


## Algumas parcerias foto/gráficas de Alair Gomes: Burle Marx, Magalhães e Fiore

*Some photo/graphic partnerships by Alair Gomes:  
Burle Marx, Magalhães and Fiore*

André Pitol

 0000-0002-2723-6676  
pitolpitolpitol@gmail.com

### Resumo

Alair Gomes fez parte de uma comunidade científica predominantemente carioca, mas manteve diversos contatos internacionais ligados à pesquisa universitária. Como esse texto apresenta, situação semelhante se passou no plano artístico, influenciando sua produção fotográfica. A compreensão do lugar que Alair Gomes ocupou no cenário cultural a partir da década de 1960 parece solicitar a reconstrução de possíveis parcerias entre o fotógrafo e os demais atores daquele período. Analisaremos três episódios que possibilitaram a Alair Gomes estabelecer colaborações profissionais e projetos fotográficos: fotografando o sítio do paisagista Burle Marx; estabelecendo diálogo com o *designer* Aloisio Magalhães; e participando da publicação de um livro do *designer* gráfico norte-americano Quentin Fiore. A análise desses episódios introduz e reúne casos esparsos que até o momento puderam ser acompanhados com maior atenção e rigor de pesquisa. Discutimos a construção do contexto artístico de Alair Gomes, que, como proposto, não pode ser desconsiderado na avaliação de seus trabalhos fotográficos.

### Palavras-chave

Fotografia; Alair Gomes; Roberto Burle-Marx;  
Aloisio Magalhães; Quentin Fiore

### Abstract

*Alair Gomes was part of a predominantly carioca scientific community, but maintained several international contacts linked to university research. As this text presents, a similar situation took place at the artistic level, influencing his photographic production. Understanding the place Alair Gomes occupied in the cultural scene in Rio de Janeiro from the 1960s onwards seems to require the reconstruction of possible partnerships between the photographer and other actors of that period. We will analyze three episodes that enabled Alair Gomes to establish professional collaborations and photographic projects: photographing the property of landscape artist Burle Marx; establishing a dialogue with the designer Aloisio Magalhães; and participating in the publication of a book by the North American graphic designer Quentin Fiore. The analysis of these episodes introduces and brings together scattered cases that so far could be followed up with greater attention and research rigor. We discuss the construction of Alair Gomes' artistic context, which, as proposed, cannot be disregarded in the evaluation of his photographic works.*

### Keywords

*Photography; Alair Gomes; Roberto Burle-Marx;  
Aloisio Magalhães; Quentin Fiore.*

## Introdução

Como uma produção artística atenta ao horizonte de possibilidades de seu tempo, a fotografia de Alair Gomes esteve vinculada a soluções compositivas, materiais, de produção e de circulação condizentes com as práticas artísticas dos anos 1960 e 1970. Não é novidade, por exemplo, que o fotógrafo construiu sua poética na forma de narrativas compostas por várias imagens fotográficas e que esses agrupamentos de fotografias eram organizados por montagens sequenciais ou intercaladas, criando efeitos visuais singulares entre os personagens retratados. Menos conhecidas, mas ainda assim amplamente disponível, são as evidências de que várias de suas séries fotográficas foram impressas em larga escala, a fim de ser publicadas em revistas, jornais e almanaques de artistas que circularam naquele período nos Estados Unidos.

A fotografia de Alair Gomes pode ser compreendida, pois, como uma aproximação *sui generis* entre o fotográfico e o gráfico, na qual as técnicas de reprodutibilidade analógica da imagem fotográfica e a produção gráfica industrial de impressos são acionados para gerar trabalhos de arte múltiplos, que podem ser veiculados de maneira alternativa dentro e fora dos circuitos hegemônicos. E, enquanto uma prática inserida e propriamente resultante do atravessamento criativo e partilhado entre os diversos atores do campo em questão, tais aspectos centrais da poética de Alair Gomes assim o são, pois puderam ser elaborados das mais diversas formas entre o fotógrafo e seus pares profissionais, de sua rede de referências. É esse o nódulo principal deste texto.

Como afirmam Telles e Torres (2017, p. 176), acerca da constituição de um pensamento contemporâneo de arte e crítica no Brasil, podem-se identificar “iniciativas individuais, de grupos ou *parcerias* com afinidades poéticas eletivas ou ‘rivalidades’ produtivas, atuando como verdadeiras frentes de ação na busca de efetiva inscrição desses atores em nosso tecido cultural”. Em nosso caso, acreditamos que as parcerias artísticas de Alair Gomes podem ser compreendidas junto ao tecido cultural tratado, e é por meio da apresentação de três exemplos de conexões profissionais e artísticas constitutivas da formação e da trajetória fotográfica de Alair Gomes que propomos analisar como o tecido foto/gráfico de sua produção também está presente em seus contatos e trocas.

Com isso, ampliamos aqui a discussão sobre o fotógrafo e modalizamos a tese<sup>1</sup> segundo a qual a desilusão e a melancolia encontradas nas séries do fotógrafo estivessem relacionadas à falta de reconhecimento profissional por parte da comunidade científica internacional – na posição de pesquisador da Pós-graduação do Instituto de Biofísica da Universidade do Brasil –, como no caso do:

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).

Ao que lhe foi possível, sabe-se que Alair Gomes pertenceu a uma comunidade científica predominantemente carioca e que manteve contatos com a comunidade científica internacional. E situação semelhante se passou no plano cultural. Assim, a compreensão do lugar que ele ocupou no cenário artístico e cultural a partir da década de 1960 parece solicitar a reconstrução de possíveis ligações entre o fotógrafo e os demais atores daquele período.

Apresentamos três episódios de uma prática artística de Alair Gomes que o levou a estabelecer colaborações foto/gráficas com o paisagista Roberto Burle-Marx, o *designer* Aloisio Magalhães e o *designer* gráfico norte-americano Quentin Fiore.<sup>2</sup> Esses personagens, obviamente, não comportam toda a rede profissional e artística de Alair Gomes, mas com eles pretendemos dar vazão a uma perspectiva mais sistematizada de casos esparsos que até o momento puderam ser acompanhados com maior atenção e rigor de pesquisa. Além disso, o foco do artigo reside em esclarecer o desenvolvimento e os encaminhamentos

---

<sup>1</sup> Argumentos presentes no livro *Dados relevantes em sua vida intelectual*, organizado por Aíla Gomes (1992), irmã do fotógrafo.

<sup>2</sup> Já foi realizada uma primeira aproximação entre Alair Gomes e o fotógrafo José Oiticica Filho (Pitol, 2020). O foco, porém, não teve substrato documental por uma suposta parceria entre ambos, mas foi embasada em três níveis. Na esfera profissional, ambos foram diplomados pela Escola Nacional de Engenharia (Rio de Janeiro) e trabalharam em órgãos da Universidade do Brasil – Oiticica Filho no Museu Nacional, Gomes no Instituto de Biofísica –, o que lhes permitiu o uso do laboratório e o contato contínuo com ferramentas e técnicas fotográficas. A influência de fundações norte-americanas se fez sentir sobre os dois por meio de bolsas de estudo para os EUA: Oiticica Filho para trabalhar com microfotografia entre 1948 e 1950 no Smithsonian Institute, e Gomes para pesquisar na Universidade de Yale entre 1962 e 1963. E ambos constituíram sistemas taxonômicos próprios para a organização e significação de suas produções fotográficas.

dessas parcerias e apresentar ao leitor elementos para reconhecer em Alair Gomes uma trajetória múltipla, assim como presente em sua poética.<sup>3</sup>

### **Roberto Burle Marx: formas vegetais**

Um dos episódios conhecido da trajetória de Alair Gomes e difundido como o momento inicial de sua atividade fotográfica é sua relação profissional com o paisagista Roberto Burle Marx, que resultou no registro fotográfico dos jardins e das coleções botânicas de Burle Marx, no Sítio Santo Antônio de Bica, no Rio de Janeiro.

Em uma nota de 1980, Alair Gomes estima ter produzido naquela época seis mil negativos referentes a “diferentes aspectos do Rio de Janeiro”, sete mil negativos de “lugares brasileiros fora do Rio de Janeiro”, três mil negativos de “formas vegetais” e dez mil negativos do “teatro, do espetáculo como um todo, e de seu pessoal” (Gomes, 2011). Além do aspecto quantitativo da nota, tomemos aqui a expressão *formas vegetais* apontada pelo fotógrafo. Como Alair Gomes comenta na entrevista concedida a Joaquim Paiva (1983, s.p.),

O primeiro gênero de fotografia que pratiquei com intenção mais nitidamente artística foi de plantas, de vegetal. Talvez porque o vegetal tivesse livre circulação. Isso foi no ano de 1968 para 1969. Eu consegui um público privado – com perdão da expressão –, uma quantidade de pessoas que começaram a ver as fotografias que eu tirava de plantas e que começaram a se entusiasmar muito. Isso me motivou muito a persistir no assunto e a desenvolver mesmo uma certa pretensão sobre esse gênero de fotografia.

O depoimento traz informações úteis ao escopo da presente discussão. Como morador do bairro carioca de Ipanema e atuando como professor e pesquisador universitário com uma produção crítica sobre arte que circulava em parte da cena carioca, Alair Gomes estabeleceu contato com inúmeros artistas e intelectuais no Rio de Janeiro. Ruy Castro (1999) aponta que o apartamento do poeta Lúcio Cardoso foi um dos cenários de interação do meio artístico carioca

---

<sup>3</sup> As relações entre os processos foto/gráficos e a poética de Alair Gomes podem ser encontradas em Pitol (2019).

nos anos 1960, em que o fotógrafo esteve presente<sup>4</sup> em meio a outras personagens, como a escritora Clarice Lispector e o paisagista Roberto Burle Marx.<sup>5</sup> O ambiente aqui reportado é um primeiro indício que nos ajuda a vislumbrar por que, entre 1968 e 1970, Alair Gomes realizou o registro fotográfico dos jardins e das coleções de plantas no sítio de Burle Marx, em Barra de Guaratiba.<sup>6</sup>



**Figura 1**  
Alair Gomes, externas,  
Burle Marx, c. 1968  
(Fundação Biblioteca  
Nacional, Rio de Janeiro)

<sup>4</sup> A relação de Alair Gomes e Lúcio Cardoso é visível no retrato que o fotógrafo fez do escritor, publicado na matéria “A arte de Lúcio Cardoso”, de Marcos Konder Reis na revista *GAM*, em 1968; assim como no texto “Lúcio, o visual”, que Alair Gomes escreveu sobre Cardoso, publicado na *Tribuna Literária* em outubro de 1973. Vale também conferir a fotografia que Alair Gomes fez de uma pintura a óleo do escritor publicada na coluna Artes Plásticas, de Vera Pedrosa, no jornal *Correio da Manhã*, em agosto de 1968.

<sup>5</sup> Segundo depoimento do artista Carlos Zilio a Telles e Torres (2017, p. 178), “a cidade do Rio de Janeiro era menor, e o simples circular pelo bairro de Ipanema possibilitava o encontro com as pessoas do meio de arte”. A homosociabilidade presente nas relações entre Alair Gomes, Roberto Burle Marx, Lúcio Cardoso é também um dado importante a ser aqui considerado, para que se possa melhor compreender as nuances da *rede* na qual esses personagens interagiam.

<sup>6</sup> Além disso, dois outros depoimentos conhecidos da fortuna crítica sobre o fotógrafo fazem referências ao episódio. No livro póstumo organizado por sua irmã, Aíla Gomes (1992, p. 27) indica o “notável registro de formas da vegetação tropical tomadas em vários lugares, a que o autor dava muita importância”. Já Alexandre Santos (2006, p. 250-251) afirma que “Alair também vai debruçar-se na representação das paisagens no Rio de Janeiro. Inclusive ele relata ter sido a paisagem vegetal o tema que o levou a constituir uma relação de caráter mais profissional com a fotografia, quando registra os já referidos jardins de Burle Marx. Esta questão não vai se dissipar de todo em outros trabalhos posteriores”.

Essas referências conferem ao registro que Alair Gomes faz de *formas vegetais* uma significativa importância, como tendo sido a atividade que o investiu de caráter profissional na prática fotográfica. Ao mesmo tempo, elas rebatem outros argumentos presentes nos mesmos depoimentos, nos quais os limites desse projeto fotográfico profissional de Alair Gomes são colocados à prova. Para o embaixador Paulo Franco, amigo do fotógrafo,

o primeiro contrato como fotógrafo, por Burle Marx, incumbido de registrar os jardins do paisagista em fins dos anos 60, não houve correspondência entre o que tinha sido solicitado e o que foi realizado [pois] não atingi[u] os interesses de caráter documental do referido cliente (Santos, 2006, p. 248).

Segundo Aíla Gomes (1992, p. 27),

De um álbum que preparei para publicação em São Paulo, não consegui reaver do competente editor a quem confiara o material, sequer um exemplar das fotos colhidas – nunca proibidas – na mansão de conhecido paisagista (todo esse material foi perdido e não houve álbum).

Os depoimentos repetem a ideia de que o projeto fotográfico em questão não fora realizado, fazendo do registro do sítio de Burle Marx um caso fracassado, uma vez que aparenta “um certo descaso no que tange ao atendimento das solicitações de serviço do cliente” (Santos, 2006, p. 248).

O ano de 1968, pois, funciona tanto como o indicador profissional promissor de Alair Gomes quanto como evidência da sua não realização, incutindo nesse trabalho o interesse de entender por que tais referências que contextualizaram as imagens ou o próprio projeto do livro permanecem, de certa forma, apartados da narrativa de exposições do fotógrafo. Ou, ainda, caso esse projeto não tenha resultado em uma exposição (ocasião esperada para a divulgação da fotografia), quais são as outras possibilidades para a divulgação das imagens do sítio de Burle Marx?

Uma resposta possível está na própria citação de Aíla Gomes (1992, p. 27), que liga tal conjunto de registros da “mansão de conhecido paisagista” a uma “publicação”, cujo material fotográfico foi conferido a um “competente editor”.



Figura 2  
Alair Gomes, externas,  
Burle Marx, c. 1968  
(Fundação Biblioteca  
Nacional, Rio de Janeiro)

Talvez seja possível relacionar os reclames de Aíla Gomes com o que foi informado na coluna periódica do crítico de arte Jayme Maurício no jornal *Correio da Manhã* (19 nov. 1969, p. 3): que Alair Gomes havia sido “comissionado pelo Conselho Federal de Cultura para realizar um livro sobre a fazenda de Roberto Burle Marx”. Ainda segundo a nota do jornal, Alair Gomes teria sido o responsável pelas fotografias do livro<sup>7</sup> e também pelo texto sobre o paisagista. Dias depois, em outra nota no mesmo jornal, Maurício comenta que o livro com o ensaio fotográfico e literário de Alair Gomes contaria com a participação do artista visual, gráfico e *designer* Aloisio Magalhães, responsável pelo “planejamento e diagramação do volume” (*Correio da Manhã*, 25 nov. 1969, p. 3). Seria Magalhães o “competente editor”?

<sup>7</sup> No arquivo de Jayme Maurício, é evidente também as trocas intelectuais entre o crítico de arte e o fotógrafo. Foram encontradas diversas versões de textos de Alair Gomes comentados e revisados por Maurício, como o rascunho “Humanism and mysticism” (publicado como “A fantasy essay prompted by The Thought of Reincarnation”, em *Main Currents in Modern Thoughts*, Foundation for Integrated Education, New York, v. 16, n. 5, maio 1960), assim como uma quantidade significativa de fotografias de Alair Gomes e um conjunto documental referente às reportagens sobre Burle Marx. Visita realizada ao Arquivo Jayme Maurício, localizado no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, em fevereiro de 2016.

Com tais informações, a suspeita de Aíla de que não houve álbum de fotografias de Alair Gomes (ao menos no molde em que se desejava) ganha novos contornos. De um projeto não realizado, as informações evidenciam que, entre o registro das imagens e a notícia divulgada pela imprensa, decorreu o período de ao menos um ano, o que acreditamos demonstrar a realização paulatina do projeto.

Um ponto central é a notícia de que a contribuição entre estas três figuras – Alair Gomes, Roberto Burle Marx e Aloisio Magalhães – seria reunida na *forma* de um *livro*, chancelado pelo Conselho Federal de Cultura (CFC).<sup>8</sup> Amplia-se, pois, o entendimento de uma encomenda pessoal de um ensaio fotográfico para um produto cultural proposto e concebido por um órgão cultural governamental da época.

E, para garantir maior entendimento do *formato livro* como uma solução que teria ficado aquém do caráter profissional do projeto fotográfico de Alair Gomes sobre o sítio de Burle Marx, é o momento de introduzir o segundo estudo de caso dessa malha de conexões.

### **Aloisio Magalhães e o *formato livro***

O projeto de um livro sobre o sítio do paisagista Roberto Burle Marx, comissionado pelo Conselho Federal de Cultura, com ensaio literário e fotográfico de Alair Gomes e planejamento e diagramação de Aloisio Magalhães – como propusemos, tais elementos não devem mais ser vistos à deriva de coincidências, mas sim vinculados à redefinição da *publicação* como arte, em livros de artista, revistas, jornais e outros veículos impressos de comunicação; são aspectos

---

<sup>8</sup> Criado em 1966, substituindo o Conselho Nacional de Cultura, o CFC tinha como objetivo a reformulação das políticas culturais do país e a elaboração do Plano Nacional de Cultura. Estruturado em quatro câmaras (de artes, de letras, de ciências humanas e de patrimônio histórico e artístico nacional), o campo de atividades exercidas pelo CFC era amplo, visando, por exemplo, “reconhecer instituições culturais; manter atualizado o registro das instituições culturais; conceder auxílios e subvenções; promover campanhas nacionais e realizar intercâmbios internacionais” (Calabre, 2006, s.p.). Segundo Maia (2010, p. 1), “O órgão, inicialmente de caráter normativo, consultivo e fiscalizador, exerceu uma função executiva no interior do Ministério da Educação e Cultura (MEC) [e] torn[ou-se] fundamental no processo de organização de uma infraestrutura para o setor que articulasse a ação dos municípios, estados e Governo Federal” durante a ditadura militar brasileira.



condizentes com a produção de Alair Gomes – nosso foco principal e que foi elaborada em parceria e diálogo com vários designers.

Aloisio Magalhães é uma figura paradigmática desse cenário que conjuga o planejamento projetivo da diagramação e ilustração em produtos industriais e seriados. A partir do reconhecimento como artista visual e *designer* gráfico, chamaremos a atenção para alguns aspectos de sua trajetória com relação ao campo gráfico e artístico.

Primeiro, um aspecto interessante para nossa aproximação de Magalhães com o projeto de livro envolvendo o ensaio fotográfico de Alair Gomes é a intensa relação que Magalhães tem com o campo das políticas culturais – o que não é surpresa, já que sua família fazia parte da elite política e intelectual de Pernambuco. Segundo Leite (2014, p. 9): “dos momentos anteriores ao golpe militar de 1964 ao projeto da lei de anistia em 1978 e o movimento pelas eleições diretas em 1984, [Magalhães] trilhou brilhante trajetória [...] da administração de nossas questões culturais”.

Um dos momentos iniciais dessa trajetória se dá em 1962, quando ele é indicado para substituir (pelo próprio) o escultor Bruno Giorgi no Conselho Nacional de Cultura. Quando o CNC se torna Conselho Federal de Cultura, em 1966, Magalhães já se encontra atuante no órgão que se tornou o financiador central de projetos e instituições, exercendo “um papel fundamental no processo de organização de uma infraestrutura burocrática, sendo que esta permitiria a articulação de ações entre municípios, estados e federação” (Lavinias, 2014, p. 76). Isso até 1975, quando do lançamento da Política Nacional de Cultura e os atores sociais envolvidos com o órgão passam a desempenhar “funções relevantes na direção das diferentes instituições culturais e que, no mais das vezes, pertenciam de maneira formalizada a duas, três ou até quatro instituições culturais ao mesmo tempo” (p. 79).

Dos projetos de identidade visual feitos por Aloisio Magalhães para atender aos investimentos e às iniciativas governamentais relacionadas aos discursos nacionalistas e ao desenvolvimento industrial brasileiro por grupos inseridos no Estado militar, podemos citar dois concursos públicos que o *designer* vence, ambos em 1966: para a logomarca da companhia elétrica carioca Light e para o desenvolvimento do projeto visual do cruzeiro novo, papel-moeda que daria início ao padrão monetário brasileiro. E depois disso tantos outros, como a atuação

como coordenador do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), depois como diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), em 1979, e por fim como secretário da Cultura, do Ministério da Educação e Cultura (MEC), em 1981. De tudo isso, o que se evidencia, conforme aponta Lavinás (2014), é que Magalhães assumiu cargos de chefia em instituições que atuaram na construção das noções de identidade e de cultura nacionais.

Magalhães esteve imerso em um ambiente dos mais tradicionais em termos de produção e difusão culturais, o que não era diferente com relação à atividade editorial e gráfica, cuja prática tem início na década de 1950 pela formação de *O Gráfico Amador* (1955), com a “finalidade de editar, sob cuidadosa forma gráfica, textos literários cuja extensão não ultrapasse as limitações práticas de uma oficina de amadores”. Por ser uma espécie de laboratório para experimentação gráfica dos escritos de seus integrantes e associados, o *design* de *O Gráfico Amador* conjugou o trabalho editorial com livros experimentais, combinando a composição tipográfica com outras técnicas de impressão, linguagens artísticas, como xilo, lito e metal, além de buscar referências projetivas em sua prática cotidiana (Lima, 1997, p. 62). Da parte de Magalhães, vemos que essa atividade projetual seria continuada novamente no exterior, na segunda metade de 1950.

Em 1956, ele viaja para os Estados Unidos com bolsa vinculada à sua produção artística<sup>9</sup> e concedida pelo Programa de Intercâmbio Internacional do Departamento de Estado Norte-americano. Lá, realiza duas exposições individuais: uma patrocinada pela Organização dos Estados Americanos na União Pan-americana, em Washington D.C., com 27 telas temáticas sobre sua terra natal, “uma pintura ainda ligada a certos elementos naturais”, e outra na Galeria

---

<sup>9</sup> Desde seu retorno de Paris em 1954, Magalhães divulgou sua produção de pinturas em diversas exposições, como em galerias do Recife, no Departamento de Documentação e Cultura de São Paulo, no Museu de Arte Moderna de São Paulo e também do Rio de Janeiro, no Salão Nacional de Arte Moderna, no Ministério da Educação e Cultura e, em Salvador, na Exposição Anual do Estado. Por ocasião da mostra 50 Anos da Paisagem Brasileira, no MAM-SP, Magalhães conhece o empresário norte-americano Nelson Rockefeller e firma contatos que facilitariam sua viagem aos Estados Unidos (Dias, Souza Leite, 2016).

Rolland de Reulle, em Nova York (Pena Filho, 1957).<sup>10</sup> Conforme nota do crítico Jayme Maurício, Magalhães foi elogiado como “uma das personalidades mais interessantes da arte moderna no Nordeste do Brasil” (Maurício, 1956).

No roteiro de viagem, Magalhães visitou os grandes centros de arte como Boston, Chicago, São Francisco, Denver e Los Angeles (Pena Filho, 1957). Interessou-se também em conhecer a Filadélfia, e especialmente o Pennsylvania Museum and School of Industrial Art, composto pelo Museu da Filadélfia e pela Escola de Design Publicitário. Na ocasião, conheceu o diretor da instituição, E. M. Benson, e a partir de um convite seu, Magalhães retorna como professor convidado [*guest-instructor*] por dois meses.

Durante esse período, Magalhães se depara com uma exposição do artista gráfico Eugene Feldman no Philadelphia Print Club e se aproxima dele, que também era professor da Escola de Design, na direção do Departamento de Design Tipográfico. Esse encontro resultou em uma forte parceria profissional, desenvolvida na The Falcon Press, tipografia na qual Feldman era impressor-proprietário e onde investigava novas tecnologias de impressão, como na época acontecia com a *offset*.

Será nesse ambiente, entre a academia e o laboratório gráfico, que Magalhães desenvolverá habilidades na sua prática de *design*, principalmente a elaboração do projeto condizente com as exigências de uma produção massiva no meio impresso, a partir de técnicas de reprodução comprometidas com largas tiragens. Como descrevem Dias e Sousa Leite (2016, p. 8) “Na Falcon Press, Aloisio Magalhães substitui as ferramentas comuns do artista – lápis, bico de pena, pincel – pela impressora *offset* e a prensa manual, experimentando um novo modo de produção, que conduzirá, de maneira fundamental, sua futura produção, sobretudo editorial nas publicações seguintes d’*O Gráfico Amador*”.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Além de ter participado de duas mostras coletivas, uma no Print Club da Filadélfia e uma no Museu de Arte Moderna de Nova York, na qual Nelson Rockefeller adquiriu uma tela de Magalhães para a coleção.

<sup>11</sup> Como aponta Airton Jordani Jardim Filho (2016, p. 35), “De volta a Recife, [Magalhães] traz a ideia do uso da tecnologia como possibilidade de uma nova prática, de uma outra relação com o tempo da criação, economia de recursos e reprodução. Magalhães passou a compreender a importância dos processos industriais e, também, do próprio desenho industrial”. Segundo Lima (1997), essa experiência norte-americana teria solucionado a contradição vivida no jornal *O Gráfico Amador*, entre a forte vocação experimental e a diagramação clássica de maior aceitação pelo *establishment*.

A experiência gráfica de Magalhães no ambiente norte-americano fez com que ele voltasse a lecionar no Philadelphia Museum and School of Art duas outras vezes, em 1959 e 1962. E, da parceria profissional com Feldman, seriam produzidos dois marcos da criação gráfica da época: na primeira estada, ambos realizaram o livro *Doorway to Portuguese* (1957), e na segunda estada, quando Magalhães passou três meses lecionando na cátedra de criação artística, ele concebe com Feldman o livro *Doorway to Brasília* (1959), que demandaria a viagem do artista gráfico norte-americano ao Brasil. Esses dois trabalhos e a própria experiência norte-americana, como veremos a seguir, são pontos-chave da trajetória fotográfica de Alair Gomes.

Em 1960, Aloisio Magalhães se estabeleceu no Rio de Janeiro para se dedicar à atividade de *designer*. Abre o escritório M+N+P, em conjunto com Luiz Fernando Noronha e Artur Lício Pontual (depois AMPVDI – Aloisio Magalhães Programação Visual Desenho Industrial). Junto com os sócios Joaquim Redig e Rafael Rodrigues, projetou sistemas de identidade visual, tanto no âmbito da iniciativa privada quanto para o setor público, um início carioca que faria dele um importante articulador na política cultural e artística dali em diante.

Como aponta Lavinias (2014, p. 70), “Além da clara notabilidade alcançada em setores artístico-culturais públicos e privados, identificou-se a intensificação da circulação de Magalhães em ambientes acadêmicos e intelectualizados”. Dessa forma, retomamos nosso propósito de demonstrar as relações profissionais e institucionais que atravessam vários níveis entre Alair Gomes e Aloisio Magalhães, e que aconteceu justamente na intensa dinâmica social no Rio de Janeiro.<sup>12</sup>

Em 1970, por exemplo, realizou-se uma mesa-redonda intitulada O desenho industrial no Brasil: ensino e mercado de trabalho. Promovida pelo Movimento Universitário de Desenvolvimento Econômico e Social (Mudes) – fundação sem fins lucrativos que visava à integração de jovens ao mercado de trabalho – e pelo Instituto Latino-americano de Relações Internacionais (Ilari), o evento foi composto por Alexandre Wollner, Myriam Graber, Décio Pignatari, Humberto Franceschi, Aloisio Magalhães e Alair Gomes, e resultou em uma

---

<sup>12</sup> Na biblioteca pessoal de Alair Gomes, doada à Biblioteca Central da Universidade Federal Fluminense/ Campus Gragoatá e lá mantida, foram localizados vários livros de arquitetura e *design* com dedicatórias de Aloisio Magalhães, como um sobre Brasília pelas vistas de Oscar Niemeyer, Lúcio Costa e Roberto Burle Marx.

publicação com a transcrição das apresentações, acrescida dos resultados gerais de uma pesquisa sobre desenho industrial realizada pelos alunos da Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi) em 1968.

Já em 1977, Magalhães participou de debate em um dos simpósios organizados por conta da realização da 29ª reunião anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), em São Paulo, cujo tema foi “O desenho industrial nos países dependentes”. Atentamos novamente para os pontos de contato entre o *designer* e o fotógrafo: a SBPC, da qual Aloisio participa, é a mesma que, em 1973, teve Alair Gomes na Comissão Executiva e, naquele ano, desenvolveu no Rio de Janeiro seu encontro anual, presidido por Carlos Chagas Filho, diretor do curso de biofísica, do qual Gomes era pesquisador.<sup>13</sup>

Essa série de publicações e debates que Alair Gomes e Aloisio Magalhães compartilharam e em que dialogaram atravessa o ano de 1971, cabendo destacar a breve análise que Alair Gomes faz de um trabalho de Aloisio Magalhães.

Nesse ano, o fotógrafo publica o texto O livro, hoje, na *Shell em revista*,<sup>14</sup> periódico voltado para artigos de artes plásticas, cinema, teatro, poesia, música popular brasileira, fotografia, arte popular, movimento *underground* etc. (Notícias Shell, 1988), além de ser espaço em que 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.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Carta de Chagas Filho a Alair Gomes. Arquivo Alair Gomes/FBN/RJ. Aíla Gomes (1992) afirma que a participação do irmão nos encontros do SBPC aconteceu sem interrupção até 1976. A apresentação de Alair Gomes em 1976, realizada em Brasília, foi publicada em 1977, em número monográfico da revista *Tempo Brasileiro*, intitulado *Ciência e Consciência*, coordenado por Alair Gomes e Carlos Chagas Filho.

<sup>14</sup> A publicação era parte da atuação da empresa multinacional, de origem anglo-holandesa, na área cultural brasileira, iniciada na década de 1940, com financiamento de produções cinematográficas, e expandida 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.

<sup>15</sup> 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 Moraes (1969) Cartaz: história, estética e significado; o de Clarival do Prado Valladares (1969) Arte e tecnologia; e o de Cêurio de Oliveira, sobre a produção gráfica, intitulado A cartografia. Nota-se como o artigo de Alair Gomes sobre o lugar da publicação da cultura contemporânea aproxima-se do direcionamento editorial de *Shell em revista*.



Figura 3  
Páginas do texto O livro,  
hoje, *Shell em revista*,  
1971 (Fundação Biblioteca  
Nacional, Rio de Janeiro,  
Hemeroteca Digital)

O livro, hoje tem como mote principal “a discussão em torno do futuro do livro” (Gomes, 1971, p. 9), sobretudo 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” (p. 9). Alair Gomes argumenta que cada um dos meios ocupa um lugar específico na configuração do sistema de comunicação, de modo que a passagem de um a outro não ocorreria por substituição, como propõe McLuhan, mas pela junção de vários meios disponíveis, nos quais os aspectos de fragmentação e de recomposição da realidade aproximam-se significativamente do uso do suporte impresso, do manejo mecânico da reproduzibilidade da imagem fotográfica e da tiragem de múltiplos, como jornais, revistas e livros.

Para Alair Gomes, essa junção ou recombinação da realidade pelo manejo mecânico na comunicação de massa é a edição *paperback*, ou livro tipo brochura, fazendo dele um exemplo-chave 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” (Gomes, 1971, p. 10). Para ele, três seriam as “transformações marcantes que

afetaram o livro no contexto contemporâneo da comunicação de massa” (p. 11), caracterizadas por: impregnação do livro pela imagem; fragmentação serializada em fascículos de jornaleiro, “em geral feita também em prestígio da imagem” (p. 11); e inclusão do livro na categoria *mixed-media*.

Depois de passar pelos pormenores da primeira transformação – que resumidamente é a função dicotômica dos fascículos de arte,<sup>16</sup> em que por um lado haveria tanto os aspectos que os mantinham na categoria álbum, ou livro, quanto a presença de novos elementos, como imagens, que os colocariam como *mixed-media* –, Alair Gomes (1971, p. 11) apresenta a segunda transformação, que não se relacionaria nem à categoria livro como *mixed-media* nem à sua serialidade, mas à terceira transformação dos meios de comunicação apresentada pelo fotógrafo: a “impregnação do livro pela imagem”, tida também como “a nova concepção de projeto visual e imagístico do livro de alta tiragem”.<sup>17</sup>



Figura 4  
Páginas do texto O livro, hoje, *Shell em revista*, 1971 (Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Hemeroteca Digital)

<sup>16</sup> Como exemplos, o autor cita os fascículos lançados pela editora italiana Fratelli Fabbri e pela brasileira Abril.  
<sup>17</sup> 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 [...] 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).

Um exemplo que o fotógrafo utiliza para falar da “nova concepção de projeto visual do livro de alta tiragem” (Gomes, 1971, p. 12) e que faz uso da “impregnação do livro pela imagem” (p. 11) diz respeito aos trabalhos de “Aloisio de Magalhães, em colaboração com [Eugene] Feldman, que aproximou-se mais 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” (p. 12-13).

A “nova concepção gráfica” que Gomes visualiza na parceria de Magalhães e Feldman, ou seja, em *Doorway to Portuguese* e *Doorway to Brasília*, é descrita nos termos de um trabalho que contém textos e projeto visual, texto e imagem, o que de fato condiz com os indicados. Por exemplo, *Doorway to Brasília* – publicação composta por um conjunto de gravuras em *offset* originárias de fotografias da capital federal brasileira – é tido como 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, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer” (Espada, 2010, p. 17).

Alair Gomes aproxima as características dos dois livros *Doorway* do que seria um modelo, um protótipo de livro, que se aproximaria dos aspectos visuais e gráficos dos trabalhos de outra dupla parceira, Marshall McLuhan e o *designer* Quentin Fiore. Para o fotógrafo carioca, o que está em jogo é a coautoria do produtor visual frente à autoria, ou junto com ela, do texto escrito nas obras. Tal comentário reflete muito da reformulação que o próprio Magalhães fizera de seu papel como artista no mundo contemporâneo, que estaria ligado a uma “perda de sentido do artista isolado”: “o artista, hoje, se realiza plenamente quando se transforma num programador visual, ou seja, num profissional que emprega recursos tecnológicos e científicos para provocar receptividade visual na massa, quando cria marcas de firmas, cartazes, símbolos, diagramação de livros e periódicos, etc.” (Cordeiro, 1966, s.p.).

A partir dos pontos expostos e prospecções positivas elaboradas no debate, Alair Gomes (1971, p. 10) conclui em seu texto 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”. Desse modo, a



recorrência de eventos e argumentos que aproximam posicionamentos da prática projetiva gráfica de Magalhães e da prática foto/gráfica de Alair Gomes, a nosso ver, potencializa a análise da rede e dos projetos presente neste trabalho.

As relações entre o *design* e as artes visuais presentes em *Doorway to Portuguese* e *Doorway to Brasília* – e também na produção dos famosos Cartemas de Magalhães, uma reformulação visual feita por meio da técnica da colagem de um dos mais importantes objetos de comunicação da sociedade da época, o cartão-postal – aproximam a produção do *designer* de uma série de propostas artísticas correntes no momento, fosse pela criação de múltiplos, fosse pela inserção do trabalho em rotas alternativas de circulação. Por último, a descrença de Alair Gomes na substituição do meio impresso, presente em O livro, hoje, condiz, pois, com a atmosfera de produção e de condução profissional da atividade gráfica, da qual faria parte a inauguração, em 1969, do parque gráfico brasileiro, finalizado em 1973.

Considerando que tanto Burle Marx quanto Magalhães eram conselheiros do CFC; que o Conselho comissionaria a produção do livro com ensaio literário e fotográfico de Alair Gomes; e que naquela época Magalhães já havia alcançado uma quase exclusividade no desenvolvimento de identidades visuais e projetos gráficos para a iniciativa privada e pública, tornam-se também evidente os aspectos que moldam sua participação no planejamento e na diagramação do livro sobre o sítio de Burle Marx.

Não menos importante é a citação que Alair Gomes faz da nova concepção gráfica dos livros do teórico da comunicação Marshall McLuhan, cujos projetos gráficos foram realizados pelo *designer* Quentin Fiore, nosso último tópico.

### **Quentin Fiore: meio, mensagem e imagem**

O arcabouço montado até o momento nos aproximou sobremaneira dos Estados Unidos, vide o livro fotográfico *Doorway to Brasília*, de Aloisio Magalhães e Eugene Feldman. E, embora a defesa de uma tal aproximação não seja o objetivo deste texto (pois já defendido em trabalhos anteriores), será preciso estabelecer aqui algumas conexões com uma personagem norte-americana que foi imprescindível para a trajetória de Alair Gomes: o *designer* Quentin Fiore.

Responsável por várias parcerias editoriais com o teórico da comunicação Marshall McLuhan, como o livro *O meio são as mensagens: um inventário de*

*efeitos*, publicado em 1969 no Brasil, Alair Gomes foi o responsável pelo acompanhamento de Fiore em sua vinda ao Brasil em novembro de 1969, para participar como jurado do Concurso Internacional de Cartaz sobre o Café,<sup>18</sup> organizado pelo jornal *Correio da Manhã* e realizado no MAM do Rio de Janeiro, e para realizar diversas conferências sobre o meio gráfico e a comunicação, muito provavelmente por conta do livro que fez juntamente com McLuhan, traduzido para o português por Décio Pignatari. O *designer* realizou uma palestra no auditório do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e outra no Instituto dos Arquitetos de São Paulo (Maurício, 19 nov. 1969, p. 3), e esse encontro entre Alair Gomes e Quentin Fiore continuou em forma de correspondência durante muitos anos, até pelo menos 1984, sendo possível verificar e reconstruir nas mensagens trocadas entre os dois uma pujante parceria de pontos de vista sobre a prática artística.<sup>19</sup>

Vários são os assuntos tratados nas cartas, como, por exemplo, a ajuda que Fiore deu a Gomes na busca de bibliografia sobre temas de interesse da pesquisa dele, como “consciência e estados alterados”<sup>20</sup> (Fiore, 6 dez. 1969) ou “esquizofrenia” (Fiore, 24 nov. 1969). O *designer* ainda colocou Alair em contato com muitos profissionais da área, para que enviassem a ele recomendações bibliográficas e se tornassem possíveis interlocutores.<sup>21</sup>

Como também consta na correspondência entre eles, Alair apresentou sua produção fotográfica a Fiore, pois nas cartas são vários os comentários do *designer* a respeito de ter folheado o material fotográfico de Alair e de que levaria

<sup>18</sup> A respeito do concurso de cartazes, seu júri, presidido por Caio de Alcântara Machado, do ICB, contou ainda com a gravurista Maria Bonomi, Décio Pignatari – na época professor da Esdi e tradutor da obra de Marshall McLuhan no Brasil, o 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 fotografias” (Maurício, 15 nov. 1969, p. 3).

<sup>19</sup> Além do papel de cicerone que desempenhou com a vinda de Quentin Fiore ao Brasil, findando-se o ano de 1969, Alair Gomes publicou na revista *Cadernos Brasileiros* uma resenha de *Os meios de comunicação como extensões do homem*, outro livro de Marshall McLuhan. Esta discussão – das artes e dos meios de comunicação –, que perpassa ainda autores decisivos da época, foi de grande importância para os debates acerca da arte, da mídia e da reprodutibilidade no campo artístico, tanto no exterior quanto no Brasil.

<sup>20</sup> No original: “consciousness and altered states”. Nessa e nas demais citações em idioma estrangeiro, a tradução é nossa.

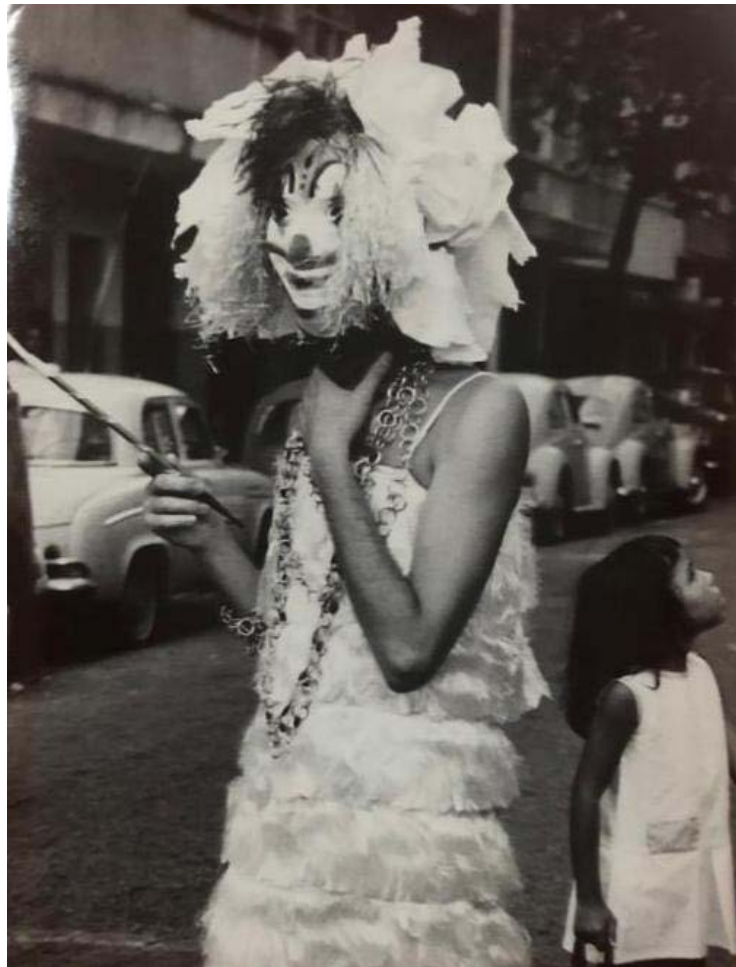
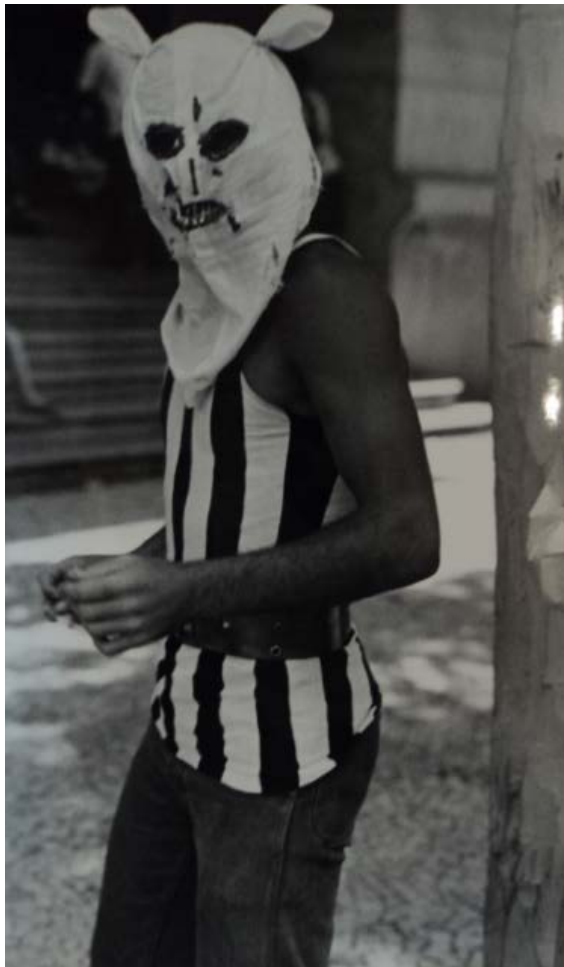
<sup>21</sup> Estes temas estão ligados aos interesses profissionais de Alair Gomes no Instituto de Biofísica, onde era pesquisador. Na correspondência com Fiore, é evidente a ajuda do *designer* na busca por pesquisadores e interlocutores que pudessem auxiliar o fotógrafo nos EUA.

várias imagens para os EUA, como, por exemplo, “as fotos das lojas de caixões [...] aquelas que nós vimos no caminho do ritual de macumba”<sup>22</sup> (Fiore, 24 nov. 1969) e também fotografias de carnaval.

O carnaval, aliás, está também entre os principais temas que o fotógrafo começou a focalizar a partir de pelo menos 1967. A respeito de ambos os conjuntos de imagens, evidencia-se a intenção por parte de Fiore de os utilizar em seus projetos editoriais. Sobre as primeiras fotografias, Fiore afirma que “são excelentes

**Figuras 5 e 6**

Alair Gomes, carnaval,  
c. 1968 (Fundação  
Biblioteca Nacional/RJ)



<sup>22</sup> No original: “The photos of coffin stores [...] (the ones we saw on the way to the Macumba ritual)”.

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)”<sup>23</sup> (Fiore, 24 nov. 1969). 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”<sup>24</sup> (Fiore, 6 dez. 1969). Como combinado, em janeiro Fiore (10 jan. 1970) escreveu:

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 sonho.<sup>25</sup>

As negociações em torno de um livro no qual seriam publicadas fotografias de Alair Gomes parecem ter sido levadas adiante, como Fiore (s.d.) aponta:

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).<sup>26</sup>

<sup>23</sup> 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)”.

<sup>24</sup> 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”.

<sup>25</sup> 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”.

<sup>26</sup> No original: “The first, preliminary, pages of text and layout was shown to my 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)”.

Diante do encaminhamento na produção do livro, Fiore (s.d.) 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”. Porém, sem mais informações encontradas sobre o rumo que esse projeto tomou, muito possivelmente não tenha sido concretizado, ou transformado de tal maneira, cujos indícios não foram suficientes para que o pudéssemos localizar.

Junto à troca de correspondência estabelecida com Fiore e aos interesses de ambos em realizar um projeto de livro com a fotografia de Alair Gomes, não deixa de surpreender a possibilidade de que, além da colocação de Aíla Gomes (1992, p. 27) sobre a não realização da “publicação pelo competente editor”, estejamos envolvidos em outra suspeita de um projeto editorial não executado.

É justamente aqui que, acreditamos, devemos voltar ao princípio deste trabalho e elaborar a noção de que o uso do meio impresso, pela publicação, nos redireciona para aspectos cruciais que marcaram a poética de Alair Gomes. O aprofundamento desse tópico nos permite argumentar que o ensaio fotográfico do sítio de Burlle Marx de fato obteve circulação que parece, porém, não ter sido a mais esperada ou desejada, mas que resultou na publicação de um livro literário-fotográfico sobre o paisagista com a participação de Alair Gomes como um dos fotógrafos presentes na exposição de Burlle Marx no pavilhão brasileiro na Bienal de Veneza de 1970.

### **Considerações finais**

Seja fotografando o sítio de Burlle Marx, seja participando da *publicação* do livro e de uma mesa-redonda com Aloisio Magalhães, ou ainda dialogando com Quentin Fiore, pessoas e instituições indicadas no percurso deste trabalho sugerem a configuração de *uma parte* da rede de circulação profissional de Alair Gomes. Outros personagens, como Décio Pignatari, Jayme Maurício, Clarival do Prado Valladares, também aparecem propositalmente em diversos momentos do texto, e mesmo nas entrelinhas suas atuações não podem ser desconsideradas aos propósitos aqui delineados. Outros nomes, cujas trajetórias profissionais se aproximam de Alair Gomes, já foram levantados e aguardam condições futuras de extroversão.

Com os exemplos apresentados, pretendemos discutir a delimitação do contexto artístico de Alair Gomes que não pode ser desconsiderado na avaliação de seus trabalhos fotográficos. Tais aspectos possibilitam, justamente, o redimensionamento de como reconhecemos o fotógrafo como *artista*, com suas intencionalidades e carreira específica. Soma-se a isso a noção de uma coerência possível que surgiria desse *corpus* e que constituiria assim a unidade de uma *obra*. Desse modo, a proposta metodológica deste trabalho visou aprimorar as perspectivas interpretativas que temos de sua produção fotográfica e de sua trajetória.

O caso de Alair Gomes se insere na relação que Telles e Torres (1970) identificam sobre a existência tão determinante entre crítica e uma produção de arte como aconteceu na década de 1970 no Brasil. Os temas, artistas e questões da mídia impressa registrada em textos, tanto os datilografados quanto os publicados em vida, as relações profissionais que estabeleceu com *designers* e escritores, e os projetos gráficos em que se envolveu com sua fotografia são três aspectos bastante nítidos, pois vastamente documentados, dos interesses de Alair Gomes a respeito de fotografia como parte de um campo produtivo do *design* gráfico, em um sentido *lato*.

Essas são preocupações verificadas em diversos momentos dos vários projetos nos quais Alair Gomes investigava e colaborava com sua produção fotográfica. Com isso, torna-se mais possível uma aproximação eloquente do lugar que o fotógrafo conferia à sua própria arte, que excedia o simples referente fotográfico, envolvendo toda a complexidade da fotografia, distribuída também na sua materialidade, na dinâmica de impressão e circulação das séries em suportes e mídias condizentes com suas propostas artísticas.

**André Pitol** é pesquisador com experiência em projetos e cursos sobre fotografia, história da arte e curadoria. Mestre e doutorando em artes visuais pela Escola de Comunicações e Artes (USP). É integrante do Grupo de Pesquisa em Arte, Design e Mídias Digitais.

## Referências

CALABRE, Lia. Intelectuais e política cultural: o Conselho Federal de Cultura. *Atas do Colóquio Intelectuais, Cultura e Política no mundo Ibero-Americano*, ano 5, v. 2, 2006.

CASTRO, Ruy. *Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema*. São Paulo: Companhia das

Letras, 1999.

CORDEIRO, Jorge. O homem dos símbolos [Entrevista com Aloisio Magalhães]. *Manchete*, Rio de Janeiro, 26.11.1966.

DIAS, Ana; SOUZA LEITE, João. Aloisio Magalhães e a experiência norte-americana: das artes plásticas ao design. 2º Simpósio de Pós-graduação em Design da Esdi. Rio de Janeiro: Esdi, 2016.

ESPADA, Heloisa. *As construções de Brasília*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

FIORE, Quentin. Carta para Alair Gomes, 10 jan. 1970. Localizada na Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. Coleção Alair Gomes. Não paginado. Texto datilografado.

FIORE, Quentin. Carta para Alair Gomes, 6 dez. 1969. Localizada na Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. Coleção Alair Gomes. Não paginado. Texto datilografado.

FIORE, Quentin. Carta para Alair Gomes, 24 nov. 1969. Localizada na Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. Coleção Alair Gomes. Não paginado. Texto datilografado.

FIORE, Quentin. Carta para Alair Gomes, s.d. Localizada na Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. Coleção Alair Gomes. Não paginado. Texto datilografado.

GOMES, Aíla. *Alair Gomes: dados relevantes em sua vida intelectual*. Rio de Janeiro: 1992.

GOMES, Alair. Reflexões críticas e sinceras sobre a fotografia. *Zum, Revista de Fotografia*, n. 6, 2014. (Encarte).

GOMES, Alair. Sem título [1980]. In. *Alair Gomes*. Fondation Cartier pour l'art contemporain. Paris: Thames & Hudson, 2011, s.p. (Catálogo).

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

JARDIM FILHO, Airton Jordani. Aloisio Magalhães: o *design* como instrumento de desenvolvimento cultural. In: Oliveira, Sandra Ramalho e; Vandresen, Monique; Scoz, Murilo (org.). *Desafios da pesquisa em design*. Florianópolis: Ed. da Udesc, 2016, p. 33-49.

LAVINAS, Laís Villela. *Um animal político na cultura brasileira: Aloisio Magalhães e o campo do patrimônio cultural no Brasil (anos 1966-1982)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

LEITE, João de Souza (org.). *Encontros: Aloisio Magalhães*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014.

LIMA, Guilherme Cunha. Investigando o livro e a moderna tipografia brasileira. XX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, GT Produção editorial, 1997.

MAIA, Tatyana de Amaral. A construção do “senado da cultura nacional” em tempos autoritários (1967-1975). Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional – Programa Nacional de Apoio à Pesquisa, 2010. Disponível em: [https://www.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/producao/pesquisa/construcao-senado-cultura-nacional-tempos-autoritarios-1967//tatyana\\_maia.pdf](https://www.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/producao/pesquisa/construcao-senado-cultura-nacional-tempos-autoritarios-1967//tatyana_maia.pdf). Acesso em 17 jan. 2019.

MAURICIO, Jayme. O ninho da águia: Burlle Marx no Sítio de Guaratiba. *Correio da Manhã*, Rio

de Janeiro, 25 nov. 1969, Anexo, p. 3.

MAURICIO, Jayme. Quentin no Museu. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 nov. 1969, Anexo, p. 3.

MAURICIO, Jayme. Do Café: critérios Concurso de Cartazes. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 nov. 1969, 2º Caderno, p. 3.

MAURICIO, Jayme. Aloísio Magalhães nos EE. UU. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 mar. 1956, 1º Caderno, p. 16.

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.

O GRÁFICO AMADOR. Noticiário. Recife, n. 1, 1955.

PAIVA, Joaquim. Entrevista com Alair Gomes, 19 jul. 1983. Localizado no Centro de Documentação da Funarte, Rio de Janeiro. Não paginado. Texto datilografado. Uma versão encontra-se em Joaquim Paiva entrevista Alair Gomes, 1983: pela primeira vez publicado em português. *Zum, Revista de Fotografia*, São Paulo, n. 6, abr. 2014. Não paginado. Disponível em: <https://goo.gl/nhRc6B>. Acesso em 17 nov. 2018.

PENA FILHO, Carlos. Volta Aloísio Magalhães da Europa. *Jornal do Commercio do Recife*, 25 ago. 1957, s.p.

PITOL, André. “Fotografia se faz no laboratório”: arte, ciência e trocas transnacionais nas produções fotográficas de Alair Gomes e José Oiticica Filho. In: Elias, Tatiane de Oliveira; Scherer, Fernando (orgs.). *Arte e política na América Latina durante a Guerra Fria*. 1 ed.: epubli, 2020, v. 1, p. 11-43.

PITOL, André. Alair Gomes in the United States: New perspectives on Brazilian photography. *Photographies*, v. 12, n. 1, 2019, p. 45-61. DOI 10.1080/17540763.2018.1501727. Acesso em: 1 nov. 2021.

SANTOS, Alexandre. *A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo-outra*. 2006. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

TELLES, Martha; TORRES, Fernanda. A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970. *ARS*, São Paulo, v. 15 n. 29, 2017, p. 174-199. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/128182/127935>. Acesso em 16 jan. 2019.

Artigo submetido em setembro de 2021 e aprovado em novembro de 2021.

**Como citar:**

PITOL, André. Algumas parcerias foto/gráficas de Alair Gomes: Burle Marx, Magalhães e Fiore. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 42, p. 210-233, jul.-dez. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n42.16>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.