

O VOYEUR E AS BRECHAS DO REAL - ANÁLISE DE UMA FOTOGRAFIA DE BRASSAÏ

André Luiz da Conceição Louzas

Paris foi o grande tema das imagens de Brassai (1899-1984). Sintonizado com a produção das vanguardas europeias do início do século 20, o fotógrafo de origem húngara revelou a cidade nos mais variados aspectos, dos desenhos anônimos rabiscados em paredes às grandes personalidades da vida cultural da capital francesa.



Embora não fosse oficialmente alinhado ao surrealismo, Brassai manteve uma colaboração intensa com os integrantes do movimento, expondo vários de seus trabalhos na revista *Minotaure*, editada pelo grupo na década de 30, além de incluir suas imagens em algumas das principais obras do escritor-agitador André Breton, como *Nadja* e *L'amour fou* ¹.

Uma das principais obsessões do fotógrafo é a noite parisiense, apresentada em obras como *Paris after dark* ², com imagens realizadas no início dos anos 30. Ao comentar esse trabalho, Graham Clarke assinala a capacidade de Brassai perceber a metrópole francesa como um “território de ligações ilícitas

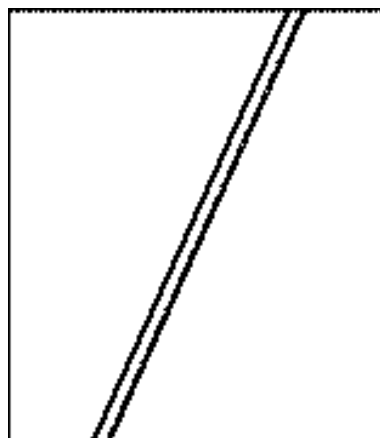
¹ Sobre a presença da fotografia nas revistas surrealistas, ver o ensaio de Dawn Ades, “La photographie et le texte surréaliste”, publicado no livro *Explosante fixe*. Paris, Centre Georges Pompidou/Hazan, 1985.

² BRASSAI. *Paris after dark*. London: Thames and Hudson, 1987.

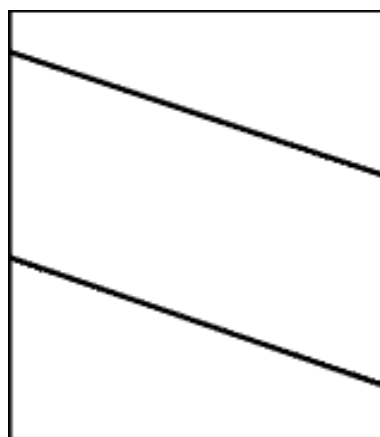
e prazeres privados”. “Tudo está em fluxo, um espaço psicológico da imaginação que tem pouco a ver com a arquitetura da cidade” ³.

Uma das mais conhecidas imagens desse livro mostra um grupo de vedetes que espera para se apresentar no palco do teatro Folies Bergère. Outras fotos de Paris after dark expõem cenas de espetáculos noturnos parisienses, mas, por sua complexidade, essa foto representa uma síntese da visão peculiar e inovadora de Brassai.

Em vez de obedecer à dinâmica horizontal/vertical da maioria das fotos, essa imagem se caracteriza por uma estruturação oblíqua, marcada por um eixo formado pelo espaço onde estão as artistas. Um dos elementos que caracterizam esse eixo é a linha escura – provavelmente um vão entre o piso do palco e a moldura do enorme espelho – que sobe do lado esquerdo inferior para o canto direito superior da foto, imprimindo à imagem uma sensação de ascensão. A linha escura divide a imagem em dois blocos, que formam duas figuras geométricas de estrutura muito semelhante (quadriláteros irregulares), embora estejam em posições invertidas. Esse eixo oblíquo é também reforçado pela distribuição das vedetes e de seus reflexos no espelho.



O eixo é cortado por duas linhas quase paralelas – provavelmente, duas cordas que sustentam a estrutura do palco – que descem da esquerda para a direita e, por sua vez, dividem a imagem em três blocos, dos quais o bloco do terço superior e o do terço inferior formam quadriláteros irregulares de características muito semelhantes entre si e também em relação aos quadriláteros formados pelo corte da imagem feito pelo eixo oblíquo.



³ CLARKE, Graham. *The Photograph*. Oxford: Oxford University Press, 1997, pág. 92.

Essa hegemonia estrutural da grande reta ascendente e das duas paralelas descendentes, porém, é relativizada por outras linhas, como as formadas pelas paredes do espelho, que correm em direções peculiares e formam triangulações visuais com as cordas e o grande eixo. Da mesma forma, as pinturas do cenário, as figuras das mulheres e seus reflexos no espelho estabelecem uma enorme dinâmica visual, que “questiona” a lógica geométrica presente nessa foto.

Todas essas relações visuais mostram que Brassai estava longe de ter uma concepção ingênua da fotografia. A imagem das vedetes do Folies Bergère, na sua própria estruturação visual, se apresenta como um quebra-cabeças, uma cena fragmentada em várias peças, que estabelecem associações entre si. Elas reforçam o argumento de que as imagens fotográficas não são simples emanções do real, mas sim o resultado de uma complexa interação entre visão e realidade, mediada pelas características do aparato técnico que envolve a fotografia.

Formado em artes plásticas, Brassai parece usar, na imagem sobre as vedetes da noite francesa, os recursos que assimilou no contato com a vanguarda européia, como por exemplo o instrumental cubista. (Amigo de vários artistas, o fotógrafo escreveu o livro *Conversas com Picasso*, produto de seu convívio com o pintor.)

Picasso e Braque costumavam compor a cena a partir da apresentação simultânea de vários de seus aspectos – uma imagem parecia, assim, ser composta de várias imagens. Na foto do Folies Bergères, Brassai aparentemente reproduz esse processo, por meio do ponto de vista adotado e da escolha de elementos, que transformam a cena em puzzle. As dançarinas e seu reflexo no espelho são colocadas frente-a-frente e, assim, numa mesma foto, as garotas são apresentadas de dois ângulos diferentes, às vezes de um ponto de vista superior, às vezes frontal. O rosto de algumas delas – como duas das mulheres que costuram – é mais visível no espelho do que na figura humana que deu origem a esse reflexo.

O fotógrafo também teve grande afinidade com alguns princípios do surrealismo. Inspirados principalmente nas idéias de Freud, os surrealistas pretendiam sacudir a sociedade burguesa, questionando a crença no racionalismo e expondo aquilo que ela escondia sob o tapete, como os desejos sexuais. No Manifesto Surrealista, Breton esclarece que o objetivo desse movimento é expressar o funcionamento do pensamento livre das imposições da lógica que domina a cultura ocidental: “O ditado do pensamento na ausência de todo controle exercido pela razão, sem qualquer preocupação estética ou moral”⁴.

A posição de Brassai em relação ao movimento – próxima, mas ao mesmo tempo independente – reflete-se numa frase publicada na apresentação de Paris after dark: “O efeito surreal de minhas imagens nada mais é do que a realidade tornada fantástica por meio de uma visão particular. Tudo o que eu quis expressar foi a realidade, porque nada é mais surreal... Meu objetivo constante é fazer as pessoas verem um aspecto da vida diária como se elas tivessem descoberto isso pela primeira vez.”

Essa intenção de revelar o que está escondido no cotidiano ecoa principalmente na maneira como as mulheres são apresentadas na cena flagrada. Na legenda a respeito dessa foto, no livro, Paul Morand escreve: “Nos bastidores do Folies-Bergère um grupo de ‘beldades-banhistas’ conversa e costura calmamente, até que a cortina suba numa espetacular apresentação de efeitos aquáticos e de espelhos.”

Brassai, ao contrário da expectativa exposta por Morand, não está ansioso pelo começo da “espetacular apresentação”, não realiza imagens de uma cena armada. Ele penetra nos bastidores, no que é oculto pelas cortinas dos teatros. Nesse espaço, mostra as garotas já nas fantasias de banhistas, usadas para deleitar principalmente os olhos gulosos dos homens da platéia, ou então cobertas com roupões, prontos para serem retirados pouco antes do show.

Mas, no momento captado, elas não assumiram seu papel. São mulheres que conversam entre si ou então costuram – e a imagem da costura certamente

⁴ BRETON, André. *Antología (1913-1966)*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1996, pág. 49.

não está relacionada a sedutoras banhistas, mas a donas-de-casa, zelosas pelas tarefas do lar. Estão com os olhos baixos, atentas a seu “serviço”, ou simplesmente parecem absortas. Nenhuma delas deixa transparecer uma sensação de alegria ou satisfação.

Elas não olham para sua própria imagem – e, portanto, não confirmam os clichês sobre a vaidade feminina. A única banhista que está com os olhos voltados para o espelho não parece observar a si mesma, mas sim a imagem do grupo que conversa ao seu lado. Essa garota foi destacada por Brassai: ocupa a zona central da parte superior da imagem, enquanto duas de suas colegas, ao seu lado, foram descartadas pela câmera, que conservou apenas detalhes de suas pernas.

A foto relaciona três níveis de imagens: em primeiro lugar, o cenário pintado com cenas de praia (banhistas, barracas, palmeiras etc.), que ocupa principalmente a parte superior esquerda da foto; em segundo lugar, o espelho monumental, que serve para separar as garotas do mundo real (no caso, os espectadores); em terceiro lugar, as próprias garotas sentadas no trecho estreito de palco.

As mulheres estão numa condição ambígua, divididas entre a ficção do papel de banhistas – que ainda não assumiram – e sua vida cotidiana, representada pela costura e pelo bate-papo. Estão “prensadas”, por um lado, pelo cenário que assinala a fantasia e, por outro, pelo espelho, que funde em seu reflexo essas garotas e as pinturas, integrando-as no cenário artificial. Visualmente, enquanto a linha negra do vão do palco parece tentar separar esses planos, as cordas reforçam a relação entre eles.

Por fim, sutilmente, Brassai introduz a presença masculina na imagem, em duas condições bem diferentes. A primeira delas é representada pelo reflexo do homem colocado no canto superior direito da foto, o mais escuro de todos. É a única figura humana da foto que não está duplicada: ele é somente reflexo no espelho – ou seja, o referente dessa imagem é outra imagem. Trata-se possivelmente de um funcionário do teatro que, esteja interessado ou não, tem a condição de ver as banhistas antes do espetáculo.

O outro voyeur privilegiado é o próprio autor da foto, Brassai, de quem temos apenas o olhar. O que desnuda e denuncia esse olhar é a máquina fotográfica, através da cena que registrou com aparente neutralidade.