os outros componentes da cena, assim como, que por contraste, faz com que se pareçam mais iluminados.

Logo após o texto introdutório de Ruth Escobar, segue propriamente o ensaio fotográfico, composto por nove imagens numeradas e pequenas legendas com a informação de cada uma das cenas da peça ali presentes.

Constam, por exemplo, o momento em que o General se encontra com uma das prostitutas do bordel; uma das principais cenas da peça, na qual as personagens Madame Irma e Carmen dialogam suspensas no meio do palco em gaiolas individuais sem a possibilidade de qualquer contato físico, o que faz com que o beijo das personagens, também presente no ensaio, tenha que projetá-las para fora de suas gaiolas a 20 metros de altura, e circundado pela plateia. Outras fotografias registram o hall dos espelhos: uma estrutura que parte do chão e se eleva em um movimento serpenteante até o alto do palco; as cenas da Ascensão, perdão dos revolucionários e do momento após a revolução, todos os momentos nos quais conseguimos ver de diversos pontos de vistas o palco circular feito de plástico transparente montado sobre uma estrutura de aço que sobe e desce o túnel circular que caracteriza a peça.

A análise desse ensaio fotográfico nos permite verificar uma série de elementos artísticos que nos ajuda na sua compreensão como um trabalho de arte.

Em primeiro lugar, evidencia-se que a nitidez e principalmente o contraste presente nas imagens fotográficas, assim como a porosidade e o granulado do papel da revista onde foram impressas fazem com que o ensaio ganhe um aspecto gráfico significativo, incluindo-se também os focos de luz. Em segundo lugar, nota-se que a localização permitiu ao fotógrafo incorporar a circularidade do espaço cênico, produzindo imagens em *plongée* e *contre-plongée*.

Ambas as questões, o contraste e a iluminação e da diagonalidade da imagem fotográfica serão retomadas em breve. O que percebe-se até o momento foi o modo como o meio teatral alterou um lugar privilegiado da fotografia, ressignificando-a e ampliando seus significados na poética de Alair Gomes.

2.3 Espaço cênico e o deslocamento do fotógrafo

Além do tema da fotografia na peça, a relação entre fotografia e teatro era parte do deslocamento que o fotógrafo, como espectador da peça, esteve submetido. Como aponta Newton de Sousa (2003), “o espaço cênico foi explorado [...] através do rompimento com a frontalidade; da fusão entre as áreas de representação e de público; e da complexidade mecânica dos elementos cenográficos” (p. 26).

Já tendo produzido toda sua ficção na década de 1940, Jean Genet escreveu *O Balcão* em 1956, juntamente com duas outras peças longas - *Os negros* e *Os biombos* – bem como os ensaios sobre Alberto Giacometti e Rembrandt van Rijn (WHITE, 2003). A escrita das peças teatrais possui um caráter diferente, pois Genet as revisava constantemente, sendo que até 1961 ele já havia publicado cinco versões do texto. Para Edmund White, esta era “uma prática compreensível, já que uma peça é sempre uma aproximação de uma produção montada no palco, ao passo que o texto de um romance é o produto final” (2003, p. 463).

Desde o momento em que foi escrito, *O Balcão* recebeu muitas montagens⁷ - e diversas dificuldades - em algumas delas. Foi primeiramente montado em Londres em 1957, nos EUA em março de 1960 e, dois meses depois, em Paris⁸. Os percalços que estiveram relacionados com a montagem do espetáculo passou pelos cortes de cenas ocorridos pela censura que controlava os profissionais teatrais ingleses e a falta de teatros que aceitassem receber a peça, de produtores e atores que conseguissem chegar a um acordo em relação a ela e o caso de censura prévia feita pela polícia parisiense, que considerava a peça “lasciva, blasfema e politicamente perigosa” (WHITE, 2003, p. 479).

7 *O Balcão* também recebeu uma adaptação para o cinema em 1963, dirigida por Joseph Strick.

8 Durante a década de 1960, *O Balcão* também foi montada em Viena, Frankfurt, Boston, Rotterdam e Marselha.

As dificuldades pelas quais as primeiras versões de *O Balcão* passaram não estiveram ligadas apenas a questões de ensaios, produção ou censura. O cenário foi o elemento-chave da peça. A montagem francesa, por exemplo, foi criticada pelo palco giratório que Peter Brook, o diretor daquela versão, havia escolhido. As indicações de Genet “pediam cenários que deslizariam de um lado do palco para o outro” (WHITE, 2003, p. 480). E foi justamente esse aspecto de *O Balcão* que fez com que a versão brasileira alcançasse uma dimensão que as outras não haviam conseguido.

Diferentemente das muitas controvérsias que várias dessas versões tiveram no decorrer de suas montagens e exposições, a versão brasileira alcançou um patamar na realização da proposta de Genet que a alçou ao reconhecimento internacional.

O Balcão evidencia a condenação dos Homens na sociedade em que estão inseridos, através das relações de poder; os cidadãos são submetidos diariamente pelas instituições. Genet coloca em destaque as personagens representantes destas instituições que fragilizam a liberdade de expressão das pessoas. Para isso, Genet concebe a ação das personagens num bordel de luxo, no qual os personagens simulam os respectivos representantes das instituições [...] Temendo que a revolução do lado de fora do bordel invadisse o estabelecimento, Madame Irma insinua, durante o desenrolar da encenação, que os verdadeiros detentores do poder fossem “assassinados” e, a partir dessa falsa persuasão, decide promover um “desfile” das falsas autoridades que estão em seu bordel para enganar a população (RODRIGUES, 2010, 76-77).

Tendo como mote o roteiro de Genet, as referências das montagens anteriores - “O Balcão foi mal representado em Nova York, Berlim e Paris também” disse Genet (GENET; CASTRO; GONÇALVES, 1976, p. 179⁹ apud RODRIGUES, 2010, p. 77) – e notas técnicas do próprio escritor, Victor Garcia “explorou dimensões que vão além da simples adaptação espetacular, concebeu um projeto arquitetônico nunca visto em nenhuma parte do mundo: um teatro em forma de cilindro” (Ibid.).

O projeto modificou a estrutura do Teatro Ruth Escobar em São Paulo. Uma equipe de dez pessoas destruiu os espaços onde ficavam a plateia e o balcão do teatro e abriram um vão livre de 20 metros de altura. Como palco, foi construída uma estrutura cilíndrica de ferro, com múltiplas modulações, com plataformas e passarelas suspensas para os atores. O monumental aparato técnico “inovava apresentando cenas simultâneas, panorâmicas e um novo tipo de arena, a cena agora era vertical” (SOUSA, 2003, p. 110).

No primeiro ato da peça havia, por exemplo, “uma plataforma circular transparente que preenchia todo o espaço interno da estrutura cilíndrica na qual se deslocava em sentido horizontal, parando em diversos níveis” (RODRIGUES, 2010, p. 79). Já no ato seguinte, “esse cenário era substituído por duas gaiolas-elevadores que traziam uma atriz em cada uma e também se deslocavam no interior dessa estrutura cilíndrica” (idem) e “no terceiro e último ato, descia uma rampa metálica em formato de espiral que servia para o desfile realizado pela Madame Irma” (idem).

O palco cilíndrico era rodeado pelos assentos do público, de modo que

ao chegar a cada um dos cinco níveis de pisos e de assentos, o espectador tinha à sua frente um enorme poço afunilado, cujo diâmetro maior ficava na parte superior. A área do público, logo, assemelhava-se a sacadas de onde os espectadores podiam se ver diante, acima e abaixo uns dos outros, separados por um verdadeiro abismo (SOUSA, 2003, p. 113).

A mudança de perspectiva por parte da plateia era constante, e dada a mobilidade de várias partes da estrutura cilíndrica, em “determinados locais, havia a movimentação dessa estrutura onde o público estava sentado para que outras partes da cenografia adentrassem à encenação” (RODRIGUES, 2010, p. 79). Como a movimentação da estrutura circular transparente era vertical, a “plataforma translúcida possibilitava, aos espectadores que estavam sentados abaixo da estrutura, a visualização da ação das personagens na parte superior” (Ibid).

Diante de toda a modificação da estrutura circular, da movimentação do palco, da localização da plateia, a iluminação de *O Balcão* funcionava de tal forma que desse dinamismo e força para todo o conjunto cênico. A principal parte da iluminação vinha do fosso do teatro, que gerava uma contraluz, “projetada de baixo para cima, facilitando a observações das cenas” (RODRIGUES, 2010, p. 79), como por exemplo uma das cenas finais na qual “do fundo do porão, uma intensa luz se acendia. O ofuscamento cobrava alguns instantes para que o olhar compreendesse a origem dos movimentos que eram realizados lentamente por um conjunto de atores, todos praticamente nus” (SOUSA, 2003, p. 129).

Assim, segundo Eder Rodrigues, a realização de projetos como *O Balcão*, “que demandavam a adaptação do espaço físico em virtude do espetáculo, foi uma importante contribuição para o desenvolvimento teatral no Brasil, principalmente em relação aquilo que poderíamos chamar de “revolução cenográfica” (2010, p. 69). E, como percebemos, essa transformação foi especialmente importante no que diz respeito à relação entre o ator, o espaço e o espectador.

O conjunto de imagens fotográficas publicadas em *The Balcony (a photo portfolio)* evidencia as diversidades de ponto de vista - *plongée* e *contre-plongée* - que o fotógrafo, como espectador da peça, propôs-se a realizar. O ensaio apresenta uma mudança do lugar que Alair Gomes ocupava como espectador, mas de todas elas o foco de atenção é dado à especificidade do lugar ocupado.

A iluminação do fundo do poço era direcionada unicamente para o teto, atravessando o palco transparente e a estrutura metálica vazada, possibilitando ao público assistir ao espetáculo, e também aos atores e ao palco reagirem a esse foco de luz com poses, cenas, rostos e imagens contrastadas, como publicadas em *Performance*.

A montagem de *O Balcão* no Brasil é o segundo resultado de parceria entre Escobar, Garcia e Cardoso. Em termos de projeto cenográfico, funciona como uma continuação da montagem de

O Cemitério de Automóveis, peça esta dirigida por Garcia em Paris em 1968, quando Escobar o co-nheceu. Para que Garcia montasse a versão brasileira da peça, o espaço cênico teria que ser fora do teatro convencional. Para isso transformaram uma garagem em um ferro-velho, onde

o cenário [era] como um local de rito, no qual os espectadores estavam imersos num ambiente repleto de ferro velho. A cenografia [de Wladimir Pereira Cardoso] era composta por diversas carcaças de carros que foram suspensas por correntes colocadas acima do público; cadeiras giratórias permitiam aos espectadores acompanharem as três cenas, mas cada pessoa com um ângulo diferenciado e, no centro da encenação, havia rampas e passarelas que serviam ao desenrolar da trama. Ao adentrar no Teatro 13 de Maio, o espectador percebia que a encenação rompia com o tradicional espaço à italiana, pois, ao contrário de outros estabelecimentos teatrais, percebia-se claramente a exposição da fiação e equipamentos de iluminação, quebrando o ilusionismo da caixa cênica.” (RODRIGUES, 2010, p. 72).

A grande repercussão de público e de crítica dessa primeira experiência possibilitou que a parceria fosse levada adiante, e levada ao extremo em *O Balcão*. As novas concepções espaciais e cenográficas envolveram em grande parte o reposicionamento do espectador.

Ainda um outro ponto de contato positivo da proposta de Garcia foi o fato de a cenografia estar intimamente ligada às concepções do próprio Genet sobre a peça. Como afirma Garry White, “Genet procurou usar o movimento cênico do palco como uma metáfora para este *mise-en-abyme* temático” (1999, s.p.)¹⁰. Por *mise-en-abyme*, Genet entende o dispositivo técnico no qual a “estrutura da peça é análoga a um sistema de caixas chinesas”¹¹ (1999, s.p.). No caso de *O Balcão*, esse sistema dividiu a peça em nove quadros, nove *tableaux* independentes.

Não podemos deixar de notar que essa modificação de espaço e de relação entre o trabalho de arte e aquele que o observa é específica em cada modalidade, mas é encontrada no campo artístico como um todo. Seja no que consideramos artes visuais, seja no teatro, no cinema, as renovações das estruturas de montagem e de percepção por parte do observador foram essenciais.

Acreditamos seja por meio desses elementos que uma conexão entre a fotografia e o teatro seja possível no ensaio de Alair Gomes na revista *Performance*, estabelecendo entre ambos uma relação no redimensionamento do fotógrafo como observador em relação ao objeto de visão. Além disso, um último ponto a ser discutido é justamente o meio impresso no qual *The Balcony (a photo portfolio)* foi publicado.

2.4 Fotografia e teatro no meio impresso norte-americano

Parte do objetivo do presente trabalho está em compreender a recorrência presente na trajetória de Alair Gomes, dada pelo fato de que cinco de seus trabalhos fotográficos foram veiculados em meios impressos nos EUA. E, como se percebe, os meios pelos quais essa recorrência se deu é diversa e relaciona-se com uma série de personagens de vários contextos, brasileiro e internacional, tanto do campo das artes como dos campos universitário e científico.

Entre as montagens de *O Balcão*, a versão norte-americana “estreu no Circle in the Square (um teatro circular), no Off-Broadway de Nova York no início de março de 1960” (WHITE, 2003, p. 481). Assim como na versão brasileira que, apesar da censura ditatorial da qual foi alvo, permaneceu em cartaz por um ano, sete meses e dezenove dias, a versão norte-americana ficou em cartaz por dois anos, onde foi apresentada 672 vezes.

O sucesso da versão norte-americana talvez tenha sido um dos motivos de interesse de se realizar o ensaio em *Performance*. Uma nota publicada no texto escrito por Ruth Escobar anunciava que a montagem brasileira seria apresentada em Nova York naquela temporada. No final de janeiro, Ruth Escobar e o assistente de direção de *O Balcão*, Rofran Fernandes, chegaram a ir a Nova York para exibir o filme documentário sobre a peça feito pelo cineasta José Agripino de Paula¹². No entanto, a complexa logística de execução da estrutura cenográfica em um espaço vertical impossibilitou a realização da peça naquela cidade¹³.

O que se percebe é que a versão recebeu inúmeras resenhas e reportagens nos EUA, tanto por parte de profissionais estrangeiros quanto pela contribuição de brasileiros. Por exemplo, o texto do crítico teatral Yan Michalski¹⁴, que mantinha uma coluna sobre o tema no Jornal do Brasil.

Em 1969, a convite do governo dos EUA, Michalski fez uma viagem para conhecer o teatro norte-americano, visitando escolas de interpretação em diferentes cidades¹⁵. Em uma das reportagens publicadas em sua coluna, o crítico apresenta o perfil de *Performance*. A revista estava em seu primeiro número, mas não era exatamente nova pois era resultado do desmembramento de uma outra revista, *The Drama Review*¹⁶, editada pela Universidade de Nova York. Segundo o colunista:

12 “Em 28 de janeiro de 1971, Ruth Escobar e Rofran Fernandes (que é diretor assistente) vieram à Nova York para mostrar o filme documentário de *O Balcão* feito por José Agripino de Paula. Eles foram apresentados a um grupo distinto de possíveis apoiadores para uma produção da peça de Joseph Papp no Teatro Público de Nova York. O autor deste artigo esteve presente e participou. Também, em 11 de fevereiro, o autor e Joanne Pottlitzer mostraram o filme e conversaram no Brooklyn College” (SCHOENBACH, 1971, p. 79). No original: “On January 28, 1971, Ruth Escobar and Rofran Fernandes (who is assistant director) came to New York to show the documentary film of *The Balcony* by José Agrippino de Paula. They were introduced to a distinguished group of possible backers for a New York production by Joseph Papp at the Public Theatre. The author of this article attended and participated. Also, on February 11, the author and Joanne Pottlitzer showed the film and spoke at Brooklyn College” [tradução nossa].

13 Joseph Papp afirmou “Pena que eu não possa fazê-lo aqui. Seria sucesso garantido, porém a normalização (*sic*) a que estamos sujeitos na confecção dos nossos cenários, mais a caríssima mão-de-obra norte americana, elevariam os custos da produção a um nível que trezentos lugares com que vocês operaram em São Paulo, jamais pagariam os nossos custos de produção e manutenção” (FERNANDES, 1985, p. 86).

14 Yan Michalski foi teatrólogo e crítico teatral. Manteve sua coluna no Jornal do Brasil entre 1962 e 1982, utilizando o espaço para contextualizar os espetáculos da época no e defendendo o teatro como atividade artística e profissional.

15 Como já apontado no primeiro capítulo, este tipo de viagem era parte de um movimento maior de diplomacia cultural do governo norte-americano, que também “patrocinou a viagem de críticos e artistas para conhecerem museus e visitarem instituições naquele país” (JAREMTCHUK, 2014, p. 5).

16 O histórico de artigos publicados na década de 1970 em *The Drama Review* aponta um interesse pelo teatro brasileiro e

10 No original: “Genet sought to use scenic movement of the stage as a metaphor for this thematic *mise-en-abyme*” [tradução nossa].
11 No original: “the play’s structure is analogous to a system of Chinese boxes” [tradução nossa].

O primeiro número de *Performance* traz uma surpresa particularmente agradável ao leitor brasileiro, pois na sua capa vemos uma fotografia da montagem paulistana de *O Balcão*, e no interior do número o espetáculo de Victor Garcia está amplamente documentado através de uma série de belas fotografias de Alair O. Gomes e de um texto explicativo de Ruth Escobar (JORNAL DO BRASIL, 8/03/1972, p. 2).

Alair Gomes parecia acompanhar o movimento teatral norte-americano pois, tinha não apenas o número de *Performance* no qual participou, como também números posteriores, de 1972 e 1973, assim como várias edições de *The Drama Review*.

No que diz respeito ao ensaio de Alair Gomes, gostaríamos de chamar à atenção para o fato de que, assim como o filme de José Agripino de Paula no cinema, também *The Balcony* (a *photo portfolio*) pode ser visto como um trabalho cuja unidade poética mistura diferentes meios em uma publicação impressa. Pelas fatura das imagens e a montagem na revista, verifica-se uma distancia do ensaio de um ensaio fotojornalístico. É possível verificar tal fato com uma breve comparação com outro ensaio que foi feito também sobre *O Balcão* e publicado um ano após o ensaio de Alair Gomes em *The Drama Review*, no grupo de profissionais da revista que não se desmembrou em *Performance*.

Fonte: Agência Estado.

latino-americano. Foi possível encontrar edições especiais sobre o teatro latino-americano (v. 14, n. 2, Latin American Theatre, Winter, 1970), com um texto sobre o Teatro Arena de São Paulo intitulado *A Note on Brazilian Agitprop*, de Augusto Boal e Joanne Pottlitz, além do texto *The Joker System: An Experiment by the Arena Theatre of São Paulo*, de Augusto Boal.

Fonte: Agência Estado.

A crítica de teatro Ilka Marinho Zanotto publicou o artigo “Uma Estrutura-Audiência para ‘O Balcão’”, em *The Drama Review* (em junho de 1973), no qual o enfoque central é dado à estrutura cenográfica criada por Wladimir Marinho Zanotto.

Pela breve comparação realizada entre os ensaios publicados em edições diferentes do que antes era a mesma revista – Alair Gomes em *Performance* e a reportagem de Ilka Marinho Zanotto em *The Drama Review* – percebe-se duas maneiras de registro fotográfico da mesma peça.

Enquanto as imagens publicadas pela *Agência Estado* se caracterizam como imagens de jornalismo, onde o objetivo é passar ao leitor uma visão externa da cena que é tratada, o ensaio de Alair Gomes assume o lugar do espectador, deslocando o ponto de vista da fotografia, sintetizando a narrativa de *O Balcão* em uma montagem unificada pela sequência de páginas da revista. As imagens publicadas no ensaio, com legendas da *Agência Estado*, apresentam de maneira distanciada o ambiente, de modo que torna-se possível ver não apenas o cenário, mas a proporção espacial entre o espaço cênico e a plateia. O enquadramento do público nas imagens também resulta em uma porção maior de pontos claros em relação à iluminação deveria causar efeitos de contrastes intensos. Já o ensaio de Alair, fazendo uso justamente da iluminação da peça, faz com que o contraste de luzes e sombras de suas imagens se projetem na página impressa. Este efeito é conseguido também pela posição do espectador comum que o fotógrafo ocupada durante a apresentação dela.

Retomando os assuntos discutidos ao longo deste capítulo a fim de concluí-lo, verificamos que com a publicação de *The Balcony* foi possível discutir a noção de ensaio fotográfico experimentada por Alair naquele período. A relação da fotografia com o meio teatral nos sugere que as investigações que Alair Gomes fazia com a fotografia perpassavam uma abordagem que afastava a fotografia de uma concepção essencialista de meio. O tratamento dado às fotografias, e também à organização destas na montagem do ensaio, traz para *The Balcony* uma especificidade distante daquela do fotojornalismo tradicional, como visto na comparação entre as imagens da mesma peça publicadas em *The Drama Review*¹⁷.

17 Essa diferença é percebida também no fato que, enquanto *The Balcony* recebe autoria de quem o produziu, as imagens

A publicação de *The Balcony (a photo portfolio)* nos mostra que essas relações informais ou esporádicas perpassam as noções que estarão presentes em outros trabalhos de Alair, como a discussão sobre os temas das peças fotografadas e os elementos de construção narrativa ou sequencial das imagens no formato publicado.

Assim, vemos que esse ensaio fotográfico não pode ser desvinculado das composições seriais mais conhecidas do fotógrafo, como *The Course of the Sun* (1977-1980) ou *A Window in Rio* (1977-1980). Todos esses trabalhos se aproximam no que diz respeito à inclinação do ângulo da câmera, à organização dos elementos compositivos, bem como à distância em relação aos objetos retratados, resultando em imagens compostas de tal maneira que os corpos permanecem obliquamente ao chão.

Juntas, essas características apontam para múltiplas possibilidades de construção de trabalhos com mais de uma imagem fotográfica. Essa familiaridade de Alair Gomes para com o uso da fotografia como ensaio construiu um retrato particular do cenário cultural de um espetáculo. A relação entre a fotografia e o teatro não se restringiu àquele período e permeou boa parte da trajetória do fotógrafo. Por exemplo, encontrou-se fichas técnicas de peças, como a montagem de *Emily*, dirigida por Miguel Falabella, encenada em 1984 no Teatro Cândido Mendes¹⁸, onde Alair Gomes foi responsável pela fotografia¹⁹.

Como veremos no próximo capítulo, o uso de uma quantidade de imagens em um trabalho fotográfico publicado em um suporte impresso receberá outras configurações, dentre as quais está uma aproximação maior com o campo da arte. A passagem da década de 1960 para 1970 é justamente o período mais intenso da troca de correspondências entre Alair Gomes e Quentin Fiore, que a todo momento repetia o seu interesse em fazer uso de algumas imagens do fotógrafo nos seus projetos de livros.

da reportagem seguem apenas com a rubrica “Agência Estado”.

18 Como consta na propaganda, a peça recebeu colaboração do USIS e do Consulado Americano.

19 Como “se tratava de fotografar produções teatrais em que era contratado para realizar as imagens oficiais dos espetáculos” (SANTOS, 2006, p. 244).

3 ARTISTS ALMANAC: SUPORTE IMPRESSO
COMO ARTE CONTEMPORÂNEA

ALAIR GOMES, RIO DE JANEIRO

Em dezembro de 1975, quatro anos após a realização do ensaio fotográfico na revista *Performance*, Alair Gomes publica o segundo trabalho nos EUA. Juntamente com outros artistas e fotógrafos, participa da publicação coletiva¹ de livro de artista *Artists Almanac* (A.A.), lançado em Nova York por meio da iniciativa do artista alemão Uli Boege. Tendo como proposta geral do livro um padrão gráfico desenhado por Boege, cada artista participante recebia uma página em branco para desenvolver o desafio de criar um trabalho que respondesse àquele padrão. Dividido em duas publicações semestrais, o padrão sugerido na edição na qual Alair Gomes participou foi o desenho de uma parede branca de pequenos tijolos, com um recorte de formato triangular na parte superior da parede, de onde se via uma segunda parede de tijolos, mas dessa vez preta. Os trabalhos criados inserem-se em uma diversidade de desenhos, ilustrações, colagens, montagens, fotografias, e qualquer outra mídia que fosse ou que pudesse ser traduzida no formato bidimensional da folha.

A.A. traz à discussão, de maneira mais explícita, o lugar que o suporte impresso alcançou como espaço para a produção artística dos anos 1960 e 1970, em livros de artistas, revistas de artistas, panfletos, cartazes, etc. E, desta forma, pode ser tido como mais um momento no qual o fotógrafo conseguiu associar a imagem fotográfica e o suporte impresso, ligação esta que, como defendemos nesta pesquisa, foi aspecto significativo da sua produção fotográfica.

Após uma introdução sobre A.A., na qual discutiremos a concepção do trabalho, analisaremos os procedimentos artísticos e os aspectos formais e estruturais presentes no trabalho de Alair Gomes para o desafio daquela publicação – a relação entre o muro de tijolos e uma imagem do carnaval de rua de Rio de Janeiro. Essa dimensão geral do trabalho nos permite a apresentação de uma breve discussão acerca das publicações de artistas nos anos 1960 e 1970, aprofundando alguns aspectos já apontados no capítulo anterior, como a utilização da mídia impressa como suporte para o trabalho. O papel da publicação de artistas na redefinição do trabalho artístico, a multiplicidade do objeto, a reprodutibilidade da imagem e a transitoriedade da revista são aspectos a serem analisados no atual momento de investigação.

Em seguida, veremos que a relação de Alair Gomes com a publicação de artista ultrapassa o aspecto prático e se faz presente também em escritos críticos publicados pelo autor naquele período, em periódicos e revistas brasileiras. A exemplo da resenha sobre o livro de Marshall McLuhan, já abordada na introdução deste trabalho, em 1971 Alair Gomes publica “O livro, hoje” na *Shell em revista*, texto no qual defende o suporte impresso como *locus* da produção artística, propondo uma breve história do livro e discutindo o seu uso em trabalhos de artistas brasileiros.

As condições que possibilitaram a publicação nos EUA do trabalho aqui em análise relacionam-se com a rede que o fotógrafo mantinha contato, em especial com a troca de correspondência que o mesmo manteve com Quentin Fiore. O diálogo com o designer norte-americano evidencia a importância que a fotografia de carnaval tomará na produção de Alair Gomes. Por isso, finalizaremos o capítulo apontando aspectos desse conjunto de imagens que no decorrer da década de 1970.

¹ “Communal publication”, como aponta seu organizador.

3.1 Uma quantidade sazonal de arte

Composto por 190 páginas impressas totalmente em preto e branco, *Artists Almanac* tem um formato de aproximadamente 23,5 cm x 15,2 cm, com área de impressão de 22,2 cm x 14 cm. Seu conteúdo pode ser dividido em três partes. Nas páginas iniciais, encontram-se as informações gerais sobre o processo de criação e organização, bem como a lista com o nome de todos os participantes. Após as introduções, seguem os 79 trabalhos enviados – cada um deles recebeu uma folha, sendo permitido ocupar a página frontal, deixando obrigatoriamente o verso em branco. Na parte final encontram-se algumas propagandas de artistas e exposições de artistas que haviam enviado trabalhos para A.A., em espaço que foi oferecido como um “interesse comum em conhecer que tipo de projeto todo mundo está trabalhando”² (ARTISTS ALMANAC, 1975, s.p.).

A revista teve apenas duas edições, uma publicada no solstício de inverno (22 de dezembro de 1975) e a segunda no solstício de verão (22 de junho de 1976). Para Boege, o marco de referência para as datas diz respeito ao fato de:

Artists Almanac reconhece[r] as mudanças sazonais da mesma maneira que agricultores reconhecem o processo de crescimento de acordo com a órbita de nosso planeta. O tema ou objeto de reflexão para cada questão incidirá sobre os fenômenos sociais e vai refletir a experiência acumulada da edição anterior (ARTISTS ALMANAC, 1975, s.p.).

Não podemos esquecer que a origem etimológica do almanaque se referia a uma publicação periódica com rezas, viagens e os principais acontecimentos astronômicos, como fases lunares e solstícios. A relação desses pontos temporais também está ligada a uma característica da prática artística de Boege, de forma que seu “trabalho gráfico estava sempre em conflito com [sua] abordagem esotérica e surrealista”³.

A fim de relacionar o mote etimológico e o seu interesse gráfico, em cada uma das duas edições o organizador propôs um tema gráfico que serviu de base para os artistas que desejassem participar. O tema de A.A. do solstício de inverno, edição que Alair Gomes participou, foi uma parede de tijolos brancos, com um recorte em forma triangular na parte central superior da parede na qual as cores dos tijolos se inverte, ou seja, são pretos. Conforme a abordagem proposta pelo editor, esse tema

2 No original: “It would be in the common interest to know what kind of project everybody is working on” [tradução nossa].
3 No original: “My graphic design work was always in conflict with my more esoteric and surrealistic approach” [tradução nossa]. Sobre a relação do seu trabalho pessoal com o surrealismo, a biografia de Boege cita o período de sua infância no sul da Alemanha pós-guerra, mudando de cidade em cidade. No período que residiu em Munique (“we all moved to the big, bombed out city for three years”), ele entrou em contato com a primeira grande exposição pós-guerra de Pablo Picasso em 1954 e um ano depois com uma exposição de Salvador Dalí (“I was fifteen and for the first time was able to see the ruins of war, my playground, through the eyes of Surrealism”). O artista também cita uma grande exposição Dada que ocorreu em Frankfurt em 1960. Para ele “deu uma nova perspectiva toda sobre a perda total da arte como uma força social dentro do meio cultural pós-guerra e a brincadeira deliberada com que o movimento Dada tentou combater as forças deprimentes e opressivas do fascismo”. No original: “gave me a whole new insight about the total loss of art as a social force within my post war culture and the deliberate playfulness with which the Dada movement tried to counter the depressing and oppressive forces of Fascism” [tradução nossa].

simboliza[va] a amarra linear, bidimensional da nossa civilização; isso não parece refletir processo orgânico e tridimensional de crescimento. Se este projeto aparenta ser rígido pra você, em qualquer modo, considere que o ponto desde começo experimental não é somente nossa auto expressão como planetas individuais, mas ao mesmo tempo o reconhecimento e a energia de nossa órbita comum (ARTISTS ALMANAC, 1975, s.p.)⁴.

O aspecto coletivo do almanaque não se dava apenas pela reunião de uma diversidade de artistas de vários países, e nem pela proposta de uma publicação que apenas abarcasse o aspecto coletivo de um grupo de artistas com conexões próximas já conhecidas entre si. A proposição de um tema era, para Boege, um princípio de experimentação comum de trabalhos desenvolvidos individualmente e, ao mesmo tempo, um signo que unificaria as propostas como unidade impressa.

Assim, na proposta coletiva de A.A. todos os artistas que enviaram trabalhos incorporando o motivo geral do livro receberam uma página para a publicação, assim como uma cópia gratuita do almanaque. Os trabalhos foram realizados nos mais diversos meios compatíveis com o suporte bidimensional – desenhos, colagens, assemblagens, etc. Alair Gomes não foi o único artista a publicar um trabalho realizado a partir de uma fotografia, pois nove dos 79 trabalhos publicados foram fotográficos. Uma análise detida dos procedimentos artísticos utilizados por ele, acompanhada por pequenas comparações de outros trabalhos publicados, que se aproximam ou diferem de sua proposta, pode ser interessante e oferece uma visão mais ampla de A.A.

O trabalho de Alair Gomes é uma imagem dos foliões do bloco de carnaval carioca Cacique de Ramos, fantasiados segundo a tradição do grupo. O carnaval é um dos principais temas que o fotógrafo começou a realizar a partir de 1967⁵. A imagem cobre quase toda a superfície disponível da parede, de modo a deixar aparente apenas duas frestas de colunas de tijolos na parte superior da página, uma coluna na parte inferior, e apenas uma fina parte lateral de ambos os lados. Além disso, o fotógrafo reproduziu o espaço triangular da parte superior da parede recortando a fotografia e colando-a no modelo disponível no convite de A.A. Deste modo, a imagem ficou dentro dos limites da parede, conforme a sugestão de Boege. Apenas uma pequena faixa de tijolos aparece na parte inferior da imagem, abaixo da fotografia, sendo que os dois tijolos centrais estão marcados com dois símbolos de interrogação.

A colagem fotográfica de carnaval sobre a parede de tijolos preto, ambas preto e branca, resulta em uma massa de elementos visuais que se confundem uns aos outros – a imprecisão da imagem em registrar os foliões, as manchas de seus corpos em movimento no carnaval aproximam-se do padrão de linhas pretas com áreas brancas da parede. Esse conjunto garante às duas partes uma tonalidade bastante próxima.

4 No original: “For me the Brickwall symbolizes the linear, two-dimensional bondage of our civilization; it does not seem to reflect the organic, three-dimensional process of Growth – if this project seems to confining or rigid to you in any way, consider that the point of this experimental start is not only our self expression as individual planets, but at the same time the recognition and the energy of our communal orbit” [tradução nossa].
5 Em uma contagem realizada pelo próprio fotógrafo em 1980, o acervo de imagens de carnaval contabilizava 21.500 fotografias.

Pode-se perceber que a proposta do fotógrafo se enquadra no projeto do editor, no qual os artistas utilizam o suporte impresso como espaço para a produção e circulação de seus trabalhos. A atividade de Uli Boege entre as posições de organizador, editor e artista já havia sido experienciada em outras etapas de sua formação profissional, como em ambientes do setor editorial de revistas onde um grupo de pessoas estava unido para a realização de um mesmo produto.

Este foi o primeiro trabalho de Alair Gomes apresentado publicamente e, embora constituído de apenas uma imagem – diferenciando-se da quantidade de fotografias de suas outras séries –, o fotógrafo parece ter se focado no uso de recortes e no jogo entre a fotografia e o fundo da parede de tijolos, inspirado principalmente pela proposta de Boege. O trabalho dialoga também com a discussão sobre a publicação de artista, como livro, revista de artista, de modo que tornam-se necessárias algumas considerações sobre as características dessa proposta artística nos anos 1960 e 1970 e sua importância para a redefinição do objeto artístico.

3.2 Publicação de artista

A publicação de artista, gênero atualmente plenamente reconhecido como trabalho de arte, percorreu o campo artístico durante todo o século XX, obtendo maior repercussão e uso por parte dos artistas em determinados momentos. Alguns autores sugerem uma linhagem sucessiva do livro de artista, que perpassa figuras como Blake, Morris, Mallarmé, Apollinaire, Marinetti, Ernst, Ruscha, Rot, Finlay, LeWitt, Weiner, Boltanski e Kiefer (BURY, 1995). Porém, a simplicidade de tal proposta retira de cena as contribuições que o Futurismo, o Suprematismo, o Dadaísmo e o Surrealismo deram sobre o tema, de modo que Bury reconhece que esta “cadeia tende a ser vista como um projeto contínuo, progressivo, enquanto na verdade ela é descontínua, com descaminhos, desvios e repetições”⁶ (1995, Cap. 2, p.1).

Foi na década de 1960 que esta atividade artística tomou o lugar de um gênero artístico autônomo e sua proliferação ocorreu

como um meio artístico decolou nos EUA e na Europa. Eles se encaixaram à sensibilidade da cena alternativa dos anos 1960, seja produzidos independentemente por artistas ou por galerias como uma extensão de uma exposição, também dando origem a um gênero híbrido do catálogo como livro de artista. A proliferação de trabalhos que utilizam o formato pequeno e métodos de produção baratos evidenciam a transformação da tecnologia impressa tanto quanto a transformação da sensibilidade conceitual promovida por esta expansão”⁷ (DRUCKER, 1995, p. 12).

6 No original: ““the chain tends to be seen as a continuous, progressive project, while in fact it is discontinuous with many detours, diversions and repetitions” [tradução nossa].

7 No original: “In the 1960s books as an artist’s medium took off in the United States and Europe. They fit the sensibility of the 1960s alternative scene, whether produced independently by artists or by galleries as an extension of an exhibition, also giving rise to the hybrid genre of the catalogue as artist’s book. The proliferation of works which use the small format and inexpensive pro-

A transformação da tecnologia impressa citada por Drucker é parte das relações de dependência/independência que as produções artísticas tiveram com a tecnologia e as conexões com a multiplicidade nos anos 1960⁸. Como aponta Dária Jaremtchuk, o *boom* do desenvolvimento tecnológico do pós-guerra possibilitou transformações no meio artístico⁹. No texto “Arte, Ciência, Tecnologia”, Alair Gomes (1975a) reforça o argumento de que

em grande parte a explosão do inventivo artístico na segunda metade do nosso século [foi] devida exatamente ao encontro da arte com a tecnologia e a ciência. É possível mesmo que esse encontro já se tenha [como] tendência predominante na produção artística contemporânea – se não ainda do ponto de vista numérico, pelo menos do ponto de vista das perspectivas em expansão” (s.p.).

Em uma outra versão do mesmo texto, o fotógrafo incorpora o papel da fotografia¹⁰ no processo, pois

Só a partir dos últimos anos, com a tardia mas total aceitação da fotografia nos grandes circuitos internacionais da arte, tem-se generalizado e expandido o conhecimento do impacto provocado pela fotografia, desde seu aparecimento, sobre as demais artes visuais” (GOMES, 1975b, s.p.).

Vemos, assim, as aproximações em torno das transformações tecnológicas, juntamente com as transformações da sensibilidade conceitual, que abarcam as possibilidades de experimentações no campo artístico, como a publicação de artista e a fotografia nas páginas de livros, revistas, etc.

Sobre o assunto, Anne Rorimer aponta que, entre os anos de 1965 e 1975, de maneira geral pode-se perceber que “as página ou as páginas de um livro ou revista tomaram o lugar de espaço tradicional de exposição”¹¹ (1999, p. 11). As propostas artísticas a partir daquele período podem ser

duction methods be speaks the transformation of print technology as much as the transformation of conceptual sensibility which promotes this expansion” [tradução nossa].

8 Stephen Bury afirma que na publicação de artista podemos discernir três *leitmotivos* principais: “sua dependência ou independência da tecnologia, desde a litografia até processos computacionais; como eles se relacionam com o som e com o corpo; e suas conexões com a multiplicidade, modulando suas relações com o público de massa ou de elite” (1995, Cap. 2, p.1). No original: “their dependence on and Independence of technology from litography to desk-topping; how they relate to dound and the body; and their connection with multiplicity, modulating their relationship with a mass or elite audience” [tradução nossa]. A tradução de *desktopping* por processos computacionais se deu por se tratar de trabalhos que fazem uso do computador e de tipos de software na produção de documentos que combinam textos ae imagens e são voltados tanto para os formatos impressos quanto para a circulação virtual.

9 A autora retoma o argumento de Robert Morgan de que “o interesse dos artistas por livros tenham uma relação indireta com o acesso facilitado aos meios de reprodução” (2007, p. 89).

10 De uma perspectiva histórica, Juliana Gisi afirma que “nos anos 1960 e 1970 um número crescente de artistas vê na emergência da fotografia uma reposta às necessidades de suas práticas artísticas, o que resultou na resignificação da palavra fotografia no âmbito do conhecimento artístico, e, obviamente, de modo geral (GISI, 2013 p. 31).

11 No original: “the page or pages of a book or magazine take the place of the traditional exhibition space” [tradução nossa]. Outros autores como Melanie Mariño (2003) apontam que essa aproximação começou em torno de 1963, com a publicação de *Twentysix Gasoline Stations* de Edward Ruscha em 1962 (p. 196). Contudo, ao tomarmos a datação proposta pelas autoras apontem que o momento em que *Artists Almanac* foi realizado, a publicação de artista já havia se expandida para além de pequeno grupo. Isso reforça nosso objetivo de não estabelecer a produção de Alair Gomes dentro das noções de precursor ou de contemporânea de trabalhos hoje tido como seminais para a arte conceitual e para a publicação de artista, mas entender exatamente qual o momento

vistas como questionamento, reinterpretação ou abandono das “categorias tradicionais de pintura e escultura” (idem) e, de alguma maneira, compartilham da expectativa diversa pela qual artistas passavam investigando aquele momento, “redefinindo a natureza do plano horizontal e retangular da pintura e o volume do objeto no espaço”¹² (idem).

Alair Gomes, referindo-se à sua produção fotográfica, faz uma declaração semelhante, ao afirmar que “saber se aquilo era arte ou não era arte não era propriamente o que [lhe] interessava” (GOMES, 1983, s.p.). Ou, ainda, ao afirmar que a tradição da pintura e da escultura como meios legítimos de expressão artística havia “contribuído também para criar [nele] uma certa desconfiança do poder expressivo da fotografia do ponto de vista artístico” (idem).

Tais declarações nos ajudam a entender que, diante de um não reconhecimento por parte do próprio Alair da sua fotografia como arte, verifica-se que as transformações, os trabalhos, as propostas se conectam diretamente ao cenário social, político e às mudanças pelas quais o campo artístico passava naquele período¹³.

Também a relação entre a arte conceitual e a fotografia, como redefinidoras dos rumos da arte nos anos 1960, é um tema central nas discussões sobre arte contemporânea, portanto um aspecto importante a ser aqui tratado. O próprio Alair Gomes faz tal aproximação ao afirmar que “a arte conceitual tornou-se o único fator de alguma importância inovadora no domínio da fotografia nos últimos tempos” (GOMES, 1976, s.p.)¹⁴.

Dentro desse disputado território dos anos 1960 e 1970, podemos citar as novas estratégias que os artistas adotaram enquanto práticas artísticas e formas/formatos de trabalho, tal como o uso da fotografia, a publicação de artista e a utilização do suporte impresso. Diversos artistas conceituais fizeram uso da publicação de artista como uma investigação da fotografia. Alair Gomes aponta que “em algumas exposições e publicações fotográficas, podemos ver curtas sequências de imagens intimamente relacionadas, isso se deve à influência dos artistas conceituais” (1976, s.p.).

Deste modo, “publicações fotográficas” e “sequência de imagens” são indícios que apontam para as principais características presentes nas discussões em torno dos projetos de Alair Gomes, e de A.A. em específico.

A primeira característica diz respeito ao critério de nomeação dos diversos suportes impressos usados pelos artistas como espaços para os seus trabalhos. Se a grande parte das pesquisas

em que ele participa de *Artists Almanac*.

12 No original: “they have redefined the nature of the rectangular, flat picture plane and the volumetric object in space” [tradução nossa].

13 Discutir a produção fotográfica de Alair Gomes a partir desses aspectos permite a relação do tema com a nossa pesquisa primária. Dessa forma, não é por acaso que na biblioteca do fotógrafo foi encontrado um volume de *Underground Press in America*, de autoria de Robert J. Glessing (1971), onde por meio de uma perspectiva histórica o autor perpassa o que chama de “revolução gráfica dos anos psicodélicos”, a “agitação juvenil”, chegando até a “política radical” e aos “serviços de jornais underground”.

14 Sendo um texto de 1976, a referência aos últimos anos inclui o período de análise deste capítulo, a passagem da década de 1960 e a primeira metade da década de 1970. Nele, Alair Gomes comenta trabalhos como os Hamish Fulton, Richard Long e uma análise mais detida do filme de Bruce Nauman, *Bouncing Balls*. Como explica Liliane Benetti (2013), *Bouncing Balls* [Batendo bolas] foi realizado em 1969 juntamente com outros três, “em uma série de quatro filmes em preto e branco, silenciosos, em enquadramento em superclose e com o uso de câmera lenta. Desse modo, pouco se nota a movimentação dos quadros que mostram o artista colocando uma grande quantidade de gaze na boca em *Gaze* [Gaze, 8 min.] ou estirando as bochechas com os dedos em *Pulling Mouth* [Puxando a boca, 8 min.], assim como demora um pouco para se atinar que em *Black Balls* [Bolas pretas, 8 mi.] e *Bouncing Balls* [Batendo Bolas, 9 min.] são focalizados os testículos do artista, ou recobertos com tinta preta ou lentamente chacoalhados.” (p. 94).

atuais aponta para as produções de livros de artistas, uma outra parcela evidencia os usos feitos de revistas e que, durante os anos 1960 e 1970, também foram um importante espaço para a prática artística.

O livro de artista trouxe ao campo artístico inúmeras discussões em torno do espaço de criação artística, do formato, dentre outros aspectos. Como o trabalho de Gwen Allen (2011) sobre as revistas de artistas aponta, “diferente[mente] de livros, cuja intenção é durar pelas próximas gerações, revistas são decididamente impermanentes”¹⁵ (Ibid, p. 1). A configuração dessa categoria de revistas evidencia essa impermanência, pois

sua transitoriedade está incorporada por seus imprecisos formatos, capas inconsistentes, e papéis baratos, e é sugerido por sua serialidade, que pressupõe que cada número se tornará em breve obsoleto pelo próximo número¹⁶ (ibidem).

Dessa forma, a autora defende que as investigações de temporalidade e materialidade da página impressa, como a efemeridade da revista, sejam centrais “para suas possibilidades radicais como uma forma alternativa de distribuição que substituiria o espaço privilegiado do museu com uma experiência direta e democrática maior”¹⁷ (ALLEN, 2011, p. 2).

Voltando ao objeto desta análise, a segunda característica que podemos nos deter é a escala de produção do trabalho. Percebe-se que neste e em outros casos, o trabalho de Alair enquadra-se como um objeto múltiplo, ou um múltiplo gráfico, que difere do livro da predominância do livro de artista como objeto único.

A relação entre a produção gráfica industrial e a publicação de artista é evidente na trajetória de Boege, como se nota em sua biografia¹⁸. Percebe-se que a realização de A.A. insere-se no contexto de formação do artista alemão, importante para nossa discussão. Por exemplo, em 1964, Boege conseguiu o emprego de designer gráfico na revista *Elle*, em Paris. Aquele período foi importante, pois o prédio da revista “abrigava o setor de impressão e o laboratório de fotografia a cores. Era um lugar mágico onde os trabalhadores, tipos do mundo da moda, jornalistas, fotógrafos e artistas pareciam trabalhar juntos”¹⁹ (BOEGE, s.d.). Já em Nova York, cidade para qual se mudou em 1966 e na

15 No original: “Unlike books, which are intended to last for future generations, magazines are decidedly impermanente” [tradução nossa].

16 No original: “Their transience is embodied by their unprecious formats, flimsy covers, and inexpensive paper stock, and it is suggested by their seriality, which presumes that each issue will soon be rendered obsolete by the next” [tradução nossa].

17 No original: “the ephemerality of the magazine was central to its radical possibilities as an alternative form of distribution that might replace the privileged space of the museum with a more direct and democratic experience” [tradução nossa].

18 A breve biografia disponível sobre o artista relata que Boege, nascido em 1940, passou a infância no sul da Alemanha, mudando de cidade em cidade durante a guerra. No período que residiu em Munique (“we all moved to the big, bombed out city for three years”), ele entrou em contato com a primeira grade exposição pós-guerra de Pablo Picasso em 1954 e um ano depois com um exposição de Salvador Dali (“I was fifteen and for the first time was able to see the ruins of war, my playground, through the eyes of Surrealism”). Em 1958, morando já em Frankfurt, passou um ano trabalhando em uma fábrica de impressão e preparando seu portfolio na Staedel Art Academy, o que lhe permitiu conseguir uma vaga na escola de arte e design em Offenbach e depois em Darmstadt – ambas na região urbana de Frankfurt – onde graduou-se em 1964. Passou o período de 1964 a 1966 em Paris, trabalhando como designer gráfico, e depois mudasse para os EUA, morando em Nova York e depois Los Angeles. Todas as citações foram retiradas de: <http://uliboege.com/uli.bio.html>. Acesso em 4 de abril de 2016.

19 No original: “even housed the printing plant and color photo lab. It was a magical place where blue collar workers, high

qual continuou trabalhando como designer gráfico para diversas revistas²⁰, passou a investir mais em sua própria produção artística, resultando em colagens entre 1969 e 1971²¹ e, principalmente, na publicação de uma “revista de artistas feita por artistas chamada *Artists Almanac*”²².

As noções de reprodutibilidade e repetição ainda podem ser percebidas em outros trabalhos artísticos, como os livros de Edward Ruscha, que possuem na posição de *mass product* um ataque à unicidade do objeto de arte. Tais noções também podem ser vistas na maneira como o uso da fotografia em larga quantidade se transformou em referência para que referidas noções fossem pensadas no âmbito da arte. Diferentemente da noção de livro de artista em uma produção artesanal com edição única ou bastante limitada, a proposta de Ruscha é a de fazer um objeto de produção em massa²³ (BURY, 1995).

Conforme apontado por Juliana Gisi (2015), “Ruscha enfatiza a importância da diagramação, elemento ao qual confere centralidade no processo de produção” (2013, p. 123). A formação e o conhecimento do universo fotográfico de Ruscha relaciona-se com a sua formação no Instituto Choinard, onde:

Os cursos de design gráfico focavam em técnicas de arte comercial, ensinaram-lhe a acertar tipos e impressão em offset, e o introduziram à história da fotografia e muitas de suas figuras mais importantes, incluindo Eugène Atget, Walker Evans e Robert Frank. Durante seu tempo no Chouinard, ele trabalhou meio período como assistente de um impressor, Saul Marks (ROWELL; Di LORETO, 2006, p. 12²⁴ *apud* GISI, 2015, p. 121).

Um terceiro aspecto característico da publicação de artista é a sua relação com a comunicação. O trabalho “investiga a materialidade específica da revista assim como suas propriedades únicas como forma de comunicação”²⁵ (ALLEN, 2001, p. 7). Esse aspecto retoma o argumento colocado no início do trabalho, principalmente a discussão em torno da comunicação em Marshall McLuhan, e a noção de limite de ruptura que o autor visa na transformação dos meios.

end fashion types, journalists, photographers and artists seemed to work together” [tradução nossa].

20 “Minha primeira tentativa de encontrar uma galleria que amaria o meu trabalho e que me representaria, não se concretizou. Como as artes naquele momento estavam em processo de decaída e exigiriam uma autopromoção substancial, eu decidi ficar longe disso e manter a minha independência. Eu continuei me sustentando como designer de várias editoras e revistas – entre elas, como diretor artístico, fundador da primeira revista Afro-americana para mulheres ESSENCE, onde conheci a minha primeira mulher Yvonne Kelly que era editora de moda”. No original: “My few attempts to find a gallery that would love my work and would represent me did not materialize. Since the art scene in general was a big turn off and would have required substantial self promotion, I decided to stay away and keep my independence. I continued to support myself as a designer for various publishers and magazines - among them, as founding art director for the first African American women’s magazine ESSENCE, where I met my first wife Yvonne Kelly, who was a fashion editor” [tradução nossa].

21 Cf. <http://uliboerge.com/uli.collage.oi.html>, última visualização em 4 de abril de 2016. As colagens viraram um livro em 1974 chamado ELSEWHERE.

22 No original: “I also taught at the School of Visual Arts for a limited time and published a magazine for artists by artists called ARTIST ALMANAC” [tradução nossa].

23 No original: “Ed Ruscha aimed to make a mas-produced object: “all are reprintable” [tradução nossa].

24 ROWELL, Margit; DiLORETO (orgs) Ed Ruscha, Photographer. New York: Whitney Museum of America Art; Steidl Publishers, 2006.

25 No original: “Investigated the distinct materiality of the magazine as well as its unique properties as a form of communication” [tradução nossa].

Sintetizando as reflexões aqui propostas, vale lembrar a relação existente entre o tema e Uli Boege, organizador de *Artists Almanac*. Tanto em Paris, quanto - e principalmente - em Nova York, os trabalhos e a produção do artista estavam diretamente relacionados com ambientes em que fotógrafos, artistas, designers, trabalhavam juntos na realização de um produto impresso. As diversas características apresentadas reforçam o fato de que

No final dos anos 1960 e 1970, os artistas se aproximaram das experiências da revista [...] com o formato, o design e a tipografia, revelando na materialidade da linguagem e de impressão, enfatizado no tato e na interatividade da revista, e em primeiro plano os atos de ler e virar a página”²⁶ (ALLEN, 2011, p. 6).

As publicações de artista realizadas nos EUA foram decisivas para a demarcação desse objeto como trabalho de arte, tornando-se “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” (GOMES, 1976, s.p.). Naquele ambiente, “técnicas mixed-media, colagem, xerox, fotografia combinada com desenho ou pintura ou exploração de processos fotográficos se tornaram o ponto [em questão]”²⁷ (BADGER; PARR, 2006, p. 13). No entanto, a intensa aproximação com a fotografia, dentre outras ações, caracterizou de modo particular aquele *print-making médium* e que, na produção de Alair Gomes encontra uma experiência singular.

3.3 O livro, hoje

O ambiente descrito acima visa relacionar a produção artística em mídia impressa aos EUA, apenas na medida em que aquele ambiente estava no horizonte de possibilidades de Alair Gomes. Mas a discussão em torno das publicações, livros, revistas e jornais enquanto espaços para a produção de trabalhos artísticos obviamente não foi exclusiva daquele contexto. Tanto a prática quanto o debate teórico acerca do tema foram intensos no Brasil.

Em 1971, Alair Gomes publicou o texto *O livro, hoje* na *Shell em revista*. A publicação era parte da atuação da empresa multinacional, de origem anglo-holandesa, na área cultural brasileira²⁸, iniciada na década de 1940, com financiamento de produções cinematográficas, e expandida

26 No original: “In the late 1960s and 1970s, artists approached the magazine [...] experimented with format, design, and typography, reveled in the materility of language and print, emphasized the tactility and interactivity of the magazine, and foregrounded the acts of Reading and turning the page” [tradução nossa].

27 No original: “mixed-media techniques, collage, xerography, combining photography with drawning or painting, or exploring non-silver photographic processes, became the rage” [tradução nossa].

28 A Shell iniciou a publicação de sua revista em 1948 e por seis anos ela era um pequeno encarte de quatro páginas voltado aos funcionários. Em 1955, tornou-se *Família Shell*, um publicação autônoma, mas ainda voltada aos funcionários. Em 1967 passou a se chamar *Shell em revista*, passando a circular de maneira mais ampla, como foi possível verificar na localização de um “cartão resposta comercial” da ed. 15 (dez. 69/jan. 70). *Shell em revista* circulou com esse nome até 1976, quando passou finalmente a se chamar Notícias Shell, nome que mantém até hoje (NOTÍCIAS SHELL, 1988).

na década de 1960 para o patrocínio de festivais de música e cooperações com a TV e o teatro. A aproximação com o campo das artes plásticas começou nos anos 1950, com a valorização de artistas como Aldemir Martins, Poty e Percy Lau, todos ligados a temas regionais da cultura brasileira.

Em 1967 uma nova publicação da Shell ampliou o espaço de divulgação e discussão da cultura brasileira. A “Shell em revista” não apenas reproduzia trabalhos de artistas plásticos, como também publicava artigos sobre cinema, teatro, poesia, música popular brasileira, fotografia, arte popular, movimento “underground”, etc. (NOTÍCIAS SHELL, 1988, p. 18).

Além dos temas elencados, *Shell em revista* foi um espaço onde artistas como Glauco Rodrigues, Roberto Magalhães, Vanda Pimentel e Raymundo Collares puderam participar ativamente na proposição de capas para cada uma das edições da revista, o que possibilitou a vinculação da poética individual de cada um às características e funções específicas das capas dentro dos meios de comunicação.

Os assuntos publicados também reforçam o direcionamento editorial específico de *Shell em revista*, voltado para assuntos relacionados aos meios de comunicação no Brasil, como os suportes artísticos. Podemos citar, por exemplo, o texto de Frederico Morais, sobre a estética do cartaz²⁹; o texto de Clarival do Prado Valladares³⁰, sobre arte e tecnologia; e o texto de Cêurio de Oliveira, sobre a produção gráfica e a cartografia³¹. Assim, percebe-se que o artigo de Alair Gomes, sobre o livro, aproxima-se dos assuntos abordados pelos autores citados acima e do direcionamento editorial de *Shell em revista*, bem como apresenta uma continuidade de pensamento com a resenha de 1969, sobre *Os meios de comunicação como extensões do homem*.

O livro, hoje tem como mote principal “a inquietação atual a respeito dos meios de comunicação” e, especialmente, “a discussão em torno do futuro do livro” (GOMES, 1971, p. 9). Discussão que é posta como um debate atual e é relacionada ao trabalho de McLuhan, em que uma das questões levantadas dizia respeito aos “meios [que] afirma[m-se] como substitutos do livro” (Ibid.).

Antes de McLuhan, já se falava em micro-filme e em TV como substitutos do livro [onde] as bibliotecas se transformariam em arquivos de micro-filmes; o livro teria desaparecido frente à TV [ou] se transmutaria em uma fita magnética que um gravador desenrola e soporiferamente³² injeta no cérebro de uma pessoa dormindo (GOMES, 1971, p. 9).

Mas, a respeito da “análise comparada das características, dos efeitos e das possibilidades de cada um [dos meios], dos compromissos que representam com outros dados do panorama cultural” (GOMES, 1971, p. 9), o autor percebe que cada um dos meios ocupa um lugar específico na configuração do sistema de comunicação, defendendo que a passagem de um a outro meio não ocorre por substituição³³, como propõe McLuhan³⁴. Conclui, pois, que “o meio que auxilia o livro [...] onde ele seria incômodo e ineficiente, não é uma ameaça ao livro, nem fornece dados para diagnósticos desfavoráveis a respeito de seu futuro” (idem, p. 10).

A renovação das formas de comunicação não se daria pela substituição de formas obsoletas, mas pela junção de vários meios disponíveis³⁵, nos quais os aspectos de fragmentação e de recomposição da realidade aproximam-se significativamente do uso do suporte impresso, do manejo mecânico da reprodutibilidade da imagem fotográfica e da tiragem de múltiplos como jornais, revistas e livros.

Retomando brevemente a resenha *Understanding Media*, a alternativa ao limite de ruptura da revolução eletrônica é a edição *paperback*, ou livro tipo brochura, tida como “o super meio de comunicação de massa para a excepcional obra de McLuhan” (GOMES, 1967, p. 53). Alair Gomes (1971) faz uso desse exemplo para discutir a relação intrínseca entre a produção do livro e o fenômeno da mídia, pois “não cabe uma discussão do fenômeno livro sem a discussão também do fenômeno da imprensa em geral” (p. 10). A posição de McLuhan é a de distinguir ambos, como o fotógrafo explica a partir de ponto de vista técnico e cultural:

A simples circunstância de a imprensa, ao contrário do livro tradicional, recorrer a uma composição gráfica em mosaico, desfaz completamente, para ele [McLuhan], o aspecto linear do recurso à tipografia inevitavelmente serializada, sendo suficiente para fazer do livro e da imprensa dois meios incompatíveis quanto quaisquer outros podem sê-lo (GOMES, 1971, p. 9).

Essa separação de meios – a passagem do limite de ruptura - é utilizada por McLuhan na caracterização do *paperback*, ao afirmar que se a edição “encontra tão grande aceitação hoje em dia é porque não se trata exatamente de um livro, mas de um outro meio, criador de uma ambiência ‘em mosaico’, semelhante à do jornal” (GOMES, 1971, p. 10).

33 Em “Understading Media” (GOMES, 1969), a substituição de um meio a outro é colocada nos termos de um “limite de ruptura” que possibilita a passagem tecnológica dos meios. Retomando os argumentos apresentados na introdução, para McLuhan o limite de ruptura existente na década de . NOTÍCIAS SHELL, p. a a produç e crise global nos exemplos retos. 1960 se dava pelo fim da era mecanicista rumo à uniformidade e organicidade da revolução eletrônica.

34 O autor aponta as tentativas de substituição do livro, por exemplo, na área da educação, com o surgimento da TV educativa, ou com o uso do filme e da fita magnética no registro documental de informações elaboradas em pesquisas científicas, ou ainda o micro-filme, “ideal para escritores, como Kusnetzov, atravessarem a Cortina de Ferro com seus livros inexprugados (como foi o caso de Babi-Yar)” (GOMES, 1971, p. 10).

35 Relacionando um outro tema caro – a emergência do movimento hippie – o autor afirma que nem os jovens “das contraculturas, das culturas hippies e afins” (GOMES, 1971, p. 10) conseguiram um substituto para o livro. Àqueles jovens que ainda usam livros, o autor aponta o fato de que eles passam a “exig[ir] um envolvimento mais direto ou imediato que o livro pode proporcionar” (idem). Por outro lado, quando escolhem se afastar do suporte impresso, e, como coloca o autor, “há de fato um certo desprezo [dos jovens] pelo livro”, eles “não o fazem sob o fascínio de seus possíveis substitutos modernos: muito ao contrário, procuram meios de comunicação antiquíssimos: [como] a transmissão oral sem o recurso de meios artificiais” (GOMES, 1971, p. 10).

29 Frederico Morais, “Cartaz: história, estética e significado”. *Shell em revista* n. 13, (ago.-set. 1969), p. 13-20.

30 Clarival do Prado Valladares, “Arte e Tecnologia”. *Shell em revista* n. 13 (ago.-set. 1969), p. 24-27.

31 Como no artigo de Cêurio de Oliveira, “A cartografia”.

32 Que produz sono.

Propondo uma interpretação diferente a do teórico canadense, Alair Gomes defende que o *paperback* é um livro e, por tal motivo, a relação entre ele e a imprensa em geral não estaria na separação entre os meios, mas no fato de que ambos carregam uma “curiosa dicotomia” (idem, p. 11) entre as “três transformações marcantes que afetaram o livro no contexto contemporâneo da comunicação de massa” (1971, p. 11, grifo no original), caracterizadas pela impregnação do livro pela imagem; pela fragmentação serializada em fascículos de jornaleiro, “em geral feita também em prestígio da imagem” (1971, p. 11) e pela inclusão do livro na categoria *mixed-media*.

A dicotomia de meios encontrado nos fascículos de arte³⁶ é o primeiro exemplo encontrado para discutir a configuração dicotômica do livro a partir da junção de diferentes meios e não por sua substituição. Como o fotógrafo sugere, se por um lado o fascículo “permaneceu fiel ao espírito do álbum de arte convencional” (GOMES, 1971, p. 12), no formato proposto havia “potencialidades para maiores inovações; [como] o esquema *mixed-media*, por exemplo, nas composições entre a música, a literatura informativa e, mais uma vez, a imagem” (idem) [grifos no original]. Ou seja, no fascículo de arte haveria tanto os aspectos que o mantinham na categoria álbum, ou livro, quanto a presença de novos elementos, como imagens, que o colocariam como um *mixed-media*.

Já o segundo exemplo não estaria ligado nem à categoria livro como *mixed-media* nem à sua serialidade, mas à terceira transformação dos meios de comunicação apresentado pelo fotógrafo: a “impregnação do livro pela imagem” (1971, p. 11), tida também como “a nova concepção de projeto visual e imagístico do livro de alta tiragem” (Ibid)³⁷. Tomaremos esse exemplo como o mais significativo entre as três proposições pois, ao explicitar a presença da imagem no livro entre as potencialidades de inovações, Alair Gomes enfatiza outros caminhos do livro de artista dos que as vertentes de livro de artista produzidos no Brasil, produções que segundo Roberto Pontual no texto “O livro, livre”, são conhecidas pelas explorações de “superação dos limites tradicionalmente fixados como sendo os do livro” (PONTUAL, 1971, s.p.)³⁸.

Os exemplos acerca da “nova concepção de projeto visual do livro de alta tiragem” (1971, p. 12) e que fazem uso da “impregnação do livro pela imagem” (1971, p. 11) são, segundo Alair Gomes, os trabalhos de “Aloísio de Magalhães [sic], em colaboração [Eugene] Feldman³⁹ aproximou-se mais

36 O autor cita os fascículos lançados pela editora italiana Fratelli Fabbri e a brasileira Abril.

37 Embora posta como uma “nova concepção”, Alair Gomes não deixa de admitir os precedentes históricos que ligam o livro à imagem. “A mais remota [referência] no tempo talvez seja [...] a do livro medieval, com iluminuras – [...] em diversos momentos, a arte moderna tem-se voltado também à ideia do livro como uma criação plástica original [como] a *Bauhaus*” (GOMES, 1971, p. 11) [grifo no original].

38 Entre os exemplos de livros que enfrenta tal superação, Roberto Pontual elenca diversos projetos de livros de artistas, que passam pelo trabalho da palavra e da poesia como Stéphane Mallarmé, E.E. Cummings, Appolinaire, e chegando aos trabalhos de Décio Pignatari, Noigandres, José Lino Grunewald e finalmente às pesquisas do movimento neoconcreto, como o livro-poema de Ferreira Gullar, ou o Livro da Criação de Lygia Pape. O ponto reconhecido desse conjunto é um trabalho que “procura a descoberta de novos elementos e processos, de toda espécie, capazes de libertar o livro e a leitura de seus limites físicos, formais e técnicos fixados há e durante séculos” (PONTUAL, 1971, s.p.)

39 O trabalho em questão é o livro fotográfico *Doorway to Brasília*. Segundo Heloisa Espada, o livro é composto por uma “série de gravuras em *off-set* realizada a partir de fotografias da capital em construção. A publicação é um poema visual, em que o canteiro de obras e a arquitetura são a matriz de imagens imprecisas, coloridas com tintas metálicas e de aparência artificial. Contém uma introdução do novelista e pintor John de Passos, breves notas sobre a história da cidade e citações de Juscelino Kubitschek, Lucio Costa e Oscar Niemeyer. [...] O livro foi feito na Falcon Press, gráfica e editora fundada em 1948 em Filadélfia por Eugene Feldman, um artista dedicado à experimentação de tecnologias gráficas. Aloísio Magalhães conheceu Feldman na década de 1950, em sua passagem pelos Estados Unidos como professor convidado da *Philadelphia Museum School of Art*. Juntos, eles produziram os álbuns *Doorway to Portuguese*, em 1957, e *Doorway to Brasília* [...]. Tratava-se de uma técnica de produção industrial utilizada como recurso de experimentação criativa [...]” (ESPADA, 2010, p. 17).

da nova concepção gráfica que, recentemente, passou a ter seus protótipos em “O Meio é a Mensagem” e “Guerra e Paz na Aldeia Global”, com textos, gênero ensaio, de McLuhan e projeto visual de Quentin Fiore. Nestes livros, o projetista é justamente apresentado como co-autor” (GOMES, 1971, p. 12-13). Embora reconheça a importância de livros presentes nas “manifestações do neoconcretismo”, admite que “embora enquadráveis na categoria contemporânea de “múltiplos”, esses livros não eram destinados a grandes tiragens, afigurando-se bastante exóticos e requintados, e só eram apropriados a veicular textos poéticos” (p. 12). Para ele, “é claro que o exotismo é em princípio perfeitamente legítimo, mas enquanto se impõe como tal, não pode afirmar-se no campo da comunicação de massa” (idem), evidenciando, desta forma, seu posicionamento direcionado aos livros com o uso de fotografias e cujas preocupações estejam voltadas para a alta tiragem, e menos aos livros e “fascículos seriados” que fazem uso do formato e da multiplicidade para trabalhar o campo da poesia, o esquema de leitura linha-a-linha, os diferentes recursos de letras e de páginas⁴⁰.

Outro aspecto importante diz respeito à sequência narrativa do formato livro. Pontual (2013) afirma que uma das maneiras de ampliar e desenvolver as características tradicionais do livro se dava em “abolir a condição restritiva de sequencia de folhas” (p. 121) ao “rumo sempre mais amplo de reformulação radical da leitura, segundo o fundamento sintético-ideográfico que caracteriza a linguagem (em sua vasta acepção extralinguística) e a comunicação contemporâneas” (idem, p. 124). Porém, ao retomarmos a proposta de uma junção de meios no lugar de uma ruptura do limite tecnológico do mesmo, percebemos que a posição de Alair Gomes não se direciona para o rompimento da sequencialidade sucessiva das páginas. Como ele afirma, levando “em conta as liberdades tomadas com o formato das páginas ou mesmo das maneiras de sua agregação. Os livros de páginas soltas ainda são excêntricos” (1971, p. 13).

De modo que, resumindo a discussão proposta, verificamos que, pelo menos cinco anos antes da participação em *Artists Almanac* (1975), o fotógrafo já se posicionava publicamente na imprensa brasileira acerca das novas possibilidades do suporte impresso como espaço para a produção de trabalhos artísticos. Alicerçando seus argumentos em autores e trabalhos como os de Marshall McLuhan, Quentin Fiore, Aloísio Magalhães, os principais aspectos que Alair Gomes vê na utilização do livro como espaço para a arte estão na reprodução de alta tiragem e não o livro como objeto único, a impregnação do livro pela imagem e a sequencialidade sucessiva de páginas do formato *paperback* ou brochura.

A fotografia, o suporte impresso e a sequencialidade são os três aspectos que configuram a produção artística de Alair Gomes, recebendo variações e tratamentos específicos em cada um dos quatro trabalhos analisados. No caso de A.A., um dos caminhos possíveis para debater o trabalho de Alair Gomes em relação ao livro do artista versa sobre os níveis de autonomia do artista frente o desenvolvimento do trabalho ou a sua adequação a um projeto editorial e gráfico prévio. As características do trabalho como o que foi aqui analisado modificaram profundamente o entendimento de espaço para trabalho de arte. Como aponta Gwen Allen (2001):

40 Ou, nos termos de Roberto Pontual, “toda uma variedade de recursos para quebrar a linearidade da tradição, [e] terminam por levá-lo a criar novos níveis de percepção no interior e através do poema, inclusive uma constante simultaneidade de camadas de tempo emergindo do espaço reativado da página” (PONTUAL, 1971, s.p.).

As propriedades físicas e comunicativas da revista – sua reprodutibilidade, seu formato serial, sua natureza coletiva, sua publicidade e sua estreita conexão com a economia e a crítica de arte – fez dela um meio especialmente atraente para artistas durante o período⁴¹ (p. 8).

A relação entre o formato da revista, dos jornais e do livro de artista e seu reconhecimento como suporte para trabalhos de arte é sugerido por Bury (1995), quando defende que

Qualquer que seja a intenção, tendo entrado no mercado, os livros de artista está sujeito às leis de oferta e procura quanto qualquer outro objeto. Ironicamente, quanto maior a edição, mais sujeito ao perigo de desaparecimento o livro de artista está ao longo do tempo, enquanto a edição limitada tende a sobreviver em coleções públicas e privadas⁴² (p. 30).

Ainda um outro aspecto, como vemos, a publicação de ensaios fotográficos em espaços de grande circulação pode ser tido como um dos motivos do distanciamento atual em relacionar a produção fotográfica de Alair Gomes com o suporte impresso de publicação e circulação do trabalho. Com essa distância, até o momento a reconstrução de sua trajetória artística foi realizada a partir das exposições que o fotógrafo realizou, fazendo com que uma perspectiva importante para o entendimento de seu trabalho não fosse discutido. Como aponta Gwen Allen, “a efemeridade que define a revista no alvorecer de sua invenção permaneceu fundamental para as possibilidades sociais inerentes nesta forma particular de impresso”⁴³ (2011, p. 1).

3.4 Carnaval para exportação

A produção artística em suportes impressos de grande circulação relaciona-se com um universo de questões e autores que formaram com Alair Gomes diversas conexões. Além de figuras como Carlos Chagas Filho, como já apresentado anteriormente, destacaremos a significativa troca que o fotógrafo estabeleceu com o Quentin Fiore, designer que ele entrou em contato quando de sua vinda ao Brasil em 1969 para participar como jurado de um concurso de cartazes⁴⁴ para o Ins-

tituto Brasileiro de Café (IBC)⁴⁵, organizado pelo jornal Correio da Manhã e realizado no MAM do Rio de Janeiro.

A partir do contato inicial estabelecido, Alair Gomes e Quentin Fiore mantiveram correspondência por longos anos, que chegaram até o ano de 1984. Vários são os temas tratados nas cartas, como que em diversas cartas de Fiore para Gomes, is consideramos como i portantes para a presente ap oararticipaçstante importante a ajuda que Fiore deu a Gomes na busca de bibliografia sobre temas de interesse da pesquisa dele, como “consciência e estados alterados” ⁴⁶ ou “esquizo-frenia”⁴⁷. O designer também colocou Alair em contato com muitos profissionais da área, pra que enviassem a ele recomendações bibliográficas e se tornassem possíveis interlocutores.

Como também consta nas correspondência entre os dois, Alair apresentou sua produção fotográfica a Fiore, pois ias imagens para os EUA, como por exmplo,r comenta ter folheado o material fotogrBrasil. O caso do designer Queno fotoSão vários os momentos nas cartas onde o designer comenta ter folheado o material fotográfico de Alair e que levava várias imagens para os EUA, como por exemplo, “as fotos das lojas de caixões [...] aquelas que nós vimos no caminho do ritual de macumba”⁴⁸ e também fotografias de carnaval. A respeito de ambos os conjuntos de imagens, fica clara a intensão por parte de Fiore de utiliza-las em seus projetos editorais. A respeito das primeiras fotografias, Fiore afirma que “são excelentes e muito aptas. Eu agora devo me preparar e produzir o(s) livro(s), e eu te aviso sobre o uso das fotos (ou de quais)”⁴⁹. Já sobre o uso do segundo conjunto, Fiore aponta que “com relação as fotos de carnaval [eu] vou te devolver provavelmente em janeiro [com o] desejo de usar algumas das fotos”⁵⁰.

Como combinado, em janeiro Fiore escreve:

vurista Maria Bonomi, Décio Pignatari – à época professor da ESDI e tradutor de Marshall McLuhan no Brasil -, poeta José Lino Grunewald (que também era redator do Correio da Manhã), o jornalista Caio Pinheiro e Alair Gomes, que foi descrito como “pesquisador de percepção visual e fotogramas” (MAURICIO, 1969b, p. 3).

⁴⁵ O Instituto Brasileiro do Café (IBC) foi uma Autarquia do Governo Federal, vinculada ao Ministério da Indústria e Comércio, que definia as políticas agrícolas do produto no Brasil entre os anos 1952 e 1989, quando foi extinto. Em: [http://www.arquivo-nacional.gov.br/media/Ibc%20final%201%20ago\[1\].pdf](http://www.arquivo-nacional.gov.br/media/Ibc%20final%201%20ago[1].pdf)-, visto em 16 de maio de 2015. O concurso para a criação de uma imagem de Brasil no exterior não é um caso isolado. O caso nos remete, tomadas as devidas proporções, o exemplo da participação brasileira na Feira de Nova York em 1939. O pavilhão, construído por Lucio Costa e Oscar Niemeyer é um episódio clássico da história da arquitetura moderna brasileira e, junto com a exposição “Brazil Builds”, exposta no MoMA em 1943, são tidas como importantes episódios das iniciativas da política da boa vizinhança nas décadas de 1930 e 1940. Como coloca Lauro Cavalcanti (2006) - para que o Brasil pudesse participar do concurso da Feira de Nova York, que apenas aceitavam participações estrangeiras com propostas modernas -, “o governo [de Vargas] teve de suspender o decreto de 1922, que determinava ser o neocolonial obrigatório em prédios realizados para representar o Brasil no exterior” (idem, p. 175). Assim, “o Ministério da Agricultura promove[u] um concurso apenas entre os modernos para a escolha do projeto a ser construído [...] O Ministério da Agricultura era o setor do governo encarregado da seleção dos arquitetos para construções oficiais no exterior. Tal fato se justificava, pois, à época, as exportações brasileiras se restringiam a bens primários, com enorme destaque para o café” (idem, p. 175-176). Transpondo o ocorrido para os anos 1960, percebemos a permanência entre as relações de publicidade para os produtos brasileiros, os concursos realizados para sua divulgação.

⁴⁶ No original: “consciousness and altered states” [tradução nossa]. Carta de Quentin Fiore para Alair Gomes, 6 dez. 1969. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

⁴⁷ Carta de Quentin Fiore para Alair Gomes, 24 nov. 1969. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

⁴⁸ No original: “The photos of coffin stores [...] (the ones we saw on the way to the Macumba ritual)” [tradução nossa]. Carta de Quentin Fiore para Alair Gomes, 24 nov. 1969. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

⁴⁹ No original: “The photos look excellent and very apt – I now must buckle down and produce the book(s), and I will let you know about using the photos (and/or which)” [tradução nossa]. Carta de Quentin Fiore para Alair Gomes, 24 nov. 1969. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

⁵⁰ No original: “I will get back to you with regard the “Carnival” photos probably in January [...] my desire to use a few of the photos you took” [tradução nossa]. Carta de Quentin Fiore para Alair Gomes, 6 dez. 1969. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

De tempos em tempos eu olho para suas requintadas fotos. (Eu faço isso em um embaralhamento e reembaralhamento interminável de papéis e materiais de referências). Elas são bonitas. Eu te avisarei quais fotos eu definitivamente vou usar em um mês (e meio). Eu gostaria de usar (sem nenhuma razão) alguma lembrança do Brasil, como uma sequência de sonho⁵¹.

As negociações em torno de um livro no qual seriam publicadas fotografias de Alair Gomes parece ter sido levado em frente, como Fiore aponta que:

As primeiras páginas do texto, as preliminares, e o esboço foram mostradas aos meus editores e a resposta foi extremamente entusiástica. [...] Eu propus o uso de aproximadamente 3 a 4 fotos suas em meu livro. Do jeito que está, o editor concordou com o uso de duas fotos que eu usei em minha apresentação, a saber uma foto que você tirou do carnaval ano passado (uma figura semelhante a um coelho, que eu propus ser usada como capa do livro, e outra, foi uma tirada de uma figura muito fantasiada segurando um longo cigarro, no texto)⁵².

Diante do encaminhamento na produção do livro, Fiore pergunta a Gomes se ele “estaria interessado em mandar folhas de contatos de fotos do “Carnaval” mais recentes? Artistas e fotógrafos brasileiros estarão bem representados no livro, do jeito que as coisas estão indo”⁵³. Sem mais informações sobre o rumo que esse projeto tomou, possivelmente não foi concretizado, pois não encontramos indícios de sua realização em outros documentos do arquivo do fotógrafo.

Apesar disso, a troca de correspondência estabelecida e os interesses de ambos em realizar um projeto de livro cuja fotografia de Alair Gomes estaria envolvida é um ponto importante para a conclusão deste capítulo, porque envolvem questões em torno da fotografia impressa, de sequencialidade da imagem e possíveis formas de montagem, já discutidas anteriormente.

O livro como um suporte para a fotografia como arte, indicada por Fiore, permite que recuperemos também a discussão levada a cabo por Gomes nos texto “O livro, hoje” e na resenha sobre o livro de Marshall McLuhan. Em ambos os escritos críticos, o autor toma o livro como um suporte com especificidades para o trabalho com finalidades expressivas, de modo a apontar mais uma ideia a ser aperfeiçoada.

Vimos também que o interesse artístico de Alair Gomes centra-se, pouco a pouco, no debate da publicação de artista e o principal tema das imagens fotográficas publicadas era do carnaval de rua carioca. No mesmo ano de 1975, entre 23 de março e 10 de abril, Alair Gomes participará de uma exposição coletiva na galeria Walker St., também em Nova York, juntamente com fotografias de Helen Block, esculturas de Lyle Light e relevos de William Haendel. Conforme Walmir Ayala comenta em sua coluna Artes no jornal carioca *Diário de Notícias* do dia 18 de fevereiro de 1976,

Alair Gomes [estava] de volta dos Estados Unidos, onde participou de um Congresso Científico. No próximo mês de março, estará participando de uma exposição em Nova York, na Walker Street Gallery, com 32 fotos sobre o carnaval carioca. Algumas de suas foto poderão ser vistas, também, [da] exposição de artes plásticas sobre o tema do carnaval, que o Ministério da Educação e Cultura está organizando [...] no Palácio de Cultura (AYALA, 1976, p. 17).

Se até a participação na Conferência Internacional para a Unidade das Ciências, Alair Gomes ainda representava o IB-UFRJ e dele fazia parte, percebe-se que a sua relação profissional no Brasil parecia se direcionar e intensificar a partir de meados dos anos 1970 para o campo das artes plásticas, transição que se completaria nos anos 1980⁵⁴.

A relação estabelecida com Quentin Fiore e outros personagens norte-americanos nos ajudam, de maneira provisória, construir caminhos que possibilitam compreender a produção do fotógrafo nos próximos capítulos. Como se verá, o tema do carnaval será um dos temas que o fotógrafo privilegiará em outras publicações. Essa aproximação também revelará outras partes importantes da rede em construção aqui, uma parte significativa que lida o interesse nos EUA e, em mão dupla, atores que se aproximam do Brasil e que exercerão papéis de referencia para a formação do movimento gay na passagem dos anos 1970 para a década de 1980.

51 No original: “From time to time I look at your exquisite photos (I do this in the interminable shuffling and re-shuffling of paper and “reference” material). They are beautiful. I shall let you know which photos I shall definitely use in a month (and a half!) I would like to use (if for no other reason) some “ricordo” of Brazil, as a sort of dream sequence” [tradução nossa]. Carta de Quentin Fiore para Alair Gomes, 10 jan. 1970. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

52 No original: “The first, preliminary, pages of text and layout was shown tom y publishers, and the response was extremely enthusiastic. [...] I proposed that approximately 3-4 of your photos will be used in my book. As it stands, the Publisher certainly agrees with the 2 photos I used in my presentation, namely a photo you took of the Carnival last year (a figure resembling a rabbit which I proposed be used as the cover of the book, and another, which was a shot of a highly costumed figure holding a long cigarette – in the text)” [tradução nossa]. Carta de Quentin Fiore para Alair Gomes, [s.d]. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

53 Carta de Quentin Fiore para Alair Gomes, [s.d]. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

54 Como, por exemplo, a notícia publicada no Caderno B do Jornal do Brasil em 1977 que aponta que o MAM-RJ recebera em janeiro daquele ano o grande colecionador de arte Joseph Hirshhorn. Ainda segundo a nota, “o grande beneficiário do extraordinário acervo formado pelo Sr. Hirshhorn – a maior e mais completa coleção de esculturas já reunida, além de centenas e centenas de quadros abrangendo várias escolas e épocas, sobretudo de pintores norte-americanos do pós-guerra – foi o Governo dos Estados Unidos, que recebeu por doação o museu criado pelo colecionador em Washington com o seu nome” (JORNAL DO BRASIL, 29.01.1977). O que nos importa da nota é que no almoço realizado em homenagem ao colecionador, o jornal informa a presença do diretor do museu, Ivo Pitanguy, Heloisa Lustosa, os artistas Ana Letycia, Sérgio Camargo, Carlos Vergara e Roberto Moriconi, e por fim, Alair Gomes.

GAY SUNSHINE

A JOURNAL OF GAY LIBERATION

Carnival, Rio de Janeiro
Photo by Alair Gomes

SPECIAL ISSUE: BRAZIL

WINTER 1979

NO. 38 / 39

\$1.50

CARNIVAL IN RIO

A Photo Essay

by Alair Gomes

Dziga Vertov, who may have been the greatest theorist of the photographic documentary, committed a huge theoretical mistake when he said that the eye of the camera assumes control over the eye of the cameraman. The truth is, on the contrary, that the camera remains completely subservient to the photographer's eyes—and inclinations. Vertov worked with the cinema; but he often thought in terms so ample that they apply to the photographic medium at large. And he was actually in an exceptional position to know that the camera never focuses, forces objectivity: his chief activity was that of an editor, in the sense of a composer, with photographic images, of conceptions that he himself entertained. What came out of his work was his particular vision of the events to which he turned his attention.

This is almost how I consider this mini-portrait of Rio's carnival. The fact that it was put together to appear in the pages of *Gay Sunshine* made it more biased than I would otherwise have it. But, of course, the bias fully answers to my own sensibility. Because Winston Leyland allowed me a margin of decision in the composition, which was much

bigger than editors are usually willing to grant to photographers, I can say that the vision is basically mine. It is directed, first of all, to those with a kindred sensibility. But I hope it will not be confined to them. What I chiefly regret about it is its size; it should have been so bigger as to fill some twenty consecutive issues of the whole magazine.

Yes, I hope my vision will not be confined to any closed circle—no matter how much I can identify with it. Carnival in Rio is the happy antithesis of any sort of confinement. One of the great things about it is exactly that it explodes any confined psychological or behavioral categories. This fact may be perceived even in the small number of pictures in the present selection. If anyone looks at Carnival in Rio with the intention of telling what is gay from what is not, he will often be at a loss. This is one of the chief attractions of the feast—and of the city.

Something like this is no less important for liberation than the right that anyone has to make clear-cut options—and to construct highly personal views.

Alair Gomes is a well known Brazilian photographer, currently living in Rio de Janeiro.

O interesse de Alair Gomes pela fotografia, como discutido até o momento, espalhou-se por diversas temas, como a paisagem, a cidade do Rio de Janeiro, o teatro e o carnaval. No segundo capítulo, viu-se que o intenso meio artístico e teatral da segunda metade dos anos 1960 forneceu condições para que o fotógrafo publicasse seu primeiro trabalho. Esta publicação nos possibilitou uma melhor compreensão da posição que o fotógrafo ocupava em relação ao Rio de Janeiro da época, reposicionando-o assim em um patamar de diálogo diferente de sua tradicional caracterização como um observador do corpo masculino jovem a partir da janela de seu apartamento. Já a publicação em *Artists Almanac* contribui para aprofundar o debate sobre os usos das montagens fotográficas elaboradas pelo artista, principalmente nos tratamentos variados que a sequencialidade da imagem no suporte impresso recebeu no livro de artista.

A publicação em *Artists Almanac* em 1975 também aponta para um direcionamento que, pouco a pouco, torna-se relevante como um dos temas de sua produção fotográfica: o carnaval. Percebe-se que já em 1969 essa parte de sua produção se esboça relacionada à possibilidade de integrar projetos de livros, como aponta o designer Quentin Fiore, conforme já apresentado anteriormente, “com relação as fotos de carnaval [eu] vou te devolver provavelmente em janeiro [com o] desejo de usar algumas das fotos [nos meus projetos de livros]”¹.

O que se nota é que foi no decorrer de toda a década de 1970 que o carnaval se constituirá como uma força expressiva de sua produção fotográfica, alcançando diversas configurações estruturais e compositivas em cada um dos trabalhos publicados no período. Assim como a publicação em *Artists Almanac*, Alair Gomes participa de uma exposição coletiva na Walker St. Gallery em Nova York em março de 1976. De acordo com o crítico de arte Walmir Ayala, em sua coluna *Artes*, algumas das fotos da exposição norte-americana poderiam ser vistas no mesmo período em uma mostra coletiva voltada ao carnaval organizada pelo MEC e realizada no Palácio da Cultura no Rio de Janeiro (AYALA, 1976)².

O interesse e a dedicação crescentes de Alair Gomes nessa época pela fotografia do carnaval carioca resultou ainda em mais um trabalho. Desta vez foi o ensaio de 14 imagens intitulado *The Carnival in Rio: a photo essay* publicado em 1979 em um número especial do jornal norte-americano *Gay Sunshine: a Journal of Gay Liberation* sobre o Brasil. Se nos outros exemplos apontados o carnaval foi posto em exposições temáticas ou como tema que caracterizava a produção do fotógrafo em um contexto diverso como o do livro coletivo, veremos agora como esse assunto está relacionado ao campo da sexualidade, de modo que possibilitou a Alair Gomes um significativo espaço na revista.

O historiador James Green (2000) enfatiza a importância que a comunidade gay teve ao se apropriar do carnaval. Propondo uma “investigação mais ampla da formação de complexas subculturas urbanas encadeadas no transcorrer do século XX” (p. 40), o autor focaliza “um exame das dinâmicas que levaram ao surgimento de um movimento politizado de gays e lésbicas no fim dos anos 70” (idem). As análises de tais transformações culturais está ligada às interações com

¹ No original: “I will get back to you with regard the “Carnival” photos probably in January [...] my desire to use a few of the photos you took” [tradução nossa]. Carta de Quentin Fiore para Alair Gomes, 6 dez. 1969. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

² A recorrência da imagens de carnaval de Alair apareceria ainda na mostra Retratos Olhares de Carnaval, ocorrida em Belo Horizonte em 1978, exposição que ainda precisa ser melhor explorada.

movimentos internacionais de gays e lésbicas e a formação de um jornalismo independente gay, consolidando uma nova identidade da subcultura homossexual no Rio de Janeiro e em São Paulo na década de 1970.

A presença de Winston Leyland, da editora *Gay Sunshine Press*, no Brasil em 1977 merece destaque aqui. A sua vinda não apenas possibilitou a reunião de intelectuais e ativistas brasileiros e a formação do jornal *O Lampião*, um dos principais jornais de discussão de questões como sexualidade, raça, discriminação, ecologia, machismo, artes naquele período. A viagem do editor norte-americano para coletar material para a publicação de uma antologia de literatura gay latino-americana materializou-se também na edição de *Gay Sunshine* com o ensaio *The Carnival in Rio: a photo essay* de Alair Gomes. Com isso, entendemos que Leyland torna-se mais um personagem a compor o quadro da rede a qual o fotógrafo estava ligado e contribuiu para que ele tivesse seus trabalhos publicados nos EUA.

4.1 *The Carnival in Rio*

O ensaio publicado em *Gay Sunshine* (1979) é um dos trabalhos que enquadra-se na apropriação do carnaval pelo movimento gay. Ao publicar um ensaio sobre o carnaval carioca, o fotógrafo apresenta escolhas pessoais de viabilização do trabalho, assim como evidencia interações entre fatores e figuras vinculados à imprensa e aos movimentos de liberação *gay* norte-americano e brasileiro.

O ensaio fotográfico realizado por Alair Gomes, denominado *Carnival in Rio: a photo essay* tem como tema o carnaval de rua do Rio de Janeiro, publicado na edição n. 38/39 de *Gay Sunshine*, em 1979. Composta por 14 imagens, a primeira está localizada na capa, uma segunda posta na primeira página do ensaio, juntamente com um texto de abertura, e as fotografias restantes estão divididas em três grupos de quatro, dispostas duas a duas em cada página e distribuídas nas seis páginas seguintes.

O processo de montagem das imagens escolhidas para compor o ensaio pode ser agrupado em duas partes: um grupo de oito fotografias de homens, alguns sozinhos e outros em duplas, de corpos inteiros ou com uma pequena aproximação, com a imagem enquadrada sem os pés ou pernas, mas que no geral todas deixam ver as fantasias que eles vestem, e um segundo grupo de quatro fotografias cuja aproximação aos personagens nos permite enquadrá-las como retratos.

Nas quatro primeiras e nas quatro últimas imagens pode-se notar o vestuário e as fantasias, assim como os adereços utilizados pelos foliões: índios, bebês e uma diversidade de montagens possíveis com acessórios como colares, tecidos e adereços. Alguns deles olham para a câmera, percebendo a existência do fotógrafo, enquanto outros parecem ter sido fotografados distraídos em

suas atividades, andando pela rua, conversando, pulando o carnaval. Em sua maioria, as imagens focalizam e centralizam os corpos dos participantes no centro da imagem fotográfica, diferenciando-se, por exemplo, de outras composições do fotógrafo onde os corpos compunham um cenário para a fotografia.

Já as quatro imagens dispostas na parte central do ensaio particularizam-se do conjunto por serem retratos e privilegiarem o rosto de quatro participantes do carnaval de rua. Três deles olham diretamente para a câmera, de forma que o espaço em volta do rosto torna-se desfocado – como na imagem do garoto negro com uma pena vertical na cabeça – ou então permanece nítido - como na do rapaz com uma faixa trançada de palha na cabeça, de forma que a composição de mãos, braços, e outros pequenas partes de corpos de outros foliões à sua volta harmonizam-se em tons de cinza e de branco da imagem. O garoto do quarto retrato olha para o lado e não diretamente para a câmera, além do fato de que, diferente das outras, a sua imagem é esfumada, as linhas entre a figura e o fundo, a passagem de uma superfície do corpo para o rosto ou para a roupa é contínua, não possui nitidez que as define.

O jornal, diagramado no formato tabloide (44,5 x 28,5 cm) permite que o conjunto de imagens receba significativo destaque. Retomando brevemente alguns pontos discutidos no capítulo anterior, especialmente no que diz respeito aos escritos que Alair Gomes (1971) analisa os conceitos de Marshall McLuhan, é interessante notar que o lugar do jornal na discussão do meio impresso como local da arte já se encontrava presente, pois como afirma o fotógrafo, “não cabe uma discussão do fenômeno livro sem a discussão também do fenômeno imprensa em geral” (p. 10).

A relação entre o espaço do jornal e a da mídia impressa se dava, como já assinalado nos termos de Alair Gomes (1971), de uma “curiosa dicotomia” (p. 10), em que compartilhavam determinados aspectos estruturais como a fragmentação serializada em fascículos de jornaleiro, “em geral feita também em prestígio da imagem” (Ibid., p. 11). A interpretação do fotógrafo dialoga com a de McLuhan, a qual “a simples circunstância de a imprensa, ao contrário do livro tradicional, recorrer a uma composição gráfica em mosaico, desfaz completamente, para ele [McLuhan], o aspecto linear do recurso à tipografia inevitavelmente serializada” (Ibid.,p. 9).

Interessa-nos aqui o suporte impresso da imagem fotográfica e as relações estabelecidas na circulação do trabalho e na proposta do jornal frente ao trabalho. Será possível perceber como a montagem das múltiplas imagens que compõem a poética de Alair Gomes foi trabalhada no suporte impresso do jornal. Uma maneira possível de aprofundarmos a relação entre a montagem das imagens levada a cabo pelo fotógrafo e o suporte impresso é que “o jornal, com suas diversas seções unidas entre si apenas pela data, coloca em questão é a ideia de fio condutor, de trama, abrindo caminho para a arte do intervalo” (FABRIS, 2015, p. 161).

No caso de *Carnival in Rio: a photo essay*, o intervalo do jornal e a orquestração das informações nas páginas impressas é o espaço físico entre cada uma das fotografias que compõem as suas séries³, ou seja, a sequencialidade de uma imagem após a outra, na mesma folha ou na passagem

para a página seguinte. Dessa forma, “em um momento “quando se torna o arauto do “meio” como fator determinante na criação de um novo ambiente de vida, sua percepção do papel da imprensa na renovação das artes ganha outra dimensão” (FABRIS, 2015, p. 160).

4.2 A photo essay

Carnaval in Rio: a photo essay, como o próprio título sugere, apresenta não só o ensaio de Alair Gomes, como também um pequeno texto escrito pelo próprio fotógrafo⁴. Apresentar algumas considerações sobre esse texto é imprescindível para que se possa construir uma discussão mais completa do trabalho. Alair Gomes (1979) inicia o texto defendendo uma inversão da famosa proposta de Dziga Vertov do kinok⁵ russo do cine-olho, uma série de procedimentos cinematográficos baseados na montagem de imagens documentais do cotidiano⁶.

Dziga Vertov, que pode ter sido o maior teórico do documentário fotográfico, cometeu uma falha teórica enorme quando ele disse que o olho da câmera controla o olho do *cameraman*. A verdade é, pelo contrário, a câmera se mantém completamente subserviente aos olhos do fotógrafo – e às suas preferências (GOMES, 1979, p. 9)⁷.

Ao inverter a proposição de Vertov e ao colocar o realizador, o fotógrafo como o detentor do controle de atuação da cena e da imagem, Alair evidencia o caráter autoral da produção fotográfica frente ao caráter documental da mesma, uma proposta com a qual Vertov era partidário.

Os procedimentos do cine-olho resultaria no que Vertov chama de cinema-verdade, “não a tomada de improviso “pela tomada de improviso”, mas para mostrar as pessoas sem máscara, sem maquiagem, fixa-las no momento em que não estão representando, ler seus pensamentos desnudados pela câmera” (VERTOV, 1983, p. 262). Mas, além disso, para o fotógrafo tal inversão se faz necessária por perceber que o espaço de atuação de Vertov não se resumia ao campo do cinema como trabalho final, mas se dava no trabalho de montagem de um conjunto de imagens fixas.

Vemos no caso da poética de Alair Gomes que essa arte do intervalo ainda resiste, ou antes defende o seu lugar junto aos elementos da era mecânica, identifica pelo artista com o suporte impresso e a circulação das imagens.

4 O original datilografado intitula-se “Carnival in Rio: A Feast for Gay Eyes – and more” e é datado de outubro de 1977.
5 Vertov inicia o texto Variação do manifesto da seguinte forma: “Nós nos denominamos KINOKS para nos diferenciar dos “cineastas”, esse bando de ambulantes andrajosos que impingem com vantagem as suas velharias” (VERTOV, 1983, p. 247).

6 No Extrato do ABC do Kinoks, de 1929, ele afirma que “a montagem é o inventário de todos os dados documentais que tenham alguma relação, direta ou não, com o tema tratado [seguido pela] montagem das próprias observações, ou melhor, montagem de informações fornecidas pelos cine-exploradores [que gera] a montagem central. Resumo das observações inscritas na película pelo “cine-olho” (apud XAVIER, Ibid., p. 253).

7 No original: “Dziga Vertov, who may have been the greatest theorist of the documentary, committed a huge theoretical mistake when he said that the eye of the camera assumes control over the eye of the camera. The truth is, on the contrary, that the camera remains completely subservient to the photographers eyes – and inclinations” [tradução nossa].

122 3 A autora aponta que McLuhan exemplifica essa arte do intervalo com o happening, “cuja estrutura lembra um jornal e o ambiente normal de vida [e] mostrar que, na era da eletrônica, o próprio ambiente é uma forma de arte” (FABRIS, 2015, p. 161).

Vertov trabalhou com cinema; porém ele frequentemente pensava em termos tão amplos que a sua aplicação ao meio fotográfico foi grande. E ele estava, na realidade, em uma posição excepcional para saber que a câmera nunca foca, força objetividade: sua principal atividade foi a de editor, no sentido de compositor, com imagens fotográficas, concepções com as quais ele se entretinha. O que saiu do seu trabalho foi uma visão particular dos eventos aos quais ele prestou atenção (GOMES, 1979).

Uma visão particular entre a edição e a composição de imagens fotográficas é a forma que Alair Gomes encontra para se referir ao assunto. Além da referência à Dziga Vertov acima posta, na entrevista concedida à Joaquim Paiva ele retoma a constatação de que “o problema de exploração de fotografia é muito próximo ao problema de cinema” (PAIVA, 1983, s.p.)⁸.

Porque o cinema, na verdade, é uma estrutura sentencial de diversas imagens, só que o equivalente a imagem fotográfica no cinema e o que eu chamo de um plano ou um *take*, e uma imagem que se move durante um certo tempo e depois, então, passa a ser acompanhada de som. A fotografia em si não pede som exatamente porque ela não tem movimento e ela se contenta com a fixação de um determinado instante de movimento de situação. Isso cria diferenças muito grandes entre a seriação, a estruturação sequencial da foto, *still*, e o problema do cinema (PAIVA, 1983, s.p.).

Percebe-se aqui um fator que para o fotógrafo é importante para determinar a especificidade da fotografia e do cinema: o som e o movimento. O cinema pede a imagem em movimento junto com o som, enquanto a fotografia se caracteriza pela imagem fixa sequencial sem a necessidade do som, de modo que “a sequência fotográfica deve ser construída como um recurso perene à montagem cinematográfica num sentido bastante acentuado” (PAIVA, 1983, s.p.)⁹.

Como propomos, a preocupação do fotógrafo com seus trabalhos não se limita às questões temáticas ou da imagem fotográfica, mas se acercam de uma entendimento mais amplo da foto-

8 A relação entre fotografia e cinema é um tópico comum na fortuna crítica de Alair Gomes. A organização sequencial de imagens que, apenas em poucos casos oferecem leituras lineares de se tema, perpassou as análises críticas sobre sua produção desde os anos 1980. Entre as críticas sobre a exposição Alair Gomes: fotografia sequencial (1984), o crítico de arte Walmyr Ayala (1984) afirma que a fotografia de Gomes tem um componente estrutural. O autor coloca que, sem deixar de considerar o referente das imagens, ou seja, o erotismo do “[...] corpo jovem, esportivo, seminu, contemporâneo e balneário [...]” (s.p.), as séries de Gomes, os trabalhos como Beach Triptycs, Sonatinas, four feet e Frisos se concentram em um tipo de contenção formal. Além deste termo, o autor utiliza outros para sublinhar este aspecto formal, construtivo do trabalho, por exemplo, “o corpo como vértebra da composição, enriquecida pelos detalhes da sombra, dos instrumentos [de ginástica] e, até mesmo da textura da areia”, onde “prevalece o desenho” (s.p.). Também, uma breve nota de Frederico Moraes (1984) relaciona os elementos sequenciais da produção fotográfica de Gomes ao modelo de montagem cinematográfica utilizado por Sergei Eisenstein. Acrescenta também que, no lugar de privilegiar a nitidez da imagem, utiliza sua ausência a fim de ressaltar os valores plásticos delas, encarando-as como esboços fotográficos. Ou seja, as colocações de Ayala e Moraes evidenciam os aspectos de montagem das imagens fotográficas em sequência, de forma que o conjunto delas crie resultados plásticos que supostamente se aproxime de elementos do cinema, cujo movimento é gerado pela passagem de imagens fixas em determinada rotação no tempo. Do mesmo modo que Pontual, a concepção de fotografia de ambos os críticos não ressalta exclusivamente o referente da imagem no lugar de sua manipulação e distribuição espacial do trabalho.

9 É possível perceber ainda uma outra dimensão do cinema aqui. Segundo pequenas notas publicadas no Jornal do Brasil entre 17 de novembro e 4 de dezembro de 1978, durante todo o mês de novembro e a primeira semana de dezembro Alair Gomes realizou pelo menos quatro palestras no USA Center, no Rio de Janeiro, sobre o cinema mudo norte-americano. As falas antecederam a exibição dos filmes de D. W. Griffith, Bursten Keaton, Mac Sennett, Charles Chaplin, dentre outros.

grafia, que perpassa o suporte de circulação enquanto trabalho de arte. A discussão travada até o momento nos mostrou como essa relação está ligada ao suporte impresso e não com o aparelho de projetor do cinema, por exemplo. Alair aponta que a sua fotografia se relaciona com o cinema apenas na medida em que arranja um conjunto amplo de imagens de um mesmo tema segundo determinadas sequências, sem movimento. Ou seja, no que diz respeito à montagem, esse seria o sentido de ensaio fotográfico para Alair Gomes, a apresentação de um conjunto de imagens que faz referência ao mesmo tema e que seu agrupamento por meio de um processo de montagem resultam em um trabalho artístico¹⁰.

Termos como montagem, sequencia fotográfica, imagens e outros fazem com que as relações entre fotografia e cinema discutidas aqui nos remetam de volta ao campo de discussão de McLuhan, já apresentada na introdução. A inversão que faz da noção de Vertov se assemelha à inversão que o fotógrafo propõe para a tese do meio como mensagem. Da mesma forma que Alair Gomes (1969) defende as preferências e os olhos do fotógrafo que controlam a câmera, assim também não é o aparato tecnológico que define a mensagem, mas “tantas vezes, é a mensagem que espera o meio, motiva o meio, planeja o meio e concretiza o meio!” (p. 84)¹¹.

A cronologia dos meios estipulada por McLuhan (1969) propõe que, no século XX, “ao entrarmos no limiar da era eletrônica e, depois, da eletrônica, são abalados os fundamentos em que se enraizara a experiência do mundo pelo homem tipográfico” (p. 150). Tal quebra de experiência do homem tipográfico e a sua dissociação de sentidos “só se completa com o aparecimento dos tipos móveis de impressão” (idem) e a sua posterior industrialização.

Alair Gomes complexifica o sentido de “limite de ruptura” de McLuhan, defendendo que a passagem de um meio a outro não é efetivada de modo completo ou puro, mas que a passagem de um estagio a outro exista um intensa mistura do meio anterior, que ainda não se desfez e o novo meio, que em sua nova forma levará consigo elementos do meio anterior.

A posição de Gomes (1969) visa reposicionar o entendimento de “poderio tecnológico” proposto por McLuhan, que o faz afirmar que “Em vista do alcance global instantâneo dos novos meios de visão e som, até mesmo o jornal é vagaroso” (p. 155). O que para o autor canadense é visto como um meio ultrapassado, cuja velocidade e quicã eficiência fora substituída pela manipulação de outros meios, Alair Gomes ainda verifica um espaço para atuação artística por meio da sequencialidade da fotografia.

10 Nos termos de Vertov, a “montagem desde o momento em que se escolhe o tema até a edição definitiva do material, isto é, ele é montagem durante todo o processo de sua fabricação” (apud XAVIER, 1984, p. 263).

11 É possível encontrar aproximações entre o cine-olho de Dziga Vertov e do meio como mensagem de Marshall McLuhan também no trabalho de Wilson da Silva Filho Oliveira (2006), p. 98-101.

4.3 Visões da América Latina: *Gay Sunhine* nos trópicos.

Podemos apresentar também a discussão estabelecida por Alair Gomes sobre a montagem de ensaios fotográficos como um lugar próprio para a sua produção - que se distancia do cinema e do movimento que para o fotografo lhe é próprio – discutindo a partir de agora a centralidade que a imagem do corpo masculino tem como tema para a sua fotografia.

Não podemos perder de vista que ele se referia à sua própria produção, já que “Isto é *quase* como eu considero esse pequeno retrato do carnaval do Rio” (1979, p. 9, grifo no original)¹² ou um “mini-retrato do carnaval do Rio”. Ele afirma que a visão inicial é de sua sensibilidade, mas que espera que o trabalho não se confine a nenhum círculo fechado, já que para ele o “carnaval é a antítese feliz de qualquer tipo de confinamento [...] explodindo quaisquer categorias psicológicas ou comportamentais” (Ibid.)¹³.

Um último ponto importante para essa discussão seria retomar o argumento de James Green (2000), presente no início do capítulo, sobre a “apropriação e transformação do carnaval [e] a cobertura da imprensa nesses eventos ampliou a visão do público sobre importantes elementos da subcultura homossexual” (p. 332). Devemos levar em consideração o espaço onde o ensaio fotográfico de Alair Gomes foi veiculado – uma revista dirigida pela e para a comunidade gay – de modo a reconhecer que ele compartilha o mesmo espaço com as outras matérias publicadas no mesmo jornal e que os elementos textuais e imagéticos interferem na leitura um do outro.

A edição n. 38/39 do jornal americano *Gay Sunshine*, publicada no inverno de 1979, foi um número especial sobre o Brasil e a matéria principal ocupa metade das 40 páginas do jornal. Dentre os autores presentes publicados, cujos textos e histórias foram traduzidos para o inglês, estão: Gasparino Damata, Darcy Penteado, Caio Fernando Abreu, João Silvério Trevisan, Aguinaldo Silva, Ediberto Coutinho¹⁴. A parte dedicada ao Brasil termina com dois textos: “Os entendidos: a vida da classe média gay em São Paulo”, do sociólogo norte-americano Frederick L. Whitman e “Homossexualidade e a Inquisição no Brasil: 1591-92”, de Stephen W. Foster.

Na nota do editor, Winston Leyland informa ao leitor de que a presente edição é resultado de sua visita ao Brasil em 1977, viagem cujo objetivo principal foi a coleta de material literário e artístico para a publicação de uma antologia sobre literatura gay latino-americana. Assim, os textos publicados em *Gay Sunshine* fazem parte do excedente publicado no livro *Now the Volcano: an anthology of latin american gay literature*, em 1979¹⁵. A visita de Leyland foi resultado de um projeto que

o editor havia mandado para o *National Endowment for the Arts*¹⁶, para a compilação de escritores e artistas plásticos *gays* brasileiros¹⁷ (HOWES, 2003, p. 294).

A fim de realizar a viagem, Leyland entrou em contato e foi recepcionado no Brasil por João Antonio Mascarenhas¹⁸. Segundo Claudio Roberto da Silva (1998), Mascarenhas era assinante da revista *Gay Sunshine* desde 1972, mantinha correspondência regular com o editor e o auxiliou em sua estadia no país.

Segundo James Green (2000), Mascarenhas aproveitou a visita do editor da *Gay Sunshine* “[...] para organizar uma série de entrevistas com a imprensa, nas quais ele falaria sobre o movimento internacional pelos direitos gays” (p. 430). Leyland afirma que foi entrevistado por jornais e revistas de grande circulação e também por revistas alternativas, como o *Pasquim*, por exemplo (FACCHINI; SIMÕES, p. 82). Howes (2003) aponta que Mascarenhas “[...] anunciou que o livro [de Leyland] era apoiado pelo governo norte-americano, suscitando assim grande interesse da imprensa brasileira” (p. 294). O editor passou por São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador e sua vinha foi considerada um evento importante para a imprensa, concedendo entrevistas nos principais jornais e revistas de grande circulação de São Paulo e Rio de Janeiro (FACCHINI; SIMÕES, p. 82).

Na entrevista realizada por João Silvério Trevisan e James Lavender e publicada no *Pasquim*, Winston Leyland é indagado sobre qual seria o seu interesse na publicação de uma antologia sobre literatura gay latino-americana nos EUA. Os entrevistadores completam: “Como lá tivemos o precedente de Carmem Miranda, existe sempre o receio de que isso também acabe passando para os americanos a ideia de uma América Latina exótica, ao nível do consumo turístico” (LAMPIÃO DA ESQUINA, 1978, p. 10). Leyland responde que a *Gay Sunshine Press* publicara “[...] artigos de interesse cultural e literário de homossexuais de várias partes do mundo, não apenas da América Latina” (idem, ibidem). Mas o autor afirma um interesse pessoal pela América Latina, de modo que decidiu colher o material existente, acrescentando que seu interesse pelo formato da antologia é advindo da escassez de material literário latino-americano traduzido nos Estados Unidos.

O autor afirma ainda que o “[...] homossexualismo na literatura latino-americana é realmente uma *terra incógnita* para nós americanos. Isso não é de estranhar, porque no mundo todo a literatura homossexual é muito pouco conhecida e nos Estados Unidos apenas começa a ser divulgada” (LAMPIÃO DA ESQUINA, 1978, p. 10).

nuel Puig), México (Luis Zapata), Cuba (Reinaldo Arenas, Vicente Echerri), Chile (Jorge Merchant Lazcano) e Brasil, contando com contos e novelas de Aníbal Machado, Mário de Andrade, Rubem Fonseca, Gasparino Damatta, Darcy Penteado, Paulo Hecker Filho, Caio Fernando Abreu, Luiz Canabrava, Raimundo Magalhães, Jorge Domingos, Glauco Mattoso, Dalton Trevisan, Miroel Silveira, Alexandre Ribondi e Raul Pompéia. Esse volume, diferente do anterior, é classificado pela *Gay Sunshine Press* como uma edição da *Gay Sunshine Journal*, mas no formato de livro de antologia, produzido anualmente pela editora.

¹⁶ O *National Endowment for the Arts* é uma agência independente do governo norte-americano que financia projetos aprovados no campo das artes: teatro, cinema, música e literatura. Na folha de rosto da edição, consta a informação de que a publicação foi realizada por meio do *National Endowment for the Arts* em Washington D.C

¹⁷ One Archive, Arquivo da *Gay Sunshine*, box 63, folder 11-14, Grant: *National Endowment for the Arts* (NEA) 1978-1985. Disponível em: <<http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/c8h41q5v/dsc/#ref57>>. última visualização em 11/09/2014.

¹⁸ Mascarenhas era advogado, jornalista e um alto funcionário do Ministério da Educação. Sobre um breve perfil de Mascarenhas, Cf. FACCHINI; SIMÕES, p. 118-119. Mascarenhas foi também personagem importante como fundador do grupo Triângulo Rosa que, no contexto dos anos 1980, militou no esclarecimento e no combate à epidemia da HIV-Aids.

A afirmação de Leyland relacionando a América Latina a uma *terra incógnita* é, a nosso ver, pertinente no entendimento deste trabalho e da escolha de Alair Gomes na edição do jornal sobre o Brasil. O que nos interessa é que tanto as antologias, quanto o jornal, fazem parte de um projeto de Winston Leyland envolvendo a América Latina. Não à toa o auxílio concedido à Leyland para a viagem veio do *National Endowment for the Arts* e se dirigiu à vinda de um norte-americano ao Brasil.

Esse acontecimento junta-se às atuações de outras fundações como a Ford, a Guggenheim, apresentados em outras partes deste texto e cujos financiamentos de congressos, exposições e viagens no estabelecimento de uma rede de intelectuais relacionavam-se com uma política da *Guerra Fria Cultural*. Desse ponto de vista, é possível atentar para o fato da editora Gay Sunshine Press estar voltar, não só, mas intensamente para relações com a América Latina (BALDERSTON; QUIROGA, 2005). Os autores discorrem sobre quais foram as ideias e as posições de parte do movimento gay radical de São Francisco a respeito da América Latina, especialmente dos três principais agentes do jornal que “inventaram a América latina para a indústria editorial gay dos Estados Unidos” (Ibid., p. 102): Winston Leyland, editor da *Gay Sunshine Press*, e Edward. A. Lacey e Erskine Lane, os tradutores dos textos definidos por Leyland para publicação em parte dos jornais e nas antologias da editora.

A contextualização das propostas editoriais e políticas da *Gay Sunshine* na América Latina dirigem-se também para o fato de que, tanto os interesses do editor, como os do próprio ensaio fotográfico de Gomes, tratam de temas caros ao perfil da editora de América Latina ou de Brasil como exótico. O entendimento que Leyland tinha a respeito da América Latina era tida como “uma realidade inventada e tinha armadilhas de uma invenção autoconsciente. Se tratava principalmente de uma aparelhagem erigida para sustentar um objeto chamado “literatura gay latino-americana” (BALDERSTON; QUIROGA, 2005, p. 94). O objetivo da *Gay Sunshine Press* era, pois, de criar ferramentas para difusão da literatura gay no mercado e propagar, nas palavras dos autores “o evangelho da liberação gay desde San Francisco até os cantos mais distantes do globo” (Ibid.).

Como aponta James Green (2000), “a apropriação homossexual do espaço durante as comemorações do carnaval [...]” (p. 332) tem sido um processo longo e árduo. A partir da década de 1960, a transformação do carnaval gerou um “impacto importante no *status* mais geral dos homossexuais na sociedade brasileira [pois] a cobertura da imprensa nesses eventos ampliou a visão do público sobre importantes elementos da subcultura homossexual” (Ibid.). Assim, foi possível apresentar brevemente um exemplo do que Richard Parker (2002) aponta como sendo “as interfaces entre a cultura e as comunidades gays no Brasil e do mundo gay internacional [e] o papel de viagens [...] na interligação de contextos culturais locais e globais” (p. 238). Nos termos do autor, podemos afirmar que a experiência de Alair Gomes nos possibilita também visualizar em *The Carnival in rio: a photo essay*, os novos processos das subculturas e comunidades gays em nível local e internacional em mudança histórica naquelas décadas, envolvendo a interação entre biografias, estruturas sociais locais e processos globais mais amplos.

ALAIR GOMES

"Serial Composition," op. 22, no. 1

Portfolio

Brazilian photographer Alair Gomes mainly directs his lens at the male figure—in places both private and public, but mostly on the beaches of Rio de Janeiro. When not writing or lecturing on photography and cinema, Gomes is busy pursuing his candid images of men. Most of his work is displayed sequentially—in erotic triptychs and polyptychs. "My sequential work is sometimes close to the documentary," he says, "or rather, to a deliberately biased documentary. I employ montage in a sense kindred to the cinema's." Gomes prefers the method of "constructed sequence" because "I will be more faithful to the manifold potential of the subject—and perhaps to the photographic medium itself—if I rely on the spirit of the moment and do not worry about the compositional and structural values that have been developed in the context of painting and other related arts." One sequence, "Symphony of Erotic Icons," is composed of nearly 1,800 images. In addition to his sequential work, Gomes has extensively documented Rio's famous carnival. His work has been exhibited in New York, Bologna and Rio.

[Address inquiries to the artist in care of The ADVOCATE's Art Director.]

"Beach Triptych"

"Serial Composition," op. 21, no. 2

ADVOCATE

MEN

APR
87

\$4.95

SAINTS FOR SINNERS

AL
PARKER

AND THREE MORE NUDES

SHOWCASE

ALAIR GOMES

Photographer, teacher and art critic Alair Gomes lives and works in Rio de Janeiro, not a bad choice for a man alive to the beauties of the male body. Gomes says his beach pictures are never posed, in sharp contrast to his careful interior studies.

ALAIR GOMES

Alair Gomes can be
reached at: Caixa
Postal 14489, Agencia V.
Piraja, 22412 Rio de
Janeiro, Brazil.

Gomes prefers to work
with "sequential com-
positions," for example,
his "Beach Triptychs" and
"Erotic Triptychs." But, as
shown here, he has had
equal success with single
images. Gomes' photo-
graphs have been exhib-
ited in New York, Bologna
and Paris, as well as in
cities of his native Brazil.

A produção fotográfica de Alair Gomes trazida à público nas décadas de 1970 e 1980 apresenta diversas características, como a sequencialidade da imagem fotográfica e a sua larga reprodução em suportes impressos. O protagonismo da fotografia pensada como arte, em especial a criação de sequências narrativas e a atenção dada a suportes como o livro, o jornal, a revista como espaços possíveis de realização de trabalhos artísticos são os principais aspectos de tal produção, que se fez pública no contexto norte-americano no decorrer do período citado.

As participações do fotógrafo na seção *Portfolio* da revista gay *The Advocate*, em 1983, e depois o ensaio publicado na seção *Showcase* de *Advocate MEN*, em 1987, são os últimos trabalhos publicados por Alair Gomes nos EUA encontrados até o momento. A organização sequencial da imagem fotográfica e a representação do corpo masculino jovem estabelecem relações formais com o suporte impresso da publicação, assim como com a orientação temática da mesma, fazendo dela o espaço de sua realização e também de circulação do trabalho artístico.

O conjunto de imagens escolhidas para cada uma das publicações apresenta diferentes maneiras de representar o corpo masculino jovem, particularmente o corpo masculino jovem nu, e por isso inserem-se na temática com a qual Alair Gomes ficou mais conhecido.

A representação do nu é parte integrante das relações entre a sequência fotográfica e o corpo masculino propostas pelo fotógrafo e é também parte de um movimento temático maior da época, de reposicionamento do corpo na produção artística. A fotografia reconfigurou a arte em relação ao corpo, em uma mudança que faz uso do modelo de representação enquanto imagens que se ligam a um referente do mundo, especialmente a temas iconográficos como a figura humana¹. O assunto também nos permite discutir de quais maneiras o nu dialoga com a noção tanto de erotismo, cujas relações remontam a uma série de composições formais e proposições de um passado clássico, quanto de imagem pornográfica, tida como uma transgressão do campo desse tipo de fotografia.

Outro aspecto a ser abordado é o modo como se deu o processo de participação em *The Advocate* e *Advocate MEN*, analisando-se como o fotógrafo chegou até aquelas revistas, bem como quais elementos da rede da qual Alair fazia parte foram importantes para essa efetivação naquele momento. Por meio da correspondência existente entre o fotógrafo e a equipe editoriais das revistas, e também de outras personagens envolvidas na negociação, defendemos a hipótese de que - apesar de uma retórica que relacione a sua produção fotográfica aos ideais da representação greco-romana do corpo masculino - propomos que a relação do corpo na fotografia de Alair Gomes está ligada à intensa circulação de imagens masculinas, já existentes desde os anos 1980, e que apresenta uma expressiva reconfiguração, graças ao amplo crescimento da indústria de revistas e filmes gays norte-americanos. A relação do corpo masculino nu evidencia aqui um importante polo de interlocução com a fotografia de Alair Gomes.

5.1 Portfolio

O ensaio publicado no *Portfolio* da *The Advocate* edição 371, primeira do mês de julho de 1983, ocupa as duas páginas centrais da revista e é composto pela montagem de três trabalhos de Alair Gomes: um *Beach Triptych* e duas pequenas sequências fotográfica intituladas como *Serial composition*. No total de dez imagens, o *Beach Triptych*, como seu próprio título apresenta, e uma das peças de “Serial composition” são compostas por três imagens, colocadas lado a lado na metade inferior do espaço de publicação, de modo que cada trabalho ocupou uma página. As últimas quatro imagens, também intituladas *Serial composition* foram colocadas acima dos dois primeiros trabalhos, na metade superior das páginas. Possuindo apenas quatro fotografias, contra as seis da parte anterior, tal sequência foi centralizada na página dupla de maneira a deixar duas imagens em cada uma das páginas. Os títulos dos três trabalhos estão na parte superior direita de cada sequência.

Dada a configuração apresentada, o primeiro objetivo aqui será o de analisar as fotografias publicadas em *Portfolio*, discutindo principalmente a organização e o ordenamento das imagens escolhidas, as relações entre as imagens e a relação do conjunto com o espaço da revista.

O *Beach Triptych* é composto por três imagens com torsos masculinos, isto é, rapazes em seus momentos de lazer e exercício nas praias cariocas. O elemento comum entre as três imagens é o recorte realizado por Alair, excluindo do campo visual as cabeças e partes variadas das partes dos rapazes. Mas em cada imagem existe uma variação desse elemento comum. Seguindo o sentido de leitura da página, da esquerda para a direita, tem-se a aproximação contínua do zoom fotográfico sobre os corpos em cada uma das imagens.

Na primeira imagem escolhida, o fotógrafo enquadrrou o objeto a partir de seu joelho na parte inferior e o rosto na parte superior. O fotografado se preocupou em encobrir a face do fotografado, obstruindo-a muito provavelmente por intermédio de um guarda-sol. Percebemos que o modelo se encontra mais distante do fotógrafo do que nas outras duas imagens. O fotografado encontra em pé e com o rosto virado para a sua esquerda, de onde apenas conseguimos ver seu pescoço e queixo. Enquanto seu braço esquerdo repousa em uma posição parada, seu braço direito está contraído, de modo que sua mão esteja em sua barriga. O rapaz não se encontra sozinho, já que na imagem ocorre uma repetição de pernas que se inicia com o modelo e segue para a parte anterior a ele, com outro rapaz lateralmente posicionado, fazendo com que as pernas de todos fossem capturadas em sequência. A pequena diferença de tensão e altura entre ambas as pernas indica uma posição de descanso, como se ele estivesse ali por algum tempo ou ali permaneceria por mais alguns momentos.

A segunda imagem do tríptico apresenta um rapaz de perfil, com os braços erguidos para se segurar em um aparelho de ginástica localizado na praia. Seu rosto, assim como seus pés, estão fora do enquadramento da fotografia, de modo que podemos ver o torso e as pernas, ambos laterais à imagem. O fato de tal fotografia ser a central do tríptico garante certa estabilidade formal do conjunto de tons de cinzas e de sombras dos corpos representados, do mesmo modo que a posição

140 1 Podemos verificar esse uso de maneiras diversas na arte *pop*, na nova figuração e no hiper-realismo.

do rapaz difere tanto da imagem da direita quanto da esquerda. Diferente da imagem anterior, cuja frontalidade do corpo homogeneiza a incidência de sol, a posição dos braços e a proximidade da perna esquerda da barra de exercícios escurece diversos pontos do corpo fotografado, intensificando o caminho de sombras e tons de cinzas.

Na última imagem do tríptico, o torso do rapaz parece reproduzir a posição captada na primeira fotografia, um outro rapaz retornando à posição frontal para a câmera. Porém, como já apontado, a aproximação realizada pelo fotógrafo – muitas vezes por meio de lentes – faz com que o enquadramento do corpo nesse caso resuma-se entre o centro do rosto do modelo e a sua sunga. O seu sorriso aberto é plenamente visível, mas fazendo com que mais uma vez não consigamos reconhecê-lo, sendo que o mesmo ocorre com os outros dois rapazes parcialmente enquadrados na imagem. Esta é a única imagem na qual a figura fotografada aparece rodeado por outros rapazes. Pode-se ver parte do rosto e do braço de um deles à esquerda da imagem e apenas parte do braço de um terceiro à direita. As duas figuras bloqueiam a visão para o ambiente onde se encontrariam, e o elemento praia aqui encontra-se não na visualização da faixa de areia, como ocorre nas duas primeiras fotografias, mas no fato da figura central estar em traje de banho.

O jogo de luz e sombra dos corpos na praia e na orla carioca é parte importante dos trabalhos de Alair Gomes e esse tríptico não é diferente. O rapaz da primeira imagem parece não ter obstrução frontal, nenhum outro corpo ou objeto próximo a si, de maneira que a luz se uniformiza em toda a extensão corpórea presente. Já na segunda fotografia, é aqui onde a sombra sobre o corpo resulta em uma composição formal mais contrastante. Levemente inclinado, o corpo do rapaz recebe a luz em sua parte frontal, deixando as costas sombreadas, assim como as sombras resultantes de seus braços levantados, e da barra de exercício, cuja sombra é projetava na perna esquerda, enquanto, por sua vez, a perna direita está livre de obstáculos para o contato com a luz solar.

Enquanto a posição irregular daquele corpo fez com que as luzes e as sombras ficassem em diversos pontos da imagem, a verticalidade regular da barra esportiva na qual o modelo se apoia permite uma uniformidade tonal no todo da imagem, servindo como um ponto de descanso e contraste para o dinamismo de sombras na outra metade da fotografia.

A semelhança entre a primeira e a terceira imagem do tríptico faz parte do processo de montagem proposto por Alair Gomes, no qual a “associação de fotos em uma sequência obedece a critérios relativamente rígidos, ditados pelo valor plástico – composição e textura – das imagens” (GOMES, 1984, s.p.).

A “rigidez do valor plásticos é retomada em diversos momentos, tanto pelo fotógrafo, quando pela fortuna crítica, na comparação entre os *Beach Triptych* e os altares cristãos, também compostos no formato de trípticos, visando aproximá-los à ideia de devoção da imagem com a devoção católica de Alair Gomes². Mas, sem desconsiderar tal relação, acreditamos que ela seja parte de um

² Tal relação é um dos elementos de construção da tese de que o corpo masculino é o objeto-mor de dedicação e de representação do trabalho de Alair Gomes. Como aponta Alexandre Santos sobre um outro trabalho do fotógrafo, “Os conjuntos de Adoremus são compostos de três a sete fotografias de tamanho 24cm x 30cm e estão arranjados, como o exemplo acima, fazendo referências aos trípticos ou polípticos cristãos medievais e renascentistas. [Mas] Ao invés dos episódios bíblicos que mostram os martírios dos santos nos altares cristãos, em Adoremus há um discurso da imagem que enaltece a força narrativa do desejo homoerótico” (2006, p. 316).

posicionamento maior do fotógrafo, que naquele momento já trabalhava há mais de uma década com a criação de composições fotográficas sequenciais, compostas de inúmeras imagens, partindo das dezenas e chegando a trabalhos com milhares de imagens fotográficas³. Essa experimentação com volumes que ultrapassam 1700 fotografias, como no caso de *Symphony of Erotic Icons*, recebia outras soluções, como por exemplo, *A Window in Rio*, com aproximadamente 184 imagens, *The Course of the Sun* com 24 imagens, ou ainda algumas sequências de *Sonatinas, four feet* que continham apenas cinco ou seis imagens.

Quando visto no contexto de *Portfolio*, esse procedimento visava outras maneiras de criação de trabalho cujas relações formais entre quantidades menores de imagens fotográficas diferiam dos grandes conjuntos que compunham outras séries da produção do artista. O procedimento de redução de uma sequência com dezenas de fotografias na montagem de um tríptico sintetiza, principalmente nos anos 1980, uma atualização do modo de pensar a sua produção e também viabilizar a sua circulação e exibição ao público⁴.

Beach Triptych e *Serial Composition* possuem aproximações e diferenças. Por um lado, as duas séries são catalogadas pelo fotógrafo como parte de um mesmo grupo de trabalhos, denominados simplesmente como *Beach*⁵, compartilhando o fato de que suas imagens foram captadas em diversas praias⁶. Por outro lado, a escolha por publicar um *Beach Triptych* no *Portfolio* destoa, de certa maneira, das duas sequências de *Serial Composition*, principalmente no que se refere a imagem do nu masculino, questão que nos deteremos mais à frente. Por ora, analisemos também brevemente as três imagens do opus 21, n. 2 e quatro imagens do opus 22, n. 1 da série⁷.

As três imagens de *Serial Composition* opus 21, n. 2 poderiam ser confundidas, à primeira vista, com um *Beach Triptych*. Porém, se a quantidade de imagens entre as séries é compatível, outros elementos compositivos apontam para especificidades do trabalho.

Em primeiro lugar, o ordenamento dos referentes fotografados difere essencialmente da montagem propostas nos trípticos pois, se lá o trabalho resultava da organização de três imagens advindas de momentos e corpos aleatórios, no caso de *Serial Composition* o que se vê é que as três

³ Podemos citar desde os trabalhos *The No-Story of a Driver*, de 1975, composta de 48 fotografias, publicado em 2014 na revista *Zum* e *A Window in Rio*, de 1977, com 284 imagens e amplamente divulgado em exposições desde a década de 1980, até as *Glimpses of America*, a *Sentimental Journey*, com cerca de 900 fotografias e, finalmente, *The Symphony of Erotic Icons*, com 1767 imagens.

⁴ A montagem sequencial proposta por Alair Gomes é o procedimento-chave de sua produção não apenas do ponto de vista qualitativo, da produção de novos sentidos para a fotografia, mas possui uma relação forte com a quantidade de imagens que o fotógrafo produzia. Como ele mesmo comenta, “apresentar uma quantidade enorme de fotos que isoladamente não obedecem de jeito nenhum aos valores de composição da fotografia e que, entretanto, podem funcionar de uma maneira muito importante dentro de uma sequência” (GOMES, 1983, s.p.).

⁵ Segundo classificação do próprio fotógrafo, os *Beach Triptychs*, *Serial Composition*, assim como as séries *Sonatinas, four feet* e *Frieze* pertencem ao grupo *Beach*. Os outros dois grupos são *Kids*, composto pelas séries *Symphony of Erotic Icons*, *Diário de um Sumidouro*, *Fragments from opus 3 – Adoremus*, e *Finestra*, composto pelos trabalhos *The Course of the Sun*, *A Window in Rio* e *The no-story of a driver*.

⁶ Se não em sua totalidade, pelo menos partes das sequências. Como fica evidente nas próprias sequências publicadas em *Portfolio*, cenas como um lago campestre ou uma cena urbana também fazem parte de *Serial Composition*.

⁷ No Arquivo Alair Gomes (FBN-RJ) não foram encontradas nenhuma das *Serial Compositions* publicadas em *Advocate*, exceto uma única imagem do opus 22, n.1, a terceira imagem publicada da esquerda para a direita, do rapaz nu em pé com o mar ao fundo. Encontramos também dois outros trabalhos de *Serial compositions* – um com 85 imagens e outro com 38 imagens. Com isso, podemos compreender como se formava um trabalho inteiro da série.

imagens dizem respeito ao mesmo rapaz. Na primeira e na terceira imagem, o modelo que se encontra na frente do que parece ser um lago, com um campo mais inclinado ao fundo, está nu e de costas para o fotógrafo. Diferentemente do que ocorre na imagem central que, contrastando com as outras, mostra o mesmo rapaz de perfil e com o rosto posicionado diretamente em direção ao fotógrafo, ao observador. A dinâmica presente entre as três fotografias ultrapassa a aproximação ou distanciamento do modelo e do observador. A aproximação ente o modelo e a paisagem de fundo estabelece na imagem zonas topográficas claras e escuras.

Em segundo lugar, essa permanência do mesmo corpo é ressaltada pela aparente proximidade de tempo na qual as fotografias foram realizadas, como se elas fossem sequências diretas de uma única sessão fotográfica. A única imagem que foge desta hipótese é a do meio porque feita em algum momento próximo, mas não contínuo ao tempo das outras duas imagens. Essa montagem se encontra em um meio termo entre uma sequência contínua de um único *take* e a montagem de imagens díspares com efeitos específicos do tríptico.

Já nas quatro imagens de *Serial Composition* opus 22, n. 1., o modelo fotografado, nu, aparece em outros ambientes, não apenas naturais, como em duas imagens onde é possível ver o mar, mas também em uma imagem urbana e outra na qual o modelo aparece rodeado por uma vegetação floral. Nota-se o procedimento de montagem utilizado. Na primeira e na terceira imagens, o rapaz encontra-se em pé, levemente de perfil. Já na segunda e na quarta imagens, ele é posto de bruços, seja em uma composição vegetal, seja sobre uma pedra no litoral. Percebe-se aqui um uso prático para o que apontamos como uma narrativa sequencial. Ao invés de organizar as imagens na ordem em que foram tiradas, o fotógrafo intercalava segmentos da sequência, montando um encadeamento formal para o conjunto fotográfico.

Essa primeira descrição geral das imagens publicadas em *Portfolio* permite verificar que apresentam as principais características encontradas em outros trabalhos de Alair Gomes. Nas duas porções de *Serial composition* nota-se a montagem sequencial intercalada por diferentes momentos de uma mesma sessão fotográfica, de modo a criar composições com imagens intervaladas⁸, fazendo com que as poses do modelo se assemelhem e se intercambiem. No caso do *Beach Triptych*, por sua vez, percebemos que a relação das imagens não perpassa uma composição intercalada de imagens de uma mesma sessão fotográfica, pelo contrário. A composição se dá pela junção de modelos masculinos aleatórios, capturados em momentos e lugares próximos ou completamente diferentes. Nota-se, assim, uma relação que perpassa as diferenças e particularidades de um mesmo trabalho que remete a uma totalidade, e como uma nova totalidade é organizada com segmentos do mesmo trabalho.

Como já posto, a relação aqui proposta é a de que a produção do fotógrafo não se limita ao referente homoerótico da imagem do “corpo jovem masculino”, noção que tem se intensificado em grande parte das pesquisas sobre o fotógrafo. O que aqui se defende é que tal produção não se des-

8 Em algumas partes do trabalho, de outras séries, o fotógrafo intercala dois momentos da mesma sessão. Com os mesmos personagens, ela é montada de tal maneira que conseguimos perceber a alternância de posição entre um e outro rapaz, entre a primeira e a segunda imagem, e o retorno dos personagens às posições iniciais na terceira cena do conjunto, repetindo este procedimento até o número total de imagens.

vincula da relação entre a imagem e o suporte de publicação e circulação do trabalho. e importante a oportunidade de melhor se compreender que a produção de Alair Gomes não se resume em um ou outro aspecto, mas que se concretiza no diálogo entre os elementos, uma temática fotográfica organizada para ocupar um suporte específico.

A partir de duas grandes séries fotográficas desenvolvidas nos anos 1970 e 1980 – como *Beach Triptych* e *Serial Composition* -, Alair Gomes escolheu segmentos menores, compostos por um número reduzido de imagens das séries e as realocou em uma proposição de ocupar o espaço disponível da publicação. A diagramação das sequências de imagens forma um conjunto visualmente equilibrado nas páginas, ou seja, a organização das imagens tornou o conjunto de certa forma triangular, com o maior número de imagens na parte inferior das páginas, e o menor acima. Isso fez com que as duas extremidades superiores da página dupla ficassem vagas e tal espaço pudesse ser usado para, do lado esquerdo, ser colocado o nome Alair Gomes em caixa alta e, do lado direito e abaixo do nome do espaço na revista – *Portfolio* – ser publicada uma pequena descrição profissional do fotógrafo, com informações biográficas, e também referentes ao seu processo de montagem.

Dessa maneira, passaremos a uma tentativa de reconstrução da negociação entre o fotógrafo e a revista, caminho que possibilitou a Alair participar de *The Advocate*. Ao apresentar e analisar esse percurso, percebemos que o trabalho artístico não se resume a uma fatura plástica ligada a uma manualidade específica, mas sim como o resultado de interações, diálogos entre as diversas esferas de negociações, desde o desejo inicial do artista, perpassando as condições de possibilidade de realização, até o resultado final. De acordo com a proposta de Jack Burham de uma “estética do sistema”, “a informação, em qualquer forma transmitida, torna-se uma consideração estética viável”⁹ (1968, s.p.). Nele, o procedimento de montagem realizado na ordenação de cada uma das imagens nos trabalhos é também realizado na organização das imagens no espaço de publicação, que segue determinadas características sugeridas pelo fotógrafo.

5.2 Photo-compositions

Tendo morado fora do Brasil apenas no período em que foi bolsista Guggenheim entre 1962 e 1963, vimos que em cada um dos trabalhos aqui analisados Alair Gomes fez uso de vários procedimentos para viabilizar a circulação de sua produção fotográfica no exterior. Quando estava nos EUA por conta de compromissos de pesquisador do Instituto de Biofísica, buscou entrar em contato com pessoas do campo artístico: na viagem que durou alguns meses entre o final de 1975 e começo de 1976, o fotógrafo realizou o trabalho *Glimpses of America*, a participação no *Artists Almanac* e uma rápida exposição de dois meses, entre março e abril daquele ano na Galeria Walker Street, junto com mais dois artistas. No Rio de Janeiro, de outra maneira, fez contato com profissionais da área editorial e artística internacional, como o designer Quentin Fiore em 1969.

9 No original: “For systems, information, in whatever form conveyed, becomes a viable esthetic consideration” [tradução nossa].

Com isso, a correspondência foi um dos espaços privilegiados para que o fotógrafo permanecesse em contato com diversos campos científicos e artísticos norte-americanos, e tal possibilidade de contato não foi diferente no caso da publicação no *Portfolio* de *Advocate*. Logo, o conjunto de cartas que Alair Gomes trocou com os editores da revista *Advocate* tornou-se elemento imprescindível ao entendimento das etapas de produção de seu trabalho.

O montante de correspondências pode ser dividido em dois grupos, sendo o primeiro compreendido entre janeiro e julho de 1983. Nas duas primeiras cartas, que datam de 4 e 24 de janeiro de 1983, o diretor de arte de *Advocate* Ray Larson informa que o material fotográfico enviado por intermédio de Robert Russell, amigo de Alair, havia sido recebido e que havia interesse, por parte da revista, em publicar os três grupos de fotografias em uma edição futura de *Portfolio*. Dado o cronograma editorial da revista, os editores tinham o prazo de quatro meses (até o mês de maio de 1983) para discutir tal publicação, que estava programada para sair na edição 370¹⁰.

Na segunda carta do mesmo mês, Larson fornece diversas informações no tocante à participação na revista. Ele confirma o recebimento da carta de 14 de janeiro, apontando a existência de dez imagens, divididas em dois trípticos e um políptico com quatro fotografias¹¹, assim como do currículo¹² do fotógrafo e de um texto para ser publicado em *Portfolio*.

A partir desse momento, porém, seguem por parte de Larson uma série de colocações que parece ter surgido de colocações feitas por Alair na respectiva carta mencionada acima¹³. Larson afirma estar disposto a prestar atenção às recomendações do fotógrafo sobre o trabalho de organização das imagens na revista, visando, desta forma, a permanência dos agrupamentos solicitados¹⁴.

Mas, no tocante ao *Text for The Advocate's Portfolio*, enviado para acompanhar os trabalhos, o diretor de arte afirma ser impossível mantê-lo na íntegra e sem modificações, na medida em que ele seria editado de modo a se adequar para publicação¹⁵. Em seu parágrafo único, o fotógrafo

10 “Caro senhor Gomes. Eu recebi alguns exemplares de seu trabalho de Robert Russel há alguns dias. Estamos interessados em utilizá-lo (os três conjuntos de fotos) em próximo Portfolio da Advocate. Eu organizei para que apareça no número 370 que será publicada em maio de 1983. Essa é data mais próxima que tenho”. No original: “Dear Mr. Gomes. I received samples of your work from Robert Russell some days ago. We are interested in using it (the 3 sets of photos) in a up-coming Portfolio for the Advocate. I have scheduled it to appear in issue #370 which will go to press late in May of 1983. This is the earliest available opening we have” [tradução nossa]. Carta de Ray Larson a Alair Gomes, 4 de janeiro de 1983. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

11 “Até agora recebi 10 fotos do senhor Russel, um resumo e o “Texto” para o portfólio. Eu acredito que sejam (2) trípticos e (1) políptico.”. No original: “Thus far I have received from Mr. Russell 10 photos, a resume and “Text” for the portfolio. I assume there to be (2) triptychs and (1) four panel polyptychs” [tradução nossa]. Carta de Ray Larson a Alair Gomes, 24 de janeiro de 1983. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. Como veremos no decorrer da análise, essa não é a real classificação dos trabalhos, apenas uma dedução por parte do Ray Larson a partir da quantidade de imagens referentes a cada trabalho.

12 Uma cópia do currículo de Alair Gomes encontra-se no Arquivo Alair Gomes. Realizado em abril de 1980, foi endereçado à figura de Dr. Lawrence Christy III, residente em Berkeley, Califórnia. Junto com o currículo, Alair enviou uma série de documentos, entre os quais informações de pessoas residentes nos USA que tinham posse de trabalhos fotográficos seus, como a artista brasileira Regina Vater, e Kip Hanrehan, que conheceu Alair quando este foi à Nova York em 1975 participar da Quarta Conferência Internacional pela Unidade das Ciências.

13 A carta de Alair Gomes não foi localizada em seu arquivo na FBN-RJ. O original encontra-se no arquivo da *The Advocate* doada ao *ONE National Gay & Lesbian Archives*, Los Angeles.

14 “Estou disposto em observar as suas sugestões no que diz respeito ao layout na manutenção desses agrupamentos”. No original: “I am certainly willing to observe your recommendations concerning the layout to maintain these groupings [...]”[tradução nossa]. Carta de Ray Larson a Alair Gomes, 24 de janeiro de 1983. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

15 “[...] mas é impossível concordar com ‘publicação rigorosamente inalterada’ de qualquer coisa, uma vez que o estilo editorial exige um esclarecimento de construções gramaticais esquisitas e coisas do tipo. O que será escrito para acompanhar o Portfolio é decidido pelos diretores de artes e é normalmente escrito a partir das informações que recebemos. Mesmo se o “Texto” que você provi-

apresenta resumidamente as principais características de sua produção, a “sua visão da figura masculina jovem por meio de sequências construídas de fotos tiradas informalmente, ao invés de fotos únicas”¹⁶ (GOMES, 1983a, s.p.). Ao mote geral de ligação entre o referente “figura masculina jovem” e as “sequências construídas de fotos”, Alair acrescenta que em seus trabalhos “a composição e a estrutura em geral devem ser procuradas nos modos como as sequências são postas juntas”¹⁷ (Ibid.). Especifica, ainda, que lhe agradam pequenos trabalhos seriais, como os trípticos e o políptico apresentados em *Portfolio*, mas que a maior parte das sequências por ele finalizadas compreendem um número muito maior de fotografias¹⁸.

Como já exposto, percebe-se uma diversificação nas maneiras de dispor um conjunto pequeno de imagens – ainda no plural, uma quantidade mínima – para que a relação formal interna resulte em percepções ligadas ao campo da fotografia e não a outros meios, como a pintura. Vê-se que a organização das fotografias era mais complexa e não se resumia aos trabalhos com grandes quantidades de imagens. Por isso, o fotógrafo também envia para *The Advocate* algumas orientações a serem seguidas na organização de seus trabalhos. Sob o título de *ATTENTION, PLEASE! (To graphic designers)*, ele sugere o:

*Emparelhamento de fotos NÃO permitido, exceto 2 cm na largura total no tríptico do garoto na lagoa (Opus 21, n. 2) – e APENAS ESTE. Designer gráfico como este é permitido, em um ou dois trípticos*¹⁹.

A concepção sequencial das imagens fotográficas sempre esteve diretamente relacionada ao seu posicionamento horizontal contíguo, uma imagem paralela à outra. Mas, como é possível perceber, o fotógrafo apresenta outras possibilidades de emparelhamento dos trabalhos, sem que com isso se perca sua unidade. Comparando as informações trocadas em correspondência com Ray Larson, as imagens foram publicadas conforme as orientações do fotógrafo, com as fotografias

denciou fosse usado, teríamos que editá-lo, como é praxe, para resolver os erros.”. No original: “[...] but it is impossible to agree to the “rigorous, unmodified publication” of anything since editorial style would dictate the clarification of awkward grammatical constructions and the like. What is written to accompany a Portfolio is decided by the arts editor and is usually written from the information sheets provided. Even if only the “Text” you provided is used, it will have to undergo typical editing for the above mentioned flaws” [tradução nossa]. Carta de Ray Larson a Alair Gomes, 24 de janeiro de 1983. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

16 No original: “Alair Gomes is a photographer of Rio de Janeiro, who prefers to express his vision of the young male figure by means of constructed sequences of pictures taken rather informally, instead of by photos meant to stand alone” [tradução nossa].

17 No original: “In his works, composition and structure at large are to be looked for in the ways the sequences are put together” [tradução nossa].

18 No original: “Alair Gomes is fond of small serial works—erotic triptychs and polyptychs—such as now shown in this *Portfolio*. But most of the sequences he has so far completed comprehend a much larger number of photos” [tradução nossa].

19 No original: “Paring of photos NOT permitted, except some 2 cm total in width for triptych of boy by pond (Opus 21, nº 2) - and ONLY THIS. Graphic design like this is allowed, if necessary, for one or two triptychs” [tradução nossa].

colocadas lado a lado e o *Text for The Advocate's Portfolio* foi modificado conforme a adequação textual da revista.

A reflexão sobre a organização e o ordenamento de suas séries fotográficas, porém, não se resumem às recomendações enviadas à *The Advocate*. Diversos são os escritos onde o fotógrafo discute o tema da “quantidade de imagens” em sua produção. A entrevista concedida à Joaquim Paiva, já utilizada diversas vezes até o momento, foi realizada no mês da publicação de *Portfolio*, julho de 1983. Nela, Alair Gomes comenta a respeito de sua participação na revista. A necessidade de construir outra forma de pensar a fotografia em relação às artes visuais se deu, para Alair, com a “imagem do corpo masculino era uma obsessão [...]. Eu tinha uma vontade de produzir uma quantidade cada vez maior de imagens desse gênero” (PAIVA, 1983, s.p.).

Eu cheguei a pensar várias vezes que se insistisse suficientemente na tomada de imagem fotográfica do jovem corpo masculino, simplesmente a abundância dessa imagem em situações diferentes [...] talvez esse acúmulo do número fantástico da imagem do jovem corpo masculino em situações diferentes pudesse, em última análise, funcionar como uma espécie de equivalência de uma visão do mundo, de uma Weltanschauung, de uma world view, de um ponto de vista quase filosófico (PAIVA, 1983, s.p.).

O fotógrafo identifica esse acúmulo fantástico de imagens do corpo masculino de um ponto de vista filosófico. Porém, não se pode esquecer das transformações que os artistas naqueles anos 1960 estavam realizando com a fotografia. Inclusive as dúvidas, os recuos e as incertezas sobre como se devia denominar tais produções também evidenciam as experimentações realizadas.

Eu não tinha necessidade de poder chamá-las de arte, mas começou a se intensificar cada vez mais dentro de mim a necessidade de refinar e de elaborar a minha expressão fotográfica, de modo que eu pudesse transmiti-la a um nível artístico a outras pessoas. Ora, foi considerando esse potencial fantástico da construção da imagem pictórica em relação a imagem fotográfica, o domínio muito maior que o pintor tem sobre sua imagem em relação ao fotógrafo, e considerando também a minha tendência a tomadas de imagem quase obsessiva que eu devo ter compreendido que meu caminho ambicioso no sentido de [...] da fotografia tinha que ser o caminho da sequência fotográfica e não da imagem única (Ibid.).

Assim, a noção de acúmulo, embora imprescindível, não seria a mais indicada para que a sua fotografia alcançasse um formato que o satisfizesse. Para ele, “a simples coletânea de um grupo de imagens em torno de um mesmo assunto não bastava. Era preciso que essa coletânea também estivesse submetida a uma estruturação, a uma sequência estruturada” (PAIVA, 1983, s.p.).

Temos, dessa maneira, as duas principais características do seu trabalho, que envolve uma coletânea, um acúmulo de número significativo de imagens e a sua ordenação sequencial e narrativa. Essa organização é feita de alguns modos, como a apresentação das imagens na ordem em que elas foram realizadas, ou fazendo uso de intercalações, intervalos entre diferentes momentos de uma mesma sessão fotográfica ou ainda de outras sessões fotográficas para montar seus trabalhos.

Por meio da imagem múltipla eu tinha a impressão de que estava recorrendo a um recurso da fotografia que a pintura não tinha, que é exatamente a capacidade de tomar várias imagens sucessivas, relativamente próximas entre si do mesmo assunto e que entretanto cada uma delas mostra uma certa novidade, um certo aspecto novo, esse objeto de interesse que vale a pena observar, que vale a pena ser enfatizado (Ibid.).

Essa prática estava inteiramente relacionada às discussões sobre os modos de desenvolvimento do trabalho artístico e as modificações introduzidas no campo da fotografia, como se pode perceber no seguinte posicionamento. A organização de uma coletânea de imagem, como Alair afirma, fazia com que “cada uma delas mostra[sse] uma certa novidade, um certo aspecto novo”, acionando o elemento narrativo do trabalho. A discussão em torno de *Portfolio* foi, até o momento, acompanhada das negociações para a sua publicação, envolvendo resoluções a respeito da organização da imagem e das possibilidades de arranjo das séries. Os trabalhos foram veiculados em uma revista de grande circulação, de modo que não podemos desconsiderar as associações entre o espaço social existente e o trabalho artístico, o suporte impresso como parte do trabalho de arte.

Mas, como já indicado no início do capítulo, veremos a partir de agora que os trabalhos publicados em *The Advocate* pertencem a uma temática específica de fotografia de nus masculinos – cuja circulação na década de 1980 alcançou uma propagação e escala ainda não conhecidas no contexto contemporâneo.

5.3 “Vamos falar dos nus”

A participação no *Portfolio* de *Advocate* em 1983 foi o primeiro espaço onde Alair Gomes veiculou publicamente trabalhos com a temática que ficaria posteriormente conhecido. A exposição do corpo masculino nu, sua organização sequencial e as relações formais que as imagens estabelecem entre si alcançariam uma circulação que, para os padrões vigentes no período, ainda seria de difícil reconhecimento como um trabalho artístico.

Na entrevista concedida à Joaquim Paiva (JP), já citada anteriormente, Alair Gomes (AG) comenta sua produção fotográfica e destaca, em diversos momentos da conversa, a fotografia de nus, um de seus principais temas fotográficos.

JP - Alair, a respeito da sinfonia, eu entendo que você, o máximo que pôde fazer, em termos de divulgação do trabalho, foi publicar algumas fotografias em jornais gays americanos. É verdade isso? Ou você chegou a expor?

AG - Não cheguei, não. A primeira vez que eu publiquei nu foi agora, no The Advocate,...

JP - De São Francisco.

AG - ...e de Los Angeles também. É uma edição tão recente que a mim mesmo ainda não chegou. Mas nenhum desses, entretanto, pertencia à sinfonia. Nenhuma foto da sinfonia foi publicada.

JP - O que você publicou do seu trabalho...

AG - Erótico?

JP - ...dos rapazes?

AG - A publicação pela primeira vez foi no The Advocate. Tenho muitas outras publicações, mas não especificamente eróticas. Especificamente eróticas, não nus...

JP - Vamos falar dos nus. (PAIVA, 1983).

A referida entrevista é crucial para que se possa analisar assuntos que foram discutidos pela fortuna crítica e pelas exposições eduzidos pela fortuna critica, rodizados pela fortuna critica, expositier em ingles tas. editora. elas e poemas de Adolfo Cami desde a recuperação do fotógrafo em exposições e textos²⁰, pelo menos desde meados dos anos 1990 até o seu atual reconhecimento. Esses assuntos dizem respeito às noções de erotismo, de pornografia e de homoerotismo em sua produção e tornam-se necessários para que esta pesquisa recupere e atualize tal debate.

A relevância do tema esteve presente nas correspondências que o público de *The Advocate* trocou com Alair Gomes. Por exemplo, em uma carta enviada pelo leitor da revista James R. Wood, ele escreve “que um número de suas [de Alair] fotografias de jovens rapazes, que são do serviço militar, nus e frequentemente em poses eróticas explícitas, mostrando sequências do prepúcio do pênis em vários estágios de retração sobre a cabeça (do pênis). Eu estou especialmente interessado neste tipo de fotografia”²¹.

20 Os textos e autores dessa fortuna crítica já foram indicados na introdução. Quanto às exposições individuais, ou mostras coletivas com trabalhos do fotógrafo, podemos citar *Corpo&Alma* (1984), realizada em Paris e no Rio de Janeiro; *Alair Gomes: fotografia sequencial* (1984), no Centro Cultural Cândido Mendes-RJ no MAM-SP; *Alair Gomes – fotógrafo* (1999), no MIS-SP; Alair Gomes (2001), em Paris; *Corpus* (2003), no MAM-RJ; *Erótica: os sentidos na arte* (2005), no MAM-SP; *Alair Gomes – um voyeur natural* (2008), em Porto Alegre; A new sentimental journey (2009-2010), em Paris, Rio de Janeiro e São Paulo; 30º Bienal Internacional de Arte de São Paulo (2012) e Correspondências (2013) em São Paulo.

21 No original: “a number of your photographs Picture young males, who are in the Military, in nude and often explicity erotic

Retomando as análises formais das imagens no início deste capítulo, buscou-se por aquelas que poderiam ser tidas como “poses eróticas explícitas”, mas o fato é que nenhuma delas corresponde à “sequências do prepúcio do pênis em vários estágios de retração sobre a cabeça”, como aponta Wood. Essa descrição aproxima-se de parte de outro trabalho do fotógrafo, de modo que tal informação esclarece que houve uma circulação de imagens de Alair Gomes para um público norte-americano que ultrapassou o conteúdo de *Portfolio*.

Durante as negociações com leitores de *The Advocate* para a venda de trabalhos, o fotógrafo enviou fotocópias do trabalho *Symphony of Erotic Icons*²², cuja grande quantidade de imagens apresenta longas sequências descritivas do pênis, explicando o conhecimento de Wood das “sequências do prepúcio de pênis em vários estágios de retração sobre a cabeça”. Na correspondência entre ambos consta o interesse por “partes do *Opus 22*, ou alternativamente *Adoremus & Fragments*”, sendo que ele se referia a partes extraídas do opus 3 de *Symphony*²³.

Alair Gomes afirma que *Symphony* foi seu primeiro trabalho realizado. Iniciado em 1966, “foi uma sequência enorme [que] eu creio que talvez nunca vá ultrapassá-la em número [...]” (PAIVA, 1983, s.p.), pois sendo composta por aproximadamente 1767 fotografias, ela só foi tida como finalizada em torno de 1977. Cada uma das imagens foi impressa em formato relativamente grande, 30 cm x 40 cm, e sua organização sequencial foi disposta em torno de cinco partes baseadas nos movimentos da música clássica - *Allegro, Andantino, Andante, Adagio e Finale*²⁴.

A predileção demonstrada por *Symphony* é visível nos textos que escreveu sobre o trabalho: desde uma descrição caracterizando cada uma das cinco partes que o compõe, diversas versões de termos de transferência do trabalho para uma instituição norte-americana²⁵, pequenas notas técnicas com dimensões, ordens das imagens, pesos, tipos de papéis usados na impressão e em diversos textos nos quais o fotógrafo fornece diversas ideias e expectativa em relação ao trabalho.

Um deles foi escrito em 1983 e discute a fotografia de nu a partir de algumas hierarquias tipológicas. Alair Gomes fala que “três tipos de fotos de nu masculino estão em circulação hoje”²⁶ (1983b, s.p.).

poses, showing sequences of the foreskin of the pênis in various stages of retraction over the head (of the pênis). I would be especially interested in photographs of this type” [tradução nossa]. MILAN CONFERIR.

22 A partir desse momento, nos referiremos à série como *Symphony*.

23 Alair Gomes explica que “Adoremus é uma sequência com um arranjo necessariamente simétrico e centralizado; *Fragment* é uma sequência com mais liberdade de organização” ([1983?], s.p.). No original: “Adoremus is a sequence with a necessarily symmetrical and centered arrangement; Fragments is a sequence with more freedom of organization” [tradução nossa].

24 *Symphony* nunca foi exibida em sua totalidade. Os segmentos conhecidos, publicados em catálogos, livros e trabalhos acadêmicos, refletem as opções e interesses de cada um dos casos. No maior conjunto já publicado, no catálogo da exposição *Alair Gomes* (2001), é possível verificar que o trabalho tanto abrange momentos de montagens intercaladas, visível em Serial composition e outros trabalhos, como também apresenta momentos com forte cunho narrativo sequencial, no qual a ordenação das imagens acompanha a ordem na qual as imagens foram feitas.

25 Diversas tentativas foram feitas por Alair Gomes para sua produção para uma “coleção privada” ou para um “museu de arte ou fundação” pública norte-americana. Alguns amigos do fotógrafo que moravam nos EUA também tinha a incumbência de auxiliá-lo nas negociações de doação, como fica evidente em diversas correspondências e pelo envio de versões desse termo à contatos nos EUA (GOMES, 1980).

26 No original: “Three kinds of male nude photos are in circulation today” [tradução nossa].

O mais abundante é aquele tipo que quase todo mundo concorda em considerar como simplesmente pornográfico [...]. O segundo tipo prospera em um limbo - como se prosperar em tal ambiente seja realmente possível. Próximo a ela foi encontrado a notória noção de “nu artístico” com o propósito de, nem sempre consistentemente mantido, de tornar o nu respeitável (Ibid.)²⁷.

A passagem que faz de um termo ao outro parece evidenciar a adequação do seu trabalho a um caminho que o norteie. Como ele afirma, “a fim de manter a dignidade do nu, e salvá-lo de qualquer conexão com a pornografia [...] não deve haver ereção do membro da figura masculina. O “nu artístico” deve ser um falo flácido”²⁸ (GOMES, 1983, s.p.). A aproximação da fotografia como “nu artístico” e, principalmente, o propósito de torná-lo respeitável nos diz de um dos caminhos a que sua produção foi relacionada, a saber, a aproximação entre a representação de nu masculinos com as noções clássicas de beleza e de erotismo.

Porém, quando esse argumento frequentemente propagado por sua fortuna crítica é revisado, verifica-se uma dubiedade utilizado no termo, levando-o a vínculos que sugerem que a imagem “não pode ser concebida ou tratada como uma abertura erótica irreconciliável, a qual poderia se tornar pornografia” (Ibid.)²⁹. A relutância de Alair Gomes em denominar sua produção de pornográfica e o modo como ele escolhe o caminho do “nu artístico” como um modelo fotográfico evidenciam um momento da pesquisa de Alair Gomes aberta a considerações de várias possibilidades no que diz respeito à terminologia utilizada. Não podemos aqui remeter a ideia de pornografia à tradição greco-romana de representação do corpo nu, como espaço de liberdade e fruição atemporal do corpo masculino.

Em um outro texto escrito durante a concepção de *Symphony*, Alair Gomes deixa claro sua incerteza sobre a natureza daquela composição fotográfica, especialmente na dúvida em considerá-lo um trabalho de arte ou um acontecimento artístico³⁰. Da mesma forma, também se indaga a respeito do título do trabalho.

27 No original: “The most abundant is that kind that nearly everybody agrees to consider as simply pornographic [...]. The second kind thrives in a limbo – if thriving in such ambience is possible at all. Closely behind it is found the notorious notion of “artistic nude” with the related purposed, not always very consistently maintained, of making the nude respectable” [tradução nossa].

28 No original: “to keep the nude dignified, and thus to rescue it from any connections with pornography [...] there shall be no erection in the male member of the male figure. The “artistic nude” must have a limp phallus” [tradução nossa].

29 No original: “it cannot be conceived or treated as irreconcilable with the overtly erotic, which may verge on pornography” [tradução nossa].

30 “Sim, até agora ficou claro que uma grande dúvida surgiu sobre qual é, de fato, a natureza que prevaleceu no seu desenvolvimento [...] Eu espero que Symphony pudesse ser considerada como um sucesso artístico”. No original: “Yes, as much be already clear, great uncertainty about the ultimate nature of the work prevailed during its development [...] I hope that Symphony could be regarded as an artistic achievement” (GOMES, 1975, s.p.) [tradução nossa]. Essa dúvida, que o fotógrafo retorna em outros momentos, “não induz à conclusão de que eu estou fazendo arte com o meu trabalho fotográfico; e não me assedia a conclusão oposta ou com a suposição de que era inevitável”. No original: “it did not induce the conclusion that I was doing art with my photographic work; and it did not haras me with the opposite conclusion or with the supposition that it was inevitable” (Ibid.) [tradução nossa]. Essas declarações, a nosso ver, demonstram como a consideração do que poderia ser um trabalho de arte estava presente nas expectativas de Alair, mas que, com relação ao lugar da fotografia como trabalho de arte em 1975, tal posição condiz absolutamente com as transformações pelas quais a fotografia era considerada no campo artístico.

O próprio termo “erótico” apareceu ocasionalmente e parece menos adequado do que o termo mais simples “pornográfico”; mas a respeito desta alternativa eu já decidi em favor do primeiro (GOMES, 1975, s.p.)³¹.

A declaração de outubro de 1975 aponta que a escolha de erótico no lugar de pornográfico foi ocasional, já que o termo era considerado menos adequado para o trabalho. Essa escolha aleatória aponta talvez para uma suposta equivalência dos termos pois, sem hierarquizá-los, considera que “o erótico e o pornográfico são atrações intensas para a maioria dos indivíduos”³². A relação entre Alair Gomes, a fotografia e a imagem do corpo masculino jovem na década de 1980 está conectada ao contexto norte-americano de reconfiguração da indústria pornô gay, cujas revistas envolvem projetos de montagens de narrativas para a apresentação dos corpos em cena. Assim, a maleabilidade na escolha de um ou outro termo para tratar da imagem do nu masculino está relacionada com a publicação em *The Advocate*.

5.4 Showcase

A correspondência trocada entre Alair Gomes e *The Advocate* abrangeu dois períodos. Um primeiro conjunto de cartas entre janeiro e julho de 1983³³, que já foi apresentado e analisado anteriormente neste capítulo. Um segundo núcleo de cartas, datadas dos anos de 1986 e 1987 introduz novos elementos à discussão sobre a colaboração de Alair Gomes em *The Advocate*, principalmente por apontar uma segunda participação do fotógrafo na mesma revista quatro anos depois da publicação de *Portfolio*: a publicação de um pequeno ensaio na seção Showcase de *Advocate MEN*.

As negociações com nas dos anos 2000 Tontinuamssseito erta ao trabalho de uços ias foram realizadas, como se elas fossem sequencias diretas d para esse segundo trabalho foram realizadas entre o fotógrafo e Dennis Forbes³⁴, fotógrafo e diretor de arte, e Robert McQueen, editor-chefe de *The Advocate*. Alair Gomes conheceu e manteve contato por um período pequeno com Dennis Forbes no Rio de Janeiro³⁵ e,

31 No original: “The very term “erotic” occasionally appeared less fitting than the more straightforward term “pornographic”; but concerning this alternative I have already decided in favor of the former term” [tradução nossa].

32 No original: “The erotic and pornographic are intense attractions for the majority of individuals” (GOMES, 1975, s.p.) [tradução nossa].

33 Esta data estende-se até o ano de 1985, por conta da contínua troca de cartas que Alair Gomes estabelece com alguns dos leitores da publicação que haviam entrado em contato com ele.

34 Dennis Forbes foi contratado em dezembro de 1974, quando a revista foi comprada por David B. Goodstein, evento que marca uma grande mudança no perfil de *The Advocate*. Na primeira edição da nova fase, em janeiro de 1975, é anunciado na capa que “Essa publicação inicia uma nova era para os gays” (THOMPSON, 1994, s.p.). No original: “This issue begins a new era for gay people” [tradução nossa]. Dentre as mudanças, está uma nova orientação geral que passou de um enfoque jornalístico para o enfoque gráfico. (“the magazine shifted from the news-oriented coverage that Dick Michaels favored to a more graphically-oriented magazine format” (Ibid.) [tradução nossa].

35 “Eu realmente lamento que a sua estadia no Rio tenha sido tão curta e tão atribulada com compromissos profissionais”. “I really regret that your stay in Rio should have been so short and so crowded with professional engagements” [tradução nossa]. Carta de Alair Gomes para Dennis Forbes, 03 de junho de 1986. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

ao que parece, foi nessa oportunidade que ambos chegaram ao acordo de publicação de trabalhos fotográficos em *Advocate MEN*³⁶.

Surgida como jornal em Los Angeles em 1967, *The Advocate* é considerada a principal revista de grande circulação sobre temas *gays* no ambiente de *homossociabilidade* estadunidense. Dedicado inicialmente a reportagens e ao conteúdo textual, a fotografia passa a desempenhar um papel importante em seu corpo editorial na década de 1970, segundo Jorge Caê Rodrigues (2007). Segundo este autor, essa importância é alcançada principalmente durante as diversas lutas contra as leis de proibição de material impresso tido como pornográfico, de modo que a relação entre a fotografia e o debate da pornografia no contexto norte-americano está presente em *The Advocate*.

O sucesso da revista fez com que fosse separada em dois segmentos: *The Advocate* manteve as suas características originais, acompanhando a cena gay norte-americana e apresentando e discutindo o cenário político, social, de luta e conquistas do movimento gay³⁷, e *Advocate MEN*, uma nova publicação criada em junho de 1984 visando a concentração e expansão da exibição do campo de ensaios nus masculinos.

Assim, depois do primeiro contato com o diretor de arte da revista, Alair Gomes envia ao escritório da revista o material para a nova publicação comentando que o “próprio Dennis Forbes disse que eu não deveria mandar nus masculinos explícitos, mas um material como foi apresentado em minhas exposições mais recentes”³⁸. Robert McQueen, que lembrava ter publicado *Portfolio* em 1983³⁹, respondeu ao fotógrafo pedindo mais fotografias, por estar desapontado pela falta de nus frontais nas imagens enviadas, informando que “publicamos nus frontais em *Advocate MEN*. O que Dennis provavelmente quis dizer foi que não publicamos nenhuma imagem de ato sexual explícito [...] Dennis o induziu ao erro com o ‘explícito’”⁴⁰. A resposta do editor-chefe aponta para um ponto importante no debate proposto, que é a diferenciação entre nus explícitos individuais e

cenas de sexo explícito no que diz respeito à aproximação com a pornografia. O editor, porém, não descartou as primeiras fotografias enviadas e sugeriu que o fotógrafo enviasse outras, preferencialmente nus frontais⁴¹.

Alair Gomes enviou onze impressões de nus frontais, apontando que a montagem das imagens deveria seguir a “ideia sobre o *showcase* [ou seja] ter a imagem n. 1 na página de abertura, as imagens n. 2 e n. 3 com o texto na próxima página, e então as n. 4, n. 5, n. 6, n.7, uma imagem individual por página”⁴². A recomendação de publicar cada imagem em uma página parece seguir a mesma configuração usada em *The Carnival in Rio*, publicado na *Gay Sunshine* em 1979. A relação de ordenamento e sequência dos nus se compara às imagens de carnaval, na maneira como a organização não se dá no nível da narrativa, mas no que o fotógrafo chama de “uma quantidade de imagens”. Já a sugestão do editor de misturar imagens dos nus com trabalhos anteriores foi recebida com certa dúvida por parte do fotógrafo, pois embora ele “suponha que as imagens anteriores de jovens rapazes na praia não devam aparecer juntas [com as atuais], talvez você goste de publicar duas ou três delas”⁴³. E adverte que “se assim o fizer, preferencialmente não publique nenhuma [fotografia] dos trípticos, e de forma alguma publique a foto n. 3 do Triptych n. 22”⁴⁴.

Quando *Showcase* foi lançado, um exemplar foi enviado à Alair Gomes⁴⁵. A página inicial de *Showcase* seguiu a sua sugestão. Uma imagem única foi centralizada na página com um fundo gráfico abstrato, em tons de cinza assim como a fotografia de um torso masculino, enquadrado sem a cabeça, sem partes das pernas que se encontram abertas em espacate na areia e cujas mãos vestem luvas de goleiro de futebol. A definição sobressai tanto as áreas claras quanto os pontos escuros.

A partir da primeira imagem, porém, as recomendações de Alair Gomes tomaram outros rumos. Vê-se que o *Showcase* de *Advocate MEN* foi disposto de uma maneira completamente diversa, com a mistura das imagens selecionadas e provenientes de séries como *Beach*, *Beach Triptychs*, e outras de trabalhos como *Symphony* ou opus 3, *Adoremus* e *Fragments*, grupo de fotografias que já circulavam pelos compradores de Alair Gomes nos EUA⁴⁶.

41 “Com certeza, nós podemos fazer isto com os materiais que você submeteu. Eles são adoráveis em si mesmos. No entanto, eu acho que os leitores gostariam muito de ver alguns de seus trabalhos de nus completos também”. No original: “Of course, we can make do with the materials you did submit. They are lovely in and of themselves. However, I do think readers would very much appreciate seeing some of your full nude work as well” [tradução nossa]. Carta de Robert McQueen para Alair Gomes, 3 de julho de 1986. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

42 No original: “My own idea about the showcase is to have n. 1 in the opening page, n. 2 and n. 3, plus text, in the next spread, and then n. 4, n. 5, n. 6, n. 7 – a single photo for a page. Carta de Alair Gomes para Robert McQueen, 10 de agosto de 1986. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

43 No original: “Though I suppose that the previous photos of young men in the beach should not appear together, perhaps you will like to have some 2 or 3 of them”. Carta de Alair Gomes a Robert McQueen, 10 de agosto de 1986. Arquivo Alair Gomes/Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

44 No original: “if so, preferably not any from the Triptychs – at any cost, not hoto n. 2 of Triptych n. 22” [tradução nossa]. Carta de Alair Gomes a Robert McQueen, 10 de agosto de 1986. Arquivo Alair Gomes/Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

45 “Definimos que a mostra apareça na ADVOCATE MEN número 7”. “We have scheduled the Showcase to appear in Advocate MEN Issue 7” [tradução nossa]. Carta de Robert McQueen a Alair Gomes. 2 de setembro de 1986. Arquivo Alair Gomes/Fundação Biblioteca Nacional - Brasil. “Caro Alair Gomes. Tanto as cópias como o trabalho de arte foram enviadas para você no dia 3 de Fevereiro [...] Eu espero que ficou satisfeito com o apresentado, como nós aqui. É muito bonito”. No original: “Dear Alair Gomes. Both copies and art work were sent to you on February 3. [...] I hope youre as pleased with the presentation aswe are. Its very handsome” [tradução nossa].

46 Diferente da publicação de 1983, quando o acordo e as sugestões entre os editores e o fotógrafo foram levados em consideração, momento no qual a revista seguiu o sentido horizontal dos trabalhos e, por isso, não havendo necessidade de uma montagem em diagonal que quebrasse a sequência das fotografias.

O *Beach Triptych* é o único trabalho que permanece na ordem proposta pelo fotógrafo, mesmo sendo um dos que gostaria que não publicassem. Os outros trabalhos – partes de outros *Beach Tryptich* e também partes de *Symphony of Erotic Icons* ou de *Adoremus*, cenas de rapazes na praia ou no estúdio dentro do seu apartamento – foram publicados individualmente ou em duplas nas outras páginas da sessão da revista. Essa proposta é explícita no ensaio, ao ser publicado que “Gomes prefere trabalhar com “composições sequenciais”, por exemplo, seus “*Beach Triptych*” ou “*Erotic Triptychs*”. Mas, como apresentado, ele obteve igual sucesso com imagens únicas” (1987, s.p.).

A ideia de sequência fotográfica de Alair Gomes possuía uma fluidez maior do que se imaginava, resultado de um trabalho contínuo com a fotografia e com uma “quantidade de imagens” que se organizavam tanto de modo serial quanto versões enxutas, como nos trípticos. Por outro lado, não podemos deixar de notar as relações ambíguas que uma publicação como esta requeria. Como vimos, a intensa troca de cartas, a sugestão de ordenamento de imagens e de conteúdo de textos, ou seja, todo o processo editorial faz com que a proposta de um trabalho artístico esteja ligado ao ambiente editorial e suas regras⁴⁷. Tais relações estavam sujeitas às mais diferentes posições, como o próprio fotógrafo comentou:

o trabalho com imagens fotográficas em grande quantidade muitas vezes pode exigir que se desenvolva um novo tipo de atividade artística [...] com características próprias. Pode chegar a resultados que vão desde a narrativa até a livre associação – dirigida ou não -, e, também, pode assumir um caráter aleatório (GOMES, 1976, s.p.).

Comparando mais uma vez a prática fotográfica ao cinema, Alair Gomes chama a atenção para as relações entre cada um dos campos. Se “a razão pela qual o cinema avançou tanto em sua capacidade de produzir uma “unidade de sentido” a partir de várias imagens [...] é a independência que os cineastas têm em suas atividades” (idem), já “o fotógrafo precisa sujeitar-se a 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, s.p.). Não objetivamos transformar esta citação, de um texto de 1976 em um prenúncio do que Alair Gomes realizaria nos anos 1980. A interpretação que se pode fazer é ver nela uma discussão presente em diversos momentos de sua produção, e principalmente onde é possível verificar, para além de posição unidirecional, as ambivalências e o processo de compreensão daquilo que ele estava fazendo com a fotografia, um trabalho que envolvia uma “quantidade de imagens” em um suporte impresso.

47 Lembremos da trajetória do organizador de *Artists Almanac* Uli Boege, apresentado no capítulo 2, onde é evidente a relação da produção gráfica industrial e sua relação com a publicação de artista, como quando trabalhava como designer gráfico na revista Elle, em Paris, em um prédio que “abrigava o setor de impressão e o laboratório de fotografia a cores. Era um lugar mágico onde os trabalhadores, tipos do mundo da moda, jornalistas, fotógrafos e artistas pareciam trabalhar juntos” (BOEGE, s.d.). Já em Nova York, cidade para qual se muda em 1966 e continua trabalhando como designer gráfico para diversas revistas, Boege passa a investir mais em sua própria produção artística, resultando em colagens entre 1969 e 1971 e, principalmente, a publicação de uma “revista de artistas feita por artistas chamada *Artists Almanac*” [Ibid.].

As duas participações de Alair Gomes, em momentos diferentes, em publicações norte-americanas direcionadas principalmente ao público gay nos possibilitam ainda compreender os espaços de circulação da imagem considerada pornográfica no Brasil e nos EUA. Finalizaremos, pois, este capítulo discutindo a presença do fotógrafo e diretor de cinema pornográfico Kristen Bjorn⁴⁸ no Rio de Janeiro nos anos 1980 e como sua presença está relacionada à produção fotográfica de Alair Gomes e às publicações em *The Advocate* e *Advocate MEN* ⁴⁹.

Sobre a participação na primeira revista, o *Text for The Advocate's Portfolio* originalmente enviado à Ray Larson durante os preparativos para a publicação de *Portfolio* em 1983 apresenta Alair Gomes comentando que “o modelo de uma das composições na presente seleção [de imagens] é um sueco que acabou de iniciar uma carreira profissional na Califórnia (Kris Bjorn), mas que recentemente viajou ao Rio”⁵⁰ (GOMES, 1983a).

A informação de que Kristen Bjorn viveu no Brasil durante a década de 1980 não é novidade e está relacionada, conforme indica James Green, a:

uma indústria turística gay em franca expansão nos Estados Unidos [que] produz[iu] hoje prospectos sofisticados e dirigidos a homossexuais de classe média, apresentando o “Mardi Gras” carioca como um antro de sexo efervescente e de franca permissividade (2000, p. 23).

Durante a década de 1970, o carnaval carioca havia sido cenário para o filme *Marco of Rio*, uma produção erótica realizada por Pat Rocco, um dos realizadores pioneiros de filmes pornográficos gay de Los Angeles (GREEN, 2000). Mas foi durante o processo de profissionalização do segmento que o

diretor-produtor Kristen Bjorn internacionalizou o gênero sediado nos Estados Unidos, com alguns vídeos de produção impecável, rodados no Leste Europeu, na América Latina e em outros lugares “exóticos”, incluindo títulos filmados no Brasil. O primeiro longa metragem de Bjorn, *Carnival in Rio* (1989), mostra homens com uma queda pelo “tipo moreno, bem-torneado, robusto, não-circuncisado e de temperamento dócil, ao menos aparentemente [de maneira que] o mulato musculoso tomou das bonecas do carnaval o lugar do “outro” erótico e exótico (2000, p. 23).

O período em que Kristen Bjorn permaneceu no Rio de Janeiro está ligado ao início da sua trajetória cinematográfica e, como assinalado por Green (2000), é considerado um dos momentos de maior inflexão do cinema pornô-gay nos Estados Unidos. Sua trajetória o aproximou do Brasil

48 De origem inglesa e tendo sido criado em Washington D.C., Kristen Bjorn mudou-se para Los Angeles em 1978, onde entrou em contato com a comunidade gay ali existente. Aproximando-se do mundo editorial gay, por volta de 1980 torna-se modelo de ensaios fotográficos em algumas revistas eróticas e depois ator da *Falcon Studios*, uma das maiores produtoras cinematográficas norte-americana do segmento pornô gay.

49 A recuperação do relacionamento profissional de ambos foi possível através da junção de várias informações dispersas.

50 No original: “The model of one of the compositions in the present selections a Swede who has just started a professional career in California (Kris Bjorn), but who has recently traveled to Rio” [tradução nossa].

e fez com que Bjorn residisse no Rio de Janeiro entre 1982 e o início dos anos 1990. Como propomos aqui, a relação profissional construída com Alair Gomes é um, dentre tantos outros elementos significativos para compreender o lugar da imagem pornográfica na produção fotográfica de Alair Gomes, além de possibilitar a compreensão da produção cinematográfica inicial de Kris Bjorn.

Em uma carta de 29 de abril de 1982, Robert Russel⁵¹, ainda nos EUA, entra em contato com Alair Gomes no Rio de Janeiro, informando que tinha conseguido o contato do fotógrafo a partir de um amigo, Loy Whistler, e que estava indo ao Brasil para gravar um filme. Em outra carta, apenas datada de 1982, Russel informa o fotógrafo que estava em contato com o setor de fotografia da revista *The Advocate*⁵². O ator sugere que se Alair quisesse enviar suas imagens para a revista, a fim de publicá-las, poderia mandar as fotografias que haviam sido tiradas dele, Kristen Bjorn⁵³.

A aproximação com Kris Bjorn também se acerca da publicação em *Advocate MEN*. Ele foi o fotógrafo contratado da revista. Torna-se necessário, nesse momento, um breve comentário sobre a trajetória de Bjorn, pois, juntamente com sua curta carreira de modelo e ator em Los Angeles e simultaneamente à produção de filmes, Kristen Bjorn passou aproximadamente dez anos trabalhando como fotógrafo para *Advocate MEN*. O Rio de Janeiro foi o lugar de muitos dos ensaios mensais, que totalizaram entre 20 a 25 sessões. Assim, da mesma forma que Russell foi o mediador do material fotográfico de Alair Gomes enviado à *The Advocate*, não desconsideramos a hipótese de que também tenha sido ele a apresentar o fotógrafo à Dennis Forbes no Rio de Janeiro⁵⁴.

Na carta que Alair Gomes escreve ao editor de Advocate, Robert McQueen, durante o envio das imagens que seriam publicadas no *showcase* de *Advocate MEN* em 1986, o fotógrafo sugere a publicação de algumas imagens coloridas de um modelo que ele havia fotografado e que já tinha realizado algumas impressões preto e branco. O modelo em questão havia aparecido naquele mês de agosto em outra revista, *Playguy*, fotografado por seu amigo Kristen Bjorn⁵⁵. Percebe-se com isso que o fotógrafo também realizou fotografias coloridas, mesmo que em pequeníssima quantidade, se comparado com a sua vasta produção preto e branco. A aproximação com Kristen Bjorn como fotógrafo de diversos ensaios em cores para Advocate MEN parece também fazer parte desse meio.

51 Roberto Russel é o verdadeiro nome de Kristen Bjorn. O pseudônimo Kristen Bjorn foi dado durante o período que atuou na *Falcon*, pois suas feições lembravam o jogador de tênis sueco Bjorn Borg. O fato de Alair Gomes ter chamado Kristen Bjorn como “um sueco que acabou de iniciar uma carreira profissional na Califórnia” deve-se a esse fato. Retomando o início deste capítulo, vimos que o mediador do material de Alair Gomes para *The Advocate* foi Roberto Russel.

52 “Sou próximo ao pessoal do departamento da Galeria da THE ADVOCATE. Eles variam muito de acordo com o estilo específico do fotógrafo”. No original: “I am close of a couple of the Gallery section of The Advocate. They really vary at lot according to the particular style of the photographys” [tradução nossa]. Carta de Robert Russel para Alair Gomes. 1982. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

53 “O que eu tinha pensado era pegar uma das suas fotos de mim junto com as outras que Larry (Christy) precisa mostrar na ADVOCATE, se você decidir assim.”. No original: “What I have thought of was to use perhaps one of your photos of me among with others that Larry [Christy] has to presente to the Advocate, if you so choose” [tradução nossa]. Carta de Roberto Russel para Alair Gomes. 1982. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

54 Na época Russel já era fotógrafo de *Advocate MEN* e produzia ensaios nus para a revista na cidade do Rio de Janeiro.

55 “Você aceitaria um conjunto de fotos coloridas, bem explícitas, de um modelo que é capa de revista da Playguy, número de agosto? Ele é meu amigo: seu rosto ia sem dúvida aparecer nas fotos que eu iria fazer, como algumas que tenho em preto e branco (talvez mande uma mostra), mas não do modo que fique fácil identificar que se trata de um modelo da Playguy (do meu amigo Kristen Bjorn). No original: “Would you accept a set of colour photos, very explicit, of the model who is coverboy of Playguy, August issue? He s a friend of mine; his face will certainly appear in the photos I would do, like some I already have in black and White (I may send a sample), but not in such a wasy as to be easily recognizable as the same model of Playguy (by my friend Kristen Bjorn)” [tradução nossa]. Carta de Alair Gomes a Robert McQueen. 26 de agosto de 1986. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

A complexidade da discussão e da circulação da produção de Alair Gomes encontrou espaço em um momento onde essa dimensão da fotógrafo da então que esse cenário alcançou pode ser associado, juntamente com outros fatores de ordem pessoal, religiosa do fotógrafo, às diversas maneiras que ele se dirige ao próprio trabalho. Enfim, considerar parte de sua produção pornográfica ou não pornográfica não estava separado dos debates sobre representação do corpo e da sexualidade ocorridas nos EUA, onde sua fotografia foi primeiramente trazida à público. O que se tem é que a variedade de aspectos que caracterizam as publicações em *The Advocate* em 1983 e *Advocate MEN* em 1986 pode ser tida, de modo geral, como um conceito de imagem *gay*.

Alair Gomes circulou intensamente pelos EUA, muito mais vezes do que as viagens comentadas neste trabalho dão conta. A escrita contínua do fotógrafo em inglês e a enorme biblioteca acumulada de títulos que remontam aos mais diversos aspectos ideológicos, culturais, científicos e artísticos norte-americanos, somam-se para corroborar a pertinência e principalmente a singularidade da produção e da circulação dos trabalhos fotográficos aqui discutidos.

O resultado principal das análises realizadas evidencia que, juntamente com o contexto norte-americano, a sequencialidade fotográfica e o suporte impresso foram aspectos chave da produção artística de Alair Gomes. A montagem sequencial proposta pelo fotógrafo, a partir de uma “quantidade de imagens”, esteve intimamente ligada às possibilidades multiplicadoras da fotografia realizadas pela reprodução gráfica, ampliando os limites de um laboratório de revelação comum, como o que tinha em seu apartamento. A fotografia como imagem publicada, ou seja, o uso do suporte impresso – do jornal, da revista, do livro de artista – como o lugar do trabalho fotográfico ampliava os arranjos seriais de seus trabalhos e foi de grande importância para a constituição de sua poética.

Desde quando entrou em contato com a fotografia como uma possibilidade de desenvolvimento prático e contínuo, Alair Gomes passou a interrogá-la, de uma perspectiva crítica, debatendo o lugar e o papel da fotografia dentro do campo das artes. O receio declarado em considerar a fotografia como um trabalho artístico aponta justamente para as reconfigurações do campo da arte naquele momento, localizando-a como um assunto central.

Com a publicação de *The Balcony: a photo portfolio em Performance*, entramos em contato com uma experiência que parece ter sido fundamental para a poética do fotógrafo, ou seja, na construção de séries que tem como ponto de partida o deslocamento do observador, retirando-o de uma condição privilegiada. O espaço cênico da peça de Jean Genet subverte as convenções determinadas pela cena frontal de um teatro tradicional e constrói novas relações de representação entre os atores, o espaço de atuação e os espectadores, o fotógrafo incluso. As imagens apresentadas nas páginas de *Performance* mostram que tal conjunto de fotografias apresentava características expressivas. O fato dela ter sido veiculada em um meio impresso, com determinada distribuição e circulação no circuito cultural, aponta ainda para outro aspecto importante do trabalho.

A participação do fotógrafo no livro coletivo *Artists Almanac* parece ter sido um movimento em direção ao que já havia sido anunciado nos diálogos que manteve com o designer Quentin Fiore – o trabalho com a fotografia de carnaval. Depois do deslocamento do fotógrafo no espaço cênico, a intervenção proposta por Alair Gomes uniu o retrato dos blocos e dos participantes do festejo e os limites físicos do livro de artista, tensionando o referente e a materialidade do suporte, e dividindo espaço também com os outros participantes, dado o caráter coletivo da proposta.

Os quatro anos que separam *Artists Almanac* e a publicação seguinte não podem ser considerados como um afastamento do fotógrafo de sua produção e dos meios de viabilizar sua exibição. A coleta e a organização dos escritos de Alair Gomes, parcialmente utilizados nos capítulos, trouxeram à luz um período de intensa escrita e reflexão justamente a respeito da fotografia como arte.

Se na década de 1960 os textos sobre artistas, exposições e edições da Bienal de São Paulo dividiam o tempo de Alair com pesquisas científicas no cenário brasileiro e norte-americano, foi na década de 1970 que uma dedicação mais exclusiva aos assuntos culturais possibilitou a ele uma articulação mais direcionada para determinados culturais e a participação em determinadas posições do campo cultural carioca.

A publicação em 1979 de *Carnival in Rio: a photo essay* na *Gay Sunshine: a Journal of Gay Liberation* foi mais um passo dado por Alair Gomes na articulação da imagem fotográfica e do suporte impresso. O ensaio fotográfico sobre o bloco Cacique de Ramos reconfigurou a sua poética em pelo menos dois sentidos. Do ponto de vista formal, o ensaio junta a organização serial fotográfica junto ao tamanho tabloide da publicação, propondo uma narrativa não mais realizada pela observação contínua dos olhos, e sim pela articulação entre o olhar e o movimento das mãos no manuseio das páginas. No ponto de vista da circulação do trabalho, a publicação em uma mídia possuía interesses e contatos próximos com o Brasil, e principalmente com uma visão de Brasil e de América Latina. Este ponto foi um momento chave do processo de pesquisa na compreensão das relações entre o Brasil e os Estados Unidos, em especial sobre como as relações e os interesses culturais e sociais de ambos os lados suscitavam a participação da imagem fotográfica de Alair Gomes em termos de representação exótica – do índio, do carnaval, da homossexualidade.

Os ensaios que seguiram a publicação em *Gay Sunshine* permitiram outras perspectivas de discussão da sexualidade. A representação do corpo masculino jovem no cenário norte-americano foi a tônica do portfolio publicado em *The Advocate* em 1983 e, depois, na *Showcase* da *Advocate MEN*, em 1987. As relações de terminologia, de ordenação da imagem em sequências outras que a proposta por Alair Gomes evidenciam também a sua posição de proponente frente aos posicionamentos de editores e profissionais do campo.

Notamos também que a discussão acerca do homoerotismo, expresso na imagem do corpo masculino nu, como elemento definidor da produção fotográfica de Alair Gomes é mais complexa. Não podemos compreendê-la sem atentar para aspectos formais e contextuais aqui apresentados que dizem respeito à discussão do homoerotismo na arte e na fotografia, mas justamente discutir o papel da fotografia e a circulação da produção de Alair Gomes. A fotografia, o tema, o referente, a montagem das imagens e o suporte impresso das publicações informaram o leitor sobre os rumos do movimento gay naquela época. O posicionamento de imagem exótica é posta em diálogo e atrito com as transformações do sentido de exotismo ou de nudez ou ainda de erotismo que a indústria pornográfica gay dos EUA produzia com a difusão cada vez maior de revistas e filmes.

O trabalho de organização, de edição, de publicação de uma quantidade plural de imagens fotográficas em revistas, jornais e livros de artistas permitiu a compreensão do lugar potente que a fotografia e o suporte impresso como lugar para a produção do trabalho de arte ocuparam na produção de Alair Gomes. Possibilitou uma investigação que não limitou a fotografia ao seu caráter indicial, mas permitiu explorar, junto à imagem do corpo jovem masculino, espaços de sequência, de narrativa, e de outras relações junto ao suporte da página impressa.

Remontando, enfim, a uma perspectiva mais geral do percurso realizado nesta pesquisa, procurou-se entender e relacionar o trabalho de arte juntamente ao contexto em que foi produzido, considerando na escrita da história as relações entre a arte e outros campos discursivos, científico, social, cultural, evidenciando a complexidade entre as especificidades da produção artística e seus contextos históricos. Uma história ligada a uma série de elementos que a aproxima de um lugar específico como trabalho artístico por meio do suporte impresso da fotografia e dos meios de circulação em revistas, jornais e livro de artista publicados nos EUA. Como já apontamos na introdução, nenhuma dessas relações é intrínseca, mas apresenta-se como parte de um conjunto maior de variáveis.

Referências bibliográficas¹

Trabalhos fotográficos de Alair Gomes

GOMES, Alair. The Balcony (a photo portfolio). **Performance**. New York Shakespeare Festival Public Theatre, v. I, n.I, dec. 1971, p. 98-109.

_____. In: BOEGE, Uli (Ed.) **Artists Almanac**. Nova York: winter, 1975.

_____. Carnival in Rio – a photo essay. **Gay Sunshine** – Journal of Gay Liberation. Special Issue: Brazil, n. 38/39. São Francisco: winter, 1979.

_____. Portfolio. **The Advocate**: the national gay newsmagazine. Los Angeles/São Francisco: n. 371, 7 July. 1983, p. 38-39.

_____. Showcase: Photographer Alair Gomes. **Advocate MEN**. Los Angeles: v. 3, n. 7, apr. 1987, p. 29-33.

Textos de Alair Gomes

GOMES, Alair. Understanding Media. **Cadernos Brasileiros**, n. 6, ano XI – n. 56, nov. dez. 1969, p. 82-87.

_____. O livro, hoje. **Shell em revista**, ed. 22, fev. mar. 1971, p. 7-15.

_____. On the Symphony of Erotic Icons (or Erotic Composition in 3 Movements). out. 1975a. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

_____. Arte, Ciência, Tecnologia, 1975b. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

_____. Breve informe sobre arte, Ciência e Tecnologia, 1975c. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

_____. Reflexões críticas e sinceras sobre a fotografia [1976]. **Revista ZUM**, n. 6, abr. 2014. Encarte.

_____. Carnival in Rio: A Feast for Gay Eyes – and more”, 1977. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

_____. Terms of transference. Rio de Janeiro, 1980. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

_____. Text for The Advocate’s Portfolio, 1983a. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

_____. Introduction, fev. 1983b. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

_____. Note on sequential photographic composition with multiple suggestions for sequencing [1983?]. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Correspondências de/para Alair Gomes

Carta de Alair Gomes para Dennis Forbes, 03 jun. 1986. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Carta de Alair Gomes para Robert McQueen, 3 jun. 1986. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Carta de Alair Gomes para Robert McQueen, 19 jun. 1986. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Carta de Alair Gomes para Robert McQueen, 10 ago. 1986. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

Carta de Alair Gomes para Robert McQueen. 26 ago. 1986. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

Carta de Gardner Murphy para Alair Gomes, 23 ago. 1961. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Carta de Henry Margenou para Alair Gomes, 31 ago. 1962. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Carta de John Carew Eccles para Alair Gomes, 23 jun. 1959. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Carta de John Carew Eccles para Alair Gomes, 31 mar. 1960. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Carta de John Carew Eccles para Alair Gomes, 5 nov. 1962. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Carta de Quentin Fiore para Alair Gomes, 24 nov. 1969. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Carta de Quentin Fiore para Alair Gomes, 6 dez. 1969. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Carta de Quentin Fiore para Alair Gomes, 10 jan. 1970. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Carta de Quentin Fiore para Alair Gomes, [s.d.]. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Carta de Ray Larson para Alair Gomes, 4 jan. 1983. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

Carta de Ray Larson para Alair Gomes, 24 jan. 1983. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil

Carta de Robert McQueen para Alair Gomes. 19 jun. 1986. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Carta de Robert McQueen para Alair Gomes. 3 jul. 1986. Arquivo Alair Gomes/Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

Carta de Robert McQueen para Alair Gomes. 2 set. 1986. Arquivo Alair Gomes/Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

Carta de Robert Russel para Alair Gomes, 1982. Arquivo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Livros, capítulos, artigos, catálogos.

ALLEN, Gwen. Artists’ magazines: an alternative space for art. Cambrigde, Mass.: MIT Press, 2011.

ALMEIDA, Airton Lorenzoni. O “velho” profeta-aldeão McLuhan está de volta. **Revista Espaço Acadêmico**, n. 55, 2005. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/055/55mh_almeida.htm>. Acesso em 08 de julho de 2011.

ATIQUE, Fernando. **Arquitetanto a “boa vizinhança”**: arquitetura, cidade e cultura nas relações Brasil – Estados Unidos 1876 – 1945. São Paulo: Pontes, 2010.

BADGER, Gerry; PARR, Martin. **The photobook**: a history, v. II. London: Phaidon Press, 2013.

BALDERSTON, Daniel; QUIROGA, José. Una bella y siniestra tierra de mariposas. Gay Sunshine Press descubre América Latina. **Sexualidades en disputa: Homossexualidades, literature y medios de comunicación em América latina**. 1. Ed. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2005, pp. 93-120.

BARBARA, Jean-Gaël. The Fessard’s School of Physiology after war in France: globalization and diversity in neurophysiological research on Torpedo fish (1938-1955). In: 22 Conferência Internacional para a História da Ciência, 2005, Pequim. Disponível em: <http://www.biusante.parisdescartes.fr/chn/docpdf/beijing.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2016.

BELTING, Hans. No espelho da cultura de massas: a rebelião da arte contra a história da arte. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois, trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac-Naify, 2006, p. 105-115.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____ et al. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Trad. Marjane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2012, p. 9-40.

BERGHE, Kristine Von. **Intelectuales y anticomunismo**: la revista “Cuadernos Brasileiros” (1959-1970). Leuven: Leuven University Press, 1997.

BORDIEU, Pierre. Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico, trad. Denice Barbara Catani. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

_____. Os ritos de instituição. **A Economia das Trocas Linguísticas**. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 97-106.

BURHAM, Jack. Systems Esthetics. Set. 1968. Disponível em: http://www.arts.ucsb.edu/faculty/jevbratt/classes_previous/fall_03/arts_22/Burnham_Systems_Esthetics.html. Acesso em: 10 ago. 2016.

BURY, Stephen. **Artists books**: the book as a work of art, 1963-1995. England: Scholar press, 1995.

CALANDRA, Benedetta; FRANCO, Marina. **La Guerra Fría Cultural en América Latina**: desafios y limites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas. Buenos Aires: Ed. Biblos, 2012.

CANCELLI, Elizabeth. **O Brasil e os outros**: o poder das ideias. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.

CAUTE, David. **The dancer defeats**: the struggle for Cultural supremacy during the Cold War. New York: Oxford, 2008.

CAVALCANTI, Lauro. O bom vizinho constrói: relações arquitetônicas entre Brasil e Estados Unidos nas décadas de 1930 e 1940. In: _____. **Moderno e brasileiro**: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 145-194.

CHAGAS FILHO, Carlos. **Um aprendiz de ciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2000.

CHIARELLI, Tadeu. Fotografia no Brasil anos 90. **Arte Internacional Brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 1999, p. 141-150.

COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil nas décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

DANTO, Arthur C. Narrativas mestras e princípios críticos. In: _____. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da História, trad. Saulo Krieger. São Paulo: EDUSP/Odysseus Editora, 2006, p. 45-65.

DRUCKER, Johanna. The Artists Book as Idea and Form. **The century of artists' books**. New York: Granary Books, 1995, p. 1-20.

FABRIS, Annateresa. **A fotografia e a crise da modernidade**. Belo Horizonte: C/Arte, 2015.

FACCHINI, Regina; SIMÕES, Júlio A. **Na trilha do arco-íris**: do movimento homossexual ao GLBT. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009. (Coleção História do Povo Brasileiro).

FERNANDES, R. **Teatro Ruth Escobar**: 20 anos de resistência. São Paulo: Global, 1985.

FOUCAULT, Michel. Sobre a arqueologia das ciências- Resposta ao círculo de epistemologia. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.) Michel Foucault: Arqueologia das Ciências e História dos Sete-mas de Pensamento. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 82-118. Coleção Ditos & Escritos III.

FOUDATION CARTIER POUR L'ART CONTEMPORAIN. **Alair Gomes**. Paris: Thames & Hudson, 2001. Catálogo.

HULLOT-KENTOR, Robert. O que é reprodução mecânica? **Revista Remate de Males**, v. 29, n. 1, jan. jun. 2009, p. 9-23. Disponível em: < <http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636285/3994>>. Acesso em 12 jun. 2016.

GARCIA, Wilton. Alair Gomes e a fotografia. In: _____. **Homoerotismo & Imagem no Brasil**. São Paulo: Wilton Garcia Editora, 2004.

GENET, Jean; CASTRO, Jacqueline; GONÇALVES, Martin. **O balcão**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

GLESSING, Robert. J. **Underground Press in America**. Indiana University Press, 1971.

GLONDYS, Olga. **La Guerra Fría Cultural y el Exilio Republicano Español**: Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura (1953-1965). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012.

GOMES, Aíla. **Alair de Oliveira Gomes (1921-1992)**: Dados relevantes em sua vida intelectual. [Rio de Janeiro]: [1992?].

GREEN, James N. **Além do carnaval**. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

KRAUSS, Rosalind. Os espaços discursivos da fotografia. **Revista A/e**, n. 13, 2006, p. 155-168.

JAREMTCHUK, Dária. **Annabella Geiger**: passagens conceituais. São Paulo: EDUSP/Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

_____. Trânsitos e política: artistas brasileiros em Nova York durante a ditadura civil-militar no Brasil. Texto apresentado no Congresso da Associação de Estudos Latino-Americanos, São Francisco, Califórnia, 2012.

_____. Horizontes do êxodo; artistas brasileiros em Nova York. **Revista VIS**, v. 13, n. 1, jan.-jun. 2014 [2015]. Brasília. Disponível em: < <http://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/15328/11035>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

LATOUR, Bruno. Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções. In: PARENTE, André (org.) **Tramas da rede**: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação. Porto Alegre: Sulina: 2004, p. 39-63.

LIMA, Ana Luce Girão S. de. Um estudo de caso: a criação do Instituto de Biofísica. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História ANPUH. São Paulo, jul. de 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anaais/14/1308177795_ARQUIVO_ANPUH2011.pdf>. Acesso 18 ago. 2015.

_____. Formação científica e prática profissional na trajetória de Carlos Chagas Filho. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v.19, n.2, abr.-jun. 2012, p.683-701.

MAIA, Ana Maria. **Arte-veículo**: intervenções na mídia de massa brasileira. Recife; Editora Aplicação, 2015. Disponível em: < https://issuu.com/arteveiculo/docs/arteveiculo_anamariamai>. Acesso em: 06 jun. 2016.

MARIANI, Maria Clara. O Instituto de Biofísica da UFRJ. In: SCHWARTZMAN, Simon (org.) **Universidades e Instituições Científicas no Rio de Janeiro**. Brasília: CNPq, 1982, p.199-208.

MARIÑO, Melanie. Disposable matter: photoconceptual magazine work of the 1960s. In: FOGLE, Douglas. **The Last Picture show: artists using Photography, 1960-1982**. Minneapolis: Walker Art Center, 2003, p. 196-203.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução de Dé-cio Pignatari. São Paulo: Editora Cultrix, 1969.

MICHAUD, Philippe-Alain. Étienne-Jules Marey e a poética dos corpos móveis. **Filme:** por uma teoria expandida do cinema, trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014, p. 73-86.

MUSSO, Pierre. A filosofia da rede. In: PARENTE, André (org.) **Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação**. Porto Alegre: Sulina: 2004, p. 17-38.

OSBORNE, Peter. **El arte más allá de la estética: ensayos filosóficos sobre arte contemporâneo**. Murcia: Cendeac, 2010.

PAIVA, Joaquim. **Alair Gomes: a paixão pelo corpo masculino jovem e a construção das sequências fotográficas**. 1996. Documentação Joaquim Paiva, Museu da Fotografia de Curitiba – Fundação de Curitiba.

PHILLIPS, Christopher. The judgment seat of Photography [1982]. In: BOLTON, Richard (Ed.) **The Contest of meaning: critical histories of Photography**. Cambridge: MIT Press, 1989, p. 380-388.

PONTUAL, Roberto. Imagem: alma do corpo, corpo da alma. In: FUNARTE. **Corpo & Alma: Fotografia contemporânea no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Infoto, 1984. Catálogo.

_____. Palavra e visualidade: uma nova leitura. In: MEDEIROS, Jacqueline; PUCU, Izabela (Org.) **Roberto Pontual: obra crítica**. Rio de Janeiro: azougue editorial: 2013, p.119-143.

RORIMER, Anne. Sitting the page: exhibiting works in publications – some examples of Conceptual Art in the USA. In: BIRD, Jon; NEWMAN, Michael (Eds.) **Rewriting Conceptual art**. London: Reaktion, 1999, p. 11-26.

ROUILLÉ, André. A Fotografia entre documento e arte contemporânea. trad. Constância Egrejas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

ROWELL, Margit; DiLORETO (orgs) **Ed Ruscha, Photographer**. New York: Whitney Museum of America Art; Steidl Publishers, 2006.

SAUNDERS, Frances Stonor. **Quem pagou a conta? A CIA na Guerra Fria da Cultura**, trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2008.

SCHOENBACH, Peter J. Rio and São Paulo Theatres in 1970: Foreign dramaturgy. In: **Latin America Theatre Review**, v. 5, n. 1, Kansas University, fall 1971, p. 69-80.

SCHOTTKER, Detlev. Comentário sobre Benjamin e *A obra de arte*. In: _____ et al. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Trad. Marjane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2012, p. 41-154.

SILVA FILHO, Wilson Oliveira da. **McLuhan e o cinema – o homem como possível extensão dos meios**. 2006. 188f. Mestrado (Dissertação em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

SOUZA, Newton de. **A roda, a engrenagem e a moeda: vanguarda e espaço cênico no teatro de Victor Garcia no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

THOMPSON, Mark (ed.). **Long Road to Freedom: The Advocate History of the Gay and Lesbian Movement**. St. Martin's Press: New York, 1994.

TRÍSTAN, Eduardo Rey. Estados Unidos y América Latina durante la Guerra Fría: la dimensión cultural. In: CALANDRA, Benedetta; FRANCO, Marina. **La Guerra Fría Cultural en América Latina: desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas**. Buenos Aires: Ed. Biblos, 2012.

VERTOV, Dziga. NÓS – variação do manifesto [1922]. In: XAVIER, Ismail (org.) **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983, p. 247-251.

VIEIRA, João Luiz. Alair Gomes, Djalma Batista e Pedro Almodóvar: o circuito do desejo. In: GARCIA, Wilton (Org.) **Corpo & Arte: estudos contemporâneos**. São Paulo: Nojosa, 2005, p. 91-104.

WHITE. Edmund. **Genet: uma biografia**, trad. Alves Calado. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2003.

TCCs, ICs, dissertações e teses.

BARATA, Rodrigo Otavio Maroja. **Alair Gomes e Alvin Baltrop: o voyeurismo e o flaneurismo pornoerótico na fotografia gay dos anos de 1970**. 2013. 82f. Mestrado (Dissertação em Artes) – Universidade Federal do Pará, 2013.

BENETTI, Liliane. **Ângulos de uma caminhada lenta: exercícios de contenção, reiteração e saturação na obra de Bruce Nauman**. 2013. 495f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade de São Paulo, 2013.

ESPADA, Heloisa. **Monumentalidade e Sombra**: a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot. 2011. 224f. Doutorado (Tese em Artes Visuais) – Universidade de São Paulo, 2011.

GOMES, Aline F. **A fotografia de Alair Gomes**: outras construções da masculinidade. 2011. Iniciação científica (Graduação em História) – Universidade de Campinas, 2011.

JORDÃO, Fabrícia Cabral de Lira. **O núcleo de arte contemporânea da Universidade Federal da Paraíba 1978/1985**. 2012. 238f. Mestrado (Dissertação em Artes Visuais) – Universidade de São Paulo, 2012.

PIQUET, Marina. **Alair Gomes**: Imagem, paisagem, território. 2010. Iniciação científica (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2010.

PITOL, André Luís Castilho. **Alair Gomes**: fotografia, crítica de arte e sexualidade. 2013. 109f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Artes Visuais) – Universidade de São Paulo, 2013.

RODRIGUES, Eder Sumariva. **A dinâmica de produção teatral de Ruth Escobar**: entre estética e poder, arte e resistência. 2010. 217f. Mestrado (Dissertação em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010.

SANTOS, Alexandre. **A fotografia como escrita pessoal**: Alair Gomes e a melancolia do corpo-outra. 2006. 399f. Doutorado (Tese em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

Periódicos e revistas

AYALA, Walmir. Fotografia/ Sonatinas e frisos. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 26 e 27 ago. 1984, Artes Plásticas, s.p.

_____. Coluna Artes. **Diário de notícias**, Rio de Janeiro, 18 fev. 1976, p. 17.

CURSOS. Extensão universitária sobre Teoria Moderna de Biologia e Filosofia para as Ciências da Vida no Instituto de Biofísica da Faculdade Nacional de Medicina. **Diário de Notícias**, 1 Sessão, 1 abr. 1961, p. 8.

DIA DE SUBÚRBIO. **Revista s/n**, v. 20, pri.-ver. 2014/2015, p. 92-109.

HOWES, Robert. João Antônio Mascarenhas (1927-1998): pioneiro do ativismo homossexual no Brasil. In: **Cad. AEL**, v.10, n.18/19, 2003, p. 294.

LAMPIÃO DA ESQUINA. Uma entrevista que ninguém ousou publicar: Leyland falas sobre atuação política. Ano I, n. 2, 25 de junho a 25 de julho de 1978, p. 10-11.

MAURICIO, Jayme. O que se vê, o que se faz. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 12 nov. 1969a. 2 Caderno, Coluna Artes, p. 3.

_____. Do Café: critérios. **Correio da manhã**, 15 nov. 1969b, 2 Caderno, Coluna Artes, p. 3

_____. Quentin no museu. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 19 nov. 1969c. 2 Caderno, Coluna Artes, p. 3.

MICHALSKI, Yan. “Performance”: Documentação preciosa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 mar. 1972, Caderno B, Coluna Teatro, p. 2.

MORAIS, Frederico. Fotografia: o corpo como tema de Alair. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 ago. 1984, 2 Caderno, Artes Plásticas, p. 3.

PONTUAL, Roberto. O livro, livre. **Revista de Cultura Vozes**, v. 65, n. 3, abr. 1971, p. 25-38.

ZANOTTO, Ilka Marinho. An Audience-Structure for “Balcony”. **The Drama Review: TDR**, v. 17, n. 2, Visual Performance Issue, jun. 1973, pp.58-65.

Entrevistas e relatórios

PAIVA, Joaquim. Entrevista com Alair Gomes. 19 de Julho de 1983. Texto datilografado. Centro de Documentação, FUNARTE – Rio de Janeiro.

PROGRAMME arranged by The British Council. 1965. Arquivo Alair Gomes. Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Internet

BOEGE, Uli. Bio. [s.d.]. Disponível em: < <http://uliboege.com/uli.bio.html>>. Acesso em: 4 abr. 2016.

NOTÍCIAS SHELL. No começo foi assim. 1988, p. 18. Disponível em: < <http://www.shell.com/content/dam/shell/static/bra/downloads/aboutshell/history/75-anos-shell-nobrasil.pdf>>. Acesso em: 29 jul. 2015.

WHITE, Garry. **Jean Genet’s The Balcony**: True Image and False Spectacle, 1999. Disponível em: < <http://www.ucd.ie/pages/97/white.html>>. Acesso em: 20 mar. 2016.