

DOI:10.11606/9788594195180

# MODERNISMOS EM DIÁLOGO

O PAPEL SOCIAL DA ARTE E DA FOTOGRAFIA A PARTIR DA OBRA DE HANS GUNTHER 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 978-85-9419-518-0

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; Sérgio 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

### 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 ateliês 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)<sup>119</sup>. 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 biografia<sup>120</sup>. 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**<sup>121</sup>. 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 Paulo<sup>122</sup>. Dentre as fotorreportagens que Scheier produziu para a revista irei destacar as cinco que realizou sobre o Museu de Arte de São Paulo<sup>123</sup>. 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. GÓLVEIA, *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 local<sup>124</sup>. 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 1953<sup>125</sup>. 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 sensacionalista<sup>126</sup>. 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 sombra<sup>127</sup>.

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 BURGLI. **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 BURGLI, *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.

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 construção<sup>128</sup>. 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 visual<sup>129</sup>. 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

<sup>128</sup> 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.

<sup>129</sup> 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 autoria<sup>130</sup>. Segundo o pesquisador Paolo Rusconi, Bardi dedicou-se também a escrever em revistas populares, que considerava veículos importantes para a divulgação da arte em geral<sup>131</sup>. 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**<sup>132</sup>. 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**<sup>133</sup>.

### 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 Museu<sup>134</sup>. 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 buscassem 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 obras<sup>135</sup>. 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

---

<sup>135</sup> 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”<sup>136</sup> 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*<sup>137</sup>, 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 boate 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, *Demiseilles 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 fotografias<sup>138</sup>. 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 MASP<sup>139</sup>. 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 fotoperjornalista 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”<sup>140</sup>. 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 cortes<sup>141</sup>. 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 francesa<sup>142</sup>. 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 popular<sup>143</sup>. 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*<sup>144</sup>.

### 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 visuais<sup>145</sup>. 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: Acervo 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 invention<sup>146</sup>.

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 Cláudia. 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.

<sup>146</sup> 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, Äne. 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.