



MODERNISMOS EM DIÁLOGO

O PAPEL SOCIAL DA ARTE E DA FOTOGRAFIA A PARTIR DA OBRA DE HANS GÜNTER FLIEG

Organização
Helouise Costa
Marcos Fabris

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo



DOI:10.11606/9788594195180

MODERNISMOS EM DIÁLOGO
O PAPEL SOCIAL DA ARTE E DA FOTOGRAFIA A PARTIR DA OBRA DE HANS GUNTER FLIEG

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

Helouise Costa
Marcos Fabris
(Organização)

ebook

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Museu de Arte Contemporânea
MAC USP
São Paulo
2015



São Paulo

2015 (Permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais)

© 2015 – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Rua da Praça do Relógio, 160 - 05508-050 - Cidade Universitária - São Paulo/SP -
tel.: 11 3091 3039 - email: mac@usp.br - www.mac.usp.br

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-94195-18-0



Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Lourival Gomes Machado do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Modernismos em diálogo : o papel social da arte e da fotografia na obra de Hans Gunter Flieg / organização Helouise Costa e Marcos Fabris. São Paulo : Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015 (MAC ESSENCIAL,6).

146 p. ; il.

ISBN 978-85-94195-18-0

DOI:10.11606/9788594195180

1. Fotografia – Brasil – Século 20. 2. Sociologia da Arte. 3. Modernismo. 4. Industrialização.
5. Flieg, Hans Gunter, 1923-. 6. Universidade de São Paulo. Museu de Arte Contemporânea. I. Costa, Helouise. 2. Fabris, Marcos.

CDD – 770.981

Ficha do catálogo

Autores: Ada Ackerman; Annateresa Fabris; Sergio Burgi; Ricardo Mendes; Marcos Fabris; Laura González Flores; Helouise Costa; Pedro Coelho Fragelli; Vanessa Sobrino Lenzini; Eduardo Augusto Costa; Erika Zerwes.

Obra Capa: Fábrica Duchen, c.1954, Guarulhos-SP • Hans Gunter Flieg/Acervo Instituto Moreira Salles

Preparação Documentação: Erika Zerwes

Tradução: Marcos Fabris

Projeto Gráfico/Edição de Arte: Elaine Maziero

Editoração Eletrônica: Roseli Guimarães

SUMÁRIO

Apresentação	
Helouise Costa / Marcos Fabris	5
Conferências	
Margaret Bourke-White and Soviet Russia	
Ada Ackerman	9
Evidência e mistério: o objeto na fotografia moderna	
Annateresa Fabris	25
Hans Gunter Flieg: vida e obra	
Sergio Burgi	41
O fotógrafo quando jovem: o calendário Pirelli para 1949	
Ricardo Mendes	54
Fantasmagorias da modernização: trabalho e técnica em Weegee e Hopper	
Marcos Fabris	70
La modernidad imaginada / imaginaria de la fotografía en México y Brasil	
Laura González Flores	84
Espaços da arte: fotografia moderna e representação em Peter Scheier	
Helouise Costa	99
Comunicações	
Geometria, natureza, trabalho, mercado: uma fotografia amazônica de Mário de Andrade	
Pedro Coelho Fragelli	115
Hans Gunter Flieg e o Foto-Cine Clube Bandeirante: no diálogo sobre cristais, o moderno compartilhado	
Vanessa Sobrino Lenzini	123
A disciplina do fotógrafo: Hans Gunter Flieg e a História da Arte.	
Eduardo Augusto Costa	131
O estranhamento como parte do léxico imagético da fotografia moderna	
Erika Zerwes	138
Os autores	142

Modernismos em diálogo: o papel social da arte e da fotografia a partir da obra de Hans Gunter Flieg

Helouise Costa

Marcos Fabris

O presente livro reúne a maioria das conferências e todos os resumos expandidos das comunicações apresentadas no seminário internacional *Modernismos em diálogo: o papel social da arte e da fotografia a partir da obra de Hans Gunter Flieg*, realizado no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, nos dias 13, 14 e 15 de abril de 2015. O seminário teve como objetivo refletir sobre os desdobramentos dos processos de modernização no campo da cultura ocorridos em meados do século XX, tendo como mote questões suscitadas pela exposição do fotógrafo Hans Gunter Flieg realizada no MAC USP¹. O evento buscou repensar as relações entre os imperativos econômicos e as inovações tecnológicas da modernidade no campo da produção imagética em um momento em que a cultura se tornava cada vez mais globalizada e centrada na visualidade.

Imigrante alemão de origem judaica, Hans Gunter Flieg chegou ao Brasil em 1939, instalando-se na capital paulista, que nas duas décadas seguintes passaria por um intenso processo de desenvolvimento industrial. Foi em um mercado de trabalho emergente que ele deu início a suas atividades como fotógrafo, dedicando-se à indústria, ao *design*, à arquitetura e à publicidade. A produção de Flieg logrou conciliar o rigor da Nova Objetividade alemã (*Neue Sachlichkeit*) e as contradições da modernização de viés industrialista que então se implantava no Brasil. Sua obra deu materialidade visual a um imaginário repleto de promessas e potencialidades, nem sempre concretizadas, e esteve em sintonia com certas experiências modernistas ocorridas em outros países. Investigar esses possíveis diálogos, a fim de situar a obra de Flieg em uma perspectiva global, foi o que motivou o convite aos conferencistas e a chamada pública para a apresentação de comunicações por parte de pesquisadores de áreas afins.

¹ A exposição *Flieg fotógrafo - Indústria, design, publicidade, arquitetura e arte na obra de Hans Gunter Flieg* foi realizada no MAC USP pelo Instituto Moreira Salles com fotografias de seu acervo, no período de 20 setembro de 2014 a 26 de julho de 2015.

Realizado em um museu público universitário, o seminário, que originou este livro, buscou atender não apenas à comunidade acadêmica, mas também ao público interessado em geral. As discussões propostas giraram em torno de quatro grandes eixos, a saber: 1. Experiências modernistas; 2. Hans Gunter Flieg, fotógrafo; 3. A potência crítica da matéria moderna e 4. Arte e técnica. Ressalte-se, por fim, que a exposição foi resultado de uma parceria entre o MAC USP e o Instituto Moreira Salles. Já o seminário e o presente livro foram realizados pelo MAC USP, que contou com o apoio imprescindível da FAPESP, da CAPES e do PGEHA². As três atividades somaram esforços para divulgar a obra de Hans Gunter Flieg e fomentar reflexões aprofundadas sobre o seu importante e pouco conhecido legado.

Participantes do *Seminário Modernismos em diálogo: o papel social da arte e da fotografia na obra de Hans Gunter Flieg*

- Ada Ackerman
- Annateresa Fabris
- Eduardo Costa
- Erika Zerwes
- Helouise Costa
- Laura González Flores
- Lorenzo Mammì
- Martina Merklinger
- Marcos Fabris
- Marcos Soares
- Pedro Fragelli
- Ricardo Mendes
- Sérgio Burgi
- Vanessa Sobrino Lenzini

² Infelizmente, devido aos direitos autorais, não foi possível incluir neste volume a maioria das imagens comentadas nos textos

Modernisms in dialogue. The social role of art and photography stemming from the work of Hans Gunter Flieg

Helouise Costa

Marcos Fabris

This book brings together the lectures presented at the international seminar *Modernisms in dialogue. The social role of art and photography stemming from the work of Hans Gunter Flieg*. The seminar goal was to reflect upon the outcome of the processes of modernization in the field of culture in the 20th Century, from the issues raised by the exhibition *Flieg photographer – Industry, Design, Advertising, Architecture, and Art in the oeuvre of Hans Gunter Flieg*, which took place at the Museum of Contemporary Art at the University of São Paulo, MAC USP (2014-2015). The event intended to rethink the relationship between modernity economic imperatives and technological innovations related to imagery at a time when culture became more and more globalized and centered on visuality.

Hans Gunter Flieg, a German immigrant of Jewish origin, arrived in Brazil in 1939 and settled in São Paulo, a city undergoing an intense process of industrial modernization. A photographer in an emerging labor market, he photographed for industry, design, architecture, and advertising. His work attempted to conciliate the rigor of The New Objectivity (*Neue Sachlichkeit*) with the contradictions of the industrialist modernization being implemented in Brazil at the time. His oeuvre produced a concrete visual imagery, full of promises, not always fulfilled; it was also in tune with certain modern experiences taking place in other countries. Investigating such dialogues and placing Flieg's work in a global perspective motivated the invitations to lecturers and an open call to researchers of related fields.

Taking place in a museum of a public university, the seminar aspired to fulfill the needs of the academic community, as well as that of the general public. The discussions proposed were articulated

around four roundtables, composed of invited lecturers. There were also two sessions of selected communications from a call for papers. The exhibition was the result of a partnership between MAC USP and Instituto Moreira Salles. The seminar and this book were organized by MAC USP with support provided by FAPESP, CAPES and PGEHA³. These initiatives joined forces in order to help spread the work of Hans Gunter Flieg and encourage deeper reflection about his important, albeit relatively unknown, legacy.

Seminar participants *Modernisms in dialogue: the social role of art and photography in the work of Hans Gunter Flieg*

- Ada Ackerman
- Annateresa Fabris
- Eduardo Costa
- Erika Zerwes
- Helouise Costa
- Laura González Flores
- Lorenzo Mammì
- Martina Merklinger
- Marcos Fabris
- Marcos Soares
- Pedro Fragelli
- Ricardo Mendes
- Sergio Burgi
- Vanessa Sobrino Lenzini

³ Unfortunately, due to copyright, it was not possible to include in this book most images commented by the authors in their texts.

Margaret Bourke-White and Soviet Russia

Ada Ackerman

Resumo

Primeira fotógrafa estrangeira profissional autorizada a registrar a industrialização e coletivização russas, Margaret Bourke-White ganhou fama ao viajar pela União Soviética entre 1930 e 1932. Este período de sua vida e de sua arte jamais foi documentado a partir de fontes primárias. Utilizando-se da documentação encontrada em arquivos norte-americanos e russos, esta palestra pretende iluminar esta parcela de sua produção.

Abstract

Margaret Bourke-White became famous as the first foreign professional photographer authorized to take photographs of Soviet industrialization and collectivization between 1930 and 1932. This part of her life and art has never been documented with primary sources. Relying on American and Russian archives, this lecture proposes to shed new light on this production.

If the American photographer Margaret Bourke-White is usually famous for her photojournalistic production, one must remember that she began her photographic career as an industrial photographer, and as a very successful one. Bourke-White was at the end of the twenties an active proponent of the Machine Esthetic which was widespread then in the United States, in literature as well as in visual arts, embodied in works by Paul Strand, Charles Sheeler, Morton Schamberg, Joseph Stella, just to quote few of them. This aesthetic was born from industry, as the advertiser Earnest Elmo Calkins would sum it up in 1927: *“Machines are native with us, and the effort to beauty them has created a new field of artistic endeavor⁴”*. The machine aesthetic relied on a conception of beauty as simplicity and functionality that Bourke-White would define herself in 1929 in the following terms: *“Whatever art will come out of this industrial age will come from the subjects of industry themselves, which are sincere and unadorned in their beauty, and close to the heart of the people⁵.”*

⁴ *The Atlantic Monthly*, vol. 140, August 1927, pp. 141-56.

On Bourke-White and the Machine Aesthetic, see Theodor M. Brown, *The Machine Aesthetic and modernism, Margaret Bourke-White, a photojournalist*, Ithaca, Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, 1972, pp. 23-43.

⁵ Margaret Bourke-White, Blast furnaces, *Worlds work*, vol. 58, n° 9, September 1929, p. 43.

Bourke-White's career as an industrial photographer started in 1928, when her work was noticed by Elroy Kulas, the president of Otis Steel, who hired her in order to create advertising photographs for his company. She was then contacted in 1929 by Henry Luce, who wanted her to join his new industrial magazine, *Fortune*, which aimed to provide to his rich and active readership beautiful industrial pictures. Bourke-White's fame as an industrial photographer went through a significant shift when she managed, in 1930, to take pictures of Soviet Russia going through the experiment of the First Five-Year Plan, that is a process of very fast industrialization.

In that respect, Bourke-White's work can be paralleled to Hans Gunter Flieg's careful documentation of Brazil's industrialization between the fifties and the seventies. In general, Flieg shares Bourke-White's concerns with geometry, textures, sharp lines and contrasts. Some images are very striking in their likeness: for instance, one can compare Bourke-White's picture of the Dnieper Stroy Dam, made in 1931, with Flieg's photograph of the Cachoeira do França dam in Rio Juquia Valley (1975). We find a similar sense of admiration in front of man's building power, of his demiurgic-like capacity to erect huge structures; a similar fascination towards man's ability to transform nature into industry as it is well demonstrated, in both compositions, by the role played by the clouds.

Flieg's pictures display, just as Bourke-White's, the close synergy that links machines to men as equal parts of a huge organism; Flieg's camera scrutinizes, just as Bourke-White's, the details and the geometrical shapes of industrial structures, in order to create monumental and impressive compositions. As Bourke-White was one of the photographers that the famous magazine *Life* hired at its beginnings - her picture of American Fort Peck Dam was even used to illustrate its very first issue, Flieg must have been familiar with Bourke-White's work. Indeed, Flieg has underscored that among his various sources of inspiration, the magazine *Life* played an important role: "*North American photo magazines remained available throughout the war. Of particular interest to me was Life which had outstanding photographers.*"

Because of those affinities between Flieg's industrial pictures and Bourke-White's, this paper will come back on the episode of Bourke-White's encounter with Soviet Russia, as this experience represented a climax in her career as an industrial photographer.

A successful experience in Soviet Russia

During the summer of 1930, Bourke-White, then aged just 26 and already famous in the United States for her industrial photographs, found herself in Germany having been commissioned by her employer, *Fortune*, to take reportage photographs of the factories of the Ruhr valley. Bourke-White was determined, contrary to the advice of the editors of *Fortune*, to travel on from there to the Soviet Union in order to witness and record the transformations brought about by the Five-Year plan which at the time was the subject of much fantasy and controversy in the United States. After long and complicated negotiations, Bourke-White finally succeeded in entering Soviet territory and stayed there for five weeks between August and September 1930. She took over 800 photographs. This was the first time a professional photographer from abroad had been allowed to take pictures of the “*Piatiletka*”. Moreover, as Bourke-White recounted in her travelogue, *Eyes on Russia*, which was published one year later, she was granted special status since the Soviet government decided to make her their official guest and paid all her expenses⁶. Having just completed her first trip to the USSR, she wrote to her mother the following words:

I have had a vast successful trip and my position is unique here among the Soviets. With the government papers I have, as one Russian expressed himself to my interpreter, I could go to the moon⁷.

As well as facilitating Bourke-Whites trip between August and September 1930, the authorities were clearly very satisfied with it since they allowed her to return to the USSR in 1931 to take more photographs and again in 1932 to shoot a documentary film. She took advantage of that trip to travel to Georgia to Didi-Lilo, the village where Stalin’s father was born, and she was granted the extremely rare privilege of being allowed to take a photograph of the Leader’s great-aunt. She also went on to photograph his mother in Tiflis (now Tbilisi). In 1941 Bourke-White returned one last time to the Soviet Union and managed to take a portrait of Stalin, which was reproduced on the front cover of *Life* magazine. She also provided exclusive coverage of the aerial bombing of Moscow and took photographs documenting the battles of the Red Army.

⁶ Margaret Bourke-White, *Eyes on Russia*, New York, Simon and Schuster, 1931, p. 42.

⁷ Margaret Bourke-White to her mother, letter dated 10 September 1930.

Syracuse University Library Special Collections, Margaret Bourke-White Papers, Box 2, p. 4.

Surprisingly, monographs devoted to Bourke-White state these facts without ever seeking to explain them. Why did the Soviet government grant such favours to the American photographer? Why pay a foreign photographers expenses at a time of real financial hardship when the country was not short of own talented photoreporters? What were the stakes and expectations of this agreement, on both sides? Was there any interaction between Bourke-White and the Soviet Unions key cultural figures?

The Five-Year plan, an ideal topic

Bourke-White's motivations to shoot Soviet Russia at the time were not at all ideological as she claimed it herself in her book: "I did not go to the U.S.S.R to study it as a political and social experiment. I knew very little about its politics and sociology⁸."

In fact, her book, which reads above all like a tale of adventures contains very few political and economic considerations. Bourke-White was not yet the left-wing activist she went on to become when she met in 1935 her future husband, Erskine Caldwell. In 1930 she was a photographer employed by industrialists who paid her handsomely to take promotional photographs for glossy magazines. Above all she was driven by a burning ambition as she sought to establish her reputation as an industrial photographer - a largely masculine specialism at the time. As she explained herself, it was very important for her to manage to be the first to take pictures of industrialization of Soviet Russia, as it was a unique subject in the history of mankind:

Russia is trying to do an astonishing thing. It is struggling to transmute an agricultural country into an industrial country, almost overnight: to do in a few short years what took half a century in the West⁹.

Useful images, both abroad and in the Soviet Union?

There could be several reasons for the inordinately warm welcome Bourke-White received from the Soviets. First, we obviously cannot exclude the theory that she was a spy or a double agent. For a long time the FBI considered the possibility that Bourke-White might have been

⁸ *Eyes on Russia*, *op. cit.*, p. 22.

⁹ *Eyes on Russia*, *op. cit.*, p. 22.

acting on behalf of the Soviet Union¹⁰. However, these suspicions did not constitute sufficient proof insofar as they did not arise until the 1940s and 1950s in an America that was in the throes of McCarthyism. Given the current lack of access to archives, such as those of the NKVD or the KGB, it is hard to come to any conclusions on the matter. However, there are other more tangible elements which might explain the Soviet authorities favourable treatment of Bourke-White.

First of all, following its rapid industrialisation, the USSR wanted the West to see it as a first-rate economic power to be reckoned with. USSR's aim was then to officially recognized by the United States (which would only happen in 1933). Moreover, with the economic recession hitting Europe and the United States hard, the Five-Year plan seemed to many Westerners to represent an interesting alternative to capitalism. That was one of the reasons why American literature on the USSR and on the Five-year plan was continually growing, so as increased Western tourism to the Soviet Union. Bourke-Whites venture, then, was part of a general dynamic of curiosity shown by Americans for the Soviet Union which the Soviets were quick to encourage.

To Soviet officials it seemed very precious that a talented photographer like Bourke-White would distribute, on her return to the United States, photographs which so eloquently documented the progress of Soviet industrialisation. This is revealed in a letter sent during the summer of 1930 by Boris Skvirsky to VOKS, *the Soviet Society for Foreign Cultural Exchanges*. A major figure in American-Soviet relations, Skvirsky was then head of the Russian Information Bureau in Washington, an unofficial organisation set up in 1923. One of his tasks was to make it easier for American citizens to obtain visas for the USSR. It was Skvirsky that Bourke-White went to see when she decided to go to Russia. Skvirsky warmly recommended her to VOKS, convinced that she would be useful to the Soviet cause:

Dear Fedor Nikolaevich,
Leading photographer Margaret Bourke-White intends to visit our Union at the start of July of this year. She specialises in photographing industrial manufacturing processes. I have seen examples of her work which is altogether interesting and original. [...] She intends to take a whole series of artistic photographs of our industrial organisations. Bourke-White then envisages exhibiting a selection of these photographs in various museums on her return to the United States¹¹.

10 FBI correspondence and reports to Bourke-White's status as a communist, Syracuse University Library Special Collections, Vicki Goldberg Papers, box 1.

11 Boris Skvirsky, letter dated 6 June 1930 to Fedor Petrov, GARF Archives (Moscow), R 5283-3-127, p. 2.

Soviet officials also thought that her pictures could be useful for the Soviet cause. Bourke-White recalls in her book how the official Leonid Serebriakov, in charge of Soviet railways, showed his enthusiasm when he looked at her photographic works: "You can be of great service to the Soviet Union. Your pictures are just what Russia needs¹²."

However, the interest the Soviet authorities took in Bourke-Whites work cannot simply be explained by their desire to send a positive image of Russia back to the Americans. Soviet officials felt that her photographs could also be positively used within Russia itself, because of their similarity to Soviet art. Boris Skvirsky also highlighted this opinion when he recommended the young American woman to VOKS:

I imagine her visit might be of interest to SSSR *na stroike* magazine insofar as her work bears a resemblance to theirs. [...] I would recommend that the comrades who run the photographic department of VOKS meet Bourke-White since her visit will doubtless be hugely beneficial to them¹³.

Indeed, when Bourke-White arrived in Moscow, VOKS organized for her a meeting with the editors of *Ogoniok* and *Prozhektor* magazines, whose immense popularity was due in part to their stunning photographic illustrations, and with the director of the TASS news agency.

This conviction that Bourke-Whites work shared affinities with Soviet art was well-expressed by Maurice Hindus, one of Americas most reputable experts on the Soviet Union whom Bourke-White met during the summer of 1930. Hindus - who was Bourke-Whites lover at the time - was convinced that only the Soviets could appreciate the true value of her photographic output, as he explained to her in a letter:

You have a great future in Russia - more real recognition, though very little money, than in any other country in the world and it would be too bad to spoil the chances of attaining it. Your unparalleled capacity to dramatize the machine cannot possibly bring you the same appreciation in America that it can in Russia, for the Russians are the very people who, at this period of their history at any rate, spiritualize the machine. [...] the first always also implies the second. I thus believe Russian can give you great fame¹⁴.

12 *Eyes on Russia*, op. cit., p. 39.

13 Boris Skvirskii, letter of 6 June 1930 to Fedor Petrov. GARF, R 5283-3-27, p.1. Note that the magazine known as SSSR *na stroike* (*The USSR in construction*), which was launched in 1930, aspired to become the Communist equivalent of *Fortune*. Érika Wolf, "La revue L'URSS en construction en 1930" in Kristian Feigelson éd., *Caméra politique. Cinéma et stalinisme*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 61-72.

14 Maurice Hindus, letter dated 15 October 1930 to Margaret Bourke-White. Syracuse University Library Special Collections, Margaret Bourke-White Papers, Box 22, pp. 1-2.

A lukewarm artistic welcome

It remained to be seen whether these expectations were justified. Bourke-White was given the opportunity to show her work in Moscow at a lecture organised for her by the editor of a magazine (I have not managed to find out who he was), who asked her to expose her conceptions about industrial photography:

You must address our young people. You must talk to them about art and photography. We will gather them together, the editors, the artists, the photographers, and you will talk to them about the art of photographing the machine¹⁵.

Bourke-Whites talk consisted of mainly practical considerations, and relied on her conception of beauty as functionality:

[pay] careful attention to lighting so the quality material is brought out"; "it is the very blackness and whiteness of photography that makes it so suitable for industrial objects"; "a dynamo is as beautiful as a vase, but it was never meant to be beautiful; in the very economy of its form lies its artistic value¹⁶.

Contrary to the editors expectations, her talk failed to have a strong impact on the Russian photographic milieu. The first proof of that was the scant interest shown by the Soviet photographic press in Bourke-Whites work. It took until March 1932, so almost two years after Bourke-Whites first visit to the USSR, for one of her photographs to appear in the Soviet press. For the cover of its 312th issue, the illustrated magazine *Prozhektor* used a famous photograph taken by Bourke-White in 1931 in Magnitogorsk showing a factory worker handling a long length of piping. The photograph had been reproduced in March of the same year in the United States in one of Bourke-Whites photo-reportages on the Soviet Union for the *New York Times Magazine*. *Prozhektor* captioned the photograph as follows, emphasising its foreign origin: "Photo-study by the American photographer Margaret Bourke-White." Despite the photograph being reproduced on the cover, no further details were provided inside the magazine about its subject matter or about Bourke-White.

¹⁵ *Eyes on Russia*, op. cit., p. 63.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 64-65.

A systematic browsing of Soviet illustrated press reveals that until 1932, except this case with *Projektor*, not one magazine or illustrated journal in Russia had alluded to or reproduced Bourke-White's photographic work, which shows that Soviet officials' hopes that Soviet press might use Bourke-White's photographs were not fulfilled at all. However, one exception is worthy of a mention. In November 1930, shortly after Bourke-White's departure from the USSR, *Sovietskoe Foto* magazine published an article by Leonid Mezhericher (1898-1938), who was a leading photography critic in the Soviet Union. Entitled "Man and machine in photography", the purpose of the article was to purge Soviet industrial photography of any ideologically harmful foreign influences¹⁷. Mezhericher rejoiced in the fact that workers and machines in the USSR had become a favourite subject matter for amateur photographers but he deplored their fascination for machines to the detriment of humans:

"The subject matter of choice for Soviet amateur photographers is machinery and factories. That is good. However, very often, humans are erased or "forgotten", despite being the creators and masters of the machines. And that is not good¹⁸."

The author felt that this wrong tendency in Soviet photography could be blamed on bourgeois industrial photographers from capitalist. According to him, Westerners delighted in photographing machinery from an exclusively formal perspective, which was unacceptable from a proletarian point of view. He lamented the fact that such predilections were contaminating Soviet photography:

This is reflected in the way the subject matter is shot, in the composition of the photograph and in its expressiveness. Unfortunately, Soviet photography sometimes appears to have fallen victim to this bourgeois influence and this blind fascination for the form of the machine itself¹⁹.

Besides these strictly formal concerns, Mezhericher explained, not without contradictions, that bourgeois photographers were also worshipping machines as entities eclipsing human workers. Machines were then being celebrated for their ability to embody the power and domination of bourgeoisie. Once again, Mezhericher noted the harmful influence of bourgeois Westerners over Soviet photographers who were adopting this point of view. He illustrated this by referring to two photographs:

¹⁷ L. Mezhericher, Chelovek i mashina na snimke, *Sovietskoe Foto*, 21, noiabr 1930, pp. 586-588. (*Underlined by the author*)

¹⁸ *Ibid.*, p. 586.

¹⁹ *Ibid.*

Look, for example, at Photo No.1 (taken by an American photo-reporter). Look how imposing the machine is, how pathetic and insignificant the worker toiling beneath it seems! Is this photograph not related to the Soviet photograph No.2 (of ploughshares being sharpened)? The composition of the latter is such that the machine appears, like a predator swooping on its prey, to be falling on top of the worker, as if to crush and oppress him while he toils beside it, weighed down by this thankless task. This treatment is entirely inconsistent with our ideology and our vision of work²⁰.

The full-page, Photo No.1, simply labelled “Man and the machine” was, in fact taken by Margaret Bourke-White in 1929. It was probably part of the portfolio of industrial photographs which Bourke-White showed to the people she met during her trip to the Soviet Union. The fact that Mezhericher does not mention her by name - he simply points out that the photograph is taken by “an American photo-reporter” - is revealing: he is refusing to give her any publicity via the magazines readership. But he is also sending a very clear message to the officials who supported Bourke-White: work such as hers should not be encouraged to serve as a source of inspiration for Soviet photographers. Indeed, throughout his article, Mezhericher repeatedly insists on the need to eliminate “foreign influences” and on the fact that Soviet photography must “*make a firm break with the bourgeois tendency to represent work as a burden and workers as an accessory to machines*”²¹.

Mezherichers position must be understood in the light of the debate on photography which was raging at the time in illustrated journals. Conscious of the key role that photographs could play as illustrative and agitational material for the cause of Soviet construction, these journals sought to promote proletarian photography, in other words an amateur photography widely practised by the masses. In that respect journalists were tirelessly encouraging the setting-up of amateur photography clubs (*fotokruzhki*) across the whole country. Numerous articles appeared, describing the emergence and activities of amateur proletarian photography clubs, not only in the USSR but also abroad. This promotion of proletarian photography was coupled with a deep suspicion of the photographic formalism embodied by the October group (Rodchenko’s group) whose work proved to be formally very similar to that of Bourke-

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*

White. Furthermore, critics like Mehericher actively campaigned for photographs taken by Soviets to be more widely circulated abroad, to a far greater extent than they ever sought to introduce Soviets to the photographic work of foreign celebrities. These are all reasons why Bourke-White did not figure in the Soviet photographic journals of the day which were largely dominated by the “proletarian” paradigm. Finally, we must take into account a more general suspicion in the Soviet Union of other countries and their “bourgeois influence” which started with the “Great Purge”.

This does not mean that Bourke-White had no impact on Soviet cultural figures. Indeed, she developed lasting relationships with certain avant-garde artists.

Bourke-White and the Soviet Avant-Gardists

First, Bourke-White formed a strong friendship with Sergei Eisenstein whom she met in New York in early June 1930 through Boris Skvirskiy, when the filmmaker was on the point of leaving for Hollywood. Skvirskiy thought that Eisenstein might be able to help the young woman make inroads in the Soviet Union²². This meeting developed into a memorable photographic session where Bourke-White immortalised the filmmaker as he was being shaved in her studio at the top of the Chrysler Building. Eisenstein view the scene as a visual pun between the skyscraper and the razor, both being scraping instruments, as it is revealed by the caption he wrote later in German under his copy of the photograph: he wrote later in German under his copy of the photograph: “S.M. Eisenstein. 61-te Etage des Chrysler Gebaudes (“*Wolkenkratzer un Kinnakratzer*”). New York. Photo von Margaret Bourk-White²³”. During this photographic session, Eisenstein, handed Bourke-White some letters of recommendation addressed to influential Soviet figures. Later that year after her first trip to Russia, by way of a thank-you for his help, she sent him an industrial photograph signed with the following dedication: “*To Sergei Eisenstein, with my admiration and my regards*”²⁴. In 1940 she sent him a photograph of an owl from her series of animal photographs taken for *Life* magazine which she described thus: “*This is the eternal portrait*

22 That's why I put her in contact with Eisenstein and the president of Amkino. Boris Skvirskiy, letter dated 6 June 1930 to Fedor Petrov, chairman of VOKS, *loc. cit.*

23 Eisenstein Museum collection. Moscow.

24 Sergei Eisenstein Collection, RGALI (Moscow), 1923-2-2283.

of Eisenstein²⁵". This last portrait reveals a complicity between the two artists: while indulging in one of the filmmaker's favourite pastimes - spotting comic likenesses between humans and animals - it symbolises Eisenstein as the philosophical animal *par excellence*, the famous "Owl of Minerva". This complicity is also evident in the dedication she wrote to him in a copy of her book *Eyes on Russia* that she sent him on 7 April 1932: "To Sergei Eisenstein, the only man to be shaved in my studio, 800 feet above the sidewalk - the highest shave to be received by any living man²⁶."

Bourke-White also took a keen interest in the fate of Eisenstein's Mexican film, *¡Que Viva Mexico!*, which, to his great annoyance, he was prevented from editing when the rolls of film were seized by his backer, Upton Sinclair. Intellectuals from around the world mobilised in an attempt to get the film returned to Eisenstein. In the United States *Experimental Cinema* magazine proved very active in this campaign. It was Bourke-White, however, who was contacted by Seymour Stern, the editor of the magazine, to ask for the film director's address in Moscow, anxious not to have to pass through official channels: "We would greatly appreciate your aid in helping us to reach Eisenstein at once. We do not wish to write him through the usual Amkino channels²⁷."

Stern asked the photographer to express *Experimental Cinema's* moral support to the filmmaker. As we can see from a letter he sent her in 1933, he considered her to be a reliable intermediary who might get access to exclusive information:

We know of your friendly relations with Eisenstein and we would be very happy if you would help us out. We want him to know that his students and followers in the United States are putting up a fight to the finish to save his Mexican film. Incidentally, if there is any light you can shed on the Mexican project, we shall be very happy to hear from you²⁸.

Through her friendship with Eisenstein, Bourke-White came into contact with his famous cameraman, Eduard Tisse. Tisse initiated her in the art of filming in 1932 and later went on to help her shoot a film version of *Eyes on Russia* (1933). There exists a collection of letters and

25 *Ibid.*

26 Copy kept at the Eisenstein museum, Moscow.

27 Letter of 16 March 1933, Syracuse University Library Special Collections, Margaret Bourke-White Papers, Box 47.

28 Letter of 24 May 1933, Syracuse University Library Special Collections, Margaret Bourke-White Papers, Box 47.

telegrams recounting the long-distance collaboration between Bourke-White and Tisse²⁹. He provided Bourke-White with a number of images of Russia that she needed for her film. This is revealed, for example, in the telegram the photographer sent Tisse on 17 February 1933:

For completing scenario my movie need your help selecting available material Moscow Stop Have cooperation Amtorg Intourist here arranging transportation Stop Want Magnetogorsk [sic] Tractorstroy any good industrial shots from newsreel or other stuff³⁰.

Bourke-White trusted him entirely to select the best material available in Moscow: "I know you can make the selection just as well as I could have if I were there, in fact I believe you could make them better and I would be very willing to rely on your judgement³¹."

In Soviet cinema circles Bourke-White also forged strong links with Vsevolod Pudovkin whom she met during her first trip to the Soviet Union. She wrote that he visited her in her hotel in Moscow, curious about her photographs. They apparently spent the whole night until dawn discussing the challenges of framing and lighting as well as Pudovkin's conceptions about sound movies, then one of his main preoccupations³². The filmmaker left with a photograph of a Dalmatian. In her correspondence with the filmmaker Bourke-White alludes delightedly to the discussions they had that night: "It was one the high spots of my stay [*in Moscow*]. I look forward to seeing you when I return to Russia again. I am reminded of you every time I run across prints of my dog picture. I am so pleased that you asked me for it³³."

Then in another letter she informs him of the publication of *Eyes on Russia*:

Since I have returned to America, I have managed to buy your *Film Technique*, which I have read with a great deal of pleasure. You will be interested to know that I have a book of my own, my first, coming out this fall. It is to consist of about forty of my Russian pictures and is being published by Simon and Schuster³⁴.

29 Margaret Bourke-White Papers, Eduard Tisse, Box 52, 1933.

30 *Ibid.*

31 Letter of 20 February 1933, p. 2-3, *ibid.*

32 *Eyes on Russia*, *op. cit.*, p. 69-70.

33 Letter of 6 March 1931 to Vsevolod Pudovkin. Syracuse University Library Special Collections, Margaret Bourke-White Papers, Box 40, p. 1.

34 Letter of 10 August 1931 to Vsevolod Pudovkin, *ibid.*

So at least Pudovkin and Eisenstein were familiar with Bourke-Whites photographic oeuvre. It is hard to know whether they were in any way inspired by it since Bourke-White herself was hugely influenced by Russian cinema, especially by films like *October*, as she would declare it herself³⁵. But it is highly probable that these filmmakers showed her photographs to their respective circles of acquaintances, thus contributing to make Bourke-White's work more widely known in the USSR.

It is astonishing to note that Bourke-White's archives contain very few traces of contact with Soviet photographers. Bourke-White only seems to have corresponded with the futurist poet Sergey Tretyakov - whom she probably met again through Eisenstein, who was one of his great friends and colleagues at *LEF*. Tretyakov was very interested in photography and was himself passionate about taking photographs. He considered photography to be of equal importance to his literary and journalistic activity and extolled the virtues of the "literature of fact" so dear to constructivists³⁶. Bourke-White met him during one of her stays in Moscow, after which she kept him informed of her photographic activities, as revealed in a letter dated 1931:

I have often thought about the short talk I had with you at VOX [i.e., VOKS], [...] I took a number of pictures of Sovkhoz n° 2 *Verblud*. I am sending you a copy of the magazine *Fortune*, which contains some of the pictures³⁷.

It is, however, more than likely that other Soviet photographers knew Bourke-White's work. Aleksandr Rodchenko, for example, must have been familiar with her output, given the close attention he paid to foreign photography³⁸. Moreover, Rodchenko's archives reveal that in 1931 Bourke-White took out a subscription for him to *Fortune* magazine which featured many of her Russian photographs³⁹. But Rodchenko never mentions her, either in his published writings or in his diaries. In reality, it would seem that Bourke-White learned more from Soviet photographers than vice versa. Indeed, some of the work she did after her trips to the Soviet Union is strongly reminiscent of that of her

35 Vicki Goldberg, **Margaret Bourke-White**, cat. exp. New York, International Center of Photography, 1988, p. 11.

36 Sergey Tretyakov, Foto-apparat - zhurnalistu! **Sovietskoe Foto** 9, 1927, p. 260-262.

37 Letter of 6 March 1931 to Sergey Tretyakov. Syracuse University Library Special Collections, Margaret Bourke-White Papers, Box 52, p. 1.

38 As he claims, for example, in *Puti sovremennoi fotografii*, **Novyi Lef** 9, 1928, p. 32.

39 Aleksandr Lavrentiev, who is in charge of Rodchenko's archives, wrote this to me in an email exchange.

Russian colleagues, such as the low-angle shots she took of the WOR Radio Transmitting Tower (1935) which recall the photographs of the Shukhov tower taken in 1929 by Rodchenko. We should also mention her photograph of the Fort Peck Dam which appeared on the cover of the first edition of *Life* magazine (23 November 1936). Its monumental and geometric composition is reminiscent of the industrial aesthetic of Soviet photographs taken to showcase the five-year plan. Bourke-White was able during her trips to Russia to familiarise herself with the photographic output of her Soviet contemporaries through illustrated photographic journals such as *Prozhektor*, *Ogoniok*, *30 dnei*, etc, as well as through exhibition catalogues and photographic almanacs.

Finally, it is also worth noting that Bourke-White made a real impression on the writer Boris Pilnyak, in whom she inspired great passion (he would be killed in 1937). This is revealed in a letter he sent to her in 1931 when he found himself in the United States working in Hollywood and was anxious to meet up with her. He sent her a poem in Russian, which was translated more or less accurately into English here by their mutual friend Joe Freeman:

Peggy, my joy! M little sun! My purity! [...]

My little sun! My cosmos!

Yesterday, I watched the sun setting on the prairie; the immense blood-red ball of fire was sinking behind the earth; it followed our train. It was an extraordinary sight. I watched the sun and asked myself why I call you my little sun. And I answered myself: it is because the sun is the reigning light of the world which opens the cosmos for me, and, like the cosmos, is immeasurable. I looked at the sun, and the world was filled by the sun and by my thoughts. But at that moment, your telegram arrived, and everything became luminous and clear; that little piece of yellow paper became greater than the sun; and the world was filled only by you. When I raised my eyes from the telegram - which I kissed - lo, the sun was no longer upon the earth. Not from my own speculations but from your telegram did I finally understand why you are my little sun, why you are greater than the cosmos⁴⁰.

All these examples show that Bourke-White forged solid links with the Soviet avant-garde which endured beyond her trips to the Soviet Union. This regular contact, together with her repeated experiences in Russia,

⁴⁰ Letter from Boris Pilnyak dated 10 April 1931. Syracuse University Library Special Collections, Margaret Bourke-White Papers, Box 40, p. 3.

guaranteed her the status of expert, which in turn made it possible for her to campaign for the Soviet Union to be officially recognised by the United States and meant that she could offer Americans a broader experience of Soviet culture. As her archives reveal, Bourke-White was a member of numerous associations set up to promote the Soviet Union, such as Friends of the Soviet Union, Soviet Russia Today, the Russian American Institute, the International Labor defence, the Workers' Film League, etc, to whom she gave lectures on Russia accompanied by slide shows of her photographs. She received numerous requests in relation to her Russian photographs for exhibitions, for book illustrations (for example, for *Machine and Men in Russia* by Louis Fischer, 1932), for newspaper articles and even for the décor of the Soviet consulate in America in 1934 which consisted entirely of her photomural installations. Her photographs were sometimes used for explicitly diplomatic purposes, as was the case with her book *USSR Photographs* (1934), a sumptuous collection of photographs limited to 1,000 copies and containing 24 of her Russian prints⁴¹. Before the book even went to the printers it had been arranged for a large number of copies to be bought by *Amtorg*, the Russo-American chamber of commerce, which was planning to use them as Christmas presents in 1935 (instead of caviar!). The book would serve as promotional material for *Amtorg* and as a celebration of Russo-American commercial and industrial links. Stalin was even given a copy⁴². Bourke-White's work was perfect for that purpose, given her more than benevolent position towards the Soviet Union:

These photographs are brief glimpses into a vast land of tremendous and rapid change. [...] I plan to go back to the Soviet Union to take more pictures of this expanding new life, enlarging my photographic record of a courageous people advancing steadily toward a new society⁴³.

The photographs reproduced in this collection focus mainly on workers and peasants, moving away from the machinery which had so fascinated Bourke-White in *Eyes on Russia*. Formally they are less daring than those in her previous collection on Russia, as if this book, which was mainly intended for Soviet dignitaries, represented a conscious

41 Margaret Bourke-White, *USSR Photographs*, New York, Argus Press, 1934.

42 Letter from R. Douglas, deputy editor of Argus Press, to Ethel Fratkin, Bourke-White's secretary, 15 March 1935, Syracuse University Library Special Collections, Margaret Bourke-White Papers, Box 7.

43 Margaret Bourke-White, *USSR Photographs*, op. cit., p. 1.

decision by Bourke-White to conform to the Soviet photographic model of the day which ruled out any pursuit of formalism” - and of course, no trace of criticism towards stalinist society is to be found in her book.

All in all, Margaret Bourke-White played a key role in the cultural exchange between the Soviet Union and the United States, and her Soviet trips provided her a core material for her work as an industrial photographer.

Bibliografia

BOURKE-WHITE, **Margaret**. **Eyes on Russia**. New York: Simon and Schuster, 1931.

_____. **USSR Photographs**. New York: Argus Press, 1934.

BROWN, Theodor M. The Machine Aesthetic and modernism. In: **Margaret Bourke-White, a photojournalist**. Ithaca: Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, 1972.

GOLDBERG, Vicki. **Margaret Bourke-White**. New York: International Center of Photography, 1988 (Cat. expo.)

WOLF, Érika. La revue L'URSS en construction en 1930. In FEIGELSON, Kristian (ed). **Caméra politique. Cinéma et stalinisme**. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.

Evidência e mistério: o objeto na fotografia moderna

Annateresa Fabris

Resumo

Presença determinante na arte e na fotografia modernas, o objeto desempenha duas funções principais: põe em evidência formas, estruturas geométricas, aspectos corriqueiros do cotidiano; é portador de latências e poderes de invenção, evocação e transformação das aparências desse mesmo cotidiano. Esta palestra analisará essas possibilidades em dois estudos de caso: Tina Modotti e Fernando Lemos.

Abstract

A determining presence in modern art and photography, the object plays two main roles: it emphasizes forms, geometrical structures, and common issues of everyday life; it is also the bearer of latencies, and power of invention, evocation and transformation of appearances of this very same life. These possibilities will be analyzed in this lecture considering two study cases: Tina Modotti and Fernando Lemos.

Defensor de uma “beleza *sem intenção*”, que contrapõe ao objeto de arte, Fernand Léger acreditava que o século XX estava assistindo à renascença de “um mundo de artesãos criadores que alegam os nossos olhos e transformam a rua num espetáculo permanente e de infinita variedade”. As criações do artesão deveriam servir de matéria-prima a alguns artistas capazes de ordená-las, absorvê-las e caldeá-las no próprio cérebro “com um perfeito equilíbrio dos dois valores consciente e inconsciente, objetivo e subjetivo”. Essa ressalva não significa que Léger seja partidário de uma concepção hierarquizada do belo. Os “duvidosos” quadros do Louvre e dos salões de arte perdem a batalha estética ao serem confrontados com os objetos industriais, “belos e úteis ao mesmo tempo”. A valorização do objeto industrial tem como corolário o elogio da arte das vitrines, que inclui o vitrinista, um artesão dotado de “um incontestável conceito de arte, estreitamente ligado a fins comerciais”, o qual cria “um fato plástico de uma ordem nova, mas equivalente das manifestações existentes, quaisquer que elas sejam”⁴⁴.

44 Léger, Fernand. **Funções da pintura**. Trad. Tomás de Figueiredo. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965, pp. 53, 57-58, 60.

A reflexão sobre o valor estético do objeto industrial é acompanhada pela prospecção de uma nova ordem artística. Esta deveria surgir do abandono do tema, herança do Renascimento italiano, e da consequente valorização do objeto e dos tons puros, os quais deveriam tornar-se os personagens principais do quadro. Aparatos tecnológicos como o cinema, o microscópio e a fotografia estão na base de uma nova percepção do objeto, graças à qual a figura humana perde a centralidade que tivera no passado, convertendo-se frequentemente em fragmentos dotados de uma realidade surpreendente.

Objetos dotados de um valor intrínseco, o fragmento e os elementos naturais e industriais demonstram ter, em termos plásticos, o mesmo interesse da figura humana. Já que o belo está em todo lugar, Léger acredita no surgimento de uma arte decorativa moderna:

Os comerciantes e os industriais sentiram que esse famoso *objeto* tinha um valor publicitário. Compuseram vitrines de modo a valorizar os objetos do seu comércio – 5 pares de meias apresentadas sobre um fundo de cor, fazem mais efeito do que 200 amontoados ao lado uns dos outros. Todo o comércio compreendeu e utilizou o *advento do objeto*⁴⁵.

A publicidade e, particularmente a fotografia publicitária, conferem, de fato, um papel preponderante ao objeto. Em seu livro sobre a fotografia publicitária, Raúl Eguizábal dedica um capítulo à descoberta estética do objeto, no qual salienta a experiência norte-americana – Paul Strand, Edward Weston, Tina Modotti, Margarethe Mather, Margaret Bourke-White e Charles Sheeler –, e as contribuições europeias de André Kertész, Albert Renger-Patzsch, László Moholy-Nagy, Germaine Krull e August Sander. Nem todos esses fotógrafos realizaram trabalhos publicitários, mas sua percepção do objeto apresenta características comuns: imagens nítidas e bem definidas; concentração em formas, geometria e contrastes tonais; poesia do cotidiano, do detalhe mínimo e fugaz; descoberta de uma beleza insólita nas coisas mais anódinas e nos objetos industriais. Como não seria possível dar conta de todas essas contribuições, optou-se por circunscrever a figura de Tina Modotti, de quem Eguizábal destaca duas demonstrações “precoces de exaltação dos objetos”. A primeira delas, *Copos* (1925), teria sido “um esplêndido anúncio de vidro” com seu “labirinto de brilhos, transparên-

45 *Id.*, pp. 79-80.

cias e círculos que se entrecruzam, se fundem e se dividem” graças a uma exposição múltipla. Em *A máquina de escrever de Mella* (1928), o autor chama a atenção para a estratégia usada para recriar o objeto por meio de “bruscos contrastes de linhas retas e curvas e de tons brancos e pretos”. Esse mesmo gosto pelas formas abstratas e pela clareza tonal caracterizaria também *Fios telefônicos* (1925) e *Tanque de óleo* (1927), que poderiam ser qualificadas de “fotografias industriais”⁴⁶.

Ainda que haja um parentesco formal entre *Copos* e *A máquina de escrever de Mella*, é necessário ter em mente que seus significados são bastante diferentes no âmbito da breve carreira de Modotti como fotógrafa. Modelo de Weston, com quem aprende a técnica fotográfica, Modotti distingue-se, a princípio, por uma concepção formalista da imagem técnica. Próxima dos ensinamentos de Weston, interessado em “registrar a vida, traduzir a substância, a quintessência da coisa em si, seja um aço reluzente ou carnes palpitações”⁴⁷, Modotti demonstra ter uma concepção ampla de objeto, que abarca as mesmas categorias listadas por Léger. Os *Copos* destacados por Eguizábal integram o momento formalista da fotógrafa, que acompanha Weston numa viagem ao México em 1923. Formas claras e nítidas, uma concepção expressiva do primeiro plano e uma abordagem direta e imediata do tema são características que Modotti compartilha com seu mentor. Tais características estão na base de fotografias dedicadas a temas naturais, sobretudo plantas e flores, nas quais o realismo salientado por um crítico mexicano não está isento de um erotismo sutil. Imagens como *Rosas* (1924), *Copo de leite* (c. 1924-1926) e *Cacto* (1925) são bem representativas da busca de um realismo sensual, capaz de conferir uma qualidade tátil à composição. É a partir desses elementos que a fotógrafa italiana estabelece um paralelo entre suas imagens vegetais e a série “Conchas” (1927), de Weston, na qual detecta um desígnio ao mesmo tempo puro e perverso: a presença concomitante da “inocência das coisas naturais” e da “morbosidade de uma mente sofisticada e distorcida” e, sobretudo, de uma pureza formal, feita de misticismo e erotismo⁴⁸.

Os recursos visuais adotados no momento formalista são variados. Em trabalhos como *Rosas* e *Copo de leite*, é bem evidente a vontade de preencher integralmente o quadro com o intuito de revelar a natu-

46 Eguizábal, Raúl. **Fotografia publicitaria**. Madrid: Cátedra, 2001, pp. 88, 91.

47 Apud: De Paz, Alfredo. **L'immagine fotografica: storia, estetica, ideologia**. Bologna: CLUEB, 1986, p. 165.

48 Modotti, Tina. **Vita, arte e rivoluzione: lettere a Edward Weston, 1922-1931**. Milano: Feltrinelli, 1994, pp. 73-74.

reza intrínseca do objeto. *Copos* e *Tecido amarrotado* (c. 1924), por sua vez, são regidos pela busca de uma beleza formal inédita, alicerçada respectivamente na exploração de texturas brilhantes e transparentes e de um jogo delicado de luz e sombra. Quando dirige a objetiva para temas arquitetônicos, a fotógrafa não se detém apenas na captação de formas geométricas, texturas e jogos de luz (*Estádio, Cidade do México*, c. 1927); em certas tomadas alcança resultados quase abstratos, como demonstra *Interior de campanário em Tepotztlán* (1924). A distorção da imagem, associada ao ponto de vista escolhido, gera a sensação de um espaço multidimensional quase abstrato. Neste caso específico, Modotti não está mirando tanto um resultado formalista, centrado na materialidade intrínseca do objeto, quanto uma percepção sensorial que, segundo Valentina Agostinis⁴⁹, aproxima a torre do sino de um órgão vivo do corpo humano.

Próxima do estridentismo – movimento de vanguarda fundado em 1921 por Manuel Maple Arce, Germán List Arzubide, Luis Quintanilla e Salvador Gallardo, cuja plataforma visava a modernização da cultura mexicana a partir do diálogo com futurismo, cubismo, dadaísmo e ultraísmo – a fotógrafa tem alguns de seus trabalhos associados ao grupo, particularmente *Fios telefônicos* (c. 1925), *Fios telegráficos* (c. 1925-1928) e *Perspectivas: fios telegráficos* (1926). A observação de Sarah Lowe a respeito de *Fios telegráficos* pode ser estendida às três imagens: Modotti concebe uma nova fotografia de paisagem, que “ignora literalmente a terra, mas usa elementos brotando do chão, os quais anunciam a modernização do México. O ângulo agudo a partir do qual Modotti tomou esta e outras fotografias faz lembrar o dinamismo do futurismo”⁵⁰.

As relações da fotógrafa com o estridentismo provam ser mais amplas, se for levada em conta a reflexão de José Manuel Prieto González, o qual lista os principais temas abordados pelo grupo em associação com a imagem da cidade moderna: meios de transporte; meios de comunicação; postes e cabos elétricos, telegráficos e telefônicos; novos edifícios; fumaça; ruídos; publicidade; homem-massa, coletivos e tipos humanos. Além de *Fios telefônicos*, que poderiam integrar o processo de simbolização da modernidade e do progresso no imaginário coletivo mexicano, o autor ilustra seu artigo com duas outras

49 Agostinis, Valentina. Il Messico tra arte e rivoluzione. In: Modotti, Tina. *op. cit.*, p. 28.

50 *Apud*: Deetsch, Andrea Jeanne. **Tina Modotti and Idols behind altars**. Louisville: University of Louisville, 2003, p. 9.

imagens de Modotti: *Máquina de escrever de Mella*, emblema da transformação das ferramentas expressivas dos escritores; e *Manifestação de trabalhadores* (1926), na qual a presença da multidão remete a um tema consubstancial à cidade moderna⁵¹. A partir dos temas listados por Prieto González, outras fotografias de Modotti poderiam ser reportadas ao estridentismo:

- 1• meios de comunicação: além das diferentes tomadas da máquina de escrever de Mella, uma das quais consiste numa fragmentação do objeto para conferir maior visibilidade às teclas, podem ser lembrados o retrato de Edward Weston com a câmara Graflex (1924) e *Camponeses lendo El Machete* (1929);
- 2• novas construções: *Tanque de óleo*, gigantesca estrutura industrial, cuja escala pode ser medida pela presença da figura humana; *Estádio, Cidade do México*;
- 3• publicidade: *Elegância e pobreza* (1927), fotomontagem marcada pelo contraste entre o cartaz de uma alfaiataria de luxo e o homem cansado e maltrapilho sentado embaixo dele;
- 4• homem-massa: *Sem título* (1927), tomada de uma manifestação de 1º de maio, feita a partir de uma sacada do Palácio Nacional.

Mesmo que no estridentismo houvesse uma dimensão social, enraizada na Revolução de 1910, existem outras razões que ajudam a explicar o encaminhamento de Modotti para uma fotografia mais engajada na captação da realidade mexicana. Em busca de um equilíbrio entre vida e arte, decide aceitar o “trágico conflito” entre a vida em constante mutação e “a forma que a fixa de maneira imutável”, como escreve numa carta de 14 de novembro de 1926⁵². A aceitação desse conflito marca um novo momento em sua carreira, pois a leva a promover um encontro entre vida e forma. *Manifestação de trabalhadores* é a primeira fotografia a registrar esse encontro entre arte e política. Mesmo sem abrir mão de um senso de composição apurado, visível na captação de reflexos luminosos nas copas dos sombreros e na sugestão de um movimento contínuo, a fotógrafa privilegia um tratamento político do tema, ao escolher um fato atual: uma marcha de

51. Prieto González, José Manuel. “El estridentismo mexicano y su construcción de la ciudad moderna a través de la poesía y pintura”. Disponível em: <www.ub.edu/geocrit/sn/sn-398.htm>. Acesso em: 21 jan. 2015.

52. Modotti, Tina. *op. cit.*, pp. 44, 60, 68.

trabalhadores em direção à Praça da Constituição ou Zócalo, centro da identidade mexicana, em 1º de maio de 1926. O ponto de vista escolhido – ângulo superior – permite-lhe conjugar a dimensão estética com a realidade política. O mar de chapéus, que é o elemento determinante da composição, associado ao tratamento desfocado e granulado da imagem para dar a impressão de movimento⁵³, deixa de ter um valor apenas estético e adquire o caráter de uma declaração política: trata-se de uma manifestação precisa, datada, de um grupo de trabalhadores lutando pelos próprios direitos.

O sombreiro como símbolo da população indígena e camponesa chama a atenção de Modotti em outras ocasiões. Em *Sem título* (1926), o chapéu apoiado sobre o fardo de feno impõe-se à primeira vista, reforçando a um só tempo o jogo formal e luminoso e a simbologia do camponês como força motriz do México. *Menino com sombreiro*, feita provavelmente durante um congresso da União Camponesa em fins de 1927, representa, nos dizeres da própria fotógrafa, “um pequeno e orgulhoso *agrarista*, ou melhor, filho de *agrarista*”⁵⁴. Em *Camponeses lendo El Machete* (1929), a focalização de sombreiros puidos e sujos é uma maneira de denunciar as promessas traídas da Revolução de 1910. O apuro formal da composição não pode deixar de ser notado: além de um poderoso contraste de luzes e sombras, ela tem outra marca distintiva na captação da disposição das figuras num círculo, que funciona como símbolo da coesão do grupo. A simbologia da circularidade é reforçada pelo destaque dado à primeira página do jornal, na qual são visíveis os emblemas do Partido Comunista Mexicano no cabeçalho (foice e martelo e facão para cortar a cana de açúcar) e o título do artigo que retém a atenção dos trabalhadores: “Toda la tierra, no pedazos de tierra!”

Ao viajar com Weston pelo México, entre 3 de junho e 6 de outubro de 1926, para realizar a documentação fotográfica do livro *Idols behind altars* (1929), da antropóloga Anita Brenner, Modotti passa a inserir em suas imagens cada vez mais pessoas e não apenas objetos. Na realidade, os objetos não deixam de estar presentes em suas fotografias, interagindo com as figuras humanas e ajudando a compor um vasto panorama da vida cotidiana e das profissões mais humildes: mulheres

53 Dame, Shannon. **Indigenismo in the Mexican photography of Tina Modotti: the revolutionary and the indigenista**. Provo: Brigham Young University, 2011. p. 75.

54 *Apud*: Hooks, Margaret. **Tina Modotti: fotógrafa e revolucionária**. Trad. Vera Whately e Heloisa Lanni. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 157.

com ânforas, cântaros, cestas, o entregador de padaria, os carregadores de folhas de milho para a confecção de *tamales*, que quase se confundem com a mercadoria transportada, entre outros.

O ano de 1927 distingue-se pela composição de singulares naturezas-mortas de caráter eminentemente político, que têm um claro vínculo com a filiação da fotógrafa ao Partido Comunista Mexicano. À icônica *Foice e martelo* (c. 1927) devem ser acrescentadas algumas fotografias reunindo imagens emblemáticas da Revolução de 1910: *Espiga de milho, foice e cartucheira*, *Ilustração para uma canção mexicana*, *Violão, foice e cartucheira*, *Espiga de milho, violão e cartucheira*. Marxismo e indigenismo acabam se encontrando nestas imagens que Mariana Figarella definiu “alegorias da revolução”⁵⁵, por reunirem símbolos da reforma agrária (espiga de milho e foice), do movimento de 1910 (cartucheira) e da cultura mexicana (violão). Uma das mais emblemáticas é a natureza-morta constituída por uma foice e um martelo sobre um sombreiro, que explicita sem rodeios a mensagem ideológica que a fotógrafa pretendia transmitir. Um elemento a ser destacado é o diálogo que tais fotografias travam com algumas realizações dos muralistas⁵⁶. É o que atesta, por exemplo, a composição *Símbolos da nova ordem*, pintada por Diego Rivera no teto do coro da capela da Universidade Autônoma de Chapingo (1924-1927) e registrada por ela entre 1927 e 1930. Quatro mãos – uma empunhando uma foice, outra, um martelo, e duas, espalmadas – são unidas entre si por uma estrela de fogo de cinco pontas para simbolizarem a união do operariado com o campesinato.

Nesse contexto, as fotografias da máquina de escrever de Mella ganham uma nova dimensão, sobretudo se for lembrado que ele era um jornalista e militante revolucionário, assassinado em 10 de janeiro de 1929, a mando do ditador cubano Gerardo Machado. A máquina de escrever não seria, pois, simplesmente uma manifestação de exaltação de um objeto industrial ou uma nova ferramenta da escrita. Ela simboliza um instrumento revolucionário e essa percepção ganha reforço quando se sabe que a frase escrita na folha de papel⁵⁷ era a citação de um ensaio de Leon Trotsky sobre a relação entre técnica e produção artística.

55 Dame, Shannon. *op. cit.*, pp. 79-80.

56 Cruz Manjarrez, Maricela González. **Tina Modotti y el muralismo: un lenguaje común**. Disponível em: <<http://www.scielo.org/mx/scielo.php?pid=S185>>. Acesso em: 24 jan. 2015.

57 Agostinis, Valentina. *Straniera pericolosa*. In: Modotti, Tina. *op. cit.*, p. 108, n. 19.

Encantada, a princípio, com as “formas elementares” de Weston, Modotti passa a ter rapidamente uma compreensão engajada da fotografia e, dentro dela, o objeto desempenha um papel determinante, pois lhe permite flagrar situações sociais ou conceber ícones revolucionários dotados de um senso de composição elegante e de um incontestável poder de persuasão. Por ter mergulhado profundamente na cultura mexicana e por acreditar que cabia à fotografia “registrar objetivamente a vida em todos os seus aspectos”, Modotti confere à imagem técnica um papel prospectivo. Sua concepção da fotografia como uma “forma da ideologia” ecoa na carta escrita a Weston em 17 de setembro de 1929. Ao comentar a exposição que deveria realizar em dezembro na Biblioteca Nacional da Universidade Autônoma do México, dá destaque não ao que havia feito, mas ao “*que pode ser feito* sem recorrer a igrejas coloniais, *charros* e *chinas poblanas*”⁵⁸ para representar as contradições da realidade de um país em que o elã revolucionário se chocava com uma transformação prometida, mas não levada a cabo.

A tomada de posição dos surrealistas contra a economia de mercado capitalista e o conseqüente consumo está na base da valorização do objeto como portador de latências e poderes de invenção, capazes de pôr em xeque as funções tradicionais da mercadoria. O que significa que o objeto deve ser desviado de suas funções corriqueiras para fazer vir à tona suas capacidades de evocação e transformação. É tendo em vista esse quadro de referências que André Breton⁵⁹ propõe uma “revolução total do objeto” a fim de perturbar e confundir o senso comum. Artifício e natureza confluem para essa nova ordem, que engloba diferentes possibilidades: requalificação pela escolha (*ready-made* duchampiano); alterações provocadas por agentes exteriores (tremores de terra, água, fogo); dignificação pela escolha (*objet trouvé*) e por uma interpretação mais ativa (*objet trouvé* interpretado por Max Ernst); reconstrução a partir de fragmentos retirados do dado imediato (objeto surrealista propriamente dito). Neste último caso, a perturbação e a deformação são buscadas em si, mesmo admitindo que só se possa esperar delas “a retificação contínua e viva da lei”.

A mudança de papel do objeto assenta-se em duas modalidades operacionais. Na primeira, motivações inconscientes explicam a atração do indivíduo por certos objetos. Na segunda, o indivíduo, pressionado

58 Modotti, Tina. *Op. cit.*, pp. 99, 135; De Paz, Alfredo. *op. cit.*, p. 248.

59 Breton, André. *Crise de l'objet*. In: **Le surréalisme et la peinture**. Paris: Gallimard, 2002, pp. 356, 359-360.

por suas exigências interiores, objetiva uma visão onírica ou uma atividade inconsciente de vigília, dando vida a objetos oníricos (propostos por Breton em 1924) e a objetos de funcionamento simbólico (cuja teorização, em 1930, é obra de Salvador Dalí), respectivamente.

As funções que Breton atribui ao objeto – sugestão de usos inesperados e revelação da energia poética, presente em estado latente por toda parte⁶⁰ – serão usadas como roteiro de leitura da atividade de Fernando Lemos, cuja produção surrealista cobre um arco de tempo breve – 1949-1952 –, mas muito denso em termos de relações com a problemática do objeto.

A ideia de Moholy-Nagy de que a fotografia surrealista é portadora de “uma força pouco comum na fusão do comum e do misterioso ou do inesperado”, de “um testemunho maravilhoso”⁶¹ aplica-se plenamente à produção fotográfica de Lemos, já que este investe o referente mais banal de uma aura de poesia e de uma visualidade por vezes, desconcertante. Para entender suas escolhas parece ser necessário lembrar a tomada de posição do surrealismo contra a razão, considerada estreita e restritiva, e a valorização de outros modos de pensamento como a imaginação, a sensibilidade e a sede de maravilhoso. Cabe à imaginação exceder o que a razão pode tomar a cargo. A sensibilidade tem como objetivo dotar a existência de algum interesse. O maravilhoso, por sua vez, “abre mundos diferentes e prova que o dado atual não é o único possível”⁶².

Estes três elementos estão, sem dúvida, presentes no olhar que o fotógrafo português lança sobre o real, concebido como um lugar de encontros insólitos, de metamorfoses, de incongruências. Encontros insólitos, provocados, não raro, pelo acaso, podem ser localizados em várias obras. *Fundo do quintal* (c. 1949-1952) é um estranho acúmulo de objetos descartados e elementos naturais. *Espreitando o quadro do Moniz Pereira* (c. 1949-1952) é um jogo peculiar com o voyeurismo em virtude da confusão entre realidade e artifício. *Pedras* (c. 1949-1952) evoca um exercício de interrogação dos objetos praticado por Breton para obter deles uma revelação.

60 Breton, André. *Objets surréalistes*. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1992, v. 2, p. 1200.

61 *Apud*: Proença, Miguel. **Fernando Lemos: Eu sou a fotografia**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2010, p. 43. Disponível em: <run.unl.pt/handle/10362/5539>. Acesso em: 29 jan. 2015.

62 Durozoi, Gérard; Lecherbonnier, Bernard. **O surrealismo: teorias, temas, técnicas**. Coimbra: Livraria Almedina, 1976, pp. 103-104.

O comportamento lírico que deve pautar a atitude do surrealista perante o mundo, concebido como uma “floresta de indícios”, não significa apenas entrega ao acaso objetivo para que desse encontro brotem as relações secretas que, pelo inconsciente, unem o indivíduo ao inconsciente dos outros e ao ritmo universal⁶³. O acaso pode ser provocado para obter uma revelação do objeto. Autorretrato singular, *Eu* (1949) trata os objetos como vetores de um intercâmbio enigmático entre mente e matéria. A faca e a carta de tarô, que pairam acima da cabeça do fotógrafo, propiciam a revelação de uma imagem mental, proveniente diretamente do inconsciente. Por trazerem em si as ideias de sacrifício e de provas de iniciação, a faca e o arcano 12 podem ser remetidos ao princípio ativo modificador da matéria e à regeneração, respectivamente. A imagem do enforcado, associada ao patriotismo na cartomancia, pode ganhar um significado ulterior, se for levada em conta a situação de Portugal durante o regime salazarista (1933-1968): simbolizaria o país “pendurado pelos pés”, cujas manifestações críticas tinham como única saída exercícios de leitura dissimulada⁶⁴.

O inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo encontram-se em duas fotografias da série “Teatro de atelier” (1950). Contando com a colaboração do pintor Marcelino Vespeira na criação de um cenário teatral simples e de um objeto, Lemos elabora um conjunto de situações surpreendentes, protagonizadas por um boneco articulado. A presença de objetos como facas, búzios, cascas de ovos e de um fragmento corporal (seio), entre outros, confere às diferentes cenas um caráter perturbador, já que eles remetem à ideia de destruição e de uma sexualidade agressiva. A sombra pronunciada de *Caça ao búzio artificial* e sua duplicação da figura ameaçadora, e o jogo de claros e escuros das demais cenas aproximam o ensaio das atmosferas do filme *noir* com seus altos contrastes luminosos, suas cenas noturnas e sua ambiguidade moral, sem que isso exclua a possibilidade de uma leitura política de algumas fotografias. Em termos simbólicos, o búzio e o ovo são portadores de significados múltiplos e contrastantes. Evocam, de um lado, o arquétipo da sexualidade como gênese do mundo. Sugerem, de outro, uma ideia de terror, enfeixada no som

63 *Id.*, pp. 164-165.

64 Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991, pp. 370-371, 414; Centro de Arte Moderna - Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em: <www.cam.gulbenkian.pt/index.php?article=63743&visual=2&langId=1>. Acesso em: 3 fev. 2015.

do búzio, e a impossibilidade de qualquer renovação, emblemada nas cascas quebradas e esmagadas dos ovos, podendo ser vistos como símbolos da sufocante situação política do país sob o regime de Antônio de Oliveira Salazar.

O encontro com a realidade reveladora do próprio desejo espalha-se nas fotografias de Lemos. Está presente no acúmulo de fragmentos de *Hospital de bonecas* (1949) e *Formas delirantes* (1949), cujo erotismo irônico e perverso é realçado por uma iluminação teatral. Graças a ela, a encenação impõe-se de imediato, levando o olho a vagar por entre cabeças e membros mutilados, nos quais se insinuam os temas do duplo e da castração. A esse tipo de acúmulo pode ser aplicado o conceito de “objeto de funcionamento simbólico”, ou seja, de um objeto baseado “nos fantasmas e representações suscetíveis de serem provocados pela realização de atos inconscientes”. Como esclarece Dalí, esses atos correspondem a fantasias e desejos eróticos, que se objetivam “por substituição e metáfora”, constituindo “uma série nova e totalmente desconhecida de perversões e, por consequência, de fatos poéticos”⁶⁵.

Esse mesmo conceito, alicerçado no imaginário amoroso⁶⁶, aplica-se também ao interesse manifesto do fotógrafo pelo tema do manequim. Símbolo da identificação com um desejo pervertido⁶⁷, esse tema é explorado por Lemos em 1952, quando da realização de uma mostra conjunta com Vespeira e Fernando de Azevedo. A presença de quatro manequins leva o fotógrafo a dedicar várias tomadas eivadas de mistério à objetivação de um jogo psicológico, cuja matriz deve ser buscada na substituição da realidade por uma imagem destituída de vida, mas assim mesmo sedutora. Se alguns dos manequins se destacam por uma sexualidade mais pronunciada, não se pode deixar de observar que as tomadas fotográficas acentuam ainda mais esse aspecto. Em *Visita estranha I*, as formas espiraladas concebidas por Azevedo para erotizar, de maneira fetichista, as mamas, o ventre e a região pubiana de seu manequim, ganham destaque na fotografia por seu posicionamento no primeiro plano e pelo contraste sugerido com a composição mais neutra de Vespeira.

65 Dalí, Salvador. *Objetos surrealistas*. In: **Sim ou a paranoia**. Trad. Denise Vreuls. Rio de Janeiro: Artenova, 1974, p. 150.

66 *Id.*, *ibid.*

67 Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. *op. cit.*, p. 587.

A sensação de uma sexualidade ao mesmo tempo explícita e misteriosa é ainda mais evidente no manequim de autoria de Lemos, marcado por algumas incongruências. Reduzido a um torso almofadado, o manequim distingue-se por trazer impressões de mãos na zona mais escura, enquanto na mais clara se percebe o interior do tecido envolvente. O caráter estranho da figura acéfala e sem braços é reforçado por uma peruca preta, cujos fios longos e soltos simbolizam claramente a ideia de uma provocação sensual. O destaque dado por Miguel Proença à presença de dois signos masculinos no interior do cômodo que abriga o manequim – a estatueta de um homem enchapelado e o chapéu pendurado atrás da porta – permitem pensar não apenas na ideia de assédio proposta em sua análise⁶⁸. Pode-se também vislumbrar o mecanismo do voyeurismo, explicitado pelos signos materiais do cenário, os quais aludem a uma presença masculina, invisível na imagem. A erotização que permeia *Manequim de exposição* torna-se ainda mais evidente se for lembrado que a tomada num ambiente doméstico foi concebida expressamente para a objetiva fotográfica, sendo congenial a uma projeção de fantasias sexuais poéticas e cruas ao mesmo tempo.

Outro manequim exposto em 1952, *Menino imperativo*, de autoria de Vespeira, adquire um aspecto ainda mais inquietante na fotografia de Lemos. A figura andrógina do jovem, destituído de braços e de cabeça, que carrega velas nos ombros, é transformada pelo fotógrafo numa representação ambígua e enigmática. O búzio, que tomou o lugar da cabeça, é uma figura fantasmagórica e, ao mesmo tempo, amorfa. O tronco do manequim, iluminado por quatro velas, é uma massa informe que mal se distingue na grande zona escura concebida pelo fotógrafo, que destituiu o boneco de outros atributos em virtude do corte efetuado no momento da tomada. Um confronto com uma imagem diurna da obra de Vespeira (*Visita estranha II*) permite perceber o intuito desestabilizador de Lemos, o qual, ao situar a figura numa zona de escuridão intensa, acaba por chamar a atenção para sua relação com o inconsciente e o sonho.

O inanimado sob a forma de fragmentos é a nota distintiva de *Intimidade dos Armazéns do Chiado* (1952) e *Concerto dos manequins* (1952). Na primeira, a cabeça de um manequim masculino de olhos bem expressivos está pousada numa bancada gasta, repleta de

68 Proença, Miguel. *op. cit.*, p. 61.

objetos: uma estatueta de cerâmica numa pose elegante, pincéis, latas de tinta e instrumentos de trabalho. Acima da cabeça, um conjunto de braços pendurados parece desenhar uma coreografia no ar. Um esboço primário na parede e vidros manchados de tinta completam a cena, que deve ter sido cuidadosamente composta para sugerir a ideia de um encontro casual. A impressão de que o fotógrafo está em busca de uma “metáfora do concreto” (Louis Aragon)⁶⁹ ganha reforço com a análise de *Concerto dos manequins*. A composição, dominada pelos braços e pelo vidro manchado, torna-se ainda mais enigmática e inquietante em virtude do corte fotográfico. Reduzida à testa, a cabeça do manequim participa de um ambiente um tanto diferente, já que o ângulo da tomada revela novos detalhes da cena. A associação entre a cabeça cortada e os braços decepados, logo destituídos de toda ideia de atividade, remete as duas imagens para o território da atitude poética, com a consequente negação da lógica do trabalho, cuja abolição era acalentada por Breton como condição fundamental para a emancipação do espírito⁷⁰.

O conceito freudiano de “estranho” pode ser utilizado para analisar algumas fotografias dedicadas ao tema da morte. Em *Natal do talho I* (1949) e *Cena esfolada* (1949), Lemos confronta o observador com um episódio da realidade comum, apresentado, porém, de maneira peculiar. As carcaças dos animais abatidos, dispostas de maneira geométrica num ambiente escuro, iluminado apenas por alguns clarões, são apresentadas como manifestações do estranho ficcional e seu efeito é ampliado “muito além do que poderia acontecer na realidade fazendo emergir eventos que nunca, ou muito raramente, acontecem de fato”⁷¹. Se o encontro com a morte é passível de provocar sentimentos estranhos na vida real, o fotógrafo potencializa seus efeitos ao converter cenas macabras num ritual de sacrifício e na paródia de uma atividade humana violenta, respectivamente. Intensamente teatrais e, por isso mesmo, não tão realistas, as imagens tomadas no depósito de um açougue conferem à morte qualidades alucinatórias. Estas aproximam-se do humor negro na segunda imagem, na qual se veem duas carcaças simulando uma luta de boxe, num espaço delimitado por uma

69 Durozoi, Gérard; Lecherbonnier, Bernard. *op. cit.*, p. 174.

70 Fabris, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013, v. 2, p. 57.

71 Freud, Sigmund. O “estranho”. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Trad. Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. XVII, p. 311.

corda de salsichas⁷², que evoca jocosamente um ringue. As duas fotografias parecem demonstrar, mais uma vez, o interesse de Lemos em fazer do *objet trouvé* o ponto de encontro privilegiado entre imagem e realidade. O resultado desse encontro não deixa de ser peculiar⁷³: imagem realista por excelência, a fotografia demonstra ser capaz de transformar o dado exterior numa representação interior, próxima da atitude poética, isto é, da desambientação da sensação e da negação de qualquer princípio utilitário.

A fotografia aparece, por vezes, como um *objet trouvé* na poética de Lemos. *Banho de sol* (1949) é um jogo irônico e perverso com a tradição do nu artístico. Longe de ser apresentado como um corpo recriado e idealizado, o torso, destituído de cabeça e de braços, é rebaixado a uma espécie de decalcomania colada no vidro de uma janela. Mais recentemente, a série “Ex-fotos” (2005-2009) assinala a reaproximação do artista de procedimentos surrealistas, a começar pelo acaso. “Ex-fotos” é um título programático: trata-se de imagens descartadas, convertidas em refugos por seus proprietários, das quais o fotógrafo se apropria para realizar intervenções que injetam nelas uma carga fantasmática. Percebidas como dados visuais brutos, passíveis de manipulação como qualquer *objet trouvé*, as fotografias da série são, a um só tempo, vestígios de uma recusa e metáforas de um processo de requalificação poética. Lemos, com efeito, intervém ativamente nas imagens a fim de desnaturalizá-las. Raspa, oculta, anula dados para, em seguida, recobri-las com cores, transparências e intervenções gráficas, das quais se originam novas configurações enigmáticas e repletas de fantasmas. É como se ele estivesse lidando com a dimensão inconsciente do dejetivo, ao qual atribui uma qualidade metafórica em consonância com a “meditação permanente” e o “regime de espera”⁷⁴, originados por sua aproximação com o ex-voto. A dimensão do ex-voto não está nas imagens descartadas, mas na reinstauração metafórica levada a cabo pelo fotógrafo que reconhece nelas cicatrizes, tatuagens e falhas, e por que não, aquela fragmentação, tão determinante em sua primeira prática fotográfica. Embora não pelo caminho da religião, o que está na base das “Ex-fotos” é a procura da “cura da falta, uma

72 A presença dessa corda foi destacada por Miguel Proença (*op. cit.*, p. 62), que conseguiu deslindar um aspecto importante de uma composição não muito nítida.

73 Breton, André. *Situation surréaliste de l’objet*. In: **Position politique du surréalisme**. Paris: Denoël/Gonthier, 1972, pp. 131, 134, 138.

74 Lemos, Fernando. *Ex-fotos*. In: Baudoin, Daniela (org.). **Fernando Lemos: percurso**. São Paulo: Bei Comunicação, 2010, p. 216.

instância de espírito, ausente, não resolvido, mas que pode imaginar-se”, como se lê numa sua declaração a respeito da série⁷⁵. Pensadas nessa perspectiva, as *Ex-fotos* afirmam-se como palimpsestos motivados por um gesto de iconofilia, já que as intervenções não pretendem simplesmente descamar o real; elas visam sobretudo fazer com que, do jogo entre anulação e reinstauração, brotem novas combinações simbólicas, capazes de trazer à superfície o que não pôde manifestar-se na primeira vida dessas imagens. O trabalho arqueológico de Lemos configura-se, assim, como mais uma modalidade de objeto de funcionamento simbólico: os fantasmas do passado encontram-se com os fantasmas do presente, dando vida a novos atos poéticos. Isso é particularmente evidente em *Credo, parecia almoço espiritual*: uma das intervenções consiste na inserção de *Eu* numa composição a meio caminho entre figuração e abstração, na qual o processo fantasmático ocorre de maneira fragmentária, à guisa de um trabalho onírico.

A opção de Lemos por uma abordagem poética dos mais diversos aspectos do cotidiano, num momento em que ele ensaiava simultaneamente uma fotografia realista, pode ser explicada a partir de uma declaração de 1952. O que lhe interessava no cotidiano era a “dialética de transformações” contida nele; por isso, conclui que foi penetrado pelo surrealismo⁷⁶, ou seja, que procurou dar resposta a uma necessidade interior, para a qual só vislumbrava um caminho poético. O aspecto desconcertante e ambíguo de muitas de suas imagens não significa, porém, uma fuga da realidade. Em várias delas, a opressão política manifesta-se de maneira simbólica. Em outras, o desconcerto provocado por composições insólitas ou pontos de vista não convencionais funciona como metáfora de uma possibilidade de enxergar o real a partir de parâmetros que não a censura e o cerceamento de toda manifestação não alinhada com o regime.

Bibliografia

BRETON, André. Crise de l'objet. In: **Le surréalisme et la peinture**. Paris: Gallimard, 2002.

_____. Objets surréalistes. In: **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1992.

_____. Situation surréaliste de l'objet. In: **Position politique du surréalisme**. Paris: Denoël/Gonthier, 1972

⁷⁵ *Id.*, *ibid.*

⁷⁶ Apud: A. S. O. Pequeno escândalo no Chiado. **Diário de Lisboa**, 12 jan. 1952.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

CRUZ MANJARREZ, Maricela González. **Tina Modotti y el muralismo: un lenguaje común**. Disponível em: <<http://www.scielo.org/mx/scielo.php?pid=S185>>.

DALÍ, Salvador. **Objetos surrealistas**. In: **Sim ou a paranoia**. Trad. Denise Vreuls. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

DAME, Shannon. **Indigenismo in the Mexican photography of Tina Modotti: the revolutionary and the indigenista**. Provo: Brigham Young University, 2011

DEETSCH, Andrea Jeanne. **Tina Modotti and Idols behind altars**. Louisville: University of Louisville, 2003.

DE PAZ, Alfredo. **L' immagine fotografica: storia, estetica, ideologia**. Bologna: CLUEB, 1986.

DUROZOI, Gérard; Lecherbonnier, Bernard. **O surrealismo: teorias, temas, técnicas**. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

EGUIZÁBAL, Raúl. **Fotografía publicitaria**. Madrid: Cátedra, 2001.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013, v. 2.

FREUD, Sigmund. O “estranho”. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira**. Trad. Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. XVII.

HOOKE, Margaret. **Tina Modotti: fotógrafa e revolucionária**. Trad. Vera Whately e Heloisa Lanni. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

LÉGER, Fernand. **Funções da pintura**. Trad. Tomás de Figueiredo. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965.

LEMOS, Fernando. Ex-fotos. In: Baudoin, Daniela (org.). **Fernando Lemos: percurso**. São Paulo: Bei Comunicação, 2010.

MODOTTI, Tina. **Vita, arte e rivoluzione: lettere a Edward Weston, 1922-1931**. Milano: Feltrinelli, 1994.

PRIETO GONZÁLEZ, José Manuel. **El estridentismo mexicano y su construcción de la ciudad moderna a través de la poesía y pintura**. Disponível em: www.ub.edu/geocrit/sn/sn-398.htm.

PROENÇA, Miguel. **Fernando Lemos: “Eu sou a fotografia”**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2010. Disponível em: <run.unl.pt/handle/10362/5539>

Hans Gunter Flieg: vida e obra

Sergio Burgi

Resumo

Esta conferência irá abordar a vida e a obra de Hans Gunter Flieg a partir de seu acervo depositado no Instituto Moreira Salles.

Abstract

This conference will focus both on Hans Gunter Flieg's life and on his work based on his Archive at Instituto Moreira Salles.

Hans Gunter Flieg, nascido em Chemnitz na Alemanha em 3 de julho de 1923, cresceu em uma família judaica de classe média. Ele, seus pais Karl e Eva e seu irmão mais novo, Stephan, viveram até 1939, antes de emigrarem para o Brasil, na própria cidade de Chemnitz, então conhecida como a “Manchester da Saxônia” em função de sua economia primordialmente industrial, em especial no ramo têxtil.

Em sua casa, gravuras e esculturas de importantes nomes do expressionismo alemão, alguns integrantes do grupo Die Brücke de Dresden, como Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein, Emil Nolde e Ernst Barlach, conviviam com edições especiais de artistas e escritores publicadas em Leipzig por uma sociedade de bibliófilos da qual seu pai era associado, ao lado de objetos de design, como vidros especiais da Boêmia e Silésia e objetos em madeira da própria região da Saxônia.

A então República de Weimar buscava superar os efeitos da derrota sofrida pela Alemanha na primeira guerra, voltando-se para a estruturação de uma Alemanha moderna, baseada em um racionalismo crítico estruturante tanto da ciência e tecnologia como das artes e cultura. Nas artes visuais, a Nova Objetividade, por exemplo, de Albert Renger-Patzsch em seu livro *Die Welt is Schön*, convive com o funcionalismo arquitetônico de Walter Gropius, que em 1919 funda a Bauhaus. Laslo Moholy-Nagy, professor da Bauhaus, publica em 1925, seu livro

Painting, Photography and Film e afirma que “o analfabeto do futuro não será aquele que ignore a escrita, mas a fotografia”. Weimar, Berlim, Dresden, Leipzig, Dessau tornam-se, assim, nestes anos centros de referência e de vanguarda na política, nas artes, na ciência e na técnica.

As referências sociais e culturais de Flieg, já a partir de sua infância, gravitam, portanto, em torno dos eixos da indústria e das artes aplicadas, característicos tanto daquela região da Saxônia, como de outras regiões da Alemanha, e também em torno das artes visuais e da literatura, presentes em seu círculo familiar nuclear e ampliado, num momento de relativa estabilidade e progresso da República de Weimar, que se estende de meados da década de 1920 até cerca de 1929/1930. Deve-se citar aqui a trajetória de Stefan Heym, primo de Flieg, escritor exilado nos EUA desde 1933 e expulso do país no período do macartismo por sua atuação próxima a movimentos operários. Retornou à Alemanha e tornou-se um dos mais importantes escritores da Alemanha Oriental. Após a reunificação, tornou-se senador e presidente do senado alemão, falecendo em 2011.

É, portanto, neste contexto de efervescência política, social e cultural, em uma Alemanha que em apenas duas décadas, entre 1919 e 1939, transita de experiências democráticas e culturais progressistas e radicais para um regime autoritário fascista que leva à segunda guerra, que Flieg cresce e realiza seus estudos primários e secundários.

A vivência com as artes e a cultura no âmbito familiar e escolar se soma a uma prática precoce da fotografia. Em 1932, ganha de presente de seu tio sua primeira câmera fotográfica e realiza entre aquele ano e 1939 uma documentação fotográfica da família, em especial nos períodos de férias. A partir deste trabalho inicial de registro da vida familiar, Flieg realizará, ao longo de toda a sua vida, um registro fotográfico de sua família de grande qualidade, que, entretanto, preferirá manter no âmbito restrito do seu universo privado.

Após o acirramento do extremismo nazista contra os judeus, ocorrido na noite de 09 de novembro de 1938 (“Noite dos Cristais”), a família de Flieg decide-se efetivamente pela emigração. Para o jovem Flieg, esta decisão colocará a necessidade de buscar uma formação para o trabalho que contemple a oportunidade de atuação profissional em outro país. A fotografia foi a atividade escolhida, em função de sua já familiaridade com esta linguagem e também pelo caráter universal

da mesma. Entre maio e julho de 1939, Flieg estuda em Berlim com Grete Karplus, que fora fotógrafa do Museu Judaico de Berlim e lecionava em seu apartamento a profissão para jovens aprendizes.

Os primeiros trabalhos de Flieg com a câmera Leica durante seu aprendizado em Berlim já indicam sua aproximação com uma linguagem moderna no campo da fotografia, em consonância com as influências surgidas naquele momento em função de uma renovação profunda nas artes visuais então em curso. Enquanto o trabalho de caráter mais autoral realizado no espaço urbano de Berlim com a câmera Leica procura uma construção arrojada da imagem, o trabalho em estúdio, orientado por Karplus, volta-se para um sentido mais aplicado, para imagens que operam no campo da publicidade, da ilustração e da comunicação através de construções com elaboração formal e literalidade dirigida para o conceito original da mensagem a ser veiculada.

É com esta bagagem inicial no aprendizado da fotografia, tanto no campo autoral como no profissional, que Flieg desembarca no Brasil junto com a família em dezembro de 1939 aos 16 anos de idade, estabelecendo-se em São Paulo.

As imagens sequenciais contidas no rolo de filme de 35 mm que acompanhou Flieg durante a viagem, no interior de sua Leica, são emblemáticas do universo em transformação então vivenciado por ele: à última imagem realizada da janela do apartamento da família em Chemnitz em agosto de 1939 segue-se a primeira imagem realizada em solo brasileiro, na entrada da casa em São Paulo, em dezembro de 1939. Estas duas imagens representam, por um lado, a ruptura profunda na vida da família de Flieg, provocada pela perseguição aos judeus pelos partidários do nacional-socialismo na Alemanha e, por outro, a possível reconstrução no exílio de uma nova vida que representasse, por sua simples sobrevivência e existência, a derrota plena de seus algozes.

Como a família de Flieg, a crise europeia provocou uma intensa emigração de profissionais, intelectuais e artistas europeus para as Américas. No Brasil, os principais destinos desses imigrantes foram cidades como São Paulo e Rio de Janeiro. Alemães, húngaros, poloneses, franceses, italianos, entre outros, muitos de origem judaica, aqui se estabeleceram e atuaram em diversas áreas da indústria, das comunicações e das artes visuais, contribuindo decisivamente para a modernização desses setores na década de 1940.

No final dessa década e na seguinte, criou-se um momento único para um ciclo intenso de industrialização e de desenvolvimento da cidade, o que se refletiu fortemente nas comunicações e nas artes visuais do país. Três áreas distintas, porém interligadas, sofreram transformações profundas nesse período: a comunicação visual, por meio de revistas ilustradas como **O Cruzeiro**; o circuito das artes plásticas e das artes visuais, com as inaugurações do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e do Museu de Arte Moderna (MAMSP), em 1947 e 1948, respectivamente, e com a Bienal Internacional de Arte de São Paulo, em 1951, além do desenvolvimento do movimento moderno na fotografia, no âmbito do Foto Cine Clube Bandeirante; e o parque gráfico e a área de publicidade e propaganda associada à mídia impressa, a serviço do setor industrial em crescimento no país, com o estabelecimento da Escola Superior de Propaganda, em 1951, no Museu de Arte de São Paulo.

Já, portanto, partir do início de 1940, Flieg realiza em São Paulo um primeiro estágio com o fotógrafo alemão Peter Scheier e no final do ano um emprego no estúdio Foto Paramount da fotógrafa húngara Irene Lenthe. Trabalha a seguir na Companhia Lithográfica Ypiranga, dirigida por Carlos Reichenbah, por dois anos (1941 a 1943) e em seguida na Indústria Gráfica L. Niccolini (1943 a 1945), onde trabalhou diretamente com Kurt Eppenstein, gráfico alemão de Leipzig e pioneiro do *off-set* no Brasil.

Em 1945 estabelece-se autonomamente como fotógrafo profissional, iniciando uma trajetória de mais de quarenta anos no universo da fotografia de indústria, publicidade, arquitetura e artes. Ao longo destas quatro décadas, em paralelo aos trabalhos no campo da fotografia aplicada, realiza diversos outros projetos de caráter autoral, entre eles o retrato, a fotografia de paisagem, o registro de cidades históricas no país, como Ouro Preto e Paraty, e um olhar de caráter jornalístico e documental sobre aspectos da cidade de São Paulo e em viagens realizadas pelo país.

Realiza o calendário Pirelli de 1949, todo fotografado com a câmera Leica, em uma linguagem derivada da fotografia de Paul Wolff e da experimentação formal da modernidade europeia das décadas de 1930 e 1940.

Em outros projetos comissionados, como na série de calendários que realizou para a Brown Boveri a partir de 1964, desenvolve cada tema de maneira independente, construindo seu olhar sobre o assunto de forma autônoma e editando o conteúdo final para apresentação ao cliente. Este projeto representou para Flieg uma nova oportunidade de trabalho e criação, na medida em que a escolha do tema, do objeto constitui-se como algo novo, distinto dos trabalhos comissionados anteriores. É neste contexto que realiza, entre outras, a documentação sobre Ouro Preto, que posteriormente será retrabalhada em alto contraste para o livro de Lucia Machado de Almeida. Sua abordagem da paisagem natural, por outro lado, tanto em trabalhos comissionados como em trabalhos de caráter mais autoral, pode também ser destacada em sua obra, por constituir um olhar plenamente estruturado sobre o tema, construído ao longo de sua carreira.

Esta ambição autoral, sempre presente em sua obra comissionada e em projetos de sua livre escolha, aproximou Flieg de um universo de artistas, pensadores, técnicos, empreendedores, que interagiram com ele em busca de resultados aplicados às suas atividades e demandas, ao mesmo tempo em que se nutriam de seu espírito de perfeição e busca permanente pela qualidade que norteou toda a sua carreira.

Entre estes podemos citar: Fred Jordan, Henri Malouf, Fritz Lessin, Curt Schulze, Noemia Cavalcanti, Bruno Giorgi, Djanira, Tarsila do Amaral, Felícia Leiner, Lina Bo Bardi, e Pietro Maria Bardi, entre outros.

Fred Jordan, designer gráfico alemão, naturalizado brasileiro, nasceu em Berlim no ano de 1927. Veio com os pais para o Brasil em 1936, com nove anos de idade. Faleceu aos 73 anos de idade em 2001. Desde 1950 atuou como designer gráfico de empresas e a partir de 1980 tornou-se um profissional autônomo. Durante toda a década de 60 foi diretor de arte e, nos anos 70, diretor técnico da Indústria Gráfica L. Niccolini, onde Flieg trabalhou nos anos 1940. Jordan foi comparado por Olaf Leu – um dos designers mais conceituados da Europa – como o instrumentista que chegou a primeiro violino da orquestra.

Colaborador de **Estudos Avançados**, revista do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, publicou, na edição número 19 (set./dez. 1993), um ensaio bilíngue de sua autoria sobre a fronteira entre a ciência e a arte, que é acompanhado por um encarte ilustrado sobre os experimentos prismáticos de Goethe. Também,

quando **Estudos Avançados** cumpriu 10 anos de vida, homenageou Fred Jordan em seu número 31 (set./dez. 1997), reproduzindo alguns de seus admiráveis trabalhos gráficos, além de depoimentos de respeitados profissionais dentro de sua área de atuação. O artista gráfico Tide Heilmeister, por exemplo, declarou a respeito de Fred Jordan: “Fred Jordan é, para mim, o grande precursor da ousadia gráfica no Brasil”. A artista plástica Maria Bonomi declarou sobre os disputados calendários que Fred Jordan e a gráfica paulista Niccolini produziam e distribuíam todos os anos a clientes e colecionadores: “Em 1952, quando a gráfica Niccolini garantiu ao jovem Fred Jordan um espaço para enriquecer a visualidade do seu brinde padrão, com o intuito de proclamar sua excelência tecnológica, deflagrou uma revolução no mercado de publicação e da embalagem”.

Flieg conheceu Jordan como o jovem diretor de arte da agência de publicidade da família Prado, e a pedido dele, desenvolveu para a empresa Cristais Prado, de forma pioneira no Brasil, a fotografia de cristais e objetos em vidro registrados por transparência contra fundos iluminados, tendo como referência os catálogos da empresa sueca Orrefors.

Flieg fotografa também neste período as novas lojas e instalações da empresa Cristais Prado, desenhadas pelo escritório norte americano de Raymond Loewy e Charles Bosworth. Raymond Loewy, em 1947, implanta um escritório de design no Brasil. A Raymond Loewy Associates inaugurou sua filial no centro de São Paulo, com clientes de importantes indústrias da época, entre eles a Cristais Prado. O escritório era dirigido pelo arquiteto e designer californiano Charles Sampson Bosworth e teve curta duração, encerrando suas atividades no mesmo ano de 1947. Na década de 1950, Bosworth retornou definitivamente ao Brasil onde se radicou, e desenvolveu inúmeros projetos na área de arquitetura industrial.

Neste mesmo período, vários arquitetos brasileiros iniciaram diversas atividades relativas ao design de mobiliário. A partir de meados da década de 1940 até o início da década de 1960, nomes como Geraldo de Barros, José Zanine de Caldas e Lina Bo Bardi, se destacaram. Muitos deles tinham ligações com a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo (FAU USP) ou com a Escola de Engenharia Mackenzie.

Flieg, já nos primeiros anos de sua atividade profissional, irá, assim, trabalhar diretamente com importantes nomes do design e das artes em São Paulo, entre eles, Fred Jordan, Charles Bossworth, José Zanine de Caldas e Lina Bo Bardi. Paralelamente, como fotógrafo da primeira Bienal Internacional de Arte de São Paulo, MAMSP, em 1951, fotografará obras e conhecerá importantes nomes da arte internacional, entre eles, por exemplo, o suíço Max Bill, autor da escultura Unidade Tripartida, vencedora do primeiro prêmio de escultura da Bienal de São Paulo de 1951, mesmo ano em que Bill funda e passa a dirigir a *Hochschule fur Gestaltung in Ulm* na Alemanha, que se transformará em grande referência para a formação de artistas e designers brasileiros nas décadas de 1950 e 1960, como Alexandre Wollner, Almir Mavignier e Mary Vieira.

Trabalha documentando os projetos de interiores e stands industriais do arquiteto Henri Maluf, nos pavilhões do Ibirapuera no quarto centenário da cidade de São Paulo em 1954 e na Exposição Internacional de Indústria e Comércio no Pavilhão de São Cristóvão, Rio de Janeiro, em 1961. Na década de 1960, documenta a construção da fábrica da Olivetti e fotografa produtos de design premiado, como a calculadora eletrônica Olivetti Logos 270.

É, portanto, dessa confluência entre indústria, design, artes e arquitetura, que surge a potência da obra fotográfica de Hans Gunter Flieg, construída ao longo de quarenta anos de permanente busca pela qualidade, em um ambiente marcado pela trajetória quase renascentista da São Paulo do pós-guerra, em grande parte devedora do conhecimento e saberes trazidos para a cidade e o país por imigrantes que, como Flieg, deixaram seus países de origem em função de perseguições raciais, religiosas e ideológicas, até a sua plena consolidação nos anos 1980 como a grande metrópole industrial da América Latina.

A fotografia de Flieg registra assim o crescimento intenso da cidade, enquanto ela mesma por sua vez constrói a imagem e a representação maior da metrópole industrial que São Paulo viria a se configurar ao longo da segunda metade do século XX no imaginário coletivo do país.

A releitura do acervo de Flieg neste início do século XXI – caracterizado pela construção da sociedade do conhecimento e da informação, em oposição à sociedade industrial de meados do século passado – permite que sua obra seja interpretada dentro de novas perspectivas.

Seus registros documentais do então novo país e de seus habitantes são produzidos paralelamente a um refinamento crescente de sua fotografia industrial e profissional, sempre com uma elaboração formal muito consciente. Tais características podem ser observadas tanto no uso da tradicional câmera de grande formato, a exemplo de fotógrafos como Germaine Krull, na Alemanha, e Charles Sheeler, nos EUA, como no uso da relativamente nova câmera Leica de pequeno formato, que estabeleceu, a partir da década de 1920, as bases da nova fotografia documental e humanista no período entreguerras.

A partir dos anos 1940, o trabalho de Flieg foi fortemente influenciado pela modernidade europeia, aliando o domínio na elaboração formal da imagem fotográfica a um absoluto controle da iluminação, da exposição e do processamento da película. Essas imagens extremamente elaboradas, produzidas em sua maioria como trabalhos comissionados, principalmente as fotografias de indústrias e de produtos, nos direcionam para um novo universo imagético, voltado para o “êxtase das coisas”. Nele, a fotografia passa a ser a ferramenta por excelência para o registro e a visualização dos objetos da sociedade industrial, bem como para suas subseqüentes comercialização e circulação, já que a publicidade e a propaganda, especialmente a partir dos anos 1950, incorporaram maciçamente a fotografia a suas ferramentas.

O trabalho de Flieg foi realizado dentro da perspectiva da escola alemã da Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*), voltada para o registro fotográfico direto dos objetos industrializados e naturais, como proposto por Albert Renger-Patzsch em sua célebre publicação *Die Welt ist schön*, bem como para o registro do espaço industrial, de suas instalações e de seus equipamentos. Por outro lado, a fotografia de Flieg relaciona-se também com elementos da posterior retomada de uma objetividade contemporânea, de caráter mais conceitual e crítico, como no projeto de documentação seriada dos elementos construtivos e arquitetônicos de uma sociedade industrial já em seu ciclo entrópico, representado principalmente pelo trabalho do casal Bernd e Hilla Becher no pós-guerra. A obra deles apresenta a ambivalência da própria objetividade fotográfica, agora trabalhada em um sentido crítico pós-moderno; é isso que, em última análise, libera as imagens de seu contexto original e permite, dessa maneira, leituras formais e poéticas dos objetos e equipamentos registrados, que transcendem sua dimensão referencial e documental. A fotografia indus-

trial de Flieg, produzida entre as décadas de 1940 e 1980, sempre de alto rigor formal, permite igualmente que estruturas, equipamentos e objetos industriais registrados de maneira objetiva e direta conduzam, em muitos casos, a imagens de forte viés abstrato, ampliando e atualizando a relevância da produção do fotógrafo no âmbito da fotografia moderna e contemporânea no Brasil.

Um aspecto importante a ressaltar na obra de Hans Gunter Flieg é a utilização consciente de duas linguagens fotográficas distintas, alicerçadas em diferentes plataformas instrumentais. Por um lado, ele desenvolveu um trabalho rigoroso com a câmera de grande formato (Linhof), utilizando amplos recursos de balsa e enquadramento e construindo imagens que funcionam, em grande parte, de forma mais autônoma, ao incorporarem em sua construção, graças à direção de cena do fotógrafo, narrativas internas, verdadeiros *tableaux vivants*. Por outro lado, a utilização de equipamento de pequeno formato (Leica) constrói narrativas por meio do registro seriado de elementos parciais que, em seu conjunto, configuram um discurso sobre o todo, aproximando-se assim da linguagem do jornalismo e da reportagem. São essas as estratégias do autor na construção de seu trabalho.

Segundo Vilém Flusser, a fotografia inaugurou um novo momento na história da comunicação e da cultura. Ela instituiu o que ele denomina de imagem técnica – conceito que estruturou seus principais ensaios sobre o tema, como **A filosofia da caixa preta – Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**⁷⁷ e **O universo das imagens técnicas**.⁷⁸ Flusser, tcheco de origem judaica, migrou para o Brasil no início dos anos 1940, onde se estabeleceu e se tornou professor de filosofia da ciência e filosofia de comunicação na Universidade de São Paulo, além de participar ativamente da vida artística da cidade, como colaborador do Suplemento Literário do jornal **O Estado de S. Paulo** e da Bienal de São Paulo, entre diversas outras atividades. Publicou seu primeiro livro, **Língua e realidade**⁷⁹, em 1963. Seu interesse pela produção e pelo fluxo de imagens na sociedade e na cultura contemporâneas se acentuou na década de 1970 e no início dos anos 1980. Sobre esse novo momento da construção do pensamento e da cultura, Flusser escreveu na introdução de **O universo das imagens técnicas**:

77 São Paulo: Hucitec, 1985.

78 *Ins Universum der technischen Bilder*. Göttingen: European Photography, 1985. Edição brasileira: São Paulo, Annablume, 2008.

79 São Paulo: Herder, 1963.

Este ensaio é sobre o universo das imagens técnicas, o universo que, nas últimas décadas, tem feito uso de fotografias, filmes, vídeos, telas de televisão e terminais de computador para assumir a tarefa anteriormente desempenhada por textos lineares, ou seja, a tarefa de transmitir informações cruciais para a sociedade e para os indivíduos. Ele está preocupado com uma revolução cultural, cujo alcance e implicações estamos apenas começando a suspeitar. Considerando que os seres humanos dependem para suas vidas e sobrevivência mais do conhecimento adquirido e menos de informações propriamente genéticas como em outros seres vivos, a estrutura através da qual a informação é transmitida exerce uma influência decisiva sobre as nossas vidas. Quando as imagens suplantam textos, experimentamos, percebemos e valorizamos o mundo e nós mesmos de forma diferente, não mais em um processo linear, uma forma histórica unidimensional predominantemente orientada para o processo, mas sim de uma forma bidimensional, com superfície, contexto, cena. E o nosso comportamento muda: ele não é mais dramático, mas embutido em campos de relacionamentos. O que está acontecendo atualmente é uma mutação de nossas experiências, percepções, valores e modos de comportamento, uma mutação do nosso estar no mundo.

O pensamento de Flusser acompanha, em grande parte, a reflexão pós-moderna nas artes e na cultura. Nos anos 1960 e 1970, artistas e fotógrafos conceituais estabeleceram os termos e as condições mediante os quais a fotografia artística definia-se em relação a si mesma e às outras artes. A produção fotográfica que se desenvolveu a partir da intensa experimentação pós-moderna nessa época posicionou-se como manifestação artística, evoluindo explicitamente, a partir de então, pela dinâmica permanente da autocrítica.

O rigor analítico do discurso crítico da modernidade levou à revolução da arte abstrata e experimental, evoluindo posteriormente para o repúdio à descrição figurativa e ao papel da arte como delineação e representação. Foi por meio da autocrítica que a pintura e a escultura se distanciaram da descrição figurativa, que havia se constituído historicamente como base de seus valores sociais e artísticos fundamentais. Mesmo com os fotógrafos impressionados com esse discurso, como sinaliza Clement Greenberg, a evolução histórica da fotografia em direção a um discurso moderno foi limitada pelo fato de que, diferentemente de outros campos das artes plásticas e visuais, ela não podia prescindir da descrição figurativa. Portanto, aparentemente também não poderia embarcar na aventura que ela própria havia viabilizado inicialmente, se considerarmos que se deve ao surgimento da foto-

grafia como arte essencialmente representativa, durante a Revolução Industrial, a deflagração do processo histórico da arte moderna. Mesmo após esse intenso período de autocrítica, a fotografia continuou sendo um sistema de descrição figurativa e de documentação e representação do real.

Não por acaso, fotógrafos do período moderno de todos os continentes exploraram inicialmente as características mais formais e abstratas do meio para posteriormente retomar, em parte, uma fotografia mais documental e humanista, seja no fotojornalismo, no retrato ou no trabalho propriamente autoral. Esse processo pode ser verificado na trajetória de nomes como Paul Strand, Man Ray, André Kertész, Aleksandr Ródtchenko, Manuel Álvarez Bravo e, no Brasil, Thomaz Farkas, entre outros fotógrafos que atuaram entre os anos 1910 e 1960.

A partir das características específicas do meio fotográfico, portanto, pode-se considerar que a fotografia contemporânea fez uma reconstrução crítica da tradição pictórica baseada na representação figurativa, possivelmente transcendendo as importantes contribuições da arte moderna e contemporânea, sem deixar de incorporar as questões trazidas para o debate artístico pelas vanguardas pós-modernas. É nesse contexto que devemos entender as vertentes contemporâneas de expressão documental e figurativa, como as desenvolvidas pela Escola de Düsseldorf, com o trabalho do casal Becher e o da sua geração posterior de alunos, como Thomas Struth, Andreas Gursky e Candida Höfer, e as de fotógrafos como Jeff Wall, que têm discutido ao longo de sua carreira o papel do figurativo na construção fotográfica contemporânea.

É nesse contexto, também, que Vilém Flusser analisa o papel do fotógrafo-autor em uma sociedade contemporânea imersa em imagens. O fotógrafo-autor seria o único sujeito capaz de quebrar o processo sistêmico de mimese do real produzido massivamente pela fotografia, num processo permanente de alienação e reafirmação do sistema baseado no aspecto figurativo intrínseco da imagem técnica. Segundo Flusser, sem uma ação crítica de caráter autoral, “a interação atual entre as imagens e os seres humanos levará a uma perda de consciência histórica naqueles que recebem as imagens e, em consequência, também à perda de qualquer ação histórica que poderia resultar da recepção da própria imagem”.

Nesse sentido, tanto a questão fundamental da autocrítica, que caracteriza a produção fotográfica contemporânea, quanto a própria leitura curatorial crítica da produção moderna e histórica de imagens fotográficas de caráter claramente autoral, são elementos e ações fundamentais para a incorporação da vasta produção imagética no processo cultural contemporâneo de construção crítica do conhecimento. Entre essas imagens de caráter claramente autoral, devemos incluir o que denominamos de fotografia aplicada, com auge em meados do século passado, como, por exemplo, a fotografia de indústria, de arquitetura e de publicidade que caracterizou a produção de Hans Gunter Flieg. Os fotógrafos que atuaram de forma autoral no universo da fotografia aplicada elaboraram conjuntos criativos e documentais que são também reveladores da própria estrutura constitutiva da sociedade industrial e de consumo, responsável pela introdução, de forma massiva, dos principais elementos de alienação e reificação da vida e do trabalho no âmbito da sociedade moderna.

O trabalho autoral de Flieg e seu tema principal – a industrialização – nos remetem, assim, diretamente para a presença do “aparato”, nos termos flusserianos, na sociedade atual. Segundo Flusser, viver em função dos aparelhos é continuar a viver sob a superfície de caixas pretas, que obscurecem e enfraquecem os sentidos. Conquistar a liberdade, portanto, é conscientizar-se das estruturas que regem as imagens, as informações, os programas e os aparelhos. Flusser diz que “a tarefa da filosofia da fotografia é dirigir a questão da liberdade aos fotógrafos. [...] Filosofia urgente por ser ela, talvez, a única revolução ainda possível”. O dilema, como aponta Flusser, reside exatamente na produção e utilização crítica das imagens técnicas no mundo contemporâneo: “Seu propósito é serem mapas para o mundo, mas passam a serem biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens”.

A leitura crítica e aprofundada de acervos fotográficos históricos, modernos e contemporâneos, - atualmente sendo preservados e intensamente pesquisados em todos os países, a exemplo da própria obra de Hans Gunter Flieg hoje reunida no Instituto Moreira Salles (IMS) -, constitui, portanto, uma possibilidade efetiva de contribuição para a compreensão das atuais estruturas formadoras da sociedade contemporânea, seja no plano direto e objetivo da documentação da cultura material como também no plano mais abstrato da representação

simbólica e criativa destas estruturas. A obra fotográfica completa de Hans Gunter Flieg é composta por mais de 59 mil negativos e fotografias e contém registros fotográficos que se iniciam ainda na Alemanha e se estendem até meados da década de 1980. Em julho de 2006, foi incorporada ao acervo do IMS e está, desde então, disponível e aberta para pesquisas e estudos de seus importantes aspectos documentais e estéticos.

Bibliografia

FLUSSER, Vilém. **A filosofia da caixa preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia.** São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. Ins Universum der technischen Bilder. Göttingen: European Photography, 1985. Edição brasileira: **O universo das imagens técnicas.** São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **Língua e realidade.** São Paulo: Herder, 1963.

O fotógrafo quando jovem: o calendário Pirelli para 1949

Ricardo Mendes

Resumo

Aos 25 anos, H. G. Flieg é comissionado pela agência Standard Propaganda para seu primeiro trabalho de envergadura. O calendário Pirelli para 1949 é relevante por tomar como ponto de partida o livro **Arbeit!**, de Paul Wolff (1937). O calendário permite discutir a difusão da fotografia moderna, a publicidade e outras faces da modernidade brasileira em construção, bem como identificar procedimentos de longa duração na obra do fotógrafo.

Abstract

At 25, H. G. Flieg was commissioned by Standard Propaganda for his first demanding task. The 1949 Pirelli calendar is relevant, as it takes as a departing point the book **Arbeit!**, by Paul Wolff (1937). The calendar allows discussions about modern photography, advertising, and other aspects of the Brazilian modernity under construction, as well as the identification of long-term procedures in the oeuvre of the photographer.

Primeiro trabalho desenvolvido pelo jovem profissional Hans Gunter Flieg (1923) para cliente de porte no segmento industrial, ao final de 1948, o calendário Pirelli 1949 constitui uma peculiar oportunidade de estudo de caso por permitir compreender, de modo sintético, como o longo processo do desenvolvimento de um “olhar moderno” ocorreu entre nós em ritmos díspares entre segmentos como os circuitos artísticos e publicitário. Uma aproximação mais ampliada à cultura visual de meados do século XX, gestada no Sudeste brasileiro, é assim um caminho possível, ainda que sujeito à pouca sincronia dos estudos históricos nos diferentes setores envolvidos, para delinear esse horizonte de ações.

Nessa aproximação será possível caracterizar brevemente o sistema de produção da publicidade, que se reconfigura então; em especial, por destacar um processo de criação e produção compartilhadas, peculiar a diversos modos de produção simbólica modernos. No processo de criação do calendário, introduz-se como referência outra fonte de influência sobre a construção do olhar moderno – o papel da indústria fotográfica, aqui presente através da obra de Paul Wolff (1887-1951).

Por fim, se no quadro da Europa e da América do Norte, a expansão do(s) projeto(s) de modernidade se dá com eventual descompasso, esse fenômeno em países como o Brasil revela-se entremeadado a paradoxos socioeconômicos extremos. Ocorrências pontuais no campo da cultura visual de iniciativas inovadoras como o calendário Pirelli em 1948 ou, de maior envergadura, como a revista **S. Paulo** (1937), através de suas dez edições, antecipam novas formas de produção de imagem bem como de edição visual⁸⁰. Embora não se articulem como processo síncrono, tais manifestações indicam questões novas quanto à edição e difusão da imagem fotográfica.

O calendário Pirelli para 1949: os remanescentes

Caracterizar o produto calendário é talvez a melhor estratégia para esta apresentação. De formato médio, campo vertical, com 64 por 31 cm, sem folha de abertura, doze lâminas estão articuladas na parte superior, montadas sobre papel cartão ao final, com singelo laço que permite pendurar o conjunto. Essa edição está mais próxima ao calendário como produto de uso cotidiano do que às formas sofisticadas de objeto de prestígio que o veículo calendário adquirirá entre nós na década de 1960, com acabamento gráfico mais complexo, alcunhado então como “calendário de arte”.

A produção do produto é coordenada pela agência Standard Propaganda (1933-[1972]), com escritórios em São Paulo e Rio de Janeiro, detentora da conta publicitária da Pirelli, sob a direção de arte de Fritz Lessin (1916-1970). As doze lâminas trazem aspectos da produção industrial da empresa, concentrada em dois núcleos: pneus e condutores elétricos. No entanto, a ordenação das imagens revela que não existe uma preocupação em apresentar as cadeias específicas de produção industrial, mas estritamente uma ordenação voltada, a princípio, para o impacto visual. Ainda assim a edição do calendário adota o uso de legendas, procurando informar sobre o processo produtivo⁸¹.

80 Talvez esses casos particulares possam ainda ser lidos, com o desenvolvimento de novos estudos sobre o tema, sob a luz inspirada do texto de Néstor García Canclini: **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade** (1990).

81 São as seguintes as legendas para os meses de janeiro a dezembro: (1) “Nasce um pneu de qualidade”, (2) “Em plena ação um guindaste de transporte de material”, (3) “Lingotes e vergalhões de cobre para condutores elétricos Pirelli”, (4) “Destas máquinas saem os ‘cords’ para os Pneus Pirelli”, (5) “O cobre que está sendo laminado tem 99,9% de pureza”, (6) “Análise das matérias-primas para os produtos Pirelli”, (7) “Bobinadeira para fios delgado de cobre”, (8) “Grande misturador de massa de borracha para os Pneus Pirelli”, (9) “Vista parcial da Seção de Vulcanização”, (10) “Vulcanização de um gigante Pirelli”, (11) “Calandra para preparação de borracha”, (12) “Uma das reunideiras gigantes da Seção de Condutores Elétricos”.

A título de exemplo, o mês de janeiro apresenta com clareza um pneu sendo retirado do molde de vulcanização, imagem de leitura clara para o leitor médio. Na lâmina seguinte, um guindaste ergue um grande rolo de cabos, que exibe com destaque a marca da empresa. A tomada em *contraplongée* acentuado explora o formato vertical do calendário. As imagens seguintes misturam operações com insumos a etapas do controle de qualidade dos produtos, seja de cabos elétricos, seja de encordoamento para pneus, voltando mais uma vez, ao final, ao setor de vulcanização.

Não existem registros documentais conhecidos sobre a produção como croquis, pautas etc, à exceção dos depoimentos do fotógrafo e de negativos e contatos, hoje no acervo do Instituto Moreira Salles. Seis folhas de contatos no formato 35 mm, formadas por tiras recortadas, apenas uma delas produzida no período, estão arquivadas sob a identificação Pirelli. Os negativos, recortados em tiras de 3 imagens, totalizam 169 fotogramas, embora fique claro após o primeiro exame que reúnem serviços diversos para o mesmo cliente como também fica evidente a falta de negativos relativos aos meses de julho a setembro⁸².

Do calendário como veículo: entre o objeto banal e o produto de prestígio

O lançamento é registrado de imediato pela imprensa. O breve artigo *Uma história em 12 capítulos*, publicado no periódico paulistano **Jornal de Notícias**, em 12 de janeiro de 1949, à página 6, registra seu diferencial, estampando ainda a imagem da lâmina inicial.

Os calendários impressos atualmente já não constituem apenas aquelas antiquadas folhinhas, mal ilustradas, e que tinham por fim único assinalar a marcha inexorável do tempo... Hoje, quando chega o fim de ano, os calendários mandados confeccionar pelas grandes firmas são, talvez, os objetos mais disputados, tal a riqueza de sua parte artística e a concepção de seus motivos.

Este o caso dos Calendários Pirelli para 1949, que vêm despertando grande interesse e cuja edição já foi quase toda esgotada tal a sua procura. Constituindo, sem dúvida, um dos trabalhos mais sugestivos que se têm

⁸² Em parte, a não localização até o momento de alguns negativos pode ser justificada pelo uso eventual de imagens feitas em formato médio (9 x 12 cm). E o que deve ter ocorrido no caso da lâmina para o mês de agosto, como informado pelo fotógrafo em depoimento não gravado, em 24 de fevereiro de 2015. Do conjunto remanescente de negativos 35 mm foi possível reconstituir com segurança apenas a sequência integral de um filme com 36 fotogramas. As outras sequências constituem grupos com menos de 12 fotogramas.

feito no gênero, entre nós, o Calendário Pirelli para 1949, magnificamente impresso e ilustrado, apresenta 12 artísticas fotografias, as varias fases de fabricação de pneus e condutores elétricos Pirelli. São, verdadeiramente, 12 capítulos, que mostram aos brasileiros a pujança de uma indústria que há anos vem cooperando para o maior desenvolvimento do Brasil.

O aparente impacto revela-se, contudo, estratégia de marketing da agência. Inserções similares se repetem como no jornal **Diário Carioca**, dois dias após⁸³. A prática ocorre em edições posteriores do calendário, como em 1950, que retoma, porém, o uso convencional das

mais lindas paisagens brasileiras que revelam, de par com inexcédível beleza natural, a grandiosidade do esforço humano em vencer a terra e dotar o país de rodovias de primeira ordem – [veias] por onde circulam a riqueza e prosperidade de uma Nação e que, além de tudo, se prestam ao desenvolvimento do turismo, segundo as próprias palavras do folheto descritivo que acompanha esta folhinha...⁸⁴

O uso do calendário como veículo de comunicação comercial não é novo no Brasil. Em especial, o emprego de brindes na prática comercial ocorre desde o século XIX. Esse uso se estende também à imprensa como estratégia de comunicação corporativa. Um exemplo é registrado na edição de 6 de fevereiro de 1883, pelo jornal **Correio Paulistano**, na nota *Folhinha anuncio*, pela qual o redator agradece a folhinha enviada pelos “acreditados negociantes” Moreira & Abilio Soares. A prática, nesse caso, acontece acompanhada de fotos do estabelecimento, ocorrência bem estabelecida entre nós⁸⁵. Entre os brindes, de modo geral, destaca-se na virada para o século XX a presença regular de retratos de personalidades, quase sempre em fotos em formato *carte-de-visite*, e anos depois em versão impressa por diferentes processos⁸⁶.

A era de ouro do calendário como suporte publicitário no Brasil terá lugar na década de 1960, quando se estabelece um padrão de investimento gráfico refinado, associado à participação de fotógrafos, designers e artistas visuais de destaque, muitas vezes seguindo estratégias

83 Uma história em 12 episódios. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 14 jan. 1949, p.5.

84 Calendário Pirelli para 1950. **Jornal de Notícias**, São Paulo, 8 jan. 1950, p.6. Inserções similares ocorrem em: As deslumbrantes paisagens do Brasil no ‘Calendário Pirelli para 1950’. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 14 jan. 1950, p.1; Idem. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 17 jan.1950, p.8; *Ibidem*. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 20 jan.1950, segunda seção, p.6.

85 Quase certo, a folhinha enviada não era ilustrada por fotos impressas; quando muito, por imagens transcritas a partir de fotografias, considerando as condições técnicas locais do período.

86 Sobre o tema, no contexto paulistano, veja a obra **Noticiário geral da photographia paulistana: 1839-1900**, de Paulo Cezar Alves Goulart e Ricardo Mendes (CCSP/Imprensa Oficial, 2007; reimpressão, 2011).

de lançamento diferenciadas. Nesse contexto, o veículo calendário apresenta-se entre nós como produto de características duais: produto banal, de emprego cotidiano, e produto de prestígio.

Seria relevante destacar que a Biblioteca Municipal Mário de Andrade, em São Paulo, estabelece em 1963 o Prêmio Ampulheta, promovido pela Seção de Arte. Suas edições anuais destacam o papel dos fotógrafos, artistas visuais e designers no processo criativo. A iniciativa terá alcance por toda a década, com mostras dos finalistas, culminando, fato significativo, no evento *Exposição Ampulheta 61/71*, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, entre maio e junho de 1971, reunindo 100 itens entre calendários e agendas⁸⁷.

Hans Gunter Flieg será presença regular nessas edições. Fotógrafo reconhecido nos segmentos industrial e publicitário desde a década de 1950, Flieg participa com alguns dos vários produtos feitos para um dos seus clientes regulares – a Brown Boveri. A empresa suíça, estabelecida no Brasil em 1954, atua aqui no campo de equipamentos para geração de energia elétrica. Entre 1964 e 1972, Flieg produz imagens para seis calendários, três deles tendo como temário arquitetura e arte colonial brasileira.

Flieg e o calendário Pirelli para 1949

Um outro trabalho daquela época era... talvez o primeiro trabalho industrial grande que eu fiz a pedido da Standard Propaganda. Fritz Lessin na época, hoje eu não lembro qual foi o primeiro contato que eu tive com eles, mas Fritz me chamou e me mostrou um livro, que até hoje lembro, porque era de um autor que eu queria muito, que era o homem que divulgou a Leica na Alemanha, Paul Wolff, Dr. Paul Wolff. Eu acho que era médico, inicialmente se apaixonou pela máquina de 35 mm e fez trabalhos muito importantes nesse sentido. Inclusive publicou um livro de nome *Arbeit* (Trabalho), com fotos industriais. Então foi Fritz quem me mostrou esse livro e queria fotos - fotos industriais - como até então não se tinha feito aqui. Fotos de uma certa dinâmica, possivelmente à luz existente, o que uma máquina de 35 mm permitia, ou então com o uso modesto de luz artificial. (Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, São Paulo, 1981).

A Pirelli, empresa italiana fundada em 1872, será marca associada desde então à produção de cabos elétricos e, uma década após,

⁸⁷ As obras premiadas nas diversas edições do Prêmio Ampulheta acabaram por constituir uma coleção temática sob a guarda da entidade promotora, ocorrência rara no contexto brasileiro. A iniciativa é traço evidente da inserção do design gráfico como atividade profissional especializada no Brasil naquele período.

à fabricação de pneus. Em 1902, inicia sua expansão internacional; em 1917, abre a primeira unidade fora da Europa, uma representação estabelecida na Argentina. Chega ao Brasil em 1929, estabelecendo-se em Santo André, cidade vizinha à São Paulo, onde compra a CONAC, fabricante de condutores elétricos. Com a turbulência econômica europeia e o panorama político regional, transfere em meados da década de 1930 sua controladora para a Suíça. A decisão permitirá seu funcionamento no Brasil no contexto da II Guerra Mundial. Entre 1940 e 1941 inaugura aqui, por exemplo, a maior unidade de pneus radiais do grupo empresarial.

Sobre a presença publicitária da empresa no país falta pesquisa mais extensa. Um primeiro acesso ao portal da Fondazione Pirelli, que disponibiliza parte do acervo histórico do grupo empresarial, é evidente a falta de volume documental consistente relativo ao período anterior à década de 1950. O segmento *Disegni i Manifesti* (desenhos e cartazes) permite caracterizar a linha de comunicação corporativa, ainda fortemente submetida ao uso da ilustração. Inclui entre seus autores profissionais como Bruno Munari (1907-1998), Gino Boccasile (1901-1952) e Ricardo Manzi (1913-1993), atuando todos no período de 1945 a 1960, em peças publicitárias para impermeáveis, bolsas térmicas e pneus. É momento áureo de um desenho sintético, marcado pelo humor, procurando estabelecer um elo direto com o consumidor, com reduzido espaço para texto⁸⁸.

Integra a comunicação corporativa a *Revista Pirelli*, editada entre 1948 e 1972, disponível no site. É claro o objetivo de inserção da informação técnico-científica em panorama cultural mais amplo. Colaborador em destaque nos anos iniciais é o fotógrafo italiano Federico Patellani (1911-1977), autor das capas, a cores, destacando também aspectos da produção industrial do grupo entre outros tópicos⁸⁹.

Quanto à comunicação corporativa da empresa no Brasil só é possível analisar no momento as inserções na grande imprensa. A ilustração, como usual, é aspecto dominante, mas aqui em maior interação com o texto, em parte justificada pelo uso no veículo jornal.

88 Disponível em: <www.fondazionepirelli.org>. Acesso em: 31 mar. 2015. Como referência sobre o tema, o site menciona o livro **1872-1972: cento anni di comunicazine visiva Pirelli**, organizado por Bob Noorda e Vanni Scheiwiller (Milão: Scheiwiller, 1990). Noorda (1927-2010) é, ele mesmo, personagem importante como ilustrador renomado já na década de 1950, quando o uso conjunto de ilustração e fotografia parece corrente, como em sua peça *Pirelli: un amico per la vostra bicicletta* (1955).

89 Curioso é ver que sua imagem para a capa da edição n° 4, ano II, em julho de 1949, seja, como no calendário Pirelli para 1949 aqui apresentado, o processo de vulcanização do pneumático numa construção visual assemelhada.

Um exemplo é a peça publicada em *O Estado de S. Paulo*, em 15 de janeiro de 1946. Visando informar que com o fim da guerra a significativa parcela de 70 % da produção local de pneus destinada às forças aliadas está agora disponível no mercado, o texto articula grupos de imagens distintas pontuando os temas do anúncio, entre eles a vista aérea da fábrica em Santo André, que evidencia a escala das instalações. Nos anos seguintes, a ilustração em suas peças surge fortemente marcada por um realismo fotográfico, mas submetida à mesma estrutura anterior. Quando muito, como ocorre em inserção no jornal **O Estado de S. Paulo**, de 30 de março de 1949, em peça da agência Standard, enfocando o uso de pneus em competições automobilísticas locais, o recurso fotográfico tem lugar, mas como parte da tipografia, recortada sobre imagens das corridas⁹⁰.

A Standard Propaganda

Fundada em 1933, no Rio de Janeiro por Cícero Leuenroth (1907-1972), em sociedade com Pery de Campos e João Alfredo de Souza Ramos, a agência inaugura simultaneamente escritório em São Paulo. Com ampla carteira de clientes, passa a contar a partir de 1939, por toda a década seguinte, com a conta da multinacional Shell, obtendo um sólido desenvolvimento, em especial a filial paulista que duplica seu faturamento. Grandes clientes somam-se ao conjunto como a Goodyear, concorrente da Pirelli em vários segmentos, e a rede de lojas de varejo Modas A Exposição-Clipper.

A década de 1940 marca a participação crescente do rádio como veículo publicitário. Em 1943, por exemplo, os anúncios no setor respondem por 65% do faturamento da Standard. Destacam-se aí as radionovelas patrocinadas pela conta da Colgate-Palmolive, do setor de higiene pessoal. Registro significativo desse novo panorama é anúncio da própria agência, em março de 1946, em que a Standard ressalta sua equipe de “203 especialistas em propaganda”, responsáveis por uma “linha de quase duas centenas de contas”, com escritórios em seis cidades, quatro das quais no exterior. Além de Rio e São Paulo, a agência mantinha escritórios em Buenos Aires (Argentina), Santiago (Chile), Nova

⁹⁰ Merece registro, num recorte temporal ampliado, mencionar a associação da marca Pirelli a eventos marcantes para a fotografia. Seja em escala global, com a edição a partir de 1964 da série Calendários Pirelli, de forte marca autoral, explorando desde sempre o corpo feminino; seja em escala local, com o patrocínio à Coleção Pirelli MASP de Fotografia (1991 e 2012). Nesse período, a coleção reuniu um total de 297 autores, representados por 1147 obras.

York (EUA) e Toronto (Canadá). Ao final da década de 1960, a Standard entra em crise, levando a um processo de transferência de controle que se estende de 1969 a 1972, quando surge a Standard, Ogilvy & Mather.

Entre seus profissionais, ao final da década de 1940, a Standard conta com Fritz Lessin (1916-1970). Alemão, de Manheim, Lessin é responsável por encomendar a Flieg as imagens do calendário Pirelli para 1949. Desde 1943, com certeza, já atua em São Paulo, ano em que se casa. Nos proclamas do casamento consta como profissão – desenhista.

Difícil precisar a evolução dessa especialidade profissional em propaganda ao longo das décadas de 1940 e 1950, quando suas funções se mesclam a denominações como *layout man*, referência evidente da influência norte-americana no setor, ou diretor de arte. É nesse terreno de transição, que Lessin parece atuar na produção do calendário para 1949. Será ele que apresentará pela primeira vez ao fotógrafo, como referência visual para o projeto, o livro **Arbeit !**, produzido em 1937 por Paul Wolff, com projeto gráfico de Alfred Tritschler (1905-1970).

Francesc Petit (1934-2013), publicitário em evidência nas décadas de 1960 a 1980, é um dos poucos a comentar a contribuição de Lessin para a propaganda brasileira:

O mercado brasileiro era um submundo da publicidade ruim americana. Fazia-se absolutamente tudo o que o cliente queria, quem mandava na agência eram os contatos, puxa-sacos dos patrões, os redatores ficavam numa salinha minúscula e os desenhistas eram os escravos que ficavam no porão. (...)

O primeiro passo foi dado por Fritz Lessin, um alemão que trabalhava na Standard, muito antipático e muito competente. Foi ele que fez a campanha do Quarto Centenário e introduziu um toque europeu, italiano na nossa publicidade⁹¹.

Lessin está envolvido ao final da década de 1940 em iniciativas que acabam por constituir marcos comerciais como a adoção do Dia das Mães em 1948 e, no ano seguinte, o Dia dos Namorados. Aspecto importante é sua participação em 1951 na fundação da Escola de Propaganda do MASP, iniciativa de nova geração de profissionais estimulada por Pietro Maria Bardi, que, ao mesmo tempo em que imple-

91 CAVERSAN, Luiz. Para reviver uma época de ouro. **Folha de S. Paulo**, 7 dez. 2003, cotidiano, p.C-10.

mentava o ensino formal, aproximava ousadamente a propaganda do circuito cultural. A escola daria origem mais tarde à Escola Superior de Propaganda e Marketing – ESPM.

Traço fundamental no comissionamento ao fotógrafo Flieg é registrar a mediação feita por Lessin, que introduz como referência o livro **Arbeit !**, lançado por Paul Wolff em 1937. O autor era figura conhecida de Flieg. Dos dois livros sobre fotografia que fora possível trazer no exílio em dezembro de 1939, aos 16 anos, Flieg faz menção explícita à obra de Wolff em seu depoimento ao MIS, em 1981.

O que me formou (rindo), se eu posso dizer que eu tenha sido formado como fotógrafo, foram dois livros: Um, o já mencionado Paul Wolff, *Minhas experiências com a Leica – Meine Erfahrungen mit der Leica* - que realmente me trazia alguma coisa sobre fotografia no ano de 1939, que eu não tinha conhecido: ângulos diferentes, concepções diferentes, iluminações fantásticas, material, reprodução de material, de “pattern”, de coisas, que eram para mim deslumbrantes e fascinantes. E como livro técnico, o então recém-saído (de) Hans Windisch, que era *A Nova Escola Fotográfica (Die neue Fotoschule, 1937)*.

Wolff acabou por se firmar como referência internacional no campo da fotografia “pequeno formato”, designação do período que distingue em especial o negativo 35 mm. A associação de sua produção como fotógrafo a serviço do esforço empresarial da Ernst Leitz Optische Werke em disseminar a câmera Leica, desenvolvida em meados da década de 1910 por Oskar Barnack, mas lançada comercialmente dez anos após, garantiu que seus livros fossem conhecidos em todo o mundo a partir da década de 1930.

Diversos foram os vetores de difusão de práticas e referências visuais-conceituais sobre a fotografia ao longo de sua história. Além do impacto causado por fenômenos como movimentos artísticos ou o surgimento de novos campos de trabalho como o fotojornalismo, é significativa a influência de segmentos como a literatura fotográfica desde seu primórdio, dos agentes de ensino formal e, quase sempre pouco estudada, da indústria fotográfica.

O caso da multinacional Kodak é talvez o mais conhecido, mas não efetivamente com estudos à altura da escala dos meios de difusão empregados. Para ficar na esfera local, a empresa atua no Brasil a partir de 1920, embora com distribuição comercial desde a década

anterior. Com a abertura do escritório no Rio de Janeiro, a marca já presente na imprensa torna-se anunciante de peso. Adota forma pouco usual no mercado nacional com anúncios de páginas inteiras. Tendo a imagem como elemento dominante, em peças que valorizam o espaço em branco, volta-se para o consumidor final, procurando estimular a prática amadora. Indo além do destaque às oportunidades para fotos no dia a dia familiar ou a produtos como câmeras de fácil manuseio, as peças introduzem uma fotografia de marca pictorialista, valorizando temas bucólicos, o registro difuso (soft) etc. Essas inserções ocupam veículos de grande circulação como a revista paulistana **A Cigarra**, a partir da segunda metade da década de 1920. Em outra ocorrência, a empresa fornece as imagens utilizadas pela coluna especializada *No mundo artístico: a arte da photographia*, na revista carioca **Frou-Frou**, entre 1923 e 1924. O esforço é quase certo traço indicial de prática em maior escala. No caso norte-americano, revelando a importância do tema para a empresa, é contratado o fotógrafo Edward Steichen (1879-1973) para as campanhas do período de 1930 a 1933, coordenadas pela agência J. W. Thompson.⁹²

Dr. Paul Wolff, como se intitula, é médico de formação. Desde o início da década de 1920 é autor conhecido no mercado alemão de livros fotográficos, com ensaios sobre cidades e regiões do país. Sua associação à difusão da câmera Leica, lançada em 1925, tem como marco o livro **Meine Erfahrungen mit der Leica**, em 1934, reeditado cinco anos mais tarde em nova versão. Com distribuição internacional, a publicação explora o potencial do formato miniatura nas mais diversas situações, embora acabe por eclipsar a longo prazo a extensão produção do fotógrafo não relacionada a essa associação.

Na bibliografia internacional sobre os fotolivros sua referência é irregular. Em **The Photobook: a history, de Badger e Parr**⁹³, o nome de autor não chega ser mencionado. Em **Fotografia pública**, de Horácio Fernández, editado em 1999, porém, **Meine Erfahrungen mit der Leica** ganha duas páginas, incluindo reprodução da capa e 7 páginas duplas. No entanto, a associação Leica-Wolff parece obscurecer a visão sobre a contribuição do autor como indica, exemplarmente, a apreciação crítica de Fernández.

92 JOHNSTON, Patricia. **Real fantasies: Edward Steichen's advertising photography**. Berkeley: University of California Press, 2000.

93 BADGER, Gerry; PARR, Martin. **The Photobook: a history**. London/New York: Phaidon, 2004, v.1

Entre as décadas de 1920 e o imediato pós-guerra, a produção editorial de Wolff abrange 4 linhas: livros fotográficos regionais, livros para empresas a partir da década de 1930, marcadamente indústrias, livros associados à difusão da Leica, e as grandes reportagens. Parte dessa produção conta com a participação do fotógrafo e colaborador editorial Alfred Tritschler, cuja contribuição não pode ser ignorada.

São as edições sobre indústrias que merecem atenção aqui. Ressalve-se, contudo, o livro reportagem *Was ich bei den Olympischen Spielen 1936 sah (O que vi nos jogos olímpicos de 1936)*. Lançado no mesmo ano do evento, o livro revela um autor à vontade com um tema tão longe do registro industrial, ao mesmo tempo em que deixa evidente uma distância perante o regime ditatorial. A cobertura discreta da presença de autoridades nas cerimônias tem eco no destaque dado mais de uma vez à conquista do corredor norte-americano Jesse Owens, vitória que se constituiria na historiografia como contraponto ao esforço governamental de politizar o evento.

A difusão da obra de Wolff no Brasil, sem fugir à regra, é marcada pela campanha da Leica. Ela ocorre primeiro em exposições que circulem nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, sendo acompanhada pela distribuição de catálogo. Em julho de 1935, a mostra, cuja edição original antecede a edição do famoso livro, tem lugar na Associação dos Artistas Brasileiros, no Rio. Sua presença é comentada na imprensa local por Fernando Guerra Duval (? – 1950), nome de destaque do fotoclubismo brasileiro por décadas, chegando a ser um elo entre as iniciativas da primeira década do século XX com o fotoclubismo de vinte anos depois. Sua forte adesão à prática pictorialista faz o articulista rechaçar a exposição⁹⁴. No mês seguinte, a mostra chega à São Paulo, sendo montada na Casa Lutz, Ferrando e Cia, representante da empresa, à Rua Direita nº 5⁹⁵.

94 GUERRA-DUVAL, F. O movimento artístico... pintura e fotografia. *Gazeta de Notícias*, 21 jul. 1935, p.12. "A obra resultante simplesmente do uso da objetiva, das emulsões sensíveis e das reações físicoquímicas executadas com a maior perfeição técnica, apesar de todos os aperfeiçoamentos modernos do ortocromatismo, é sempre trabalho automático, mecânico, impessoal. Não é, pois, obra de arte, pois que a arte é o mundo visto através da sensibilidade do artista e não através da máquina, que não tem sensibilidade".

95 A presença da obra de Wolff no Brasil é praticamente restrita aos títulos associados à Leica. Raros são os outros títulos em acervos. Será um sucedâneo da parceria com a Leica, outro título encontrado em acervos locais: *Fotocolor*. Editado em português pela empresa Artes Gráficas Arnau, sediada no Rio, quase certo em meados da década de 1950, o livro é uma versão de *Meine Erfahrungen... farbig*, publicado em 1942. Apenas após a II Guerra este título será lançado em outros países. Seria relevante apontar que Paul Wolff continuou sua produção editorial por quase todo o período de conflito até 1944. Retorna à atividade já em 1946, embora de início com edições de baixa qualidade. Agora a participação de Tritschler ganha mais espaço, sendo também retomada as edições de livros fotográficos de empresas. Em 1949, ambos os fotógrafos editam o livro *Germany*, produzido para o U.S. Army Exchange Service.

Arbeit! - livro apresentado a Flieg por Fritz Lessin ao final de 1948 - é talvez uma das principais produções de Wolff. Ensaio fotográfico dedicado ao trabalho na Alemanha traça um panorama em dez segmentos, que parte do cotidiano do pequeno artesão, marcando sua preocupação com o registro do trabalhador, para cobrir os diversos setores: da indústria têxtil à construção civil, da metalurgia à indústria automobilística - as grandes indústrias, retornando por fim aos setores de mineração de ferro, produção de aço e exploração de carvão⁹⁶. Conforme Ed Schwartzreich⁹⁷, responsável por extensa revisão dos títulos do autor, **Arbeit!** é “demonstração da maestria na iluminação, composições arquitetônicas de maquinaria de grande porte, e retratos em locações que capturam a individualidade dos trabalhadores industriais”.

A imagem do trabalho industrial, da indústria como expressão da modernidade, é recorrente ao longo das décadas de 1920 e 1930. Ele ocorre em diferentes países, nos diversos campos do espectro político. Obras fotográficas de nomes como a fotógrafa de origem alemã Germaine Krull, autora de **Métal** (1928), ou Emil Hoppé, autor de **Deutsche Arbeit** (1930), cuja sobrecapa reversível talvez seja uma das imagens mais conhecidas sobre o tema, e Albert Renger-Patzsch, autor de **Eisen und Stahl** (1931), constituem referências no mercado editorial alemão. Exemplo muito conhecido, no panorama norte-americano, é o livro **Men at work** (1932), de Lewis Hine. Os autores Badger e Parr (2004) apontam que parte significativa das produções do período, porém, destaca-se menos pelo resultado visual e mais pelo aspecto propagandístico, com resultado pouco convincente, entre elas as obras de Renger-Patzsch e Hoppé.

O jovem Flieg, nove anos decisivos: 1939-1948

Se a educação formal do fotógrafo - eleição feita com o forte propósito de preparar o filho primogênito para a migração imediata - tem lugar em Berlim, ao longo de 4 meses, sob a tutela de Greta Karplus, é

96 O jovem Flieg, em seu contato com o livro em 1948 teve apenas breve oportunidade de conhecer a obra, como afirma em depoimento ao autor. Embora a publicação seja sempre referenciada em várias oportunidades pelo fotógrafo, por sua influência em seu trabalho, pelas possibilidades apresentadas do uso do formato miniatura em fotos industriais, o jovem migrante nunca menciona fato curioso, ocorrência que provavelmente poucas ações poderiam fugir na Alemanha de então: o uso como espécie de posfácio de trecho de discurso do Führer ao Parlamento em janeiro de 1937. A inserção, no entanto, parece bem justificada na edição, ao destacar trecho que discute a necessidade do país obter autonomia no setor da indústria pesada e na produção de carvão e aço.

97 SCHWARTZREICH, Ed. Dr. Paul Wolff - A Bibliography (versão dez.2001). Disponível em: <<http://www.imagere.com/paulwolff/>>. Acesso em: 4 de março de 2015. (Aparentemente, texto disponível em 2009 conforme dado de copyright da página do site mencionado).

quase certo, apesar da excelência da tutora⁹⁸, que parte significativa de sua formação deve-se tanto à capacidade de aprendizagem do garoto de 15 anos como à experiência como aprendiz no caldo denso de oportunidades e informações que se forma no Sudeste brasileiro com a chegada de migrados europeus, especialistas em tantos campos.

Já em São Paulo, quando chega com 16 anos, Hans Flieg atua brevemente no estúdio de outro migrado Peter Scheier (1908-1979), do qual logo se afasta por motivo de doença. Fica sob tratamento por um ano, quando volta a trabalhar, agora no estúdio de retrato de Irene Lenthe por alguns meses. É, porém, nos próximos quatro anos, quando atua primeiro na Companhia Litographica Ypiranga e depois na Gráfica Nicollini, que o jovem tem a possibilidade de trabalhar em diversos setores de empresas gráficas de porte e acompanhar produções para publicidade e foto industrial. Flieg, que se estabelece como autônomo em 1945, aos 22 anos, inicia então a formação de uma importante rede de relacionamentos profissionais. Destacam-se então fotógrafos e técnicos em artes gráficas como Kurt Eppstein (1904-1968), que conhece na Gráfica Nicollini, designers como Fred Jordan (1927-2001), que sucederia a Epstein em sua posição naquela empresa, e publicitários como Geraldo Wilda (Gerhard Wilda, 1915 -2005), *layout man* / diretor de arte como Lessin.

É fundamental assim afirmar que esses nove anos de atividade profissional, entre 1939 e 1948, marcam a formação do fotógrafo, em especial os anos até 1945, quando abre seu próprio estúdio. De início, atua nos mais diversos segmentos para garantir a sobrevivência da nova empreitada, mas logo conta com encomendas para fotografia publicitária e industrial, a partir dos contatos estabelecidos na Ypiranga e na Nicollini bem como de um campo de oportunidades que se amplia sobremaneira com a expansão econômica regional.

O calendário Pirelli para 1949

A encomenda feita pela Standard para as imagens do calendário, sob orientação de seu diretor de arte Fritz Lessin, não teve Flieg como primeira opção. Outro profissional respondera por um ensaio inicial, mas provavelmente, segundo Flieg, por falta de orientação, não conse-

⁹⁸ Sobre o período de aprendizado em Berlim, o livro **Flieg** (2015) traz pela primeira vez um conjunto de imagens realizadas pelo fotógrafo nesse momento e comentários sobre o treinamento recebido.

guira atender aos objetivos. Se a referência às imagens industriais de Paul Wolff foi apresentada nesse primeiro momento, nada se sabe, mas é a partir dessa indicação que o trabalho agora se desenvolve.

A produção efetiva das imagens se deu com grande liberdade. Uma equipe enxuta, fotógrafo e assistente, o prazo curto e condições mínimas de produção marcam a empreitada. Embora não seja possível determinar o tempo de produção, talvez duas semanas, o trajeto entre São Paulo e Santo André era feito diariamente, com um mínimo de equipamento entre eles a parca iluminação de apoio, em viagens por trem e ônibus. Na empresa, conta com o apoio de técnicos para conhecer o processo de produção, sem ter o acompanhamento por parte da agência Standard, nem mesmo contar com uma pauta de locações.

O conjunto remanescente, embora ciente o fotógrafo que o uso das imagens seria feito em um calendário com formato vertical, inclui alguns estudos com tomadas horizontais. Flieg entrega uma seleção ampliada, em número maior que as doze lâminas que compõem o calendário. Não acompanhará, porém, nem a seleção final de imagens, nem a produção gráfica.

O material visual, orientado para a aplicação final, elaborado numa condição de liberdade criativa, sem o rigor de *layouts* impostos, tem no tratamento de imagem, no processo de retoque empregado, o foco na correção das luzes, marcada pelo contraste mais acentuado, com dramáticas áreas escuras, pouco usual para esse gênero de produto. Caso extremo, como na lâmina para fevereiro, ocorre a inserção do nome da empresa sobre o gigante rolo de cabos, que exibe assim com destaque o logotipo corporativo. Em outra ocorrência marcante, na lâmina para outubro, o recurso do retoque é necessário para completar parte da imagem à esquerda, cujo registro no fotograma original era invadido pela perfuração do fotograma.

Como usual no campo publicitário, o nome do fotógrafo não é mencionado, embora a peça gráfica inclua a referência ao impressor, a Grafiscar (Lanzara). Confrontando o calendário final com a referência ao livro **Arbeit !** - o produto parece atender ao comissionamento. A grande máquina, como “reunideiras de gigantes” na imagem para dezembro, ou mesmo a operadora do setor de fiação, na imagem para abril, está presente. Predomina, porém, apesar do porte das instalações, o uso da baixa tecnologia. Aqui, destaca-se o trabalho

braçal como no setor de vulcanização (outubro) ou a grande calandra do misturador de borracha (agosto), imagem muito próxima de uma iconografia sobre a escravidão, leitura induzida pela presença do trabalhador negro, vulto soberbo e sofrido.

O desafio para o fotógrafo, a experiência do contato com essa parte nova da produção autoral de Wolff, constituíram momento modificador para a obra futura de Hans Gunter Flieg. Já estão aqui marcas como a lógica dos *tableaux vivants*, o “excesso de presença” etc⁹⁹

Na década seguinte, o fotógrafo enfrentará comissionamentos que o colocarão em situações mais complexas, como as grandes usinas de energia. As possibilidades introduzidas pelo pequeno formato permitirão uma aproximação mais aberta à experimentação. Esses vetores parecem claros e merecem novos estudos sobre a perspectiva autoral no campo da foto industrial e publicitária.

No modernismo tardio brasileiro no campo da fotografia, um episódio pontual como o calendário Pirelli para 1949 permite reconstituir um panorama mais orgânico sobre a articulação de um olhar moderno no Brasil.

99 BURGI, Sérgio (org.). **Flieg**. São Paulo: IMS, 2015.

Bibliografia

BADGER, Gerry; PARR, Martin. **The Photobook: a history**. London/New York: Phaidon, v. 1, 2004.

BURGI, Sérgio (org.). **Flieg**. São Paulo: IMS, 2015.

Dicionário histórico-biográfico da propaganda no Brasil. Rio de Janeiro: FGV Editora / ABP/ Souza Cruz, 2007.

FERNÁNDEZ, Horacio. **Fotografía pública: photography in print 1919-1939**. Madri: MNCARS/Aldeasa, [1999].

JOHNSTON, Patricia. **Real fantasies: Edward Steichen's advertising photography**. Berkley: University of California Press, [2000].

WOLFF, Paul. **Arbeit !** Berlin/Frankfurt: Volk und Reich Verlag / H. Bechhold Verlagsbuchland, 1937.

_____. **Fotocolor**. Rio de Janeiro: Artes Gráficas Arnau, [1957].

Sites

SCHWARTZREICH, Ed. Dr. Paul Wolff - A Bibliography (versão dez.2001).

Disponível em: <<http://www.imagere.com/paulwolff/>>. Acesso em: 4 mar. 2015. (aparentemente texto disponível em 2009 conforme dado de *copyright* da página do site mencionado).

SCHWARTZREICH, Ed. Dr. Paul Wolff Bibliography (versão maio 2014).

Disponível em formato PDF em: <<http://www.imagere.com/paulwolff/paulwolffbibliography.pdf>>. Acesso em: 4 mar. 2015.

Acervos de imagem

Instituto Moreira Salles (IMS) – coleção Hans Gunter Flieg

Depoimentos do fotógrafo

MIS (SP), 1981.05.21 – depoimento gravado a Boris Kossoy, Eduardo Castanho, Fred Jordan, Moracy Rodrigues de Oliveira e Paulo Arthur Nascimento.

FOTOPLUS, 2015.03.18 – depoimento gravado a Ricardo Mendes.

FOTOPLUS, 2015.04.05 – depoimento gravado a Ricardo Mendes.

Fantasmagorias da modernização: trabalho e técnica em Weegee e Hopper

Marcos Fabris

Resumo:

Os processos de modernização vivenciados por certas metrópoles brasileiras, embora distintos, não são desconhecidos de alguns centros norte-americanos. A partir das questões suscitadas pelas imagens de H. G. Flieg, pretendo investigar a articulação formal de tais processos verificada na fotografia de Weegee e na pintura de Edward Hopper, buscando compreender a abrangência de suas avaliações estéticas e políticas.

Abstract:

The processes of modernization experienced by certain Brazilian metropolises are diverse, but not unknown to a number of cities in the US. Considering some of the issues present in the works of H. G. Flieg, I intend to investigate the formal articulation of such processes verified in the photographic oeuvre of Weegee and the paintings of Edward Hopper, attempting to understand the extent of their aesthetic and political evaluations.

O processo de modernização contínua vivenciado seja por metrópoles globais ou por cidades interioranas ocupam o imaginário e as primeiras páginas do noticiário nacional e internacional. De modo mais ou menos franco, atesta-se o avançado grau de falência dos modelos urbanísticos e gerenciais adotados, que ao mirarem o desenvolvimentismo de um progresso abstrato não efetivam sua promessa mor, a universalidade do projeto. Cidades-empresas, submetidas aos imperativos do mercado e geridas pela eficiência administrada que visa o lucro, constantemente deparam a possibilidade da bancarrota – e sua exponencial massa falida, algoritmo das operações de todo empreendimento de risco. Abandonados à sua sorte, estes centros são continuamente modernizados; nestes termos, mas noutras esferas, o ciclo é repostado (pensemos nos casos norte-americanos mais recentes, “extremos” porque paradigmáticos: Detroit, Flint, San Bernardino, Mammoth Lake, Stockton, Jefferson County, Harrisburg, Central Falls...).

A moeda forte da arte contemporânea não se esquivava de registrar tais questões de modo crítico. No caso da arte moderna, o embate direto com esta matéria histórica, ou seja, as causas e consequências sociais, psíquicas, políticas, econômicas e históricas dos processos de modernização, foi consistentemente registrado desde ao menos o século XIX – e nas mais diversas formas de manifestações culturais, em contato graças a um espírito do tempo unificador (seu *Zeitgeist*): na poesia (Baudelaire, Rimbaud), no romance (Zola, Flaubert), no teatro (Ibsen, Tchekov, Strindberg), na música (Mahler, Schönberg), na pintura (Manet, Degas), no desenho e na escultura (Daumier) e na fotografia (Atget) – e não apenas como assunto ou tema, mas como estrutura formal incorporada à fatura artística. Isto significa dizer que estes “artistas de visão” não apenas retrataram a modernidade *tematicamente*, mas articularam modos de representação que figurassem a *experiência* do indivíduo no mundo moderno, assimilando-a à própria estrutura formal da obra de arte. Serão, então, a insistência na articulação de um olhar histórico, a ruptura com toda forma petrificada de representação e a recusa frontal do mimetismo de fachada as premissas que possibilitarão abarcar os novos conteúdos da vida moderna deste indivíduo, assentada na transitoriedade, mutabilidade, padronização, circulação, serialização, mecanização, espetacularização e consumo conspícuo.

A arte moderna, liberta da obrigatoriedade de servir-se *apenas* dos recursos ilusionísticos consagrados, estruturas basilares que copiam a epiderme do mundo visível e dissimulam o ponto de vista e as marcas do trabalho artístico, se confessará “jogo cênico”, “teatro”, “máscara”, “plano bidimensional coberto de tinta”, tudo para penetrar e investigar as estruturas históricas mais profundas, incorporando e explicitando, na fatura da obra, seu ponto de vista sobre a matéria perscrutada. Ao caminhar rumo à abstração, esta arte torna-se cada vez mais “concreta”, “real” e “científica”, pois equipara-se à sociologia do conhecimento, à ciência e à filosofia mais avançadas, que já haviam descartado qualquer posição absoluta de uma “consciência central única” (Hegel). É também mais “tátil” porque, em conformidade com a experiência urbana mais moderna, descarta a recepção meramente ótica (Monet) em favor de embates físicos artisticamente *produzidos*, análogos à experiência da montagem e do choque modernos (Cézanne, Picasso). Eis, então, o repto imposto pela modernidade à arte: realizar

um ajuste de contas com a tradição precedente para conceber, a partir dela, uma imagística nova, capaz de encarar nos olhos o brilho furta cor do olhar atraente e medúscico da modernização. Para ser verdadeiramente de seu tempo, caberá ao artista moderno a figuração de processos como *processos*, o constante questionamento do fazer artístico socialmente relevante (Tretiakov) e a reconfiguração do próprio ato e do sentido do olhar.

Os exemplos que ilustram minhas proposições, todos europeus, não pretendem sugerir que a modernidade e os processos de modernização sejam exclusivos daquele continente, disseminando-se a outras áreas do planeta *a posteriori* – e em termos meramente artísticos. Se tomarmos a ideia de desenvolvimentos desiguais e combinados (Trotsky), ou seja, a premissa de que os diferentes estágios do desenvolvimento capitalista das nações modernas não se encontram “um ao lado do outro”, como numa “coexistência unitária e congelada”, mas se combinam e se amalgamam, poderemos refletir de modo produtivo sobre como determinados processos, tão locais como globais, tão periféricos como centrais, produzem *formas objetivas*, que a despeito de todo cromatismo local não se encontram dissociadas de estruturas centrais. O crítico materialista aposta na objetividade cognitiva destas formas, que precisamente por serem ao mesmo tempo sociais, artísticas e históricas informam “a função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra –, isto é, um fenômeno que se poderia chamar de formalização ou redução estrutural dos dados externos”¹⁰⁰.

O título de minha comunicação, “Fantasmagorias da modernização: trabalho e técnica em Weegee e Hopper”, impõe questões, derivadas do raciocínio que pretendi construir até aqui: 1. Como as demandas impostas à arte moderna europeia se articulam do outro lado do Atlântico, mais especificamente na Nova York modernizada dos anos 30 e 40 do século XX – e mais especificamente ainda, na fotografia de Weegee e na pintura de Hopper? 2. Como certos princípios mediadores estruturam-se nas obras destes artistas? 3. O que teriam elas em comum e como, se o fazem, atribuem inteligibilidade tanto ao real como ao fictício, na zona intermediária onde ambos se encontram? 4. Neste contexto, que significa “fantasmagoria”? 5. Qual o uso da técnica artística que fazem estes artistas para revelarem a “fantasmagoria do moderno”?

100 Cf. CANDIDO, A. Dialética da malandragem. In **O discurso e a cidade**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993, pp. 32 – 33.

Iniciarei minhas considerações pela obra fotográfica de Weegee para, sem seguida, abordar a matéria pictórica em Hopper.

Weegee, um fotojornalista norte-americano de origem ucraniana, ganha fama por suas imagens de Nova York, vendidas pelo próprio aos jornais da cidade nas décadas de 1930 e 1940. No auge da fama, reúne várias delas e lança seu primeiro livro, *Naked City* (1945), transformado em filme dirigido por Jules Dassin em 1948 (desfigurado pela censura, vale notar, que não admitiu o desnudamento operado por Dassin, consciente da proposta do fotógrafo e da possibilidade de radicalizá-la cinematograficamente). As questões centrais sobre a modernização da cidade aparecem articuladas já nas primeiras páginas do livro de Weegee. Vejamos como na abertura do livro.

Uma página em branco e, em seguida, duas outras, todas sem numeração. No que posteriormente perceberemos ser as páginas dois e três (o livro já começara mas a leitura ligeira não se deu conta), a presença de duas fotografias, uma “unidade” subdividida em duas partes. As imagens retratam um perfil clássico de Nova York, a silhueta de uma de suas famosas pontes (a Brooklyn Bridge vista do leste) e de alguns de seus arranha-céus, ao longe. A fotografia maior é um retângulo de 14,5 cm de comprimento por 16,7 cm de altura que ocupa quase toda a página “2” e concentra-se na apresentação da ponte e do céu da cidade. Muito próxima, quase na dobra do livro na página “3”, uma fotografia de 5,9 cm de comprimento por 17 cm de altura é dedicada a mostrar a sequência da cena, os edifícios e outra parte do céu. À direita desta imagem, em letras garrafais e sob fundo branco, uma lista de palavras dispostas na seguinte ordem, uma abaixo da outra: “Naked”, “City” e “BY WEEGEE”.

O leitor trava assim seu primeiro contato com *Naked City*, que já nas duas primeiras páginas condensa informações fundamentais que norteará a leitura atenta e bem informada da obra, ou seja: comunica o propósito do livro nas imagens e no texto, explicita os procedimentos formais necessários para atingi-lo e avisa que o leitor interessado no trajeto proposto deverá executar um tipo de *trabalho* bastante específico, essencialmente de articulação e montagem para, a partir do produto de seus esforços, derivar e expandir as reflexões que o livro pretende suscitar – o leitor será, afinal, um membro *ativo* neste processo. E tudo produzido pelas lentes de alguém com o estranho nome de Weegee, que se apresentará nas páginas seguintes.

Ao traçarmos uma linha imaginária que divide horizontalmente a primeira imagem retangular em duas porções iguais percebemos que a parte inferior é essencialmente composta por gigantescas massas negras, ou seja, o perfil da ponte e suas estruturas metálicas, que se estendem de um extremo a outro da fotografia. Sob a ponte, o que inferimos ser o rio Hudson – uma massa profundamente escura e sólida, uma “parede” negra pregada à imagem e pontuada por diversos focos de luzes brancas de grandezas e formatos distintos. A disposição dos maiores pontos de luz à direita e o enquadramento geral da imagem, que privilegia maior concentração de blocos negros no canto direito inferior – e “desalinha” a base da ponte e o horizonte – parecem imprimir um sutil desequilíbrio ou instabilidade à fotografia. De resto, os pontos de luz sugerem a iluminação proveniente do que imaginamos ser embarcações que navegam pelo rio, exceto pelos pequenos focos de luz na ponte, prováveis postes de iluminação que guiam o olhar do observador até o centro da construção, onde obrigatoriamente depara com a maior de todas as fontes luminosas. Esta chama branca, desconhecida, atrai a atenção para si por seu tamanho, pelo contraste de cor com as outras formas a seu redor e por sua função na imagem. O reflexo da luz no rio remete à ideia de um sol que insiste em nascer na escuridão generalizada em meio à atmosfera lúgubre que a fotografia sugere, certamente corroborada por toda a parte superior da imagem, um enorme céu vazio e enegrecido – a granulação do filme e a aspereza do papel ratificam a atmosfera densa, concreta e asfíxica.

A segunda imagem sugere a continuação da ideia expressa na primeira, adensando-a. Os cabos de aço na ponte da primeira fotografia penetram a ilha de Manhattan adentrando o perímetro da segunda imagem nas mesmas posições e altura, de modo a encaixarem-se perfeitamente formando linhas diagonais que saem de um espaço, continuam hipoteticamente no extraquadro e invadem o novo campo, indicando, assim, um encadeamento de “quadros” ou “fotogramas”. Evidentemente, se as imagens têm tamanhos distintos, como já aponte, houve a preocupação de posicioná-las de modo a criar este “ajuste” na sensação ou percepção visual, como se o autor cuidadosamente acertasse a sintonia fina de uma engrenagem. Há, portanto, insistência na ideia de sequência, porém toda e qualquer naturalização de continuidade ou transição facilitada serão imediatamente solapadas. Como?

Se na primeira fotografia, logo abaixo dos mesmos cabos, uma fonte luminosa, de tamanho semelhante àquela no centro da ponte aparece como um semicírculo acompanhado de seu reflexo no rio, ambos segmentados na margem direita, sua parcela “correspondente”, a saber, o suposto espelhamento invertido destes elementos desaparece por completo na margem esquerda da segunda fotografia. O vácuo é ressaltado. Presente pela ausência, o elemento faltante exige que o observador retorne ao quadro anterior para verificação de suas primeiras impressões, movimento que sublinhará sua sensação de desconforto e estranhamento. No lugar do suposto reflexo na água, uma linha de luz branca grossa e contínua cruza quase toda a base negra da fotografia. Como uma pincelada marcada, conduz o olhar do observador obrigando-o a percorrer um determinado trajeto pelo “andar térreo” da imagem. No percurso, encontramos um outro “sol” acompanhado de seu reflexo no rio, ambos bem mais modestos em tamanho e intensidade de brilho que seu “eco” ou rima visual na primeira fotografia. A partir deste ponto o olho encontra uma série de pequenos focos de luz branca que o impelem para a parte superior da imagem. Colada ao que inferimos ser o rio da primeira imagem, outra “parede” negra, desta vez recortada em forma de edifícios característicos da cidade. Ao subir os andares dos prédios, o olhar descobre que ao mesmo céu “matérico” da primeira imagem foi acrescida a enorme figura de um raio em forma de gancho, que rasga toda a extensão superior da fotografia, atinge um dos prédios de modo certo, ratifica a ideia de instabilidade e torna-se um elemento central para a compreensão do conjunto.

O fotógrafo certamente não está interessado na execução de vistas edificantes de cartões postais da cidade – o clássico por do sol não é bem-vindo neste universo. A bidimensionalidade, a materialidade e o choque entre cores negam formalmente qualquer ideal “clássico”. Mas Weegee avança um passo além na tentativa de construção do que acredito ser uma nova classicidade para a imagem fotográfica, desiderato para a edificação de modos alternativos de representação de um tipo bem específico de experiência societária. A bidimensionalidade e o choque entre cores e formas nas imagens do fotógrafo se dão essencialmente pela subversão da ortodoxia prescrita para o controle da luz, no seu caso, a combinação entre o flash fotográfico e o filme infravermelho. Neste breve conjunto de imagens, para o qual acredito ter se valido, dentre outros, de tais procedimentos, o fotógrafo parece insistir

veementemente na representação das fontes luminosas, que sem disfarce ou artifício se apresentam como tal. O por do sol, figura tradicionalmente romantizada, não raro açucarada, vê aqui acidificadas sua habitual fotogenia e idealização. O primeiro “sol” é pura luz que ofusca, metáfora da luz de Weegee concebida para aclarar relações e processos. Ela “renasce” na segunda imagem, modestamente em sua parte inferior, para imediatamente confirmar-se no agigantamento e na efemeridade do raio que não apenas fere, mas devasta.

A energia deste raio de luz é análoga àquela contida no poder de revelação do flash de Weegee, que com sua câmera aplica ao instante um “choque póstumo”. Pelo choque, princípio formal tanto para a execução de cada uma das imagens quanto para a sua apresentação numa montagem em termos cinematográficos, o fotógrafo mergulha no “tanque de energia elétrica”¹⁰¹ que é a sua Nova York para aí operar a desnaturalização de fenômenos tidos como naturais. Não é improvável que Weegee tenha efetivamente dividido em duas partes o que inicialmente concebera como uma única imagem. Ele normalmente utilizava-se deste procedimento toda vez que precisava vender mais fotografias, multiplicando elementos a partir de um único negativo (por exemplo, fotografando dois criminosos juntos e, através de manipulação em laboratório, produzindo imagens que os apresentassem separados, podendo, neste caso, duplicar seus ganhos). Se tomarmos tal suposição como verdadeira, poderemos afirmar que o fotógrafo retrabalhou a segunda imagem, a partir da primeira, a ponto de inserir, salientar ou suprimir determinados elementos que chamariam atenção para si e para o trabalho executado. Ao escrever sobre a obra de John Heartfield, Sergei Tretiakov sugere que uma operação de montagem fotográfica se dá toda vez que o artista altera, conscientemente, o primeiro e mais óbvio significado que pode ter uma fotografia. Servindo-se de técnicas como a combinação de duas ou mais imagens, a inserção de desenhos ou formas gráficas, a aplicação de tinta ou adição de manchas significativas de cor ou a utilização de textos escritos o foto-montador esquivava-se de toda forma que se pretenda expressão “natural” de significados. A partir de modos literalmente construídos, este artista priorizará a leitura ativa da imagem

101 Gostaria aqui de explicitar a aproximação da produção fotográfica de Weegee, de seu início até *Naked City*, aos desideratos para a arte moderna expressos por Baudelaire, tanto em sua obra como em sua crítica de arte. Para tanto, utilizo-me sobretudo da leitura que fez Walter Benjamin da obra do crítico e poeta. Ver BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. In **Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

fotográfica, que ao recusar a reprodução da realidade empírica sensível “desrealiza” a imagem fotográfica¹⁰².

Assim, a tempestade proposta pelo fotógrafo não é nada natural ou espontânea, nem é o raio um fenômeno desprovido de trabalho ou intervenção da mão humana. Cuidadosamente construídos, extinguem uma ordem, a da fotografia como cópia mimética do real ou como embelezamento estetizante, para em seu lugar erguer outra, a da fotografia como meio de cognição da realidade. Este raio insiste que toda arte consequente, fotografia inclusa, não deve buscar a imitação barata da natureza, muito menos seu embelezamento puro e simples mas, ao contrário, a desnaturalização de modos fossilizados de concepção do mundo, a começar pelo próprio desembotamento do ato de ver. Daí a insistência na instabilidade geral das duas imagens: o embate entre cores e formas suplanta a ideia de concretude “inabalável” dos grandes blocos negros, a ponte e os arranha-céus, no limite os ícones de civilização e progresso, expõe sua fragilidade e informa que o que parece “ser” na verdade “está” – estamos falando da representação de processos! O raio é, portanto, a materialização de uma explosão que estilhaça, como numa composição cubista, a visão tradicional em milhares de pedaços. Um novo conceito de realidade emerge do epicentro da crise pela ação do artista, que é figura e expressão de um coletivo, dissolvendo toda atitude contemplativa para instaurar em seu lugar o engajamento ativo com um determinado tipo de experiência. A “beleza convulsiva” da qual falara Breton toma forma concreta nas fotografias que abrem *Naked City*. E é precisamente esta nova beleza que irá expor a deficiência do modelo clássico de representação. Pelas lentes do fotógrafo, o ambiente é transfigurado por um relâmpago sugerindo que a paisagem urbana irá pelos ares. A explosão anuncia o fim de um modelo e prenuncia outro. O fotógrafo molda o material pictórico com o qual trabalha como um oleiro modelaria a argila. Mas evolui do artesanato para as formas industriais de produção. Na “desordem” cognitiva elaborada em seu seio a alusão a instabilidades sociais, econômicas e políticas ainda maiores.

102 Para as considerações de Tretiakov, ver LAVIN, M. [et alij], **Montage and Modern Life 1919 – 1942**. Boston: The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1992. Vale notar que o desenvolvimento artístico no campo da fotomontagem na Rússia surtiu efeitos estéticos e políticos nada desprezíveis. “Em seu artigo *A fotomontagem como novo aspecto da arte de agitação*, [Gustave] Klutis esboça uma comparação com o cinema, que em si mesmo ‘combina uma série de quadros distintos em uma obra unitária’. Como o cinema, a fotomontagem é realista, documentária (ultrapassa a não-figuração), contando ao mesmo tempo com uma organização expressiva, uma construção; como ele, ela é dinâmica e pode mobilizar o espectador por sua potência de ação”. Cf. ALBERA, F. **Eisenstein e o construtivismo russo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 187.

O conjunto das imagens sugere que os danos causados pela tempestade que se *organiza* pelas mãos e lentes de um conspirador profissional serão mais significativos e profundos do que poderá prever o leitor desavisado. A julgar por sua silhueta, a torre que recebe a descarga elétrica é um banco, o Bank of Manhattan Trust Building, também conhecido como Manhattan Company Building, hoje renomeado The Trump Building. O edifício localizado em Wall Street é um ícone da arquitetura e um cartão postal da cidade até hoje, porém nos anos trinta viveu seu apogeu na efêmera glória de ser o mais alto edifício do mundo (no mesmo ano de sua inauguração perderia a posição de número 1 para outro arranha-céu da cidade, o Chrysler Building, com quem competia pela primeira colocação numa corrida por publicidade, negócios e lucro). Em sua imagem, Weegee expõe e eletrocuta, com a fugacidade de um raio, nada menos que a fragilidade do que representa Wall Street – ao menos na fotografia, seu ícone não parece poder resistir à voltagem da descarga elétrica recebida (cerca de três vezes o tamanho do prédio atingido).

A tempestade e o discreto raio, que em segundo plano abateram um dia a capela real de Versalhes no Sermão do Jeu de Paume de David (1791) fustigam agora outra “realeza” na Nova York modernizada de Weegee. Alguns anos mais tarde, e não muito longe dali duas outras torres seriam literalmente postas abaixo. A atmosfera fúnebre das imagens não é senão a expressão da organização do terror. O raio, que também é gancho, avisa o leitor que o livro é produto de um tipo específico de trabalho que pretende retirar algo da cena da cidade – ainda que por enquanto simbolicamente.

E para que não restem dúvidas, a fotografia que segue o primeiro conjunto apresentado é o retrato do “responsável” pela ação, o próprio fotógrafo, em formato de passaporte, com sua câmera e flash em primeiríssimo plano. O *documento* vem “autenticado” e atesta tanto a validade do projeto como a adequação dos procedimentos utilizados. No primeiro capítulo, *A book is born*, Weegee revela que o nascimento do livro é produto: 1. do amor entre o trabalhador e seu instrumento de trabalho (a legenda para sua fotografia é “Weegee e seu Amor, sua Câmera”), 2. da necessidade material de sobreviver na cidade e 3. da fidelidade para com o material que se lhe apresenta, o que significa a produção de obras que aderem às leis do mercado e à linguagem industrial por necessidade, ao mesmo tempo que por dever de ofício fazem

sua exposição crítica. As duas primeiras fotografias são uma espécie de cinejornal que precede o longa-metragem (e, de par com um Orson Welles, que também inicia seu primeiro longa metragem com um cine jornal, o fotógrafo pretende pôr em xeque inclusive os usos e funções tradicionais deste gênero noticioso). O que assistiremos ao longo do primeiro livro de Weegee será o desnudamento radical de uma cidade modernizada; o diagnóstico acurado e a exposição de uma síndrome, aquela do “mal estar da civilização”.

Quanto a Edward Hopper, o pintor incorpora, radicaliza e supera tanto a representação da paisagem romantizada praticada pela *Hudson River School* (a glorificação idealizada dos Estados Unidos em formato de paisagens) como o registro da vida dos pobres feito pela *Ash Can School* (a representação de temas cotidianos na cidade de Nova York com formas mais ou menos caras à pintura tradicional, incluindo métodos impressionistas, importados de Paris). Hopper, presente na famosa exposição intitulada *Armory Show (1913)*, aquela que apresentara a arte moderna ao grande público norte-americano, estabelece diálogo produtivo com a pintura moderna norte-americana (o Precisionismo de Charles Sheeler, a arquitetura vernacular de Charles Burchfield, o realismo de Robert Henri, o regionalismo de Thomas Hart Benton e até mesmo a representação da vida simples e edulcorada de Norman Rockwell) e, evidentemente, com a tradição europeia que conhecera em viagens à Europa (o Impressionismo, a Nova Objetividade, o Surrealismo, o Simbolismo e, claro, os mestres do passado: Velázquez, Goya e Daumier).

Gostaria de derivar, a partir da pintura intitulada *Aposento em Nova York*, de 1932, alguns procedimentos recorrentes e centrais na arte de Hopper que, de par com Weegee, figuram as consequências da modernização na cidade.

De uma janela, um observador indiscreto penetra um espaço privado e indeterminado, ratificado pelo título do quadro na palavra “aposento”. O parapeito enviesado, a pilastra recortada e o canto esquerdo da parede externa são os elementos que ratificam o ângulo insólito da tomada, sugerindo, na visão oblíqua, artificial e desajustada (a cena parece desequilibrar-se à direita), o caráter teatral, fotográfico ou cinematográfico da pintura – como se estivéssemos sentados na plateia de um teatro ou cinema ou como se de fato uma grua alçasse uma câmera, que escrutina e ameaça adentrar o espaço no exato

momento em que a cena ocorre. Diante de nós, uma cena desta peça, um *still* deste filme e/ou um momento captado pelo pintor *sur le vif*.

Entre teatro, fotografia, cinema e pintura, examinamos um episódio cotidiano: num momento de lazer, um homem sentado, à esquerda, lê seu jornal e uma mulher, à direita, toca piano. A luz, cuidadosamente *construída*, sugere, fora do aposento, uma cena noturna, na utilização de uma paleta escura que produz sombras duras provenientes de uma pequena fonte de luz indeterminada, supostamente posicionada à direita do espectador. Esta mesma economia luminosa põe em xeque tal sugestão temporal no interior do aposento: aqui, as fontes luminosas, igualmente indeterminadas (o abajur atrás do piano não está aceso e, portanto, não cumpre sua função imediata!) banham as personagens sem demarcar horário certo: tudo está mais ou menos iluminado, mais ou menos visível, num tempo mais ou menos fluido. Neste presente indeterminado e contínuo, as personagens não são iluminadas de modo homogêneo, um procedimento revelado no detalhe pelo nariz da figura masculina, duplicado naquele da mulher (os rostos se resumem aos narizes!). São eles as notas cromáticas dissonantes: chamam atenção para si, expõem a desigualdade na economia da luz como regra estrutural que trunca o tempo, fragmenta o espaço, os objetos e os corpos. O braço masculino, visível à esquerda (o outro foi decepado), ao mesmo tempo robusto e oco, está luminosamente acoplado ao restante do corpo engravado deste *white collar* (trabalhador não manual). Sua rima visual é o braço feminino à esquerda, meio metálico meio amadeirado, e o punho “fraturado” à direita, cuja mão, apenas sugerida tal qual a do parceiro, é embrutecida e animalizada (Manet).

A luz dissocia qualquer ligação orgânica entre as figuras, reduzindo-as a seu mínimo denominador comum, a coisa. A mulher é seu penteado, elegante e discreto, e seu cintilante vestido vermelho, replicado na poltrona, abajur e moldura à esquerda. Por extensão, também é estes itens, que a *qualificam*. O homem, por sua vez, resume-se ao cabelo curto em estilo militar, ecoado na mesa pela cor, e às suas vestes, o colete, a camisa e a gravata, rebatidas, também pela cor, no piano e na partitura, que igualmente o caracterizam – como proprietário, objeto que possui objetos. No interior do exíguo aposento de classe média, tudo é mais ou menos inorgânico, posse, equivalência: desintegrada no detalhe e no todo, a coleção de objetos mais

ou menos vivos flutua no espaço (como nós, meros observadores?). Neste ambiente deletério, tudo o que nos une é o centro abstrato que nos mantém apartados.

À eliminação da ilusão do espaço coeso e unificado segue-se a eliminação do tempo cronológico: a mesma economia da luz e da cor abala a continuidade temporal clássica (Faulkner). O tempo administrado, previsível e matemático, ratificado pela sucessão de formas geométricas no interior e no exterior, esferas já indistinguíveis, produz seu correspondente, o tempo truncado, um presente contínuo coagulado entre passado e futuro (Munch, Bergman). “A psicologia profunda faz estremecer os planos da consciência, impregnando a realidade de elementos oníricos”¹⁰³ e vice-versa. Em *Aposento em Nova York*, Hopper expõe o espaço e o tempo, formas relativas da consciência representadas como absolutas pela arte tradicional, como... relativas e subjetivas! E no limite, indaga: que vida física e psíquica têm estas ilustrações, deformadas, mecanizadas, padronizadas, serializadas e substituíveis (e nós também, aprisionados num hipotético apartamento em frente, com vista para nosso “duplo”)? Se estas são as características do trabalho alienado moderno, então qual a distinção entre trabalho e “lazer”, casa e escritório? No limite, qual o sentido desta “vida ilustrada”, uma vida extorquida de vida na qual objetos colecionáveis posam, “monitorados”, como num ateliê fotográfico, ou atuam, maquinalmente, como num set de filmagem – ou vitrine de loja de departamentos?

O alto contraste, o decalque de arquétipos, a geometrização e suas linhas de força (metáfora para a própria pintura e para a problematização do ato de pintar), a interrupção da ação, a desrealização combinada ao caráter de *snapshot* fotográfico, a secularização da experiência, a explicitação do artifício, a instabilidade e a indefinição como estruturantes compositivas – são estes alguns dos recursos utilizados pelo pintor para representar o indivíduo da classe média norte-americana, suas comédias conquistadas materiais, prometidas pela modernização apenas para uma exígua parcela da sociedade e a volubilidade destas promessas, a todo e qualquer tempo descumpridas.

Sob o capitalismo, a distribuição universal e igualitária das benesses modernas é uma impossibilidade matemática. Decorre, portanto, que a modernidade é algo em permanente disputa. Nestes termos, e de par

103 Cf. ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In *Texto/Contexto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973, pp. 80-81.

com a fotografia de Weegee, a pintura de Hopper impõe mais questões: em momentos de tempestade, que fará o pequeno burguês para manter intacta sua coleção de pertences? Quais ideologias preencherão estes receptáculos ociosos e interessados? Seria demais sugerir que a pintura indica que as parcas conquistas legadas pela modernidade determinarão o posicionamento destes sujeitos diante das contendas modernas?

Nestes termos, qual o papel da arte socialmente relevante, ou seja, aquela que abertamente toma partido para desembolar todo olhar condicionado e questionar a fundo a naturalidade e a continuidade da peça bem feita neste *theatrum mundi*?

E se a ambição de Hopper é a representação de uma experiência de cunho totalizante, ela certamente nos inclui neste teatro “vigiado”. Formalmente na vitrine (Atget), somos igualmente sujeito e objeto, ator e plateia, incluídos e excluídos, suspensos na e pela modernidade que produziu seu *spleen* – e o globalizou...

Mas ao contrário das personagens típicas de um quadro de Hopper, encontramos formalmente em posição mais ilustrada, pois articulamos relações invisíveis às figuras de papel cartão. Nestes termos, sua pintura é (discretamente) otimista: aposta que o espectador reflita criticamente sobre o preço pago por constituir-se *pela* e *como* posse, experimentando a dolorosa sensação de martelar *ad infinitum* num piano só seu a mesma nota de um *adagietto* ansioso e agonizantemente lento. O pintor recusa o réquiem em *allegro ma non troppo*. Em *Dois comediantes*, de 1966, uma das últimas telas pintadas pelo artista, Hopper representa a si mesmo e sua esposa, curvando-se em agradecimento diante de uma plateia imaginária. Torna explícito que pintura não é senão performance, que se realiza e se revela enquanto tal no prosaísmo da experiência histórica. Hopper *ilustra* a vida *refletida*.

Bibliografia

ALBERA, F. **Eisenstein e o construtivismo russo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CANDIDO, A. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de estética – volume 1**. São Paulo: EDUSP, 1999.

HOPPER. Paris: **Réunion des musées nationaux** – Grand Palais, 2012. 367 p. Catálogo de exposição, 10 out. 2012 – 28 jan. 2013, Grand Palais, Paris.

LAVIN, M. [et alii]. **Montage and Modern Life 1919 – 1942**. Boston: The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1992.

ROSENFELD, A. **Texto/Contexto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973. La modernidad imaginada / imaginaria de la fotografía en México y Brasil

La modernidad imaginada/ imaginaria de la fotografía en México y Brasil

Laura González Flores

Resumen

En este texto exploraré la hipótesis de una modernidad oscilante y contradictoria de la fotografía moderna en Brasil y México. Mientras otros autores han hablado de modernidad errante (Esther Gabara) o simplemente excéntrica, diferente de la modernidad hegemónica de un supuesto centro en Europa o Estados Unidos (Maricarmen Ramírez), yo propongo la noción de una modernidad latinoamericana marcada por una oscilación errática entre cualidades contradictorias. Más que ser una modernidad a la que falta algo, esta producción propia de Latinoamérica se puede describir mediante lo que Octavio Paz llama conjunción/disyunción: una modernidad indecisa y dudosa que a veces exhibe unas características y, a veces, las opuestas.

Abstract

In this text, I will explore the hypothesis of an oscillating and contradictory modernity in modern photography in Brazil and Mexico. While some have spoken about a wandering modernity (Esther Gabara), or simply eccentric, different from the hegemonic modernity of a supposed center in Europe or the US (Maricarmen Ramírez), I propose the notion of a Latin-American modernity marked by the wandering oscillation between contradictory qualities. More than being a modernity to which something is missing, this typical production of Latin America can be described as what Octavio Paz calls conjunction/disjunction: an undecided and doubtful modernity that may exhibit certain characteristics and, at times, opposed ones.

Limpia, perfecta y tendiente a la abstracción, la fotografía de Hans Gunther Flieg desprende un aire de modernidad. Pero no sólo su forma, sino también sus temas remiten a lo moderno, ya que una parte importante de sus imágenes representan motivos asociados al desarrollo económico e industrial de Brasil en las décadas entre 1940 y 1970. No obstante, el que estas imágenes se hayan producido en Brasil, abre una interrogación: ¿podríamos hablar de una fotografía que no sólo fuera moderna sino también específicamente brasileña? ¿Y tendría esta fotografía local señas diferentes de aquellas de un supuesto “centro” correspondiente a las sociedades modernas coloniales, industriales y capitalistas de Occidente?

En este texto exploraré la hipótesis de una modernidad oscilante y contradictoria de la fotografía moderna en Brasil y México. Mientras otros autores han hablado de modernidad errante (Esther Gabara)¹⁰⁴ o simplemente excéntrica, diferente de la modernidad hegemónica de un supuesto centro en Europa o Estados Unidos (Maricarmen Ramírez),¹⁰⁵ yo propongo la noción de una modernidad latinoamericana marcada por una oscilación errática entre cualidades contradictorias. Más que ser una modernidad a la que falta algo (una exclusión marcada por la preposición disyuntiva “o”), esta producción propia de Latinoamérica se puede describir mediante lo que Octavio Paz llama conjunción/disyunción (y/o):¹⁰⁶ una modernidad indecisa y dudosa que a veces exhibe unas características y, a veces, las opuestas.

Esta modernidad imaginaria podría entenderse como un relevo semántico del significante en relación con su referente: éste sería una noción y no una condición material. La imagen, más que un testimonio de una realidad “moderna”, sería una construcción más o menos activa de una noción propia, específica, local de “modernidad”. Ante la fotografía de Flieg estaríamos delante de una modernidad conceptual y no de una real. Sus imágenes, así como la de otros fotógrafos en un contexto análogo en México, podrían considerarse como una expresión de un modernismo sin modernidad.¹⁰⁷ Una versión latinoamericana, sutil pero claramente observable en México y Brasil, de la fotografía moderna hegemónica.

Entender en qué rasgos concretos de las imágenes se observa este deslizamiento semántico de la modernidad latinoamericana es el propósito de este ensayo. De ahí que procedamos mediante un análisis comparativo de las imágenes de Flieg con las de otros fotógrafos mexicanos que trabajaron en un contexto análogo al de éste. Sobre todo prestaremos atención a las imágenes de Guillermo Kahlo, Walter Reuter y Hans Gutmann (Juan Guzmán) quienes, como Flieg, emigraron de Alemania para establecerse en México. Según lo que sostendremos más adelante, es posible observar en las imágenes de estos fotógrafos el choque entre una visión de modernidad heredada

104 Esther Gabara, *Errant Modernism. The Ethos of Photography in Mexico and Brazil*. Durham: Duke University Press, 2008, pp. 1-19.

105 Maricarmen Ramírez, El clasicismo dinámico de David Alfaro Siqueiros: Paradojas de un modelo excéntrico de vanguardia, en Olivier Debrouse, *Otras rutas hacia Siqueiros*. México: Curare, 1996, pp. 126-134.

106 Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*. México: Joaquín Mortiz, 1983.

107 Mauro Guillen, Modernismo without Modernity, The Rise of Modernist Architecture in Mexico, Brazil, and Argentina, en *Latin American Research Review*, vol. 39, no. 2, June 2004.

de los centros hegemónicos (Estados Unidos y Europa) y la realidad social de los países en los que están trabajando (México y Brasil). Además de entender la fotografía de Flieg en un contexto más amplio que el del Brasil, nos proponemos utilizar su obra como ejemplo del cruce que se da, en los países coloniales, entre un patrón estético hegemónico y un uso local de apropiación, transformación e hibridación de tal norma formal.

Esa oscilación se percibirá, a veces, en la misma fotografía (como en Hans Gunther Flieg o el mexicano Guillermo Kahlo), en distintas fotografías de un mismo autor (como en Flieg o Nacho López), en distintas décadas (como en la producción de Flieg o Manuel Álvarez Bravo entre los años 40 y 60). Ni moderna ni tercermundista, la fotografía moderna en Brasil y México es interesante porque es una producción oscilante entre cualidades: por ejemplo, entre la vanguardia asociada con la urbe y el atraso del campo, entre lo internacional y lo local, entre lo estético y lo ético. Y que muestra las contradicciones de una realidad social y económica cuya dinámica ha surgido, por siglos ya, de la tensión entre la utopía de la riqueza material y la distopía de la extrema desigualdad social.

“Orden y progreso” como ethos moderno

En la modernidad, el artista y el científico comparten una misma inquisición sobre la naturaleza: a ambos les preocupa cómo aplicar la lógica racional—el orden, la medida— al caos de ésta. La fórmula científica equivaldrá, en el arte que se desarrollará en el periodo moderno de la cultura occidental, a la búsqueda de una forma estable para el arte, aplicable y evaluable por medio una racionalidad analítica. Mientras que en la pintura occidental esta racionalidad se logró mediante la sujeción de las imágenes a las reglas de la perspectiva analítica, en la fotografía, un medio nacido en el siglo XIX de modo simultáneo a las teorías de Compe, este orden geométrico aparentemente ya estaba implícito: el diseño de la cámara producía imágenes racionales, precisas y exactas.

Cabe, pues, preguntarse qué tipo de orden es el que, además, tendría una “fotografía moderna”. Por razones técnicas que se asociaban a la disponibilidad limitada de lentes en los inicios de la fotografía, las primeras tomas en exteriores parecen tener la misma composición. Todas parece seguir la composición pictórica de las “vistas” (vedute) más que el nuevo orden visual de las ciudades en crecimiento.

Lo que posibilita la evolución de la fotografía de urbanismo es la aparición de las “cámaras de vistas” (view cameras) de “gran sensibilidad y precisión”. Éstas, al permitir ejecutar movimientos de desplazamiento, giro y basculamiento en los planos del lente y la imagen vuelven posible el control total de la geometría de la imagen por parte del fotógrafo.¹⁰⁸

Esa capacidad de manipulación óptica de la geometría de la imagen se asociará con la fotografía profesional de arquitectura como la que hará Hans Gunter Flieg. Neutras, objetivas y racionales, estas imágenes podrán utilizarse incluso como modelos de trazo y para fotogrametría, como propuso Albrecht Meydenbauer desde la Königliche Preussische Messbildanstalt, una institución que produjo cientos de fotografías de edificios en Alemania y Europa del Este entre 1885 y 1909. Parte del trabajo de Meydenbauer se publicó en 1912 en el manual *Handbuch der Messbildkunst in Anwendung auf Baudenkmäler —und Reise-Aufnahmen* (“Manual del Registro Cartográfico aplicado a monumentos y tomas de viaje”).¹⁰⁹

El control y uso intencional de la tecnología fotográfica no sólo permitió acentuar la sensación de orden en las imágenes fotográficas, sino convertirlas en un medio para transmitir el “orden y progreso” que constituiría, tácita o implícitamente, una directiva ideológica de las jóvenes naciones americanas. Ese lema distinguió la promesa positivista del gobierno de 30 años del dictador Porfirio Díaz en México (quien gobernó de 1876 a 1911 con breves interrupciones) y también se eligió para la bandera de la República Federativa do Brasil (“orden e progresso”). En ambos casos, el de México y Brasil, este lema constituye una guía simbólica del desarrollo del país: una estrategia de orden material y social de la nueva nación que posibilitara su crecimiento económico e industrial.

Pero, ¿qué pasaba realmente en países como México o Brasil? Si bien su desarrollo industrial no era comparable con el de Estados Unidos o Europa, hacia fines del siglo XIX la modernidad en ambos países era más una idea que una realidad. Un ejemplo de esto son las imágenes estereoscópicas de Ángel Sandoval,¹¹⁰ un fotógrafo aficionado quien después de comprar su cámara en París, regresa a México y

108 Laura González Flores, Técnica e imagen: la fotografía de arquitectura como concepto, *ArtCultura*, v. 12, n. 21, jul-dic.2010, p. 102.

109 González, op. cit., p.103.

110 Laura González Flores, *Otra revolución. Fotografías de la ciudad de México 1910-1918*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, 2010.

documenta los cambios que en ella observa. Sus imágenes pueden ser consideradas como sintomáticas de la imagen del progreso de la época porfirista. Entre otros temas, Sandoval retrata la estructura enorme del Palacio Legislativo que comenzaría a construirse en 1904 (y que nunca se terminó), el “Palacio de Cristal” que funcionaría como Pabellón Japonés durante las fiestas del Centenario, las carreras de automóviles en el jardín central, los nuevos aeroplanos y globos aerostáticos que empezaron a surcar los aires de la ciudad de México y la transformación de antiguas vecindades en “modernos” e higiénicos conjuntos de vivienda popular.

De todos estos motivos modernos, sólo ésta última imagen de Sandoval —la de las vecindades modernas— coincide con nuestra noción convencional de lo moderno fotográfico: es una fotografía de un motivo moderno que refiere al progreso material, pero en la que se aplica, además, una estrategia de representación que también refleja el orden y la racionalidad modernas. Esta imagen, como las de Flieg, se distingue por el control del fotógrafo de la geometría de la imagen.

Es en este sentido de “orden” en el que también podemos entender la producción de Wilhelm Kahlo (Guillermo Kahlo), un alemán que emigró en 1891 a México y cuyo modo de fotografiar muestra mucha similitud con el que desarrollará Flieg tres décadas más tarde en Brasil. Mejor conocido como el “padre de Frida”,¹¹¹ Guillermo Kahlo empezó su carrera como fotógrafo especializado en arquitectura registrando la construcción de la gran ferretería “Casa Boker”, una empresa propiedad de la familia alemana del mismo nombre. Entre 1898 y 1900, Kahlo realiza las fotografías de esa comisión y comienza a anunciarse como “un fotógrafo que puede hacer todo tipo de trabajos, pero, especialmente, “edificios, interiores de habitaciones, fábricas, maquinarias, etc.”.¹¹² En sus fotografías de arquitectura, Kahlo organiza la información subordinando los motivos erráticos o dinámicos de los edificios al punto de fuga central: algo que también hará de manera consistente Flieg.

La fascinación de Kahlo por la estética de la máquina es ya evidente en 1909 cuando emprende los primeros trabajos para la Fundidora de

111 Así es cómo se intitula el libro dedicado a su obra. Rainer Huhle & Gaby Franger, **Fridas Vater: Der Fotograf Guillermo Kahlo**. Berlin: Schirmer/Mosel Verlag, 2009.

112 Anuncio de Guillermo Kahlo en *El Mundo Ilustrado*, encontrado por Gonzalo Vélez en 1989 como parte de la investigación coordinada por Juan Coronel Rivera y Cristina Kahlo para la exposición en la Galería Kahlo-Coronel de ese año, y publicado en Cristina Kahlo Alcalá, *Eine Brücke aus Licht. Fotografie und Architektur*, en Gaby Franger y Rainer Huhle, **Fridas Vater. Der Fotograf Guillermo Kahlo. Von Pforzheim nach Mexiko**. Munich: Schirmer Mosel, 2005, p. 55.

Monterrey. En estas fotografías utiliza los elementos verticales para sugerir una cualidad abstracta y mecánica en sus imágenes: algo que también está presente en Flieg. En ambos fotógrafos observamos una pulsión cuasi-obsesiva de organización formal que sirve para reprimir aquello que, en la realidad fotografiada, pudiese señalar esas imperfecciones o fallas de la modernidad en Brasil o México: la suciedad en las paredes, las imperfecciones o faltas de la infraestructura fabril, el cemento no pulido, el suelo de tierra de la fábrica. En los dos casos se observa una doble pulsión: en primer lugar, se “organiza” el caos bajo una estrategia compositiva análoga a la propuesta por Meydenbauer (y que pertenecía al imaginario alemán nativo de ambos) y, en segundo lugar, se reprime o esconde aquello que delatase alguna imperfección en el proceso fabril.

Con objeto de impartir armonía y solidez a sus imágenes ambos fotógrafos organizan rigurosamente la información utilizando el basculamiento, giro y alzado de sus cámaras de vistas. Organizan los elementos de la fotografía cuidando la perfecta proporción y ritmo de los elementos verticales: éstos se fugan rítmicamente al fondo de la imagen produciendo una extraordinaria sensación de dinamismo. Esta armonía entre el equilibrio y el dinamismo de los elementos, aunada a la estética racional de la máquina, es algo que también está presente en Hans Gutman (alias Juan Guzmán), otro fotógrafo alemán que inmigró a México en 1939 y que, como Flieg en Brasil, también trabajó en el registro de las obras del “desarrollismo” mexicano de las décadas de 1940 y 1950.

En la obra de estos fotógrafos emigrados de Alemania se percibe una común intención de dotar a las imágenes de industria de una belleza mecánica. Todos ellos se sumaron a los proyectos de documentación de las obras del desarrollismo industrial promovidos por los sectores público y privado en México y Brasil: y, en todos ellos, podríamos percibir una especie de nostalgia romántica del viajero que proyecta en sus imágenes del Nuevo Mundo la utopía del progreso perdida hace años en su tierra natal.

Flieg, Kahlo y Guzmán ejemplifican un tipo de composición fotográfica que llamaré modernidad constructiva: ésta se distinguirá por su racionalidad y eficiencia compositiva (producida por la limpieza, síntesis y armonía de los elementos visuales) y por su progresiva tendencia a la abstracción y el minimalismo formal. La contundencia y perfeccionismo

de la producción fotográfica de estos fotógrafos denota que, más que un trabajo de supervivencia, estas imágenes constituyeron para ellos una expresión vital: en su trabajo, además del orden inherente a una imagen bella y sintética, percibimos también el progreso que sugiere el brillo y dinamismo sensual del metal.

Además del lustre del metal, también la chimenea, otro elemento identificativo de la fábrica, se convertirá en un motivo estético para estos fotógrafos. Mediante un proceso de abstracción, eso que en el siglo XIX se asociaba con la suciedad y poca higiene de la industria se transforma en un tropo metafórico del progreso. Como las máquinas metálicas, las chimeneas serán elementos que aparecerán en la estética moderna de Flieg y de muchos fotógrafos en México como Manuel Álvarez Bravo y Luis Márquez Romay.

El ethos de la modernidad quedará claramente manifiesto en el uso que hacen los fotógrafos de los elementos metálicos y las estructuras verticales. Pero, ¿qué sucede cuando la estética moderna se desplaza a otros materiales, pobres, extraños o “locales” dominantes en la arquitectura mexicana o brasileña de la época? Como pequeñas señas dislocantes —eso que Walter Benjamin llamará el inconsciente óptico de las imágenes— esos elementos pobres propios de la realidad colonial latinoamericana también aparecerán en las imágenes.

Es en esas imágenes mediante las cuales se representa la modernidad local donde la mirada constructiva, hegemónica y primermundista, marcada por la racionalidad y eficiencia (la limpieza, síntesis y dinamismo armónico de formas) deviene una modernidad deconstructiva. Afín al espíritu de la vanguardia, ésta mostrará los rasgos contradictorios de la implantación del sueño moderno en la realidad colonial de países como Brasil o México.

“Cemento mata mármol” o la estética de lo pobre

Pocas veces entendido como producto del viaje que Edward Weston hizo a México, su *Excusado*, publicado en la revista *Forma* en 1927,¹¹³ constituye toda una propuesta de una modernidad oscilante y contradictoria. Hecha en 1925, esta fotografía es contemporánea de otras que Weston produjo en México con lugares y objetos locales. Mediante una composición que los abstrae, estos motivos se convierten en ejem-

113 Edward Weston, *Conceptos de artista*, *Forma*, vol. 2, no. 7, 1928.

plos de una visualidad moderna local hecha por un extranjero (y que son muy diferentes de las primeras fotografías de Álvarez Bravo de esa época, más internacionales, en cambio). Extranjeros en México, Weston y su acompañante, Tina Modotti, realizan una fotografía marcadamente mexicana que, como alabará David Alfaro Siqueiros de 1924, se centra en la belleza técnica esencial y específica a ese medio.

Si bien pura, la fotografía de Weston y Modotti ostenta un carácter evidentemente local: sus formas y su sensibilidad refieren específicamente a las texturas y materiales propiamente mexicanas. Abstractas por un lado, y mexicanas por otro, carecen de la referencia directa a la técnica que si tendrán, en cambio, las imágenes realizadas por el grupo de jóvenes fotógrafos mexicanos que participó en el concurso convocado en 1931 por la Cementera La Tolteca.¹¹⁴ Esta empresa se distinguió por proveer el nuevo material con el que en ese año se construyó el edificio de La Nacional de Seguros, el primer rascacielos de México.

Ideado por el genial publicista Agustín Sanchez Fogarty, el concurso tuvo una extraordinaria convocatoria sobre todo en la categoría de fotografía, en la que participaron los entonces jóvenes Manuel Álvarez Bravo, Lola Álvarez Bravo, Agustín Jiménez y Aurora Eugenia Latapí, quienes se distinguieron con premios y menciones. Las fotografías que surgieron de ese concurso se volvieron icónicas: a lo largo de esa década de 1930, muchas de ellas circularon reiteradamente en la publicidad, en revistas y libros.

Pero la imagen que ganó el concurso, Tríptico Cemento no. 1, “La Tolteca” de Manuel Álvarez Bravo,¹¹⁵ podría considerarse verdaderamente como la imagen que inicia la modernidad fotográfica en México. Aún más abstracta que las fotos de Kahlo y Weston —más pura, desinteresada o autónoma, en el lenguaje coloquial de la fotografía moderna hegemónica— la Tolteca también inserta a su autor en el ámbito de la fotografía artística internacional.

Otras imágenes de Álvarez Bravo de la época, como Juegos de papel, hechos con los rollos de las calculadoras de la oficina donde trabajaba el fotógrafo, traen a la mente lo que dos décadas después hará Flieg con una tira laminada de cobre o con una tira de papel. Mientras que

¹¹⁴ Laura González Flores, *Tránsitos y mudanzas de la fotografía moderna en México. Entre los realismos y lo surreal, Territorios de diálogo*. México: Museo Nacional de Arte, 2006, pp. 101-108.

¹¹⁵ Laura González Flores, Manuel Álvarez Bravo. *Silabas de luz, en Manuel Álvarez Bravo*. París: Jeu de Paume/Mapfre, 2012, p. 22.

por lo general en las fotos de Flieg las formas curvas son elementos que el fotógrafo subsume a los elementos verticales u horizontales, en este caso Flieg rompe su proceder para atreverse a hacer de ese elemento fluido el eje de su fotografía.

En relación con la obra del Flieg, conviene aquí analizar un trabajo menos conocido que hizo Álvarez Bravo pero en cine, su registro de las presas mexicanas para el documental Recursos hidráulicos (dir. Ignacio Retes, 1953).¹¹⁶ Compárese su estética con la de Flieg: en ambos casos se trata de comisiones para la industria en las que se utiliza un formalismo derivado de la estética constructivista para componer las imágenes. En estas imágenes hay una oposición dialéctica entre la arquitectura y la naturaleza: como supone la estrategia moderna, la estructura técnica se impondría a las formas erráticas y caótica del paisaje organizándolas. Pero si vemos cuidadosamente las fotografías, también percibiremos lo contrario: en estas tomas, las estructuras industriales adquieren una organicidad propia de lo vivo.

Esa organización dinámica de las curvas, tan difícil de lograr por su tendencia al dinamismo, constituirá un reto para los fotógrafos de arquitectura. El análisis comparativo de fotografías similares de Flieg y Márquez constituye un caso interesante: mientras que en su imagen del Monumento a la Revolución Márquez rompe con todo el sentido vertical de la organización, que queda implícito, Flieg, en su imagen de la Escaduría Rosanis Publicidades, LTD, mantiene los elementos verticales como eje organizador de la imagen. Algo que abandonará en sus tomas posteriores del Edificio Parque Verde Mar, cuyo equilibrio sostienen pequeños elementos verticales de los edificios al fondo y al centro de la imagen. Comparada con una imagen de Guzmán del Restaurante Las Fuentes en Xochimilco, el uso de Flieg es mucho más atrevido y dinámico: en la foto de Guzmán el dinamismo de las formas curvas queda “sostenido” por la línea del horizonte, que el fotógrafo hace coincidir con el piso del restaurante.

En ambos países la fotografía moderna sigue el desarrollo de la arquitectura: Oscar Niemeyer es en Brasil lo que Felix Candela —el arquitecto del citado Restaurante Las Fuentes de Xochimilco— será en México. De manera análoga a Flieg en Brasil, también Nacho López, un fotógrafo de una generación más joven de la de Guzmán pero que

116 *Ibid.*, 32.

también trabajará en los años 50, desarrollará una sólida imagen de la modernidad internacional de la fotografía. Por su tendencia a la abstracción purista en sus comisiones de arquitectura, López podría verse como un compañero mexicano de Flieg.

La asociación de modernidad y construcción nos lleva de regreso al proceso constructivo, un tema que ha quedado pendiente en nuestro análisis. Queda claro que fotografiar las fases de la construcción es una parte importante de toda comisión de arquitectura. Pero que, como en el caso de Kahlo, ese proceso constructivo tenga un valor estético autónomo es algo destacable: se necesita una sensibilidad “ingenieril” que proyecte una mirada artística sobre la técnica. En el caso de Flieg, esta cualidad es evidente: a él —como a Kahlo, Guzmán o López—, lo atrae la desnudez de la retícula de la estructura constructiva. Así aún desnudos en su estructura, los edificios de Lina Bo Bardi o Mario Pani se vestirán, en las fotos de estos fotógrafos, con la belleza de la proeza técnica.

La praxis como aisthesis: la imagen del trabajo

Aunque por razones ideológicas la imagen del trabajador fue relevante para las vanguardias, para fotógrafos formalistas como Kahlo o Flieg la inclusión de la figura de los trabajadores en las imágenes constituyó un reto. Los trabajadores son elementos anárquicos por excelencia que deben ser subsumidos por los fotógrafos a la lógica compositiva general de las imágenes. En una de sus pocas pero poderosas imágenes de trabajadores, Flieg acomoda sus figuras formando con ellas dos triángulos equiláteros. El brasileño trabaja al mismo tiempo que Nacho López, quien transforma el motivo del albañil en lo alto de un edificio —un tema icónico de Lewis Hine—, en un sujeto con tintes locales. En ambas imágenes se siente el dinamismo de la modernidad pero, a través de la figura del trabajador, también se percibe la desigualdad social de Latinoamérica.

En muchas de las fotografías icónicas de las vanguardias, como las de Tina Modotti, las manos del obrero sirven como elementos para construir imágenes de belleza abstracta y poética. La estrategia de Flieg es diferente: él se distancia más al retratar al obrero trabajando, sus manos y su figura la de un obrero cualquiera —sin algún tinte local, en todo caso, alemán— que domina la máquina. Sus figuras son distantes, neutras, sin características específicas. Lo que importa, como en la fotografía industrial de Kahlo, es la acción sobre la máquina. Un ejemplo

de esto es el título de la foto, Convertidor Besserer soplando. Tanto en Kahlo, como en Álvarez Bravo o Flieg, lo que cuenta de la imagen del soldador es su asociación gráfica con la luz, el verdadero tema de la fotografía: algo que se utiliza para impartir un aire misterioso a la imagen de la fábrica.

Las imágenes en que Flieg representa el encuentro del hombre con la máquina son contundentes: mientras que en algunos casos la asociación con la alta tecnología parece desplazar la imagen hacia la ciencia ficción, en otros casos, en que los obreros se representan dentro de las formas industriales, las fotografías adquieren un tinte distópico. Es en estos casos, como también en el de Juan Guzmán, quien representa a los obreros dentro del interior del Cárcamo de agua pintado por Diego Rivera, los obreros parecen atrapados en una distopia bruegeliana de tintes modernos.

Tanto en Flieg como en Guzmán son esas pequeñas figuras de los obreros los responsables de ir construyendo, como si de hormigas se tratara, los grandes hormigueros de concreto armado: los gimnasios, los auditorios, los estadios deportivos. Mientras que Flieg simplemente sugiere la posibilidad de una enajenación física del obrero por parte del trabajo mecánico e industrial, los fotógrafos mexicanos la expresan más directamente: en López como en Héctor García, la enajenación del trabajador pobre se representa mediante el encajonamiento de su figura dentro de la arquitectura.

Al respecto del trabajo obrero, Flieg es utópico, como el arquitecto y pintor Juan O´Gorman, con quien comparte el motivo iconográfico de la figura del albañil como el origen de la construcción de la enorme ciudad. Tanto en La ciudad de México (1947) de O´Gorman como en Cobertura do Edificio Vitoria Regia, Companhiao Metropolitano de Sao Paulo (1972) de Flieg, la racionalización implícita en el trabajo es clave para el buen éxito de la empresa constructiva. En ambos casos debemos notar la analogía entre el trabajo manual y el trabajo intelectual: tanto en las imágenes de O´Gorman y Flieg, los obreros e ingenieros están representados como un equipo que trabaja organizada y armónicamente. Nos encontramos ante una escenografía del trabajo organizado de una sociedad moderna: que esto no fuese así en la realidad de Brasil o México es otra cosa: en cualquier caso, los artistas tienen una clara necesidad de promover el desarrollismo positivo del proyecto económico y social, en ambos casos, del Estado.

Al respecto de la iconografía mexicana de este tema y en relación con la espectacularidad de la relación desarrollo y arquitectura, cabe decir que incluso en el cine mexicano la figura del arquitecto comenzó a aparecer como símbolo. En el caso de la película *Padre nuestro* (Emilio Gómez Muriel, 1953),¹¹⁷ el arquitecto es justamente Juan O'Gorman, un protagonista clave de la construcción de los grandes proyectos sociales. En una escena de la película se toma como escenario la Ciudad Universitaria de la ciudad de México. Ésta comenzó a construirse en 1951 y, como las unidades habitacionales de la época, constituyó uno de los principales proyectos utópico-sociales de la modernidad arquitectónica mexicana.

La modernidad imaginada

En este punto resulta claro que cualquier reflexión sobre la modernidad habrá de tomar en cuenta la relativa distancia, mayor o menor, entre la idea de la modernidad como un proyecto o promesa positiva (la utopía de lo moderno, el cánón hegemónico) y su manifestación en la realidad social o económica concreta de un país colonial (la modernidad como realidad híbrida y contradictoria en Latinoamérica). Más que un reflejo no-mediado de tal realidad, la fotografía podría entenderse como el resultado de una concertación entre el mundo visible y el del deseo: en el espacio entre ambos, a veces inclinado más hacia uno u otro polo, la imagen presenta una tercera realidad, imaginaria e imaginada, la de la fotografía espectacular.

Este tropo de la modernidad latinoamericana es especialmente relevante en proyectos de construcción de símbolos visuales de desarrollo social (los edificios públicos), económico (las fábricas) o comercial (la publicidad). En los tres casos anteriores, la fotografía toma una dimensión espectacular mediante la cual se configure y esclarezca eso que constituye el eje del deseo.

Así podemos comprender las fotos “arquitectónicas” de Kahlo de las oficinas del Banco de México (1927), como interiores limpios, ordenados y luminosos donde los empleados trabajan armónicamente, o las de Flieg del Edificio Parque Verde Mar (1956), que parecen envolver a sus habitantes del dulce disfrute del placer estético. Hacia mediados de los años cincuenta —un poco como sugiere la estética de época de la

¹¹⁷ *Padre nuestro*, dirigida por Emilio Gómez Muriel, México, 35 mm, 1953

serie Mad Men— la publicidad reta a los fotógrafos a producir imágenes que conviertan la ciudad en un escenario de los aspectos placenteros y bonitos de la vida.

Tanto las fotografías de Héctor García, que retratan a la vedette Gloria Mestre contra el fondo de los nuevos rascacielos de la ciudad de México, como las de Rodrigo Moya que utilizan la nueva ciudad universitaria como setting de la fotografía de moda, contrastan fuertemente con la serie de fotografías de Nacho López de La Venus se va de juerga (1958). Éstas no sólo invierten el sentido positivo de las de García y Moya al convertir la modelo en un maniquí: desnuda pero imposible de poseer, la blanquísima mujer de cartón jamás responderá al Pigmalión de los barrios bajos mexicanos.

Metáforas de la realidad distópica de la ciudad, las imágenes de los fotoensayos de López también puede verse como polos antitéticos, en versión negativa, de las fotos de Flieg de moda y arte: mientras que en estas últimas los personajes parecen flotar en un mundo de ensueño, en las de López, el escenario es real pero de cartón, mugre y piedra. Es el mundo real de las clases medias y bajas de los países como Brasil y México, sin acceso a la utopía moderna.

Hacia los años 60 la visualidad de las clases medias mexicana y brasileña está ya configurada por la estética de la arquitectura moderna: ahí suceden sus amores, sus desencuentros y sus desgracias. En las limpias escenografías de las fotografías de arquitectura de Flieg y Armando Salas Portugal —otro representante mexicano de la fotografía de arquitectura, análogo a Flieg en su vertiente de fotografías de fachada—, aparecen algunos personajes: es así en el caso del brasileño (las fotografías del Parque Verde Mar o de la tienda Eletroradiobras) o de Antonio Caballero, autor de las imágenes de toda una serie de populares “fotonovelas”. Caballero elige la arquitectura de Pani (el multifamiliar de Tlaltelolco) o las macroesculturas de Goeritz (las Torres de Satélite) como escenario de sus dramas clasemedios.

Mientras que la fotografía de Flieg es decididamente optimista, la de algunos fotógrafos mexicanos llega a tener detalles críticos o irónicos. Es el caso de Rodrigo Moya o de Nacho López. En Hipotecados, una conocida fotografía del primero, un detalle irónico que invierte sutilmente el sentido de la imagen de los edificios de Tlaltelolco (tan perfecta y bella que se pensó, en Suiza, que era la imagen de una maqueta): Moya

centra su toma en el techo de uno de los edificios donde se ven las gigantescas letras del Banco Hipotecario que vendió los edificios de “interés social”. El título de Moya, Hipotecados, alude a la condición de enajenación económica de quienes viven en esos bellísimos edificios, tan perfectos en la imagen de Moya que se pensaban maqueta y no realidad.

Mientras que Flieg utiliza un punto de vista en el que las vallas publicitarias de Sao Paulo no se entrometen con los rascacielos icónicos, Nacho López construye vistas en que los anuncios se convierten en el motivo central de la imagen: el filtro indeseado y entorpecedor —un anuncio de CocaCola— trastoca el disfrute estético de la arquitectura. Donde Flieg ve y representa orden en Sao Paulo, López ve un desmadre de puentes y coches.

En el caso de Flieg, no es perceptible esa ironía o crítica: su visión se mantiene alineada en un sentido positivo al del progreso moderno. Es sólo tras un análisis riguroso de sus imágenes cuando percibimos, tras la limpia geometría de líneas precisas mediante las cuales representa fachadas y espacios perfectos, algún detalle que denote la inestable manifestación de la modernidad en una sociedad periférica y colonial como la de Brasil o México. Hemos de sustraernos al embrujo de sus imágenes perfectas para darnos cuenta de que, en la época en que Flieg tomó sus fotografías, los materiales que él describe —el vidrio, el acero, el concreto armado— no eran materiales fácilmente accesibles. Como tampoco lo era el trabajo de los arquitectos: todavía hasta hace algunos años, sólo el 10% de la arquitectura latinoamericana era diseñada profesionalmente por un profesional.¹¹⁸

Coda

La modernidad imaginada /imaginaria (la modernidad como construcción utópica) y la imagen crítica del proceso de modernización (la modernidad como deconstrucción distópica) están a una distancia mínima, a veces perceptible en el giro que le imprime el título a la fotografía, a veces, en la elección del punto de vista.

Todo es cuestión de enfoques, de sutilezas y giros de sentido. La modernidad imaginada/imaginaria será un elemento que servirá, tanto en México como en Brasil, para apoyar una retórica política (la

118 Guillén, *op. cit.*, 7.

que acompaña a la idea de “orden” que manejan como lema las dictaduras personales o de partido), social (la del “progreso social” de la Revolución mexicana o el Estado Novo que se instauran como instituciones fundacionales) o económica (la de las clases pudientes que se apropian el proyecto de modernización).

Analizar con cuidado la obra de Flieg nos permite ver aquello que esconde la utopía moderna: la inacabada tarea de imponer el ethos moderno en sociedades desiguales, periféricas y coloniales. Así, la configuración propia y local de la aisthesis moderna latinoamericana no deja de ser sino una imagen utópica de una modernidad imaginada e imaginaria. Vista en su complejidad, la fotografía de Flieg nos muestra la compleja relación que tiene el orden y el progreso con unas realidades muy nuestras.

Espaços da arte: fotografia e representação em Peter Scheier

Helouise Costa

Resumo

A institucionalização da arte moderna no Brasil abarcou a criação de importantes instituições museológicas nas décadas de 1940 e 1950, centradas no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Esta conferência irá analisar a representação da obra de arte e dos espaços de exposição na produção fotográfica de Peter Scheier, como uma estratégia que confere visibilidade ao incipiente sistema de arte local e, ao mesmo tempo, explicita suas contradições.

Abstract

The institutionalisation of modern art in Brazil included the creation of important museological institutions, centered in the Rio de Janeiro – São Paulo axis, in the 1940s and 1950s. This conference will examine the representation of the work of art and of the exhibition spaces in Peter Scheier's photographs, as a strategy to make the insipient local art system visible and, at the same time, to explicit its contradictions.

A institucionalização da arte moderna no Brasil abarcou a criação de importantes instituições museológicas na cidade de São Paulo nas décadas de 1940 e 1950, com destaque para o Museu de Arte de São Paulo (1947), o Museu de Arte Moderna (1948) e a Bienal de São Paulo (1951). Naquele contexto diversos fotógrafos se dedicaram ao registro do que chamarei aqui de “espaços da arte”, ou seja, as exposições, a arquitetura dos museus e galerias, as obras de arte e os ateliers de artistas. Muitos foram os fotógrafos comissionados para esta tarefa, entre os quais podemos citar Peter Scheier, Hans Gunter Flieg, Marcel Gautherot, Jean Manzon, Alice Brill, Hildegard Rosenthal, German Lorca e Francisco Albuquerque. Os requerentes mais frequentes desse tipo de registro eram as instituições públicas ou privadas, os comerciantes ligados às artes e donos de galerias, além dos próprios artistas e colecionadores.

O registro dos espaços da arte na cidade de São Paulo no período em questão ainda não mereceu estudos aprofundados. Diante disso optei por abordar aqui um único fotógrafo, o alemão Peter Scheier. Trata-se de uma investigação que está apenas começando e para este primeiro exercício de análise irei me deter na série de fotografias realizadas por Scheier para as fotorreportagens da revista **O Cruzeiro** sobre o Museu de Arte de São Paulo (MASP)¹¹⁹. Essa escolha justifica-se pela importância do Museu naquele contexto, considerando que se tratava de uma instituição recém-fundada em busca de legitimar sua posições no incipiente sistema de arte local. Um outro ponto a favor desse estudo diz respeito à condição de imigrante alemão vivenciada por Peter Scheier que o colocava como detentor de referenciais estéticos modernistas. O domínio de recursos de linguagem inovadores no exercício da fotografia seria um diferencial bastante valorizado no período, o que nos permite refletir ainda sobre o modo como os espaços da arte moderna vão adquirir significado em paralelo à afirmação da própria fotografia como uma forma de arte moderna.

Do ponto de vista metodológico a minha proposta é abordar as imagens do Scheier a partir de duas chaves de leitura principais: 1. como documentos capazes de nos fornecer informações sobre os aspectos materiais dos espaços da arte em um momento histórico determinado, ou seja, do pós II Guerra; 2. como representações que visavam atender a demandas específicas de seus encomendantes e carregavam as marcas das negociações necessárias entre os diversos agentes atuantes no sistema de arte para sua produção e mesmo fora dele quando se tratava da veiculação de tais imagens na grande imprensa.

Para dar início à abordagem da série de fotografias de Peter Scheier cabe-nos alinhar alguns dados de sua biografia¹²⁰. De origem judaica, ele nasceu na Alemanha em 1908 e emigrou para o Brasil em 1937, após passar quase um ano em Nova York, vindo a se fixar na capital paulista. Trabalhou primeiramente em um frigorífico e vendia cúpulas de abajur nas horas vagas para complementar seus rendimentos. Devido

119 Por ocasião da apresentação de minha conferência no seminário *Modernismos em diálogo: a dimensão social da arte e da fotografia na obra de Hans Gunter Flieg* abordei também a documentação que Scheier realizou sobre a I Bienal de São Paulo, que será omitida aqui por falta de espaço.

120 Na bibliografia que trata do trabalho de Peter Scheier destaca-se a dissertação de mestrado de Sonia Gouveia que será fonte fundamental para este estudo. Os dados biográficos de Scheier reproduzidos aqui foram compilados das seguintes fontes: FALBEL, Anat. Peter Scheier: visões urbanas de um fotógrafo moderno na América. In: **Anais do 7º Seminário Docomomo**. Porto Alegre (RS), 2007. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/docomomo/seminario%207%20pdfs/006.pdf>. Acesso em 17 março 2015 e GOUVEIA, Sonia Maria Milani. **O homem, o edifício e a cidade por Peter Scheier**. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo (FAU USP), 2008. Dissertação de Mestrado.

à dificuldade de transportar grandes mostruários teve a ideia de fotografar as peças para facilitar as vendas, encontrando na fotografia uma nova profissão. Partindo de seus conhecimentos como fotógrafo amador, Scheier parece ter buscado o aperfeiçoamento técnico que necessitava de maneira autodidata. Do mesmo modo teria recuperado os referenciais da fotografia de vanguarda de seu país natal. O fotógrafo chegou a trabalhar durante pouco tempo como tipógrafo em **O Estado de S. Paulo**¹²¹. Em 1939 publicou suas fotografias em várias edições do *Suplemento de Rotogravura* deste jornal, tendo sido contemplado com o primeiro prêmio em um concurso de fotografia promovido por esse mesmo suplemento. No ano seguinte abriu o *Foto Studio Peter Scheier* no centro da cidade. A partir daí, ao longo das duas décadas seguintes, iria ampliar sua área de atuação, produzindo registros de eventos sociais, documentação urbana, fotos de arquitetura, indústria, catálogos de produtos e fotos para a imprensa. Foi entre março de 1945 e outubro de 1951 que atuou como fotojornalista para a revista **O Cruzeiro**.

O MASP nas fotorreportagens de Peter Scheier

Peter Scheier trabalhou para **O Cruzeiro** na qualidade de colaborador lotado na capital paulista, uma vez que a redação da revista ficava no Rio de Janeiro. Essa condição implicava na publicação de fotorreportagens com periodicidade irregular e na predominância de temas ligados ao estado de São Paulo¹²². Dentre as fotorreportagens que Scheier produziu para a revista irei destacar as cinco que realizou sobre o Museu de Arte de São Paulo¹²³. O MASP era um projeto de Assis Chateaubriand, dono dos Diários Associados, empresa a qual pertencia **O Cruzeiro**. Naquele momento os Diários estavam se consolidando como um grande conglomerado de comunicações, proprietário de jornais, revistas e emissoras de rádio, que mais tarde iria incorporar também canais de TV. O circuito de arte, por sua vez, buscava se estruturar com a fundação dos primeiros museus modernos, a ampliação do circuito das galerias e a atualização frente à produção estrangeira, especialmente por meio da formação de acervos - no caso do MASP - e da criação da Bienal de São Paulo.

121 FALBEL, *op.cit.*

122 Segundo Gouveia, Peter Scheier publicou 116 fotorreportagens na revista **O Cruzeiro**, sendo que 80% delas cobriam o estado de São Paulo. GOUVEIA, *op.cit.*, p. 98.

123 Sonia Gouveia apresenta uma tabela com o levantamento de todas as reportagens que Peter Scheier realizou para a revista **O Cruzeiro** em que especifica os temas abordados. O número de fotorreportagens sobre o MASP consultado nessa fonte e na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. *Idem*, pp. 349-362.

O conjunto de fotorreportagens de Peter Scheier sobre o MASP materializa o cruzamento de interesses entre a indústria cultural e o incipiente sistema de arte local¹²⁴. Além disso, o trânsito do fotógrafo entre os dois circuitos parece ser determinante na orientação que adota para a produção de suas imagens. Segundo a pesquisadora Sonia Gouveia, Scheier atuou como fotógrafo do Museu, entre 1947 e 1953, e colaborou com a revista **Habitat**, dirigida por Pietro e Lina Bo Bardi, entre 1951 e 1953¹²⁵. Muito provavelmente o convite para Scheier trabalhar como fotógrafo contratado pelo MASP surgiu de sua atuação em **O Cruzeiro**. Como vimos, havia muitas ligações entre o Museu e os Diários Associados, dentre as quais podemos acrescentar que ambos funcionavam no mesmo edifício.

Peter Scheier trabalhou para o MASP e para **O Cruzeiro** simultaneamente durante todo o período em que produziu as fotorreportagens sobre o Museu. Embora a revista ilustrada e o Museu estivessem sob a tutela maior de Assis Chateaubriand, as imagens nos permitem levantar a hipótese de que havia uma orientação mais técnica dada pelo Museu para a produção dos registros, provavelmente pelo casal Bardi, e uma outra que visava produzir imagens adequadas ao modelo da fotorreportagem em sua estrutura narrativa peculiar e abordagem muitas vezes sensacionalista¹²⁶. As primeiras eram voltadas para aspectos da arquitetura, espaços de exposição vazios ou em processo de montagem, fotos de obras e do mobiliário expositivo. Constituíam-se, em geral, em imagens claras com vistas amplas e objetivas. Na segunda vertente podemos incluir os registros de eventos inusitados de diversas naturezas como cenas do público interagindo com as obras. Estas, do ponto de vista formal, se caracterizavam por tomadas a partir de ângulos atípicos, close-ups e fortes contrastes de luz e sombra¹²⁷.

124 Na verdade, **O Cruzeiro** publicou inúmeras fotorreportagens sobre o MASP produzidas por diversos fotógrafos e repórteres. Iremos destacar aqui apenas as que tiveram a participação de Scheier como um primeiro recorte de nosso estudo. Sobre as fotorreportagens de **O Cruzeiro** e o circuito de arte. COSTA e BURGI. **As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro (1940-1960)**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012. pp.78-91.

125 Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi dirigiram a revista *Habitat* entre outubro de 1950 e abril de 1954, período em que a revista priorizou as atividades do MASP e os temas que diziam respeito à política cultural do Museu. Sobre a revista *Habitat* ver: STUCHI, Fabiana Terenzi. **Revista Habitat: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo**. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo (FAU USP), 2006. Dissertação de Mestrado.

126 Sobre o modelo da fotorreportagem ver: COSTA e BURGI, *op. cit.*

127 As fotografias sobre o MASP produzidas por Peter Scheier estão distribuídas entre o arquivo do Museu, o acervo do Instituto Moreira Salles, instituição detentora da obra do fotógrafo, e o arquivo do jornal Estado de Minas / O Cruzeiro. Não foi possível ainda realizar um levantamento completo dessa produção para saber se havia uma distinção clara entre as fotos produzidas por Scheier para o MASP e para O Cruzeiro.

Monitores para o Museu

A primeira fotorreportagem de Peter Scheier sobre o MASP publicada em **O Cruzeiro** aborda o treinamento de monitores, antes mesmo da abertura do Museu, quando o edifício dos Diários Associados ainda estava em construção¹²⁸. Pietro Maria Bardi utilizava uma sala improvisada para ministrar aulas de história da arte e se torna o personagem principal das fotografias de Scheier. Logo abaixo da manchete, em uma sequência de seis registros, ele aparece produzindo desenhos para ilustrar suas aulas. Situada na página ao lado, uma outra foto tomada de cima para baixo mostra oito alunos em torno do diretor do Museu que lhes apresenta imagens sobre uma mesa de luz. As cabeças dos integrantes do grupo formam uma elipse em torno de Bardi situado no centro da composição com o rosto fortemente iluminado. A legenda dá sentido à cena baseando-se nas características da foto: “A luz que os alunos recebem hoje será transmitida amanhã ao público do Museu de Arte de São Paulo (...)”. Para completar, detalhes de uma pintura religiosa focam no rosto do menino Jesus e de dois anjinhos que parecem estar observando o que ocorre no Museu.

Além dessas duas páginas principais, essa fotorreportagem conta com mais duas, uma situada antes e outra depois, que mostram fotografias sangradas de forte impacto visual¹²⁹. A segunda é particularmente arrojada por seu caráter fragmentário. Tomada do alto, apresenta a reprodução de uma tela do pintor veneziano Paris Bordone pousada estrategicamente sobre o colo de Pietro Maria Bardi de quem vemos apenas as mãos e os pés. Bardi pousa suas mãos sobre a imagem, estabelecendo um contraponto com as mãos entrelaçadas do casal de amantes retratado. No fundo vê-se ainda parte da reprodução de uma outra obra que juntamente com os sapatos de Bardi em primeiro plano aumentam o estranhamento causado pela fotografia.

A desenvoltura de Pietro Maria Bardi diante da câmera de Peter Scheier pode ser creditada à sua experiência pregressa na Itália. Em seu país natal Bardi atuou como dono de galeria de arte, jornalista, colaborador e editor de revistas. Em 1933, ele fundou a revista

128 Monitores para o Museu de Arte. **O Cruzeiro**, 20 set. 1947, pp. 54-57. Texto Arlindo Silva - Fotos Peter Scheier. A primeira sede do MASP foi instalada no prédio dos Diários Associados.

129 Denomina-se “sangrada” a fotografia que ocupa toda a superfície de uma página impressa, sem margens.

Quadrante, publicação de arquitetura e arte bastante politizada, onde ele publicou fotografias e fotomontagens de sua autoria¹³⁰. Segundo o pesquisador Paolo Rusconi, Bardi dedicou-se também a escrever em revistas populares, que considerava veículos importantes para a divulgação da arte em geral¹³¹. Nesse tipo de veículo ele deixava de lado a linguagem política mais elitizada e aderiu ao estilo da crônica, visando criar maior empatia com o leitor comum como foi o caso de sua colaboração com a revista **Il Secolo Illustrato**¹³². Diante das experiências de Bardi com edição, fotografia e fotomontagem é possível supor que ele tenha desempenhado um papel ativo na condução da produção de Peter Scheier sobre o MASP, seja das fotos que realizou como fotógrafo contratado do Museu, seja daquelas destinadas às fotorreportagens da revista **O Cruzeiro**¹³³.

Arte para milhões: a inauguração do Museu

Assis Chateaubriand, do mesmo modo que Pietro Maria Bardi, também seria um personagem fundamental nas narrativas sobre o MASP nos primeiros anos do Museu. Na maioria das vezes cada um deles aparece acompanhado de políticos e figuras proeminentes da alta sociedade como se vê na fotorreportagem sobre a inauguração do Museu¹³⁴. Na foto de abertura Bardi aparece de *smoking* conversando com a Sra. Walter Moreira Salles envolta em uma estola de peles. Os dois estão diante do quadro “Santa Catarina”, identificado na legenda como sendo uma obra-prima do pintor italiano Murillo. A maneira como o quadro aparece na foto induz à ideia de que a santa representada estaria abençoando as relações entre os personagens e, em última instância, o próprio empreendimento do Museu. Essa ideia é reforçada na página ao lado, em que aparece a Madona de Boccicelli, outra obra de cunho religioso. O formato circular dessa obra confere um aspecto pouco usual à página da revista, que comumente era preenchida por fotografias quadradas ou retangulares.

130 Um relato da experiência de Bardi na revista **Quadrante**, bem como reproduções de suas fotomontagens, podem ser encontradas em TENTORI, Francesco. **P.M. Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi / Imprensa Oficial do Estado, 2000, pp. 64-129.

131 O professor italiano Paolo Rusconi e seu grupo de pesquisa têm realizado diversos estudos que recuperam a trajetória profissional de Pietro Maria Bardi na Itália, antes de sua vinda para o Brasil. Ver: RUSCONI, Paolo. La divulgazione dell'arte contemporanea nelle riviste popolari illustrate di rizzoli (1931-1934). In: BERTI, Raffaele De; PIAZZONI, Irene. **Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra**. Milano: Cisalpino, Università Degli Studi di Milano. Facoltà di Lettere e Filosofia, 2009, pp. 525-573.

132 *Idem*.

133 Falbel afirma que o convívio de Scheier com o casal Bardi “(...) refinou a perspectiva cultural do fotógrafo sobre arte e arquitetura”, no entanto, não chega a aprofundar o tema. Ver: FALBEL, *op. cit.*, p. 10.

134 Arte para milhões. **O Cruzeiro**, 01 nov. 1947, pp. 54-60. Fotos: Peter Scheier; Texto: Arlindo Silva.

Na borda inferior desta segunda página estão dispostas três imagens em que se vê o Ministro da Educação; Assis Chateaubriand acompanhado de uma senhora identificada como sendo a doadora da obra de Boccicelli ao Museu e a poetisa Rosalina Coelho Lisboa Larragoiti diante de um microfone, respectivamente. É preciso salientar que as doações eram assunto recorrente nas fotorreportagens realizadas sobre o MASP. Fernando Morais conta, em detalhes, diversas histórias sobre as chantagens que Chateaubriand fazia a milionários da sociedade paulista para obter doações para o Museu. A publicação de fotorreportagens sobre as doações talvez buscasse apaziguar os ânimos e obter reconhecimento público da suposta generosidade dos doadores. O discurso visual dessa fotorreportagem vem acompanhado do texto do repórter Arlindo Silva em que ele exalta a grandiosidade do novo Museu.

No dia 2 deste mês, realizou-se em São Paulo, no segundo andar do edifício dos Diários Associados, em construção, a solenidade de inauguração do Museu de Arte. A cerimônia, que marcou um acontecimento sem par na crônica mundana da capital paulista, teve a prestígia-la a presença dos Srs. Clemente Mariani, Ministro da Educação, que a presidiu; Ademar de Barros, governador do Estado e Senhora; General Mendes de Morais, Prefeito do Distrito Federal, e as mais representativas figuras dos círculos sociais, intelectuais e financeiros de São Paulo e do Rio de Janeiro. Com esta reportagem, procuramos dar aos leitores uma ideia da grandeza do Museu de Arte, o primeiro, no gênero, a organizar-se em todo o continente americano, e provavelmente, em todo o mundo.

Observa-se aqui o tipo de discurso que estava sendo construído. Embora o texto tenha se iniciado de maneira descritiva, muda de tom no final e afirma uma inverdade. Obviamente havia muitos outros museus do mesmo gênero do MASP, tanto no continente americano quanto no mundo. Essa afirmativa parece indicar que a reportagem visava impressionar um público local que não conhecia museus estrangeiros. O texto segue elogiando a iniciativa de criação do MASP e afirma que ele era um “verdadeiro milagre” e que teria sido pensado não como um mostruário de quadros mas como um “museu vivo”. No final o repórter se faz porta-voz da posição de um certo empresariado da época em relação ao governo, dentre os quais estava, evidentemente, Assis Chateaubriand.

Estamos diante da confirmação plena do princípio de que não devemos deixar nunca a cargo do Governo aquilo que nós mesmos podemos realizar. A iniciativa particular tem no Brasil um papel destacado nos empreendimentos públicos. A complicada máquina administrativa está ainda cheia de vícios contraídos durante o período ditatorial. Nesse tempo, no que se referia à educação, por exemplo, o lema era - quanto mais ignorante o povo, tanto melhor. Porque a ignorância continuando, Getúlio ia ficando.

O texto é bem claro no repúdio ao governo Vargas e na defesa da livre iniciativa e da capacidade empreendedora das elites, tidas a um só tempo como agentes e beneficiárias do processo de industrialização.

Nas duas páginas seguintes há duas fotografias dos espaços de exposição do Museu - a Pinacoteca e a exposição didática - encimadas pelas reproduções de seis pinturas do acervo, identificadas juntamente com os nomes de seus respectivos doadores. Se tomarmos a fotografia como registro documental podemos extrair daí inúmeras informações sobre o modo de fixação das obras, a presença de arranjos de plantas nos espaços expositivos, o tipo de iluminação utilizado, etc. Além disso, esses registros enfatizam a presença de materiais que até então não eram próprios dos espaços dos museus, como o forro com grandes rasgos de luz e o metal dos novos suportes em forma de tubo que conferem uma leveza inédita às obras¹³⁵. Do ponto de vista da representação o fotógrafo optou por pontos de vista que enfatizam a perspectiva com linhas de força convergentes e bem marcadas que remetem o observador às ideias de profundidade, clareza e ordenação.

As duas últimas páginas da reportagem mantém o mesmo tom: uma cena religiosa domina a página da esquerda; mulheres da alta sociedade transitam pelo museu e a foto de fechamento, em grande formato, mostra a proximidade de Assis Chateaubriand com o poder. A foto mostra o empresário conversando com o governador Ademar de Barros, estando os dois com os braços entrelaçados numa atitude que sugere uma proximidade além do protocolar. Ao fundo a esposa do governador observa a expressão de Chateaubriand. É importante observar que na maioria das cenas ninguém aparece olhando para as obras, colocadas quase sempre como simples pano de fundo para as

135 É preciso ter em mente que os espaços de museus que se tinha como referência em São Paulo na época eram a Pinacoteca e o Museu Paulista.

interações que se estabelecem entre os personagens. Todas as cenas contrariam visualmente o próprio título da reportagem que se remete à democratização do acesso à arte, pauta importante naquele momento para justificar a criação dos museus.

Cidadela da civilização: a reinauguração do museu

Pouco menos de três anos depois de sua inauguração o MASP passaria por uma grande reforma projetada por Lina Bo Bardi e seria reinaugurado, numa cerimônia ainda mais imponente. A fotorreportagem “Museu de Arte de São Paulo, cidadela da civilização”¹³⁶ se abre com uma fotografia panorâmica do principal espaço expositivo do Museu estruturada por meio das linhas de força bem marcadas do forro do teto. A imagem se organiza em planos sucessivos que conduzem o olhar do observador para o fundo da sala onde se encontra a *Vitrine das Formas* de Lina Bo Bardi e a exposição de Le Corbusier. O sentido de profundidade, clareza e ordenação que já havia sido explorado por Scheier nas imagens veiculadas na reportagem de inauguração do Museu são reforçadas agora nessa foto de Roberto Maia. Acrescente-se a isso a ideia de transparência, característica dos espaços da arquitetura moderna, materializada pelo fotógrafo a partir do entendimento da espacialidade proposta pela arquiteta. Obras de arte de diferentes épocas - Renascentistas, Acadêmicas, etc. -, com molduras quase todas rebuscadas, fazem contraponto não apenas aos painéis sobre os quais estão fixadas, mas a todo o entorno.

A exibição de personalidades da alta sociedade vista anteriormente na inauguração do Museu repete-se nesta fotorreportagem, contando com personagens ainda mais destacados como o presidente Gaspar Dutra, embaixadores, industriais e militares. A grande estrela da festa, contudo, é Nelson Rockefeller que interage intensamente com os presentes. Em uma dessas ocasiões ajuda a plantar uma muda de café em uma cerimônia que ocorre no terraço do edifício e cujo objetivo era vincular a burguesia cafeeira de São Paulo com a criação do Museu. Pelo menos é isso que a legenda afirma: “Foi o café um dos responsáveis pela existência do Museu de Arte de São Paulo. Na foto Rockefeller aparece com a bisneta de Martinico Prado nos braços”. Nas quatro

136 Museu de Arte de São Paulo, cidadela da civilização. **O Cruzeiro**, 05 ago. 1950. Fotos Peter Scheier e Roberto Maia; Texto Jorge Ferreira.

páginas seguintes a fotorreportagem daria destaque aos espaços do Museu e iria fechar com um homem trabalhando na montagem da exposição do arquiteto Le Corbusier. O destaque dado às novas instalações do MASP deixou pouco espaço para noticiar tantos convidados no evento. Talvez por isso a revista tenha publicado nesta mesma edição uma outra reportagem, intitulada *A festa dos grandes*¹³⁷, em que divulga apenas fotos das personalidades que compareceram a dois banquetes comemorativos oferecidos pela alta sociedade paulista por ocasião da reinauguração do Museu.

Celebrando a inauguração do Museu de Arte de São Paulo, reuniram-se em dois banquetes as figuras mais expressivas da sociedade do Rio e São Paulo - O General Dutra comeu caviar, tomou uísque e saboreou cuscuz de camarão. E o Sr. Nelson Rockefeller dançou samba, de boa qualidade, na boite Oásis.

Nas páginas das revistas ilustradas estrangeiras essa intensa presença de um museu não era comum. Uma exceção foi a cerimônia de inauguração da nova sede do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) registrada em uma fotorreportagem da **Life**. Nela vemos um grupo de notáveis posando diante do quadro de Pablo Picasso, *Demoseilles D'Avignon*, e fotos de algumas personalidades de destaque pertencentes a famílias influentes da política e da economia dos Estados Unidos. Fora esta, a maioria das fotorreportagens sobre arte publicadas na revista **Life** no mesmo período mostrava artistas, obras e exposições, sem uma ênfase especial nos museus. Na verdade a existência de um empresário que funda um museu e é, ao mesmo tempo, proprietário da revista ilustrada de maior circulação em seu país foi uma circunstância que se materializou no Brasil naquele momento e que faz da relação entre **O Cruzeiro** e o MASP um estudo de caso muito peculiar.

Quatro séculos da moda

Das fotorreportagens de Peter Scheier sobre o MASP publicadas em **O Cruzeiro** “Quatro séculos da moda” se destaca não só pelo inusitado do tema, mas também pela força das fotografias¹³⁸. Tratava-se de um desfile de “Costumes antigos e modernos” que reuniu roupas

¹³⁷ A festa dos grandes. **O Cruzeiro**, 05 ago. 1950, pp. 104-105. Fotos Peter Scheier. Texto: Arlindo Silva. Um dos banquetes foi realizado na casa do casal Fábio Prado e Renata Crespi Prado.

¹³⁸ Quatro séculos de moda. **O Cruzeiro**, 21 abr. 1951, pp.114-119. Fotos Peter Scheier e Henri Ballot ; Texto: Margarida Izar.

da Christian Dior, indumentárias históricas do acervo do *Metropolitan Museum* de Nova York e da *Union Française des Arts du Costume*, além de um traje desenhado por Salvador Dalí produzido especialmente para integrar a “Seção de Costumes” do acervo do MASP¹³⁹. Os créditos das fotografias na revista são atribuídos a Peter Scheier e Henri Ballot: as imagens das modelos são de autoria do fotógrafo do Museu, ao passo que as fotos do público assistindo ao desfile foram tomadas pelo fot-jornalista francês. Pelas imagens é possível constatar a instalação de uma passarela na Pinacoteca do Museu, que em um determinado trecho passava ao lado da *Vitrine das Formas*. Junto à passarela foram dispostas cadeiras para acomodar a plateia vestida à rigor.

As fotografias produzidas por Scheier neste evento são posadas e se utilizam das obras, em especial das esculturas, para dar maior interesse às cenas. Como bem aponta Bonadio, as fotos buscam “(...) ‘contaminar’ as peças de roupas com o valor simbólico das obras de arte expostas no Museu”¹⁴⁰. A imagem publicada na abertura da fotorreportagem é emblemática nesse sentido e de maneira atípica avança tomando espaço na borda esquerda da página seguinte a fim de acentuar o efeito de expansão e permitir a sua inserção sem cortes¹⁴¹. A legenda compara a modelo a um pássaro devido às formas esvoaçantes que ela confere à roupa ao se movimentar. “Como uma ave... Alla gira sobre si mesma num esvoaçar de pássaro que desce de um longo vôo, em contraste com a fixidez marmórea de uma estátua antiga do museu”. A referida estátua era a “Deusa Higéia”, do século IV a.C, pertencente ao acervo do MASP, que aparece ao fundo, na penumbra, criando um contraponto mas também marcando uma temporalidade expandida. Na sequência uma outra foto de Scheier mostra duas modelos próximas a um painel no qual se vê nitidamente o retrato *Madame Cézanne em Vermelho*, obra integrante do acervo do MASP (**Figura 1**). O fotógrafo faz uso de contrastes para dar sentido à imagem: claro e escuro; antigo e moderno; arte erudita e moda; pintura e fotografia. A tomada levemente inclinada de baixo para cima faz com que as modelos ganhem uma forte presença, quase escultural, reforçada pelo volume dos vestidos.

139 Estas e outras informações sobre esse desfile podem ser encontradas no artigo de Maria Claudia Bonadio resultante de sua pesquisa de pós-doutorado. Ver: BONADIO, Maria Claudia. A moda no MASP de Pietro Maria Bardi. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.22. n.2. p. 35-70. jul. - dez. 2014.

140 *Idem* p.50.

141 A foto tem um formato que se aproxima do negativo de 6x6 cm da Rolleiflex utilizada frequentemente por Scheier nesse período.



Figura 1
Alla e Sophie desfilam
trajando vestidos Dior no
MASP, 1951, São Paulo,
Peter Scheier/Acervo
Instituto Moreira Salles



Figura 2
Desfile de moda no
MASP, 1951, São Paulo,
Peter Scheier/Acervo
Instituto Moreira Salles

Aproximar moda e arte moderna foi um recurso utilizado pela *Vogue* em várias ocasiões, ação estimulada pelo diretor artístico da revista, Alexander Liberman. Em 1949, Cecil Beaton fotografou modelos diante de painéis pintados com motivos inspirados nas obras de Henri Matisse e em março de 1951 publicou a matéria *American Fashion: The New Soft Look*. Dessa vez tratava-se de pinturas originais de Jackson Pollock e o *New Look* apresentado era um lançamento da própria Christian Dior. Publicada logo depois, em abril do mesmo ano, a fotorreportagem sobre o desfile do MASP não pode ser analisada sem levarmos em consideração a publicação norte-americana que provavelmente lhe serviu de modelo. Segundo a pesquisadora Anne Söll, a matéria da **Vogue** buscou afirmar uma nova identidade da arte norte-americana por meio da associação da pintura de Pollock com a alta costura francesa¹⁴². Seguindo a mesma linha de raciocínio podemos pensar que um processo semelhante estava acontecendo no MASP, quando a conceituada grife francesa parece ter sido mobilizada nessas representações para respaldar o empreendimento de um Museu de arte em terras sul-americanas, conferindo-lhe ao mesmo tempo um toque de atualidade por acolher a moda como manifestação artística. Seria preciso, no entanto, investigarmos melhor as especificidades locais, ainda mais se considerarmos que a **Vogue** era uma publicação destinada a um público de elite ao passo que **O Cruzeiro** era uma revista ilustrada de cunho popular¹⁴³. Do mesmo modo a alta costura francesa era um produto que dificilmente poderia ser associado aos ideais de uma instituição que se pretendia democrática sem um discurso que justificasse a sua presença.

Por fim, é elucidativo analisarmos algumas das fotografias de Peter Scheier em que ele registra as modelos em interação direta com as obras, tocando ou se apoiando nas peças, de um modo que seria impensável em um ambiente museológico atual. Um delas foi publicada na reportagem, mas várias outras ficaram guardadas nos arquivos. Esse é o caso de uma foto da modelo, também retratada na abertura da reportagem, em que ela apoia o cotovelo sobre a *Diana Caçadora*, escultura italiana datada de 1690, (**Figura 2**). Mais uma vez Scheier faz uso de contrastes. O recurso às polaridades, assim como ao registro de comportamentos considerados inadequados para causar surpresa

142 SÖLL, 2009.

143 Bonadio levanta a hipótese de que as iniciativas de Bardi em relação à moda no MASP não surtiram o efeito esperado pela inexistência de condições locais para a assimilação das propostas. Ver: BONADIO, p.62.

ou provocar humor era muito recorrente entre os fotógrafos da revista **O Cruzeiro** a fim de mobilizar o interesse do público. Peter Scheier fazia uso dessas soluções com muita frequência em suas fotorreportagens, especialmente quando tratava de temas ligados ao universo do *faits divers*¹⁴⁴.

Um fechamento provisório

No momento de fechar essa apresentação não me parece ser possível trazer conclusões amarradas, tendo em vista o caráter inicial desse estudo. O que me propus a fazer aqui foi um primeiro ensaio, no sentido mesmo de tentativa de dar inteligibilidade a esse conjunto de imagens que me parece muito rico para refletirmos sobre o surgimento dos museus de arte no Brasil do pós-guerra, a institucionalização da arte moderna e o início do processo de estruturação do sistema de arte no país. Muito já se falou sobre esse tema a partir de fontes documentais escritas, mas há um campo inexplorado para nos aproximarmos desses fenômenos a partir das representações visuais elaboradas e veiculadas na época. Essas representações nos ajudam a pensar de que modo se tentava tornar a arte moderna inteligível para o público leigo em geral e como a arte passaria a ser construída como um produto de consumo de massa. Podemos ver aí também como se buscava conferir sentido às instituições museológicas e às ações de uma certa elite econômica que pretendia firmar-se igualmente como elite cultural.

Em seu livro **The rhetoric of the frame: essays on the boundaries of the artwork**, Paul Duro convida vários autores para pensarem sobre as diferentes operações que atuam como “molduras” no campo das artes visuais¹⁴⁵. Não apenas no sentido material do termo, mas como molduras imateriais, que funcionam como enquadramentos da obra de arte e a inserem em espaços discursivos de diferentes naturezas. Duro chama atenção para o fato de que sempre vemos a obra de arte, mas

144 O *fait divers* é um termo de origem francesa que foi incorporado ao vocabulário do jornalismo pra designar os assuntos que não se enquadravam nas editoriais tradicionais e que mobilizavam a curiosidade popular: o inusitado, o bizarro, o pitoresco, enfim, qualquer desvio da norma, da ordem natural das coisas que apelasse para o sensacionalismo. Scheier se utilizou desse tipo de recurso em diversas situações em que fotografou o público no Museu. Frequentemente ele humanizava as esculturas colocando-as em relação direta com os visitantes, como se elas estivessem olhando ou apontando para eles. Em outros momentos era como se as esculturas tivessem adquirido vida própria, interagindo entre si e com as pinturas. O fotógrafo utilizou estratégias muito semelhantes nas fotografias que produziu dos bastidores da I Bienal de São Paulo. Ver: Arquivo Instituto Moreira Salles e Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. Sobre o conceito de *faits divers* e a adesão de Scheier a esse tipo de abordagem ver: BURGI e COSTA, *op. cit.*, pp. 298-299.

145 DURO, Paul (ed.). **The rhetoric of the frame: essays on the boundaries of the artwork**. Australian National University-Cambridge University Press, 1996, pp.1-10.

nunca as molduras que as envolvem e muito menos nos damos conta do papel que exercem na construção do(s) sentido(s) das obras e na invenção de um significado para si mesmas. Donald Preziosi é um dos autores que a partir desse convite se propôs a refletir sobre o museu como moldura institucional. Segundo ele:

We live today in a profoundly museological world - a world that in no small measure is itself a product and effect of some two centuries of museological mediations. Museums are one of the central sites at which our modernity has been generated, (en) gendered, and sustained over that time. They are so natural, ubiquitous, and indispensable to us today that it takes considerable effort to think ourselves back to a world without them, and to think through the shadows cast by the massive and dazzling familiarity of this truly uncanny social technology. Our world is unthinkable without this extraordinary invention¹⁴⁶.

Os pensamentos de Duro e Preziosi nos possibilitam colocar as imagens de Peter Scheier sob um novo foco, entendendo não apenas o museu como moldura institucional, mas também a imprensa e a própria fotografia. Sem dúvida, a conjunção peculiar entre museu, fotografia e indústria cultural em nosso meio nos situa diante de três poderosas ferramentas retóricas de enquadramento mobilizadas para a construção do que era o moderno no campo das artes no Brasil dos anos 1940/1950. Cabe-nos explorar esse fenômeno em sua complexidade a partir dos desafios que nos colocam o estudo das fontes visuais.

Bibliografia

BARDI, Pietro Maria. **Em torno da fotografia no Brasil**. São Paulo: Banco Sudameris, 1987.

BONADIO, Maria Claudia. A moda no MASP de Pietro Maria Bardi. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v.22. n.2. p. 35-70. jul.- dez. 2014.

¹⁴⁶ PREZIOSI, Donald. Brain of the earth's body: museums and the framing of modernity. In: DURO, Paul (ed.). **The rhetoric of the frame: essays on the boundaries of the artwork**. Australian National University-Cambridge University Press, 1996, p.97.

COSTA e BURGI. **As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro (1940-1960)**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012.

DURO, Paul (ed.). **The rhetoric of the frame: essays on the boundaries of the artwork**. Australian National University-Cambridge University Press, 1996.

FALBEL, Anat. Peter Scheier: visões urbanas de um fotógrafo moderno na América. In: **Anais do 7º Seminário Docomomo**. Porto Alegre (RS), 2007. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/docomomo/seminario%207%20pdfs/006.pdf>. Acesso em 17 março 2015.

GOUVEIA, Sonia Maria Milani. **O homem, o edifício e a cidade por Peter Scheier**. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo (FAU USP), 2008. Dissertação de Mestrado.

PREZIOSI, Donald. Brain of the earth's body: museums and the framing of modernity. In: DURO, Paul (ed.). **The rhetoric of the frame: essays on the boundaries of the artwork**. Australian National University-Cambridge University Press, 1996, pp.96-110.

RUSCONI, Paolo. La divulgazione dell'arte contemporânea nelle riviste popolari illustrate di rizzoli (1931-1934). In: BERTI, Raffaele De; PIAZZONI, Irene. **Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra**. Milano: Cisalpino, Università Degli Studi di Milano. Facoltà di Lettere e Filosofia, 2009, pp. 525-573.

SÖLL, Änne. Pollock in **Vogue: American Fashion and Avant-garde Art in Cecil Beaton's 1951 Photographs**. Fashion Theory, vol.13, issue 1, 2009, pp.29-50.

STUCHI, Fabiana Terenzi. **Revista Habitat: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo**. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo (FAU USP), 2006. Dissertação de Mestrado.

TENTORI, Francesco. **P.M. Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi / Imprensa Oficial do Estado, 2000.

Geometria, natureza, trabalho, mercado: uma fotografia amazônica de Mário de Andrade

Pedro Coelho Fragelli

Resumo

Entre 1927 e 1929, Mário de Andrade produziu um conjunto extraordinário de fotografias, nas quais o vasto universo do Brasil arcaico o mundo amazônico, o sertão nordestino é refratado por um olhar experimental, de inspiração vanguardista. Esse encontro de técnica avançada com matéria atrasada engendra tensões incomuns no campo da fotografia de vanguarda, normalmente voltada para os fenômenos urbano-industriais. Esta comunicação enfoca as fotografias realizadas por Mário de Andrade em sua viagem à Amazônia, em 1927. Nessas imagens, a modernidade depara seu duplo, seu “estranho familiar” habitualmente sequestrado: a natureza devastada que brilha, como a lucilação de uma estrela já extinta, no olhar remoto que o trabalhador da periferia do capitalismo devolve à câmera fotográfica impondo à fotografia (à fotografia enquanto forma da violência do progresso) uma crítica de si mesma. As fotografias amazônicas de Mário de Andrade estabelecem, portanto, um interessante contraponto com o trabalho de Hans Gunter Flieg, cuja obra se concentra na industrialização intensiva de São Paulo a partir dos anos 1930-40.

Abstract

Between 1927 and 1929 Mário de Andrade produced an extraordinary set of photographs, in which the vast universe of the Brazilian archaism the Amazonian world, the *sertão* in the North-East is refracted by an experimental regard inspired by the avant-gardes. This encounter of advanced technique and backward material generates uncommon tensions in the field of the avant-gardist photography, usually turned towards urban-industrial reality. This work focuses on the pictures made by Mário de Andrade during his journey to the Amazon forest in 1927. In these images, modernity faces its double, its “uncanny” usually repressed: devastated nature, which shines as the glitter of an extinguished star in the regard of the worker from the periphery of capitalism, a regard which he returns to the camera imposing to photography (to photography as a form of the violence of progress) a critique of itself. Mário de Andrade’s Amazonian images form an interesting counterpoint with Hans G. Flieg’s work, which concentrates its attention on the industrialization of São Paulo.

Mário de Andrade, além de tudo, foi provavelmente o primeiro fotógrafo modernista brasileiro. Amparado por uma extraordinária informação cosmopolita (por meio de revistas europeias que assinava, Mário conhecia a fotografia de vanguarda), seu espírito inventivo produziu, no final dos anos vinte, um conjunto de fotografias que antecipam temas e formas que seriam explorados pela moderna fotografia brasileira somente a partir da década de 1950¹.

A originalidade e o interesse particular de parte da produção fotográfica de Mário de Andrade, contudo, reside não apenas na orientação vanguardista, mas sobretudo na aplicação da ótica moderna para retratar realidades atrasadas ou mesmo arcaicas: o mundo amazônico, o semiárido nordestino. A combinação de técnicas de vanguarda e matéria “pré-moderna” cria tensões específicas e inusitadas no campo da fotografia modernista, normalmente voltada para as formas da vida urbano-industrial.² Nas imagens produzidas pela Kodak de Mário, o modernismo depara elementos que a consciência da modernidade costuma sequestrar de sua própria vista, uma vez que indicam a violência primitiva em que se funda a moderna ordem burguesa. A natureza devastada para o comércio, trabalhadores sob exploração quase escravista, índios sem lugar, animais encurralados etc., retratados no contexto de uma economia capitalista primária, baseada na extração de matéria-prima para o mercado internacional, desafiam o modernismo na parte que este tem com a modernidade. Noutros termos, a representação fotográfica vanguardista do submundo ou da periferia do capitalismo implica uma crítica não apenas do mundo moderno, mas também das vertentes da fotografia moderna que aderem à modernização. Para concretizar, vejamos uma fotografia realizada por Mário de Andrade na Amazônia peruana, em meados de 1927 [Figura 1].

De cima do navio que o conduz pelo Solimões, o fotógrafo registra o embarque de toras de mogno destinadas ao mercado. A matéria da foto é atrasada, mas sua estrutura é avançada. Chama a atenção, de imediato, o ângulo excêntrico, superior e oblíquo, a partir do qual os

1 As influências e os aspectos vanguardistas da fotografia marioandradina têm sido notados pela crítica. Cf. Telê Porto Ancona Lopez. O Turista Aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem. In: **Anais do Museu Paulista**, vol. 13, n° 2. São Paulo: 2005, pp. 135-164; e Douglas Canjani. “Mário de Andrade fotógrafo-viagante e a linguagem modernista”. In: **Revista do IEB** n° 57. São Paulo: dez. 2013, p. 67.

2 As fotografias marioandradinas estabelecem, portanto, um interessante contraponto com a obra de Hans Gunther Flieg, cujo trabalho enfoca o processo de industrialização intensiva que transforma a cidade de São Paulo a partir dos anos 1930-40. Como veremos ao longo deste artigo, a partir da análise de uma fotografia amazônica de Mário, as formas econômico-sociais pré-modernas que a câmera de Mário fotografa são, no fundo, formas modernas, isto é, formas que a modernidade assume em regiões periféricas do capitalismo.



Figura 1
Mário de Andrade.
Jangadas de mogno
encostando no S.
Salvador para embarcar.
Nanay 23 – Junho 1927 /
Vitrolas futuras. © Carlos
Augusto de Andrade
Camargo / Arquivo Mário
de Andrade (IEB – USP).

elementos da cena se organizam. Através desse ponto de vista insólito, a imagem se revela, desde o primeiro momento, como construção subjetiva, como exercício de um olhar particular, de modo que não se formam as ilusões de objetividade e naturalidade fabricadas pela perspectiva tradicional. Ao contrário, o enquadramento arrojado produz um efeito inicial de estranhamento, pois desloca e dinamiza as percepções habituais. O centro da imagem é vazio, ao passo que os elementos significativos se distribuem, sem hierarquia, nas partes superior e inferior do quadro. Para apreender o sentido da fotografia, o olhar do espectador deve realizar um *trabalho*, ou seja, tem de construir as ligações que articulam os diversos objetos da cena, uma vez que esses vínculos não são dados – como são dados, por exemplo, pelo ponto de fuga na perspectiva clássica. Como estrutura, em vez de uma “pirâmide visual” subjacente, formada por linhas que convergem para um ponto único, emerge um travejamento fragmentário de diversas linhas de força diagonais, pelas quais não é fácil orientar-se, dada a aparente ausência de uma lógica a ordenar o conjunto, como se os objetos flutuassem autônomos.

À modernidade do ângulo de tomada corresponde a ênfase nos aspectos construtivos e geométricos da imagem. Sobretudo, ressalta a bela figura poligonal superior, que flutua nas águas. Triângulos de vários tamanhos, formados pelo jogo das toras retangulares, completam o quadro. No conjunto, uma composição avançada, em que sobressai o potencial abstrato da cena. A tendência para a abstração é reforçada pelos números que se destacam nos troncos do plano inferior. Mas ao reconhecê-los e decodificá-los, o olhar do espectador é imediatamente lançado de volta à concretude. Ao que tudo indica, a numeração é uma forma de permitir a contagem das toras de mogno abatidas para o mercado. Os números adquirem, nesse contexto, um significado material: eles são os sinais da dominação da natureza por meio da razão calculadora — ou ainda, os signos da transformação do mundo natural em mercadoria. A imagem capta justamente o momento em que natureza destruída e reduzida a matéria-prima ingressa no circuito do mercado.

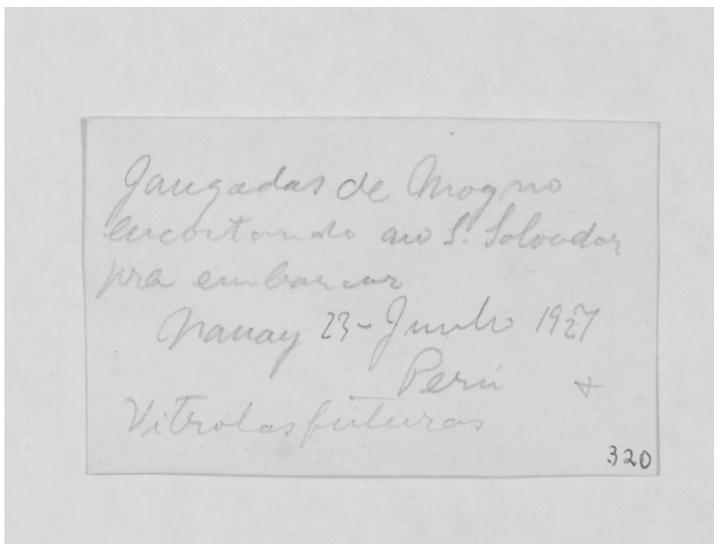


Figura 2

Mário de Andrade. Jangadas de mogno encostando no S. Salvador para embarcar. Nanay 23 – Junho 1927 - Verso da fotografia / Vitrolas futuras.

© Carlos Augusto de Andrade Camargo / Arquivo Mário de Andrade (IEB – USP).

A legenda aposta por Mário de Andrade no verso da fotografia confirma nossa leitura: *Jangadas de mogno encostando no S. Salvador pra embarcar / Vitrolas futuras* [Figura 2]. A descrição explica a cena, situando-a no momento inicial de um transporte comercial de madeira. O comentário, por sua vez, projeta as toras brutas no fim de um processo de produção de mercadorias, quando os troncos serão vitrolas; desse modo, especifica o embarque flagrado pela câmera (trata-se de um momento do capitalismo) e qualifica o mogno despedaçado, flutuante e numerado (trata-se de matéria-prima para a indústria). Por meio da legenda, Mário situa a cena fotografada no início de um processo produtivo específico, no qual a vida amazônica tem a função de fornecer bens primários. Introduce, desse modo, uma perspectiva econômica, a partir da qual será possível decifrar os elementos da imagem e a constelação que eles formam. Além disso, relativiza o conjunto retratado, cujo sentido passa a ser mediado pela referência ao modo de produção capitalista. À luz da legenda, o grupo de pessoas, coisas, formas e ações captadas pela câmera revela-se parte de um sistema econômico mais amplo, nacional ou mundial: a cena, descobrimos, é um fragmento do capitalismo; e o universo amazônico, uma periferia da modernidade. A literalização das relações que estão em jogo na fotografia, em suma, *historiciza* a imagem e impede que a leitura da foto se restrinja à percepção da geometria.³

A crítica, não obstante, ora preocupada em revelar que a extraordinária atualização cosmopolita de Mário de Andrade abrange também o campo da fotografia, ora interessada em demonstrar o caráter avançado, em relação aos padrões da época no Brasil, das experiências fotográficas marioandradinas, concentrou-se no aspecto abstrato da imagem, deixando o tema da foto em segundo plano.⁴ Sob esse ponto de vista, *Jangadas de mogno* consiste sobretudo em um exemplo notável de experiência vanguardista. A presença da figura poligonal superior, a indicar a atuação de um olhar moderno, atento à geometria do campo visual, vincularia a imagem às tendências construtivas do modernismo europeu.

3 A importância da intervenção da legenda "para favorecer a literalização de todas as relações da vida e sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa" foi indicada por Walter Benjamin no ensaio Pequena história da fotografia. In: **Obras escolhidas – I: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2008, p. 107.

4 Num estudo recente, lemos: "a imagem informa-nos sobre o transporte da madeira por via fluvial, mas sua composição severa atesta que o autor está mais interessado, naquele instante, no jogo de linhas e geometrias insitas à ação". Douglas Canjani. *op. cit.*, p. 67. Nossa leitura, como se verá, procura articular esses dois pólos da fotografia.

A presença de técnicas, princípios e elementos dessas correntes, no entanto, não esgota o significado da fotografia de Mário. A cena que se situa na parte de baixo do quadro tem uma função decisiva na produção do sentido da imagem. Como veremos, em seu desarranjo, ela contradiz a cena de cima, de tal maneira que representa uma crítica da abstração modernista: no grupo de baixo são expostas as relações sociais que no remoto grupo de cima não se revelam. No contraste entre a geometrização vanguardista e a matéria histórica local, reside o teor de verdade de nossa fotografia amazônica.

Já no polígono superior há mais especificidade do que parece. Como se sabe, na fotografia de vanguarda, a forma geométrica, índice de modernidade, é geralmente composta por materiais também modernos, vinculados ao desenvolvimento da indústria, e que por meio de técnicas industriais dão forma a estruturas absolutamente regulares, nas quais se desdobram simetrias perfeitas, se articulam proporções exatas etc. — por exemplo, o aço da *Torre Shukhov*, fotografada por Alexander Rodchenko. Nosso polígono amazônico, ao contrário, é feito de troncos de madeira recém-abatidos, irregulares no volume, na textura e no desenho, preenchendo com densidade desigual e movente a forma que os delimita. Sua construção é artesanal e sua matéria, a natureza ainda bruta. Há uma combinação, nessa curiosa figura, de forma moderna e matéria pré-industrial, originária da atividade extrativista. O resultado não deixa de ser bonito, e poderia significar a confiança, própria do modernismo brasileiro dos anos 1920, na conjunção de elementos modernos e atrasados, ou por outra, na articulação harmoniosa entre racionalidade construtiva e economia primária.⁵ A fotografia de Mário, entretanto, dificulta essa leitura positiva. Não apenas em virtude da legenda, mas por conta de elementos da própria imagem.⁶

Observando bem, é possível notar que, antes de abordar o navio, o grupo de toras situado na parte inferior do quadro organizava-se também, como o conjunto superior, na forma regular de um polígono. Este, entretanto, é desfeito à medida que as toras que o compõem são içadas para o navio, por meio de uma corda que sobe de um dos vértices do triângulo situado no centro da foto. Concluimos que o

5 Cf. Roberto Schwarz. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: **Que horas são?**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 11-28.

6 A legenda, que dá lastro histórico à foto, comporta não obstante alguma ambiguidade. Se a imagem mesma não tivesse elementos críticos — ou seja, se a fotografia representasse apenas o polígono harmonioso e flutuante — “vitrolas futuras” poderia significar a admiração do fotógrafo diante da incrível transfiguração da matéria bruta na mais impalpável das artes.

elegante polígono superior, após o término do embarque dos troncos do grupo inferior, será igualmente desmontado. O tempo é um dos fatores, portanto, que participam da produção de sentido em *Jangadas de mogno*: por meio dele, a imagem, que à primeira vista parecia operar apenas com uma linguagem construtiva, revela-se afinal das contas a *narrativa de uma desconstrução das belas formas*. Movida pelas perspectivas radicalmente anti-tradiconalistas do progresso industrial, parte importante da fotografia de vanguarda apostou na geometria, na qual se condensava a promessa de uma ordem social livre. O mundo plástico das formas geométricas, quando subvertido sob novos ângulos de visão, parecia reunir, sempre em chave moderna, o que a modernidade mesma havia separado: a razão, o mundo sensível, a liberdade. Na fotografia de Mário de Andrade, a projeção utópica da abstração construtiva é negada pela matéria histórica “atrasada”: a geometria promissora sofre um desmanche, através do qual é reduzida à álgebra rudimentar do mercado na periferia do capitalismo. Nos números pintados sobre as toras de mogno prestes a embarcar, a razão livre e dinâmica — e, no caso da foto de Mário, humanizada pela presença da natureza —, que o polígono superior parecia sugerir, é degradada, torna-se a “mimese do que está morto”.⁷ A decomposição da racionalidade corresponde à transformação da natureza em mercadoria: as árvores, abatidas, são convertidas em matéria-prima e números. Forçando um pouco a nota, algo como uma dialética do Esclarecimento se encena, condensada, nesta imagem amazônica.

As implicações desse processo para o homem se mostram, na foto de Mário, na figuração do trabalho. À desilusão formal — o desmanche da geometria — corresponde a descoberta do trabalho alienado. Ao longe, equilibrando-se nas toras geometrizadas do polígono superior, duas personagens parecem trabalhar sobre coisas suas, num terreno próprio. A forma poligonal fechada sugere a delimitação de um mundo que pertence a quem nele habita. Uma harmonia entre natureza, geometria e trabalho se delinea na imagem, configurando à primeira vista, no conjunto, uma totalidade auto-sustida e remota. A cena que se passa na parte inferior do quadro, porém, desfaz essa quimera e redefine a ação de cima. Abaixo, dois trabalhadores realizam o desmanche da geometria e embarcam, uma a uma, as peças do polígono. Concluimos que a madeira não lhes pertence e que o trabalho de condução das jangadas de mogno não tem a autonomia de que parecia gozar na cena

⁷ Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

superior, mas está a serviço de algo alheio, algo propriamente imenso: o capital, corporificado no barco (onde está o fotógrafo) que transporta a matéria-prima. É para o capital que os trabalhadores dirigem o olhar, orientam sua atividade e entregam o produto de seu trabalho. Ao passo que acima pareciam domar com elegância os processos retratados na fotografia, abaixo revelam-se dominados pelo gigante invisível que iça as toras para si. São iguais às toras: seu olhar, em que se condensa o seu espírito, embarca juntamente com os pedaços de mogno.

A captação da verdade social da cena depende da ousadia do ponto de vista da foto. Para retratar os elementos da parte inferior da imagem, onde se desfazem as ilusões estéticas que emanam do polígono de cima, a câmera deve avançar além dos limites do convés e inclinar-se para baixo. O gesto é social: viajante de primeira classe, o fotógrafo transgredir os limites do espaço reservado às elites, ultrapassa o campo de visão habitual destas e descobre os processos reais — a exploração do trabalhador, a destruição da natureza, a circulação da mercadoria — subjacentes à vida “estetizada” dos ricos.⁸ O turismo elegante na selva, a fruição da música na cidade (“vitrolas futuras”) etc. são experiências sociais a que a bela geometria flutuante parece corresponder, mas de que o embarque das toras numeradas representa uma crítica. Por meio do ângulo de visão superior e oblíquo, a fotografia de Mário se alinha a uma parte importante da melhor arte moderna: representa o mundo a partir do ponto de vista da classe dominante, mas de tal modo que este pode ser criticado.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: **Obras escolhidas – I: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2008, p. 107.

CANJANI, Douglas. Mário de Andrade fotógrafo-viajante e a linguagem modernista. In: **Revista do IEB** nº 57. São Paulo: dez. 2013.

PORTO ANCONA LOPEZ, Telê. O *Turista Aprendiz* na Amazônia: a invenção no texto e na imagem. In: **Anais do Museu Paulista**, vol. 13, nº 2. São Paulo: 2005.

SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

⁸ Vale lembrar que a posição de Mário de Andrade no ambiente social das elites era um problema. Embora frequentasse o círculo “progressista” da burguesia cafeeira de São Paulo, o escritor não pertencia a essa classe. Em várias passagens de sua correspondência, Mário chama a atenção para as contradições ligadas à situação estranha em que se encontrava entre os ricos.

Hans Gunter Flieg e o Foto-Cine Clube Bandeirante: no diálogo sobre cristais, o moderno compartilhado

Vanessa Sobrino Lenzini

Resumo

Esta comunicação pretende apresentar possíveis pontos de diálogo entre duas produções fotográficas de diferentes circuitos sociais, mas que se apresentam como experiências do moderno, vivenciadas na cidade de São Paulo nas décadas de 1940 e 1950: a obra do fotógrafo alemão Hans Gunter Flieg e a produção coletiva do Foto Cine Clube Bandeirante. Embora essas duas produções possam divergir quanto aos respectivos campos de atuação, profissional ou amador, ambas compartilham noções de modernidade então almeçadas por uma cultura urbana em formação na metrópole paulista.

Abstract

This work intends to present possible points of dialogue between two photographic productions from different social circuits, which appear, however, as modern experiences that took place in São Paulo in the 1940s and 1950s: the work of the german photographer Hans Gunter Flieg and the collective production Photo Cine Club Bandeirante. Although those two productions may look different about their respective field of action, professional or amateur, both shared notions of modernity that were desired by an urban culture then being shaped in the city of São Paulo.

Hans Gunter Flieg, ao reunir suas memórias em depoimento sobre sua trajetória como fotógrafo, desde a chegada em São Paulo, em 1939, apresenta-se como fotógrafo profissional.⁹ Sua história se mostra entrelaçada com o processo de industrialização da cidade, onde começa a trabalhar nas primeiras empresas gráficas brasileiras, até abrir o seu próprio estúdio em 1945, dando início à prestação de serviços fotográficos.¹⁰ No mesmo ano da chegada de Flieg ao Brasil, era fundado em São Paulo o Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB). Até o final da década de 1940, o modelo de fotoclubismo brasileiro se orientava por uma tradição europeia, baseada nos preceitos do pictorialismo que

9 Depoimento oral de Hans Gunter Flieg aos entrevistadores Boris Kossoy, Moracy de Oliveira, Fred Jordan, Paulo A. Nascimento, Eduardo Castanho. Museu da Imagem e do Som, SP, 1981.

10 Quando questionado sobre suas referências artísticas, ou mesmo sobre uma possível influência direta da Bauhaus ou de Renger Paztsch em sua obra, Flieg geralmente não se coloca como parte de uma categoria artística, apontando as dificuldades e os êxitos em seu ofício como fotógrafo profissional.

buscavam legitimizar a prática fotográfica como um processo artístico. Por volta de 1948, o FCCB buscou uma “atualização” da prática fotográfica e de sua imagem enquanto instituição, apresentando parâmetros para o que se definia como uma “fotografia moderna”.

O contexto político e social do pós-guerra na cidade de São Paulo era pautado por ideais de progresso e cosmopolitismo. A indústria criava um ambiente promissor para o desenvolvimento do mercado e das artes. A publicidade ganhava corpo e, com ela, novas formas de apresentação de produtos, entre as quais se inclui a fotografia. Por outro lado, o fotoclubismo passava a abrigar os “novos amadores”, transformando-se tanto em agente formador na sociedade de consumo, como difusor, em redes internacionais, de pesquisas estéticas no campo da fotografia.

No diálogo sobre cristais, o moderno compartilhado

Seguindo a trajetória profissional de Flieg, um de seus primeiros empregos ao chegar ao Brasil, entre 1943 e 1945, foi no estúdio fotográfico da L' Niccolini Indústria Gráfica, empresa que se destacou no mercado pelo design moderno das embalagens que produzia.¹¹ Essa inovação na indústria gráfica teve à frente a contribuição do designer gráfico alemão Fred Jordan, que ingressou na gráfica em 1949. Flieg era amigo de Fred Jordan, com quem desenvolveu diversos trabalhos na área da publicidade. Em especial, um desses trabalhos se destaca no conjunto da obra de Flieg por utilizar uma fotografia abstrata. Trata-se de experiência realizada em um quarto escuro, onde, a partir da movimentação de um ponto luminoso, a câmera registrou traçados circulares da luz.¹² Essa fotografia viria, posteriormente, a servir de base para o encarte publicitário de um complemento alimentar para lactantes, criado por Fred Jordan para a indústria farmacêutica Fontoura- Wyeth S.A.¹³

Em razão dos laços de amizade que os uniam e da convivência nos trabalhos publicitários, Flieg foi indicado por Fred Jordan em 1947 para fazer fotografias de cristais para o catálogo de lançamento dos produtos da empresa Cristais Prado. Em depoimento, Flieg disse que esse trabalho fora para ele um grande desafio, pois, desde a Alemanha, trazia consigo uma história de envolvimento com cristais. O desafio, além de solucionar o registro das potencialidades de refração

11 BASTOS, Helena Rugai. **O design de Fred Jordan**. São Paulo: FAU USP, 2012 (Doutoramento).

12 PALMA, Daniela. **Arte e sobrevivência: A trajetória de Hans Gunter Flieg**. São Paulo: ECA USP, 2003. p. 191

13 BASTOS, Helena. *op. cit.*, p. 263.

da luz nos objetos, tinha como modelo um catálogo da empresa sueca Orrefors.¹⁴ Quando Jordan mostrou a proposta para Flieg, outros fotógrafos de renome já haviam tentado a façanha das fotografias sem, contudo, ter chegado a resultado satisfatório. Curioso notar que, entre esses fotógrafos, estavam o fundador do FCCB, Benedito Junqueira Duarte, e o arquiteto modernista Gregori Warchavchik.¹⁵



Figura 1
Cristais Prado Ltda, c. 1947, São Paulo - Hans Gunter Flieg/Acervo Instituto Moreira Salles



Figura 2
Produtos Cristais Prado, c. 1947, São Paulo - Hans Gunter Flieg/Acervo Instituto Moreira Salles

As fotografias para o catálogo foram realizadas com perfeição técnica e uma execução primorosa, a partir de um engenhoso jogo de luzes criado no estúdio. Em uma dessas fotografias, o fotógrafo dispôs uma jarra e um copo sobre uma estrutura de vidro, de modo que a refração da luz preenchesse os recipientes vazios, assim como passasse a sensação de supressão do espaço da superfície da mesa [Figura 1]. O design do produto passou a ser valorizado pelo delicado contorno proporcionado pelas sombras do processo de contraluz. Em outra fotografia da série, com o uso do mesmo jogo de luz da fotografia anterior, as peças foram enfileiradas horizontalmente, desta vez, sobre uma mesa que refletia a imagem do produto, criando uma duplicidade do objeto [Figura 2]. Esse recurso possibilitou explorar as qualidades intrínsecas da materialidade do cristal, por meio dos reflexos e das refrações. Na composição, o fotógrafo explorou o caminho do olhar

14 A empresa Orrefors Glassworks, localizada no sul da Suécia, foi fundada em 1898 e projetou-se no mercado mundial pela qualidade técnica dos produtos, sendo reconhecida pelos cristais mais límpidos da categoria. Além da questão técnica, em 1914, esta empresa passou a fabricar vidros com gravuras de artistas, que alcançou sucesso na Exposição de Paris, em 1925, com o Grande Prêmio para a empresa e para o design modernista Edward Hald. Disponível em <http://www.orrefors.se/en/about-orrefors/history>. Acesso em: 15 mar. 2015.

15 PALMA, Daniela. *op. cit.* p. 241

no sentido das diagonais internas formadas pela taça mais baixa e a tampa reluzente da garrafa mais alta. A faixa de luminosidade que atravessa todos os elementos destaca os produtos em série e transmite a mensagem de produtividade da empresa. A partir dessa experiência, Flieg passou a ser conhecido como fotógrafo de cristais e a fotografar para outras empresas de vidros e cristais como Nadir Figueiredo, Multividros e Cristaleira Lusitânia.

Simultaneamente a essa pesquisa plástica no campo profissional, que ia de encontro às demandas visuais do mercado, ocorria, no ambiente fotoclubista, uma mudança de concepção na prática fotográfica amadora, à qual buscava atualizar diante do processo de modernização em curso no pós-guerra. Por meio da tradução de artigos de revistas de grupos e associações internacionais, passou-se a defender a interpretação do fotógrafo na imagem e composições que permitissem uma comunicação rápida e direta com o observador. Do referencial das regras das Belas Artes, o Clube divulgava e se identificava com a ideia de uma fotografia subjetiva.¹⁶ Neste sentido, além de preservar a fotografia como um meio de expressão individual e artístico, o assimilava-se a experiência do cosmopolitismo, que embasava a expressão moderna.

Nas discussões sobre composição e transmissão da mensagem, as opiniões dos fotógrafos do FCCB divergiam, chegando a evidenciar algumas incompatibilidades de ideias, tanto em relação ao pictorialismo quanto às noções do artístico para a fotografia. No entanto, favorecida por um ambiente de crítica, essa produção criava novos contornos e se ampliava com as contribuições advindas da experiência individual de cada fotógrafo participante.¹⁷ E, por meio dessa relação recíproca entre ideias e imagens, sócios e instituição, delimitava-se o campo de exercício estético da pesquisa fotográfica, expandindo as noções do 'moderno' no âmbito do amadorismo e dos fotógrafos em São Paulo.

Os concursos internos promovidos no FCCB e a publicação das fotografias no Boletim também contribuíam para sugerir e orientar a interpretação do fotógrafo diante de determinado assunto. Nota-se uma mudança na orientação dos temas. De paisagens, retratos e crianças, surgem temas como cristais, cenas noturnas e composições

16 A fotografia subjetiva foi discutida, defendida e divulgada por grupos como da Itália: La Bussola, Circolo Fotografico Milanese e Union Fotografica, da Grã-Bretanha, Combined Society Association, da França, Groupe des XV e da Alemanha, Fotoforum. Ver: LENZINI, Vanessa Sobrino. *op. cit.*

17 Um exemplo destas discussões pode ser conferido na participação provocativa de Geraldo de Barros no 4º e 5º Seminários de Arte Fotográfica, realizados no Clube em 1949 e 1950. Ver: **FCCB-Boletim**, Ano IV e V, n. 43 e 45, ago. de 1949 e jan de 1950.

com objetos. Essas novas temáticas possibilitavam uma pesquisa mais apurada do aspecto formal, isolando o referente e proporcionando a multiplicação de olhares para um mesmo assunto.

Em outubro de 1949, o tema para o exercício da composição foi justamente “Cristais e Metais”. A fotografia publicada como destaque no Boletim do mês seguinte ao concurso foi “Ânsia das Curvas”, de Francisco Albuquerque, publicada novamente em outro ano como exemplo de composição.¹⁸ Albuquerque trabalha o desenho das linhas que são traçadas por todo o recorte fotográfico, proporcionando o contraste com as próprias características do material: contra a opacidade do metal, o reflexo e a transparência do cristal. Nesta mesma publicação, foram incluídas “Fabricação”, de Roberto Yoshida, fotógrafo empenhado na pesquisa do table-tops; “Jarra e Copo”, de German Lorca; “Estudo”, de Hercules A. Perna, detido no recorte interno de um piano; e “Composição em Branco”, de Sérgio Trevelin.” Do diálogo entre as fotografias de cristais de Flieg, realizadas em 1947, e da produção do concurso interno do FCCB de 1949, sobressai a semelhança da imagem de Lorca com a de Flieg.

Na pesquisa plástica da fotografia, a especificidade do processo fotográfico tornava-se fundamento para a produção fotoclubista, assim como atingia o gosto do mercado publicitário incipiente. O enquadramento e a composição eram tomados como elementos de linguagem que regiam a comunicação com o observador e as potencialidades do produto ou do referente. No FCCB, esses ideais baseavam-se no preceito de que a fotografia, para se tornar arte, deveria prezar pelo destaque dos objetos. Dessa maneira, foram publicados diversos artigos no Boletim sobre o modo pelo qual o recorte influenciava na concepção de uma fotografia moderna.

No artigo traduzido “A Arte do Fotógrafo”, transcrito do *Fotografia - Revista do Circolo Fotografico Milanese*, Hugo Van Wadenoyen justificou que o *aparelho fotográfico a primeira vista é uma máquina que registra os fatos, mas os fatos registrados não são aquele visto primeiramente a olho nu, porque ela vê mais e menos do que o olho*.¹⁹ Segundo o fotógrafo, a câmera enxergava mais que o olho por revelar as particularidades, captar imagens distantes e registrar movimentos fugidios que

¹⁸ No artigo “Composição” de Aldo de A. de Souza Lima, o autor publica novamente essa fotografia como modelo de composição assimétrica. In LIMA, Aldo, A. S.L. **FCCB-Boletim**, Ano V, n.55, 1950, p.9

¹⁹ WANDENOYEN, Hugo Van. A Arte do Fotógrafo in **FCCB-Boletim**, Ano IV, n. 47, março de 1950, p.4

o olho humano não podia paralisar e/ou vislumbrar. Por outro lado, Wadenoyen entendia que a câmera via menos, porque colhia tudo o que cabia no seu campo visual, oferecendo a todos os elementos a mesma importância, excluindo a escolha de realçar o que era significativo na imagem.²⁰ Essas ideias, que recorrem aos primórdios do pictorialismo nos preceitos de Emerson, nesse momento, fundamentavam-se na ideia da ‘fotografia subjetiva’. O Circolo Fotografico Milanese participou da exposição *Fotografia Subjetiva*²¹, de 1951, organizada pelo fotógrafo alemão Otto Steinert, do grupo Fotoform. Nesse artigo, Wadenoyen divulgava os preceitos de uma fotografia subjetiva, primando pela interpretação do fotógrafo. Assim afirmou ele:

Somente na escolha do assunto, na maneira de isolá-lo e, particularmente, nos métodos fotográficos empregados para apresentá-lo (o fotógrafo) pode ser objetivo. A arte do fotógrafo é de seleção e de comentário; ela encontra e interpreta; é principalmente realística e ilustrativa. Já na escolha do assunto revelará a reação espiritual e emotiva do fotógrafo com relação ao que o circunda e, por isso mesmo, será uma espécie de ‘comentário’.

Embora essa descrição traga referências da *Nova Visão* e da *Nova Objetividade*, a subjetividade divulgada residiria justamente na escolha do assunto, relacionada tanto às temáticas abordadas quanto ao enquadramento e ao tratamento técnico e formal da imagem. Nessa direção, a interpretação do fotógrafo se efetuava no ato fotográfico, diante dessas escolhas. A natureza “espiritual e emotiva” da atitude do fotógrafo se daria, então, pelo processo de reconhecimento das coisas que o cercavam, do ambiente em que estava inserido. E para isso, Wadenoyen listava os novos procedimentos empregados na produção fotográfica para se distanciar do modelo pictorialista e realizá-la enquanto prática “moderna”. Foi o que disse:

A técnica consistirá principalmente na simplificação, na exageração, (sic!) na abstração, na foto-síntese, e apesar de que seus métodos poderão parecer misteriosos e casuais aos não iniciados, em confronto com aqueles da pintura, por causa da intervenção do ‘olho fotográfico’ e dos intrincados processos químicos, tornará possível, todavia, a produção de uma nova arte subjetiva.

20 NUREMBERG, Walter. Fotografias ao Ar Livre in **FCCB-Boletim**, Ano III, n.30, outubro de 1948, p.4. ECHEN, Fritz. O Homem por detrás da Câmera in **FCCB-Boletim**, Ano VI n.40 ago. de 1949, p.6

21 RICE, Shelley. Beyond Reality: the subjective vision in FRIZOT, Michel. **A New History of Photography**. Köln: Könemann, 1998. p.669

Exemplos óbvios são os da 'desmaterialização', isto é, da redução do real a formas ou linhas irrealis e abstratas, ou de exageração fotográfica de certas partes do objeto, ampliando-o além do normal ou acentuando algumas das características exteriores, como a estrutura material ou outros particulares, e produzindo uma imagem que pode ser chamada de surrealista.

Maria Cecília França Lourenço, em **Operários da Modernidade**, ao analisar as diferentes formas que o “moderno” assumiu nas disputas e conflitos que seus protagonistas travaram na primeira metade do século XX, defendeu a posição de que todos esses embates dão uma dimensão pública à arte moderna e principalmente formam etapas decisivas para torná-la uma cultura urbana, mais do que uma simples questão de estilo arrojado.²²

É interessante perceber que, em sua trajetória, Flieg se distanciou das categorias que lhe confeririam a identidade de fotógrafo artista, apresentando-se sempre como prestador de serviço. No entanto, a partir de sua rede de sociabilidade e da qualidade técnica de seu trabalho, circulava nos meios artísticos e publicitários da cidade de São Paulo na década de 1940 e 1950, respondendo a uma demanda. Em 1950, chegou a participar do *1º Salão Nacional de Propaganda*, no MASP.

Já os fotógrafos do FCCB, partem de um circuito estruturado a partir do artístico, em busca de se projetarem para outros caminhos, inclusive o da profissionalização. Assim é que nomes como Francisco Albuquerque e German Lorca estabelecem como profissionais, passando a atuar na área publicitária. Se essas experiências fotográficas partem de campos distintos, o profissional e o amador, ambas se configuram como parte de uma cultura urbana que ansiava por referenciais do moderno nas artes, no design, na arquitetura e nas novas instituições que se formavam na cidade de São Paulo, buscando reinventar uma tradição e projetando ideias de progresso e modernização.

22 LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da Modernidade*. São Paulo: Hucitec: EDUSP, 1995. p. 105

Bibliografia

BASTOS, Helena Rugai. **O design de Fred Jordan**. São Paulo: FAU USP, 2012 (Doutorado)

BENJAMIN, Walter. Pequena História da fotografia e A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BURGI, Sérgio. (org.) **FLIEG/ Hans Gunter Flieg**. São Paulo: IMS, 2014. (catálogo de exposição)

COSTA, Helouise e SILVA, Renato Rodrigues. **A Fotografia Moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

COSTA, Helouise. Entrando por uma porta lateral... in **Foto Grafia: a experiência Alemã dos anos 50**. São Paulo: AS Studiu, 1995.

FABRIS, Annateresa. **O Desafio do Olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas Históricas**. vol II. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

JUNQUEIRA, Mônica & MENDES, Ricardo. **Fotografia: cultura e fotografia paulistana no século XX**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual" In **ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte**. Uberlândia-MG, v.8, n.12, 2006.

KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. Trad. De Anne Marie Dvée. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2010.

LENZINI, Vanessa Sobrino. **Noções de moderno no Foto Cine Clube Bandeirante: fotografia em São Paulo (1948-1951)**. Campinas: IFCH UNICAMP, 2008 (Dissertação)

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da Modernidade**. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1995.

OLIVEIRA, Moracy. **Hans Gunter Flieg**. Disponível em <http://ohave.com.br/2014/04/perfil-hans-gunter-flieg/>.

PALMA, Daniela. **Arte e sobrevivência: A trajetória de Hans Gunter Flieg**. São Paulo: ECA USP, 2003 (Dissertação)

RICE, Shelley. Beyond Reality: the subjective vision. In FRIZOT, Michel. **A New History of Photography**. Koln: Könemann, 1998

A disciplina do fotógrafo: Hans Gunter Flieg e a História da Arte.

Eduardo Augusto Costa

Resumo

Tomando como ponto de partida duas fotografias realizadas pelo fotógrafo Hans Gunter Flieg sobre um busto esculpido por Bruno Giorgi, esta comunicação busca apresentar certos diálogos entre o ofício de fotógrafo e a formação da disciplina da história da arte. Na relação estabelecida com sua primeira professora de fotografia, Grete Karplus, este trabalho procura apresentar certas evidências de que o trabalho de Flieg encontra-se em estreita relação com um saber, uma ciência essencialmente moderna e proeminente no início do século XX.

Abstract

Starting with two photographs taken by Hans Gunter Flieg about a sculpted bust by Bruno Giorgi, this paper intends to present certain dialogues between the photographer and the formation of the art history as a discipline. Through the relation established with his first teacher of photography, Grete Karplus, this paper aims to present some evidences that the photographs taken by Flieg are in a closely relation with a knowledge, an essentially modern and prominent science of the early twentieth century.

O Bilhete de Bruno Giorgi

No final do ano de 1956, Hans Gunter Flieg recebia uma carta que lhe fora endereçada por Bruno Giorgi, em que o escultor indicava a sua escolha em relação às fotografias feitas pelo fotógrafo de um seus trabalhos – um busto²³ [Figura 1]. Nesta foto, nota-se, primeiramente, a precisão com que o documento fotográfico é capaz de apresentar uma leitura tridimensional, volumétrica da escultura, suas proporções, relações e, ainda a própria textura do material. Mas há ainda que se considerar o destaque dado à face da escultura, o que parece ter sido possível através de um justo e preciso posicionamento de uma fonte luminosa, um pouco acima, a frente e próxima à escultura, escon-

23 BURGI, Sergio (org.). *Flieg*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2015. p.199

dendo levemente o pescoço do busto preso à peanha. É ainda notável o controle da luminosidade sobre o fundo cinza homogêneo, organizando, assim, diversas tonalidades que facilitam a leitura de cada um dos elementos constitutivos da peça, destacando, por fim, o busto em relação ao fundo.

A precisão apresentada por este registro fotográfico pode ser descrita através de uma série de outros pequenos detalhes muito bem organizados e controlados por Flieg. Mas é preciso indicar que o catálogo da exposição traz ainda um segundo registro desta mesma escultura²⁴ [Figura 2]. Neste caso, sutilezas podem ser destacadas na caracterização de cada um desses detalhes, o que se evidencia numa leve mudança no posicionamento da câmera fotográfica diante do objeto retratado. Esta segunda fotografia apresentada em maiores dimensões, como que indicando uma possível escolha do fotógrafo, revela um registro frontal, como se o busto olhasse diretamente à lente da câmera fotográfica. Ainda com a manutenção de elaborados recursos fotográficos, ressalta-se neste registro escolhas mais próximas ao científico, já que parece ter como objetivo a produção de um documento onde, por exemplo, as proporções entre os lados esquerdo e direito da face do busto sejam apresentadas em iguais dimensões, além do fato de que a face ocupa, perfeitamente, o centro do quadro. Neste sentido, Flieg oferece ao observador um documento objetivo e, portanto, mais técnico, passível de análise e interpretações ligadas à natureza do objeto artístico.

“A foto que mais gostei”, segundo Bruno Giorgi, indica uma aproximação distinta daquela que estaria mais próxima ao científico e objetivo. Ao registrar o busto levemente enviesado, Flieg parece ter produzido uma fotografia capaz de organizar uma narrativa compatível à desejada por Giorgi. Assim, ao contrário do que se apresenta na abordagem mais direta, o fotógrafo parece ter contribuído de maneira decisiva à consolidação da própria narrativa atribuída por Giorgi a sua obra. Aqui, a interpretação da expressão artística da escultura aparece melhor organizada e, portanto, passa a ser identificada como a fotografia mais adequada à narrativa estabelecida pelo escultor. O diálogo entre estes dois registros fotográficos apresenta, na sutileza de suas diferenças, um debate primordial para a consolidação da fotografia moderna como saber inerente à organização de discursos e narrativas.

“How one should photograph Sculpture”

Desde o final do século XIX, mas especialmente no início do século XX é sensível a profícua dinâmica que se estabelece entre instituições museológicas ou universitárias de âmbito internacional, onde a fotografia e seus respectivos arquivos fotográficos passam a desem-

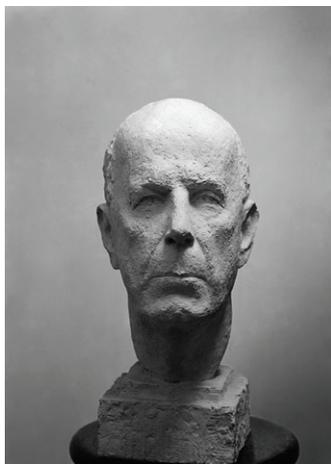


Figura 1
Escultura de Bruno Giorgi, c. 1953,
São Paulo, Hans Gunter Flieg/Acervo
Instituto Moreira Salles

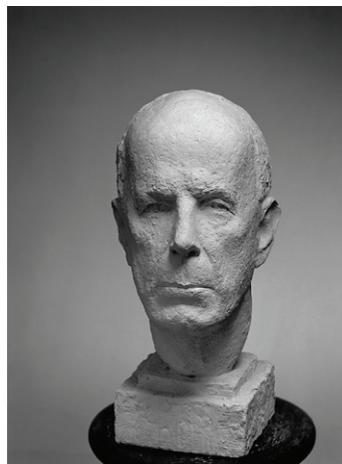


Figura 2
Escultura de Bruno Giorgi, c. 1953,
São Paulo, Hans Gunter Flieg/Acervo
Instituto Moreira Salles

penhar um papel determinante. Esta característica de abrangência mundial começa a se organizar de maneira mais clara já no final do século XIX, quando a história da arte, enquanto disciplina, passa a se relacionar de maneira imbricada com a fotografia. O historiador da arte, Heinrich Wölfflin, tratou deste tema em sua profundidade ao escrever, entre 1896 e 1915, três textos dedicados à fotografia em relação à disciplina da história da arte. Em “*How one should photograph Sculpture*”²⁵ o historiador buscava definir estatutos e protocolos documentais para que os fotógrafos e historiadores da arte pudessem produzir e selecionar boas fotografias, especialmente potentes para a leitura da tridimensionalidade, volumetrias, texturas, proporções e da própria narrativa, em si, desejada ao objeto. Comparando fotogra-

25 Versão consultada: WÖLFFLIN, Heinrich. ‘How one should photograph Sculpture’. In: *Art History*. February, 2013. (Título original: “Wie man Skulpturen aufnehmen soll”).

fias, Wölfflin demonstrou como determinadas abordagens documentais poderiam melhor reproduzir uma escultura, em sua complexidade material, volumétrica e temática, como a iluminação, enquadramento e ponto de vista. Tratava-se, portanto, de uma reflexão apurada quanto aos procedimentos a serem considerados no momento da documentação de um objeto, projetando para este processo uma reflexão científica e técnica, já que essencialmente ligada à composição de arquivos fotográficos nascentes naquele momento.

A importância desse debate no cenário internacional do início do século XX aparece assinalada em dezenas de iniciativas, onde os historiadores da arte desempenharam um papel essencial à formação do debate. Neste sentido, é expressivo, por exemplo, a diversidade de diálogos entre historiadores da arte, como, por exemplo, se estabeleceu através do periódico *Art Journal*, que, três anos após a sua criação, contava em seu comitê científico com nomes como o de Adolph Goldschmidt (1863-1905), Paul Clemen (1866-1947), Aby Warburg (1866-1929), Max J. Friedländer (1867-1958), Ernst Steinmann (1866-1934), e Geord Lindinger (1870-1945)²⁶. De fato, a fotografia, especialmente na primeira metade do século XX, desempenhou um papel determinante para a formação da disciplina da história da arte como já ressaltado. A precisão científica necessária aos documentos fotográficos era questão inerente ao próprio funcionamento da disciplina. Seja através de fotografias tecnicamente perfeitas, de métodos comparativos ou outros procedimentos, este suporte documental passou não apenas a contribuir com a estabilidade dos procedimentos de pesquisa, mas foi determinante para a própria consolidação deste campo disciplinar.

Grete Karplus e a disciplina do museu.

O início do aprendizado de Hans Gunter Flieg, ainda aos 16 anos incompletos, se deu em relação a um saber elaborado no interior de uma instituição museológica. Entre os anos de 1933 e 1938, Grete Karplus, primeira professora de Flieg, esteve encarregada de reproduzir obras de arte pertencentes ao Museu Judaico de Berlim, o que condiz com a formação dos arquivos fotográficos e com o uso destes registros no interior da disciplina da história da arte. Se não é possível precisar as

26 BRUSH, Kathryn. German Kunstwissenschaft and the practice of art history in America after World War I. In: **Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft**, 26. Bd. 1999, pp. 7-34

práticas documentais de Karplus no interior deste museu, é notório que o serviço de documentação fotográfica das obras de arte serviu como meio a partir do qual Flieg pôde reconhecer práticas documentais inerentes à realização de boas fotografias cientificamente potentes para o uso ao qual se destinam, como indicado por Ludger Derenthal²⁷. Ao indicar que Flieg, dentre uma série de procedimentos documentais no decorrer de sua formação, fez “fotos de objetos” e que “terá um bom rendimento no ofício de fotógrafo”²⁸, Karplus parece deixar claro que o fotógrafo havia apreendido técnicas inerentes à boa prática documental, necessárias essencialmente ao registro de objetos e obras de arte²⁹.

Neste sentido, é bastante evidente que Flieg tenha apreendido e desenvolvido certas particularidades técnicas próprias às necessidades desta disciplina – como a escolha das aberturas, a composição do quadro e uma boa iluminação –, pois há uma baliza científica que opera a feitura das imagens. Assim como outros fotógrafos modernos, Flieg passou a extrair e evidenciar certas características virtualmente inscritas neste suporte documental. Neste sentido, para além do valor artístico inerente à obra de Flieg, é importante destacar uma dinâmica que revela um *ofício de fotógrafo*³⁰ por excelência, já que cotidiano e técnico, proporcionando documentos condizentes com os interesses particulares das instituições museológicas e seus artistas. O aprendizado de Flieg através de Karplus parece revelar esta aproximação condizente à feitura de bons documentos fotográficos, necessários à manutenção de uma dinâmica interna e científica às coleções museológicas ou, ainda, de uma relação com a história da arte, enquanto disciplina.

Para além dos “*Volumes reunidos sob a luz*”

A leitura que Flieg promove dos objetos artísticos, industriais e arquitetônicos parece devedora do aprendizado que obteve com Karplus, o que pode ser muito bem apreendido através de diversas imagens industriais, como o registro de um equipamento elétrico da Indústria Elétrica Brown Boveri³¹, realizado em 1961, onde Flieg deixa evidente o uso de iluminação artificial para destacar o trecho revelado em tom escuro da peça, ou a sequência de quatro fotografias de equipa-

27 DERENTHAL, Ludger. A influência alemã na obra de Hans Gunter Flieg. In: BURGI. op. cit. p.18.

28 *Idem*.

29 KARPLUS, Grete, apud, DERENTHAL, Ludger. A influência alemã na obra de Hans Gunter Flieg. In: BURGI, Sergio (org.). **Flieg: indústria, arquitetura e arte na obra fotográfica de Hans Gunter Flieg, 1940-1980**. Rio de Janeiro: IMS, 2014. p.18.

30 Termo utilizado por Grete Karplus, ao descrever as atividades realizadas por Flieg, KARPLUS, Grete. op. cit. p.18.

31 BURGI. op. cit. p.48.

mentos realizadas para as Indústrias Zauli Rio Branco - Equipamentos Aeromecânicos LTDA³². Como que numa síntese de perfeição mecânica, Flieg dá forma às geometrias e volumes essencialmente metálicos dos equipamentos, revelando a pureza e a racionalidade industrial inerente a estes objetos. Nestas fotografias onde a precisão dos equipamentos industriais é elemento constitutivo à própria natureza dos objetos, Flieg da forma, como que num catálogo industrial, aos contornos, materiais e volumetrias, controlando luzes e sombras e, por fim, compondo uma narrativa condizente ao uso ao qual se destinam.

A clareza com que executa os registros encontra novamente diálogo com o aprendizado que iniciara com Karplus, nos anos 1930. Aqui, a escala dos objetos documentados já é outra, mas preserva-se os fundamentos de uma ótima fotografia, condizente com seu ofício, onde a interpretação e a representação garante a excelência de um trabalho realizado com precisão. Quanto a este aspecto, parece fundamental recorrer às fotografias realizadas para o Estande da Mercedes-Benz, na Exposição Internacional de Indústria e Comércio³³. Aqui, não prevalece o que o arquiteto, Le Corbusier, definiu ao tratar do Volume como uma das questões essenciais à arquitetura moderna. Ao contrário da ideia de que a arquitetura deveria ser interpretada como um *“jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz”*³⁴, Flieg parece transcender a resolução ao fotografar um espaço definido por pequenos elementos, como que linhas, organizando assim um espaço, um vazio, no interior do Pavilhão de São Cristóvão, no Rio de Janeiro. Neste caso, a representação da materialidade inerente ao registro do busto realizado pelo escultor Bruno Giorgi ou aos equipamentos industriais já não se faz necessária. Aqui, é o desenho retilíneo das lâmpadas fluorescentes que organiza o espaço. É, assim, no contraste de claros e escuros que Flieg materializa não apenas um estande de linhas modernas, mas a síntese de uma elaboração que teve início em seu contato com Grete Karplus. Trata-se de uma obra em franco diálogo com um *ofício de fotógrafo*.

32 *Ibidem*, pp.64-65.

33 *Ibidem*, p.146.

34 LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1998. p.13

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

BRUSH, Kathryn. German Kunstwissenschaft and the practice of art history in America after World War I. In: **Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft**, 26. Bd. 1999.

BURGI, Sérgio (org.). **Flieg: indústria, arquitetura e arte na obra fotográfica de Hans Gunter Flieg, 1940-1980**. Rio de Janeiro: IMS, 2014.

JOHNSON, Geraldine A. “(Un)richtige Aufnahme’: Renaissance Sculpture and the Visual Historiography of Art History’. In: **Art History**. February, 2013.

Le CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Espanha: Akal Ediciones, 2010.

WÖLFFLIN, Heinrich. ‘How one should photograph Sculpture’. In: **Art History**. February, 2013.

O estranhamento como parte do léxico imagético da fotografia moderna

Erika Zerwes

Resumo

Esta comunicação se detém em uma característica estética específica da fotografia moderna – a saber, o deslocamento do olhar promovido por pontos de vista oblíquos. Busca-se retrazar os caminhos que ele percorreu até ser incorporado como parte do léxico imagético moderno, se tonando um recurso estético marcante da fotografia das vanguardas russa e alemã do entre-guerras, e permanecendo reconhecível inclusive na obra fotográfica de Flieg da segunda metade do século XX.

Abstract

This paper focuses on a specific characteristic of modern photography – the change of the gaze promoted by oblique points of view. It intends to follow the paths taken by it until it was incorporated as part of the modern visual lexicon, becoming a remarkable aesthetic feature to Russian and German avant-garde photography between the wars, and remaining recognizable in Flieg's photographic work from the second half of the twentieth century.

Em diálogo com outras apresentações neste seminário, que identificaram um “olhar moderno” presente nas fotografias de Hans Gunter Flieg, esta comunicação se deteve em um dos elementos estéticos convencionalmente associados à fotografia moderna, e bastante presente na obra de Flieg, a saber, o deslocamento do olhar promovido por pontos de vista oblíquos **[Figura 1]**.

Trazido da poesia futurista pela vanguarda artística russa dos anos de 1920, o conceito de *estranhamento* ou *efeito de estranheza* foi aplicado à fotografia politicamente engajada no período seguinte à Revolução, principalmente pelos integrantes do grupo LEF. Partindo do pensamento tanto formalista quanto futurista, artistas e intelectuais da época acreditavam que, ao tornar estranho o familiar e ao tornar mais difícil a percepção das formas, o observador não permaneceria passível frente à obra, mas executaria a ação de decodificá-la e interpretá-la para lhe conferir significado. O observador seria modificado intelectual-mente pelo contato com a imagem.



Figura 1
Torre de Willys-Overland do Brasil, 1954, São Bernardo do
Campo -SP, Escultura de Bruno Giorgi, c. 1953, São Paulo,
Hans Gunter Flieg/Acervo Instituto Moreira Salles

Durante toda esta década de 1920 existiu um intenso intercâmbio entre a arte russa e a alemã. Depois que se amainaram os conflitos seguintes às revoluções de fevereiro e outubro de 1917, houve a reabertura da Rússia para o ocidente, e já em 1922 importantes artistas e intelectuais russos haviam viajado para Berlim, dando início a uma série de encontros que continuariam durante toda a década, entre os membros da vanguarda alemã, em especial os dadaístas, e os entre os mais diversos artistas russos de tendências construtivistas, não só os futuristas. Uma grande quantidade de livros, monografias e catálogos, assim como um grande fluxo de revistas apareceram ou ganharam maior visibilidade nos primeiros anos da década, além de importante exposições centradas na fotografia. Estes intercâmbios propiciaram que os artistas e teóricos envolvidos com o construtivismo o tornassem um movimento internacionalizado, apesar de heterogêneo. As notícias, as inovações e os desdobramentos artísticos, que chegavam rapidamente ao conhecimento das vanguardas mais distantes, carregaram também o desenvolvimento da estética fotográfica pautada pelo deslocamento do olhar e pelo *efeito de estranheza*. A estética fotográfica dos ângulos oblíquos foi se consolidando, desta forma, sem fronteiras entre os países e sem fronteiras entre a alta e a baixa arte, sendo produto de um contato estreito entre fotógrafos de diferentes países. Assim, não caberia falar em um inventor ou um artista único criador da visão a partir de pontos de vista deslocados na fotografia. Pode-se afirmar, no entanto, que foi próprio da arte da vanguarda russa o cunho ideológico que a teoria do estranhamento conferiu à estética fotográfica. Os deslocamentos espaciais vividos pelo *efeito de estranheza*, no entanto, o foram modificando na medida em que era incorporado em diferentes práticas artísticas e fotográficas, e com diferentes objetivos. Nesse sentido, Walter Benjamin chamou a atenção para a perda do caráter político da fotografia moderna, ao ser transposta para a *Nova Objetividade* em *Pequena história da fotografia*, de 1931, e novamente em 1934, em *O autor como produtor*. Ao final desta década, os experimentos visuais das vanguardas haviam sido incorporados na arte como “modismo”. A noção de *estranhamento* aplicada à estética fotográfica havia ganhado tal visibilidade durante a década de 1920, que ela havia se consolidado como um estilo, parte integrante de um léxico próprio à visualidade moderna, uma voga que conferia a chancela de moderna à imagem produzida segundo seus preceitos.

Estes mesmos paradigmas estéticos construídos a partir do deslocamento do olhar permanecem até hoje como características da fotografia moderna, e, como já foi dito, são também encontrados na fotografia publicitária criada por Hans Gunter Flieg a partir de meados do século passado. Em sua fotografia este deslocamento do olhar aparece já sem nenhum resquício daquele histórico de engajamento e vontade de atuação política e social da década de 1920, mas ainda traz, para além de sua associação com o moderno e o modernismo, uma vocação para a comunicação de massas, e para a produção técnica ou produtivista em detrimento da uma noção tradicional de arte e de artista – como advogavam muitos dos membros das vanguardas do entre-guerras.

Os autores

Ada Ackerman

Possui mestrado na Sorbonne-Paris I e doutorado na Université Paris X. Foi professora assistente de História da Arte na École Normale Supérieure e na Université Paris X. Atualmente é pesquisadora no Centro Nacional de Pesquisa Científica (THALIN/CNRS). Entre suas principais atividades acadêmicas recentes incluem a publicação do livro *Eisenstein et Daumier, des affinités électives* (2013) e um projeto curatorial sobre o cineasta Sergei Eisenstein para o Centre Pompidou-Metz, a se realizar em 2017.

Annateresa Fabris

Graduada em História pela Universidade de São Paulo, obteve os títulos de Mestre (1978) e Doutor (1984) na área de Artes da Escola de Comunicações e Artes da mesma instituição. Autora de *Futurismo: uma poética da modernidade* (1987); *Portinari, pintor social* (1990); *O futurismo paulista* (1994); *Cândido Portinari* (1996); *Antonio Lizárraga: uma poética de radicalidade* (2000); *Fragmentos urbanos: representações culturais* (2000); *Arte moderna* (2001, em colaboração); *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico* (2004); *Fotografia e arredores* (2009); *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas* (v.1, 2011), (v.2, 2013). Organizadora de diversos livros, dos quais os mais recentes são *Crítica e Modernidade* (2006) e *Imagem e conhecimento* (2006, em colaboração). Foi curadora de várias exposições, dentro as quais *No ateliê de Portinari* (2011, MAM SP), que recebeu o prêmio de Melhor exposição de 2011 concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

Sergio Burgi

Possui mestrado em conservação fotográfica pela School of Photographic Arts and Sciences, Rochester Institute of Technology, NY, EUA, onde obteve em 1984 os diplomas de Master of Fine Arts in Photography e Associate in Photographic Science. De 1990 a 1991 foi presidente da Associação Brasileira de Conservadores (ABRACOR) e de 1984 a 1991 dirigiu o Centro de Conservação Fotográfica da Fundação Nacional para as Artes (FUNARTE). É membro do Grupo de Conservação Fotográfica do Conselho Internacional de Museus (ICOM) e, desde 1999 coordena a área de fotografia e a Reserva Técnica do Instituto Moreira Salles (IMS). Tem livros e artigos publicados sobre diversos fotógrafos do acervo do IMS, entre os quais Hans Gunther Flieg, Thomas Farkas e José Medeiros, entre outros. Atua, ainda, como curador de exposições fotográficas decorrentes dos inúmeros projetos realizados no Instituto.

Ricardo Mendes

Pesquisador em história da fotografia no Brasil, graduado em cinema e arquitetura, com mestrado pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) Autor, entre outros livros, de *Noticiário Geral da Photographia Paulistana: 1839-1900* (CCSP/Imprensa Oficial, 2007, 2011), com Paulo C. A. Goulart, livro contemplado com Prêmio Jabuti 2008, e organizador, com João Musa e Evandro Jardim, de *São Paulo Anos 20: andar vagar perder-se* (Melhoramentos, 2003). A partir de 2013 dedica-se ao estudo do pensamento crítico sobre fotografia no Brasil, projeto que resultou na publicação da *Antologia Brasil, 1890-1930* (Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia). No momento está em fase de preparação do volume para o período 1839-1890.

Marcos Fabris

É bacharel em fotografia pelo Centro Universitário SENAC SP e doutor pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, FFLCH USP. Realizou pesquisa de pós-doutorado na Universidade de Columbia (Nova York), na Universidade Paris Ouest Nanterre (Paris) e no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC USP. Atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutoramento na FFLCH USP, onde investiga as relações entre pintura, fotografia e literatura. É autor do livro *Correspondências: pintura, fotografia e o retrato da modernidade* (Editora Humanitas, 2013). Outras publicações incluem reflexões sobre a pintura francesa dos séculos XIX e XX e sobre as produções fotográficas europeias e norte-americanas.

Laura González Flores

Licenciada em Artes Plásticas pela Universidad Nacional Autónoma de México (1986), mestre em Arte pela Escuela del Instituto de Arte de Chicago (1990) e doutora pela Universidad de Barcelona (1998). Atualmente coordena o Projeto de Investigación em Fotografía, na Universidad Nacional Autónoma de México. Entre 2007 e 2011 coordenou o projeto *Imágenes y palabras del siglo XXI - Fotografía en México*. Autora dos livros *“Otra revolución. Fotografías de la ciudad de México 1910-1918”* (UNAM, 2010) e *“Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?”* (Gustavo Gili, 2004 /Martins Fontes, 2011), entre outros. Também atua como curadora em exposições de fotografia, sendo a mais recente *“El, ella, ello. Diálogos entre Edward Weston y Harry Callahan”*, exibida no festival PhotoEspaña em 2013.

Helouise Costa

É professora livre-docente e curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, onde atua desde 1993. É professora orientadora junto ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte e Pós-Graduação Interunidades em Estética e História Museologia, ambos da Universidade de São Paulo. Entre os livros publicados destacam-se “A fotografia moderna no Brasil” (São Paulo: CosacNaify, 2004) e “As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O *Cruzeiro*” (Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012). Foi curadora de diversas exposições, sendo as mais recentes “Fronteiras incertas: arte e fotografia no acervo do MAC USP” (2013-2014); “Rafael França: entre mídias” (2014) e “As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O *Cruzeiro*” (2012-2014). Atua na área de arte com ênfase em fotografia moderna e história das exposições.

Pedro Coelho Fragelli

É doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Desde 2014, com apoio da Capes, é pesquisador do Instituto de Estudos Brasileiros, onde realiza pesquisa de pós-doutorado sobre a ópera *Café*, de Mário de Andrade.

Vanessa Sobrino Lenzini

Possui graduação pela Unicamp. É mestre em História pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH UNICAMP), com a dissertação: *Noções de moderno no Foto Cine Clube Bandeirante: fotografia em São Paulo (1948-1951)*. Campinas: IFCH Unicamp, 2008.

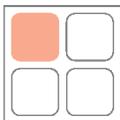
Eduardo Augusto Costa

Realiza Pós-Doutorado no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH UNICAMP), com bolsa CAPES. É doutor em História pelo mesmo Instituto da UNICAMP (2015), onde também desenvolveu seu mestrado, ambas pesquisas financiadas pela FAPESP. Realizou doutorado-sanduíche na Universidade de Coimbra (2011-2012 - Portugal). Foi vencedor do XI Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia, em 2010.

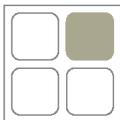
Erika Zerwes

É pós-doutoranda no Museu de Arte Contemporânea da USP, onde investiga os diversos aspectos da fotografia humanista. Doutora em História pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH UNICAMP) com a tese *Tempo de Guerra – Cultura visual e cultura política nas fotografias de guerra dos fundadores da Agência Magnum, 1936-1947* e Mestre pela mesma instituição com a dissertação *A Fotografia Eloquente. Arte e política em Rodchenko, 1924-1930*.

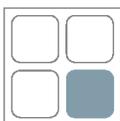
COLEÇÃO MAC ESSENCIAL



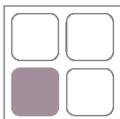
Exposição



Seminários,
simpósios, congressos, etc



Pesquisa



Acervo



Ministério da
Educação



MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA,
da Universidade de São Paulo

