

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

LETICIA FREIRE MARICONDA

BRASSAÏ: POÉTICAS VISUAIS E TRAJETÓRIAS URBANAS

SÃO PAULO
2016

LETICIA FREIRE MARICONDA

BRASSAÏ: POETICAS VISUAIS E TRAJETÓRIAS URBANAS

Dissertação apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Filosofia sob a orientação da Profa. Doutora Olgária Chain Féres Matos.

SÃO PAULO

2016

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

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M332 b Mariconda, Leticia Freire
BRASSAÏ: POÉTICAS VISUAIS E TRAJETÓRIAS URBANAS /
Leticia Freire Mariconda ; orientadora Olgária Chain
Féres Matos. - São Paulo, 2016.
124 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Filosofia. Área de
concentração: Filosofia.

1. Brassai. 2. Fotografia . 3. Modernidade. 4.
Cidades. 5. Flaneur. I. Matos, Olgária Chain Féres ,
orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

MARICONDA, L. F. Brassã: poéticas visuais e trajetórias urbanas. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Orientadora: Profa. Doutora Olgária Chain Féres Matos
Universidade de São Paulo

Titular Interno: Leon Kossovitch
Universidade de São Paulo

Titular Externo: Ronaldo Entler
Fundação Armando Alvares Penteado

Em memória de Alberto Ni.

AGRADECIMENTOS

A meus pais, pelo que são. Aos meus irmãos, pelo que representam. Aos meus avós, pelo carinho, pelo afeto.

Ao Rafael, pelas entradas e saídas da Matrix.

Aos amigos e amigas, sempre generosos comigo.

À professora Olgária Chain Féres Matos pela generosidade, pelo incentivo ao trabalho e pela compreensão de minhas limitações, minha admiração e respeitosa gratidão.

Ao professor Leon Kossovitch pela preciosa leitura do trabalho durante o período de qualificação, minha admiração e respeitosa gratidão.

Ao professor Ronaldo Entler, pelos ensinamentos sobre engajamento pessoal e reflexão autônoma, minha admiração e respeitosa gratidão.

Ao professor Adilson Avansi, pesquisador da paisagem e das visões da Terra, cartografias tão anímicas quanto a aura benjaminiana, minha admiração e respeitosa gratidão.

À Brassäi, por povoar em mim o desejo do encontro.

RESUMO

Esta dissertação relê aspectos da relação entre as artes plásticas e as poéticas do espaço urbano a partir da trajetória e da obra fotográfica de Gyula Halász, conhecido como Brassai. Além da referida reflexão, cujo objetivo implica na observação de um *corpus estrito*, este estudo evidencia algumas problemáticas que se inserem em contextos mais amplos. De um lado, permite apreender, através de sua singularidade, aspectos históricos, econômicos, técnico-científicos e socioculturais que são relevantes para a temática da modernidade. Por outro lado, esses aspectos relacionam-se à investigação das dinâmicas criativas, processos de conhecimento, culturas urbanas e mobilidade, que estão presentes no desenvolvimento das imensas aglomerações urbanas que se espalharam pelo globo a partir do fim da Segunda Guerra Mundial. Embora a importância de todos esses objetos de estudos seja incontestável na atualidade do mundo globalizado, sua relação com o passado recente é menos nítida. Dividida em quatro capítulos, esta dissertação está organizada em quatro partes que correspondem a aspectos particulares, ainda que não isolados, da obra de Brassai artista. No primeiro capítulo exploro a relação entre a imigração e a transição para uma nova perspectiva artística de Brassai, transformando-o naquilo que o escritor Henry Miller descreveu como o “olho de Paris”. O segundo capítulo se concentra na estética noturna pela qual Brassai apresenta Paris, bem como os aspectos culturais de sua leitura sobre a noturnidade. O terceiro capítulo prende-se aos aspectos do fazer artístico de Brassai, da exploração da cidade e, particularmente, das técnicas visuais que o fotógrafo usava para narrar os acontecimentos em um espaço urbano iluminado pela noite. Já no quarto e último capítulo, que funciona como considerações finais da pesquisa, traço um paralelo entre a Paris dos anos 1920 à Paris contemporânea, onde a *flânerie* tornou possível a Brassai o encontro com os grafitti, que capta simultaneamente as paredes tatuadas da cidade e as inscrições da luz fotográfica, estabelecendo com uma humanidade noturna uma fraternidade que a câmera transfigura e eterniza.

Palavras-chave: Modernidade – Fotografia – Memória – Cidades – Grafite – Brassai – Flaneur

ABSTRACT

This dissertation reviews aspects of the relation between plastic arts and the poetics of urban space reflecting on the trajectory and the photographic work of Gyula Halász, also known as Brassai. Further than the referred reflection, whose objective implies the observation of a strict corpus, this study makes evident some issues inserted in wider contexts. From one side, it makes possible to grasp, by means of its singularity, the historical, economic, techno-scientific and social-cultural aspects that are relevant to the theme of modernity. From another side, these aspects are related to the investigation of creative dynamics, knowledge processes, urban cultures and mobility, which are present in the development of huge urban agglomerations that spread in the globe from the end of Second World War. Although the importance of all these objects of study were incontestable, its relations with recent past are not fully clear. Being presented in three chapters, this dissertation is organized in three parts which correspond to particular aspects of the artistic work of Brassai. In the first chapter, I explore the relation between immigration and Brassai's transition to a new artistic perspective that transformed him in what Henry Miller described as "the eye of Paris". The second chapter leads with the nocturnal esthetics by which Brassai presented Paris, as much as with the cultural aspects of his lecture of the nocturne. The third chapter is linked with the exploration of the city and, particularly, with the technical approaches Brassai used to describe events in an urban space illuminated by night. In the fourth and final chapter, which serves as final considerations of the research, we draw a parallel between the Paris of the 1920s to contemporary Paris, where dawdling made it possible to Brassai the meeting with graffiti, which simultaneously captures the tattooed city walls and the inscriptions of the photographic light setting with a night humanity a fraternity that the camera transfigures and perpetuates.

Keywords: Modernity – Photography – Memory – Cities – Graphite – Brassai – Flaneur

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – Tempos e espaços	
I.1 De Brasov à Paris.....	12
I.2 Passagem por Berlim	17
I.3 Paris, o recomeço.....	32
CAPÍTULO II – Noturnidades	
II.1 Visões do entre guerras.....	43
II.2 Brassai <i>flâneur</i>.....	47
II.3 O olhar da noite.....	51
CAPÍTULO III – A cidade	
III.1 Ruas e rostos.....	54
III.2 Fotografia noturna.....	61
III.3 Paisagens e labirintos.....	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS – Brassai, o Graffiti e a sobre-realidade	
IV.1 Os muros de Paris.....	74
IV.2 Brassai e o Surrealismo.....	83
IV.3 Signos.....	98
APENDICE: Brassai, ano a ano.....	105
REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS.....	113
BIBLIOGRAFIA.....	116

INTRODUÇÃO

Cada nova leitura no decorrer de nossa pesquisa sobre a obra de Gyula Halász, conhecido como Brassai, nos surpreendeu pelas diversas aberturas de análise do trabalho de um dos mais importantes fotógrafos europeus do período do entre guerras. Essas brechas, além de proporcionar uma leitura histórica – que se situa em contextos econômicos, técnico-científicos e socioculturais que marcam o século XX – tornou-se fonte para estudar questões ligadas à fotografia noturna e seus simbolismos bem como o Surrealismo e as poéticas do espaço urbano.

Brassai tornou-se assim o ponto de convergência das linhas de fuga desta dissertação, e como estas linhas são muitas e plurais, imaginar a sensação de incompletude permanente a riqueza de detalhes – periféricos ou não de seu trabalho – é tarefa fácil. Porém, a realidade que os caminhos são múltiplos e as possibilidades associativas, inúmeras, fez de Brassai uma figura limiarística, aquela que a exemplo do *flâneur* benjaminiano, tem acesso ao passado histórico e simultaneamente participa da construção do presente. Nesse sentido, é a análise de suas fotografias que permitem ao observador contemporâneo aproximar-se dele e acompanhá-lo na exploração de um espaço urbano que já não existe (a Paris dos anos 1930) e, eventualmente, reconhecer essa realidade transfigurada e fragmentada em outra atualidade ou lugar, de outra forma e maneira.

Dividido em quatro capítulos, o estudo está organizado em quatro partes que correspondem a aspectos particulares, ainda que não isolados, da obra de Brassai. No primeiro capítulo vamos explorar a relação entre a imigração e a transição do fazer artístico de Brassai. A viagem migratória que teve início nos Balcãs e terminou em Paris, em diferentes períodos entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, revela não apenas a transição estética que se dá da pintura para a fotografia, como o reconhecimento de sua arte, inserida em amplos contextos econômicos, técnico-científicos e socioculturais, que identificam a modernidade no século XX em uma Europa multifacetada, arredia e convulsiva.

O segundo capítulo concentra-se na *flânerie* noturna de Brassai, bem como nos aspectos visuais da noturnidade e da cidade Surrealista. Toda a fluidez narrativa, a

autenticidade e o impacto dos cenários explorados naquela Paris noturna, vêm da intimidade profunda do fotógrafo com as ruas, campo de existência dos Surrealistas.

O terceiro capítulo prende-se aos aspectos do fazer artístico de Brassai, da exploração da cidade e, particularmente, das técnicas visuais que o fotógrafo usava para narrar os acontecimentos em um espaço urbano iluminado pela noite.

Já no quarto e último capítulo, que funciona como considerações finais da pesquisa, traço um paralelo entre da Paris dos anos 1920 à Paris contemporânea, onde a *flânerie* tornou possível a Brassai o encontro com os graffiti, que capta simultaneamente as paredes tatuadas da cidade e as inscrições da luz fotográfica, estabelecendo com uma humanidade noturna – a dos apaches, prostitutas, artistas – uma fraternidade que a câmera transfigura e eterniza.

CAPÍTULO I – Tempos e espaços

O verdadeiro lugar de nascimento é aquele que lançamos pela primeira vez um olhar inteligente sobre nós mesmos (Marguerite Yourcenar)¹

I.1 De Brasov à Paris

Gyula Halász não nasceu Brassai, ele tornou-se fotógrafo ao longo de uma viagem migratória que teve início nos Balcãs e terminou em Paris, em diferentes períodos entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial. Brassai, por sua vez, não se tornou fotógrafo simplesmente mudando da pintura, atividade na qual se exercitava desde muito jovem, para o instantâneo fotográfico. A transição aconteceu lentamente, assim como o reconhecimento de sua arte, inserida em amplos contextos econômicos, técnico-científicos e socioculturais, que identificam a modernidade no século XX em uma Europa multifacetada, arredia e convulsiva.

O pseudônimo surge como uma referência ao seu lugar de origem, a cidade de Brasov na Transilvânia romena, que no final do século XIX fazia parte da constelação do império austro-húngaro, onde nasceu em 9 de setembro de 1899, filho de mãe armênia e pai húngaro. A decisão de incorporá-lo à sua obra e pessoa acontece em meados da década de 1920 quando decidiu fixar-se em território francês (cf. Warehime, 1996, p. 27). Anos depois, um Brassai já maduro comenta o lugar de origem, ponto de partida da jornada, como se fosse um entre outros retratos na parede:

Minha cidade natal é rodeada por florestas de pinheiros, por torres e altos muros, telhados inclinados e igrejas góticas. É o último sítio medieval do Ocidente. O Oriente se encontra a poucos quilômetros dali, onde começa o antigo Império Bizantino (Brassai, 1952, p. 9).

O sonho de instalar-se em Paris só se realizou em 1924; satisfazendo um desejo acalentado desde a primeira vez que lá esteve, aos cinco anos de idade. Seu pai, professor de literatura francesa, frequentara os cursos da Sorbonne durante um ano sabático, ocasião em que trouxe consigo a família.

¹ Memórias de Adriano. Tradução de Martha Calderaro. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003, p.34.



Figura 1. Brassai (direita) e o irmão em Paris: primeiros contatos com a cidade que seria o amor de uma vida inteira (Saint-Cyr, 2013, p. 8).

Para o jovem Gyula não foi fácil reencontrar-se fisicamente com a Paris de seus sonhos. De início, a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) – para a qual foi convocado pelo exército austro-húngaro – e depois, a proibição francesa de admitir em seu território cidadãos de países anteriormente hostis, interpuseram-se ao projeto. Assim, fixou-se primeiro em Berlim onde, em 1920, continuou os estudos iniciados em 1917 com pintura e escultura na Academia de Artes de Budapeste. Matriculou-se, frequentou, mas não concluiu o curso da Academia de Artes de Charlottenburg, na Alemanha. Julgava que a expectativa depositada na escola, que o havia testado com severo rigor para ser admitido, tanto em seus conhecimentos teóricos como práticos, encerrou-se em si mesma. Frustrou-se:

Quando me matriculei, no ano passado, escolhi o professor com menos número de alunos em sala. Na primeira manhã, desenhei uma cabeça, à minha maneira. O professor se aproxima e analisa meu trabalho. “O que será?”, ele pergunta. “Uma cabeça”, respondo. Ele não diz nada. “Apenas continue, por favor”. A mesma cena acontece no dia seguinte. A cabeça está finalizada no terceiro dia. É

sábado. O professor se aproxima para corrigir meu trabalho. “Bem, você realmente poderia ser um bom desenhista, mas...” etc, etc. “Assim, eu preferiria se você voltasse na segunda-feira e começasse a produzir como eu e os outros produzimos”. “É assim?”, pergunto, “Então, Adieu!” (Brassaï, 1997 [1922], p. 44).

A desistência do curso levou-o a refletir sobre a função e finalidade das escolas de arte de seu tempo (Brassaï, 1997 [1922], p. 45). Passou por um período de introspecção, ainda que imerso na agitação cultural de Berlim no início dos anos 1920. Enquanto reelaborava suas perspectivas estéticas, trabalhou como desenhista e correspondente para jornais em Brasov (cf. Brassaï, 1997 [1920], p. 4). Em 1924, finalmente, partiu para a França.

Nos primeiros tempos da sua chegada à Paris, enquanto ainda se instalava na cidade, também exerceu o jornalismo como profissão. Mesmo depois da transição da pintura para a fotografia, meio que o consagrou como artista, manteve a produção de textos escritos – livros, artigos em jornais, reflexões estéticas, cartas – paralelamente à produção de esculturas, retratos, colagens.

Embora essa qualidade de trânsito entre gêneros, entre pensamento e ação, tenha sido valorizada por seus contemporâneos – principalmente os que conviveram com ele no período entre guerras em Paris – ela permanece facilmente oculta. Um olhar mais atento, entretanto, poderá perceber que tempo e arte, vida e técnica estão de tal modo entrelaçados na obra de Brassaï que qualquer tentativa de restringi-la a um só aspecto resulta em redução.

Essa constatação não impede que a abordagem do assunto seja feita através de sua face mais evidente, a visual. Ao contrário, é precisamente a obra fotográfica de Brassaï que permite ao observador contemporâneo aproximar-se dele e acompanhá-lo na exploração de um espaço urbano que já não existe (a Paris dos anos 1930) e, eventualmente, reconhecer essa realidade transfigurada e fragmentada em outra atualidade ou lugar, de outra forma e maneira: nesse caso, já não se trata apenas da Paris da década de 1930, mas de uma visão mais ampla da poética das cidades. Nessa caminhada, o próprio olhar do observador transforma-se, passando daquele do consumidor passivo de uma imagem para o de um participante ativo na “continuação de uma história que está sendo narrada”, como sugere Walter Benjamin (cf. 1987, p. 200).

Duas qualidades aparentemente antagônicas na obra fotográfica de Brassai instigam, ensinam e tornam possível, para o espectador, realizar essa transposição. De um lado, ela é verdadeira e real, pois reconstitui em cada clique (gesto técnico) um fragmento do cotidiano do qual é testemunha. De outro lado, ela não se propõe como uma demonstração da realidade enquanto tal. Antes, afirma-se como simples apresentação do instante em que o fluxo da vida é artificialmente interrompido pelo olhar do fotógrafo, o observador da cena. O próprio Brassai se posiciona como personagem dessa realidade ambígua, colocando-se por vezes no interior da imagem, de modo a reforçar a ideia de intercâmbio entre o sujeito que olha e o objeto que renuncia à mera contemplação. Esse olhar que atravessa o espelho e estende-se para além do instante fixo, Brassai o construiu por meio de vivências, leituras, experimentos ao longo de uma vida. Pelas lentes de sua câmera, é possível dizer que o tempo se entrevê.



Figura 2. Brassai: autorretrato em *La Dame de chez Maxims*, filme de Alexander Korda em que trabalha como fotógrafo de bastidores, 1932 (Saint-Cyr, 2013, p. 14).



Figura 3. Brassai, ao fundo: Salvador Dali e Gala no atelier de Villa Seurat (Sayag & Lionel-Marie. 2000, p. 161).

A respeito da eminência do olhar fotográfico no trabalho de Brassai, ele próprio nos esclarece em 1978, no prefácio à publicação das cartas que escreveu aos pais, correspondência essa que explora, por assim dizer, o gênero do diário íntimo (cf. Sayag & Lionel-Marie. 2000), escrita ininterruptamente entre 1920 e 1940,

Talvez a vida de cada um seja como o delta de um rio, cada braço representando todas as possíveis direções que nossas vidas podem tomar, não será esse o caso? Alguns braços permanecem estreitos, fluindo lentamente, enquanto outros se alargam. Mas seja qual for o canal por onde flui, não deveríamos aceitar que toda a água vem de uma única fonte e é, no fim das contas, um só e mesmo rio? Afinal, não vejo razão para lamentar que o braço mais largo do meu rio tenha sido o da fotografia (Brassai, 1997 [1978], p. xxi).

Nessa reflexão, Brassai ilumina um aspecto nem sempre claro da sensibilidade – a dele, a do seu tempo e aquela universal que ele constantemente reelabora à luz de um cotidiano imediato – como se o seu sentimento de humanidade estivesse todo contido na memória desta última, da qual ele não consegue desgarrar-se, filme e filtro que o faz reconhecer o todo no detalhe, o que há de eterno no instantâneo e por onde, como lastro, escoam os braços do seu rio.

Se, para Brassai, a fotografia tornou-se entre suas várias habilidades a “mais original forma de expressão” (cf. Hill & Cooper, 1979, p. 38), é porque ela aliou-se às inquietações estéticas que o rondavam desde Berlim, quando rompeu com a herança da pintura acadêmica. Em Paris passou a frequentar as ruas da cidade como escola. Reconhecendo a liberdade artística que a fotografia proporcionava, Brassai se alia à técnica e compõe, desde então, sua própria narrativa estética, da qual fazem parte, notoriamente, as famosas paisagens noturnas, “beleza pela a qual eu me apaixonei perdidamente durante minhas caminhadas e aventuras boêmias [em Paris]” (Brassai, 1997 [1978], p. xvii).

O interesse pelo uso da câmera permitiu que Brassai registrasse e preservasse aquilo que o impactava, ao mesmo tempo em que liberou sua criatividade para definir novos contornos de expressão com a imagem fotográfica.

I.2 Passagem por Berlim

A viagem a Berlim, onde Brassai se instalou em dezembro de 1920, não foi necessariamente agradável. Em uma Europa arrasada pelos conflitos da Primeira Guerra Mundial, a situação nas fronteiras era hostil, principalmente do lado húngaro, cujo império havia sido completamente modificado pela nova geopolítica global. Para evitar problemas, ele decidiu desviar pela então Tchecoslováquia, viagem que tomou dias e exigiu quatro paradas. Sua primeira sensação ao cruzar a fronteira do território alemão, foi de alívio. “Sempre pensei que algo poderia acontecer de última hora, interrompendo minha partida” (Brassai, 1997 [1920], p.1).

A visão da cidade de Királyháza, na época parte da Romênia, segundo e último posto limiar, condizia com a ansiedade que sentia. Aguardando pela permissão de entrada, ele observa a presença de uma multidão de pessoas, na mesma condição de transitoriedade que a sua, “aguardando para emigrar para a América” (Brassai, 1997 [1920], p.2).

A atual divisão política dos países europeus nem de longe lembra a do mundo em 1914, antes do começo da guerra. O conflito, cujo início se deu há mais de 100 anos, não só mudou a configuração de alguns territórios, como fez surgir novos países. Com a vitória da Tríplice Entente (Reino Unido, França e Rússia) e assinatura de tratados de paz, os impérios centrais Alemão, Austro-Húngaro, Russo e Otomano entraram em

colapso e passaram por processos de fragmentação. Com o Tratado de Versailles, em 1919, a Alemanha foi obrigada a devolver a Alsácia-Lorena para a França. Antigas colônias nos continentes africano, asiático e oceânico² – administrados por Berlim entre os anos de 1883 e 1919 – também foram cedidas à França e ao Reino Unido. O regime monárquico foi substituído pelo republicano, com a instalação da chamada República de Weimar, também em 1919. No mesmo ano, pelo Tratado de Saint-Germain, o Império Austro-Húngaro foi desmembrado. Isso fez com que a Áustria perdesse sua saída para o mar. O acordo também forçou que a independência da Polônia, Tchecoslováquia, Hungria e dos Balcãs fosse reconhecida. Outros tratados assinados com estados derrotados acabaram por delimitar demais territórios – como o da Bulgária. Finalmente, as repúblicas bálticas sob poder do Império Russo foram cedidas aos Impérios Centrais no Tratado de Paz de Brest-Litovski, em 1918, e acabaram tornando-se independentes após a derrota da Alemanha. Assim, Finlândia, Estônia, Letônia e Lituânia tornaram-se estados independentes, enquanto a Bielorrússia e a Ucrânia foram anexadas ao território russo, formando a URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas).

Com o redesenho geopolítico dessas áreas, o velho mundo – que atualmente atrai migrantes e refugiados da África, do Oriente Médio e da Ásia – foi durante o período que se estendeu da metade do século XVIII até os anos 1960 o ponto de partida, e não o fim da jornada. Estima-se que entre 50 e 60 milhões de europeus deixaram seus países em direção a lugares tão distantes como Brasil, Estados Unidos, Sibéria e Austrália somente entre 1815 e 1930. Uma parte deles chegou a voltar para a Europa, mas a maioria se estabeleceu de vez em outras terras, passando a exercer influência cultural decisiva na construção dessas nações.

² África do Sudoeste Alemã (atual Namíbia). África Ocidental Alemã (atuais Togo e Camarões). África Oriental Alemã (atuais Tanzânia, Ruanda e Burundi, com pequenas partes atualmente pertencentes a Moçambique e Quênia). Wituland (encrave no litoral do atual Quênia). Territórios alemães do Pacífico Sul, divididos em: a) Nova Guiné Alemã (atualmente a metade norte de Papua Nova Guiné, o norte de Ilhas Salomão, o norte das Ilhas Marianas, Micronésia, Palau, Nauru e Ilhas Marshall); e b) Samoa Alemã (atualmente o Estado Independente de Samoa). Em 1898 ocorreria a última importante anexação, o território de Tsingtao, no nordeste da China, território arrendado à Alemanha pelo Império Chinês em moldes similares aos de Hong Kong e Macau por britânicos e portugueses, respectivamente.

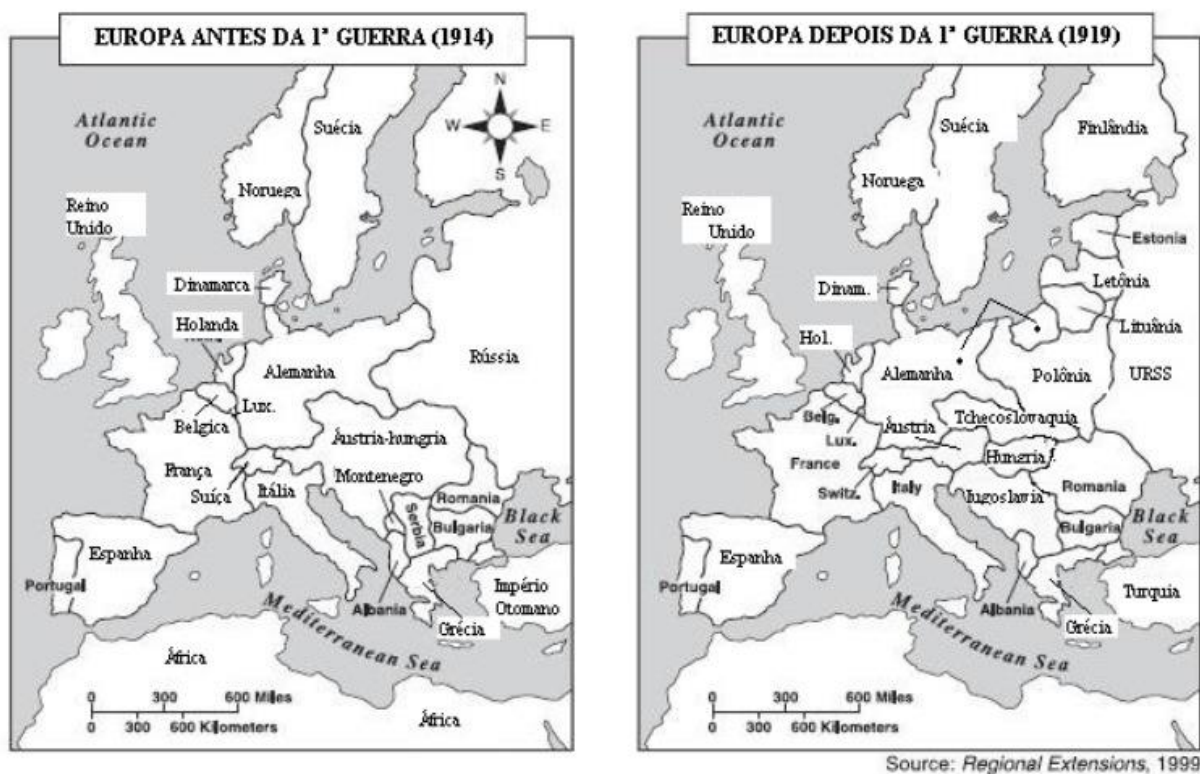


Figura 4. A Europa antes e depois da Primeira Guerra Mundial.

Já instalado em Berlim, o jovem Gyula comemora a travessia tranquilizando os pais. “Não posso acreditar que realmente estou em Berlim”, diz e continua, “agora tenho uma permissão de residência válida por seis meses, com possibilidade de renovação” (Brassai, 1997 [1920], p. 5). Sua preocupação, naquele momento, era encontrar notícias que pudessem servir para o Brassói Lapok, um jornal cotidiano político da sua cidade natal, em que trabalhava como correspondente. “Os jornais alemães estão vazios, ou pior, cheios de inveja dos franceses. Não posso escrever sobre a Alta Silésia³ para sempre. As eleições na Prússia estão previstas para o próximo sábado. Acho que consigo enviar em tempo um grande pacote [de artigos]” (Brassai, 1997 [1920], p. 7).

Na cidade, Gyula integrou-se facilmente ao círculo húngaro de intelectuais recém-chegados no pós-guerra, entre os quais o escritor György Bölöni, também natural da Transilvânia, e os pintores Bertalan Pór e Lajos Tihanyi, de Budapeste. Para esses artistas, posteriormente identificados como Grupo Húngaro em Paris, a capital da então República de Weimar, um dos polos da modernidade nos anos 1920, era um destino

³ Região rica em minerais localizada entre a República de Weimar e a Polônia que foi desmembrada pelo Tratado de Versailes. Os alemães perderam parte do território.

possível e atraente.⁴ Além de o alemão ser uma das línguas oficiais do antigo Reino da Hungria, Berlim vivia um período de efervescência cultural nas ciências e nas artes, em que se destaca a atuação interdisciplinar dos ateliês da Bauhaus (Instituto de Artes Decorativas e Industriais), voltados para a arquitetura e o design, mas também para a fotografia, as artes têxteis, a cerâmica, a moda (cf. Metzger, 2007). Para muitos, Berlim era uma parada antes de Paris. Essa situação de passagem encontrava eco no sentimento de efemeridade que impregnava a própria cidade, aceleradamente voltada para o novo, com tudo por demolir e construir, antes da demolição seguinte.

⁴ A passagem por Berlim, em diferentes momentos do período entre guerras, é uma das características que vai distinguir o chamado Grupo Húngaro em Paris nos anos 1920 e 1930 – na verdade, um conjunto heterogêneo de artistas exilados do multiétnico e multifacetado Reino da Hungria que, antes da Primeira Guerra Mundial, englobava não só as terras do atual território húngaro, mas também as que historicamente estiveram submetidas à coroa magiar: a Transilvânia no que é hoje a Romênia, a Eslováquia, a maior parte da Croácia e também a Voivodina no que hoje é a Sérvia e uma região dos Cárpatos, na atual Ucrânia. Reunido artificialmente à Áustria sob a coroa de Habsburgo (1867-1918), esse conjunto implodiu depois de 1918, dando progressivamente origem à configuração dos atuais estados. As diferenças culturais não impediram que, uma vez em Paris, os artistas migrantes desse mosaico se auxiliassem mutuamente e eventualmente se reunissem no Café du Dôme perto do Boulevard Raspail em Montparnasse; onde era sempre possível, entre os anos 1920 e 1930, encontrar alguém do círculo de imigrantes da Hungria.



Figura 5. Berlim, autofágica: pintura de George Grosz, em 1917 (*Metropolis* in Metzger, 2007, p. 30).

Com Lajos Tihanyi, talvez o artista mais significativo do primeiro grupo pós-impressionista húngaro⁵, Brassáï construiu amizade duradoura a partir de estreita convivência em Berlim. Na companhia do amigo, frequentou os circuitos por onde circulavam idéias dissonantes, criativas, inovadoras e artistas consagrados como Oskar Kokoschka, Vassily Kandinsky, Jean Pougny.

⁵ O trabalho de Tihanyi influenciou a propagação do modernismo na Hungria em 1918. Após a queda da República Democrática da Hungria, em 1919, ele viveu em Viena até mudar-se para Berlim, onde conheceu o futuro Brassáï. Morreu em Paris antes de completar 53 anos de idade. Brassáï considerava-o “parte intrínseca da minha própria vida” (Brassáï, 1997 [1927], p. 167).

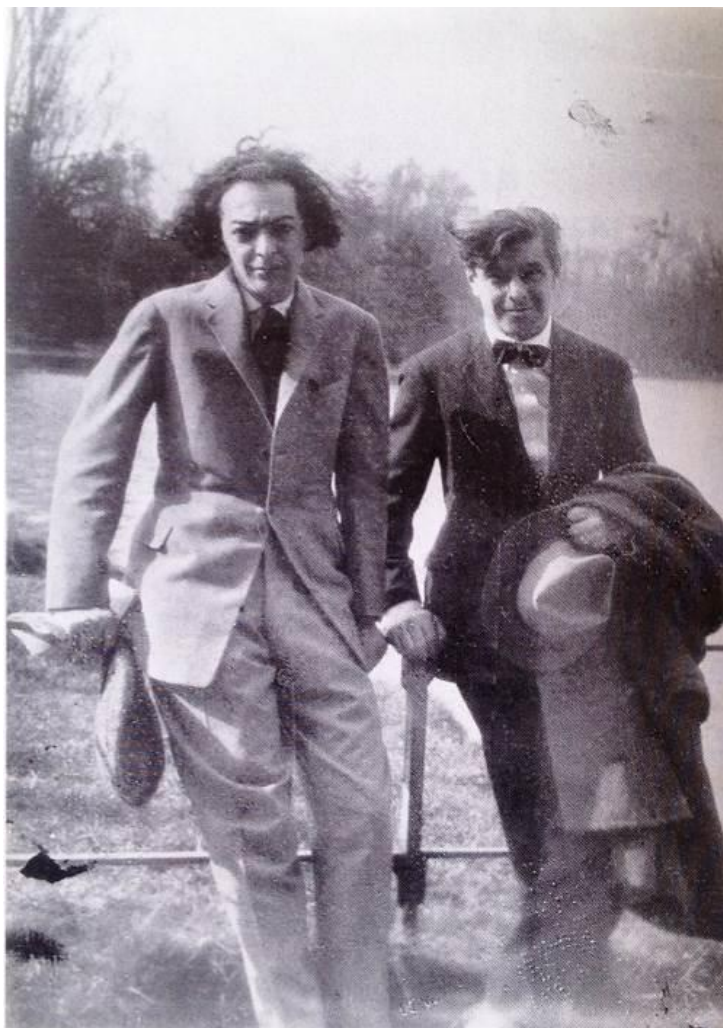


Figura 6. Brassai (esquerda) e Tihanyi, 1924: amigos de jornada (Sayag & Lionel-Marie, 2000, p. 153).

Um dos focos da vanguarda artística de Berlim era a Galeria Der Sturm (a Tempestade). Fundada em 1912 pelo crítico Herwarth Walden, a Sturm teve origem na revista de mesmo nome, publicada entre 1910 e 1932, com o objetivo de difundir e apoiar os movimentos de vanguarda. As primeiras exposições da galeria privilegiaram trabalhos dos Fauves e do grupo Der Blaue Reiter (o Cavaleiro Azul), do qual participavam emigrantes russos entre os quais Kandinsky. As propostas do Blaue Reiter, juntamente com as do grupo Die Brücke (a Ponte, formado por artistas de Dresden), foram fundamentais para o desenvolvimento do expressionismo alemão. Expor na Sturm de Berlim correspondia a um atestado de pertença à modernidade artística.

Escrevendo aos pais em 1921, Brassai conta que obras expressionistas de János Mattis-Teutsch (1884-1960), pintor, escultor, artista gráfico, crítico de arte e poeta,

nascido em Brasov como ele, seriam expostas em uma mostra programada pela galeria. (cf. Brassai, 1997 [1921], p. 9)

As concepções artísticas de Mattis-Teutsch haviam marcado profundamente o jovem Gyula em Brasov, discípulo dele em Brasov. Em Berlim, Gyula frequentemente se refere a János em suas cartas, como se precisasse disso para referenciar-se a si próprio

(...) ele atraiu-me desde o primeiro momento. Instruiu-me em tudo que era novo. Percebendo em mim um interlocutor atento, transmitiu-me suas convicções (Brassai, 1997, p. 33).

Mattis-Teutsch era amigo de Kandinsky. Conheceu-o durante os anos que estudou e trabalhou em Munique (1903-1905). Depois de uma temporada em Paris, Mattis-Teutsch voltou em 1908 ao abrigo das montanhas isoladas dos Cárpatos, sua terra natal e esquina esquecida da Europa, onde foi contratado como professor. Ao mesmo tempo, continuou a produzir quadros e esculturas nos quais foi percebida, por críticos tardios, uma evolução de elementos da Art-Noveau para temas do pós-impressionismo e do Fauvismo (Murádin, 2001). Por volta de 1920, os trabalhos de Mattis-Teutsch – pouco conhecidos fora do eixo Bucareste-Budapeste, com esparsas ressonâncias em Viena e Praga – haviam se aproximado do expressionismo alemão e das ideias difundidas pelos grupos Die Brücke e Der Blaue Reiter (Murádin, 2001).

Nessa mesma época, Gyula – já matriculado na Academia de Artes de Charlottenburg, na Alemanha – começara a definir suas preferências artísticas e desembaraçar-se da influência intelectual de Mattis-Teutsch, principalmente do temperamento melancólico do antigo tutor, sempre retraído e apegado às raízes, avesso a qualquer publicidade. Em contato direto com os expressionistas alemães em Berlim, Gyula rejeitou a corrente estética que atraía o mestre: “A natureza é o início de tudo; o progresso é uma questão de simplificação constante” (Brassai, 1997 [1921], p.26), escreve aos pais. A citação é longa, mas nos permite acompanhar os passos dessa ruptura que é, ao mesmo tempo, uma afirmação de si, no presente.

Apesar do número relativamente pequeno de obras, estou plenamente satisfeito com minhas realizações durante os últimos oito meses aqui [em Berlim]. Ultrapassei o pior. Em Berlim finalmente vislumbrei o caminho a seguir, uma

direção firme que me fez falta até agora... O que fiz em Brasov foi, por assim dizer, uma brincadeira de criança, um teste preliminar de força através do qual me assegurei que possuía uma sensibilidade para a cor e a forma. Não posso chamar de realmente meu o trabalho que fiz lá; era Mattis-Teutsch quem falava através dele. E não é de admirar, pois eu o segui em todas as fases do desenvolvimento, desde as primeiras pinceladas. Isso não me incomoda pois entendi que tudo que precisava era um ponto de partida, a oportunidade de mergulhar em minha própria visão das coisas e encontrar meu próprio caminho. Isso não significa, naturalmente, que eu quero fazer algo totalmente novo e diferente, algo *nochniedagewesen*⁶. Ao contrário, entendi finalmente qual é a missão do pintor, que tem sido a mesma desde os povos primitivos: expressar a essência das coisas. É irrelevante saber se isso acontece consciente ou inconscientemente. Então, tive de reformular minha própria noção do fazer artístico. Cheguei à conclusão que o expressionismo é uma magnífica orquídea em que cada broto pode florescer em uma flor mais bela do que a outra. Mas os novos brotos só podem crescer fora do solo. Ainda hoje admiro a arte de Mattis-Teutsch. Comparando-o aos grandes expressionistas alemães, percebo o seu real valor. O que eu tive de fazer foi rejeitar o expressionismo em si. A natureza é o ponto de partida de tudo, o progresso é uma questão de simplificação constante, uma ênfase cada vez mais apurada no essencial. Estou em meio a um progresso saudável e já posso antever as suas várias fases. Essa é a condição primeira de toda atividade artística sincera e sistemática (Brassaï, 1997 [1921], p.26).

Mattis-Teutsch não veio para a exposição na Galeria Sturm, da qual também participaram Paul Klee e Marc Chagall (cf. Murádin, 2001, online). “Enviei um telegrama para ele em Brasov de modo que pudesse fazer os preparativos e vir, se quisesse, antes da abertura da mostra”, escreve (Brassaï, 1997 [1921], p. 9). “Hoje recebi a resposta”, continua. “Ele diz que razões financeiras impedem-no de participar e pede que eu lhe envie as resenhas da mostra”.

O período entre guerras na Romênia (1918-1941) foi marcado por conflitos étnicos, violentas disputas políticas e depressão econômica. Regiões onde uma parcela significativa da população falava o romeno, caso da Transilvânia, foram anexadas à chamada Romênia Maior (*România Mare*), a contragosto de segmentos da população de

⁶ Algo nunca feito antes, nunca antes alcançado.

origem húngara e alemã. Nos anos 1920, as relações com a Alemanha, antes tão significativas, estavam reduzidas ao mínimo. Jornais romenos para os quais Brassai trabalhava como correspondente no exterior fecharam abruptamente as portas, espaçaram as edições. “Meus três últimos artigos longos sobre a Conferência de Londres⁷, enviados por mala prioritária registrada, foram todos para os passarinhos” lamentou-se (Brassai, 1997 [1921], p. 9).

Brassai manteve acordos comerciais com duas publicações romenas, cujo público acompanhava as notícias vindas de Weimar: o *Keleti Ujsag* (Jornal do Leste, publicado entre 1918 e 1944) e o *Napkelet* (Amanhecer, jornal literário húngaro publicado na Romênia entre 1920 e 1922). Por meio das manchetes do que escreve, é possível perceber a crise rondando a Berlim dos grandes negócios, dos cartéis, da arte, dos teatros, das mascaradas e famosos cabarés, mas também da expansão da cultura de massa, das organizações trabalhistas, do ranger de dentes e da hiperinflação. Em carta, recomenda seus textos aos pais.

Vocês podem ler alguns artigos meus no *Keleti*: 13 de Maio: “A caminho da reconciliação”; 20 de Maio: “O Kaiser alemão exilado”; “Apropriação indébita na indústria”; “A situação dos assuntos internos da Alemanha”; 24 de Maio: “O ministério mais caro do mundo”; “Falsificadores de cédulas de 500 [são] presos em Berlim”. Além disso, é provável que o *Napkelet* publique em 15 de Junho meu artigo sobre Béla Bartók⁸ e até uma longa resenha dos teatros em Berlim (Brassai, 1997 [1921], p. 17).

Embora já soubesse operar máquinas fotográficas, autorretratando-se em alguns momentos, Brassai não costumava ilustrar seus artigos com fotografias. Sua relação com o relato e interpretação dos fatos dava-se basicamente através do texto escrito. Não tinha dificuldade de escrever para jornais, o que fazia por razões econômicas. Encarava

⁷ As duas conferências internacionais realizadas em Londres em 21 de fevereiro e 12 de março de 1921 buscavam resolver problemas pendentes nos tratados assinados ao final da Primeira Guerra Mundial. Entre esses, havia a questão turca – acordos assinados pelo imperador otomano não eram reconhecidos pelo movimento revolucionário de Mustafa Kemal Atatürk - e o pagamento de 132 bilhões de marcos exigidos da Alemanha pelos aliados, a título de compensação de guerra. Em maio daquele ano, tropas aliadas ocuparam a região do Ruhr, na Alemanha, para assegurar o pagamento da dívida.

⁸ Béla Viktor János Bartók de Szuhafő (1881 –1945) foi um compositor húngaro, pianista e investigador da música popular da Europa central e do leste. É considerado um dos maiores musicólogo e compositor do século XX.

a criação artística e a reflexão intelectual como dois compartimentos estanques, brigando dentro dele. No último ano que passou em Berlim manifestou uma clara consciência dessa separação; em suas próprias palavras, conviviam nele, com crescente dificuldade, um Brassai “artista e criador”, guiado pela intuição e capaz de surpreender-se, e um Brassai no qual reconhece “insaciável sede por conhecimento”. Esse é o Brassai que ele identificava com o “pensador” ou o “filósofo”, o Brassai que especulava, analisava, duvidava... e escrevia. Em pouco tempo, a euforia causada pela descoberta de sua “voz” criativa, deu lugar a um profundo desânimo. Em carta aos pais, datada de fevereiro de 1922, explica que:

A mudança que se deu em mim tornou-me cada vez mais introspectivo, mesmo que a extroversão pareça o traço dominante da minha personalidade (...). Da última vez que lhes escrevi estava feliz, pintando com toda a minha energia (...). Isso permanece verdade, como então. Mas eu estava enganado quando identifiquei o artista com *todo* o meu ser, quando acreditei que a solução para minha crise interior estava terminada e que essa solução satisfazia a *todo* o meu ser. Ocorre que, além do artista e independentemente do artista, existe outro eu em mim, ao qual chamo o “pensador” ou o “filósofo”. Depois do primeiro conflito, no qual meu lado artístico finalmente deu-se voz, senti que o outro lado merecia iguais direitos. Geralmente cada um deles exige uma pessoa inteira: os dois convivem com dificuldade e raramente surgem juntos na mesma pessoa, como é meu caso. Quando um dos lados silencia – quando eu paro de agir intuitivamente – o outro, com insaciável sede de conhecimento, fala. Assim, os dois alternam-se infinitamente. Essa dualidade pode ser fruto e resultar em muitas descobertas em campos como a estética, por exemplo, pode significar que o esteta pode observar o artista [que existe] em mim mas por ora criam uma tensão que não conhece trégua. Eis porque durante dias e até semanas não faço contato com ninguém. Evito as pessoas, escondo-me entre aquelas duas águias na minha toca que nesses períodos fica parecendo um chiqueiro: meu cabelo cresce e também o lixo do qual eu só consigo ser arrancado com dificuldade. A situação é essa (Brassai, 1997 [1922], p. 38).

No mesmo momento processava-se na República de Weimar uma revolução de conceitos que implicou em uma revisão editorial da relação entre a palavra e a imagem na imprensa escrita e na valorização da fotografia. Em Berlim pululavam publicações inovadoras trazendo ensaios fotográficos cuidadosamente diagramados para “ter um

começo e um fim definidos pelo lugar, tempo e a ação, como no teatro” (cf. Freund, 1974, p. 115-7), influenciadas pela concepção de “arte total” e, em parte, pela conciliação entre arte e tecnologia, promovida pela Bauhaus e referendada pela poderosa Federação Alemã do Trabalho (*Deutscher Werkbund*).

Ao contrário da França, onde os jornais limitaram-se a discutir durante muito tempo se a fotografia era uma espécie de arte de serviço, ou sequer arte devido à sua íntima relação com a tecnologia⁹, os editores alemães incorporaram rapidamente o amplo uso da fotografia aos seus cotidianos, reconhecendo e exigindo dela a qualidade de texto que exigiam da palavra escrita.

Em *Pequena história da fotografia*, publicada em 1931, Walter Benjamin considera a discussão de a fotografia ser arte ou técnica, que tanto preocupou os franceses, como uma questão ociosa: ele não a coloca em termos de “ou...ou”, mas de “e...e”, pois “o que permanece decisivo na fotografia continua sendo a relação entre o fotógrafo e sua técnica” (Benjamin, 1987, p. 100). Para caracterizar a relação, ele se refere à seguinte metáfora:

O violonista precisa primeiro produzir o som, procurá-lo, achá-lo com rapidez de relâmpago, ao passo que o pianista bate nas teclas, e o som explode. O instrumento está à disposição do pintor, como do fotógrafo. O desenho e o colorido do pintor correspondem à sonoridade do violonista; como o pianista, o fotógrafo precisa lidar com um mecanismo sujeito a leis limitativas, que não pesam tão rigorosamente sobre o violonista (Benjamin, 1987, p. 100).

Embora Gyula, naquele momento, não se interessasse particularmente pela prática fotográfica, nem pela possibilidade de novos ganhos oferecida pelas recentes tendências da mídia, é pouco provável que as imagens produzidas por fotógrafos como László Moholy-Nagy, Alfred Eisenstaedt, André Kertész, Martin Munkacsí, Germaine Krull – artistas que colaboraram com o seu talento para o sucesso da concepção estética do jornalismo na Alemanha – tenham lhe passado despercebidas. Mas, à época, sua

⁹ Persistia, em muitos setores da intelectualidade francesa, a opinião que Baudelaire emitiu em 1859, usando palavras duras para falar aos seus leitores do nicho reservado à fotografia “se for permitido à fotografia substituir a arte em algumas de suas funções, em breve ela a suplantará e corromperá completamente, graças à aliança natural que encontrará na tolice da multidão. É preciso, pois, que ela cumpra seu verdadeiro dever, que é o de servir às ciências e às artes” (cf. Benjamin, 1987, p. 107).

preocupação primeira era simplesmente manter seu sustento. Continuava, contudo, pintando e desenhando, mas havia uma inquietação frequente rondando seu espírito. Passou a questionar, constantemente, não o próprio talento, mas o papel da arte enquanto tal. Indagava-lhe, fundamentalmente, o sentido.

A leitura de *A decadência do Ocidente*, obra publicada por Spengler entre 1918 e 1922 com enorme repercussão na Alemanha¹⁰, encontrou eco imediato em Gyula. “Teve um impacto profundo em mim”, admite:

Aceitei a premissa dele [Spengler], de que as artes tinham perdido o papel prestigioso que tiveram no passado. Consequentemente, o lugar do artista tinha sido usurpado pelo engenheiro e pelo construtor, como nos tempos romanos. Não perdi a fé na minha vocação artística, mas na arte em si (Brassaï, 1997 [1978], p. xvi).

Havia um mal estar difuso, um desencantamento sólido sob as luzes esfuziantes de Berlim. Um novo movimento artístico, no início dos anos 1920, trouxe à tona em cor e forma notícias desse desencantamento, exprimindo-se através de figuras distorcidas e caricaturais. Menos que um estilo definido, a Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*) surgiu como reação ao que havia de romântico no expressionismo, compartilhando entre si os tons de denúncia, sátira social, crítica mordaz à sociedade burguesa e à guerra. Tanto os corpulentos empresários, os soldados feridos, as prostitutas, os crimes sexuais e orgias que povoam os trabalhos de George Grosz, quanto as figuras esqueléticas que desfilam na obra de Otto Dix – os nomes mais expressivos da tendência – sinalizam certos traços que na década seguinte irão marcar a ascensão do pesadelo nazista, ou seja, um crescente sentimento de fracasso, unido ao descontentamento pela sucessão de conflitos internos, dissolução de costumes e dificuldades econômicas.

¹⁰ Oswald Arnold Gottfried Spengler (1880 –1936). A tese de Spengler era que a decadência da Alemanha – humilhada pelos termos da rendição do Tratado de Versalhes, que pôs fim à Primeira Guerra Mundial (1919), esmagada pela recessão econômica e pelos pesados encargos do pós-guerra – fazia parte de um processo mais geral, o de decadência do Ocidente, do qual uma característica marcante é o predomínio da técnica.



Figura 7. Otto Dix, *Queremos pão!*: Alemanha 1922. (Metzger, 2007, p. 30).



Figura 8. Obra icônica de Grosz: mazelas sociais e ascensão do nazismo em *Os pilares da sociedade* (Metzger, 2007, p. 30).

Atento à oscilação dos humores, Gyula pressente a turbulência próxima. Aos poucos, os amigos iam partindo. Lajos, seu porto seguro nos piores períodos da crise, havia trocado Berlim por Paris. É quando, “no momento em que estava mais necessitado, Goethe começa a falar comigo” (Brassäi, 1998 [1922], p. 46), escreve aos pais, referindo-se ao seu encontro com o grande artista-filósofo.

Esse encontro, que marcou a trajetória futura de Brassäi e deu-lhe força para enfrentar as próprias contradições, deu-se através de um livro, *Conversações com Goethe* (*Gespräche mit Goethe*) publicado pelo poeta Johann Peter Eckermann, em 1836, que acompanhou Goethe nos últimos nove anos da vida dele em Weimar, como

seu secretário particular. “Passei a noite em vigília, ao lado dele – com ele”, escreve Gyula,

e era como se ele não estivesse falando com Eckermann, mas somente comigo (...) Ele [Goethe] falou das falsas tendências que conspiram para enganar-nos, mas que não acreditamos facilmente serem falsas. Ele falou sobre o deslumbramento que é o máximo do que um ser humano pode atingir; ele observou que a maioria das pessoas não se contentam com isso e são como crianças que, ao ver o próprio reflexo em um espelho, viram-no para ver o que está por trás. “Você é um artista, você está dotado com a capacidade de surpreender-se, abandone a filosofia, não especule, não olhe para o reverso das coisas, não fique virando o espelho, seja grato por ter-lhe sido permitido olhar para a realidade em primeiro lugar”. Foi no melhor momento que uma rajada de vento me jogou para o mundo desses gigantes intelectuais (Brassaï, 1998 [1922], p. 46).

Respondendo uma pesquisa feita pela revista surrealista *Minotaure* nos anos 1930, Brassaï reforça a convicção desse encontro como o momento mais importante da sua vida:

(...) quando houve meu encontro com Goethe eu estava estilhaçado, vindo particularmente de uma fase em que sentimentos de apreensão em respeito à vida são mais altos, e prontamente reforçados por rebeldia e dúvida; a última coisa que eu buscava era salvação quando comecei a lê-lo. Mas a energia que vinha dele produziu tal choque em áreas previamente inimagináveis do meu ser, que me forçou a notar algo que não apenas mudou minha forma de ver o mundo, como também a forma como ele é construído (...) tornando-se positivamente uma parte da multiplicidade da vida” (*Minotaure* no 3-4, 1933, p.102).

Brassaï nunca deixou de dialogar com Goethe e admirar sua forma de perceber os objetos, a necessidade em alcançar o que é real em todas as manifestações, o que fez dele, Goethe, simultaneamente poeta, escritor, artista, político, geólogo, botânico e colecionador. Segundo Charles Rado¹¹, agente e amigo de Brassaï em Paris, era a objetividade de Goethe que inspirava as longas observações e contemplações do fotógrafo, “obstinado em elevar-se ao nível do objeto, e não o contrário como muitos

¹¹ Em 1933, Brassaï, juntamente com Ery Landau, Nora Dumas e Ylla, formariam o primeiro grupo de fotógrafos participantes da agência Rapho – um acrônimo para Rado-Photo, fundada por Charles Rado.

surrealistas fizeram, em uma postura de buscar atrás do espelho riqueza maior que aquela que o mundo reflete” (cf. Sayag & Lionel Marie, 2000, p. 167). Quando fala de Goethe, Brassai frequentemente menciona a transição da sensibilidade romântica do poeta para outra, clássica, nota ainda Charles Rado, “uma evolução com a qual se identificava” (cf. Tucker, in Brassai, 1997, p.244).

As últimas cartas que Brassai escreve aos pais de Berlim estão pontilhadas de considerações que vão do encarecimento dos preços da comida à dificuldade de viver na cidade. “Uma refeição que custava 8 marcos quando eu cheguei aqui, agora custa 20, e nas melhores condições. O ticket do trem, que custava 50 centavos, custa agora 2 marcos e chegará a 3 em questão de dias” (Brassai, 1997 [1922], p.48).

Classificando como “ardente” o desejo que o fizera chegar à Alemanha, quatro anos antes em busca da sua vocação, conclui que a “febre” só cessará em Paris, epicentro de sua jornada.

A Berlim que Brassai se despediu em 1924 caminhava para tornar-se a quarta maior cidade industrial depois de Londres, Nova York e Chicago. Os anos de 1920 foram considerados a era de ouro para a produção cultural da cidade. A atração que Berlim emanava tornou-a o centro mundial do modernismo artístico e técnico (Metzger, 2007, p. 25), repleta de entretenimento, cultura de massa e liberação sexual. Um tempo de Marlene Dietrich, da Bauhaus e seu design, da épica ficção científica *Metropolis*, Fritz Lang. Embora tenha sido em Paris que Brassai deslança em sua carreira artística, por meio da fotografia, é possível afirmar que a vida cultural de Berlim lhe deu o tônus para seguir confiante. “Não posso negar o fato de amar Berlim, e sinto ter que partir” (Brassai, 1997 [1922], p.49), afirma na última carta escrita aos pais de Weimar. Nada mais é dito. Na mala, Brassai coloca o desejo incontido de seguir em frente e a experiência do encontro com Goethe. Em fevereiro de 1924 finalmente segue viagem até a França, para viver no bairro dos artistas, Montparnasse.

I.3 Paris, o recomeço

O trem que trouxe o jovem Brassai de Berlim a Paris chegou à Gare de L’Est às nove e trinta da manhã. Ele e outros passageiros dividiram um táxi para a Rue Delambre

e, conforme conta, por volta das dez horas já estava tirando da cama “um sonolento Lajos Tihanyi” (cf. Brassai, 1998 [1924], p. 53).

A primeira noite na cidade passou-a no café La Rotonde, notório ponto de encontro de artistas onde, escreve, seu cabelo comprido “seria notado e apreciado” (Brassai, 1998 [1924], p. 54). O estético transgressivo dos cabelos longos, característico de poetas e artistas românticos da Paris do início do século XX, liga o recém-chegado ao presente do entre guerras que se instaura.

Durante o tempo de assentamento das experiências visuais e culturais, as preocupações artísticas de Brassai foram deixadas de lado, dormentes. “A ideia de confinar-me solitário às quatro paredes de um ateliê, não me atraia mais” (Brassai, 1998 [1978], p. xvi) escreve Brassai daquele Gyula, que nunca se cansava de passear nas Tuilleries e às margens do Sena e a quem as pinturas do Louvre, galerias e museus pareciam “imagens congeladas da vida real” (Brassai, 1998 [1924], p. 59). “Desde que cheguei a Paris”, conta, “me interessa, mais que qualquer outra coisa, na maneira como Paris vive e se move hoje, e não como isso acontecia há séculos atrás” (Brassai, 1998 [1924], p.59).

Entrevisto como possibilidade de “negócio”, o ofício de pintor – para o qual fora treinado em Budapeste e Berlim e que certamente estava apto para exercer – perdeu o apelo. Ao observar a indiferença da crítica francesa em relação a uma exposição de Tihanyi, Brassai saiu da *vernissage* do amigo com a convicção que o trabalho repercutiu muito mais na Hungria – devido a ampla cobertura de eventos parisienses nos jornais locais – que em Paris (cf. Brassai, 1997 [1925], p. 115). Apesar da alegria pela mostra de Tihanyi, concluiu que para atingir o sucesso como pintor em Paris seria preciso amigos poderosos e uma importante rede de contatos, ou ainda uma grande soma de dinheiro para alugar um espaço em uma galeria por várias semanas. Nenhum desses era seu caso. Tal impressão alterou a ideia de arte e o mercado das artes, na percepção de Gyula.

Paris, o centro da arte por séculos, é um mercado, com seus pintores, escultores, críticos de arte e intermediários satisfazendo a demanda por luxo. Aqui está a realidade que me oprime (...). A fórmula talento-Paris-sucesso não é tão simples como parecia (Brassai, 1998 [1924], p.65-6).

Como meio de sobrevivência preferiu manter-se no jornalismo, aproveitando a facilidade que possuía para a escrita e a mobilidade permitida pela profissão de repórter e articulista. Poucos dias após sua chegada à cidade, Brassai já ostentava o crachá de correspondente do Brassói Lapok (cf. Warehime, 1996, p. 23). A vida, nesse momento, colocou-se para Brassai em primeiro plano. No início, escreve sobre arte, cultura e política. Recusa apenas trabalhos como repórter esportivo, segmento que não tinha “nem ambição, nem expertise” (Brassai, 1998 [1924], p. 71).

A vida em Paris ganha dimensões boemias: “vive-se em um infinito ciclo de atividades, nunca consigo chegar em casa sem que antes tropece em algum conhecido e termine passando horas em um café, ao invés de fazer meu trabalho” (Brassai, 1998 [1925], p. 108). Os caminhos de Paris o absorvem por completo. Aos pais, conta que se fechava no quarto às duas horas da manhã, para se esconder da cidade, “que tem me mantido cativo até a última gota de sangue e última fibra nervosa do meu ser” (Brassai, 1998 [1925], p. 110).

Palmilha a metrópole em todas as direções e sem direção definida. Tudo o entusiasmo: “croissants, brioches, alcachofras, refeições extremamente leves, vitrines, mulheres encantadoras” (Brassai, 1998 [1924], p. 54). Gradualmente, começa a identificar temas que mais tarde registrará em profundidade: graffiti, crianças, gatos e janelas, o Jardin Montsouris, monumentos e, finalmente, a vida e a paisagem noturna de Paris. Quando isso se dá, já não se esconde da cidade. Dorme durante o dia e caminha à noite, às vezes acompanhado, geralmente só.

Para os pais, o jovem Gyula tentou justificar esse “intervalo dionisiaco” que interpôs à sua programada carreira de pintor e sua transição para a fotografia com uma reflexão:

Poderia eu fazer algo mais sensato do que fazer nada nos primeiros meses [em Paris]? Nada poderia ser tão produtivo. Estaria feliz mesmo sem conseguir pintar nos próximos dois ou três meses. Existe, na verdade, tal quantidade de coisas que requerem a atenção, particularmente de alguém como eu, intrigado com cada partícula de Paris, esse ser vivo, sua exterioridade, sua interioridade (...). Aproveitar a vida até a última gota, temperá-la em vinho e amor – este parece o horizonte. Até o dinheiro [em Paris] é necessário não para o poder, mas para fazer a vida bonita (Brassai, 1998 [1924], p.72-3).

A fotografia surge para Gyula nas ruas da cidade, em um mergulho cada vez mais fundo nos acontecimentos da vida e da noite em Paris. Sua mobilidade como jornalista facilitava a circulação entre os mundos da alta sociedade e das classes populares. Anos depois, em 1976, esses contrastes culturais e sociais aparecerão no livro *Le Paris secret des années 30*, uma reedição do conjunto de imagens que deu origem a uma primeira obra, *Paris de Nuit*.

Especula-se que foi o fotógrafo e amigo André Kertész, quem, em 1929, durante uma caminhada noturna, inspirou Gyula a trocar o pincel pela câmera fotográfica (cf. Warehime, 1996, p. 28). Àquela altura, o compatriota Kertész já era reconhecido pelo trabalho como fotógrafo e fotojornalista. Gyula certamente admirava a habilidade do amigo em conciliar as demandas do mercado com a sua visão pessoal de artista.

Na época em que ambos se conheceram, Brassai já usava fotografias para acompanhar seus artigos. A vida como jornalista prosperava a ponto dos rendimentos mensais superarem “1.800 francos” (Brassai, 1996 [1926], p. 135), soma que valorizou em carta aos pais. Parte da “bonança” vinha da demanda por imagens que ilustravam os textos escritos, fazendo com que o total pago por artigo aumentasse significativamente. Em um primeiro momento, essas imagens não eram registradas pelo próprio Brassai, mas compradas ou negociadas com outros fotógrafos. O próprio Kertész colaborou com fotografias para artigos de Brassai, publicados nas revistas *Vu* (França, 1929); *Müncher Illustrierte Presse* (Alemanha, 1929), *Illustrierte* (Alemanha, 1929), entre outros (cf. Sayag & Lionel-Marie, 2000, p. 153). Poucos meses depois, Gyula corta os intermediários do trabalho e passa, ele mesmo, a assinar seus textos e imagens. Com os pais, compartilha o momento. “Tenho tirado fotografias nas últimas semanas, e o resultado, como vocês podem ver pelas fotografias inclusas [na carta], é encorajador” (Brassai, 1997 [1930] p. 181).

Gyula percebia que o movimento que acompanhava a abertura editorial da época era pano de fundo de uma mudança cultural mais profunda, a que o advento das tecnologias trouxera à modernidade. A circulação e a reprodução de imagens era um fato tão presente quanto o uso da fotografia para as mais variadas atividades.

A invenção da daguerreotipia, em 1839, aconteceu quase 100 anos antes dos primeiros ensaios fotográficos de Brassai. Naquela época, final século XIX, algumas

inovações já anunciavam o advento de uma segunda fase da Revolução Industrial. Impulsionadas pelo desenvolvimento de setores do sistema técnico, distintos do desenvolvimento em fase anterior, configuravam tensões em vários níveis.

Nas artes, por exemplo, colocaram frente a frente fotógrafos e pintores, levando ao “aniquilamento da grande corporação dos pintores de retratos miniaturais” (Benjamin 1985, p. 34). A evolução foi tão rápida que por volta de 1840 grande parte dos pintores de miniaturais tinham se transformado em fotógrafos. A pintura de paisagens – justamente na época em que começava a desenvolver-se ao ar livre, em busca dos efeitos da luz natural – também foi desafiada diretamente pelo desenvolvimento da fotografia. Na opinião do físico e astrônomo François Arago, que havia defendido a invenção de Louis Daguerre na Academia de Ciências, “os técnicos, nesse ponto, substituíram os pintores” (Benjamin, 1987, p. 97).

Em 1855, a Exposição Universal dedicou, pela primeira vez, uma apresentação especial à fotografia, não no Palácio de Belas Artes, mas no da Indústria. Os argumentos para a inclusão resumiam-se à utilidade da fotografia para (1) responder a necessidades figurativas da Ciência, da Arte e da Indústria; (2) vulgarizar, em proveito de todos, o que era monopólio de poucos – as obras de arte, por exemplo – e transformar-se assim em um “auxiliar democrático por excelência”; (3) instruir e educar “as massas para elevá-las e fazê-las melhores”; (4) favorecer, no interesse do progresso, uma “ação moralizadora” sobre a classe operária. Por último, o procedimento fotográfico deveria garantir “benefícios” substanciais, com a condição de “vender muito e mais barato” (cf. Fernández, 2007, *on line*)

Nos anos 1850, o debate em torno da técnica fotográfica era considerável. Em Paris, os estúdios comerciais de fotografia multiplicavam-se com velocidade espantosa, seja para atender a demanda de imagens para cartões de visita, seja de estudos anatômicos para a academia, seja para a produção marginal de pornografia fotográfica. Entre os intelectuais e boêmios, o debate mais instigante não era se os pintores deviam usar a fotografia como base de seus trabalhos, e sim como responder de modo criativo ao desafio lançado pela técnica (cf. Worth, 2007, p. 59-65).

Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin esclarece-nos sobre esses desafios. Segundo o autor, mesmo que as novas circunstâncias

trazidas pelo desenvolvimento da técnica deixem intacto o conteúdo da obra de arte, elas desvalorizam, de qualquer modo, o seu aqui e agora e, principalmente, em um núcleo especialmente sensível: sua autenticidade.

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquivava do homem por meio da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional (Benjamin, 1987, p. 168).

Se, por um lado, a técnica permite ao observador a experiência de um tempo imediato, presente em uma imagem que, no seu aqui e agora, respira a aura do real – “um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós”, acentua Benjamin (1987 p 94) – por outro o que se atinge, o que se atrofia, na reprodutibilidade técnica da obra de arte é justamente a sua aura, essa “figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja”, define Benjamin (1987, p 170).

Na medida em que a técnica multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial, em fenômeno de massa, permitindo ao objeto reproduzido oferecer-se à visão e à audição em quaisquer circunstâncias, conferindo-lhe atualidade permanente.

Há ainda outro aspecto, a característica principal do processo fotográfico, que o distingue de outros processos de reprodução de uma obra de arte: fundição, cunhagem, xilogravura, litografia. Para Benjamin, essa característica consiste na preponderância do olho sobre a mão, que foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes.

Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral (Benjamin, 1987, p. 166).

Esse fato, por diminuir a distância entre indivíduo e obra, aliado ao capital em expansão, alterou profundamente a percepção da arte, desvinculando-a de seus aspectos tradicionalmente idealizados, e fazendo-a indagar insistentemente do seu papel social.

Observada em retrospectiva – uma atitude que Brassäi se permite na maturidade – a fotografia, na sua história pessoal, parece adaptar-se naturalmente a esse incontido sentimento de urgência que se apoderou dele em Paris, transformando-se no canal apropriado para descrever o amor pela cidade, amor esse que sintetiza, simboliza e confunde-se com sua paixão pela arte, com a qual mantém diálogo permanente até morrer, em 1984, aos 95 anos de idade.

Cabe aqui um comentário que Walter Benjamin incluiu na sua *Pequena história da fotografia* a respeito do retratista alemão August Sander, que se enquadra na atitude de Brassäi em relação ao seu objeto de interesse.

Nesse comentário, Benjamin nos conta do projeto que Sander (1876-1964) concebeu em 1922, denominado *Gente do século XX*. O objetivo desse projeto era mostrar a imagem fisionômica de uma época e ele “realizou esse trabalho de uma perspectiva científica”, diz (Benjamin 1987, p 103), como uma espécie de inventário de todas as características fisionômicas do universal humano. Os retratos foram agrupados em sete categorias que, *per si*, revelavam uma visão crítica do sistema social alemão sob a República de Weimar e, em uma amostra exibida no livro *Rosto do nosso tempo*, publicado em 1929, foi considerado por alguns contemporâneos como um importante material para investigação do ponto de vista científico. Mas, acrescenta Benjamin, esse não é o único mérito do trabalho de Sander. Nessa tarefa, ele não se comportou como cientista, não se deixou assessorar por teóricos racistas ou por sociólogos, mas partiu simplesmente da “observação imediata”. Essa observação, continua Benjamin citando Goethe

(...) foi por certo isenta de preconceitos, e mesmo audaciosa, mas ao mesmo tempo terna, no sentido de Goethe: “existe uma terna empiria que se identifica intimamente com o objeto e com isso transforma-se em teoria” (Benjamin 1987, p.103).

Havia neles um sentimento de urgência e, diante dos sombrios acontecimentos que a época anunciava, “uma necessidade vital” diz Benjamin (1987, p 103), de captar da melhor forma possível os traços fisionômicos de seus próximos, um olhar dirigido simultaneamente para si e para o outro, a humanidade daquela Alemanha que se esvaía. Por incluir entre suas categorias os velhos, os ciganos, os desempregados, os deficientes, Sander caiu no desagrado nazista. Em 1936, o livro *Rosto do nosso tempo*

foi confiscado, os originais destruídos. Sander retirou-se para o campo com o que guardou do seu arquivo e continuou a trabalhar sob condições precárias.



Figura 9. Sander: não somente o indivíduo, mas tudo que o cerca (Sander, 1928, Wikart).

Nas imagens de Paris e dos indivíduos que habitavam a noite de Paris registradas por Brassäi no entre guerras notam-se tanto a preocupação documental que pode servir de apoio à pesquisa científica quanto essa ternura de que fala Goethe citado por Benjamin. Brassäi não construiu teorias, mas, sim, uma percepção afetiva de Paris. Nesse sentido, é possível dizer que a poética visual de Brassäi é um ensaio de amor, que se torna o próprio assunto, auto referencia-se e contrapõe-se como alternativa para narrar, por meio do equipamento fotográfico, a coexistência em seu próprio interior (o do fotógrafo) de mundos paralelos como noite e dia – atitudes que o aproximam e, ao mesmo tempo, afastam-no dos manifestos e movimentos artísticos do período, notadamente o surrealismo.



B. 11/12

Figura 10. Brassai: retrato da Mome Bijou (Saint-Cyr, 2013, p.108).



Figura 11. Brassã: Prostituta na Place d’Italie. (Saint-Cyr, 2013, p. 129).

Não sem razão, a historiadora Marja Warehime nos diz que “em certos aspectos a carreira de fotógrafo de Brassã representa uma importante ponte para entender a cultura entre o século XIX e o modernismo surrealista porque certas frestas de transformações culturais transparecem através de seus ensaios visuais” (Warehime, 1996, p. 37). De fato, o que transpassa a obra de Brassã e que ainda pode nos emocionar é a experiência de modernidade que ela transmite: não apenas o período em que a sociedade industrializada que nos acompanha desde a virada do século XX conduziu à modernização, mas também o afeto e a perspectiva de um feixe de mudanças sociais, econômicas, políticas, culturais compreendido dentro dele mesmo no decorrer

de sua trajetória como artista. Para além da passagem dos estilos e escolas artísticas, é o tempo que se move na obra de Brassai, um tempo que nos é próximo e já é outro.

Embora a obra de Brassai abra caminhos largos e longos diante da história da fotografia, tratarei, nos capítulos que seguem, de dois aspectos de sua trajetória que de minha perspectiva são marcantes: a *flânerie* noturna e o trabalho original sobre os graffiti.

CAPÍTULO II – Noturnidades

Que é a beleza? Não é luz tampouco noite. É crepúsculo; engendro de verdade e mentira. Uma coisa intermediária (Goethe)¹².

II.1 Visões do entre guerras

Em 1930, Brassäi já havia comprado uma câmara fotográfica e vendido sua primeira fotografia. A mudança de ferramenta e do local de trabalho – do pincel e do estúdio para o gesto fotográfico e para a rua – parecia moldar-se certamente ao seu perfil de observador da cena contemporânea. Em *Henry Miller, grandeur nature*, Brassäi descreve, anos depois, algumas transformações notáveis durante os últimos anos da década de 1920.

Chapéus masculinos, especialmente os *chapeaux melos*, desapareceram, assim como *spats*, colarinhos falsos, as linhas de bonde, os lampiões a gás, cavalos (...). As mulheres, livres dos corpetes graças a Paul Poiret e Coco Chanel, tomaram um ar masculino, usam chapéus *cloche*, deixam os cabelos ao sabor do vento e vestem confortáveis saias *à la garçonne*” (Brassäi, 1975, p. 12).

¹² Goethe, J. W. Diálogo de Fausto com os espíritos. Obras completas. Tradução e organização Rafael Cansinos Assens. Madrid: Aguilar, 1974, v.1. , p. 789.



Figura 12. Brassai: corpos livres de corpetes e ar mais masculino em *No bar* (Sayag & Lionel-Marie. 2000, p. 78).

As mudanças, contudo, não se limitavam aos caprichos da moda. O mundo estava mergulhado em crise desde a quebra da bolsa de valores de Nova York, em uma quinta-feira de 1929. Em Paris, instala-se o período que Brassai chamou de “vacas magras” (Warehime, 1996, p. 30). Artistas com nome estabelecido no mercado de arte tiveram que vender suas casas e apartamentos, enquanto os menos afortunados ficaram pressionados pelo valor dos aluguéis: para não arcar com os gastos da alimentação, muitos passaram a frequentar as “casas de sopa” (Warehime, 1996, p. 32). Os americanos que em Paris haviam colonizado a rue Vavin com sua arte, deixaram a cidade, aos bandos. “À medida que a crise piorava, Montparnasse esvaziou-se de seus artistas estrangeiros”, lembra Brassai (Brassai, 1975, p. 13)d.

Na Alemanha, o agravamento da crise e a ascensão do nazismo refletiram-se no mercado de notícias. A demanda dos jornais e revistas por artigos de correspondentes caiu sensivelmente. Em carta aos pais, Brassai lamenta.

A crise [na Alemanha] chegou bem na hora em que eu começava a ter uma renda decente – e os três ou quatro mil francos por mês pareciam garantidos. Os jornais começaram a estrangular seus orçamentos, a reduzir os valores pagos e a demanda por repórteres *freelancer* (Brassaï, [1931] 1997, p. 182).

O cenário era incerto. A intolerância política, que parecia dormente depois do choque de crueldade da Primeira Guerra Mundial, voltou a impregnar o ar com rajadas quentes de ódio. Nada, no horizonte, acenava com a possibilidade de um desfecho pacífico. Intimamente, Brassaï comemorou a compra de seu próprio equipamento fotográfico, incluindo um ampliador, como um passo bem dado que o livrou das flutuações do mercado e garantiu o domínio da técnica fotográfica (Brassaï, [1931] 1997, p. 182). Para economizar recursos, desistiu da ideia de alugar um *atelier* e resolveu negociar um quarto ao lado do seu, na pensão onde morava. “Não dá mais para contar com os [jornais] alemães”, pensou. “Por sorte estou preparado para isso” (Brassaï, [1931] 1997, p. 184).

A estratégia de Brassaï para o novo cenário não estava baseada apenas na esperança de uma situação melhor. Seu objetivo era conquistar autonomia financeira, desenvolvendo seu trabalho e criando uma rede de relacionamentos no próprio território francês (Brassaï, [1931] 1997, p. 184). O investimento e o esforço deram frutos. Às vésperas da passagem do ano de 1932, Brassaï não era mais um desconhecido no *metiér* editorial francês. O grego Efstratios Eleftheriades, dito Tériade, crítico de arte e um dos mais importantes editores dos anos 1930 a 1960, foi também um dos primeiros a dar atenção ao trabalho do fotógrafo, conta Brassaï aos pais, mencionando “um longo e detalhado artigo” em que é citado (Brassaï, [1931] 1997, p. 185). Começava ali uma parceria que seria estendida, em 1933, à mais importante revista surrealista do período, a *Minotaure*.

Publicada em Paris entre 1933 e 1939 com o objetivo de reunir em suas páginas o pensamento da vanguarda artística, a revista sucedeu, cronologicamente, a outras duas publicações contestadoras: *La Révolution surréaliste* (1924-1929) e *Le Surréalisme au service de la révolution* (1930-1933), ambas editadas por André Breton. Mais ambiciosa que suas antecessoras, tanto no projeto gráfico quanto no espectro de atuação, a *Minotaure* – tendo à frente dois grandes nomes da edição de arte, o suíço Albert Skira e o grego Tériade – incorporou ao quadro de seus colaboradores figuras aparentemente

irreconciliáveis na vida intelectual dos anos 1930 em Paris, como Breton e Georges Bataille e, ao mesmo tempo, abriu espaço para os grandes temas do surrealismo. Como única condição a Breton, líder do surrealismo que à época enfrentava críticas por não admitir divergências internas no grupo, Skira impôs que ele se abstinhasse de usar a revista como instrumento político de suas próprias opiniões. Nesse formato, que se pretendia menos sujeito às querelas provocadas pelos “ismos” radicais, e mais comprometido com a universalidade da arte, a revista atraiu um grande número de intelectuais e artistas, interessados na possibilidade de ampliar a visibilidade de seus trabalhos e de suas ideias. Vale dizer que, à época, uma opinião reproduzida, um artigo escrito, uma imagem publicada na *Minotaure* equivalia a um atestado da pertença de seu autor aos quadros da vanguarda parisiense – situação a que Brassai ascende pelo sucesso de seu livro de fotografias *Paris de Nuit*, publicado em dezembro de 1932 pela *Arts et Métiers Graphiques*.

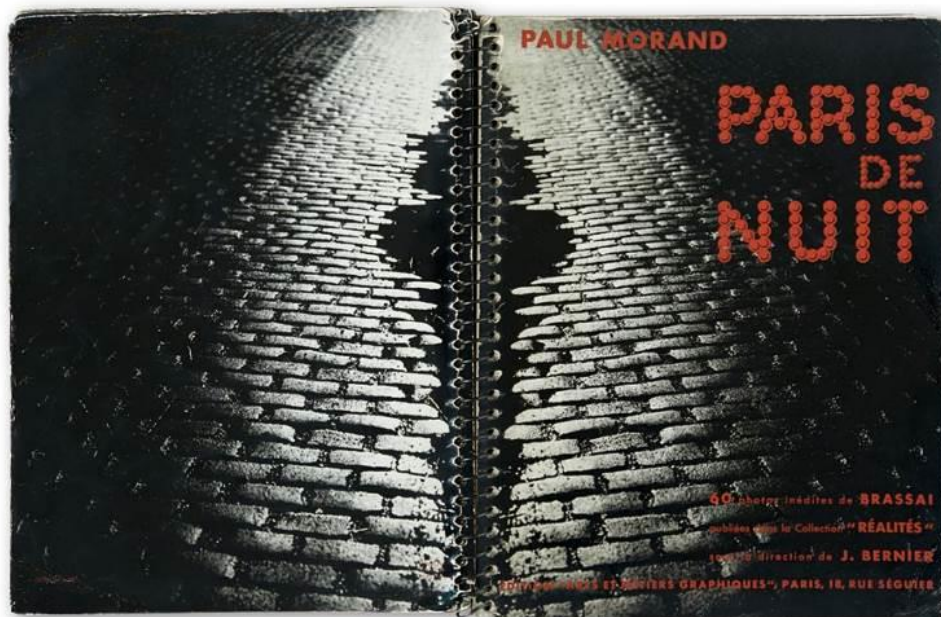
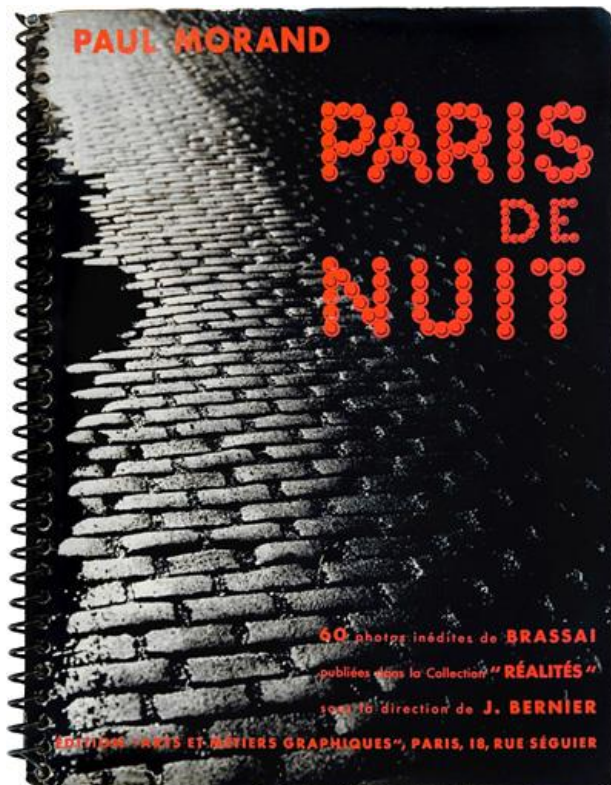


Figura 13. Brassai: Paris pela ótica da noturnidade.

II.2 Brassai flâneur

A consagração da arte fotográfica de Brassai não foi fruto do acaso. Ao contrário, toda a fluidez narrativa, a autenticidade e o impacto dos cenários explorados naquela Paris noturna, vêm da intimidade profunda com as ruas, adquirida por ele na

prática da *flânerie*. Nesse sentido, a vivência do *flâneur* em Brassai antecede a da fotografia, como se o hábito de perambular pelas ruas até a madrugada tivesse funcionado nele como uma espécie de câmara escura, onde os enquadramentos e as cenas da vida noturna parisiense, capturada em suas errâncias, seriam depois reveladas em duas obras: *Paris de nuit* e, 30 anos depois, *Le Paris secret des années 30*. Nessa viagem pela paisagem urbana, o destino de Brassai é a própria teatralidade da cidade, confrontando “os olhares acomodados e as falsas aparências do senso comum” (Biondillo, 2014, p. 46). Porém, é olhando para a função que Brassai exercia como jornalista, e a mobilidade social que a profissão permitia-lhe, que podemos explicar a intimidade de Brassai com a cidade de Paris.

Para o jornalista, o conhecimento das ruas, suas gentes, seus becos, suas manias é ou deveria ser matéria-prima de trabalho, instrumento de orientação em alto-mar. Ele a fareja, ele a presente, ele a ausculta. Em alguns casos, raros, esse comportamento torna-se natural. Para Benjamin, trata-se de uma arte que “aprendi tardiamente, ela tornou real o sonho, cujos labirintos nos mata-borrões de meus cadernos foram os primeiros vestígios” (Benjamin, 2000, p. 73).

A seu tempo, Brassai também aprendeu que orientar-se em uma cidade não significava muito. A cidade é um ser mutante, assim como o *flâneur* também o é. Resulta disso um início de diálogo, em que ele indaga – de um fragmento, uma sombra, um detalhe, um olhar – e a cidade responde-lhe de “um lugar onde ecoam vozes do passado acordadas pelas lembranças” (Ferrara, 1993, p. 218).

Brassai não se definia jornalista. Era um jornalista de passagem, como um detetive que usa o disfarce de detetive para assegurar o ganha-pão. Conhecia as regras do jogo e sentia prazer na mobilidade social que o trabalho oferecia. Brassai era capaz de circular tanto entre os trabalhadores noturnos, os acendedores de lampiões, as prostitutas e seus clientes, quanto participar dos eventos da Paris do brilho e luxo.

Além do submundo e boemia, eu estou agora fotografando a alta sociedade, mas com a mesma paixão, porque todas as classes me interessam igualmente (Brassai, 1997 [1935], p. 215).

Benjamin nos diz que o jornalismo é uma das bases sociais, talvez a mais significativa, da *flânerie*. “É como *flâneur* que o literato se dirige ao mercado para se vender” (1994, p. 225). Essa operação mercantil tem seus segredos.

O jornalista comporta-se como *flâneur*, como se também soubesse disso. O tempo de trabalho socialmente necessário para a produção de sua força específica de trabalho é, de fato, relativamente elevado. No que ele se empenha em fazer com que suas horas de ociosidade no bulevar apareçam como uma sua parcela, ele o multiplica, multiplicando assim o valor de seu próprio trabalho. Aos seus olhos e também, muitas vezes, aos de seus patrões, esse valor adquire algo de fantástico. Contudo, isso não aconteceria se ele não estivesse na situação privilegiada de tornar o tempo de trabalho necessário à produção de seu valor de uso acessível à avaliação pública e geral, na medida em que o despende e, por assim dizer, o exhibe no bulevar (Benjamin, 1994, p. 225).

Mas Brassai era um jornalista às avessas. Investe o “valor de exposição” mencionado por Benjamin entre os seus amigos artistas. Depois, passado um período de maravilhamento, consagra-o à uma *flânerie* noturna e solitária em regiões de Paris das quais o espectador de bulevar raramente se aproxima e onde o seu valor imediato de mercado tende a crescer apenas entre os frequentadores habituais dessas paragens: prostitutas, marginais, trabalhadores noturnos, policiais e um ou outro boêmio.

O deslumbrante centro de Paris que Brassai encontra no entre guerras não é o mesmo que o poeta Charles Baudelaire conheceu em processo de imposição e no qual anteviu em seu poema “O cisne”, a destruição das raízes profundas do cidadão com o ambiente.

Paris muda! mas nada em minha nostalgia
Mudou! novos palácios, andaimes, lajeados,
Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,
E essas lembranças pesam mais do que rochedos (Baudelaire, 1985, p. 327-8).

No século XIX, a aceleração da modernidade acontecia na cidade. Pelas ruas da metrópole, o capital em expansão, associado aos adventos tecnológicos, davam o ritmo para o mundo, o novo mundo, onde Paris, a capital cultural do Ocidente, “fornecia o

modelo de paisagem, gostos, hábitos cotidianos que deveriam estar visíveis em qualquer cidade que se pretendesse moderna” (Entler & Oliveira Jr, A.R, 2003, on line).

Concluídas, as reformas arquitetônicas, empreendidas naquela ocasião pelo Barão Haussmann em nome da edificação de um cenário de progresso, provocaram a partição da cidade em duas, não só no plano físico, mas também no social. Pequenos comerciantes, vendedores ambulantes, drogados, prostitutas, marginais haviam sido empurrados do centro onde viviam para a periferia urbana, onde continuaram a viver como o reverso de um dia artificialmente iluminado. De certo modo, era ali que o coração daquela Paris do século XIX ainda batia, fora de um corpo feito sob medida para ser exposto como mercadoria em feiras internacionais. Esse é um dos rostos da Paris noturna de Brassai.

Vale ressaltar que Brassai não migrou do jornalismo escrito para o fotográfico. Ele concentrou seus textos na imagem, usando da linguagem técnica da fotografia para narrar a emoção de um acontecimento. Quando Benjamin nos fala do autor como produtor, durante uma conferencia em Paris¹³, considera que para modificar algo, é preciso modificar o aparelho produtivo em que esse “algo” está imerso, isto é, significaria derrubar uma daquelas barreiras, superar uma daquelas contradições que acorrentam o trabalho produtivo da inteligência. Nesse caso, trata-se da barreira entre a escrita e a imagem. “Temos que exigir dos fotógrafos a capacidade de colocar em suas imagens legendas explicativas que as liberem da moda e lhes confirmem valor de uso revolucionário”, continua Benjamin (1994, p. 225). E concede

(...) mas só poderemos formular convicentemente essa exigência quando nós, escritores, começarmos a fotografar. Também aqui, para o autor como produtor, o progresso técnico é um fundamento do seu progresso político (Benjamin, 1994, p. 225).

Brassai não escolheu a fotografia somente por “questões práticas” (Brassai, 1997 [1978], p. xvii). A curiosidade do artista, aliada ao potencial revelador que o meio técnico apresentava, foi determinante na exploração da linguagem fotográfica.

¹³ Pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934, durante um encontro com escritores interessados em discutir os problemas colocados pelo avanço de ideologias totalitárias. À época, Benjamin vivia exilado na França devido à ascensão do nazismo na Alemanha.

Na realidade, assim que aprendi a usar a câmera, perdi o interesse em ter as minhas fotografias publicadas como ilustração em artigos comissionados (...). Ao mesmo tempo, entendi que não era de modo algum irrelevante a forma de expressão que um artista escolhe em sua época. A fotografia pareceu-me o meio específico do nosso tempo (Brassaï, 1997 [1978], p. xvii).

Por ser a câmera fotográfica esse instrumento “capaz guardar, de forma concentrada, os traços do todo”, nos diz Hanna Arendt (1968, p. 29), Brassaï se valerá do instrumento para revelar seus textos fotográficos, adensando na imagem sua própria leitura da realidade.

II.3 O olhar da noite

Como *flâneur*, Brassaï apreendeu a aceleração do tempo em relação imediata com as mudanças visuais. No seu processo particular de impregnação sensorial pelo palmilhar das ruas para ganhar a intimidade do objeto, a noite lhe é benéfica. Como um *flâneur* noturno, Brassaï escreve:

Eu gosto do natural: quando a pessoa olha para você francamente. O olhar é o mais importante em uma face. Há uma espécie de solenidade, a solidão quando se olha para um alvo. É quase escultura (Hill & Cooper, 1979, p. 42).

A noite – essa “deusa nascida destronada” e “grande protetora dos tímidos”, nas palavras de Fernando Pessoa¹⁴ é, para Brassaï, a vida de uma humanidade noturna que suas fotografias registrarão em alegrias e desconsolo. Cafés e hotéis de curta permanência, bordéis, toxicômanos, prostitutas, casais de namorados, bando de malfeitores, ruas desertas mal iluminadas, paisagens de bruma ou chuva, são cenários diurnos transfigurados pela noite, pela poesia do tempo que reveste essas personagens.

Semanticamente, esse dualismo de inspiração surge na obra de poetas e pode ser agrupado em torno de palavras-chave como “luz” e “trevas” e equivalentes a “puro” e “sombrio” – encontradas, por exemplo, na obra de Paul Valéry citado por Gilbert Durand, em *Estruturas antropológicas do imaginário* (1969). Segundo Durand, esses

¹⁴ *Vem, Noite antiquíssima e idêntica*. Poesia de Álvaro de Campos. Fernando Pessoa. Lisboa: Ática, 1944 (imp. 1993), p. 155. 1ª publ. in *Revista de Portugal*, nº4. Lisboa: Jul. 1938.

dois termos se opõem e configuram os polos que situam “o enquadramento do *décor* poético” do universo valeriano. Em torno do primeiro gravitam palavras como céu, ouro, dia, sol, luz, grande, imensa, divina, sólida, forte, dourada. À volta do segundo estão palavras como amor, segredo, sonho, profundo, misterioso, solitário, triste, pálido, lânguido, lento, pesado. Apoiado em outros estudos, Durand nos diz que essa dupla polarização pode ser observada não só na obra de Valéry, mas em “toda a literatura do Ocidente, irremediavelmente platônica” (1969, p. 69) e associa-os ao ancestral simbolismo contido nas imagens do dia e da noite.

Ao contrário do dia, a noite é absoluta e, por isso mesmo, sagrada. “A noite têm existência simbólica autônoma”, lembra Durand (1969, p. 69), contrapondo as imagens geradas pela noite ao regime de antítese que governa as que são geradas pelo dia: “não há luz sem trevas ao passo que o inverso não é verdadeiro”. À Brassai, interessa o que é absoluto e essencial, atributos que ele identificará na noite parisiense.

Assim, encontrará destino na noturnidade que reconhece em si, forma e estrutura de sua arte feita para transcender o real percebido no diurno e transformá-lo em assombroso reflexo do concreto. Escreve:

Ela [noite] nos enerva e nos surpreende com seu estranhamento; libera poderes dentro de nós que eram controlados pela razão durante o dia (...)Eu amo a forma como as aparições noturnas pairam no limite da luz; não há tal coisa como a escuridão (Brassai, 2000, p. 98).

Paul Morand, no prefácio de *Paris de Nuit* (1933), também reconhece nas imagens noturnas de Brassai essa capacidade de fazer emergir do crepúsculo novas realidades. “A noite não é o negativo do dia, não há mera transposição como em uma chapa fotográfica”, escreve Morand, “outra imagem, completa, emerge do anoitecer.” (Morand in Brassai, 2001, s/p.).

Existe, nessa postura noctívaga, uma clara perspectiva de valores. A noite de Brassai não é aquela percorrida por animais das trevas, monstros do inconsciente em cavalgadas fúnebres associados ao movimento brusco e à fuga do destino, à errância maldita identificada por Durand (1969, p. 78) em Jean Valjean, o eterno fugitivo de Victor Hugo; no Goethe romântico ou em Nerval. Essa imaginação da noite como trevas nefastas, escuridão caótica que acompanha como um duplo a imaginação da luz e

do dia (cf Durand 1969, p. 98) está ausente das imagens que Brassai. Ao contrário, é por meio da luz noturna, difusa e escassa, que Brassai define e valoriza os contornos, o volume e a forma dos objetos; belezas que o olhar urbano, diurno e distraído, não percebe.



Figura 14. Brassai: Pont-Neuf na bruma (Sayag & Lionel-Marie, 2000, p. 39).

CAPÍTULO III – A cidade

III.1 – Ruas e rostos

As fotografias de Brassai atravessam as ruas da cidade, aquelas que André Breton descreve em *Nadja* (1928) e consagra como “o único campo de experiência válido” da modernidade (Breton, 2009, p. 133). Na verdade, fragmentos de lembranças que se juntam na memória como decorrer de um dia, sem que alguma ordem lógica justifique o seu estar ali. O romance começa com uma pergunta: “quem sou eu?”. É *Nadja*, essa criatura inspirada que o autor/personagem encontra no acaso de uma deambulação diurna, que lhe responde através de um olhar noturno que se diverte em examinar o rosto dos passantes para adivinhar o que escondem e, principalmente, perceber o mundo através de um prisma que faz ascender à outra realidade, surreal.

As fotografias de Brassai também trafegam por aquelas ruas que Eugène Atget havia registrado em imagens de edifícios, lojas, monumentos despidos de gente, rostos, povoados de objetos. Benjamin considera Atget como o precursor da fotografia surrealista, do olhar surrealista. Depois de conhecer o álbum *Eugène Atget, photographe de Paris*, editado por Berenice Abbott, assistente de Man Ray, o filósofo escreve sobre o impacto que lhe causou aquela visualidade completamente diferente da fotografia urbana difundida até o momento. Segundo Benjamin, Atget

(...) foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos durante a época de sua decadência. Ele saneia essa atmosfera, purifica-a: começa a libertar o objeto da sua aura, nisso consistindo o mérito incontestável da moderna escola fotográfica (Benjamin 1987, p.100-1).

Comparadas à experiência da cidade surrealista descrita por Breton em *Nadja*, ou à paisagem fantasmática fotografada à luz do dia por Atget, as fotos noturnas de Brassai se distinguem sutilmente de ambas. Por um lado, parecem perseguir uma “escrita com a luz” não retórica ou literária, mas em referência direta ao significado etimológico da palavra fotografia. Nesse sentido, sabe-se que a luz da noite é a que melhor se adapta à revelação dos elementos ocultos da realidade, envolvendo objetos, monumentos, rostos e corpos naquela espécie de materialidade-imaterial que lhe é própria.

Por outro lado, embora Brassai também tenha fotografado “as ruas como quem fotografa o local de um crime (...) por causa dos indícios que ele contém”, como Benjamin escreveu a propósito de Atget (Benjamin, 1987 p 174), ele raramente despovoava a cidade de seus habitantes, corpos que situa como elementos da realidade noturna, destinada a desaparecer com a luz do dia – o que, de certa forma, envolve esses corpos na beleza melancólica das antigas fotos “em que a aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto”, como escreve Benjamin em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (1987 p 174).



Figura 15. Brassai: Boulevard Clichy (Saint-Cyr, 2013, p.128).



Figura 16. Brassai: coluna Morris, mural do que acontece na cidade (Brassai, 1933, p. 10).

As ruas noturnas que Brassai fotografa contêm a história da cidade, a de seus moradores, andarilhos e heróis, em uma espécie de “anamorfose da consciência desperta” (cf Matos, 1997, p. 81-83), sem estágios intermediários definidos, não separando corpo e alma, técnica e existência. Brassai, em outras palavras, inverte o racionalismo filosófico da consciência diurna e da loucura noturna. Não por acaso, então, Nadja, louca à luz do dia é, à noite, uma dimensão da intimidade da cidade consigo mesma. O que é estranho ao dia, torna-se familiar à noite.



Figura 17. Brassai: monumento ao Marechal Ney e luminoso de hotel (Saint-Cyr, 2013 p.38).

Deslocando estes sentidos surrealistas e desviando-os, as fotos de Brassai, invertem o real e a imagem do real, causam estranheza porque recusam o simples ato de ver como condição suficiente para perceber a realidade múltipla - não porque o sensível seja enganoso, como na metafísica cartesiana, mas porque, ao capturar um recorte

instantâneo de um fluxo ininterrupto, a imagem apresenta-se como a duplicação de um não real, uma ‘pouca realidade’ como diz André Breton¹⁵.

No entanto, o próprio Breton, e Brassai próximo a ele, concebe que, aparentemente, isso é tudo o que o homem possui:

Cada vez mais me convenço que o elemento gerador por excelência do mundo que queremos fazer nosso no lugar do antigo, nada mais é do que os poetas chamam “imagem”. A vacuidade das ideias não escapa a um exame superficial. Os modos de expressão literária mais elaborados, sempre mais ou menos convencionais, impõem ao espírito uma disciplina à qual, convenci-me, ele não se presta. Somente a imagem, no que ela tem de imprevisível e súbito, me fornece a medida da libertação possível, e essa liberdade é tão completa que chega a amedrontar-me. É pela força das imagens que, no transcorrer do tempo, poderão completar-se as verdadeiras revoluções. Em algumas delas já se percebe a força de um terremoto. Contém aquele singular poder que o homem possui e que poderá fazer aflorar em uma escala cada vez maior, se assim o quiser (Breton *apud* Michaux, 1992, p. 266)

À noite, as ruas parecem mais amplas, sinuosas e estranhas. A fotografia de Brassai, ao iluminar a noturnidade com a luz de um crepúsculo artificial assume essa “pouca realidade” velada na imagem, semelhante à que Breton menciona, instalando-as em um patamar intermediário entre o visível e o invisível. Trata-se, de certo modo, de uma resposta às questões surrealistas que buscavam uma expansão das fronteiras entre a imaginação e a realidade.

¹⁵ Breton, A., *Introduction au discours sur le peu de réalité* (1924). Oeuvres Complètes II. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, p. 265-80.



Figura 18. Brassai: Sarjeta e rua deserta (1933, p. 14).

Brassai frequentou os círculos ligados ao surrealismo no começo de sua carreira como fotógrafo. Conhecia os representantes do movimento, inclusive os dissidentes dele, mas nunca se filiou formalmente ao grupo. O surrealismo como movimento artístico e político, com suas propostas e polemicas, parecia correr distante de sua ambição artística, “mais voltada para a observação e ironia que para protestos e manifestos”, nos diz Warehime (1992, p. 38). Contudo, embora haja um distanciamento

entre a forma de pensar de Breton e a de Brassäi, o Surrealismo, como conceito e orientação, é uma chave importante para a compreensão do trabalho do fotógrafo.

Nos anos 1930, quando Brassäi estava totalmente envolvido com a vida cultural e artística de Paris, foi o período de maior envolvimento no Surrealismo. Significativamente, esse período foi muito rico e produtivo para ele (cf. Warehime, 1992, p. 35). Não apenas Brassäi estava em contato com alguns dos mais importantes artistas modernistas, como a própria percepção de si mesmo, como artista, estava em transformação à medida que ele experimentava uma série de diferentes formatos e técnicas criativas, servindo de inspiração para muitos de seus trabalhos subsequentes. Em outras palavras, embora ele recusasse atrelar suas concepções artísticas e políticas às de um grupo definido, ele compartilhava a opinião daquele círculo mais amplo que percebia a experiência íntima como uma possibilidade “de iluminação profana, de inspiração materialista e antropológica”, da realidade exterior – uma porta de vaivém para fora como Breton descreveu o livro *Nadja* (apud Benjamin 1987, p. 23). “Quem percebeu que as obras desse círculo não lidam com a literatura, e sim com outra coisa – manifestação, palavra, documento, *bluff*, falsificação, se se quiser, tudo menos literatura –, sabe também que são experiências que estão aqui em jogo, não teorias, e muito menos fantasmas” escreve Benjamin em “Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia” (Benjamin, 1987, p 23)

A afirmação surrealista de que realidade e surrealidade são “vasos comunicantes”¹⁶ – e que abaixo ou além dos eventos comuns existe outra realidade que pode ser apreendida se o observador abandonar a familiaridade da luz do dia para adotar uma nova perspectiva pode ter sugerido a Brassäi, “uma outra dimensão de investigação da cidade”, nos diz Warehime (1996, p. 5). É no contexto desse princípio de “desfamiliarização” que muito do seu trabalho dos anos 1930 se desenvolve.

Ao generalizar esse princípio de desfamiliarização, o observador surrealista [Brassäi] se torna algo como um explorador-etnógrafo cuja própria cultura se transforma em um campo de estudo (Warehime, 1996, p. 5).

¹⁶ Expressão usada por Breton no título do livro *Les vases communicantes*, de 1932, retirado da Física, obra em que os pilares centrais do Surrealismo vão encontrar uma síntese.

A exploração noturna de Paris feita por Brassäi como um mundo que existe no limite da luz e, nessa fronteira, é estrangeiro à cidade, tem conotações de “etnografia surrealista”¹⁷, assim como sua fascinação pelos *graffitis* traça um paralelo com a atração surrealista pelas culturas primitivas.

III.2 Fotografia noturna

A exploração feita por Brassäi no espaço urbano parisiense concentra-se basicamente em duas obras: *Paris de nuit* (1932) e *Le Paris secret des années 30* (1976). Apesar de publicadas em décadas diferentes, de acordo com a demanda e interesse editorial, todas as fotografias apresentadas em ambos os livros foram produzidas no mesmo período, entre 1930 e 1933, durante a *flânerie* noturna do artista.

O primeiro livro é contemporâneo e sincrônico, feito a partir de um processo intuitivo. O segundo, lançado 40 anos depois, é retrospectivo e diacrônico, em um processo reflexivo de edição de imagens do artista: foi publicado simultaneamente nos Estados Unidos, Reino Unido, Alemanha, Japão, e reeditado em 1988.

No primeiro trabalho, *Paris de nuit*, publicação que confere à Brassäi o impulso necessário para divulgar e consolidar seu trabalho no *metiér* editorial e artístico europeu, a seleção de 64 imagens volta-se para a monumentalidade do espaço urbano, evidenciando o contraste entre ambientes abertos e fechados, espaços públicos e privados. A simplicidade com que Brassäi capta esses contrastes é, ela própria, um dos elementos da composição. Por exemplo, fotografias que mostram os parques da cidade com os portões fechados e trancados. Espaços sombrios surgem então na frente do espectador, situado fora dos limites proibidos (Warehime, 1996, p. 64).

¹⁷ No ensaio *On Ethnographic Surrealism* (in *The predicament of Culture* Cambridge: Harvard University Press, 1988) James Clifford mostra o quanto fazer etnografia nos anos 1920 era uma maneira de se concretizar a crítica surrealista da sociedade através da justaposição de diferentes maneiras de ser equivalentes.



Figura 19. Jardins de Luxembourg (Brassaï, 1932, p. 15).

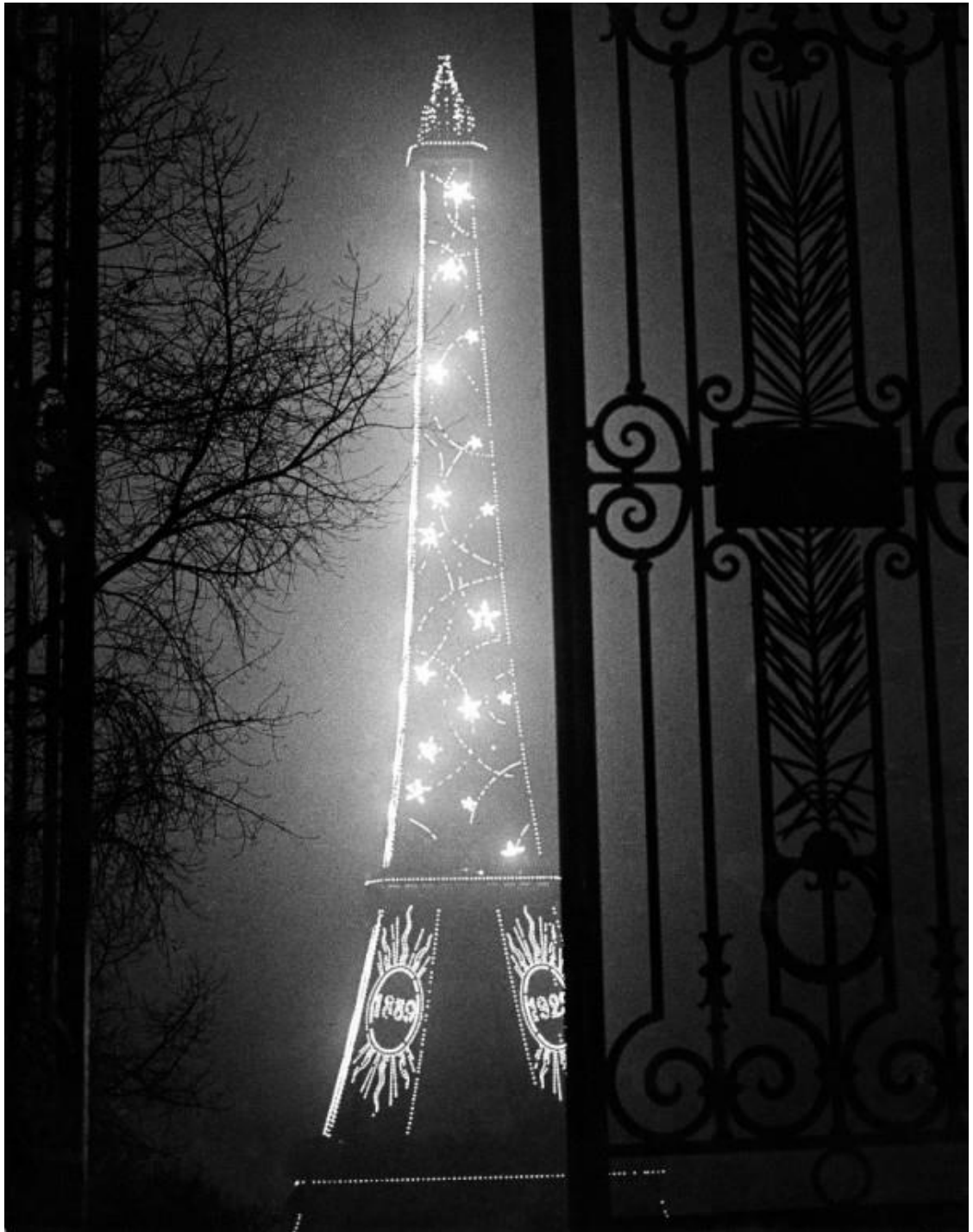


Figura 20. Brassai: Aparições fantasmáticas (1932, p. 57).

Por outro lado, em *Le Paris secret des années 30*, Brassäi volta-se para o indivíduo e trabalha a ambiguidade entre a escuridão e a luz, o dualismo entre interior e exterior da cena, fazendo contraponto às tensões das desigualdades de gênero e das classes sociais¹⁸

(...) espaços espelhados dos cafés, salões de dança, e bordéis abertos para ruas escuras, onde os trabalhadores da noite se entrecruzam com turistas, boêmios, vagabundos, pensadores e prostitutas. A cidade de Brassäi era a Paris de Henry Miller, Picasso e os Surrealistas, uma cidade em que, circular pelas ruas poderia te conduzir a qualquer lugar (Warehime, 1996, p. 22).



Figura 21. Brassäi: Casal e jogo de espelhos (Saint-Cyr, 2013, p. 77).

¹⁸ A tese apresentada por Inês Cordeiro Silva Dias em 2007, intitulada *A figura da prostituta em Henry Miller e Brassäi*, apresenta um estudo feminista sobre o olhar do escritor e do fotógrafo em relação às prostitutas. Como se sabe, essa personagem é central na modernidade estética, sendo uma das metáforas da cidade e do próprio artista. De fato, o livro de Brassäi *Les Paris secret des années 30*, aborda as casas de prostituição como um dos componentes principais para o entendimento dos espaços urbanos e da vida social naquela Paris do passado, olhada retrospectivamente, como se folheássemos um álbum de fotografias antigas.



Figura 22. Brassai: Padeiro, 1932 (Sayag & Lionel-Marie. 2000, p. 51).



Figura 23. Brassai: Operários, 1932 (Sayag & Lionel-Marie. 2000, p. 51).

A documentação de cenas noturnas no começo do século XX exigia do praticante da arte fotográfica muita habilidade. Para além da abordagem, do enquadramento e do assunto, barreiras relacionadas ao desenvolvimento de películas fotográficas mais sensíveis à luz, bem como seus químicos reveladores e fixadores, ainda eram questões em desenvolvimento na indústria. Insumos caros talvez tenham forçado Brassai a economizar os recursos que tinha em mãos. Das 64 fotos de *Paris de nuit*, “mais de ¼ das imagens eram chapa única, ¼ havia duas imagens do assunto e o restante não apresenta mais que três variações sobre mesmo tema” (Sayag, 2000, p. 19).

Essas dificuldades não permitiam que Brassai trabalhasse com a improvisação. Ao contrário dos equipamentos atuais, o equipamento que usava era pesado e de transporte difícil. Para calcular o tempo de exposição necessário em cada cena, o fotógrafo desenvolveu um método próprio e bastante peculiar: aguardar o tempo que demorava para fumar um cigarro Gauloise. Com o seu chapéu puxado sobre a testa e seus longos paletós, Brassai poderia “ser confundido com um espião, se não fosse pela sua câmera Voigtländer Bergheil de lente fixa 6.5×9 cm em cima de um tripé de madeira”, nos diz Alain Sayag (2000, p.19).

No entanto, seu *modus operandi* era tudo menos imperceptível e estava distante do sutil *momento decisivo*, termo associado ao fotógrafo Henri Cartier-Bresson¹⁹. Adepto da cena estática, Brassai adaptava-se melhor à ideia proustiana de “fotografia mental” (Brassai, 2005, p. 16), um substrato de um desencadeamento pictórico e narrativo do cotidiano. Ou, nas palavras de Brassai:

¹⁹ Henri Cartier-Bresson (1908-2004), é considerado um dos precursores do fotojornalismo e um dos mestres da técnica conhecida por *candid camera*. Nessa técnica, que ele transformou em arte, o objetivo é capturar a vida em ação, sem aquela interrupção do fluxo que uma foto posada pode sugerir. Exige do fotógrafo sensibilidade para o que Cartier-Bresson chamou “momento decisivo”, um instante imerso no cotidiano. A expressão, que define o seu trabalho artístico, foi tirada de uma frase atribuída ao Cardeal de Retz (1613-1679) – “*Não há nada nesse mundo que não tenha um momento decisivo*”. Cartier-Bresson explicita o conceito: “Tirar uma fotografia é prender a respiração quando todas as faculdades convergem para a mesma face da realidade fugidia. É nesse momento que a obtenção de uma imagem se torna uma grande alegria física e intelectual (...). Para mim, a fotografia significa reconhecer, simultaneamente e em uma fração de segundo, tanto a significação de um fato quanto a rigorosa organização das formas perceptíveis visualmente que lhe dão significado (...). É colocar a cabeça, o olho e o coração no mesmo eixo” (*apud* Fundação Cartier-Bresson: tag the artist). O estilo influenciou gerações de fotógrafos que se dedicaram à reportagem, retratando seus assuntos e personagens, famosos ou não, em momentos de total descontração em relação à câmera ou mesmo sem o conhecimento dela. Embora o fotojornalismo e a *candid photography* tenham se associado muitas vezes – inclusive em Cartier-Bresson – os dois não são exatamente sinônimos, uma vez que o primeiro tem por objetivo contar uma história em imagens e o segundo não tem, em princípio, preocupações narrativas.

(...) com a fotografia, são novos olhos que se abrem para o mundo, diferentes do olhar humano e que, mesmo guiados pelo cérebro e a personalidade de um operador, conservarão sua especificidade, esse algo insubstituível por qualquer outra arte: a objetividade face à realidade, a autenticidade do instante (Brassaï, 2005, p. 49).

Tentativas e erros podem ter desperdiçado algumas de suas preciosas chapas no começo mas, conforme ia testando a limitação do equipamento durante a noite, era ele próprio quem encontrava a solução para as questões técnicas que surgiam. De acordo com um artigo publicado em *Arts et Métier Graphiques*, em 1933, o problema mais difícil que Brassaï enfrentou durante os registros noturnos foi fotografar sob a iluminação artificial das lâmpadas da cidade (Warehime, 1997, p. 33). Essas luzes eram essenciais para refletir sua visão da cidade, possibilitando que ele contrastasse zonas luminosas com a gradação sutil de cinzas e pretos produzida pelo cruzamento das sombras borradas pela escuridão. Para controlar o efeito dos halos que se formavam em volta das lâmpadas, no opaco mar de negro, Brassaï usou uma solução mais táctica que técnica: aproveitou os elementos do próprio cenário – uma árvore, um poste, uma ponte – para converter, sempre que possível, a luz direta em indireta. Fotografar em clima chuvoso ou enevoadado também oferecia uma solução para absorver ou refletir a luz e atenuar contrastes excessivos. Inevitavelmente, nos diz Warehime, o esforço de Brassaï em obscurecer as fontes diretas de luz “influenciaram seu senso de composição e sua forma de enquadrar a cena, tornando-se uma característica marcante em seu trabalho” (Warehime, 1997, p. 34).

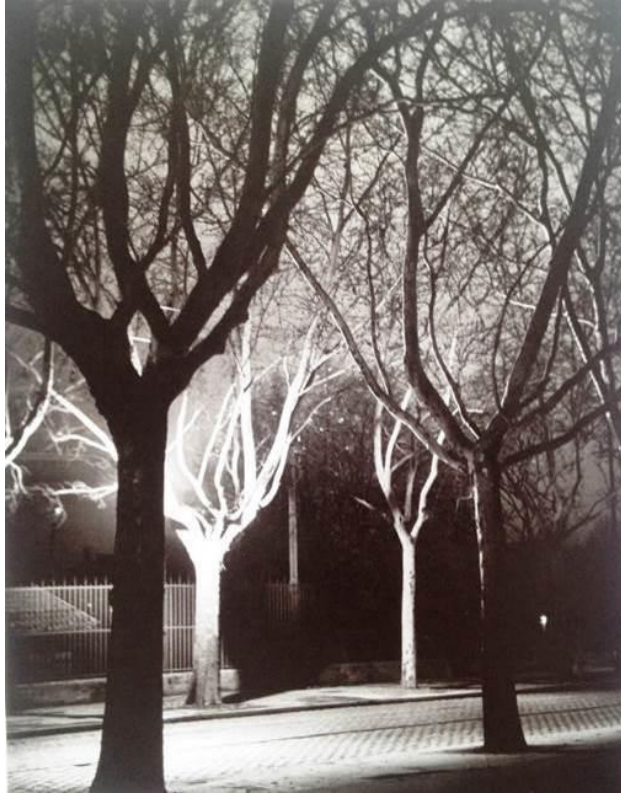


Figura 24. Brassai: Conversões luminosas (Sayag & Lionel-Marie, 2000, p.48-9).

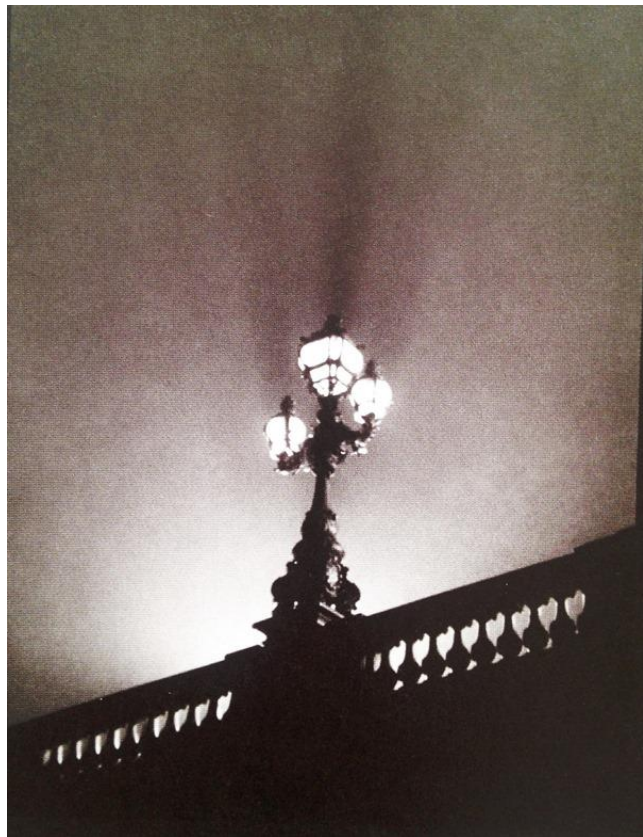


Figura 25. Brassai: neblina e luz (1933, p.157).

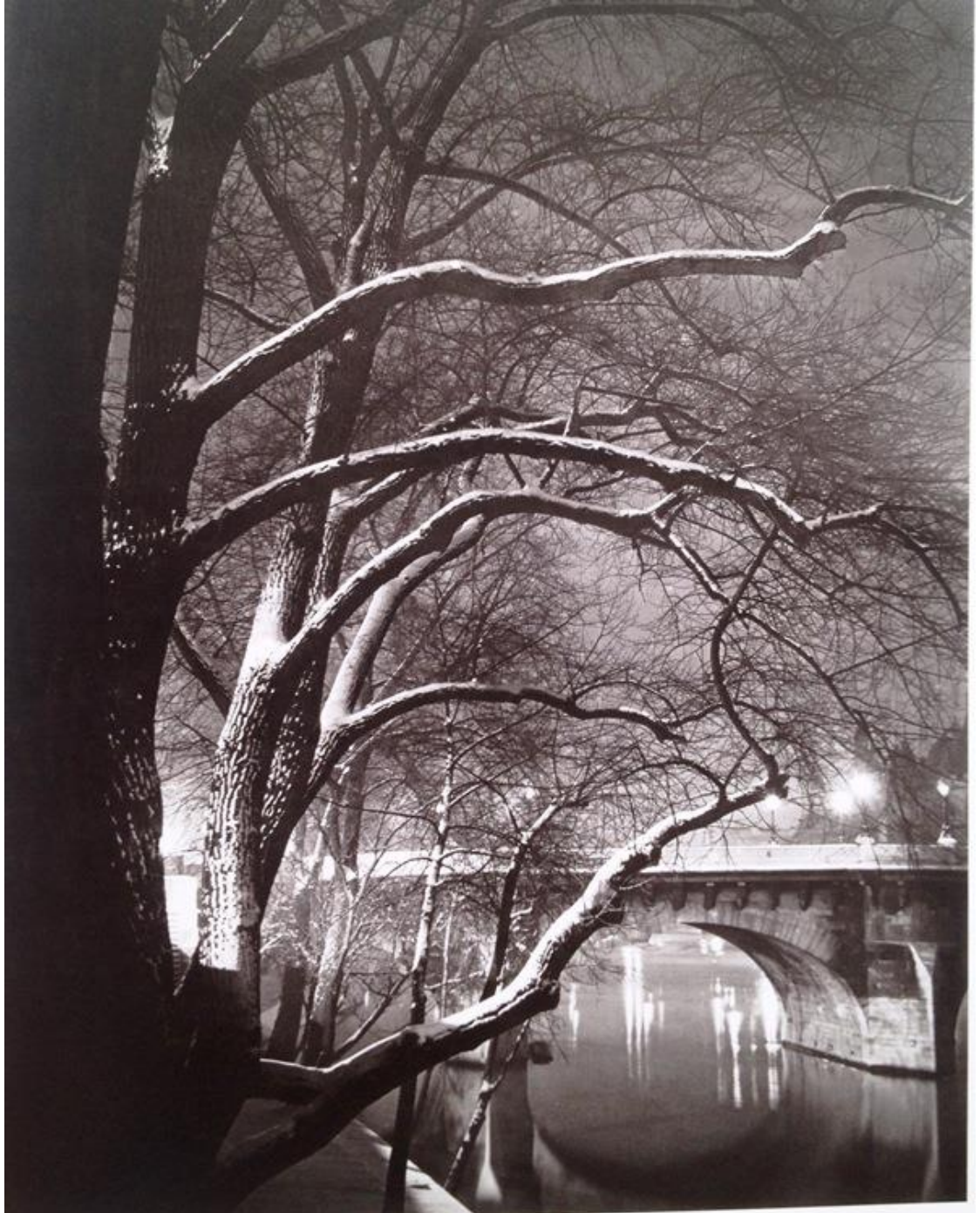


Figura 26. Brassai: Pont Neuf (Saint-Cyr, 2013, p. 161).

III.3 Paisagens e labirintos

Embora, para Brassai, a técnica e a tática fossem fundamentais para alcançar o efeito estético e narrativo esperado, elas não eram tudo. O registro da realidade, no processo pelo qual a imagem noturna exibia um significado simbólico, pode ser associado aos conceitos de harmonia e unidade que Goethe desenvolveu em relação aos espaços construídos, durante uma viagem à Itália. Na ocasião, o filósofo discorreu extensamente sobre a urbe romana à noite. Em cartas e diários que datam de 1786 a 1788 ele assinala regularmente a presença de certo ar vaporoso que cobre as formas e as cores dos objetos²⁰, através do qual “todos os detalhes são engolidos pelas grandes massas de luz e sombra, de modo que somente as formas maiores e mais gerais apresentam-se aos nossos olhos: nobre simplicidade e serena grandeza”, comenta Lilian Nakashima (2000, p. 126).

Se ir à Itália é, para Goethe, aprender a ver o mundo – “ver as coisas tal como elas são”, ele repete constantemente (Goethe, *apud* Besse, 2006, p. 44) – a paisagem que descortina-se diante de seus olhos irá conduzi-lo à iniciação de si próprio, assim como Paris revelará para Brassai, admirador de Goethe, a chave de suas inquietações estéticas.

A paisagem italiana é vista por Goethe como reconciliação entre o exterior e o interior, entre as faculdades da razão e da sensibilidade separadas pela ciência, como sugere o filósofo e geógrafo Jean-Marc Besse (2006). Assim, a harmonia da Terra desperta no sujeito a harmonia de suas faculdades internas, aproxima o homem de sua

²⁰ O interesse de Goethe pelas cores foi instigado pela natureza ótica do fenômeno e pela tradição colorista das pinturas da Renascença com as quais teve contato em sua primeira viagem à Itália entre os anos de 1786 e 1788. Originalmente publicada em 1810, seu tratado sobre as cores reformulou a teoria das cores, sendo o primeiro a ousar confrontar as ideias de Newton sobre luz e cor. Newton via as cores como um fenômeno puramente físico, envolvendo a luz que atinge objetos e penetra nossos olhos. Goethe concebeu a ideia de que as sensações de cores que surgem em nossa mente são também moldadas pela nossa percepção – pelos mecanismos da visão e pela maneira como nosso cérebro processa tais informações. Para sustentar a sua visão na qual as principais características das cores são a simetria e a complementaridade, Goethe propôs modificar o círculo de Newton, que possuía sete cores sustentadas sob ângulos desiguais, e cria um círculo simétrico, onde as cores complementares localizam-se em posições diametralmente opostas no círculo. Artistas de uma forma geral sentiram-se mais atraídos pela proposta de Goethe do que pela de Newton.

raiz telúrica. Encontra-se em Alexandre von Humbolt ²¹ citado por Besse, um comentário curiosamente próximo da experiência de Goethe

o mundo físico se reflete no mais profundo de nós, em toda sua verdade viva. Tudo que dá a uma paisagem seu caráter individual – o contorno das montanhas que delimitam o horizonte, os planos de fundo vaporosos, a escuridão das florestas de pinho, a torrente que escapa do meio dos bosques e cai com estrondo entre as rochas suspensas – esteve desde sempre em uma relação misteriosa com a vida interna do homem (Humboldt *apud* Besse, 2006, p. 47).

A paisagem romana, pela profusão que oferece ao olhar é também, para Goethe, uma inquietude. A cidade não está contida em uma única folha de papel, o que faz de Roma tanto uma enciclopédia como um labirinto. Como descrevê-la? Goethe lê a cidade de forma cuidadosa e detalhada: “não há outra maneira senão deixar pacientemente que tais objetos atuem sobre nós, que cresçam em nós” (Nakashima, 2000, p. 116).

Nesse contexto de percursos intrincados que desorientam quem os percorre, a apropriação de Paris por Brassai, em prolongadas errâncias noturnas, cumpre essa função cartográfica. A observação da paisagem enquanto organismo vivo, eleva-se para ele em princípio artístico. O relógio biológico do fotógrafo acende-se no crepúsculo. Aquilo que o dia poderia oferecer-lhe ele consagra ao sono, essa antecâmara poética da morte. Não nega as imagens da paisagem oferecidas pela luz diurna, mas contrapõe-lhes a simplicidade volumétrica da própria noturnidade.

²¹ Um dos primeiros naturalistas europeus a percorrer as florestas tropicais. É considerado o fundador da moderna geografia física.



Figura 27. Brassai: cidade, organismo vivo, 1930 (Sayag & Lionel-Marie, 2000, p. 164).

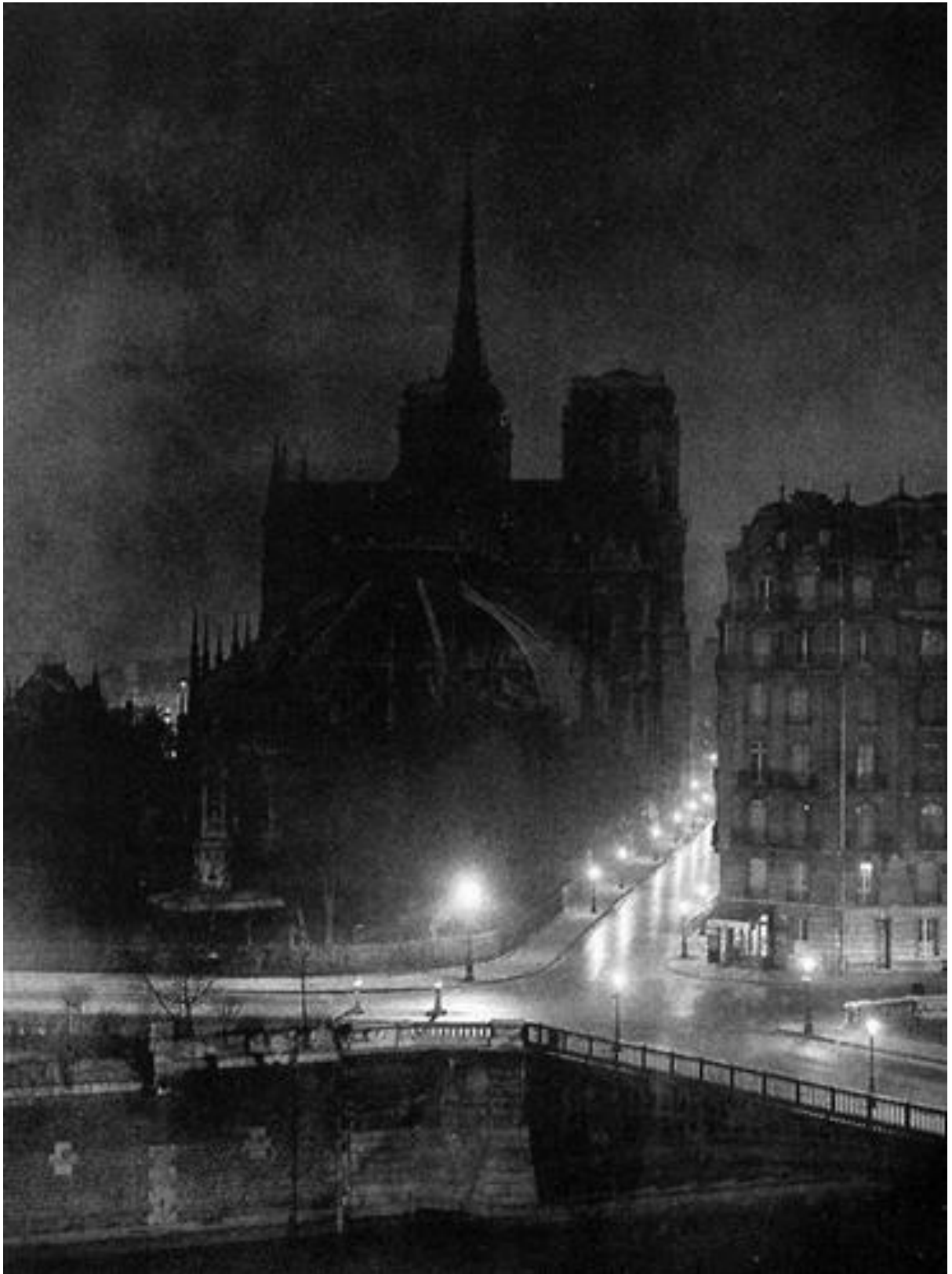


Figura 28. Brassai: Notre Dame vista da Ilha de Saint-Louis (1933, p.7).

CONSIDERAÇÕES FINAIS – Brassai, o Graffiti e a sobre-realidade

*Eis-me aqui, eu próprio, como medida do ‘saber’
fotográfico. O que meu corpo sabe da fotografia?*
(Roland Barthes)²²

IV.1 Os muros de Paris.

Da Paris dos anos 1920 à Paris contemporânea, a *flânerie* é o que tornou possível a Brassai o encontro com os graffiti, sùmula do desenho, da pintura, da escultura e da fotografia, da arte com a modernidade técnica. Mas se esta se vincula à ideia de modernidade, luzes da razão e progresso, o trabalho de Brassai elege a noite como espaço e tempo em que se inscreve o visível – na síntese entre a Paris noturna e a Paris secreta – para captar o que a luz diurna, a da evidência, encobre. Assim, a fotografia dos graffiti capta simultaneamente as paredes tatuadas da cidade e as inscrições da luz fotográfica, estabelecendo com uma humanidade noturna – a dos apaches, prostitutas, artistas – uma fraternidade que a câmara transfigura e eterniza.

O interesse de Brassai pelos graffiti parisienses acontece simultaneamente à exploração noturna da cidade. A semelhança que alguns “desenhos em muros públicos” (Brassai, 1996 [1933], p. 210) apresentavam com as pinturas rupestres despertou sua curiosidade. Brassai começou a observar e a catalogar aquelas marcas em um pequeno caderno de campo. Começava ali uma pesquisa que levaria 30 anos, aproximando o fotógrafo de outros artistas e intelectuais das vanguardas modernistas, principalmente do surrealismo, que buscavam no sonho, na cidade e no primitivismo caminhos que, embora muitas vezes divergentes, possuíam em comum a preocupação de “definir as condições de possibilidade da própria arte” (cf. Sardo, FundaçãoCoa, on line).

O primeiro texto de Brassai sobre os graffiti foi publicado em 1933 pelo periódico surrealista *Minotaure*. Em um texto curto, intitulado “Da parede da caverna ao muro da fábrica”, o fotógrafo estimula uma reflexão estética e estabelece analogias

²² Roland Barthes *A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 19 .

sem causalidade aparente entre a linguagem da arte pré-histórica e o que percebe como arte dos graffiti. “Esses graffiti”, escreve ele na apresentação de suas fotos, “foram colhidos ao acaso, em Paris, durante algumas caminhadas”. E continua:

(...) em 1933 e a dois passos de l'Opéra, signos semelhantes àqueles das grutas da Dordonha, do vale do Nilo ou do Eufrates surgem nos muros. A mesma agonia que transplantou gravuras de um mundo caótico para as paredes das cavernas traça hoje os desenhos em torno da palavra “Proibido”, a primeira que a criança decifra nos muros. O curioso que explora essa flora precoce procura em vão encontrar ali o barroco dos desenhos da criança. Do papel ao muro, do monitorado ao anônimo, o caráter da expressão se modifica. A vivacidade da fantasia cede lugar ao encantamento. É a reinvestidura da palavra “encantador” no seu sentido original. Como a pedra é dura! Como os instrumentos são rudimentares! Que importa! Não se trata de brincar, mas de compreender o frenesi do inconsciente. Esses signos sucintos são nada menos que a origem da escritura; esses animais, esses monstros, esses demônios, esses deuses fálicos, são nada menos que elementos da mitologia. Elevar-se à poesia ou envolver-se na trivialidade não tem mais sentido nessa região onde não vigoram as leis da gravidade (Brassaï, 2000, p. 292).



Figura 29. Brassai: Criança e muro (Gautrand, 2008, p. 176).

No convulsionado espaço-tempo de Paris entre duas guerras, Brassai não foi o único mas foi um dos primeiros intelectuais a perceber o que há de atemporal e universal nos desenhos que encontrava nas ruas. Feitos por mãos anônimas, os graffiti parisienses sugerem-lhe analogias “que suspendem o tempo no beco, na ruína, outras tantas paredes de cavernas” (cf. Matuck, Kossovitch, Zaider, 2013, p.74). Nessa identificação que remete aos hábitos de ancestrais longínquos, os graffiti tornam-se, para ele, acesso e catarse, “parafernália de rito” (cf. Matuck, Kossovitch, Zaider, 2013, p.74) que eliminou a ideia de muro como barreira e propiciou-lhe um olhar através do qual o tempo e o espaço separaram. A propósito desse olhar, ele comenta:

Tudo é uma questão de perspectiva. Se você simplesmente eliminar o fator tempo, analogias vivas aparecem, estabelecendo relações vertiginosas entre as eras. À luz da etnografia, a antiguidade torna-se primeira juventude; a Idade da Pedra, um estado de espírito e é o entendimento da infância que agrega o brilho da vida às lascas do silex (Brassaï, 2000, p. 292).

Para Brassaï, os dizeres e desenhos riscados nos muros de Paris constituíam uma enorme galeria ao ar livre de “arte bastarda de ruas infames” (cf. Brassaï, 2000, p. 292), uma “arte maldita” sem herança acadêmica ou de estilo mas, nem por isso, menos importante que a das paredes de cavernas pré-históricas. Percebia ali, na transgressão explícita exercida em um território regido pela palavra “proibido”, não apenas a continuidade de um instinto humano, presente desde a Idade da Pedra, mas o enorme potencial que os muros “ricos em metáforas visuais” (cf. Brassaï, 1993, p.11) ofereciam para a reflexão do homem moderno, o homem do seu próprio tempo, seus gostos, seus medos, sua organização social. No prolongado trabalho visual que desenvolveu com os graffiti e que, ao longo dos anos, foi várias vezes recontextualizado, seu objetivo era revelar tanto o rastro do passado nas paredes, quanto o valor do presente no território em que os deslocamentos do fotógrafo acontece.

Conhecemos mais os segredos de um pigmeu africano que os de um parisiense da rue des Solitaires? Uma etnologia das sociedades desenvolvidas, à parte de algumas tentativas tímidas, ainda não existe. Ou, aquilo que se expressa nos muros, espontaneamente, não é um fato social por excelência? Os segredos dos homens de hoje não são mais profundos que os dos homens das cavernas, e ainda hoje estes segredos estão vivos (Brassaï, 1993, p. 8).

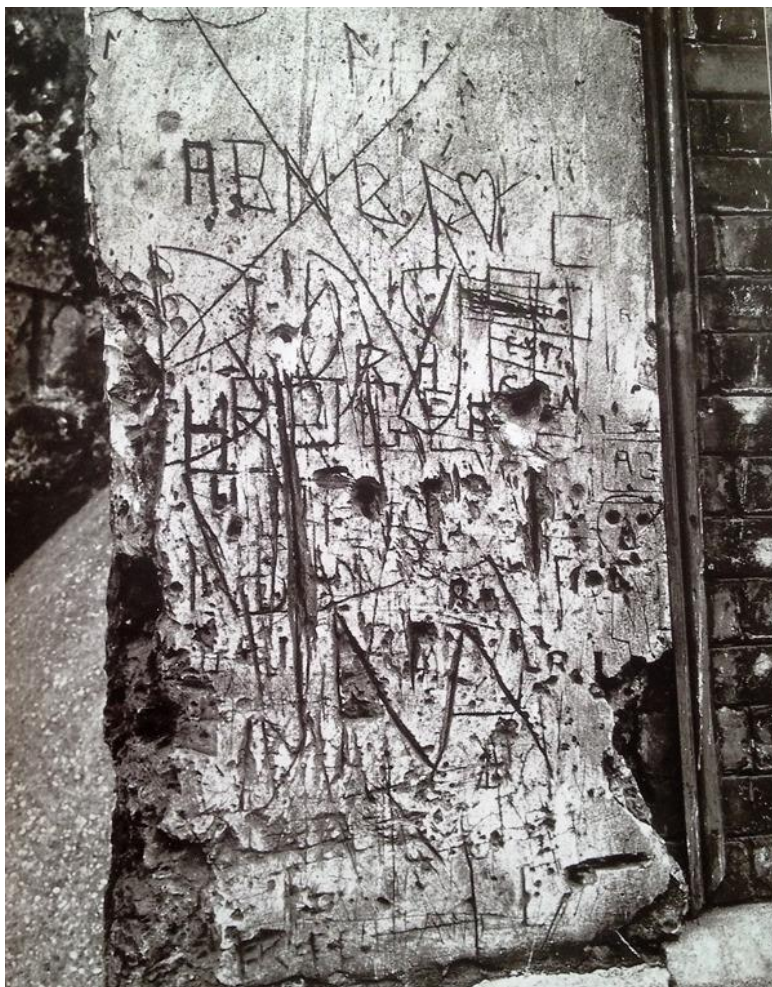


Figura 30. Brassai: Muro (Gautrand, 2008, p. 175).

O fotógrafo coloca-se, então, na situação de um etnógrafo urbano. Na tentativa de organizar o entendimento das imagens obtidas a partir de ranhuras em diferentes muros da cidade, dar-lhes sentido e coerência, Brassai classificou-as de acordo com o que pareciam traduzir em termos de questões fundamentais da existência humana: códigos de amor, de nascimento e da morte. A respeito da obstinada relação entre os muros e os graffiti, ele afirma:

Esses olhos que exorbitam uma curiosidade insaciável, esses olhares alucinados, não serão apenas os olhos da infância, eles serão também “os olhos do muro”, o “olhar do muro”; como todos esses corações, os “corações do muro”. Tudo nasce aqui em função dessa matéria pré-determinada. É o muro que dá a todos os graffiti esse ar familiar, como se tivessem sido feitos pela mesma mão, e esse aspecto de usado, patinado, corroído, como se emergissem de uma mesma época (Brassai, 1993, p. 23-4).



Figura 31. Brassai: Máscaras e rostos (1993, p. 51).

A consciência que Brassai lapidou a respeito dos graffiti no decorrer de 30 anos de observação constante é de que eles expressam e repetem, no ritual de sua criação, um diálogo muito antigo que atualiza, desde as profundezas do tempo, a relação do que é eterno ou duradouro e do que é passageiro. Aos seus olhos, a qualidade do que é efêmero e transitório faz parte da “natureza dos graffiti” e, na permanência desse fluxo “em que tudo é continuamente formado, transformado, deformado”, eles reproduzem os ciclos da natureza ou, na cidade, “substituem a natureza”²³ (cf Walker, 2002 p. 155).

Assim, para ele, cada nova ranhura que é impressa no espaço urbano, isolada ou sobreposta a uma anterior, “anuncia que o equilíbrio, rompido entre o homem e a natureza, foi novamente restaurado pela arte” (Brassai, 1993, p. 23-24). Esse potencial revolucionário “natural” que Brassai atribui aos graffiti e que situa na base de toda criatividade, “tão insistente e irracional quanto o respirar e o dormir” (Brassai, 1993, p.

²³ A afirmativa é de um depoimento posterior de Brassai (Paris, Bibliotheque Nationale, 1963 p. 24)

23-24), permite que ele, como fotógrafo, defina as condições da sua arte e a projete no futuro como uma possibilidade de subversão dos costumes e dos hábitos arraigados na cultura.

Não por acaso a referência que faz a l'Ópera no texto da *Minotaure* é colocada ao lado da que se refere ao surgimento dos graffiti, ou do momento em que eles irrompem na sua consciência como uma possibilidade de diálogo com o passado e o presente. Instalada no Palais Garnier desde 1875, l'Ópera – um dos símbolos de Paris junto com a catedral de Notre-Dame e o Sacre-Coeur – representa não apenas a cultura erudita e um estilo arquitetônico elaborado, mas está historicamente relacionada aos esforços do Barão Haussmann para reorganizar a cidade em moldes racionais (cf Walker, 2002, p. 165). À essa referência inicial, Brassai contrapõe a vitalidade dos graffiti, manifestação da cultura popular irrelevante aos olhos cultivados; que cresce avidamente e sem ordem aparente; expressão de sentimentos caóticos sob uma forma de arte tida como ilícita, suja, anônima, destrutiva ou sequer arte; memória de uma urbanidade orgânica empurrada para os arrabaldes da razão em nome do progresso, por aquele mesmo Barão Haussmann. Em um poema sobre os graffiti, Brassai ironicamente suspeita que a razão de ser dos graffiti não é só puro vandalismo:

Gravar seu nome
seu amor
uma data
na parede de um edifício
esse vandalismo não se explica somente por necessidade
de destruição.
Acho mais que se trata de um instinto de sobrevivência
de todos que não podem erguer
pirâmides e catedrais
para legar seus nomes à posteridade (Brassai, 1993, p 151).



Figura 32. Brassai: Nascimento (1993, p. 52).

Nas fotos dos graffiti, Brassai devolve dignidade e mistério às ranhuras. Pelas lentes da técnica, elas mais ocultam que revelam sua verdadeira natureza, a de sobreviventes arcaicos nas ruínas de uma cidade que já não lhes pertence, efêmeros e eternos enquanto durar sua eternidade. Em contato com os graffiti que os recobrem, o significado do muro também se transforma na diluição da imagem: ao invés de elemento arquitetônico de fronteira cuja razão de ser no espaço urbano é impor limites rígidos entre territórios vizinhos – alto e baixo, erudito e popular, sagrado e profano, plural e singular – torna-se fundamento e suporte de vozes da memória, associam-se às ideias de passagem, veículo e ponte para a liberdade. “O muro”, diz Brassai, “exorciza, purifica, liberta tudo o que é reprimido, oprimido. A todos os habitantes do nosso inferno invisível, ele deu uma cara”, continua (Brassai, 1993, p. 152).

Aos olhos do fotógrafo, a arte possibilita essa metamorfose dupla. Ao contemplarmos um graffito, pouco ou nada sabemos do autor da obra e, tampouco, por quanto tempo a mensagem codificada ficará disponível ao olhar de um eventual observador do muro. Exatamente por isso, segundo Brassai, os graffiti devem prestar “um tributo à fotografia” mais do que à qualquer outra forma de expressão artística. “Salve-me, leve-me, amanhã não estarei mais aqui; quantas vezes eu ouvi suas palavras silenciosas”, confessa Brassai (1993, p. 7). Para ele, somente a sensibilidade de um fotógrafo, “*deus ex machina*, que vive no espaço de um instante” (Brassai, 1993, p. 7), poderá resgatá-los de seu efêmero destino. “A menos que a câmera intervenha para captura-los, ou a lava incandescente do Vesúvio os preserve, inevitavelmente desaparecerão”, escreve (Brassai, 1993, p. 10).

Ao interpor a câmera entre os graffiti e o observador, Brassai implicitamente estabelece um paralelo entre o trabalho do fotógrafo e o do autor anônimo do graffito (cf. Warehime, 1996, p. 167). De certa forma, ambos pressentem, na inexorável transitoriedade do instante presente, certo potencial expressivo do mundo ao redor, do qual se aproximam por um gesto de apropriação que dá coerência e significado a elementos da realidade aparentemente contraditórios e díspares.

Contudo, embora Brassai afirme a importância da tecnologia na preservação dos graffiti, ele percebe a ação do artista como uma reação contra a própria tecnologia. “É possível que a arte moderna seja o padrão portador de uma revolta secreta contra os crimes da civilização mecanizada”, sugere. “Não é estranho que em um mundo cujos ídolos são a Ciência, a Tecnologia, a Economia e a Matemática, a arte almeje a libertação das formas que as controlam?”, indaga (Brassai, 1993, p. 11).

De acordo com Benjamin, em a *Obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, a aceleração dos mecanismos e meios de reprodução ocasionou uma mudança na percepção do real. O instante fixado por um gesto mecânico e por um instrumento técnico perde sua aura, “essa existência única entre tempo e espaço” (Benjamin, 1987). A eternidade cede lugar à duração do consumo; a unicidade à serialidade; a originalidade, que agrega novas poéticas ao repertório da forma e do conteúdo, ao simulacro de originalidade, que faz do próprio repertório a forma e o conteúdo.

É essa simultaneidade e essa analogia de soluções que, ao situar a fotografia no processo de industrialização, fazem dela a imagem da nova sociedade industrial, nos diz André Rouillé

(...) ao colocar uma máquina ótica e química no lugar das mãos, dos olhos e das ferramentas dos desenhistas, gravadores e pintores, a fotografia redistribui a relação que, durante vários séculos, existiu entre a imagem, o real e o corpo do artista (Rouillé, 2009, p. 34).

Brassaï vivia tais acelerações, percebia-as em sua rotina. Os graffiti, nesse sentido, ofereciam-lhe um escape para a reflexão atemporal de tudo que nos cerca e de tudo que deixamos escapar ao olhar. Com o tempo moderno consumindo organicamente as relações sociais que a nova fase do capitalismo ditava, refletir sobre aqueles graffiti significava não apenas uma forma de estender uma crítica civilizatória à poética dos muros, mas também uma forma de combater o imaginário social padronizado, anestesiado pela produção em série dos desejos (Matos, 2010).

IV.2 Brassai e o Surrealismo

Os anos 1930, os de apreensão da cidade de Paris e, coincidentemente, de maior convivência com o surrealismo, foram definidos por Brassai como um “divisor de águas” (cf. Brassai, 1997 [1978], p. xvi).

Data dessa época o início do projeto dos graffiti, aproximando-o, na leitura poética dos muros de Paris, de certos valores surrealistas: 1) uma espécie de nostalgia pessoal dirigida não aos grandes homens e à solidez rebuscada dos monumentos oficiais, mas àquelas pequenas coisas que, por comuns que fossem, eram capazes de revelar raízes íntimas; 2) a noção de que arte é libertação, talvez a única possível de calar o aparato lógico ameaçador da poesia e impedir o despertar dos sonhos; 3) a idéia de que arte corresponde ao espírito sem amarras; 4) que o exercício da poesia como transgressão do oficial e universal pode ser, ao mesmo tempo, um jogo maravilhoso e divertido; que o significado das imagens que pontilham a fala popular é tão importante quanto as que se encontram em poetas dignos desse nome; 5) que a *flânerie*, principalmente à noite e sem direção definida, é uma possibilidade de encontro do, e digressões no, passado (cf. Soupault, 1967, p. 664).

Quando Brassai iniciou seu projeto dos graffiti, temas afins já haviam sido explorados pelos surrealistas. Podemos pensar, por exemplo, em *Le Paysan de Paris*, de Louis Aragon (1926), e *Nadja*, de Andre Breton (1928) mas, principalmente, em Guillaume Apollinaire, surrealista antes do surrealismo e autor do nome que foi depois assumido pelo movimento²⁴.

As peregrinações urbanas de Apollinaire em obras onde o passado e o presente transcorriam lado a lado, já anunciavam o advento *Le Paysan de Paris* de Aragon e *Nadja*, de Breton (cf. Levitt, 2011). No primeiro, Aragon oferece uma visita guiada a um punhado de quarteirões esquecidos à volta de l'Opera (cf. Stalmelman, 2006, p. 71) – localização que o próprio Brassai retoma no texto introdutório dos graffiti, em 1933, publicado pela *Minotaure*. Em *Nadja*, a personagem-título insiste: “tudo fenece, tudo desaparece. Alguma coisa precisa restar de nós” (cf Breton, 1928, p. 708), em semelhança ao lamento efêmero que Brassai percebe nos graffiti. Do encontro entre Breton e Nadja restará o romance, imagens do mercado de pulgas de St. Ouen, do hotel Sphinx, um sinal luminoso. Na memória que desaparece, são esses pequenos nada que vão assumir o papel de memoriais no romance escrito por Breton, conceito central que Brassai desenvolverá a respeito do significado dos graffiti como monumentos (Brassai, 1996, p.151).

Antes deles, Apollinaire havia inserido a poética dos muros e graffiti diretamente em sua obra. Em *Le Flâneur des deux rives*, de 1918, nota que o violento intervalo de uma Primeira Guerra Mundial não impediu que algumas coisas permanecessem nos muros, exatamente como antes: a ranhura de um coração flechado onde lê “Lili de Auteuil ama Totor de Point du Jour” e uma data, 1884, por exemplo, ainda estava inscrita nos murais da rue Berton.

Quando o passante entra na rue Berton, verá primeiro que [os muros das] ruas que a ladeiam estão cobertos de inscrições, graffiti no dizer dos antiquários. Saberá assim que *Lili d'Auteuil ama Totor du Point du Jour* e que, para marcá-lo, riscou um coração transpassado por uma flecha e a data de 1884. Pobre Lili!

²⁴ Em 1917, ainda convalescente de um ferimento na cabeça feito por um estilhaço de granada no front da Primeira Guerra Mundial, Apollinaire cunha o termo “surrealismo” que emprega como subtítulo da peça *Les Mamelles de Tirésias* – drame surrealiste en 2 actes et un prologue.

tantos anos passaram desde esse testemunho de amor que a ferida aberta nesse coração deve ter cicatrizado (Apollinaire, 1918, p. 8).

O texto, publicado em 1918 – mesmo ano em que o poeta morreu vítima da gripe espanhola – ecoa a apreciação dos graffiti em sentimentos que ele constantemente reelabora (cf. Levitt, 2011). Em *Zone* – poema anterior que prefacia a coletânea *Alcools* (1913) – a narrativa transcorre entre um nascer do sol e outro, entre um fuso horário e outro, no espaço de uma caminhada em Paris: é quando ele nos fala de anúncios, fragmentos de texto e poesia que “gritam como periquitos” nos muros, murais, muralhas (Amorim, 2003, p.221). Em *À la Santé*, na mesma coletânea, Apollinaire rememora o tédio das paredes nuas de uma cela da prisão²⁵. A primeira emoção forte, sinal de vida que ele percebe nessa prisão-silêncio que associa aos muros brancos, é uma inscrição na pintura da cama enferrujada: “Dédé de Ménilmontant, por assassinato” (*apud* Franck, 1998, p. 117).

Quando Aragon escreveu a respeito do que chama “hieróglifos nas paredes” e declarou que as palavras inscritas em objetos comuns podem ser tão misteriosas quanto as que cobrem um obelisco e tão fatais como “as inscrições em um livro de magia” (cf. Levitt, 2011, p. 20), ele ecoa tanto valor poético dos fragmentos linguísticos quanto o dos graffiti, relacionando-os às crianças, à arte rupestre, às curas e aos malefícios. Nas palavras de Brassäi

(...) tudo é mágico para a criança (...) fadas, demônios, monstros são tão reais que apavoram-na (...). Só a arte pode exorcizar esses fantasmas. Na verdade, o poder da mágica está na origem do poder da arte. Desenhar uma linha, uma figura, dá à criança um sentimento de poder e dominância que só o xamã conhece. Somente através da arte o mágico submete o mundo à sua vontade (...) o poder que um caçador pré-histórico quer exercer sobre a sua caça, reproduzindo um “simulacrum” no interior das cavernas, ainda funciona em paredes de outro tipo (Brassäi, 1996, p. 151).

A partir dos exemplos citados, o que reconhecemos no projeto dos graffiti desenvolvido por Brassäi é a existência de uma corrente poética contemporânea que

²⁵Referência à Prison de la Santé, localizada no distrito de Montparnasse e inaugurada em 1867 em Paris. Em 1911, suspeito de acobertamento em um caso de roubo, Apollinaire passou quatro dias em confinamento.

estimulava tais reflexões, na qual ele se insere como parceiro da imaginação surrealista, para explorá-la à sua maneira, com recursos próprios e indagações originais. Embora compartilhasse das preocupações do surrealismo com o primal e o periférico, ele não tratou essas questões de modo fragmentário. Ao contrário, construiu um *corpus* de imagens coerente e extensivo a respeito do que entendeu como primitivo urbano. Com a dedicação de um pesquisador, interessou-se no registro da evolução dos graffiti: várias vezes voltou para fotografar o mesmo lugar, anos depois da primeira visita, durante um período que estendeu-se por mais de três décadas (cf Walker, 202, p. 155). A memória era uma questão entranhada nele através da admiração por Marcel Proust, a quem conferiu o título honorífico de “fotógrafo da noite”. Para Proust, observa Brassäi, a memória

(...) a própria memória é uma espécie de noite cujas trevas engolem nossas lembranças, mas de onde, às vezes as imagens do passado ressurgem quando um brusco rasgo de luz as faz aflorar da escuridão (Brassäi, 2005, p. 121).

Brassäi contribuiu com mais de 150 fotos para a *Minotaure*, publicadas entre os anos 1933 a 1939 ao longo dos 12 números da revista (cf. Sayag, 2000, p. 14).

Entre elas, algumas se incluem entre “as mais refinadas imagens surrealistas”, segundo Rosalind Krauss (1985, p. 19), a exemplo da série *Sculptures involontaires* (*Minotaure*, número 1, com comentários de Salvador Dali); ou *Ciel postiche* (*Minotaure*, número 6) – fotos em que Brassäi associa detalhes do corpo feminino a paisagens: os grupos contrapostos se assemelham, um à terra e o outro ao céu.

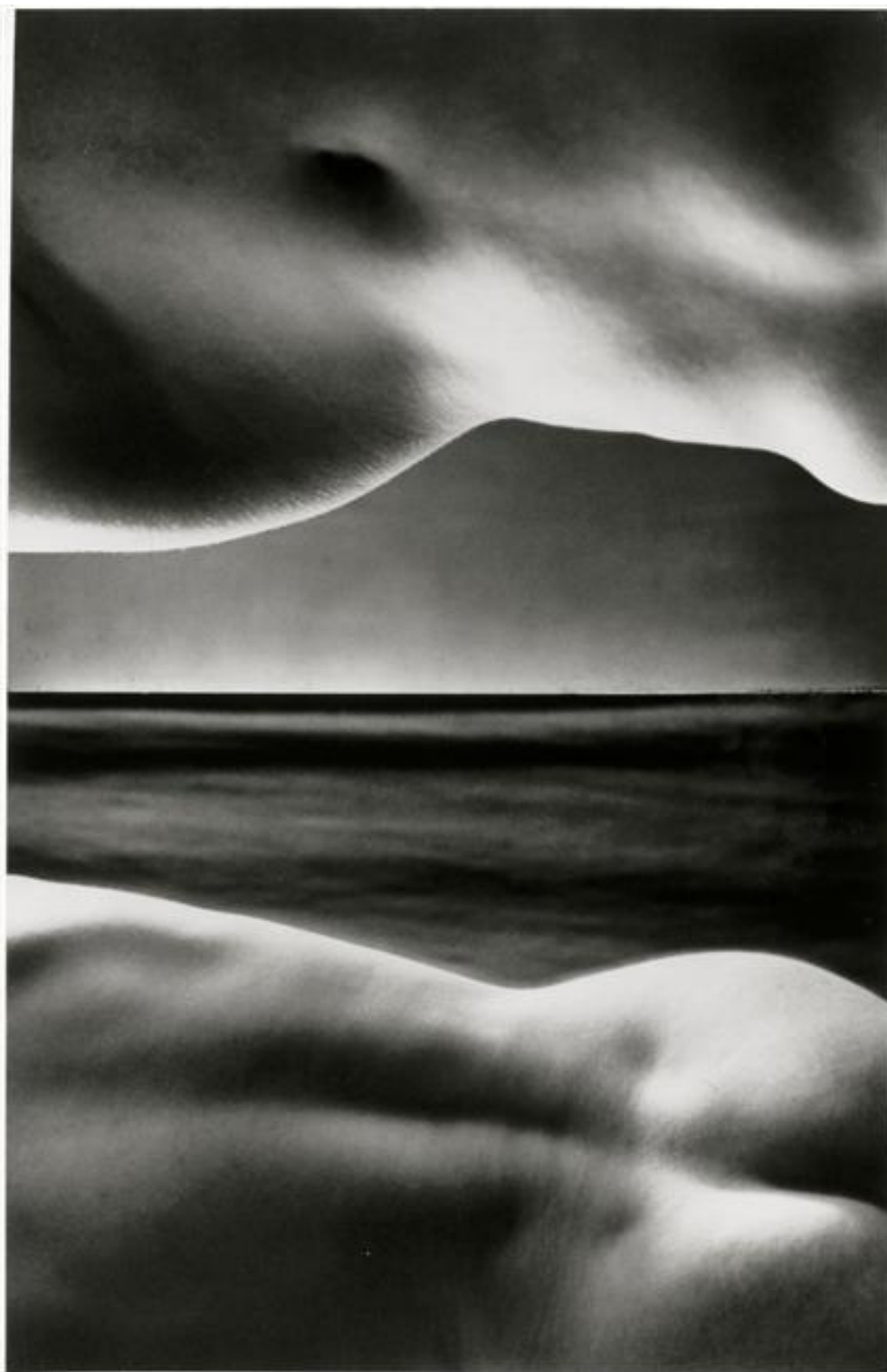


Figura 33. Brassai: Céu posticho (Sayag & Lionel-Marie, 2000, p. 104).

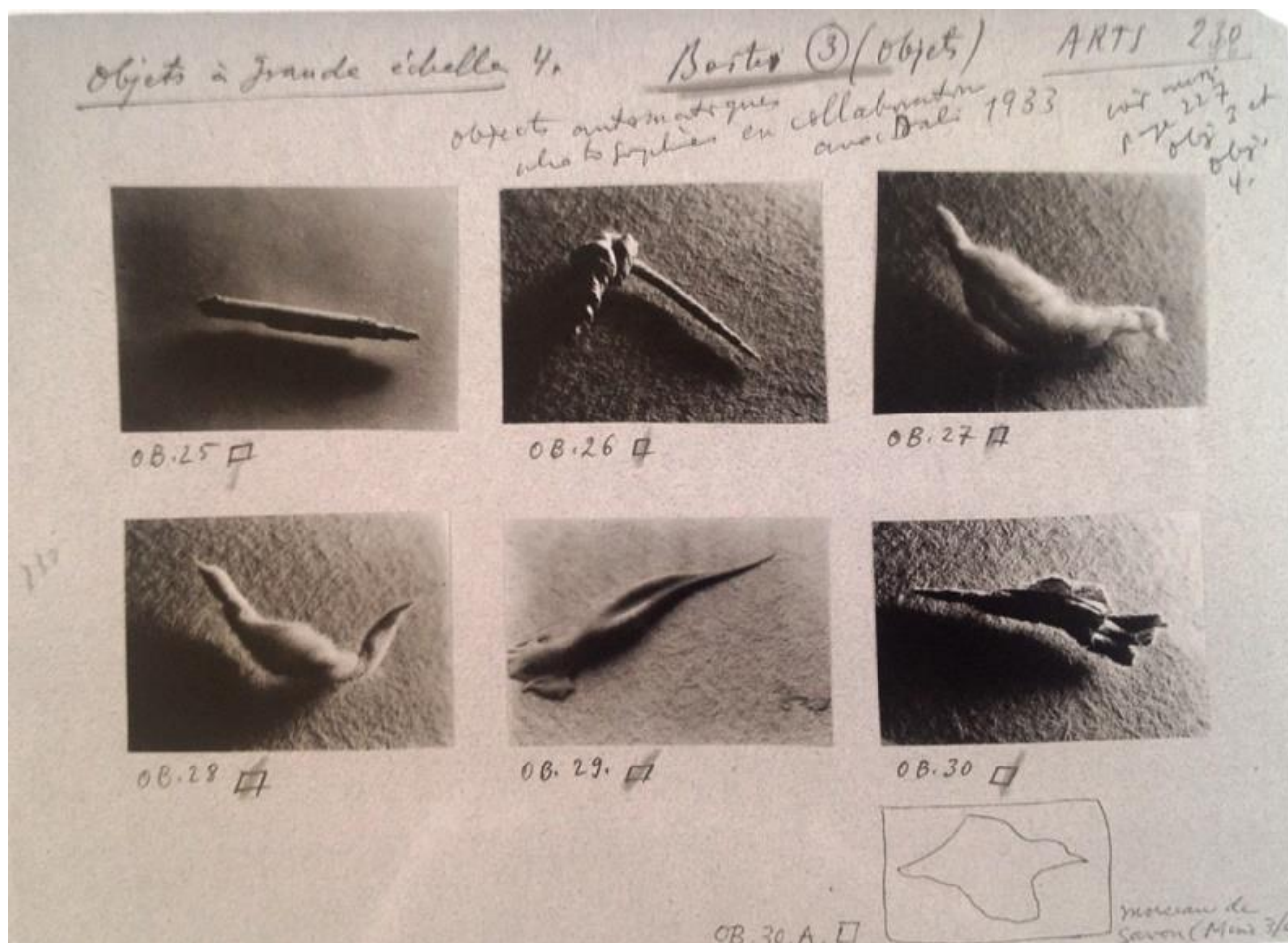


Figura 34. Brassã: prova da série Esculturas Involuntárias (Sayag & Lionel-Marie, 2000, p. 134).

As fotos de Brassã apareceram principalmente nos seis primeiros números da *Minotaure*. No sétimo (junho de 1935), nada menos que 17 imagens produzidas por ele, constituíram uma presença marcante na edição. Sob o título *Nuits parisiennes*, as oito imagens que apareceram na ocasião em página dupla mostram “a insuspeitada vacuidade da cidade adormecida (...) como se a noite, tornasse insustentável a lógica e a racionalidade que domina o dia” (cf Walker, 2002, p. 148). Outra imagem de Brassã, publicada no mesmo número da revista, é dominada por uma sombra que se impõe ao vazio do espaço urbano como se fosse uma gigantesca estátua da Ilha da Páscoa: na realidade, um elemento arquitetônico, um contraforte projetado na superfície da parede externa de uma estação de metrô. Essa presença escura e forte, aparentemente imóvel e inamovível, irá desaparecer ao primeiro clarão.



Figura 35. Brassai: Formas noturnas, 1934 (Sayag & Lionel-Marie, 2000, p. 162).

Um jogo sutil do *chiaroescuro* estão nas fotos de Brassai que acompanham *La Nuit du Tournesol*, de André Breton, naquela mesma edição número 7, constituindo, talvez, o trabalho mais autenticamente surrealista do fotógrafo. No texto escrito, a história é essa: em 29 de maio de 1934 no café Cyrano da Place Blanche, Breton foi siderado por uma mulher “escandalosamente bela”. Falam-se. Marcam um encontro. Caminham amorosamente a noite inteira de Pigale à rue Gît-le-Cœur, e passam pela Tour Saint Jacques parecida com um girassol gigante e dali ao Hotel de Ville e o quarteirão de Halles, o mercado de flores alinhadas no chão “aos pares, até onde a vista alcança”. Dias seguintes Breton lembra de um poema em que, onze anos antes, descrevera essa Paris noturna, *Tournesol* chamava-se, e as coincidências são tantas que aquele escrito antigo parece-lhe agora premonitório. Curiosamente a palavra “tournesol” em francês tem um duplo sentido. De um lado é girassol, a flor. De outro é papel de tornassol, pura química²⁶.

²⁶ Trata-se de um indicador solúvel em água extraído de certos líquens. Torna-se vermelho em condições de baixo Ph; ou azul, em condições de alto.

Na ilustração desse texto, Brassäi acerta o passo de seu processo criativo com o de Breton: são dois artistas caminhando juntos. O que ele faz, de certa forma, é “traduzir” o texto poético de Breton para o seu próprio referencial, uma apropriação que lhe permite distinguir, no ritmo cadenciado do poema original – frases que lembram os passos da caminhada noturna – o ritmo de seus próprios “*instantanés*” ou, como escreve Stamelman (2006, p. 80) “cada linha do poema é como um uma foto [um click] tomada no voo, imobilizada por um segundo antes que outra imagem a suceda”. Nesse caso, a questão de se Brassäi produziu essas imagens especificamente para o texto de Breton, ou escolheu-as com esse objetivo em meio ao seu próprio acervo, torna-se irrelevante. Como um negativo esquecido – ou um poema descartado – o registro em luz e sombra de uma impressão sensível, cartas poética inscritas no papel, já estava à espera de uma precipitação que fizesse surgir, nas palavras de Breton, “a curva branca sobre o fundamento escuro a que chamamos pensamento” (*apud* Franck, 1998, p. 123). O acaso que fez Breton reconhecer a mulher de seus sonhos em um café lotado de gente, quando menos esperava, de um ponto de vista fotográfico age como o catalizador na câmara escura do subconsciente, um “revelador” que torna manifesto o que antes se encontrava em estado latente, dormente, cuja ação em ambos os casos é transformar o imaginário em realidade. Como Brassäi observa de Proust

À pergunta de Proust: “Mas o que é uma lembrança da qual não mais nos recordamos?” (...) corresponde a essa outra pergunta: “Mas o que é uma fotografia que nunca foi revelada?”. Nenhuma lembrança, assim como nenhuma imagem latente, pode ser libertada desse purgatório sem a interação desse *deus ex-machina* que é o “revelador”, como o termo bem indica. Para Proust, será habitualmente uma similitude atual que ressuscitará uma lembrança, como uma substância química dá vida a uma imagem latente. O papel do revelador é idêntico em ambos os casos: passar uma impressão do estado virtual para um estado de realidade (Brassäi, 2005, p. 156).



Figura 36. Brassai: flores alinhadas no chão “até onde a vista alcança” (Sayag & Lionel-Marie, 2000, p. 164).



Figura 37. Brassai: Tour Saint-Jacques (Sayag & Lionel-Marie, 2000, p.164).

Embora a existência de valores estéticos semelhantes tenham afinado a convivência entre o fotógrafo, os artistas e os escritores ligados ao surrealismo, Brassai sempre rejeitou toda e qualquer ligação direta – uma identidade – entre o seu processo criativo e os ideais defendidos pelo movimento. “Eles [os surrealistas] consideravam minhas fotografias “surrealistas” porque revelavam uma Paris fantasmagórica, irreal, envolvida na noite e na neblina”, comentou em uma entrevista posterior

Durante anos trabalhei com eles. Entretanto, eu não gostava do Surrealismo porque eu era muito objetivo. Eles pensavam que minhas fotos eram incomuns e surpreendentes. André Breton queria que eu participasse do grupo surrealista. Eu

me opunha as ideias deles, mas éramos amigos de qualquer maneira (Brassaï, [1977], 2000, p. 40).

De fato, se considerarmos o conjunto da obra de Brassaï – e não apenas o recorte selecionado para publicação na *Minotaure* nos anos 1930 ou para o livro *L'amour fou* de Breton da mesma época – a própria produção fotográfica de Brassaï evidencia as diferenças. Certos aspectos da obra do fotógrafo, presentes no álbum *Paris de Nuit*, por exemplo – fotos dos bares, bordeis, etc. – que documentam a cultura parisiense do prazer voltada para a noite, ou, ainda, as imagens de trabalhadores e marginais que praticavam o seu ofício nas horas ermas em que a cidade dormia, foram negligenciados pelos surrealistas.

O surrealismo das minhas imagens era somente o real que se transforma em fantástico através do olhar. Eu procurava apenas expressar a realidade porque não há nada mais surreal que a realidade (...). Minha ambição sempre foi tornar visível um aspecto do cotidiano como se estivéssemos descobrindo-o pela primeira vez. Era isso que me separava dos surrealistas (Brassaï [1977], 2000, p.43).

A realidade que ele percebia em seus aspectos manifestos e latentes, e buscou como um naufrago que recusasse submergir, foi o ponto de partida para a fotografia e, ao mesmo tempo, o traço de união e o ponto de discórdia com o Surrealismo. “A possibilidade de penetrar no mundo fenomênico, roubar suas formas... fascina o fotógrafo. Ah! essa presença impessoal. Esse perpétuo desconhecido!”, escreve (Brassaï, Fundació Antoni Tàpies, 1993, p 63)²⁷. Percebeu na imagem fotográfica “o testemunho irrecusável do instante e privilegiado substituto da realidade”²⁸ e rastreia sua presença nos menores detalhes dos objetos. Um dos seus mantras constantes, “fui gradualmente elevado à altura dos objetos”, palavras que atribuía a Goethe, eram interpretadas por ele como se fossem uma referência ao próprio “espírito da fotografia” através do qual os desejos do self do fotógrafo faziam-no coincidir com o objeto do seu olhar (cf. Stamelman, 2006, p 81). A fascinação pelas “formas liberadas” do primal e do

²⁷ cf Brassaï *Latent Images* in *Brassaï. From Surrealism* . Fundació Antoni Tàpies/ Museo Nacional Reina Sofia, Barcelona.

²⁸ Brassaï *Transmutations* in *Brassaï. From Surrealism* . Fundació Antoni Tàpies/ Museo Nacional Reina Sofia, Barcelona 1993, p. 201.

inconsciente que percebe alojada no mundo cotidiano de Brassai, levam-no ao encontro dos graffiti (cf Stamelman, 2006, p 72).

Embora o trabalho fotográfico de Brassai com a noturnidade de Paris fosse valorizado pelos surrealistas, o trabalho concomitante que ele realizou com os graffiti mereceu duas páginas em uma única edição da *Minotaure* em 1933 – edição que sucedeu uma anterior, sobre a expedição etnográfica e linguística Dakar-Djibouti, extensivamente documentada pela revista – inclusive em um artigo assinado por Paul Rivet e Georges-Henri Rivière, *Peintures Rupestres de Songo*²⁹. Nesse artigo, os autores relacionavam as pinturas rupestres aos ritos de iniciação e o material foi ilustrado com o signo de um elefante encontrado em uma rocha nas proximidades da aldeia. Tal signo era percebido pela comunidade de Songo como um monumento espiritual. Acreditava-se que essa imagem, parte importante do ritual da circuncisão, fora criada pelas feridas sangrentas dos meninos recém-circuncidados.

Ao interesse intrínseco do assunto juntava-se, na época, uma polêmica entre dois Georges, Bataille e Luquet, que polarizava as opiniões e remetia à arte e ao Surrealismo. Três anos antes Georges Bataille havia publicado um artigo na revista surrealista “Documents”, que ele dirigia, intitulado *L’Art primitif*. O artigo era ilustrado por fotos de *graffiti* feitos por meninos da Abissínia – uma provocação a Luquet, que defendia o princípio do prazer na origem do impulso para desenhar, manifestado na infância. Ao contrário, Bataille entendia que os desenhos das crianças nas paredes e no papel vêm do desejo de destruir ou mutilar o suporte, desejo esse que se renova a cada etapa do desenvolvimento – de onde conclui que o impulso primal do homem para a auto-representação,

(...) uma vez que é incontestavelmente arte, provem de sucessivas destruições. Na medida em que ela libera os instintos, são instintos sádicos (Bataille *apud* Krauss, 1986, p. 54).

O termo que Bataille cunhou para generalizar o fenômeno tanto na arte quanto nas crianças foi “alteração”. Segundo Rosalind Krauss, citando Bataille, o conceito de alteração é marcado pela “precisão da ambivalência”,

²⁹ in *Minotaure* 2, 1933 pp 3–5.

(...) descreve a decomposição dos cadáveres assim como “a passagem para um outro estado perfeitamente heterogêneo que corresponde ao (...) *tout autre*, isto é, o sagrado, realizado por exemplo por um fantasma” (...) e desse modo se torna um conceito que conduz simultaneamente para cima e para baixo: bidirecional e primal como os conceitos *altus* e *sacer*, que interessaram a Freud (Krauss, 1986, p. 54).

O surgimento do interesse de Brassai pelos graffiti situa-se também neste contexto mais amplo – daí sua referência às crianças no texto publicado pela *Minotaure*. Entretanto, o trabalho fotográfico que realizou com os signos nos muros de Paris só se tornou amplamente conhecido depois da Segunda Guerra Mundial.

Brassai tinha consciência do território que pisava e sabia, da mesma forma, que “o mundo surrealista é um mundo feito para ser decifrado, um mundo que, no momento que olhamos indagando sobre seu sentido, ele nos olha de volta e nos pergunta sobre nosso próprio sentido” (cf. Boal, 1999). Convergindo com essas vozes, a do surrealismo e da cidade, o muro de Paris, antes desprezado como comum, explode em narrativas visuais (cf. Matuck, Kossovitch, Zaidler, 2013, p.74). É no jogo da emancipação do real que misteriosas correspondências acontecem. “Uma velha parede”, pergunta Brassai, “não se assemelha a uma paisagem imaginária? E não são os graffiti, eles também, um princípio absoluto, um primeiro passo?” (Brassai, 1993, p. 7-8).

A provocação de Brassai de certa forma ecoa o pensamento de Walter Benjamin, em 1929, quando publicou *O Surrealismo. O Último Instantâneo da Inteligência Europeia* – texto que enraíza o pensamento na necessidade de redefinição do papel do intelectual. Nesse sentido, sabe-se que o Surrealismo jamais aceitou ser classificado como “escola”, um “ismo” – a exemplo de cubismo, futurismo, etc, ou seja, mais um movimento artístico de vanguarda. Quis ir além, projetando-se na vida e na sociedade, para transformá-la. Recusou discussões puramente formais no campo da estética. A experiência surrealista seria, então, uma forma de investigar aquilo que nos rodeia no espaço das imagens, e mais concretamente ainda, no espaço do corpo. Nas postulações do grupo, a liberdade para tal investigação deve ser vivida em toda a sua plenitude, sem regras de como alcançá-la. “É a prova”, do ponto de vista surrealista nos diz Benjamin, que

(...) a causa de libertação da humanidade, em sua forma revolucionária mais simples (que é, no entanto, e por isso mesmo, a libertação mais total), é a única pela qual vale a pena lutar (Benjamin, 1987, p. 32).

Benjamin sabia que os humores políticos e econômicos não favoreciam o sonho e a liberdade, ao contrário, reprimiam-nos cada vez mais. No início dos anos de 1930, a Europa, assim como o resto do mundo, dividia-se entre forças antagônicas tendendo para ditaduras. A intolerância prevalecia sobre o diálogo em acelerado movimento de colisão: a ameaça da guerra era crescente.

Nesse cenário, Benjamin sugere que a desconfiança em relação à razão, e o pessimismo quanto ao futuro, aparecem como duas faces de uma mesma moeda, fortalecendo a crença de que o presente é o lugar por excelência da ação política. Ambas angústias (desconfiança e pessimismo) brotam da percepção de que em épocas de polarização, não é prudente confiar a experiência cotidiana aos desígnios de um ideal, seja por se esperar um futuro onde não existam mais contradições entre classes, ou ainda, por crer que o desenvolvimento técnico e científico, resultantes do protagonismo da razão, resolveria os problemas da humanidade.

“Também o coletivo é corpóreo”, lembra Benjamin (1987, p. 35). E a *physis* desse coletivo, que segundo o materialismo antropológico se organiza na técnica, só pode ser engendrada

(...) quando o corpo e o espaço de imagens se interpenetram, dentro dela, tão profundamente que todas as tensões revolucionárias se transformem em inervações do corpo coletivo, e todas as inervações do corpo coletivo se transformem em tensões revolucionárias; somente então terá a realidade conseguido superar-se (Benjamin, 1987, p. 35).

O alcance desse desafio, segundo o filósofo, até aquele momento só havia sido compreendido pelos surrealistas, através de sua ação poética. “Cada um deles troca a mera gesticulação pelo quadrante de um despertador, que soa sessenta segundos, cada minuto”, conclui (Benjamin 1987 p 35).

Na prática da *flânerie*, na opção e experiência da fotografia, Brassai mostra que a complexidade desse desafio é vivida concretamente, momento a momento de sua trajetória artística, como indagação fundamental do corpo e do intelecto, exercida

através dos instrumentos e da técnica que dispõe para organizar o mundo das imagens. Nesse sentido, Brassai exerce uma ação poética que se concentra na transformação do ideário convencional da paisagem urbana, e o aproxima da ação poética surrealista como a percebe Benjamin, mesmo não sendo ele fonte nem se querendo parte do surrealismo. As tensões revolucionárias do grupo de Breton, ele as instala nos projetos que desenvolve. A partir do que escreve e mostra nos *Graffiti* é possível dizer que Brassai vislumbra um “corpo coletivo” na simbologia ancestral dos muros, elemento comum e quase despercebido no vocabulário das cidades, e do qual suas lentes destacam e ampliam “inervações” quase invisíveis, constituídas pela fluidez, pela transitoriedade e pela impermanência dos graffiti.

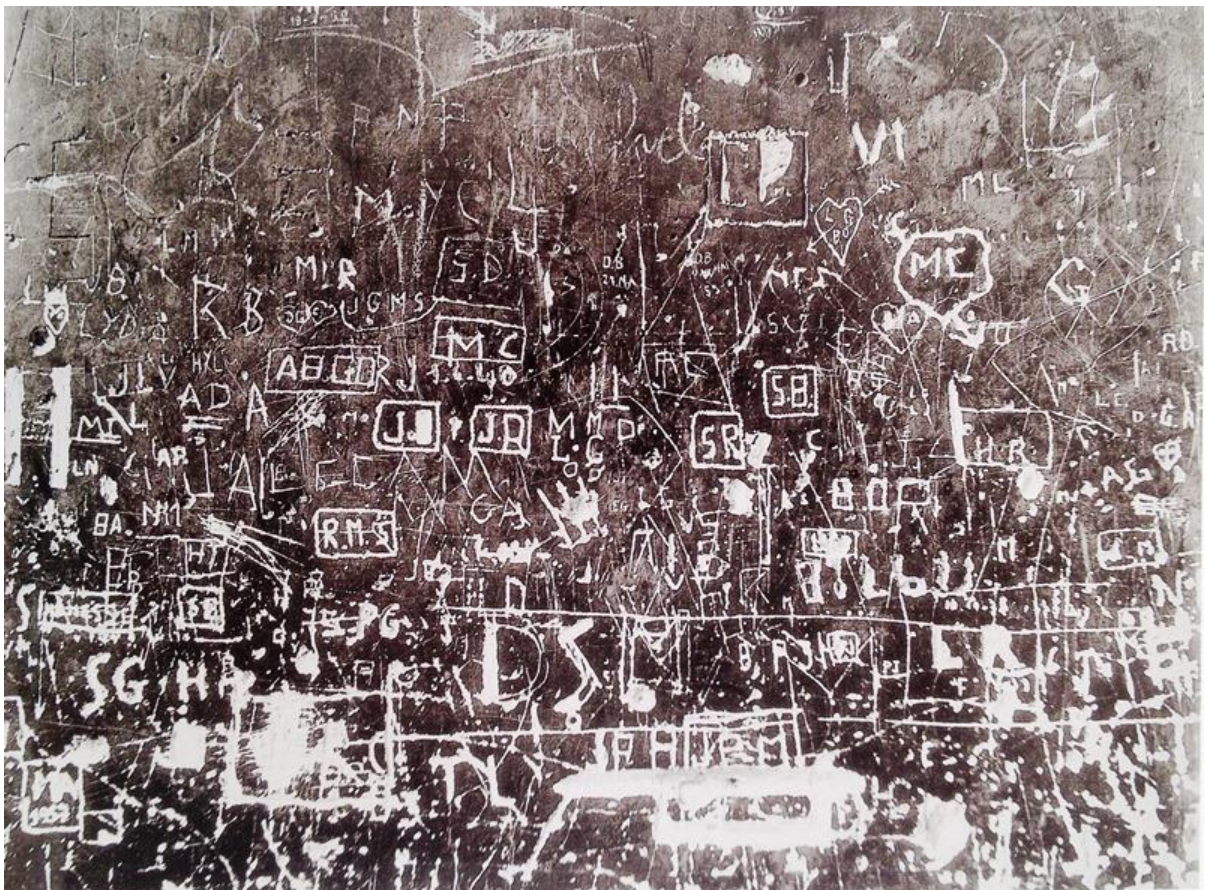


Figura 38. Brassai: Grafite Lutécia (Gautrand, 2008, p. 177).

IV.3 Signos

O encontro de Brassai com os graffiti dos muros de Paris – talvez não exatamente um primeiro encontro, mas o primeiro em que ele percebeu-os dentro de si com o sentimento de algo vivo e palpitante – provocou no fotógrafo um impacto, como se algo nele tivesse sido tocado por aqueles signos e exigissem dele uma resposta. De imediato, o que lhe veio à consciência foi a ideia de que eles, os graffiti nos muros, participavam de uma corrente de expressão continuada desde a Idade da Pedra até aqueles dias de 1930, quando ele, Brassai, vagava pela cidade tentando traduzir em imagens fotográficas os segredos da Paris noturna.

Nessa Paris noturna, ele dirá depois, o universo dos muros se expressa em uma “linguagem de signos, de figuras, de símbolos” (cf. Brassai, 1993, p. 10). Fossem sinal ou marca, esses signos assemelhavam-se, para ele, a mensageiros de uma linguagem arcaica cujos códigos se perderam: pareciam funcionar na parede como pistas que representavam “uma duplicidade infiltrada e reconhecida” (cf. Boal, 1999). Não eram rabiscos apenas, estavam no lugar de alguma outra coisa.

A duplicidade que Brassai reconhece nas ranhuras é semelhante àquela espécie de “depósito do real” a que Rosalind Krauss se refere quando nos fala da duplicidade própria das imagens fotográficas (1995, p 31). Do ponto de vista sógnico elas são, ao mesmo tempo, índice e ícone do objeto que representam. De um lado, trata-se de uma relação causal, concreta, física como as anotações em um caderno. Silenciosas na parede, no entanto, as ranhuras serão apenas portadoras de um desejo ainda irrealizado de significar; certa nativa semelhança com o algo a que se referem e cujo significado depende da existência de um intérprete. No caso da fotografia, essa duplicidade se revela ainda no entrecruzamento de dois processos distintos: em primeiro momento, a formação da imagem depende de uma relação causal, física, concreta com o objeto devido às leis da ótica e, em um segundo, da ação de um revelador que precipite a imagem – um fenômeno de ordem química pois trata-se da ação da luz sobre certas substâncias.

O afeto que guia os passos de Brassai no registro fotográfico dos grafite – como se se tratasse de uma operação de salvamento de entes ameaçados por fim pré-determinado – não impede que ele explore visualmente a possibilidade de as ranhuras

permanecerem nos muros não mais como um signo, mas como a coisa mesma. Nessa situação, o simbolismo dos muros torna-se pouco nítida. Nas fotos, o signo é ampliado até o limite do enquadramento, de modo que se joga contra o corpo que o confronta, não está no lugar de nada, ele é o próprio corpo do desejo.



Figura 39. Lorraine. (Brassaï, 1993, p. 6).

Essa possibilidade de “não ser mais um signo mas a coisa mesma” aproxima Brassai de certas ideias do filósofo Roland Barthes, contemporâneo dele em Paris e autor de *A Câmara Clara*, uma reflexão sobre a imagem fotográfica e, também, uma apaixonada e dramática meditação sobre a vida e a morte – dois dos grandes temas sob os quais Brassai agrupa os graffiti.

Em *A Câmara Clara*, publicada em 1980, Barthes não fala como crítico, teórico, professor, semiólogo. Deixa de lado esses aspectos de si mesmo – tudo o que, no seu entender, pertence ao domínio do “*Studium*” – para manifestar apenas a experiência de estar diante das imagens. Não quaisquer imagens, mas imagens singulares que ele sente como próximas e cuja proximidade define por um ponto de encontro da emoção com algum detalhe da imagem que o atrai, um “*Punctum*” diz, daquilo que não é mais signo, mas a coisa mesma: “... é o que eu acrescento à foto e que, todavia, já está nela”, esclarece (Barthes 1984, p. 85).

“Barthes admite a existência de códigos”, comenta Ronaldo Entler: “são precisamente eles que operam no *Studium*” (Entler 2006, p 8). Trata-se então de uma leitura da fotografia com critérios e objetivos definidos, “algo que tem mais a ver com uma metodologia para a abordagem da imagem, seja ela qual for”, continua (Entler 2006, p 7). Já o *Punctum* é um segundo elemento, uma reação que vem contrariar o primeiro, uma espécie de choque de reconhecimento, resposta única e pessoal ao detalhe fotográfico que, ao mesmo tempo atrai e repele, algo que

(...) lhe toca independentemente daquilo que seu olhar busca. Ligado ao afeto, é algo difícil de comunicar e, sobretudo, compartilhar. Nesta ordem de relação com a imagem, ele [o observador] já não é senhor dos processos que se desencadeiam. Barthes fala então em uma aventura (adventure), simplesmente porque tal foto lhe “advém” (Entler, 2006, p. 7).

Esse grau de subjetivismo, quase um escândalo em termos acadêmicos, é precisamente o que Barthes quer incorporar à imagem:

A subjetividade absoluta só é atingida em um estado, um esforço de silêncio (fechar os olhos é fazer a imagem falar no silêncio). A foto me toca se a retiro de seu blablablá costumeiro: “Técnica”, “Realidade”, “Reportagem”, “Arte”, etc:

nada dizer, fechar os olhos, deixar o detalhe remontar sozinho à consciência afetiva (Barthes, 1984, p. 84).

Ao mandar embora todo saber, toda cultura – “ abstenho-me de herdar um outro olhar”, escreve (Barthes 1984, p 80) – ele permite que venham à tona fragmentos de um outro saber, um sentimento que é também ferida, e que o faz perceber a imagem fotográfica sem o seu caráter de mediação, reconhecendo nela uma parte da própria “realidade” que a gerou. É quando Barthes indaga:

(...) aceitei então tomar-me como mediador de toda a Fotografia. (...) Eis-me aqui, eu próprio, como medida do “saber” fotográfico. O que meu corpo sabe da fotografia? (Barthes, 1984, p. 19).

Desde o início Barthes deixa claro que seu ponto de vista não é o do fotógrafo, o produtor de imagens que chama de “Operator”. Também não pretende falar como alvo da fotografia, o referente ao qual denomina “Spectrum” (um pouco pela relação de raiz que mantém com “espetáculo”, à qual Barthes acrescenta “aquela coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto”, isto é, uma existência do passado que se manifesta no presente). Sua relação com a fotografia é a do observador, informa, o leitor de imagens ao qual denomina “Spectator” (Barthes 1984, p 20).

Brassaï, na construção de sua obra é simultaneamente o Operator e o Spectator de que nos fala Barthes: não só produz as fotos mas constantemente promove uma releitura do processo. No entanto, como Operator, nota-se uma diferença do projeto dos graffiti em relação aos demais: já não se trata de surpreender alguma coisa ou alguém, provocar um choque de percepção (se alguma vez houve essa intenção), revelar algo que se encontrava oculto ou inconsciente. É como se ele perseguisse alguma coisa sua, íntima e genuína, uma identificação com o tema que o absorve e lentamente coloca-o em outro patamar. É como se ele, aos poucos, tivesse tranquilamente atingido o nível do objeto.

A Fotografia pode ser louca ou sensata, nos diz Barthes. Sensata se seu realismo permanece relativo, temperado por hábitos estéticos ou empíricos

(...) louca, se esse realismo é absoluto e, se assim podemos dizer, original, fazendo voltar à consciência amorosa e assustada a própria letra do Tempo:

movimento propriamente repulsivo, que inverte o curso da coisa e que eu chamarei (...) de êxtase fotográfico (Barthes, 1984, p. 175).

Nesse sentido Brassai também é o “Spectrum”, aquele que é representado pela fotografia. Não necessariamente o indivíduo, ou a psique do indivíduo – em relação aos seus amigos e contemporâneos, aliás, ele sempre manteve-se muito modesto – mas como uma inervação singular de um corpo coletivo.

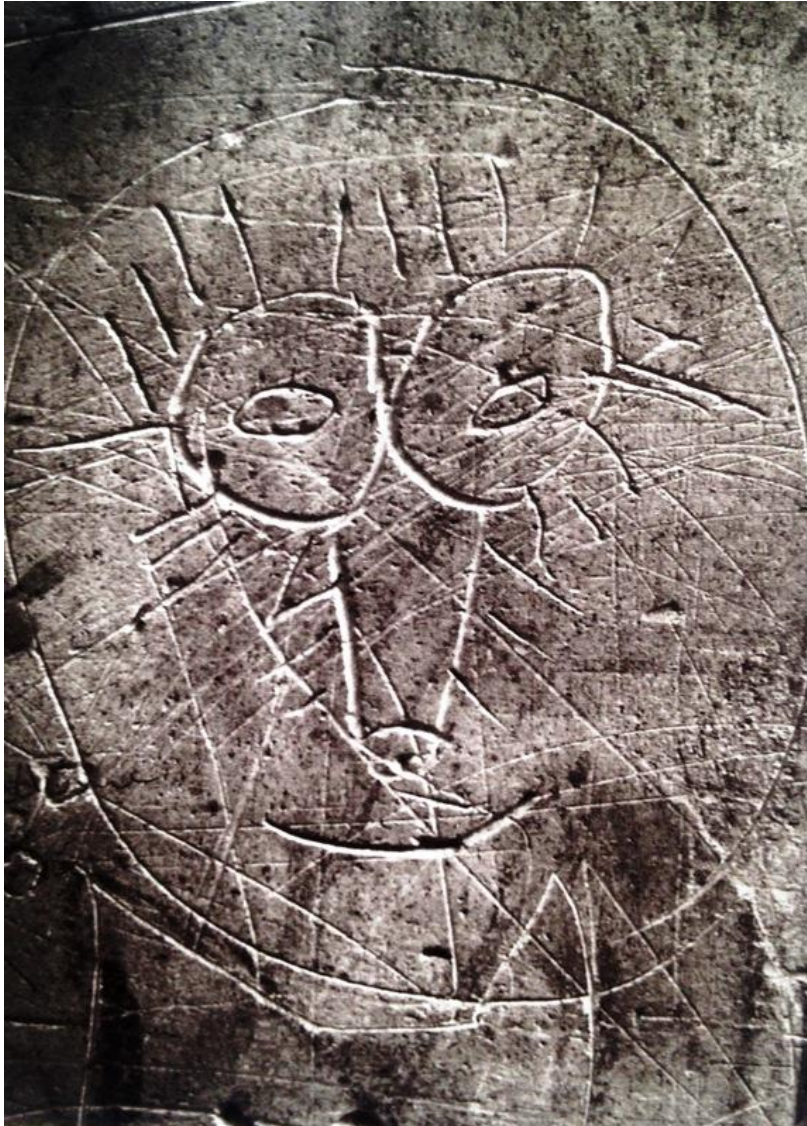


Figura 40. Brassai: Rosto (1993, p. 96).

O interesse pelas fotos dos graffiti parienses foi grande depois da Segunda Guerra Mundial. Acompanhando as inúmeras exposições, surgiram novas publicações a respeito. Em 1953 a Harpers Bazaar lançou *Walls of Paris* (edição de julho de 1953). Três anos depois, em 1956, as fotos foram reunidas na mostra *Language of wall:*

parisian graffiti photographed by Brassai, organizada pelo prestigioso Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA.

O ano de 1958 foi especialmente auspicioso: ensaios fotográficos dos graffiti foram publicados na U.S. Camera (*Language of the Wall*, 1958); na XXème siècle (*Graffiti parisiens*, edição de março de 1958) e uma seleção de fotos foi incluída na edição anual de The Saturday Book, dedicada aos artistas e escritores que impactaram a vida cultural da Grã-Bretanha no período (*The Art of the Wall* in John Hadfield (ed) The Saturday Book, 1958 pp 237-40). No mesmo ano, uma série dos graffiti foi exibida na mostra do Institute of Contemporary Arts de Londres, com apresentação de Roland Penrose no catálogo. Em 1960, as fotos foram reunidas em um album, *Graffiti*, impresso em Stuttgart, pela Belser. Em 1996, essa publicação foi reeditada pela Flammarion e recebeu novas imagens e textos inéditos (cf. Lionel-Marie, 2000, p.164).

Muito do que Brassai escreveu sobre as fotografias dos graffiti para acompanhá-las nesses novos contextos, ele já havia dito antes. Mas algumas coisas haviam mudado desde o início dos anos 1930 e o final dos anos 1950. O contexto cultural em que essas fotografias reaparecem compreende, por parte do público, outro olhar na recepção e na avaliação das imagens, e outro modo de apresentá-las, diverso do primeiro anterior à Segunda Guerra Mundial. Nessa nova conjuntura, o aspecto que prevalece na apreciação das fotos dos graffiti, valorizado pelos editores, é o da sua semelhança com a arte então chamada moderna – sombreando ou suavizando, em parte, aquele aspecto anterior, selvagem e revolucionário que relacionava-os ao surrealismo e parecia saltar dos muros no pré-guerra (cf Walker, 2002 p 158).

A *Minotaure* deixara há muito de existir, passara para a história. O próprio Brassai, quando escreve a respeito das fotografias³⁰, pontilha os textos com comentários do amigo Picasso, de quem era muito próximo desde os anos 1930. Mas nessa época, “em 1960, Picasso já não era membro da vanguarda moderna aliada aos surrealistas; ele era o velho mestre moderno”, nas palavras de Walker (2002, p. 158).

³⁰ No texto de 1960, por exemplo, Brassai reforça o interesse de Picasso nas imagens dos graffiti, ao terminar o volume com as discussões que ambos mantiveram a respeito. Essas discussões foram reimpressas quatro anos depois no livro *Conversations avec Picasso* (Paris: Gallimard [1964], 1997).

Sem dúvida, Picasso admirava a obra fotográfica de Brassai e compartilhava certos pontos de vista do autor a respeito do trabalho com os graffiti. Entretanto, quando discutem essa questão, os fundamentos a que ambos recorrem não parecem exatamente os mesmos. Por exemplo, quando Brassai se refere à democracia dos muros, Picasso comenta: “Os graffiti pertencem a todos e a ninguém” (Brassai, 1999, p. 184). Ou, em relação ao valor estético das imagens: “Isso é tão rico quanto a fachada de uma catedral! Seu livro [o de Brassai] relaciona a arte às artes primitivas” (Brassai, 1999, p. 184). Ou, ainda, quando examina a imagem de um graffiti e percebe nela o traço de um artista moderno – “Isto é Rouault, aquilo é Klee”. Muitas vezes, refere-se à obra dele próprio, Picasso: “Eu mesmo pintei muitas figuras como essas”, comenta (Brassai, 1999, p. 184).

A poderosa relação que Brassai estabeleceu entre os graffiti e os muros de Paris parece, nesse momento, diluir-se. Soltos no espaço, os graffiti sobressaem como lanterninhas e assim guardam seu mistério: sua aura. Novos muros serão construídos. Novas imagens cobrirão os muros.

APÊNDICE: Brassai, ano a ano³¹.

Gyula HALÁSZ, conhecido como BRASSAI (1889-1984)

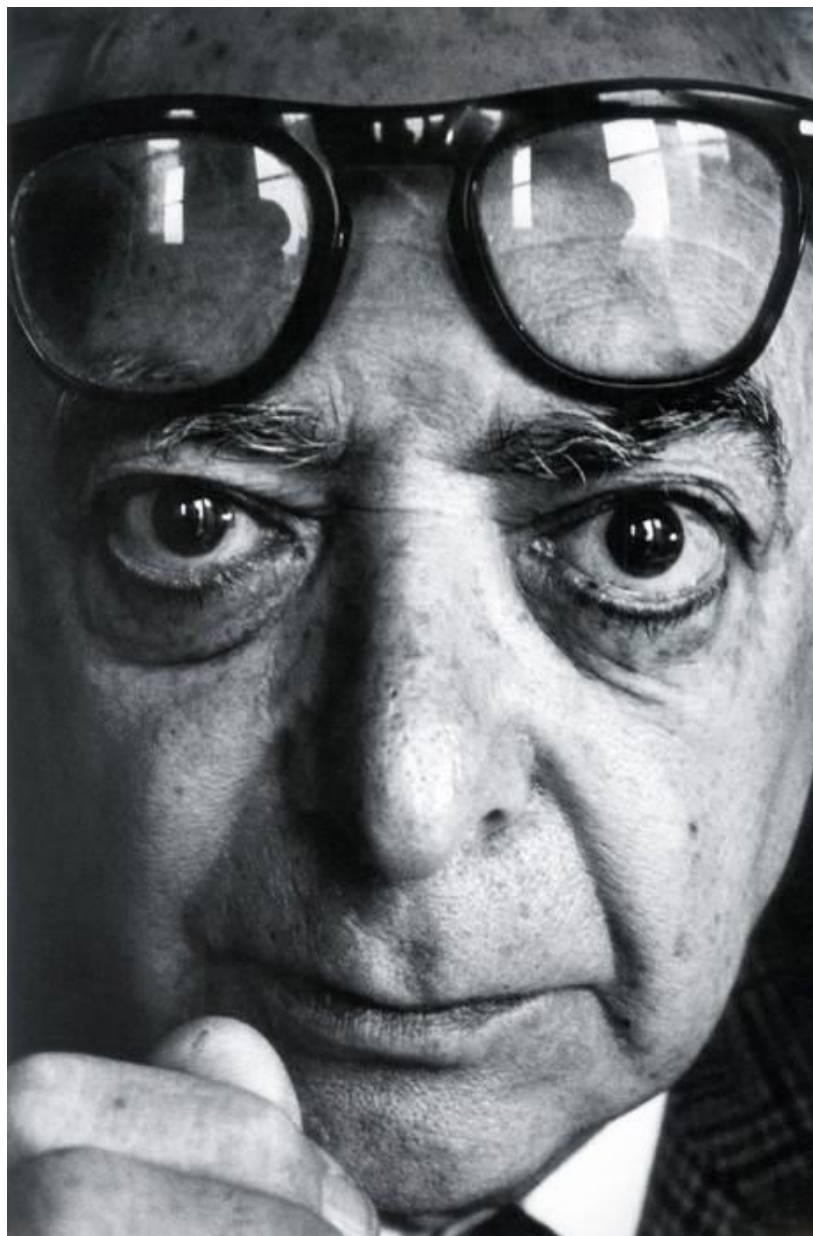


Figura 41. Brassai: 1969 (Saint-Cyr, 2013, p. 224).

³¹ BRASSAI, Gilberte, in Brassai, *Notes and Remarks on Photography*, álbum produzido durante a exposição *Brassai* (2000), no *Centre national d'art et de culture Georges Pompidou*, Paris, edição Centre Pompidou, abril 2000.

1899 Gyula Halász nasceu em 9 de setembro de 1899, em Brasov, na Transilvânia romena, à época parte da Hungria. Mãe armênia e pai húngaro, professor de literatura francesa, estudou na Sorbonne.

1903-1904 Faz sua primeira viagem à Paris, com os pais e o irmão menor. Ficaram na rue Monge, nas redondezas do Jardim de Luxembourg.

1905 Segue os estudos em Brasov, e depois Budapeste.

1917-1918 É convocado pelo exército austro-húngaro, serve na cavalaria durante a I Guerra Mundial.

1918-1919 Com o fim do conflito, segue os estudos em pintura e escultura na Academia de Artes de Budapeste.

1920 Viaja para a Alemanha, fixa residência em Berlim.

1921-1922 Matricula-se na Academia de Artes de Charlottenburg, em Berlim. Integra-se ao círculo húngaro de intelectuais recém-chegados do pós-guerra. Conhece Lajos Tihanyi, com quem manteve amizade duradoura.

1924 Abandona os estudos em Berlim e finalmente alcança seu sonho de viver em Paris. Chega em janeiro e não volta mais para a terra natal. Decide viver na Rive Gauche. Trabalha como jornalista em jornais húngaros e alemães.

1925 Conhece o poeta belga Henri Michaux, ficam amigos. Dividem as angustias de viver com poucos recursos e o mesmo amor pela poesia e pela filosofia alemã. Outro amigo, Léopold Zborowski (1889–1932), poeta, escritor e marchand polonês, que apresenta ao fotógrafo Atget.

1926 Em Montparnasse conhece o fotógrafo húngaro André Kertész. Trabalham juntos em alguns artigos

1928 Muda-se para o mesmo hotel na esquina da rue de la Glacière com o *boulevard* Auguste-Blanqui. São dessa região as fotos que faz de 1930 em diante: *Um Homem morre na Rua, Mictório Público no Inverno, Vista da Place d'Italie, Vista do metrô elevado, etc.*

1929 Continua trabalhando como jornalista para revistas alemãs, ilustrando os artigos com fotografias encomendadas a vários fotógrafos, entre eles André Kértész.

1930-1931 Pela primeira vez desde 1920 revê os pais, que viajam para Paris permanecem na cidade durante vários meses.



Figura 42. Brassai: Família Halász (Saint-Cyr, 2013, p. 221).

1932 Miller escreve seu primeiro texto sobre Brassai, publicado em 1938 com o título “O Olho de Paris”, in *Max and the White Phagocytes* (Kahane, Paris).

Nesse período Brassai se interessa intensamente pela arte marginal estampada nos muros de Paris. Inicia seu registro sobre os Graffiti, projeto que só conclui 30 anos depois, em 1960, com um livro e exposição. Dez anos depois, Brassai refotografa os grafites “para observar as deteriorações do tempo”. Conhece Tériade, que por sua vez o apresenta a Picasso, que o convida para fotografar suas esculturas em seu castelo em Boisgeloup, na Normandia, e em seu estúdio, na Rue La Boétie. As fotos serão publicadas na primeira edição da revista surrealista *Minotaure* em 1933

1933 Via Albert Skira, editor de *Minotaure*, Brassai conhece escritores e poetas surrealistas com quem colabora: Breton, Éluard, Desnos, Benjamin Péret, Man Ray... Por intermédio de Picasso conhece Salvador Dalí e Gala, o poeta Pierre Reverdy que fotografa em 1933 e novamente em 1950. Tornam-se amigos muito próximos. Brassai colabora ativamente na revista *Minotaure*, e com os artistas ligados ao surrealismo, mas não adere ao movimento.

1935 Brassai muda-se definitivamente para o 14. arrondissement, perto do hospital psiquiátrico Sainte-Anne, das Catacombes e da prisão La Santé, tendo Blaise Cendrars como vizinho, assim como o foi, anos mais tarde, Samuel Beckett. O bairro é um dos seus cenários favoritos para fotografar “casais, namorados e amantes”. Trabalha para a agência fotográfica Rapho, fundada por seu amigo húngaro Charles Rado. Brassai começa a usar uma câmera Rolleiflex. Conhece Henri Matisse e fotografa o artista trabalhando em seu estúdio. Um retrato do pintor ilustra o primeiro volume de *Verve*, em dezembro de 1937.

1937 Francophile Carmel Snow, editora-chefe de Harper's Bazaar e seu diretor de arte, Alexey Brodovitch, oferecem a Brassai a chance em colaborar com a revista, deixando-o livre para escolher seus temas. A parceria dura 25 anos, até 1960. Retrata para a Harper's Bazaar muitos escritores e artistas. Brassai também escreve e fotografa para as revistas Vu, Verve, Picture Post, Coronet, Réalités e Labyrinthe.

1939 Por encomenda de Matisse, fotografa uma série de nus no ateliê de Villa des Plantes. Produz para a revista americana *Life* a série “Picasso em seu estúdio”.



Figura 43. Brassai: Villa des Plantes (Saint-Cyr, 2013, p.193).



Figura 44. Brassai: Picasso em seu estúdio (Saint-Cyr, 2013, p.191).

1940-1942 Anos da Segunda Guerra Mundial. Em 12 de Junho de 1940 os parisienses abandonam a cidade ocupada. Intimado pelos alemães, Brassai se recusa a pedir autorização para tirar fotografias, o que resulta na proibição em publicar ou negociar

suas imagens. Volta a desenhar na Académie de la Grande-Chaumière, onde encontra frequentemente o poeta, escritor e pintor belga Henri Michaux (1899-1984).

1943 Escreve “Bistro-Tabac”, no qual evoca o mundo absurdo e as angústias durante a Ocupação. No final de setembro, sob encomenda de Picasso, fotografa esculturas no estúdio do artista, o número 7 da Rue des Grands-Augustins. O trabalho de registro durou três anos, até final de 1946. Durante esse período Brassai transcreve seus diálogos com Picasso, as observações do pintor e as suas próprias, em conversa com amigos, artistas, escritores.

1945 Os desenhos de Brassai são expostos pela primeira vez na Galeria Renou et Colle, Rue du Faubourg Saint- Honoré. Em junho, com o uso de fotografias gigantes, Brassai cria os sets do balé “Le Rendez-Vous”, com cenário de Prévert, música de Kosma, coreografia de Boris Kochno e Roland Petit. O espetáculo correu em turnê por diversos países do mundo.

1948 Casa-se com Gilberte-Mercédès Boyer. Vive parte do ano no interior de Nice, onde se dedica a ler e escrever. Escreveu um longo poema “Histoire de Marie”, com prefácio de Henry Miller e publicado por R. Bertelé na Éditions Point du Jour.

1949 Recebe a cidadania francesa.

1949-1960 Viaja pela Harper's Bazaar para a Grécia, Irlanda, Itália, Espanha, Turquia, Brasil, Suécia e Marrocos.

1952 Morre a mãe de Brassai. Robert Delpire, o jovem diretor de Éditions Neuf, publica seu primeiro livro, intitulado Brassai.

1956 No zoológico de Vincennes, filma seu primeiro curta metragem “Tant qu’il y aura des bêtes”, vencedor do Oscar de melhor filme original no Festival de Cannes. Realiza a exibição de Graffiti, organizada por Edward Steichen no Museu de Arte Moderna (MoMa) de Nova York.

1957 É homenageado com uma medalha de ouro em fotografia na Bienal de Veneza. Sua primeira visita aos Estados Unidos dura diversos meses, incluindo uma longa permanência no estado da Louisiana.

1958 “The Reeds”, um de seus painéis, é escolhido pela Unesco, por meio dos arquitetos Le Corbusier, Marcel Breuer, Pier Luigi Nervi, Bernard Zehrfuss e Georges Salles, diretor dos Museus Nacionais Franceses, para representar o segmento da fotografia na sede da organização em Paris.

1960 Completa a edição dos textos e fotos do livro Graffiti, publicação que levou 30 anos para ser concluída.

1963 A Biblioteca Nacional da França (BNF) organiza uma exposição retrospectiva do seu trabalho.

1964-1965 Publica o livro “Conversations avec Picasso”, incluindo 50 fotografias. A obra é traduzida para diversos idiomas e reimpressa em 1987.

1966 É nomeado membro honorário da American Society of Magazine Photographers [The ASMP Memorial Award]

1968 Uma mostra retrospectiva de suas fotografias é organizada por John Szarkowski no MoMa de Nova York. O prefácio do catálogo é escrito por seu amigo Lawrence Durrell, além do próprio Szarkowski. Paralelamente, apresenta uma exposição individual de desenhos, esculturas e tapeçarias na galeria La Boétie em Nova York. Morre o pai de Brassai, aos 97 anos de idade.

1970-1971 O Estado francês encomenda a tapeçaria Graffiti II para a 5a Bienal de Lausanne.

1975 Publica “Henry Miller – Life Size”, seguido em 1978 por “Henry Miller – Happy Rock”.

1976 O livro “Le Paris secret des années 30” é publicado pela Gallimard.

1977 É convidado para palestras no MIT (Massachusetts) e Universidade de Columbia (Nova York). Publica “Idle Talk”, uma coleção de textos sobre o problema da transposição da linguagem falada para a escrita.

1979 Para comemorar seu octogésimo aniversário, retrospectivas são organizadas em Nova York e Londres.

1982 “Les artistes de ma vie” é publicado pela Denoël na França e pela Viking Press nos Estados Unidos (“The Artists of My Life”).

1983 “Les artistes de ma vie” recebe o Prix de la Société des gens de lettres.

1984 Morre no dia 7 de julho em Beaulieu-sur-Mer.

Brassaï tinha acabado de completar a edição de uma obra sobre Proust [Proust e a fotografia], à qual se dedicou vários anos. Ele foi enterrado no cemitério de Montparnasse, no coração de Paris, bairro de sua primeira morada na cidade em que amorosamente viveu e criou suas obras.



Figura 45. Brassai: “olho de Paris” (Saint-Cyr, 2013, p. 220).

REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS

Figura 1. Brassai (direita) e o irmão em Paris: primeiros contatos com a cidade que seria o amor de uma vida inteira (Saint-Cyr, 2013, p. 8).

Figura 2. Brassai: autorretrato em *La Dame de chez Maxims*, filme de Alexander Korda em que trabalha como fotógrafo de bastidores, 1932 (Saint-Cyr, 2013, p. 14).

Figura 3. Brassai, ao fundo: Salvador Dali e Gala no atelier de Villa Seurat (Sayag & Lionel-Marie. 2000, p. 161).

Figura 4. A Europa antes e depois da Primeira Guerra Mundial.

Figura 5. Berlim, autofágica: pintura de George Grosz, em 1917 (*Metropolis in Metzger*, 2007, p. 30).

Figura 6. Brassai (esquerda) e Tihanyi, 1924: amigos de jornada (cf. Sayag & Lionel-Marie. 2000, p. 153).

Figura 7. Otto Dix, *Queremos pão!*: Alemanha 1922. (Metzger, 2007, p. 30).

Figura 8. Obra icônica de Grosz: mazelas sociais e ascensão do nazismo em *Os pilares da sociedade* (Metzger, 2007, p. 30).

Figura 9. Sander: não somente o indivíduo, mas tudo que o cerca (Sander, 1928, *apud* Wikart).

Figura 10. Brassai: retrato da Mome Bijou (Saint-Cyr, 2013, p.108).

Figura 11. Brassai: Prostituta na Place d'Italie. (Saint-Cyr, 2013, p. 129).

Figura 12. Brassai: corpos livres de corpetes e ar mais masculino em *No bar* (Sayag & Lionel-Marie. 2000, p. 78).

Figura 13. Brassai: Paris pela ótica da noturnidade.

Figura 14. Brassai: Pont-Neuf na bruma (Sayag & Lionel-Marie, 2000, p. 39).

Figura 15. Brassai: Boulevard Clichy (Saint-Cyr, 2013, p.128).

Figura 16. Brassai: coluna Morris, mural do que acontece na cidade (Brassai, 1933, p. 10).

- Figura 17.** Brassai: monumento ao Marechal Ney e luminoso de hotel (Saint-Cyr, 2013 p.38).
- Figura 18.** Brassai: Sarjeta e rua deserta (1933, p. 14).
- Figura 19.** Jardins de Luxembourg (Brassai, 1932, p. 15).
- Figura 20.** Brassai: Aparições fantasmáticas (1932, p. 57).
- Figura 21.** Brassai: Casal e jogo de espelhos (Saint-Cyr, 2013, p. 77).
- Figura 22.** Brassai: Padeiro, 1932 (Sayag & Lionel-Marie. 2000, p. 51).
- Figura 23.** Brassai: Operários, 1932 (Sayag & Lionel-Marie. 2000, p. 51).
- Figura 24.** Brassai: Conversões luminosas (Sayag & Lionel-Marie, 2000, p.48-9)
- Figura 25.** Brassai: neblina e luz (1933, p.157).
- Figura 26.** Brassai: Pont Neuf (Saint-Cyr, 2013, p. 161).
- Figura 27.** Brassai: cidade, organismo vivo, 1930 (Sayag & Lionel-Marie, 2000, p. 164).
- Figura 28.** Brassai: Notre Dame vista da Ilha de Saint-Lous (1933, p.7).
- Figura 29.** Brassai: Criança e muro (Gautrand, 2008, p. 176).
- Figura 30.** Brassai: Muro (Gautrand, 2008, p. 175).
- Figura 31.** Brassai: Máscaras e rostos (1993, p. 51).
- Figura 32.** Brassai: Nascimento (1993, p. 52).
- Figura 33.** Brassai: Céu posição (*Minotaure* No 6 *apud* Sayag & Lionel-Marie, 2000, p. 104).
- Figura 34.** Brassai: prova da série Esculturas Involuntárias (Sayag & Lionel-Marie, 2000, p. 134).
- Figura 35.** Brassai: Formas noturnas, 1934 (Sayag & Lionel-Marie, 2000, p. 162).
- Figura 36.** Brassai: flores alinhadas no chão “até onde a vista alcança” (Sayag & Lionel-Marie, 2000, p. 164).
- Figura 37.** Brassai: Tour Saint-Jacques (Sayag & Lionel-Marie, 2000, p.164).

Figura 38. Brassai: Grafite Lutécia (Gautrand, 2008, p. 177).

Figura 39. Lorraine. (Brassai, 1993, p. 6).

Figura 40. Brassai: Rosto (1993, p. 96).

Figura 41. Brassai: 1969 (Saint-Cyr, 2013, p. 224).

Figura 42. Brassai: Família Halász (Saint-Cyr, 2013, p. 221).

Figura 43. Brassai: Villa des Plantes (Saint-Cyr, 2013, p.193).

Figura 44. Brassai: Picasso em seu estúdio (Saint-Cyr, 2013, p.191).

Figura 45. Brassai: “olho de Paris” (Saint-Cyr, 2013, p. 220).

BIBLIOGRAFIA

- AMORIM, S. V. S. *Guillaume Apollinaire: Fábula e Lírica*. Editora UNESP, 2003.
- APOLLINAIRE, G. *Souvenir d'Auteuil in Le Flâneur des deux rives*. Paris: 1918. Éditions de la Sirène: Wikisource/Fr. Disponível *on line* <<http://bit.ly/23Jci3e>>
- ARENDDT, H. *Men in dark times*. Nova York: 1968. Harcourt, Brace & World.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Nota sobre a Fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: 1984. Nova Fronteira.
- BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Edição Bilíngue. Tradução e notas: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: 1985. Nova Fronteira.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: 1987. Brasiliense.
- _____. Obras escolhidas I. Tese n 3. *Sobre o conceito de história*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: 2011 Editora Brasiliense.
- _____. *Paris, capital do século XIX*. Organização e tradução Flávio Kothe. São Paulo: 1985. Ática.
- _____. *Passagens*. Willi Bolle & Olgária C. F. Matos (Ed.); tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: 2007. Editora da Universidade Federal de Minas Gerais,.
- _____. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. In: *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. São Paulo: 2000. Brasiliense, v.1.
- _____. *Pequena história da fotografia*. In: *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. São Paulo: 2000. Brasiliense, v. 1.
- _____. *Rua de mão única*. Obras escolhidas 2. Tradução: R. R. Torres Filho & J. C. M. Barbosa. São Paulo: 2000. Brasiliense.
- BESSE, J. M. *Ver a Terra. Seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Tradução V. Bartalini. São Paulo: 2006. Perspectiva.

BOAL, S. *Os graffitis de Brassai: documento de um imaginário histórico*. Revista Lugar Comum – Estudos de mídia, cultura e democracia. NEPCOM – Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação/Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ. Rio de Janeiro: 1999, n. 5 e 6, p. 221-238.

BRASSAÏ. *Letters to my parentes*. Translation P. Laki & B. Kantor. Chicago: 1997. The University of Chicago Press,.

_____. *Graffiti*. Paris: 1993. Flammarion,

_____. *Souvenirs de mon enfance*. Paris: 1952.Éditions Neuf.

_____. *Henry Miller, grandeur nature*. Paris: 1975. Gallimard.

_____. *Minotaure*. no 3-4, Dezembro 1933, Paris: Skira, p 6-7

_____. *Conversations with Picasso*. Tradução Jane Marie Todd a partir do francês *Conversations avec Picasso* (1964). Chicago: 1999. The University of Chicago Press.

_____. *Proust e a Fotografia*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: 2005. Jorge Zahar.

_____. *Paris by night*. Paris: 2001. Flammarion.

_____. *Talking. about. photography. An. interview. with Tony Ray-Jones*. Creative Camera, 1970. In *Creative Camera: Thirty Years of Writing* (Critical Image). Chicago: 2000. Paperback.

BRETON, A. *Nadja*. Paris: 2009. Folio.

De BACQUE, A. *La Civilisation du journal. Hist cult et litt de la presse française au XIXe siècle*. LeMonde/Fr: 2012. Disponível *on line* em <bit.ly/1WaJEA3>

DURAND, G. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris: 1969. Bordas.

ENTLER, Ronaldo, 2006. *Para reler A Câmara Clara*. São Paulo: FACOM - no 16 - 2o semestre de 2006

_____. *Imagens animadas pelas sombras*. Revista Icônica, 2013. Disponível *on line* em <<http://iconica.com.br/site/imagens-animadas-pelas-sombras/>>

_____. *Claro escuro*, Revista Dobras Visuais, 2013. Disponível *on line* em <<http://www.dobrasvisuais.com.br/2013/03/o-que-e-fotografia-ronaldo-entler/>>

- ENTLER, R. & OLIVEIRA JR., A. R. *Rio de mão dupla: dois olhares sobre a metrópole*. Revista FACOM n. 11. São Paulo: 2003. Facom-FAAP, Disponível *on line* em < http://www.entler.com.br/textos/malta_ferrez.html>
- FERNÁNDEZ, S. P. *Fotografia de minorias: apontamentos para uma discussão*. Tradução M. E. O. Assumpção. Revista *Studium*, Unicamp. Campinas: 2007. Disponível *on line* em < <http://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/silvia/>>.
- FOGEL, G. *Por que não teoria do conhecimento? Conhecer é criar*. Cadernos Nietzsche 13, p 89 e seguintes, 2002. Disponível *on line* em < <http://gen.fflch.usp.br/numeros/1120/13>>
- FERRARA, L. D'A. *Olhar periférico: informação, linguagem, percepção ambiental*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1993.
- FRANCK, D. *Bohemian Paris: Picasso, Modigliani, Matisse, and the Birth of Modern Art Paperback*. 1998. Library of Congress.
- FREUND, G. *Photographie et société*. Paris: 1974. Editions du Seuil.
- GAUTRAND, J. C. *Brassaï. Paris*. 2008. Taschen.
- HILL, P. & COOPER, T. *Dialogue with photography*. 1979. Library of Congress.
- JUNIOR, R. F. *Fotografias Radiantes I*. 2011. Icônica. Disponível *on line* <<http://iconica.com.br/site/fotografias-radiantes-i/>>
- KRAUSS, R., *Photography in the service of surrealism*, in Rosalinda Krauss and Jane Livingston, *L'Amour fou: photography and surrealism*. Nova York: 1995. Abbeville Press.
- _____. *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: 1986. The MIT Press.
- LANGE, S. & CONRATH, G. *August Sander: people of the 20th century*. 2002. Munique Schirmer/Mosel.
- LEVITT, C. *From the Walls of Factories to the Poetry of the Street: Inscriptions and Graffiti in the Work of Apollinaire and the Surrealists*. Papers of Surrealism. issue 9, summer 2011. Disponível *on line* < <http://bit.ly/1VPKB4s>>
- MATOS, O.C.F. *Reflexões sobre o amor e a mercadoria*. In: Discurso 13. Revista do Departamento de Filosofia da USP. São Paulo: 1993. Polis.

_____. Benjaminianas. *Cultura Capitalista e Fetichismo Contemporâneo*. São Paulo: 2010. Editora UNESP.

_____. *História viajante: notações filosóficas*. São Paulo, 1997. Livros Studio Nobel.

MATUCK, C., KOSSOVITCH, L., ZAIDER, W. *Nox São Paulo graffiti*. São Paulo:2013. Cinemateca Brasileira.

METZGER, R. *Berlin in the twenties: art and culture 1918-1933*. Translation C. Costa. London: 2007. Thames&Hudson.

MICHAUX, G. *Le thème du miroir dans le symbolisme français*. Les Cahiers de l'Association internationale des études françaises (AIEF) vol II número 11. Disponível on line < <http://bit.ly/1pjchR4>>

MURÁDIN, J. *The Career of János Mattis Teutsch*, In: Exhibition in the Hungarian National Gallery, Budapest, 14 March - 24 June, 2001 and in the Haus der Kunst, Munich, 5 July - 7 October, 2001. Disponível em < bit.ly/1phyD5W >

PHILLIPS, S. S.; TRAVIS, D. e NAEF, W. J. *André Kertész: Of Paris and New York*. Chicago. Chicago: 1995. Art Institute of Chicago.

PEREIRA, P. *Arte Primitiva e Primitivismo*. Fundação Coa Parque. Disponível on line < <http://bit.ly/1rjKlOl>>

REY, S. *Cruzamentos entre o real e o (im)possível: transversalidades entre o "isso foi" da fotografia de base química e o "isso pode ser da imagem numérica"*. Dossiê Fotografia/Arte Contemporânea. Revista Porto Arte 22. UFRGS. V.13, n.22, p. 37-48. Porto Alegre: 2005. Disponível on line < <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27901>>

ROUGEMONT, D. *L'amour et l'Occident*. Paris: 1956. Plon.

ROUILLÉ, A. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: 2009. Editora SENAC.

SAYAG, A. & LIONEL-MARIE, A. *Brassaï: The monograph*. Centre Pompidu. Éditions du Seuil, Londres: 2000. Thames&Hudson.

SAINT-CYR, A. de G. *Brassaï: for the love of Paris*. Paris: 2013. Flammarion.

SOUSA, F. Abadia. *Fotografia e memória em Marcel Proust*. I Encontro de História da Mídia da Região Norte. 2010. Disponível em <<http://bit.ly/1VAVdUH>>

STAMELMAN, R. *Photography: The Marvelous Precipitate of Desire*, 2006. Yale French Studies. No. 109, Surrealism and Its Others. p. 67-81. Disponível *on line* < <http://www.jstor.org/stable/4149286>>

SOUPAULT, P. *Souvenirs: André Breton et le mouvement surréaliste*, La Nouvelle revue française, No. 172, p 664. Paris: 1967 Disponível *on line* < <http://bit.ly/1VUtQo2>>

TAMINIAUX, P. *Surrealism and Its Others*. New Haven: 2006. Yale University Press. Disponível *on line* < http://www.jstor.org/stable/4149281?seq=1#page_scan_tab_contents>

TACCA, P. C. *Nadja de Breton: a fotografia como expansão e alargamento das fronteiras entre imaginação e realidade*. *Studium*, edição 34. Unicamp. Campinas: 2013. Disponível em <<http://www.studium.iar.unicamp.br/34/1/>>

TRAVIS, D. *At the edge of the light: thoughts on photography and photographers, talent & genius*. Boston: 2003. Boston University Press.

TUCKER, A. W. Posfácio *Education of a Young Artist*. In: Letters to my parentes. Translation P. Laki & B. Kantor. Chicago: 1997. The University of Chicago Press.

WALKER, I. *City Gorged with Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris*. Manchester: Manchester University Press, 2002. Disponível *on line* < <http://bit.ly/1Vzw38H>>

WAREHIME, M. *Brassaï: images of culture and the surrealist observer*. Louisiana State University Press, 1996.

WORTH, A. *The lost photographs of Edouard Manet*. *Art in America*, 95, 1, jan. 2007. Disponível *on line* em < <http://bit.ly/1qP0Wst>>

Tese Mestrado

BIONDILLO, R. *Walter Benjamin e os caminhos do flâneur*. São Paulo, 2014. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Departamento de Filosofia. Universidade Federal de São Paulo.

DIAS, I. C. S. *A figura da prostituta em Henry Miller e Brassaï*. Lisboa, 2008. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparatistas). Universidade de Lisboa, Portugal.

LISSOVSKY, M. *A fotografia e a pequena história de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro, 1995. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal do Rio de Janeiro.

NAKASHIMA, L. M. *VT Arquitetura Poesis. O antigo e o moderno na visão de Johann Wolfgang Goethe*. São Paulo, 2000. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Tese Doutorado

MOREIRA, V. M. M. *Cidade - dispositivo de olhar: elementos para uma teoria benjaminiana da percepção*. São Paulo, 2008. Tese (Doutorado em Estudos). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

OLIVEIRA, V. M. de. *Le paysan de Paris: a cidade como meio de produção do conhecimento*. Rio de Janeiro, 2010. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Francesa. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

CORDEIRO, M. C. *A tessitura da crítica Benjaminiana: entre os românticos e Goethe*. Ouro Preto, 2010. Dissertação (Mestrado em Estética e Filosofia da Arte). Universidade Federal de Ouro Preto, 2010.

PAIXÃO, S. J. C. da. *O meio é a paisagem: pixação e grafite como intervenções em São Paulo*. São Paulo, 2013. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte).