

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
CENTRO DE ESTUDOS COMPARATISTAS



**A FIGURA DA PROSTITUTA
EM HENRY MILLER
E BRASSAÏ**

Inês Cordeiro Silva Dias

DISSERTAÇÃO ORIENTADA POR: Prof. Doutora Helena Carvalhão Buescu

MESTRADO EM ESTUDOS COMPARATISTAS

2007

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
CENTRO DE ESTUDOS COMPARATISTAS



**A FIGURA DA PROSTITUTA
EM HENRY MILLER
E BRASSAÏ**

Inês Cordeiro Silva Dias

MESTRADO EM ESTUDOS COMPARATISTAS

2007

A Figura da Prostituta em Henry Miller e Brassai

A minha tese centra-se na figura da prostituta em *Tropic of Cancer* e *Quiet Days in Clichy*, de Henry Miller, e *Le Paris Secret des années 30*, de Brassai. Esta personagem é central na modernidade estética, sendo uma das metáforas desse período, da cidade e do próprio artista.

Os espaços urbanos têm um lugar basilar nos seus trabalhos, sendo vistos como um organismo vivo, especialmente em Miller. Nos seus romances a prostituta é uma das melhores formas de entrar em contacto com a cidade e de a possuir. Mas é também uma metáfora para a crescente comodificação das sociedades e do homem, em que a alienação se tornou o resultado último de tal processo. É desta realidade que ele consegue escapar quando deixa Nova Iorque, encontrando em Paris uma sociedade mais humana, onde o homem ainda vale pelo que é e não pelo seu valor como mercadoria e força de trabalho.

Em Brassai, pelo contrário, este sentimento de alienação na figura da prostituta como um bem de mercado não é tão evidente, uma vez que a maioria das imagens onde esta aparece são dotadas de uma atmosfera poética, onde a sua alienação não é tão óbvia. No entanto, o facto de escolher as classes trabalhadoras e os excluídos da sociedade como temas principais das suas fotografias revela que há uma grande empatia e preocupação com estas pessoas. Contudo, nunca abandona uma perspectiva burguesa (apesar de poder ter a ilusão de que o faz) e dá sempre às cenas uma aura poética de uma vida romantizada, como por exemplo quando, em *Le Paris Secret des années 30*, lamenta o facto de os vagabundos estarem a desaparecer da cidade, sugerindo que sejam tomadas medidas para que eles continuem a existir.

Ambos os autores mostram uma maior liberdade em relação à sexualidade, mas nunca se abandona uma perspectiva masculina e as mulheres são quase sempre apenas os objectos do seu desejo sexual, bem como o outro no qual inscrevem a sua identidade.

Palavras chave:

1. Henry Miller	2. Brassai
3. Prostituta	4. Fotografia
5. Literatura comparada	6. Cidade moderna

The Figure of the Prostitute in Henry Miller and Brassai

The thesis examines the image of the prostitute in *Tropic of Cancer* and *Quiet Days in Clichy* by Henry Miller and *Le Paris Secret des années 30* by Brassai. This character plays a central role in modernity and it is a metaphor for this period as well as for the city and for the artist himself.

Urban spaces occupy a significant function in both works, becoming a living organism to the subject, especially in Miller. The prostitute becomes one of the deepest ways to interact with the city and capture its essence. But the prostitute is also a metaphor for the expanding realm of commodification, where alienation is the final result. In this scenario, Miller manages to escape, leaving New York for Paris where he finds a more humane society in which man is still valued for himself rather than for his commodity value in the labor force.

Conversely, in Brassai the feeling of alienation in the prostitute-as-commodity is not so manifest, since most of the images are invested with a poetic atmosphere largely devoid of alienation. Yet, the fact that he chooses the working classes and social outcasts as his principal photographic subjects shows empathy for their plight. Nonetheless, Brassai never abandons a bourgeois perspective of things, despite the illusion to the contrary, and always gives his subjects a poetic aura of a romanticized life. For example, in *Le Paris Secret des années 30*, Brassai regrets the fact that vagabonds are disappearing from the city and even suggests measures be taken for their continued presence.

Both Miller and Brassai show liberty with respect to sexuality even though a masculine perspective is never abandoned. Women remain almost always the object of sexual desire, as well as the Other upon whom they inscribe their identity.

Keywords:

1. Henry Miller	2. Brassai
3. Prostitute	4. Photography
5. Comparative Literature	6. Modern city

ÍNDICE:

- Resumo em Português_____ p. 4
- Resumo em Inglês_____ p. 5
- Índice_____ p.6
- Agradecimentos_____ p. 7
- Introdução_____ p. 8
- Primeiro Capítulo:
 - Henry Miller: erotização da cidade e crítica social.*_____ p. 13
- Segundo Capítulo:
 - Surrealismo, flânerie e voyeurismo.*_____ p. 41
- Terceiro Capítulo:
 - Biografia e auto-criação. Dois exilados na noite de Paris.*_____ p. 72
- Conclusão_____ p. 87
- Bibliografia_____ p. 89
- Anexo – *Imagens*_____ p. 92

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer em primeiro lugar à Professora Helena Carvalhão Buescu, por todo o apoio e disponibilidade que demonstrou durante a tese, bem como pela confiança que depositou em mim desde o início. O Centro de Estudos Comparatistas foi também muito importante durante este processo, uma vez que me permitiu fazer parte do seu universo de pesquisa e desenvolver assim as minhas capacidades de investigação. Quero ainda agradecer ao Departamento de Espanhol e Português da Universidade de Wisconsin – Madison, que me acolheu durante sete semanas, em 2007, para que eu pudesse realizar a minha investigação utilizando as Bibliotecas e outras instalações da Universidade. A Professora Ellen Sapega foi essencial no processo, não só pelo apoio institucional, mas também pela forma como me recebeu na comunidade universitária de Madison. A ajuda da Professora Kathryn Sanchez foi indispensável no início da minha pesquisa, tendo-me fornecido bibliografia essencial para o início da investigação. Durante a minha estadia em Madison apoiou imenso o meu trabalho e as suas sugestões foram preciosas para o desenvolvimento da tese. Quero por fim agradecer à Fundação Luso-Americana pelo seu apoio financeiro, que tornou possível a minha ida à Universidade de Wisconsin – Madison.

INTRODUÇÃO

A figura da prostituta é um dos temas centrais da modernidade estética. Baudelaire, Flaubert, Manet, Degas ou Toulouse-Lautrec são alguns dos autores modernistas em cujas obras ela ocupa um lugar central. Personagem da cidade moderna, é neste espaço que ela se torna um dos mitos do modernismo, diversificando o espaço urbano, como Pierre Sansot demonstrou (Sansot, 1996: 216). Os espaços dedicados à prostituição adquirem grande importância na cidade moderna, nomeadamente em Paris, fazendo parte das inúmeras áreas de lazer onde a arte moderna floresce e os homens podem encontrar a sua liberdade, longe da rigidez dos lares burgueses. Ainda hoje encontramos o bairro de Montmartre associado às vanguardas artísticas da época, aos cabarets ou às casas de prostituição. Foi aqui que grandes nomes do modernismo, como Manet, Van Gogh ou Picasso, entre tantos outros, iniciaram a sua carreira. É então nesta nova cidade que se desenha o espaço mítico do modernismo:

Modernity is presented as far more than a sense of being ‘up to date’ – modernity is a matter of representations and major myths – of a new Paris for recreation, leisure and pleasure, of nature to be enjoyed at weekends in suburbia, *of the prostitute taking over* and of fluidity of class in the popular spaces of entertainment. The key markers in this mythic territory are leisure, consumption, the spectacle and Money. (Pollock, 2003: 72, itálico meu)

De facto, esta cidade mítica desenha-se como um lugar maravilhoso onde o recreio e o lazer estão em toda a parte. E a prostituta faz parte desse novo mundo, sendo mais um objecto de entretenimento do homem burguês. No entanto, esta não é uma figura estável, e é ao mesmo tempo metáfora de uma sexualidade feminina ameaçadora, que ilude o controlo masculino e corrói a ordem social, como podemos verificar, por exemplo, em *Nana*, de Zola, onde a personagem principal é responsável

pela ruína ou pela morte de vários homens, bem como das suas fortunas e famílias, sendo o agente de destruição a sua sexualidade excessiva (Warren, 1984: 34).

É então a burguesia que dá vida a este elemento mítico da modernidade. A ideologia deste grupo social baseia-se nos valores familiares, que conformam a base da sociedade e a prostituta, que se infiltra através do desejo masculino, ameaça essa ordem. Assim, a personagem feminina em questão é um monstro da cidade na medida em que representa a sexualidade, na época entendida como patológica (Gilman, 1985: 216). Embora considerada mulheres, as prostitutas encontravam-se no último nível da escala social, estando, por isso, próximas dos animais. Gilman demonstra isso mesmo ao estudar o caso de Sarah Bartmann, uma Hottentot¹ que foi exibida em Paris. Os discursos médicos de então consideravam esta mulher mais próxima dos animais que dos humanos pela sua suposta voracidade sexual. Estabelecendo uma hierarquia entre os diversos tipos de mulheres, os discursos científicos incluíam a Hottentot no grupo das prostitutas, a última categoria das mulheres, ocupando esta raça o último degrau da escala. Sendo a sexualidade conotada com corrupção e paixão – logo, descontrolo –, o seu controlo é sinónimo de uma sociedade evoluída. E esta é uma importante função que o homem tem de cumprir: “The ‘white man’s burden’ thus becomes his sexuality and its control, and it is this which is transferred into the need to control the sexuality of the Other, the Other as sexualized female” (Gilman, 1985:237). É pois a sexualidade o monstro desta nova cidade, que ganha corpo na personagem da prostituta. É um monstro pela animalidade e descontrolo que se esconde nesta figura humana que ameaça contaminar toda a cidade com a sua sexualidade.

Do outro lado encontramos a *mãe*, uma figura central da família burguesa do século XIX. Esta é a figura feminina por excelência, pois é idealmente isenta de sexualidade. Num ensaio sobre Toulouse-Lautrec, Griselda Pollock chama a atenção para um certo tipo de impotência descrito por Freud, com origem no modelo de educação burguês. Segundo Freud, existem duas correntes na sexualidade adulta, a sensual e a afectiva, devendo ambas conjugar-se numa mesma mulher na formação do homem adulto heterossexual. No entanto, com os novos ideais burgueses de maternidade, a enorme atenção dada à criança cria uma certa erotização da relação afectiva, que é imediatamente reprimida através do incesto:

¹ Povo da África do Sul e do Sudoeste africano, com lábios e nádegas protuberantes.

In the dependent relation of child to primary nurturer, the components of sexuality are also present and become attached, eroticising the relationship to the maternal caretakers who then become the child's first object choice(s). In the form of its rules and taboos, Culture aims to divert these passions from their immediate sexual aims, while holding them in promise for a later substitute object, to whom will also become attached the other, *sensual* current that develops during puberty as the adult expression of transformed infantile drives. (Pollock, 1999: 67-68)

Neste duplo movimento de erotização e subsequente repressão pode criar-se uma falha que não permite à criança ultrapassar o complexo de Édipo. A consequência é a impossibilidade de sentir em relação a uma mesma mulher desejo afectivo e sensual. a mulher amada traz constantemente à lembrança a mãe, provocando no adulto aquilo a que Freud chamou impotência psicológica. Note-se, no entanto, que o sujeito adulto continua a sentir desejo sexual, precisando assim de uma outra mulher que não evoque a figura materna. A prostituta é uma das *soluções* encontradas. E por este motivo nos defrontamos nesta época com uma divisão ideológica tão forte entre os dois tipos de mulher: a mãe e a prostituta. O facto de o desejo sexual ser visto como uma força primitiva que o ser humano deve controlar (como controla a natureza através da ciência e da tecnologia) vem reforçar a valorização da mãe e o menosprezo – bem como o terror – relativamente à prostituta.

É dentro desta perspectiva que surgem muitas das representações da figura da prostituta ao longo do século XIX e ainda no início do século XX. Só com a Segunda Guerra Mundial e a emancipação da mulher é que esta visão irá sofrer transformações consideráveis. No início do século XX, no entanto, podemos já verificar algumas mudanças na sua representação, que reflectem uma ligeira abertura na forma como a sociedade vê a sexualidade, mas o essencial mantém-se.

Os dois autores que aqui estudo, Henry Miller e Brassai, são devedores das correntes estéticas e culturais oitocentistas, assumindo-as como uma herança cultural na qual fazem questão de inscrever a sua obra. Brassai será talvez o autor mais próximo desta visão burguesa da figura feminina, adoptando muitas vezes o mesmo tipo de representações relativamente à figura feminina. Já em Henry Miller, embora esse tipo de representações possa por vezes ocorrer, a sua obra denota uma forte revolta contra a sociedade burguesa e o seu regime capitalista, sendo a figura da prostituta uma das formas de expressar a sua rebelião.

O primeiro capítulo focar-se-á no estudo de dois romances de Henry Miller, *Tropic of Cancer* e *Quiet Days in Clichy*. Tentando inscrever-se numa tradição artística europeia, o escritor apropria-se do universo de Baudelaire, sendo a figura do *flâneur* indissociável do herói milleriano. A cidade de Paris não só é o espaço da narrativa, como se torna uma das suas personagens principais, já que para o narrador ela é um organismo vivo e é graças a ela que encontra a sua criatividade e a sua liberdade. A figura da prostituta é parte integrante dessa paisagem urbana, sendo ela uma forma de comunicar com a cidade. Ela é ainda um símbolo do mundo capitalista, onde tudo se vai comodificando, até mesmo as relações humanas. Por outro lado ela é uma figura marginal, e a sua escolha como figura central destas obras representa uma certa revolução contra a sociedade em que vive, até porque ela é afinal uma vítima desse universo.

No segundo capítulo irei trabalhar *Le Paris secret des années 30*, de Brassai. A cidade, como o próprio título indica, continua a ser uma das personagens centrais. Esta colecção de fotografias, editada pela primeira vez em 1976 (depois do fracasso de *Voluptés de Paris*, publicado ainda na década de trinta), reúne imagens da capital francesa durante os anos 30, onde a figura da prostituta continua a ser uma das protagonistas de uma cidade secreta a que nem todos têm acesso.

Embora o Surrealismo tenha tido influência nas fotografias de Brassai, muitas delas publicadas na revista do movimento, intitulada *Minotaure*, há um forte desejo documental no seu trabalho, que pretende desvendar uma realidade escondida da maior parte dos habitantes de Paris. Além disso, Baudelaire é uma das suas mais importantes referências, usando Constantin Guys, figura central de *Le Peintre de la vie moderne*, para se descrever a si próprio como artista. Brassai é assim uma figura que está no encontro de duas visões da arte, entre a tradição realista do passado e uma nova cultura visual, ligada aos media (Warehime, 1996: 159-176).

No terceiro e último capítulo discutir-se-á a relação entre os dois artistas e as suas obras, dando particular interesse aos textos que ambos escreveram um sobre o outro, bem como à série de fotografias que acompanharam a primeira edição de *Quiet Days in Clichy* e a sua conexão com esta obra. Tentar-se-á perceber como a ligação entre os dois artistas influenciou a obra de cada um, bem como a forma como cada um recebeu o trabalho do outro. A figura da prostituta e a erotização da cidade através desta têm particular importância neste caso, uma vez que são dois dos pontos em comum partilhados pelos artistas. Estes dois temas são herdados da modernidade

estética, nomeadamente de Baudelaire, que teve grande influência na obra de ambos, em particular na de Brassai. Esta personagem feminina raramente tem individualidade, sendo sobretudo símbolo da cidade moderna, que é erotizada através da presença ubíqua de tal figura. Ela é por um lado a chave para conquistar a cidade, mas por outro revela a impossibilidade de uma possessão absoluta, escapando frequentemente ao indivíduo, que a tenta apreender através do seu trabalho artístico.

PRIMEIRO CAPÍTULO

Henry Miller: erotização da cidade e crítica social

As duas obras de Henry Miller que estudo na minha tese, *Tropic of Cancer* (1934) e *Quiet Days in Clichy* (1956), têm a cidade de Paris como espaço da narrativa. Em 1930 o escritor foi viver para a capital francesa e é no exílio voluntário que publica o seu primeiro romance, *Tropic of Cancer*. É neste espaço que diz encontrar a sua voz e a liberdade que considerava necessária à criação literária. Paris torna-se central nestas duas obras, servindo muitas vezes de contraste à sua cidade natal, Nova Iorque, e à opressão que sentia dentro da cultura norte-americana.

A escolha de Paris como espaço criativo por excelência inscreve-se numa tradição artística europeia de que Miller sempre se quis apropriar e ser parte. Esta cidade é um dos lugares centrais da modernidade estética, que tem início no século XIX. O espaço urbano é fundamental para o advento da modernidade e é um dos temas fundamentais da arte oitocentista e novecentista. E também o vai ser na obra de Miller referente aos anos de Paris.

A apropriação da figura do *flâneur* pela personagem principal das duas obras aqui estudadas é uma das formas de Miller se tentar inscrever nessa tradição artística europeia. Ambos os livros abrem com uma deambulação urbana e a cidade surge não só como espaço da narrativa, mas como personagem, como um organismo vivo com o qual o narrador se relaciona (Blinder, 2000: 60). No entanto, Paris não é o único espaço urbano presente nestas duas obras. Nova Iorque, onde nasceu o narrador, é também um lugar de deambulação, mas que se desenha oposto à capital francesa, surgindo como contraponto negativo desta.

É no contraste entre estas duas cidades que tem início *Quiet Days in Clichy*, onde se desvaloriza a metrópole norte-americana e se enaltece a francesa. Isto faz-se através da comparação dos cinzentos de cada uma – logo, o espaço urbano não é

solar, apolíneo, mas obscuro. Esta cor, se é apenas de uma tonalidade em Nova Iorque, em Paris reveste-se de variados tons que dão vida à cidade:

Walking around the block to air my thoughts, I couldn't help but think of the tremendous contrast between the two cities (New York and Paris). It is the same hour, the same sort of day, and yet even the word gray, which brought about the association, has little in common with that *gris* which, to the ears of a Frenchman, is capable of evoking a world of thought and feeling. [...] In France the range of grays is seemingly infinite; here the very effect of gray is lost. (Miller, 1987: 5, 6)

A existência de apenas uma tonalidade de cinzento na sua cidade natal aponta para a excessiva massificação da vida urbana americana, onde o indivíduo perde a sua individualidade, sendo apenas um número no meio da multidão. Em toda a obra Miller revela sempre uma visão muito crítica do seu país, onde o sistema capitalista é o principal responsável pela estandardização dos indivíduos, que perdem a sua humanidade no mundo cintilante da comodificação² e da publicidade. Nova Iorque é então uma cidade superficial, sem interioridade ou carácter, ao contrário de Paris: “Montmartre is sluggish, lazy, indifferent, somewhat shabby and seedy-looking, not glamorous so much as seductive, not scintillating but glowing with a smoldering flame. Broadway looks exciting, even magical at times, but there is no fire, no heat (...)” (Miller, 1987: 7).

A visão que Miller tem da modernidade é pessimista (Blinder, 2000: 68), daí o espaço urbano, americano ou europeu, ser descrito sempre de forma negativa. Apesar disso, e na modernidade estética europeia, a cidade é o espaço onde o artista consegue criar. E é nessa tradição que o narrador insiste em inscrever a sua obra, exilando-se voluntariamente numa das principais capitais do velho continente, num movimento de recusa do seu país natal. Se o cinzento de Nova Iorque aponta para a já mencionada massificação da vida urbana, a variedade de cinzentos parisienses é propícia ao mistério e por isso à criatividade literária.

Segundo Roland Barthes, os espaços urbanos não são apenas aglomerados de edifícios que preenchem necessidades funcionais que tenham os seus habitantes,

² Uso aqui “comodificação” para traduzir o termo inglês “commodification”, que se refere à transformação de relações de carácter não comercial em relações de compra e venda. A prostituição é um exemplo de comodificação, neste caso das relações sexuais (sendo por isso, a partir do século XIX, muitas vezes metáfora do capitalismo).

sendo antes um discurso vivo, que transforma e é transformado pelos seus habitantes: “La cité est un discours, et ce discours est véritablement un langage: la ville parle à ses habitants, nous parlons notre ville, la ville où nous nous trouvons, simplement en l’habitant, en la parcourant, en la regardant” (Barthes, 1985: 265). É neste diálogo com a cidade que se irá desenvolver a criatividade literária do narrador, sendo aquela uma metáfora desta, adquirindo ainda uma dimensão auto-reflexiva, na medida em que o sujeito se vê reflectido nela.

Assim, Paris acaba por se tornar um lugar mítico, onde todas as cidades se unem, espelhando a capacidade criativa do indivíduo: “Twilight hour. Indian blue, water of glass, trees glistening and liquescent. The rails fall away into the canal at Jaurès. [...] It is not Paris. It is not Coney Island. It is a crepuscular melange of all the cities of Europe and Central America” (Miller, 1993: 11, 12). O espaço urbano é onde, através da *flânerie*, o narrador desenvolve a busca de uma nova identidade, a partir da qual irá surgir a sua obra literária. A cidade é então, por um lado, parte activa na construção da sua personalidade literária, e por outro lado, espelho deste sujeito e da sua evolução criativa. É ainda a casa do narrador, apenas acessível a este e impossível de partilhar com qualquer outra pessoa, a não ser talvez com o leitor. Numa das poucas e breves visitas que Mona, a mulher do narrador e um dos motores da obra, faz a Paris, pede-lhe que lhe mostre a cidade sobre a qual escreveu. Mas ele percebe que essa cidade não existe de facto, a não ser na sua escrita:

[...] I suddenly realized the impossibility of ever revealing to her that Paris which I had gotten to know, the Paris whose *arrondissements* are undefined, a Paris that has never existed except by virtue of my loneliness, my hunger for her. [...] This Paris, to which I alone had the key, hardly lends itself to a tour, even with the best of intentions; it is a Paris that has to be lived, that has to be experienced each day as a form of torture, a Paris that grows inside you like a cancer, and grows and grows until you are eaten away by it. (Miller, 1993: 183, 184)

O sujeito apropria-se assim da cidade, tornando-a algo só seu e apenas acessível através da sua escrita. O espaço urbano presente em *Tropic of Cancer* é um espaço feminino, que nasce do seu sofrimento e do seu desejo por uma mulher, Mona. E é também um organismo vivo que, como um cancro, se desenvolve e toma conta do narrador. Sendo um lugar de tortura, onde o narrador vive a ausência da mulher, é ainda um lugar de morte, uma vez que o vai consumindo dia após dia. Estamos muito

próximos da cidade baudelairiana que, como notou Walter Benjamin, se articula com as imagens da mulher e da morte: “It is the unique provision of Baudelaire’s poetry that the image of woman and the image of death intermingle in a third: that of Paris” (Benjamin, 2002: 40).

A morte milleriana não é, no entanto, um final; esse processo que o narrador vai viver em Paris é necessário para o renascer de um novo indivíduo – o artista. Quero pois salientar a relação entre a cidade e a morte, sendo Paris por um lado o cancro que devora o narrador, mas por outro o espaço que lhe permite renascer como indivíduo e artista. Trata-se finalmente de um processo catártico, em que ele se liberta do homem não artista, da desumanização do seu país e do seu sistema capitalista, que nega o lado criativo do ser humano, transformando-o numa espécie de máquina.

No primeiro parágrafo de *Tropic of Cancer* encontramos a seguinte afirmação: “We are all alone here and we are dead” (Miller, 1993: 9). Segue-se uma visão apocalíptica do presente, em que todos os heróis morreram e de onde não há saída ou mudança possível³. E logo depois encontramos a seguinte afirmação: “I have no money, no resources, no hopes. I am the happiest man alive” (Miller, 1993: 9). É portanto a morte de tudo o que foi que lhe permite nascer como um novo homem, tal Fénix reaparecida das cinzas. E o fogo que o consumiu é todo o seu sofrimento até aí, sendo a sua relação com Mona o seu maior tormento. Paris não é apenas o palco deste processo, mas um dos principais agentes (daí a cidade ser representada como um organismo vivo, um cancro que devora o narrador). É ainda a morte do homem que permite o nascimento do artista, sendo o seu sofrimento o momento catártico que dá origem a tal acontecimento.

Na ausência física de Mona a cidade ocupa o seu lugar e o narrador atribui-lhe um carácter erótico: “[...] or walking through the Jardin des Tuilleries and getting an erection looking at the dumb statues. Or wandering along the Seine at night, wandering and wandering, and going mad with the beauty of it [...]” (Miller, 1993: 23). Segundo Roland Barthes, no seu texto “Sémiologie et urbanisme”, tal dimensão prende-se com a natureza metafórica deste lugar:

³ Embora Miller seja muitas vezes criticado pela sua visão apolítica do mundo, a sua obra apresenta sempre um ponto de vista crítico relativamente ao período em que viveu. A sua vinda para Paris coincide com a queda da bolsa em Outubro de 1929. A Europa assiste à escalada dos regimes fascistas e a Segunda Guerra Mundial avizinha-se. Assim, o caos de que fala na sua obra é também um caos histórico, de um mundo que caminha para o horror do Holocausto e da Segunda Guerra Mundial. Mais tarde, nas obras que irá escrever, já de regresso aos Estados Unidos, Miller vai adoptar cada vez mais uma posição pacifista.

L'érotisme de la ville est l'enseignement que nous pouvons tirer de la nature infiniment métaphorique du discours urbain. J'utilise ce mot dans son sens plus large; [...] j'emploie indifféremment érotisme ou *socialité*. La ville, essentiellement et sémantiquement, est le lieu de rencontre avec l'autre [...]; le centre-ville est vécu comme le lieu d'échange des activités sociales et je dirais presque des activités érotiques au sens large du terme. Mieux encore, le centre-ville est toujours vécu comme l'espace où agissent et se rencontrent des forces subversives, des forces de rupture, des forces ludiques. (Barthes, 1985: 269)

O centro da cidade é pois o lugar de encontro com o outro, opondo-se às periferias, espaço da residência e da identidade (Barthes, 1985: 270). E em Miller este outro não é apenas humano, mas tudo o que ele encontra no seu exílio em Paris: pessoas, edifícios, ruas, ambientes, sentimentos (como a solidão, a angústia ou a euforia de se sentir livre). Desta forma, em *Tropic of Cancer* toda a cidade se torna a sua casa, contrapondo-se a Nova Iorque, que funciona como o espaço familiar que oprime o narrador e do qual este quer fugir. As ruas parisienses são o espaço da liberdade e do reencontro de um novo eu, que se pode formar a partir da descoberta do outro nesta nova cidade, que por ser estrangeira vê reforçada a sua alteridade. Assim, ela é também o outro desejado, e daí a sua erotização, que mais adiante se irá concretizar nas personagens que aí encontra, principalmente nas prostitutas.

Em *Quiet Days in Clichy*, no entanto, Paris surge já dividida entre centro e periferia. Esta é Clichy, onde o narrador encontra uma casa que partilha com o seu amigo Carl. A narrativa deste romance tem lugar alguns anos depois da de *Tropic of Cancer*, e aqui a capital francesa já é mais familiar ao narrador. Tal facto permite que este encontre um sítio onde morar, espaço familiar onde pode trabalhar e estar só, em oposição ao centro, lugar de encontro com outras personagens. O facto de verificarmos esta divisão em *Quiet Days in Clichy* mostra que o narrador já fez de Paris a sua cidade, sentindo-se aí menos estrangeiro porque a conhece melhor, podendo por isso construir a sua casa. No entanto, as ruas não deixam nunca de ser um espaço obsessivo nesta obra, como verificamos no seu início, em que a deambulação urbana é o que valoriza a capital francesa em relação a Nova Iorque, sendo ela que torna a cidade um organismo vivo e habitável para o *flâneur* milleriano: “[In New York] I find myself eager to return home and write: a complete reversal of my normal habits. There [in Paris] my day would be over, and I would instinctively

set out to mingle with the crowd” (Miller, 1987: 6). A *flânerie* é então para o narrador apenas possível na capital parisiense, berço desse movimento. Em Nova Iorque Miller deseja regressar a casa para, através da escrita, reencontrar esse tempo perdido.

Já os lugares onde Miller vive em *Tropic of Cancer* são, também eles, uma parte da deambulação do narrador pela cidade. Nenhum é de facto a sua casa, e a sua presença aí é muitas vezes uma forma de penetrar mais profundamente nesse universo e na multidão que o habita. Esta relação com as massas é um dos elementos que, desde Baudelaire, é central na relação (erótica e não só) do *flâneur* com a cidade. Sendo uma parte essencial do espaço urbano, é através delas que o sujeito se relaciona com tal cosmos. Assim, a prostituição oferece a possibilidade de comunhão com a multidão: “One of the arcana which prostitution came to possess with the advent of the big city is the phenomenon of the masses. Prostitution opens the possibility of a mythical communion with the mass” (Benjamin, 2003: 171).

Também em Miller é através desta figura que o narrador entra em contacto com as massas e é pela apropriação desses corpos que se apodera do próprio espaço urbano. Como notou Pierre Sansot, a prostituta é a forma última de possessão da cidade: “Lorsque qu’il aura rencontré la prostituée, il n’aura plus à aller au delà ; car il sera, cette fois, en présence de cette ville qui semblait reculer sous ses pas” (Sansot, 1996: 216). Grande parte dos encontros com esta figura passam-se durante os momentos de *flânerie* da personagem principal, que vagueia sozinha pela cidade. As prostitutas são sempre figuras até certo ponto anónimas, como a multidão, e mesmo quando conhecemos alguns pormenores da vida delas, estes não são nunca suficientes para lhes criar uma individualidade que as retire da massa urbana. Assim, elas são principalmente uma espécie de porta de entrada para o herói milleriano em Paris, deixando de ser apenas um estrangeiro, um turista, e passando a fazer parte da cidade, de que se apropria através dos corpos destas personagens, que vai conhecendo casualmente.

Por isso mesmo, logo no início de *Tropic of Cancer*, é a própria cidade que é erotizada, como já vimos, através da beleza do Sena e das suas estátuas (Miller, 1993: 23), sendo esse desejo concretizado mais tarde nos encontros sexuais com as prostitutas. Já em *Quiet Days in Clichy* é esta actividade que valoriza particularmente alguns bairros de Paris, dando-lhes uma espécie de personalidade individual, que enaltece cada zona, tornando-a única: “The insidious charm of Montmartre is due, in large part, I suspect, to unconcealed traffic in sex. Sex is not romantic, particularly

when it is commercialized, but it does create an aroma, pungent and nostalgic” (Miller, 1987: 8). Curiosamente, essa individualização é mais visível em relação ao espaço urbano do que em relação às várias figuras femininas que o habitam, uma vez que estas são antes de tudo uma forma de comunhão com a cidade e, igualando-se às massas, devem manter o seu carácter até certo ponto incógnito.

No entanto, por detrás desse mistério está quase sempre a desilusão por nada aí existir, e a maior parte das vezes o objecto possuído (seja ele a prostituta ou a cidade) revela-se vazio: “Paris is like a whore. From a distance she seems ravishing, you can’t wait until you have her in your arms. And five minutes later you feel empty, disgusted with yourself. You feel tricked” (Miller, 1993: 211). Aqui encontramos uma das características essenciais da modernidade, que assenta nessa noção de perda, de falta e de vazio, que descobre no corpo da prostituta uma das suas principais alegorias:

It rests [...] on a loss, an emptiness, a lack; the power of an absence, in relation to the actual immediate, that links signification and death. [...] That this loss “of love,” leading to melancholy, can be expressed in the new status of the “feminine” and its *modern allegories*, that it is embodied with all its violence and ambivalence in the figure of the prostitute – from Georg Büchner to Berg without forgetting Baudelaire – says a great deal about the phantoms that haunt her. (Buci-Glucksmann, 1986: 223)

Em Miller, a cidade, a mulher e a própria modernidade assentam então nessa noção de vazio que, segundo Buci-Glucksmann, é a base do eterno retorno de uma utopia catastrófica, em que a atrocidade, a fragmentação e a destruição se desenham como forças críticas. E em *Tropic of Cancer* a noção de catástrofe é fundamental, sendo este o *topos* que lhe dá início:

I am living at the Villa Borghese. There is not a crumb of dirt anywhere, not a chair misplaced. We are all alone here and we are dead.

[...] There will be more calamities, more death, more despair. Not the slightest indication of a change anywhere. The cancer of time is eating us away. Our heroes have killed themselves, or are killing themselves. The hero, then, is not Time, but Timelessness. We must get in step, a lock step, toward the prison of death. There is no escape. The weather will not change. (Miller, 1993: 9)

Podemos então encontrar uma visão do tempo muito semelhante à que Helena Buescu descreve no seu ensaio “O último Fradique e o Angelus Novus: a violência do tempo”, em que “o *mal-du-siècle* é, verdadeiramente uma *doença temporal*” (Buescu, 2005: 112), e que, como Cronos, devora os seus filhos. Desta forma, também em Miller, tal como no Angelus Novus benjaminiano (Benjamin, 2003: 392-393), o presente é o momento violento em que se olham os destroços do passado: “toda a contemplação do passado é uma reflexão sobre a ruína e a morte, e não apenas (ou não tanto) a dos outros, ao mesmo tempo que um transporte violento (mesmo se angelical, isto é, voando) para o futuro” (Buescu, 2005: 119).

Também Miller olha as ruínas do passado, por exemplo ao invocar na primeira parte da sua obra vários artistas, quer de um passado mais distante, quer de um muito recente, mas que já não faz parte do seu tempo vivido em Paris:

Passing by the Orangerie I am reminded of another Paris, the Paris of Maugham, of Gauguin, Paris of George Moore. I think of that terrible Spaniard who was startling the world with his acrobatic leaps from style to style. I think of Spengler and his terrible pronouncements, and I think if style, style in the grand manner, is done for. (Miller, 1993: 10)

Como já referimos anteriormente, o narrador deseja inscrever-se numa tradição artística europeia, mas ao tentar realizá-lo já só encontra as ruínas do passado. A sua contemplação é assim também uma reflexão sobre a sua própria ruína e a morte das suas referências e do lugar que para si deseja enquanto artista; vê-se ainda no meio da tempestade do progresso, e não tem como escapar aos ventos que o empurram para um futuro desconhecido. É aliás esse desejo de se encontrar com o passado que o leva a Paris e é na contemplação dos destroços que nasce *Tropic of Cancer*. Por isso mesmo, o seu herói é a ausência de tempo, uma vez que esta iria colocar um fim ao processo violento da história descrito por Benjamin.

Encontramos assim em Miller, tal como em Baudelaire ou em Fradique Mendes, a procura de “uma modernidade alternativa que não deixe de ser moderna” e que substitua a cidade capitalista burguesa, onde a maioria dos seus habitantes, ao contrário do *flâneur*, a vive de forma utilitária (Buescu, 2005: 109). A figura da prostituta é, em Baudelaire (e como veremos, em Miller), alegoria desta condição: “Baudelaire [...] discovers his own “androgyny” and identifies in turn with the prostitute, the image of modernity, and the lesbian, the heroic protest against the

modernity” (Buci-Glucksmann, 1986: 222). Verifica-se o mesmo tipo de identificação em *Tropic of Cancer*, em que o narrador nos diz que o título do livro que está a escrever se irá chamar “Lovely Lesbians” (Miller, 1993: 11), não sendo sequer um livro, mas um insulto à própria arte – e dessa forma, à modernidade e a todos os valores burgueses que a acompanham: “This is not a book. This is libel, slander, defamation of character. (...) No, this is a prolonged insult, a gob of spit in the face of Art, a kick in the pants to God, Man, Destiny, Time, Love, Beauty... what you will” (Miller, 1993: 10). A arte de Miller quer então opor-se aos padrões estéticos geralmente aceites pela sociedade capitalista, filha da modernidade, propondo uma nova arte que tem como base contrariar os valores sociais e morais vigentes – e por isso Miller (tal como Baudelaire) faz da lésbica a sua heroína, onde está simbolizado o amor não utilitário, uma vez que este não preenche o requisito da reprodução biológica, que é na moral burguesa a única justificação para o acto sexual.

Já a figura da prostituta representa a sociedade moderna, dominada pelos homens, que tudo podem comprar, até o amor. O Presente é, para o dândi de *Tropic of Cancer*, a comodificação extrema do ser humano e a alienação do indivíduo, sendo os Estados Unidos a realização máxima desse sistema, onde não existe qualquer vestígio de um passado mais humano. A única forma de contemplar os destroços de outros tempos é o exílio em Paris, onde se situa o Presente, “intervalo doloroso” entre um passado em ruínas e um futuro incógnito, de que falou Buescu (2005: 119). Essa posição contemplativa e até aparentemente indiferente levou a que alguns críticos, entre os quais George Orwell (Mitchell, 1971: 7 – 25), acusassem Miller de ser passivo e até mesmo indiferente em relação aos acontecimentos desse período histórico. A mim parece-me, no entanto, que ele não recusa a sua época, antes imerge nela, tal como notou Buescu em relação a Fradique Mendes: “justamente não como aquele que se exila do tempo, bem antes pelo contrário como aquele que densamente nele mergulha, mesmo sob pena de por ele ser violentamente engolido” (Buescu, 2005: 120).

E por isto ainda me parece que a sua atitude é, ao contrário do que Orwell sustenta, extremamente política, na medida em que afirma o seu individualismo acima de qualquer coisa. Opõe-se não só ao sistema capitalista, como veremos mais adiante, que ao comodificar cada ser humano lhe retira toda a individualidade, mas também ao fascismo e ao comunismo, que retiravam a sua força das massas que colectivamente seguiam estas ideologias e onde a imagem do líder era também a afirmação de um

grupo que o seguia, dentro do qual todos pensavam da mesma maneira. O escritor inglês diz ainda que Miller nem sequer tenta convencer ninguém das suas ideias – mas creio que isso é, mais uma vez, uma afirmação do individualismo em oposição às várias unificações partidárias, em que variadas pessoas devem seguir uma única ideia.

A figura da prostituta é, em todas as suas ambiguidades, símbolo dessa visão, por um lado porque representa a comodificação do ser humano levada ao extremo, tendo o seu corpo sido posto à venda no mercado, e por outro lado porque, pertencendo às massas, perdeu quase toda a sua individualidade. Mas ela simboliza ainda a fugacidade do momento presente através dos encontros que o narrador tem com ela, uma vez que se tratam de momentos que nunca se irão repetir, desaparecendo na multidão anónima de onde tinha vindo, sem quase deixar vestígios.

Em *Quiet Days in Clichy*, onde todos os encontros com mulheres são efémeros, existe um deles que ilustra particularmente a transitoriedade dos encontros na cidade moderna, servindo como alegoria da noção de Presente moderno que descreveu Buescu e que mencionei anteriormente. O romance está dividido em duas partes, sendo a primeira, sem título, ligeiramente maior que a segunda⁴, que tem como título “Mara-Marignan”. Mara é o nome de uma mulher e Marignan é o café onde a conheceu:

It was near the Café Marignan on the Camps-Elysées that I ran into her.

I had only recently recovered from a painful separation from Mara-St. Louis. That was not her name, but let us call her that for the moment, because it was on the Ile St. Louis that she was born, and it was there I often walked about at night, letting the rust eat into me. (Miller, 1987: 97)

Assim, mulheres e lugares confundem-se, sendo estes que caracterizam aquelas. Daí o título desta segunda parte unir o nome do café e da figura feminina através de um hífen, como se quase não houvesse diferença entre ambos. O nome nem sequer define a identidade de cada personagem, uma vez que este serve apenas para designar as diferentes mulheres que foi encontrando. Tal facto reforça o seu carácter

⁴ Cada parte vem datada no final, sendo a primeira de Maio de 1940 e a segunda de Junho do mesmo ano, tendo sido ambas reescritas em Maio de 1956. Este procedimento faz com que cada um dos dois capítulos pareça autónomo do outro, uma vez que este tipo de procedimento aparece tipicamente apenas no final da obra.

anónimo e a sua posição como paisagem humana dentro do cosmos urbano, mais do que como ser individual.

Este capítulo é então um empilhar de várias histórias de encontros, não seguindo uma linha cronológica, mas antes as memórias da personagem principal. Encontramos aqui a escrita fragmentária típica do movimento da *flânerie*, que se constrói de “curtos-circuitos, de irresoluções ao nível da continuidade, de empilhamentos” (Buescu, 2005: 110). O tempo continua a ser um problema em Miller, que opõe aos ventos violentos do futuro a noção de intemporalidade, heroína da modernidade, uma vez que representa a utopia da ausência de tempo e por isso da violência do devir temporal (Miller, 1993: 9).

Nesta colecção de memórias, onde a recordação de uma mulher provoca sempre a lembrança de uma outra, Mara está associada a uma outra mulher, Christine (afinal o verdadeiro nome de Mara-St. Louis), por quem Miller se apaixonou e com quem teve a história de amor ideal, precisamente porque ela se foi embora: o narrador fala-nos não de como se conheceram, mas de como se despediram, do seu último dia juntos. E é nesta despedida que surge a referência à possibilidade de uma relação amorosa, e não apenas sexual. Uma rapariga de uma loja diz-lhes que se deveriam casar, pois só seriam felizes um com o outro. Eles saem e continuam a sua deambulação, que dura no total cerca de uma hora, o tempo de espera até à partida do comboio de Christine. Este é, no entanto, um momento de felicidade e o mais próximo de uma plenitude amorosa que podemos encontrar em ambas as obras.

Mara do Café Marignan, que desperta a recordação desta outra Mara/Christine (ambas parte da multidão urbana), é uma prostituta transformada num farrapo humano, a que Miller dá dinheiro e depois abandona, deixando-a soluçar numa rua:

How could I know that she, Christine, was not sobbing too, now, this very moment? [...] I began to think of strange cities where it was night now, or early morning: lonely, Godforsaken places, where women bereft and abandoned were shedding tears of woe. [...] And Mara, where was she now? She too had dropped out, *forever*. Strange how some enter one's life for just a moment or two, and then are gone, *forever*. (Miller, 1987: 140)

Este “para sempre” é o mesmo de Baudelaire, no seu poema “À une passante”:
“Ne te verrais-je plus que dans l'éternité?/ Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais*

peut-être!/ Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,/ O toi que j'eusse aimé, ô toi qui le savais!". O amor concretiza-se assim na despedida, fundindo-se a figura feminina com o resto da multidão: "This sonnet presents the crowd not as the refuge of a criminal, but as the refuge of love which flees from the poet. One may say that it deals with the function of the crowd not in the life of the citizen, but in the life of the eroticist" (Benjamin, 2003: 25).

Estes encontros são característicos da modernidade, que é, de acordo com Baudelaire, no seu texto "Le Peintre de la Vie Moderne", caracterizada pelo que é fugitivo: "La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable" (Baudelaire, 2005: 355). E se a cidade é o espaço por excelência deste período, todos os encontros que aí se realizem são da mesma natureza efêmera, onde o encanto reside na impossibilidade de um reencontro, senão mesmo de um verdadeiro encontro, como em "A une passante". E é esse "jamais"/ "forever" que confere um carácter eterno ao momento, uma vez que a eternidade tem a ver precisamente com a ausência de tempo. Estes instantes, como ficam suspensos no tempo, não podem ser corrompidos por este.

As massas são pois emblema do que é transitório e ruína na modernidade, bem como da sua temporalidade violenta, da qual a figura da prostituta é um símbolo central, por representar a efemeridade das relações humanas, senão mesmo a ausência destas. Além disso, é o emblema dessas mesmas relações, commodificadas pela sociedade capitalista, onde o ser humano perde a sua identidade para se tornar numa mercadoria. Mas ela é ainda a principal protagonista dos encontros com o outro, sempre desconhecido, e cujo único vestígio que deixa é o dinheiro que pagou. Em "Les Foules", pequeno poema em prosa, Baudelaire chamou à deambulação no meio da multidão "santa prostituição da alma"⁵. Também o narrador milleriano acaba por se identificar com a prostituta na sua *flânerie*, havendo um intensificar da erotização da multidão devido a essa insistência numa multiplicidade de encontros sexuais com prostitutas. E se andar entre a multidão é a "santa prostituição da alma", esta actividade é, na frase de Baudelaire, exercida pelo poeta. O artista identifica-se assim com a prostituta:

⁵ "Ce que les hommes nomment amour est bien petit, bien restreint et bien faible, comparé à cette ineffable orgie, à cette sainte prostitution de l'âme qui se donne toute entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe." (Baudelaire, 1987: 94, 95)

Etymologically, prostitution means to set or place (Latin: *statuere*) forth, in public (*pro*). When Baudelaire wrote that art is prostitution, he may have had this etymology in mind, for indeed art is the making public of private fantasies, the public exposition of one's imaginary creations. In nineteenth-century France, as never before, male artists came forth with images of prostitutes to represent their fantasies about female sexuality. Their relation to the figure of the prostitute was complex, involving both identification and repulsion. As an emblem for their own artistic practice, it represented created artifice, surface illusion, seductive falsity, even a kind of inspiring void. (Bernheimer, 1997: 1)

When Baudelaire asks “What is art” and answers “Prostitution,” it is to this kind of biologically sterile, but erotically stimulating, multiplication of the self that he is referring. (Bernheimer, 1997: 73)

E aqui podemos encontrar mais uma vez a revolta contra o utilitarismo burguês, em que toda a actividade deve ter um propósito, sendo pois a arte o oposto dessa visão (e aqui podemos encontrar uma das ideias que está na base de *l'art pour l'art*). Também Miller, como já vimos, sente uma profunda aversão pela sociedade capitalista, e é da humilhação a que ela o submeteu em Nova Iorque que foge quando se exila voluntariamente em Paris. Aliás, os seus encontros sexuais nunca dão origem a nenhuma criança e nem sequer há qualquer preocupação em relação a tal possibilidade, sendo o objectivo de cada encontro sexual o prazer erótico do narrador, e a função reprodutiva desta actividade está completamente apagada.

Por outro lado, a figura da prostituta, embora símbolo do capitalismo, é sempre alguém que se situa nas margens da sociedade, e que mesmo quando os órgãos do poder a tentam fiscalizar, foge sempre ao controlo policial, como demonstrou Bernheimer no ensaio sobre Parent-Duchâtelet e o seu sistema de identificação e controlo da prostituição na cidade de Paris (Bernheimer, 1997: 8-33). Também o narrador se situa nessa fronteira social, não tendo muitas vezes onde comer ou dormir, passando mesmo algumas noites nas ruas, como um vagabundo⁶. E quando consegue dinheiro, comida ou um lugar para dormir, tal facto raramente se deve ao seu trabalho, mas ao que amigos ou mesmo estranhos lhe dão.

⁶ Brassai, na sua primeira biografia de Miller, refere o facto de ele poder ser preso por vagabundagem segundo as leis francesas: “[...] mais cette chose assez rare à Paris, un Yankee pauvre, sans un cent vaillant en poche, sans nom, sans reputation, sans domicile fixe. Selon les lois françaises les agents et les “hirondelles” pouvait l’arrêter et le traîner au poste pour vagabondage” (Brassai, 1997: 10).

Fillmore é um dos amigos que o convida para viver consigo, deixando-lhe todos os dias uma nota de dez francos na almofada, para além de o alimentar e alojar. Sempre que chega a casa mostra um forte interesse na produção literária de Miller:

When he arrived in the evening with a bottle under his arm the first thing he did was to go to the table and see how many pages I had knocked off. At first I enjoyed this show of enthusiasm but later, when I was running dry, it made me devilishly uneasy to see him poking around, searching for the pages that were supposed to trickle out of me like water from a tap. When there was nothing to show I felt exactly like some bitch whom he had harbored. (...) If I had been a woman I would have been only too glad to slip him a piece of ass: it would have been much easier than to feed him the pages which he expected. (Miller, 1993: 222)

De forma a poder viver sem trabalhar, para ter tempo de se dedicar à escrita, o artista acaba por depender do dinheiro dos outros para sobreviver, vendendo a sua arte e sentindo-se ao mesmo tempo como uma mulher que um homem sustenta em troca de algum serviço (seja ele sexual ou seja, no caso de Miller, artístico). Num outro episódio, o seu amigo Carl, que também é escritor, conhece uma mulher, mais velha e rica, que quer fugir com ele, passando a sustentá-lo. O seu sonho seria de facto viver a expensas de alguém assim, mas o único problema é que teria de ter relações sexuais com ela em troca dessa união. Assim, a situação ideal para ele seria estar numa cadeira de rodas e ser sustentado economicamente por uma mulher. Um escritor não precisa de pernas para escrever, e assim não teria de dar a moeda de troca: ter relações sexuais com ela (Miller, 1993: 121, 122). Além disso Carl acha que, ao contrário do que crê a sociedade, o trabalho não faz um homem feliz. Encontramos mais uma vez esse forte desconforto em relação ao capitalismo americano (tal como o narrador, ele também é americano), onde o trabalho e o dinheiro por este gerado ditam o valor de cada indivíduo na sociedade. Tal como uma prostituta, a cada indivíduo é atribuído um preço, tornando-se um bem de consumo⁷ na sociedade do trabalho. Por isso mesmo o narrador prefere Paris a Nova Iorque, pois a capital francesa (e a Europa em geral) ainda não tem à época um sistema capitalista tão desenvolvido como o

⁷ Optei por usar a palavra “bem” (ou “bem de consumo”) para traduzir o conceito do inglês “commodity”, que se refere a algo útil ou valioso e facilmente transformado em dinheiro através de relações comerciais. Outra palavra usada para traduzir o conceito inglês é “mercadoria”; existem também casos onde não se realiza a tradução, adoptando-se o empréstimo da língua inglesa.

americano: “In Europe one gets used to doing nothing. You sit in your ass and whine all day” (Miller, 1993: 56).

Segundo Walter Benjamin, um indivíduo só se sente afectado pelo facto de ser um bem de consumo enquanto força de trabalho quando toma consciência desse processo:

To be sure, insofar as a person, as labor power, is a commodity, there is no need for him to identify himself as such. The more conscious he becomes of his mode of existence, the mode imposed on him by the system of production, the more he proletarianizes himself, the more he will be gripped by the chilly breath of the commodity economy, and the less he will feel like empathizing with commodities. (Benjamin, 2003: 33)

De facto, a maior parte da sociedade vive alheia a esse facto, mas tanto Carl como Miller se apercebem deste processo. Por isso mesmo, a vida de quase vagabundo que o narrador leva, tanto em *Tropic of Cancer* como em *Quiet Days in Clichy*, em que vive à custa do dinheiro que lhe vão dando e das refeições que lhe vão oferecendo, é antes de tudo uma revolta contra o sistema económico capitalista (que tem nos Estados Unidos o seu maior expoente), que transformou o ser humano num bem de consumo.

Benjamin chamou a atenção para a identificação do poeta com esta personagem: “Baudelaire knew the true situation of the man of letters: he goes to the market place as a flâneur, supposedly to take a look at it, but in reality to find a buyer” (Benjamin, 2003: 17). De facto, parece impossível apenas observar este mercado, e assim que o *flâneur* se mistura com a multidão, acaba por ser mais um elemento dela, tendo de achar compradores para os bens que produz: neste caso, a sua literatura. Se o objectivo primeiro é penetrar os corpos desconhecidos que o rodeiam (“Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun” Baudelaire, 1987: 94), acaba ele próprio por ser em troca possuído por essa multidão. Benjamin fala então da alma do *flâneur* que, abandonado na multidão, se transforma numa “commodity-soul”, ou “alma-mercadoria”.

O narrador tem de certa forma consciência de tal processo (embora essa percepção oscile e por vezes desapareça) e por isso se identifica com a prostituta, uma vez que ela está claramente no mercado e, tal como uma mercadoria, tem um preço. E esse mercado é muito mais desumano nos Estados Unidos, onde a comodificação do

ser humano está mais desenvolvida, e o mercado se revela implacável com a humanidade de cada indivíduo:

As soon a woman loses a front tooth or an eye or a leg she goes on the loose. In America she'd starve to death if she had nothing to recommend but her mutilation. Here [Paris] it is different. A missing tooth or a nose eaten away or a fallen womb, any misfortune that aggravates the natural homeliness of the female, seems to be regarded as an added spice, a stimulant for the jaded appetites of the male.

I am speaking naturally of that world which is peculiar to the big cities, the world of men and women whose last drop of juice has been squeezed out by the machine – the martyrs of modern progress. (Miller, 1993: 166)

Assim, Miller encontra em Paris a capacidade de apreciar o que é decadente (que não existe nos Estados Unidos), podendo tirar prazer do que a cidade francesa tem para oferecer, da mesma forma que o fez Baudelaire. E, tal como o poeta, é alguém que está até certo ponto retirado desta sociedade, sendo este facto reforçado pela sua posição de estrangeiro, que observa mas não pertence totalmente a esse universo. E é a empatia que cria com os bens de consumo, principalmente com as prostitutas, que lhe permite desfrutar da vida naquela cidade.

Os momentos em que isto se verifica são quando ele está com mulheres com o único objectivo de ter relações sexuais com elas e quando elas não têm qualquer individualidade, sendo tratadas como meros objectos, e o narrador não questiona ou problematiza a situação. Estes são os episódios em que o conteúdo erótico é mais notório, como, por exemplo, no primeiro encontro de *Quiet Days in Clichy*. Quando entrou no café onde conhece a protagonista desse encontro, tinha acabado de comprar uma série de livros e discos, com dinheiro que tinha recebido dos Estados Unidos (provavelmente enviado pela mulher). Assim, troca-o imediatamente por bens, sejam eles objectos ou mulheres. Compromete-se desta forma com o mundo dos bens de consumo, obtendo o prazer que daí deriva. No fim do encontro, ela conta-lhe uma história para lhe pedir dinheiro e ele dá-lhe tudo o que resta. Se assim, por um lado, demonstra um aparente desprendimento dos bens materiais, por outro sente-se desconfortável quando ela o toma por mais um americano generoso e rico. O narrador não se quer identificar – ou ser identificado – com a burguesia que tanto odeia. Podemos então verificar esse desconforto quando tenta demonstrar à sua companheira que não é rico e que ter dinheiro é uma situação invulgar.

Por outro lado, podemos aqui encontrar ecos da noção de desperdício de Georges Bataille. Depois de gastar o único dinheiro que tinha em actividades ou objectos aparentemente inúteis fica sem dinheiro para comer e acaba por se alimentar das últimas côdeas de pão que encontrou no lixo de casa. Estamos então muito próximos da ideia de desperdício improdutivo apontada por Bataille:

The second part [of consumption] is represented by so-called unproductive expenditures: luxury, mourning, war, cults, the construction of sumptuary monuments, games, spectacles, arts, perverse sexual activity (i.e., deflected from genital finality) – all these represent activities which, at least in primitive circumstances, have no end beyond themselves. (Bataille, 2006: 118)

Tal desperdício opõem-se à noção de poupança burguesa e assim mais uma vez Miller se revolta contra a organização capitalista da sociedade, desvalorizando o dinheiro e mostrando-se completamente desprendido deste ao dá-lo a quem mal conhece. A figura da prostituta representa precisamente a actividade sexual perversa, segundo os termos de Bataille, uma vez que esta não tem qualquer fim reprodutivo. Esta personagem desenha-se assim como metáfora do sistema capitalista, e a relação ambígua que o narrador mantém com ela reflecte a relação ambígua que mantém com a sociedade económica da época. Ela é também símbolo dos que são explorados por esse sistema. Em diferentes episódios o narrador acaba por dar comida a uma destas mulheres com fome, sentindo empatia por ela e sabendo também ele o que é ter fome e não ter o que comer. Mara, a personagem já mencionada de *Quiet Days in Clichy*, é uma delas. Miller leva-a a um restaurante onde ela finalmente come. O interesse sexual do narrador rapidamente desaparece e torna-se ouvinte da sua história. Amante de um americano rico, foi abandonada e acabou por ter de recorrer à prostituição. O desespero e até uma certa loucura da parte de Mara mostram a sua fragilidade emocional.

Embora em muitos dos episódios com a figura da prostituta a mulher seja apenas um objecto sexual, onde encontramos uma certa misoginia, há outros momentos em que Miller humaniza estas personagens e surge, de alguma forma, em defesa delas. O herói milleriano vive nas margens da sociedade, por isso se identifica frequentemente com quem se encontra nessa posição, sendo a prostituta uma delas. Quando arranja um emprego como revisor no jornal onde os seus amigos Carl e Van

Norden trabalham, fala de um *bistrot* onde costumava comer, e onde a presença de prostitutas com os seus chulos fazia parte da rotina:

When I listen to the reproaches that are leveled against a girl like Lucienne, when I hear her being denigrated or despised because she is cold and mercenary, because she is too mechanical, or because she's in too great a hurry, or because this or because that, I say to myself, hold on there bozo, not so fast! Remember that you're far back in the procession; remember that a whole army corps has laid siege to her, that she's been laid waste, plundered and pillaged. (...) It's *her* money and *her* pimp. It's blood money. It's Money that'll never be taken out of circulation because there's nothing in the Banque de France to redeem it with. (Miller, 1993: 164)

Curiosamente, esta passagem surge pouco após o episódio em que o leitor assiste a um longo monólogo misógino do seu amigo Van Norden. Este é um dos momentos da obra em que a mulher é mais objectificada. O narrador está quase ausente da narrativa e abstém-se quase sempre de fazer qualquer juízo acerca do discurso de Van Norden. Cabe pois ao leitor julgar Van Norden, mas pelo que ouve não pode fazer uma apreciação muito positiva dele. O que ressalta da sua misoginia é sobretudo a sua solidão e a incapacidade de comunicar com o outro. As prostitutas com quem vai mantendo contacto são meras tentativas de combater a angústia de estar sozinho, mas que se sabem à partida frustradas: “That's all I want from them – to forget myself” (Miller, 1993: 134).

Para ele tudo corre bem nestes encontros, até elas, após a relação sexual, lhe falarem de amor, numa tentativa de se apoderarem dele: “It was the soul of him that women were trying to possess – that he made clear to me” (Miller, 1993: 134). Mais uma vez as relações sexuais entre homens e mulheres se revestem de um carácter de posse, em que um é propriedade do outro – tal como nas relações económicas do sistema burguês. As mulheres que lhe falam de amor não serão à partida prostitutas, mas usam a sua sexualidade como bem de consumo – só que, em vez de dinheiro, pedem amor em troca. Como demonstrou Kate Millett em *Sexual Politics* (Millett, 2000), a mulher é tradicionalmente representada nos discursos masculinos como dependente do homem, financeira e emocionalmente. Embora Van Norden se queixe deste facto, não reconhecendo a possibilidade de uma mulher querer ser independente e não precisar de um homem para ser feliz, tão pouco deseja a libertação desta, vendo-

a sempre como um ser inferior que não pode mudar, pois a dependência da mulher em relação ao homem é intrínseca à sua condição feminina.

Esta é, no entanto, uma visão bastante maniqueísta do que os homens e as mulheres esperam de uma relação: eles procuram um breve encontro sexual, elas amor. Tal pressuposto parte da organização burguesa da sociedade moderna – o homem tem acesso aos espaços públicos, onde pode encontrar as mulheres públicas (ou *filles publiques*); a mulher, pelo menos a que merece o respeito da sociedade, pode apenas frequentar os espaços privados. O amor romântico é-lhes ensinado como sendo o que devem esperar e exigir de um homem, vindo associada a esta ideia a de um casamento e uma família. As mulheres de Van Norden exigem-lhe assim que ele entre dentro desta norma social ao lhe falarem de amor. Note-se que esta é uma imposição que funciona para ambos os lados: a mulher sente-se obrigada a casar e a ter uma família (ainda mais num cosmos que não lhe dá oportunidade de ser financeiramente independente), mas o homem também sente esse mesmo imperativo por parte da sociedade. No entanto, ele tem mais liberdade de escolha do que ela porque tem a sua independência económica, que pode conquistar através do trabalho. Note-se que estas personagens, principalmente as femininas, não estão cientes deste processo social.

A figura da prostituta é, como já foi dito, fortemente ambígua, exercendo no sujeito masculino sentimentos simultâneos de atracção e repulsão. Por isso mesmo encontramos frequentemente a visão oposta à anterior, em que a vítima passa a ser o homem, que acaba sempre por cair nas garras desta ave de rapina. Por isso Van Norden se sente angustiado com essa tentativa de posse através do amor. Mas também o narrador se sente diversas vezes uma presa destas personagens: “[In Montmartre] There are bars filled with whores, pimps, thugs and gamblers, which, no matter if you pass them up a thousand times, finally suck you in and claim you as a victim” (Miller, 1987: 7, 8). Aqui não é apenas a figura da prostituta que é predadora, mas também todas as outras figuras do mundo subterrâneo urbano (que na época de Baudelaire eram conhecidas como *la bohème*). E sendo esta multidão uma parte do cosmos urbano, é de novo a própria cidade que ameaça apoderar-se do sujeito (neste caso através dos seus habitantes), como já vimos em outros exemplos.

A figura da prostituta é, de todos os elementos que habitam a cidade, a mais ameaçadora para o narrador, sendo mesmo comparada a um abutre:

Here, at the neck of the bottle, so to speak, there was always a cluster of vultures who croaked and flapped their dirty wings, who reached out with sharp talons and plucked you into a doorway. Jolly, rapacious devils who didn't even give you time to button your pants when it was over. (...) While you washed yourself another one stood at the door and, holding her victim by the hand, watched nonchalantly as you gave the finishing touches to your toilet. (Miller, 1993: 49)

A presa destas mulheres é, mais do que a carne destes homens, o seu dinheiro. É este que muitas vezes dá o único sentido a estes encontros, tornando-os completamente desumanos e até um campo de batalha. Após o longo monólogo de Van Norden, já mencionado, este decide, no seu dia de folga, pagar a uma prostituta 15 francos para estar com ele e com Miller:

We haven't any passion, either of us. And as for her, one might as well expect her to produce a diamond necklace as to show a spark of passion. But there's the fifteen francs and something has to be done about it. It's like a state of war: the moment the condition is precipitated nobody thinks about anything but peace, about getting it over with. And yet nobody has the courage to lay down his arms, to say, "I'm fed up with it... I'm through." (Miller 1993: 146).

As long as that spark of passion is missing there is no human significance in the performance. The machine is better to watch. And these two are like a machine which has slipped its cogs. It needs the touch of a human hand to set it right. It needs a mechanic. (Miller, 1993: 149)

Aqui, ao contrário de outros encontros mais eróticos, Miller tem perfeita consciência do tipo de relação que está em causa, sendo o dinheiro o único motivo daquela situação. A ilusão de que Benjamin falava como necessária para ter prazer numa sociedade de consumo desapareceu e, por isso mesmo, os dois amigos não conseguem levar a cabo o encontro sexual.

A cidade e a figura da prostituta são assim indissociáveis na obra de Miller, como vimos anteriormente (Miller, 1993: 211). O desejo tanto por uma como por outra depende da ilusão de que não se trata de uma relação comodificada. No entanto, essa ilusão em breve desaparece, deixando o herói milleriano face à realidade. E ao possuir uma destas personagens, o narrador está também a apoderar-se da cidade.

Embora a figura da prostituta seja inseparável do espaço urbano da modernidade, não se reduz a isso na obra de Miller. Ela pode também dar origem a momentos de epifania em que o narrador alcança um renovado conhecimento ou uma

nova visão do mundo. Uma das imagens recorrentes na obra milleriana é a do útero, que aglomera as ideias de feminilidade e criatividade (Blinder, 2000: 82):

If anyone knew what it means to read the riddle of that thing which today is called a ‘crack’ or a ‘hole’, if anyone had the least feeling of a mystery about the phenomena which are labeled obscene, this world would crack asunder. (...) It is the great yawning gulf of nothingness which the creative spirits and mothers of the race carry between their legs. When a hungry, desperate spirit appears and makes the guinea pigs squeal it is because he knows where to put the live wire of sex, because he knows that beneath the hard carapace of indifference there is concealed the ugly gash, the wound that never heals. (Miller, 1993: 250-251)

O desejo de regresso ao útero é, também, um impulso de morte, como notou Caroline Blinder: “Miller’s desire to return to a pre-natal stage – death-driven rather than procreative – is signaled in the lapping of ‘the black waters of death’ and in the regressive rather than progressive qualities of his sexual relations” (Blinder, 2000: 66). No entanto, como vimos anteriormente, é o desejo de morte que implica um movimento de renascimento, aspecto este que irei aprofundar mais adiante. O homem deve morrer para nascer o artista. Esta é uma visão dinâmica do mundo, que Miller quer opor à inércia – para ele a verdadeira obscenidade:

It is no use putting on rubber gloves; all that can be coolly and intellectually handled belongs to the carapace and a man who is intent on creation always dives beneath, to the open wound, to the festering obscene horror. He hitches his dynamo to the tenderest parts; if only blood and pus gush forth, it is something. The dry, fucked-out crater is obscene. *More obscene than anything is inertia.* More blasphemous than the bloodiest oath is paralysis. If there is only a gapping wound left then it must gush forth though it produce nothing but toads and bats and homunculi. (Miller, 1993: 251, ênfase minha)

O combate à inércia é assim uma das principais lutas do verdadeiro artista. E para tal é preciso criar uma outra arte, que reintroduza uma nova dinâmica no mundo. Por isso *Tropic of Cancer*, a sua primeira obra, não é um livro, mas uma difamação (Miller, 1993: 10). A poética de Miller parte assim da devastação e do caos como ponto de partida de uma nova arte – e de uma nova verdade. E esta destruição pode ser a do próprio herói, como já vimos – mas pressupondo sempre uma renovação. Daí o útero surgir como gerador de criatividade.

Embora a cosmovisão de Miller se centre no falo, uma vez que todas as personagens femininas estão submetidas ao domínio masculino do mundo (sexual, mas não só), podemos também falar de uma matriz feminina na obra de Miller, na medida em que é no órgão genital da mulher que se pode encontrar uma nova origem do mundo. Mas os sentimentos em relação ao útero são ambíguos, coexistindo a nostalgia e o medo (que leva muitas vezes à violência contra o sujeito feminino), sendo aquele ao mesmo tempo uma armadilha criativa e o inevitável ponto de partida para o artista (Blinder, 2000: 140).

É então nos seus encontros com prostitutas que se dão as epifanias mais marcantes. O discurso anteriormente citado sobre a inércia surge precisamente de um desses momentos com duas destas mulheres, que o narrador e Fillmore levam para o seu apartamento:

Suddenly I see a dark, hairy crack in front of me set in a bright, polished billiard ball; the legs are holding me like a pair of scissors. A glance at that dark, unstitched wound and a deep fissure in my brain opens up: [...] the world ceases to revolve, time stops, the very nexus of my dreams is broken and dissolved and my guts spill out in a grand schizophrenic rush, an evacuation that leaves me face to face with the Absolute. (Miller, 1993: 247, 248)

Antes desta passagem Miller olha para a parede e vê uma fotografia de Mona: esta é já só uma imagem⁸. E as prostitutas deste momento são as que menos individualidade têm, reduzindo-se a sua descrição a menos de uma frase: “And now it’s three o’clock in the morning and we have a couple of trollops here who are doing somersaults on the bare floor” (Miller, 1993: 247). O órgão sexual feminino que o narrador observa – e o útero a que está ligado – adquire um carácter anónimo, e por isso universal. É daqui que brota a epifania de um novo mundo, do qual outros novos universos podem surgir incessantemente: “When I look down into that crack I see an equation sign, the world at balance, a world reduced to zero and no trace of remainder. (...) an Arabian zero rather, the sign from which spring endless mathematical worlds, the fulcrum which balances the stars (...)” (Miller, 1993: 249). Como irá declarar mais à frente, as ideias têm de estar ligadas à vida, e no mundo actual estão completamente separadas desta. É no sexo que se pode dar vida às ideias,

⁸ Este episódio tem lugar no fim do romance, quando Miller já quase ultrapassou a sua obsessão por Mona e está cada vez mais imergido na sua vida parisiense.

“religá-las” a essa mesma vida (Miller, 1993: 243). Uso aqui o verbo “religar” porque quero remeter para a etimologia de “religião”: o verbo latino “religare”, ou voltar a ligar. Quando Miller afirma que ideias e vida não devem estar dissociadas, está a apelar a uma re-união entre o homem e o mundo intelectual e até espiritual. Aqui a espiritualidade pressupõe uma reaproximação do homem à própria vida. A outra epifania mais extensa e importante de *Tropic of Cancer* dá-se na companhia de um hindu, discípulo de Ghandi, que veio a França para espalhar a palavra do mestre. Há, logo à partida, uma crítica à nova religião do ser humano: o dinheiro. O seu amigo hindu, Nanantatee, que conheceu em Nova Iorque e em casa de quem está agora a viver, na Rue Lafayette, em Paris, reza todos os dias aos deuses hindus para pedir sucesso nos negócios, o que Miller comenta: “It’s a pure commercial relationship” (Miller, 1993: 89). A religião está assim completamente desvirtuada do que deveria ser e o que era espiritual tornou-se unicamente material. A brincadeira que é feita com o nome do hindu aponta mais uma vez para a nulidade espiritual em que o dinheiro pode transformar as pessoas: Mr. Nonentity.

Um dia um dos amigos de Nanantatee apresenta-lhe um jovem discípulo de Ghandi, e pede-lhe que o acompanhe a uma casa de prostitutas. Aqui este quer usar a casa de banho e defeca por engano no bidé do quarto. As mulheres ficam encolerizadas com a situação e ele acaba por abandonar a casa, extremamente envergonhado. O rapaz continua a dar as suas conferências em Paris e no último dia ganha coragem para ir a outra casa de prostituição. No ambiente deste lugar Miller nota uma violência contida, que aguarda apenas um pequeno detalhe para explodir. É nesta atmosfera que tem origem a epifania, recordando-se o narrador do episódio anterior, em que o discípulo de Ghandi defecou no bidé:

For some reason or other man looks for the miracle, and to accomplish it he will wade through blood. Everything is endured – disgrace, humiliation, poverty, war, crime, *ennui* – in the belief that overnight something will occur, a miracle, which will render life tolerable. [...] And so I think what a miracle it would be if this miracle which man attends eternally should turn out to be nothing more than these two enormous turds which the faithful disciple dropped in the *bidet*. (Miller, 1993: 103)

Tal descoberta tem um efeito libertador no narrador que, ao perceber que não há nenhum milagre a esperar, se sente subitamente livre. Podemos aqui encontrar

alguns traços das filosofias hindus⁹ relativamente à abolição do desejo, uma das grandes causas do sofrimento humano. Como diz o narrador, a expectativa de um milagre apenas traz sofrimento ao indivíduo, especialmente porque este nunca tem lugar. Ao perceber que não há nada a esperar, o indivíduo liberta-se e, neste caso, aceita o mundo tal como ele é – nem que este seja feito de caos, sangue e fezes. E é por isso que Miller afirma, no início do romance que, mesmo sem dinheiro e sem esperança, é o homem mais feliz do mundo (Miller, 1993: 9). A felicidade atinge-se assim eliminando a esperança e a posse material.

Esta epifania tem dois elementos-chave: a figura da prostituta (logo, o acto sexual implícito) e a defecação. No seu livro sobre Rabelais (escritor francês muito apreciado por Miller, referido nas suas obras, nomeadamente em *Tropic of Cancer*), Mikhail Bakhtin estuda a presença de imagens grotescas do corpo, que se relacionam com o que este absorve ou produz: comida, bebida, defecação e vida sexual. Estes quatro elementos são também conspícuos na obra de Miller. Para Bakhtin têm uma conotação cósmica marcada, uma vez que ligam o homem ao mundo que o rodeia e à matéria cósmica:

We must here stress that it was in the material acts and eliminations of the body – eating, drinking, defecation, sexual life – that man found and retraced within himself the earth, sea, air, fire, and all the cosmic matter and its manifestations, and was thus able to assimilate them. Indeed, the images of the material bodily lower stratum have a prevailing cosmic connotation. (Bakhtin, 1984: 336)

A escolha do episódio em que o hindu defeca na casa de prostituição prende-se também com este sentido religioso de religar o homem à terra, da qual se vem progressivamente afastando num mundo em que o dinheiro é o seu motor principal. Essa aproximação tem a ver com a aceitação da vida como ela é, o que implica a ausência de esperança num milagre que altere a existência do indivíduo. O uso do grotesco é uma forma de revolta contra o mundo seu contemporâneo, sendo o emprego da obscenidade parte dessa revolução. Como nota Bakhtin no seu estudo já aqui mencionado, no Renascimento autores como Shakespeare ou Cervantes usaram os mesmos recursos para “reabilitar a carne”, numa reacção contra o ascetismo obscurantista da Idade Média (Bakhtin, 1984: 18).

⁹ Anos mais tarde, especialmente no período da guerra fria, em que adopta uma posição pacifista, Miller vai mostrar um grande interesse pelas filosofias orientais, nomeadamente pelo budismo.

Também Miller recorre nas suas obras ao grotesco do corpo humano e ao obsceno. Como vimos no capítulo anterior, com a ascensão da burguesia no século XIX a família passa a ser a base da sociedade e com isso surge uma nova moralidade, em que os impulsos sexuais são a primeira “vítima” desse conservadorismo burguês. A sexualidade torna-se o fardo do homem, que para provar a sua evolução biológica deve ser capaz de a controlar (cf. Gilman, 1985: 237). Isso pressupõe um afastamento da natureza e de tudo o que no homem remete para a sua condição biológica.

O lugar conspícuo da figura da prostituta na obra milleriana é assim uma afirmação contra a família burguesa, bem como da individualidade do sujeito na sociedade. A vertente do individualismo é um dos traços mais americanos que podemos encontrar, com raízes na poética de Walt Whitman: “Miller’s cosmology in this respect owes a great deal to American notions of an individualized force from within and partly explains his constant use of the body as representative of what is most vital in human nature” (Blinder, 2000: 37, 38).

Ao optar por este tipo de encontros casuais, recusando assim o modelo familiar burguês, a prostituta torna-se um dos símbolos dessa revolta. Ela está ligada ao que Bakhtin chamou de material corpóreo do estrato mais baixo (estando a referir-se tanto ao que o corpo expele, como a urina, as fezes ou o suor, como o que o corpo absorve, como a comida e a bebida, ou as formas de contacto deste com o mundo, como por exemplo o próprio acto de comer ou as relações sexuais) pelo seu papel sexual, que a liga, como já tínhamos visto, ao útero. Se este é símbolo de criatividade, também o é então de fertilidade. No realismo grotesco encontramos a mesma concepção: “Grotesque realism knows no other lower level: it is the fruitful earth and the womb. It is always conceiving” (Bakhtin, 1984: 21).

O princípio fundamental do realismo grotesco é a degradação de tudo o que é superior, ideal ou abstracto (Bakhtin, 1984: 19) – aquilo a que Miller chama mundo intelectual, das ideias. Este movimento é assim a morte, o enterro do que é rebaixado, para que daí possa surgir uma nova existência, renovada. A morte não é então o fim de tudo, mas surge como condição essencial para a possibilidade de uma nova vida: “In the grotesque body, on the contrary, death brings nothing to an end, for it does not concern the ancestral body, which is renewed in the next generation” (Bakhtin, 1984: 322). Também já tínhamos visto nas obras estudadas que a morte implica sempre o aparecimento de uma nova vida. Se o desejo de regresso ao útero é um impulso de morte, como declarou Caroline Blinder (Blinder, 2000: 66), nesta perspectiva pode

ver-se também como um passo em direcção a uma nova existência. Blinder faz então uma interpretação da obra milleriana partindo de uma perspectiva moderna, em que a dualidade desapareceu e o fim de algo não traz consigo o início de nada novo (Bakhtin, 1984: 321).

Parece-me no entanto que não se pode, no impulso de regresso ao útero, dissociar a morte da vida. Não se trata sequer de um paradoxo, mas de uma dualidade que pressupõe uma cosmovisão diferente. E dessa perspectiva faz parte o recurso constante ao material corpóreo que, de acordo com Bakhtin, é profundamente positivo, por pertencer ao povo, sendo símbolo de unidade e igualdade: “The material body principle is contained not in the biological individual, not in the bourgeois ego, but in the people, a people who are continually growing and renewed. This is why all that is bodily becomes grandiose, exaggerated, immeasurable” (Bakhtin, 1984: 19).

Miller recorre frequentemente a este tipo de material corpóreo. *Quiet Days in Clichy* termina com Carl a convidar o narrador para outra refeição, depois de um encontro com duas prostitutas. Este termina numa orgia entre os quatro; no final uma delas fica irritada com a situação; os dois amigos e Corinne, a outra rapariga, têm um ataque de riso, o que a enfurece ainda mais, abandonando o apartamento, ao que se segue o convite de Carl. Embora não se possa negar aqui o facto de a mulher ser apenas um objecto sexual, por outro lado encontramos o grotesco presente em Rabelais, que tem o mesmo fim: o riso. Este tem um poder regenerador, que aqui culmina num pequeno banquete:

The popular-festive banquet has nothing in common with static private life and individual well-being. The popular images of food and drink are active and triumphant, for they conclude the process of labor and struggle of the social man against the world. They express the people as a whole because they are based on the inexhaustible, ever-growing abundance of the material principle. They are universal and organically combined with the concept of the free and sober truth, ignoring fear and piousness and therefore linked with wise speech. Finally, they are infused with gay time, moving toward a better future that changes and renews everything in its path. (Bakhtin, 1984: 302)

A refeição serve assim de comunhão entre os dois amigos e a mulher que ficou com eles, e que diz que a reacção da outra foi devido ao pudor – um falso pudor, na medida em que colaborou com toda a situação contra a qual se revoltou. Há assim um ataque à falsa moral, principalmente através do riso regenerador já aqui

mencionado. E não é apenas a comida que une Carl e o narrador, mas também o próprio acto sexual, uma vez que os quatro terminam juntos no sofá. Institui-se assim uma irmandade entre os dois amigos, que os une ao seio da terra. No entanto, as mulheres ficam sempre de fora, tendo aqui sido apenas veículos dessa ligação.

O riso é ainda uma forma de derrotar o medo cósmico: “Cosmic catastrophe represented in the material bodily lower stratum is degraded, humanized, and transformed into grotesque monsters. Terror is conquered by laughter” (Bakhtin, 1984: 336). Na epifania do hindu o terror da espera de um milagre que nunca vem é rebaixado às fezes deixadas no bidé, criando uma cena grotesca que acaba por dar origem à libertação do herói de *Tropic of Cancer* desse mesmo medo cósmico.

O material corpóreo é ainda uma forma de igualar todos os seres humanos. Tania leva o narrador a alguns cafés nos Champs-Élysées e ele observa o tipo de mulheres que frequentam as casas de banho do local, comparando-as às dos cafés de terceira onde costuma ir, chegando à conclusão de que as diferenças não são assim tantas: “because in that world, just as in every world, the greater part of what happens is just muck and filth, sordid as any garbage can, only they are lucky enough to be able to put covers over the can” (Miller, 1993: 179, 180). As classes sociais mais altas são assim degradadas, aproximando-as do povo. O mesmo se faz com a literatura: “‘Life’, said Emerson, ‘consists in what a man is thinking all day.’ If that be so, then my life is nothing but a big intestine. I not only think about food all day, but I dream about it all night” (Miller, 1993: 76).

A figura da prostituta é assim, na obra de Henry Miller, símbolo fundamental da sua poética, sendo metáfora da sua cosmovisão do mundo. A sua ambiguidade representa esse mesmo sentimento do narrador em relação ao universo que o rodeia. Símbolo da cidade moderna oitocentista, Miller usa esta personagem como forma de se inscrever na tradição artística europeia. Ela é ainda emblema de um desejo de (re-)união do homem à vida e à terra, para que este se possa reabilitar de um mundo comodificado, onde o ser humano passou a ser um bem de consumo. Também na obra de Brassai, que iremos estudar no próximo capítulo, a figura da prostituta tem um papel central, quer como lugar de incrição do desejo sexual masculino, quer como figura representativa da marginalidade. No entanto, a obra do fotógrafo húngaro é mais conservadora que a de Miller, pois nunca consegue abandonar uma perspectiva burguesa, sendo apenas um *voyeur* do submundo parisiense. Nesse sentido, como veremos, o escritor americano é mais revolucionário na medida em que recusa e

subverte a ordem social estabelecida e raramente revela um posicionamento burguês em relação às margens da sociedade. Antes pelo contrário, encontra nelas a sua casa e a sua liberdade, que lhe permite o impulso criativo para se tornar um verdadeiro artista. O poeta milleriano exila-se assim por escolha própria: no sentido mais imediato, escolhe Paris como a sua segunda casa; num sentido mais profundo, de ecos platónicos, cabe a si a decisão de sair da “cidade”/ sociedade, e assume a sua arte como subversiva, fazendo disso a mais importante qualidade da sua obra.

SEGUNDO CAPÍTULO

Brassaï: surrealismo, flânerie e voyeurismo

Brassaï é um fotógrafo de origem húngara, nascido em 1899 na localidade de Brasso, que deu origem ao seu nome artístico (Brassaï significa “de Brasso”). Baptizado Gyula Halász, estudou em Budapeste e em Berlim, e é na capital alemã que inicia o seu trabalho de jornalista. Em 1924 muda-se para Paris, continuando a trabalhar na imprensa, e trava conhecimento com os artistas e movimentos mais importantes da época, como por exemplo Picasso, de quem escreveu uma biografia intitulada *Conversations avec Picasso*. Conhece ainda o círculo surrealista, que irá influenciar o seu trabalho fotográfico, embora nunca se considere parte do movimento, tendo seguido um caminho artístico independente. Como nota Warehime, o Surrealismo teve mais influência no seu trabalho como pano de fundo cultural do que como escola artística propriamente dita. Embora algumas das suas fotografias possam ser classificadas “surrealistas”, estas não são representativas da sua obra. Assim, este movimento assume-se no seu trabalho mais como uma tradição cultural:

Surrealism had a more pervasive influence on Brassaï’s work as concept and a cultural orientation. The Surrealists’ assertion that reality and surreality were “communicating vessels” – that beneath or beyond ordinary events existed another reality that could be grasped if the observer abandoned the comfortable *daylight* sense of the familiar to adopt a new defamiliarizing perspective – suggest another dimension to Brassaï’s investigation of the city. (Warehime, 1996: 5)

É dentro deste princípio de “desfamiliarização” que muito do seu trabalho dos anos trinta se desenvolve, nomeadamente as fotografias da vida nocturna parisiense.

No entanto, ele irá de facto colaborar com a revista do grupo, logo no primeiro número (e em muitos outros) e o convite teve em parte a ver com o facto de os surrealistas terem recebido muito bem o seu primeiro livro de fotografias, publicado em Dezembro de 1932 e intitulado *Paris de nuit*. A revista teve importância na divulgação do seu trabalho, e até em algumas experiências que realizou¹⁰, mas a sua obra está muito mais próxima da tradição documental de Eugène Atget (Warehime, 1996: 5).

O jornalismo foi essencial na sua formação como fotógrafo e, tendo iniciado esta actividade apenas aos 30 anos, descobriu a fotografia através de um seu conterrâneo, Lajos Tihanyi. Irá usá-la, durante essa primeira descoberta, como complemento dos artigos que escreve para jornais da época. Brassai inicia assim a sua carreira de fotógrafo no fotojornalismo, que vai influenciar toda a sua obra, em que o valor documental das imagens predomina quase sempre, e que por isso parece relativamente distante do trabalho de outros fotógrafos surrealistas, como por exemplo o de Man Ray (cuja abordagem fotográfica considerou estar quase no extremo oposto da sua – cf. Sayag e Lionnel-Marie, 2000: 160).

De facto, o carácter surrealista na obra de Brassai está mais perto da criação de um mundo duplicado que Susan Sontag descreve no seu livro *On Photography*: “Surrealism lies at the heart of the photographic enterprise: in the very creation of a duplicate world, of a reality in the second degree, narrower but more dramatic than the one perceived by natural vision” (Sontag, 1990:52). Assim, toda a fotografia é surrealista, uma vez que cria sempre um duplicado do mundo real, embora tal facto não tenha sido percebido pelo movimento que, segundo a crítica americana, nunca compreendeu a verdadeira relação entre a fotografia e o surreal. Mas, como notou Warehime, o argumento de Sontag é circular, uma vez que tais afirmações são produto da sua reinterpretação modernista do movimento, que o retira do seu contexto histórico e social (Warehime, 1996: 42-43).

Brassai adivinha, no entanto, o carácter surreal implícito na duplicação da realidade, e por isso rejeita o afastamento desta, que outros fotógrafos assumidamente surrealistas tentavam pôr em prática, como Man Ray com os seus “rayographs”. Por

¹⁰ O fotógrafo húngaro realizou algumas experiências, que nunca viu como parte importante do seu trabalho, sendo apenas estudos ocasionais. Há ainda a colecção de *Graffiti*, que tem já uma grande relevância na sua obra, onde apresenta fotografias de desenhos feitos em paredes e muros da cidade, sendo este o seu projecto mais integrado na estética surrealista. Para uma discussão mais alargada destas imagens, cf. Warehime, 1996: 97-101.

isso afirma: “There was a misunderstanding. People thought my photographs were “Surrealist” because they showed a ghostly, unreal Paris, shrouded in fog and darkness. And yet the surrealism of my pictures was only reality made more eerie by my way of seeing” (Sayag e Lionnel-Marie, 2000: 160). Assim, as suas fotografias nocturnas são imagens da realidade, mas porque representam um determinado instante, adquirem essa qualidade surreal. No entanto, a ideia de que é a sua visão particular que confere às imagens um carácter singular é muito importante, na medida em que indica que a fotografia nunca é o real propriamente dito, mas uma visão subjectiva, que pressupõe sempre um enquadramento, uma selecção e por isso um ponto de vista particular do indivíduo que a realiza. Assim, o que, segundo Brassai, torna as suas fotografias misteriosas é o facto de estas serem a sua visão pessoal de um determinado momento. Logo, quando o espectador observa as suas imagens está a ver a sua visão e não a cidade propriamente dita.

Assim, embora o artista húngaro considere o valor documental uma das bases da sua obra, está ciente de que o acto fotográfico nunca se pode dissociar da subjectividade do fotógrafo. *Paris de nuit* é pois um bom exemplo da cidade pessoal de Brassai, a que só ele pode aceder e que o espectador apenas pode conhecer através das fotografias. Encontramos aqui a mesma construção de um espaço urbano individual, subjectivo, que observámos em Miller no capítulo anterior. As imagens desta obra de Brassai são então o resultado “poético” da sua *flânerie* nocturna: “de um certo ponto de vista, a escrita de fragmentos é o gesto que repete, no universo da linguagem, aquilo que a deambulação perfaz no universo vivencial” (Buescu, 2005: 110). Em *Paris de nuit* as fotografias são fragmentos imagéticos que duplicam a *flânerie* nocturna do fotógrafo. Sontag veio precisamente notar que a fotografia é uma extensão do olhar do *flâneur*: “The photographer is an armed version of the solitary walker reconnoitering, stalking, cruising the urban inferno, the voyeuristic stroller who discovers the city as a landscape of voluptuous extremes” (Sontag, 1990: 55). Ele procura não a realidade oficial, acessível a todos os habitantes, mas as ruas mais escuras e os locais mais secretos da cidade. Por isso, em *Paris de nuit* a cidade está sempre deserta, envolta em sombras e nevoeiro, que a tornam misteriosa e aparentemente inacessível.

Esta desertificação cria a estranheza inquietante de que falou Freud no seu ensaio “The Uncanny”: “[...] the uncanny is that species of the frightening that goes back to what was once well known and had long been familiar” (Freud, 2003: 124). A

cidade que, durante o dia, é familiar aos seus habitantes, torna-se de repente inquietante e ameaçadora, precisamente devido a esse processo de desfamiliarização desencadeado pelas imagens de *Paris de nuit*. Por exemplo, “Glacière Metro Station” (Sayag e Lionnel-Marie, 2000: 45) mostra a estação de metro envolta na escuridão e um local que durante o dia está cheio de pessoas que o usam de forma utilitária torna-se deserto e por isso perde todo o carácter familiar que poderá ter durante o dia. O mesmo se passa com “The Canal Saint-Denis” (Sayag e Lionnel-Marie, 2000: 47), em que as máquinas adquirem uma qualidade monstruosa, erguendo-se ameaçadoras no céu nocturno de Paris.

Por outro lado, há um carácter fortemente poético nas imagens de *Paris de nuit*, em que a visão subjectiva da cidade nocturna está muito presente. Assim, o que o autor tenta “documentar” é antes de mais a *sua* noite parisiense, onde há uma clara atracção por um certo tipo de ambientes, em que domina a obscuridade, o nevoeiro, os espaços abertos e desertos. A ausência de pessoas reforça o facto de esta cidade pertencer apenas ao fotógrafo/ *flâneur* que a percorre e a capta nas suas fotografias. Note-se, no entanto, que em algumas imagens encontramos figuras humanas, mas elas estão aí apenas como parte do *décor*, raramente se individualizando (a não ser, por exemplo, no retrato de “La môme Bijou”, que se tornou uma das fotografias mais célebres de Brassai e que irá reaparecer em *Le Paris secret des années 30*). Além disso, são sempre figuras características da noite que, se durante o dia também andam pela cidade, terão de certeza uma aparência muito diferente, senão pelo seu aspecto físico, pelo menos devido ao contexto em que estão inseridas.

Será em *Le Paris secret des années 30* que as personagens nocturnas irão ganhar maior relevo e individualizar-se. Editado em 1976, trata-se de uma reedição de *Voluptés de Paris*. A edição deste livro, em 1935, que pretendia mostrar o lado íntimo de Paris, foi um fracasso, e só podia ser comprada por correio, nunca chegando às livrarias, em grande parte devido a o seu conteúdo ter sido considerado pornográfico. Tratava-se de uma edição que não tinha sido completamente acompanhada pelo autor e o prefácio dava-lhe um tom provocador, que levou Brassai a recusar o livro como seu, uma vez que se arriscava a perder a reputação ganha com *Paris de Nuit*. No entanto, grande parte das fotografias desta edição serão reeditadas em 1976 em *Le Paris Secret des années 30*. O distanciamento cronológico retira-lhes qualquer

conotação obscena e o livro tem bastante sucesso¹¹. A distância temporal torna estas imagens uma espécie de sacrário de um tempo perdido, permitindo ao espectador dos anos 70 apoderar-se de uma época passada e olhar para a figura feminina sem o medo de ser acusado de consumir imagens obscenas. O lado mítico da figura da prostituta é assim evidenciado, uma vez que ela se transformou radicalmente após a Segunda Guerra Mundial e posterior abertura da sociedade.

As fotografias de *Le Paris secret des années 30* foram tiradas, como o próprio título indica, durante a década de 30, mas cada capítulo vem acompanhado de um texto, escrito na época da publicação, sendo as imagens comentadas de um novo ponto de vista, a partir dos anos 70. O carácter surreal de que fala Sontag está pois muito mais presente neste livro: “What renders a photograph surreal is its irrefutable pathos as a message from time past, and the concreteness of its intimations about social class” (Sontag, 1990: 54). Assim, tanto o espectador como o próprio fotógrafo olham para elas como traços, fragmentos de outra época, e o narrador dos textos que as comenta (o próprio Brassai) conta as histórias de cada fotografia, bem como da época em que foram tiradas, tentando criar um documento histórico a partir das suas recordações. A ideia de uma Paris secreta, expressa no título, reforça porém o carácter inacessível desta cidade, que é afinal a visão subjectiva de Brassai, mas uma visão do passado, que no presente da edição do livro, já só existe na memória. Assim, este documento do passado é filtrado pela memória do narrador, mas embora subjectivo, não deixa de ter valor como testemunho do submundo urbano parisiense nos anos 30. Por outro lado, a questão da classe é central em *Le Paris secret des années 30*, sendo o proletariado ou os que vivem nas margens da sociedade os principais protagonistas desta obra, entre eles vagabundos, criminosos e prostitutas.

Podemos então verificar a influência do Surrealismo como pano de fundo cultural nesta obra¹², uma vez que os temas centrais são os mesmos deste movimento, como notou Sontag:

Surrealism is a bourgeois disaffection; that its militants thought it universal is only one of the signs that it is typically bourgeois. [...] But the scandals flattered by Surrealist aesthetics generally turned out to be just those homely mysteries obscured by the bourgeois

¹¹ Para mais informação sobre os problemas desta edição consultar Warehime, 1995: 100-101.

¹² Na introdução Brassai refere o nome de alguns amigos que o acompanhavam nas suas deambulações fotográficas nocturnas, sendo muitos deles parte do círculo surrealista, como Raymond Queneau ou Jacques Prévert, e que terão de alguma forma influenciado a sua visão de Paris.

social order: sex and poverty. [...] Class was the deepest mystery: the inexhaustible glamour of the rich and powerful, the opaque degradation of the poor and outcast. (Sontag, 1990: 54)

A visão de *Le Paris secret des années 30* é claramente burguesa, na medida em que todas as personagens são o “outro”, que o narrador quer conhecer, mas sem nunca se sentir parte do seu universo, nem sequer ter qualquer intenção de que tal aconteça. Há uma vontade ser aceite pelas pessoas que fotografa, mas só na medida em que isso o ajuda no seu trabalho.

Na organização das fotografias há uma intenção narrativa, sendo a primeira de um dos guardas que acendia os candeeiros a gás quando chegava a noite. Esta imagem está ao lado da página interior com o título do livro, antes da introdução. Assim, tal como o homem da fotografia, Brassai prepara-se para “acender as luzes” do submundo urbano dos anos 30 em Paris. O primeiro capítulo, sobre a porteira da catedral de Notre-Dame, tem apenas duas imagens de Paris vista do cimo do monumento, sem qualquer imagem da porteira nem de outras pessoas. Assim a personagem principal desta introdução (bem como do livro) é a cidade, como já o próprio título indica. Por isso mesmo, todas as figuras humanas que aparecem em seguida estão presentes como parte da paisagem urbana, e mesmo quando têm histórias pessoais, estas têm interesse apenas na medida em que contam uma história mais vasta, a da cidade. Os capítulos são sobre lugares, acontecimentos ou grupos sociais, sendo por isso as pessoas essencialmente tipos sociais.

Nas duas fotografias do primeiro capítulo, intitulado “La Concierge de Notre-Dame”, as gárgulas da igreja estão em primeiro plano e como que vigiam a cidade, sugerindo a natureza ameaçadora desta, em que o mal faz parte do universo nocturno. Segundo o texto que as acompanha, o fotógrafo consegue convencer a porteira a subir à torre durante a noite, tendo por isso uma posição privilegiada, inacessível à maioria dos visitantes. Assim, tal como o *flâneur* baudelairiano, nenhum sítio lhe é interdito. Encontra-se no coração de Paris, como nota a senhora que o acompanha. A cidade aqui descrita torna-se uma cidade mítica, principalmente pela sua tradição artística, da qual Brassai quer fazer parte (tal como Miller, como vimos no capítulo anterior):

Paris n’a plus d’âge, Paris n’a plus de consistance... Le présent et le passé, l’histoire et la légende s’entremêlent. Du haut de cette

cathédrale, je m'attends à rencontrer Quasimodo, le sonneur des cloches, et tout à l'heure, en descendant dans la cité, je croiserai sûrement Verlaine et François Villon, le marquis de Sade, Gérard de Nerval, Restif de la Bretonne. (Brassaï, 1976: 14)

Paris não é apenas um espaço geográfico, mas símbolo da cultura europeia (da qual são também referência Dostoïevsky ou Nietzsche – Brassaï, 1976: 8) que, segundo a visão de Brassaï (e de Miller) está a desaparecer, na direcção de um futuro incerto. Por isso se valoriza no texto o panorama que se tem de Notre-Dame em detrimento do da Torre Eiffel, símbolo do progresso e de uma modernidade não desejada. Podemos encontrar aqui uma contemplação do passado semelhante à do *Angelus Novus* benjaminiano descrita no capítulo anterior, embora em Brassaï o vento que o impele para o futuro não seja tão violento como em Miller, como veremos no capítulo seguinte.

Warehime compara a primeira imagem da gárgula de Viollet-le-Duc, instalada em 1850, durante o restauro de Notre-Dame, a um desenho da mesma, feito por Charles Meyron (“Le Stryge”), onde o vampiro representa o mal da cidade moderna, numa visão similar à de Baudelaire ou Hugo (Warehime, 1996: 51). Considera no entanto que a fotografia de Brassaï torna a estátua mais simpática e até mesmo de bom humor, estando a torre envolta em nevoeiro, o que lhe retira o carácter ameaçador presente na gravura de Meyron. Mas na minha opinião a fotografia continua a ser ameaçadora, pelo mistério que envolve a cidade, aparentemente inacessível e desconhecida. A escuridão torna a estátua um pouco lúgubre e o texto que a acompanha, aparentemente anedótico, termina com várias alusões à morte e aos perigos que as ruas avistadas poderão representar. Assim, neste primeiro olhar panorâmico sobre a cidade de Paris, que antecede a descida aos “infernos” do submundo parisiense, é a morte que finaliza o capítulo, quando o narrador pisa um pombo morto, ainda quente, ao chegar ao topo da torre da catedral. O animal é uma espécie de duplo das gárgulas, seres alados que anunciam a morte na cidade. Mas também a paisagem avistada e descrita pelo narrador evoca a morte: “Parvenu tout en haut, j’aperçus, derrière la flèche de la cathédrale, la Seine étincelant comme une lame de sabre recourbée” (Brassaï, 1976: 14). A flecha e o sabre são vocabulário de guerra, e preparam já o leitor para os capítulos seguintes, onde a violência e as lutas entre *gangs* fazem parte do quotidiano. Mas, por outro lado, a metáfora da catedral como uma flecha que se ergue na noite é um símbolo fálico, que remete para uma das

figuras principais do livro, a prostituta, símbolo máximo do amor que habita as ruas de Paris durante a noite. Também o sabre partilha a mesma simbologia, acrescentando um tom exótico a este universo – precisamente porque o mundo que está prestes a ser desvendado não faz parte da realidade do narrador ou do leitor, e é por isso exotizado.

No entanto, nesta primeira imagem o espectador não consegue ver o rio e a torre, envolta em nevoeiro, é quase invisível. O apagamento visual dos símbolos fálicos, que se contrapõe pela ênfase dada pelo texto narrativo, parece colocar o problema do medo da castração, que pode ser representado pela prostituta:

The poet deciphers contingency, mortality, his own “castration” in the feminine body; Baudelairian poetry is indeed, as Benjamin says in a striking formula, “a mimesis of death.” Thus the radical separation, always possible, between the erotic and love that is represented by the prostitute.

But in another sense, this “dream of stone” also expresses an alteration of desire: the inscription of a desire for its cessation in lyric experience. This perverse paralysis has, as an ultimate goal, precisely the love of prostitutes and masculine impotence. (Buci-Glucksmann, 1986: 225)

Embora a figura da prostituta esteja até aqui aparentemente ausente da obra, ela é de facto apresentada como o mais importante segredo de Paris, uma vez que a imagem da capa é “Chez ‘Suzy’, la présentation”, onde três prostitutas completamente nuas recebem um cliente. Desta forma, o leitor, ao ver as imagens de Notre-Dame, já sabe que um dos segredos – e perigos – que povoa a vida nocturna parisiense é precisamente a figura da prostituta. O amor está ausente no universo erótico de *Le Paris secret des années 30* e embora as imagens das casas de prostituição ofereçam aparentemente um lugar seguro onde o homem se pode refugiar dos perigos nocturnos, essa protecção nunca está completamente assegurada. A estátua de pedra de Viollet-le-Duc pode de alguma forma ser esse “sonho de pedra” de que fala Buci-Glucksmann, até porque o vampiro é muitas vezes associado a uma sexualidade feminina predatória e ameaçadora, que tem a sua principal expressão na figura da *vamp*. Os elementos fálicos introduzidos pela narrativa, que “faltam” na imagem, podem pois ser uma tentativa de combater a ameaça de castração invocada pela figura vampiresca da fotografia e pela prostituta, que povoa o universo urbano que estamos prestes a descobrir. Desta forma, *Le Paris secret des années 30* torna indissociáveis as

imagens da mulher, da cidade e da morte, na mesma linha de Baudelaire (e de Miller), que foi, como veremos, uma das suas grandes referências.

O capítulo seguinte, “La Fête foraine”, introduz de imediato a figura da prostituta ao fazer de Conchita a protagonista do subcapítulo, intitulado “Conchita ou Eros à la fête foraine”. No entanto, esta personagem não tem nada de ameaçador para o sujeito masculino, sendo apenas um belo objecto para o seu olhar. A fotografia de três mulheres mascaradas que antecede as imagens de Conchita poderá eventualmente sugerir algum mistério, mas na página seguinte este desaparece completamente ao vermos uma mulher sorridente para a sua plateia masculina, completamente domada pelos olhares quer dos homens que aplaudem, quer da câmara que a fotografa. Assim, o mistério feminino da primeira fotografia é facilmente desvendado e possuído pelo olhar masculino. O seu único talento é o seu corpo como objecto sexual, metonímia do signo MULHER: “Le corps de ballet ne valait pas grand-chose et la danse de Conchita non plus. Mais il y avait son corps gracile et sa poitrine ferme de négresse blanche... [...] L’énorme femme n’avait pas menti: on en avait pour son argent et c’était bien: ‘Sa Majesté, la Femme’...” (Brassaï, 1976: 20, 23). Tal como em *Nana* de Zola, em que a personagem principal era péssima actriz mas uma bela rapariga, a mulher apenas necessita de ter, como único talento, um corpo passivo ao olhar e ao desejo masculinos. A última fotografia de Conchita mostra como ela preenche estes requisitos, estando num café entre dois marinheiros, que podem facilmente possuir a mulher que há pouco estava distante, num palco. A figura da prostituta oscila assim entre a ameaça presente no primeiro capítulo e a mulher-objecto completamente disponível para o desejo masculino e poderemos ver as duas imagens ao longo do livro.

Existem outros três capítulos onde a figura da prostituta é claramente a personagem principal. O primeiro é “Les Bals-musette”, que fala de um tipo de bailes populares, frequentado pelos duros da noite e pelas prostitutas (este era um dos principais sítios de recrutamento de jovens para este serviço). A primeira fotografia desta série tem alguns homens e mulheres à porta de um destes estabelecimentos, provavelmente esperando os seus clientes. É transmitida uma sensação de acolhimento, contradizendo o texto, que nos diz que estes sítios tinham uma péssima reputação, não se atrevendo nenhum turista a aí ir. As fotografias seguintes confirmam a primeira, onde algumas bandas tocam e o ambiente é de festa. As imagens que se seguem são uma espécie de grande plano das anteriores, onde o

espectador pode ver mais de perto as personagens que habitam aquele meio. Lado a lado estão duas fotografias, a da esquerda com um grupo masculino em frente do balcão do bar e a da direita com um grupo de mulheres, em frente do mesmo balcão. Homens e mulheres são assim grupos distintos, que comunicam entre si para dançar e talvez terem algum encontro sexual, mas pertencem a universos diferentes e há uma clara divisão entre os dois. Segundo o texto, são eles que escolhem com quem querem dançar e elas não têm o direito de recusar, mesmo se forem estrangeiras ou estiverem acompanhadas (Brassaï, 1976: 80), o que demonstra que as mulheres estão hierarquicamente abaixo dos homens. Por isso mesmo o convite era feito através de um pssst, uma vez que nenhum homem se curvava diante delas. São eles que pagam a dança, o que mostra que o poder económico é sempre masculino, e a mulher, tal como uma mercadoria numa loja, não tem qualquer direito de escolher o seu comprador.

Nas páginas seguintes estão fotografias de casais, embora pelo contexto se perceba que a maioria deles não terão uma relação amorosa e provavelmente são prostitutas que encontraram o seu cliente da noite, especialmente se tivermos em conta o texto que as acompanha. Além disso, as imagens seguintes são de prostitutas, como indicam os títulos, onde são chamadas “Filles de joie”. Esse grande plano vai-se então aproximando até isolar as prostitutas, que são afinal a grande atracção destes bailes. O capítulo seguinte, “La Môme Bijou”, dá-nos uma outra perspectiva da figura da prostituta, mostrando uma velha mulher, com demasiadas jóias e maquilhagem e um ar deveras decadente. Esta fotografia – uma das mais famosas de Brassaï, que ainda hoje se encontra à venda em formato postal em qualquer tabacaria parisiense, continuando a ser um dos ícones da capital francesa – mostra uma antiga cortesã que perdeu todo o seu esplendor e é hoje uma vagabunda excêntrica, que continua a usar as roupas e as jóias da sua juventude:

Fasciné, je la dévorais des yeux. Bijou était une palette vivante d’un raffinement extraordinaire. La sombre masse d’une cape de velours noir d’un autre siècle, déchirée, ravaudée, lustrée par endroits, ornée d’un col de fourrure mitée; une robe du soir noire, style 1900 en soie et en dentelles, mettaient en valeur des verts, des mauves, des roses estompés, délavés, la teinte nacrée des fausses perles, les couleurs scintillantes des strass: faux rubis, fausses turquoises, fausses émeraudes. La palette de Gustave Moreau... [...] un visage fardé et plâtre de clown... (Brassaï, 1976 : 87)

Ela é pois a ruína de um tempo findo, o da época de ouro da prostituição, que o narrador contempla mas de que não se pode apoderar, pois não consegue nunca saber a sua verdadeira história. Conhecê-la seria apoderar-se do passado, mas tal não é possível e, tal como as ruas de Paris, ficará para sempre envolta nas brumas. Assim, se por um lado pode, até certo ponto, apropriar-se de um tempo que viveu – os anos 30 em Paris – os tempos anteriores a essa data (neste caso, o virar do século) já não estão ao alcance desse aprisionamento em imagens e histórias, restando apenas o enigma dessa época. Este é pois o capítulo mais próximo da contemplação benjaminiana do passado descrita no capítulo anterior, onde o narrador/ fotógrafo é empurrado para o futuro, enquanto contempla o passado, vendo apenas as suas ruínas, mas impossibilitado de se apropriar dele através das imagens – que afinal criam a ilusão de que nos podemos apoderar do tempo, captando imagens que podemos rever infinitamente no futuro e de certa forma “voltar no tempo” através delas.

Por outro lado, este é o verdadeiro rosto da prostituição, que através da ilusão da moda e da maquilhagem engana o homem e o seduz. Também ela, tal como os rubis, as pérolas ou as esmeraldas, é falsa e, caída a máscara, patética como um palhaço. Kiki de Montparnasse, famosa modelo da época, no final da sua vida acaba por se assemelhar a Môme Bijou: “Outrageusement maquillé, d’épaisses couches de mascara sous les yeux, elle commençait à ressembler à la Môme Bijou” (Brassaï, 1976: 139). Embora todos chorem a morte da rainha de Montparnasse, o declínio das mulheres boémias parece inevitável, sendo o casamento burguês a única forma de evitar a decadência física e até psicológica (La Môme Bijou enlouqueceu e Kiki tornou-se alcoólica e tóxico-dependente). A figura da prostituta, à qual estão sempre associadas as modelos, bailarinas e actrizes, representa o corpo feminino sexualizado como um objecto pútrido, onde a morte assombra o desejo masculino.

Brassaï revela aqui uma visão bastante conservadora da mulher e da sexualidade, muito próxima da perspectiva naturalista. Personificada na figura da prostituta, a mulher, atrás de uma falsa beleza, que consegue através da maquilhagem e das roupas, esconde a decomposição, a corrupção e finalmente a morte, tal como se passa em Zola, no seu romance *Nana*: “After all, the conservative patriarchal ideology that Zola, in this context, can be said to underwrite defines the working class’s functions within the social organism as libidinal sexuality, primitive instinct, and excremental release. A healthy society keeps these base functions in their proper place” (Bernheimer, 1997: 217). A diferença é que *Nana* corrompe as classes sociais

superiores, contaminando-as com o desejo, que não é o seu – o desejo sexual feminino era um tema ausente das narrativas naturalistas – mas o masculino, uma vez que os homens que caem na sua teia o fazem por falta de disciplina moral, que afectava a sua classe e levou à queda da França Imperial na guerra com a Alemanha de Bismarck (Bernheimer, 1997: 213, 217).

Já em *Le Paris secret des années 30* as classes trabalhadoras estão separadas da burguesia e não há qualquer risco de contaminação entre elas. O único burguês presente é o fotógrafo e, como já vimos, ele observa apenas, mas nunca faz parte deste submundo. Além disso, o título enuncia uma divisão entre a cidade burguesa e o seu oposto, a Paris secreta, que funciona como um mundo paralelo, que não contamina o outro, nem sequer entra em contacto com ele. Há então algo de reconfortante nas narrativas que acompanham as imagens, uma vez que por mais perigos que o narrador corra, acaba sempre por sair ileso da aventura, como quando se encontra com um prisioneiro que acabou de fugir. Por isso o livro termina com a partida deste *voyeur*/ fotógrafo, que nunca é verdadeiramente um actor nos lugares que visita: numa casa de ópio não aceita o convite para fumar e sai discretamente, depois de, claro, se ter apoderado das imagens que testemunham a existência desses universos: “Discrètement, je pris quelques photographies et j’abandonnai ces ‘buveurs de laudanum’ à leur voluptueuse rêverie” (Brassaï, 1976: 183). A última imagem, curiosamente, é uma fotografia sua a fumar ópio – no entanto, sabemos que as imagens podem mentir e esta será provavelmente uma encenação, como atesta o texto que a acompanha. Por isso mesmo, ele faz de conta que participa naquele universo para conseguir fotografá-lo, mas não é, nem quer ser, parte dele.

O universo das classes trabalhadoras e dos marginais representa então, em Brassaï, os esgotos por onde escoam os excessos libidinais e violentos da sociedade, realizando as funções que Parent-Duchâtelet¹³ lhes atribuiu e garantindo assim o bom funcionamento da sociedade. Tanto as prostitutas como os esgotos ou os criminosos e vagabundos se mantêm invisíveis, como sonhou o higienista francês: fazem parte de uma Paris secreta, que ninguém conhece. E os esgotos são tão importantes como as *filles de joi*, tendo direito a um capítulo sobre o funcionamento destes e os seus “despejadores”, em “Une nuit avec les vidangeurs” – e apenas uma noite, uma breve visita, sempre só para registar e partir. Neste capítulo podemos mesmo vislumbrar a

¹³ Conferir Bernheimer, 1997: 8-33.

distinção, tipicamente burguesa, entre o mundo do trabalho e o mundo familiar, sendo o segundo, claro, valorizado: “Dans les maisons d’habitation, on fait la cuisine, la vaisselle, la lessive, on a des salles de bains, l’eau coule abondamment, alors la fosse est facile à pomper. Mais dans les immeubles à bureaux, la merde est forcément dure...” (Brassaï, 1976: 46). A descrição sugere assim lares perfeitos, onde todas as necessidades estão asseguradas (por mulheres, claro, uma vez que são elas que cozinham, lavam a roupa e limpam a casa) e a água, sinónimo de limpeza, corre abundantemente. Mas as mulheres estão mais uma vez associadas aos esgotos, garantindo desta forma a salubridade dos lares.

O capítulo seguinte é sobre as “vespasianas” que Miller tanto admirava. Paris desenha-se como uma cidade pouco púdica, sem vergonha de exhibir o que outras escondem – mas esta exibição é só masculina, pois não existem urinóis femininos, como nota Brassaï. No entanto, como já vimos, são sempre os excessos masculinos que precisam de ser canalizados, sendo a mulher ou um símbolo da ordem familiar ou o esgoto que liberta a cidade do desejo excessivo masculino. Os urinóis têm ainda outra função, a de oferecer um lugar privilegiado de encontro entre os homossexuais – aliando mais uma vez desejo sexual e desperdícios fisiológicos. No entanto, esta é uma inovação e demonstra uma maior aceitação da homossexualidade masculina, na medida em que esta era ainda um tabu: “Curieusement même, dans la littérature française, l’amour saphique obtenait une sorte de dispense, alors que jusqu’à Gide et Proust, un interdit pesait sur l’amour entre hommes” (Brassaï, 1976: 171). Como já vimos, a lésbica é uma das heroínas da modernidade. Mas a homossexualidade masculina era não só um tabu, como uma espécie de ameaça à virilidade. O capítulo “Sodome et Gomorrhe” é precisamente sobre os bailes homossexuais, onde aparentemente não existem preconceitos de idade, raça ou classe. Embora no texto deste capítulo haja algumas referências pejorativas a respeito desta orientação sexual (“invertis”, “tapettes”), a visão é em geral bastante tolerante e vemos que há até um certo fascínio por este universo. As fotografias são dotadas de um forte elemento poético, romântico até, em especial “Jeune couple habillé d’un seul complet, au bal *Magic City* (vers 1931)” (Brassaï, 1976: 170), onde dois homens partilham um fato, um com as calças e o outro com o casaco e os sapatos, não sendo muito diferente da imagem que abre o capítulo “Les Amoureux”, dedicado a casais heterossexuais. Embora a homossexualidade seja outros dos universos curiosos e distantes da Paris secreta dos anos 30, é-lhe conferida uma certa dignidade e um lugar na sociedade.

Em *Le Paris secret des années 30* existem ainda dois outros capítulos dedicados exclusivamente à figura da prostituta, embora apresentem perspectivas bastante diferentes. “Les Maisons d’illusions” objectifica o corpo feminino, oferecendo-o ao olhar e ao desejo masculinos, como veremos. Mas o capítulo que o antecede, “Les Filles de joie”, realiza o movimento inverso, humanizando estas mulheres e desvendando um pouco a vida cruel que levam. Aqui nenhuma mulher está nua e as fotografias não as exploram como objectos do olhar masculino. A imagem de abertura, “Fille de joie, rue de Lappe (1932)”, mostra uma rapariga a fumar, encostada a um candeeiro, ao lado de um graffiti. Os graffiti nas paredes de Paris foram um dos temas que interessaram Brassai, tendo ele publicado um livro dedicado a estas imagens, que recolheu um pouco por toda a cidade. Tratam-se de desenhos nas paredes de diversos edificios, feitos por pessoas anónimas, e foi o seu carácter “primitivo” que o fascinou.

Warehime, ao analisar a fotografia que abre o capítulo em questão, diz que o graffiti desvia a atenção da prostituta, havendo como que duas imagens diferentes na mesma fotografia: “The photograph pulls in two different directions, each demanding separate treatment” (Warehime, 1996: 98). No entanto, parece-me que não podemos separar a imagem em duas, uma vez que o graffiti funciona como um espelho da figura da prostituta. Esta arte “bastarda” das ruas (“this bastard art of seedy backstreets”, Brassai, 1993: 12), por ser primitiva e irracional, é comparável à figura da prostituta, uma vez que também ela (e o desejo sexual que representa) está mais perto da natureza e da irracionalidade. Ambos são elementos marginais da cidade e o graffiti aponta assim para estas características associadas à figura da prostituta e ao seu carácter primitivo. Do lado direito da cara desenhada na parede está inscrito um coração, mesmo antes da mulher, indicando o desejo sexual implícito na imagem – funcionando por isso como representação especular da mulher encostada ao candeeiro.

Os graffiti são um dos temas mais surrealistas do artista húngaro, estando muito próximos do surrealismo etnográfico, que queria redescobrir o que era familiar através da desfamiliarização do quotidiano, tornando-se a sua própria cultura o campo de estudo (Warehime, 1996: 5). Por outro lado, este trabalho ecoa o interesse dos surrealistas (e também dos cubistas) nas artes primitivas, por acreditarem que estas continham indícios para entender melhor o acto criativo. Embora seja positivo o gosto por outras culturas, dando-lhes visibilidade, elas são sempre uma alteridade da cultura

e da arte europeias. As artes primitivas, ao serem equiparadas aos desenhos das crianças e à arte *naïve*, são vistas como inferiores aos trabalhos dos cubistas e dos surrealistas, que tinham formação superior e educação artística. Também os graffiti que Brassã fotografou eram uma arte primitiva, realizada pelos habitantes de Paris, provavelmente originários das classes proletárias, que desenhavam nas paredes como forma de expressão pessoal. O interesse pelas formas de arte primitivas simbolizava a revolta contra as leis estéticas tradicionais, servindo de signo para as artes de vanguarda. Desta maneira, as várias formas de arte primitiva tinham interesse não tanto por elas mesmas, mas por representarem uma quebra com os valores estéticos mais tradicionais.

Como notou Warehime, as personagens de *Le Paris secret des années 30* são alter-egos do artista: “These marginal figures – the primitive or childlike ‘genius,’ the bohemians and tramps, the actors and actresses, dancers and clowns, the transvestites, homosexuals, and lesbians, prostitutes, outlaws, and outcasts – that dominate the universe of *The Secret Paris of the 30’s* can also be read as alter egos for the artist” (Warehime: 1996: 153). Mas se de facto o são, é como signos da sua marginalidade social e da sua alienação histórica – signos, na medida em que simbolizam este estatuto do artista, mas as suas realidades acabam por ser quase sempre ignoradas. Este carácter de marginalidade acaba então por afectar o próprio encenador, que se inscreve assim nas fronteiras da sociedade. Este procedimento vem na linha de Mallarmé, que disse que o poeta se devia isolar do mundo para poder escrever o *Álbum* (isto é, a obra poética por excelência), respondendo de certa forma à expulsão platónica dos poetas para fora da cidade. O artista moderno reclama agora para si essa marginalidade como forma de revolta contra uma sociedade onde não se reconhece e em relação à qual se considera mesmo superior. No entanto, a marginalidade de Brassã nunca é tão radical como a de Miller, como examinaremos no próximo capítulo, uma vez que ele nunca abandona completamente a sua posição de observador burguês de um universo a que não pertence nem quer pertencer, pois como já vimos, o narrador no final acaba por recusar a total identificação com estas figuras, sendo afinal um *voyeur* e nunca uma destas personagens. O seu olhar é pois ambivalente em relação a estas figuras, oscilando entre a identificação e a alterização de si mesmo nelas.

No capítulo “Les Filles de joie”, como notei anteriormente, há uma maior humanização da figura da prostituta e o seu corpo nunca é explorado visualmente. O

mesmo se passa no texto, que refere a vida difícil e infeliz destas mulheres: “Elles préféreraient être exploitées par eux [ses ‘protecteurs’], brutalisées même plutôt que supporter la solitude. Bien qu’elles n’aient pas honte de vivre de leurs charmes, - certaines en étaient même fières – on ne peut pas dire qu’elles étaient vraiment heureuses” (Brassaï, 1976: 92). Este é um dos raros momentos em que as personagens desta Paris secreta são olhadas como indivíduos que vivem uma vida dura e infeliz. O elemento poético das fotografias é muito acentuado e as mulheres não estão expostas como objectos sexuais, sendo elementos da paisagem urbana, da mesma maneira que o são as “vespasianas”, os criminosos ou os vagabundos. Por isso também a fotografia que abre o capítulo – a mais ambígua de todas, pela multiplicidade de sentidos que pode representar – apresenta a prostituta ao lado do graffiti, sendo ambos dois elementos do espaço citadino que aqui estão ao mesmo nível.

As figuras femininas de “Les Filles de joie” estão nas ruas, em becos escondidos (Brassaï, 1976: 97), reforçando a ideia de uma cidade secreta que não é acessível a todos os olhares. A sua presença erotiza o espaço urbano, precisamente não pelo que mostra mas pelo que deixa imaginar. Como notou Barthes, a cidade é o local de encontro com o outro e por isso adquire essa conotação erótica (a que Barthes também chamou social) (Barthes, 1985: 269). E estas personagens são o outro desejado, que desperta a fantasia masculina na sua deambulação nocturna, tal como vimos em Miller. Numa das imagens do capítulo em questão, “Deux filles faisant le tapin boulevard Montparnasse” (Brassaï, 1976: 96), vemos a avenida em *plongé*, onde estão duas mulheres na parte inferior, rodeadas por um halo de luz, mas das quais apenas vemos a silhueta. Assim, elas como que iluminam o espaço urbano, humanizando-o e tornando-o desejável. O plano pressupõe um ponto de vista privilegiado, que domina a cena e por isso lhe retira o elemento ameaçador: as mulheres estão a ser observadas provavelmente de um edifício onde o *voyeur* se refugia para poder olhar em segurança, distanciando-se ao mesmo tempo do universo que observa. Na página seguinte o espectador desce às ruas para se encontrar com as mulheres, e podemos ver quatro fotografias, cada uma com uma mulher solitária num beco deserto. Embora haja mistério (e por isso, erotismo, estando implícito um possível encontro sexual), as cenas não são realmente ameaçadoras.

A última imagem deste capítulo é também um *plongé*, estando uma mulher, sozinha, à entrada de uma casa comercial (de prostituição?) que tem um letreiro onde se pode ler “changement de propriétaire”. Esta deixa já adivinhar o capítulo seguinte,

dedicado às *maisons d'illusions*. E o ponto de vista do espectador continua a ser privilegiado, de quem observa sem ser observado. É o mesmo tipo de plano que abre “Les Maisons d’illusions”, onde vemos duas mulheres à porta de um hotel, em direcção do qual se encaminham dois homens. A rua estreita, aberta para outras que não podemos perceber se são grandes ou pequenas, sugere o carácter labiríntico da cidade que, como notou Benjamin, está associado à figura da prostituta: “With the emergence of big cities, prostitution comes to possess new arcana. Among the earliest of these is the labyrinthine character of the city itself. The labyrinth, whose image has become part of the flâneur’s flesh and blood, seems to have been given, as it were, a colored border by prostitution” (Benjamin, 2003: 189). O título indica esse labirinto, onde a ilusão pode fazer o indivíduo perder-se quando pensa que encontrou o que buscava: o amor. O feminino, como notou Buci-Glucksmann, é o signo de um novo regime histórico da modernidade: “The feminine becomes the inevitable sign of a new historic regime of seeing and ‘not-seeing,’ of representable and unrepresentable” (Buci-Glucksmann, 1986: 221). A ilusão e o labirinto são pois inerentes à mulher, que seduz mas cria muitas vezes dificuldades de representação – e por isso de possessão e controlo por parte do sujeito masculino. Daí também o carácter secreto sempre presente nesta obra, reforçado nas casas de prostituição, onde existem mecanismos que permitem um homem entrar e sair sem nunca ser visto (Brassaï, 1976: 117).

Neste capítulo encontramos duas fotografias paralelas onde os espelhos jogam com as noções de visível/ invisível e representável/ irrepresentável. A primeira, intitulada “Chez Suzy, rue Grégoire-de Tours, dans le quartier Saint-Germain (vers 1932)” (Brassaï, 1976: 108), mostra um casal, deitado numa cama. Tanto o homem como a mulher permanecem com a cara oculta; ambos estão vestidos, mas ela apenas com uma camisa interior, sendo o seu corpo objecto do olhar do espectador. Em primeiro plano, fora do universo especular das outras imagens que se repetem nesta fotografia, podemos apenas vislumbrar o casaco do homem em cima da cadeira, que o representa metonimicamente. Devido a um jogo de espelhos produz-se uma *mise-en-abîme* e só no segundo reflexo podemos ver o rosto da mulher e o homem de perfil. Todo este jogo de espelhos cria uma dimensão de auto-reflexividade em relação ao processo fotográfico: o conteúdo da fotografia é as imagens reflectidas no espelho, que enquadra a cena, da mesma forma que uma máquina fotográfica enquadra e selecciona um pedaço da realidade. Há então uma consciência da duplicação da realidade patente no acto fotográfico – senão até da criação de uma realidade paralela

e alternativa, como demonstrou Susan Sontag no seu livro *On Photography*. Uma fotografia nunca é a realidade, mas uma imagem desta, uma duplicação. Quem observa esta fotografia quase esquece que existe um espelho e olha para ele como se o que aí está reflectido fosse a imagem real e não um reflexo. A fotografia cria a mesma ilusão, havendo por isso aqui uma consciência auto-reflexiva do processo fotográfico.

Joga-se então com a duplicação da realidade presente na fotografia, apontando antes de tudo para um observador que está presente para além do casal, e que, através do seu olhar, capta a intimidade dos dois amantes, transmitindo-a posteriormente ao espectador. Este encontro a dois é, afinal, um encontro a três. O voyeurismo do *flâneur* baudelairiano adquire assim uma nova dimensão. Por outro lado, a imagem da prostituta é de tal modo diferida, que o seu rosto surge em terceiro plano¹⁴, sendo apenas um pormenor, ao qual é difícil atribuir uma identidade. Desta forma, a imagem central da fotografia é a mulher de costas, já que o espectador rapidamente olha para a imagem reflectida no espelho como se esta estivesse em primeiro plano. O seu corpo quase nu é então o objecto central da fotografia e a presença masculina serve sobretudo como indicador da sexualidade feminina e da ocupação desta mulher.

Na fotografia seguinte, “Armoire à glacé, dans un hôtel de passe, rue Quincampoix (vers 1932)”¹⁵ (Brassaï, 1976: 109), o espelho tem de novo grande importância na semântica desta imagem. Num quarto de uma pensão ou de um bordel, um homem, de costas, vestido, arranja-se, olhando-se no espelho de um armário. Na porta do lado esquerdo está reflectida a imagem de uma mulher, nua, também ela a arranjar-se. O uso de espelhos é recorrente no trabalho de Brassaï, permitindo-lhe jogar com diferentes planos, e apontando por outro lado para a própria actividade fotográfica, que cria um duplicado da realidade (como notou Sontag) ao mesmo tempo que enquadra e delimita, incluindo uns objectos e excluindo outros. Desta forma, “Armoire à glace” cria dois espaços, até certo ponto autónomos, enquadrando a mulher num campo diferente daquele onde se encontra o homem, o que os coloca em universos separados. De facto, embora se crie entre prostituta e cliente uma relação aparentemente íntima, há um abismo entre os dois, uma vez que estas

¹⁴ Em primeiro plano temos o espelho e em segundo o seu corpo de costas. No entanto, o espectador depressa se esquece de que o que está em primeiro plano é um espelho, passando a imagem reflectida a ser vista como primeiro plano, uma vez que se encontra no centro da fotografia.

¹⁵ Warehime refere-se à fotografia com o título “Hôtel meublé”, como surgiu em *Voluptés de Paris*. Este livro foi editado em 1935 e pretendia mostrar o lado íntimo de Paris. Foi um fracasso, e só podia ser comprada por correio, nunca chegando às livrarias, em grande parte devido a o seu conteúdo ter sido considerado pornográfico.

mulheres apenas prestam um serviço, não fazendo nunca parte da esfera social a que o cliente pertence, mesmo que esta seja o proletariado. Isto porque elas se encontram à margem da sociedade, quase sempre isoladas, havendo um desejo geral de que sejam invisíveis, como notou Bernheimer no seu ensaio sobre Parent-Duchâtelet (Bernheimer, 1997: 16, 17).

Desta forma, embora encontremos na obra de Brassai o desejo surrealista de revelar mundos escondidos, há sempre a consciência de que estes existem separados do resto da sociedade, e nem sequer parece haver da parte do artista húngaro a intenção de apelar a uma maior igualdade, e por isso união destes. O modelo social burguês continua assim inquestionável, e mesmo quando o artista se quer identificar com os desfavorecidos, não há qualquer tipo de empenho em revolucionar e transformar a sociedade nas suas divisões de base. Por isso mesmo, Sontag diz que o surrealismo é uma corrente estética burguesa, como já vimos.

Marja Warehime, na sua análise de “Armoire à glace”, afirma que o cliente não é o *voyeur*, sendo esse papel representado pelo fotógrafo:

Not surprisingly, all of the photographs in *Voluptés* constitute the man as the spectator, the woman as the passive object of his gaze. However, a second glance at this particular image suggests the man is not looking at the woman's reflection, but considering his own as he finishes dressing. If there is a voyeur, it is the photographer, whose gaze links the two figures in the complicated, illusory space of his composition (Warehime, 1996: 111, 112).

No entanto, a mulher continua a ser o objecto passivo do desejo sexual do homem na fotografia, e se aqui este não a observa, já o fez e encontra-se agora num momento posterior, estando de certa forma o seu olhar implícito pela posição de cliente em relação à prostituta. De facto, esta é a terceira de uma série de fotografias, que surgem juntas na mais recente monografia do autor, intitulada *Brassai, The Monograph*, resultado da primeira grande retrospectiva do seu trabalho, realizada em 1999 pelo Centro Georges Pompidou, com a colaboração de Gilberte Brassai, sua esposa. Na primeira fotografia da série o homem observa a mulher enquanto esta se ocupa da sua higiene íntima¹⁶. Ambos são apenas um reflexo no espelho, mas ele

¹⁶ Estas imagens vêm na linha de uma longa tradição pictórica, e o modernismo foi bastante prolífero neste tipo de temas, com, por exemplo, as banhistas de Degas, de Bonnard, de Matisse ou de Cézanne, entre tantos outros.

surge separado dela pela divisão da porta do guarda-fatos. Ele é também *voyeur*, tal como o é o fotógrafo, mas nenhum deles faz parte daquele universo e estão pois apenas de passagem. Por isso os seus reflexos estão separados pela divisão na porta do armário, que indica dois universos que se encontram, mas nunca se juntam num só. Na segunda imagem já não olha para a mulher, continuando a ser apenas um reflexo no espelho, e na terceira, já aqui analisada, vemo-lo a ele e não ao seu reflexo, saindo do universo especular criado nas fotografias anteriores. Na quarta o plano modifica-se e o espelho já não está no centro da imagem, ocupando os dois terços do lado esquerdo desta. O homem continua de costas, fora do espelho, embora possamos ver o seu reflexo. Mas apenas metade do seu corpo está no enquadramento e no centro da fotografia está o reflexo da mulher. Embora esta série se ocupe de um casal, a ênfase final é dada ao corpo nu feminino, que surge sempre de costas, implicando assim não só o seu carácter anónimo, como também a limitação da mulher à sua carnalidade, reduzida a um corpo sexualizado e a sua individualidade obliterada.

Se colocarmos o retrato analisado por Warehime no contexto das imagens que o acompanham, podemos perceber que a dimensão de *voyeur* do cliente está sempre presente, mesmo que não completamente explícita. E se o fotógrafo observa ambos, o homem está protegido desse olhar pelo facto de estar vestido e a atenção está verdadeiramente centrada na prostituta. A presença masculina serve então para enfatizar a disponibilidade sexual desta mulher, colocando-a, no entanto, num universo à parte do do cliente, uma vez que este pode sair do cosmos especular, mas ela nunca deixa de ser apenas um reflexo. O homem pode assim ir e vir, até porque, ao arranjar-se, adivinha-se que em breve partirá, enquanto ela continuará no quarto, talvez à espera de mais um cliente.

O facto de esta série se formar a partir dos reflexos de dois espelhos nas portas de um guarda-fatos cria uma fragmentação do espaço e, por consequência, da própria cena. O uso de espelhos para retratar a figura da prostituta aponta quase sempre para um estilhaçar desta personagem e das suas relações com os homens. As imagens com espelhos são sempre tiradas em espaços fechados – em oposição às que foram realizadas nas ruas de Paris – em que o espaço se multiplica em vários, aludindo assim para a existência de realidades paralelas, o que vem de certa forma na linha surrealista, que pretende superar a existência quotidiana, criando a partir dela universos alternativos.

A figura da prostituta, estilhaçada nos inúmeros reflexos especulares que analisámos, é um reflexo do homem, que vê nela a imagem oposta a partir da qual edifica a sua identidade: “It is a historically variable ideological construction of meanings for a sign W*O*M*A*N which is produced by and for another social group which derives its identity and imagined superiority by manufacturing the spectre of this fantastic Other” (Pollock, 2003: 101). Ela é então um objecto do olhar masculino e do seu desejo e isso é muito visível no capítulo “Les Maisons d’illusions”. No subcapítulo “Suzy”, que vem depois das fotografias analisadas (embora algumas tenham sido tiradas nesta casa) a objectificação do corpo feminino é perceptível, sobretudo nas imagens de mulher nuas que se deixam captar passivamente pela câmara.

Na primeira fotografia, intitulada “‘Suzy’, Rue Grégoire-de-Tours (vers 1932)”, vemos um homem de costas, com o colarinho do casaco levantado e um chapéu, a entrar no edifício, ainda do lado de fora. Na imagem seguinte estão várias residentes a jogar às cartas com ele e em seguida temos um retrato da dona da casa. Depois desta “introdução” surgem as fotografias das mulheres, nuas. Já tínhamos visto a primeira rapariga a jogar cartas, num momento de lazer antes do “trabalho”. Aqui ela oferece o seu corpo ao olhar do fotógrafo, numa pose não muito diferente das mulheres dos quadros de Ingres, como “La source” ou “Venus Anadyomène”, onde não há qualquer resistência ao desejo e à possessão masculinos (Pollock, 2003). As imagens seguintes não mudam muito o tom, estando presente o cliente, que escolhe entre as raparigas aquela com quem quer estar nesse momento, tal como nos diz o narrador no texto que acompanha estas fotografias. A mulher está aqui completamente commodificada, sendo idêntica à mercadoria que os comerciantes expõem nas montras da loja, podendo o cliente escolher entre elas a de que mais gosta, necessitando apenas de pagar por ela para a poder ter.

A commodificação e a alterização do corpo feminino negam à mulher a oportunidade de se definir como indivíduo, formando ela a sua identidade a partir das imagens difundidas pela sociedade masculina onde vive. A mulher é então silenciada, e este facto elimina a hipótese de construção de significados por parte dela, como demonstrou Laura Mulvey: “[The image of woman] stands in patriarchal culture as the signifier of the male other, bound by the symbolic in which man can live out his fantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer and not maker of meanings” (Mulvey,

1975: 7). A mulher continua a ser um signo construído pelo homem, neste caso pelo olhar do fotógrafo, no qual se espelha a sua alteridade, a partir da qual ele constrói a sua identidade. A fotografia é então, como notou Sontag, um instrumento de poder, que ajuda a dominar a ansiedade, dando a ilusão de que o mundo se pode controlar e até mesmo possuir simbolicamente (Sontag, 1990: 8, 9, 15). É desta forma que o fotógrafo tem a ilusão de se apoderar da mulher (e do submundo urbano dos anos 30), construindo a sua identidade social através dos discursos visuais que acabámos de analisar.

Podemos verificar esse poder masculino também em fotografias de casais, algumas já aqui analisadas, como, por exemplo, “Passegeway in the Metro” ou “Near the Place d’Italie” (Sayag e Lionnel-Marie, 2000: 62, 63). Em ambas o par está encostado a uma parede, ficando a mulher entre esta e o homem, o que denota o carácter passivo dela na relação, bem como a impossibilidade de agir – logo de ter poder – uma vez que se encontra bloqueada entre o indivíduo e o muro. Também em “The Pick-up, near Les Halles” (Sayag e Lionnel-Marie, 2000: 60, 61) encontramos o mesmo mecanismo: na primeira imagem ela, que esperava por ele à entrada de um prédio, desce para o acompanhar. Na segunda fotografia caminham juntos, mas ela ligeiramente atrás, sendo ele quem claramente dirige o passeio.

Em *Le Paris secret des années 30* o Outro não se fabrica apenas em termos de género, mas também relativamente à classe. Como vimos anteriormente, nenhuma das mulheres fotografadas pertence à burguesia, estando representada ou a aristocracia ou o proletariado. Este último é o mais frequente, mesmo quando não está em causa a figura feminina, como podemos verificar nas fotografias de trabalhadores do mercado de Les Halles, ou dos esgotos, ou até de desempregados e trapeiros. O interesse que Brassai demonstra pelos operários e por outras pessoas de baixa condição tem a ver, por um lado, com a vontade de defender as classes oprimidas – que vem na linha da adesão surrealista às teses marxistas e ao desejo de fazer uma revolução cultural e social. Por outro lado, este é também um universo exótico, e que por isso fascina o *flâneur* do século XX, em busca de outras realidades para documentar. Há ainda um desejo de identificação com a marginalidade, que vem do século XIX, e que deu origem ao mito do artista incompreendido, que faz, também ele, parte das margens da sociedade. Daí estas fotografias possuírem um forte cunho poético, sendo as personagens proletárias heróis modernos. Tal poetização deve-se a um ponto de vista subjectivo, que romantiza a vida destes indivíduos, já que a beleza das imagens apaga

qualquer vestígio de sofrimento, transmitindo uma aura de felicidade à volta delas, mesmo quando se trata de desempregados (Sayag e Lionnel-Marie, 2000: 49).

Estamos pois perante um mundo sedutor, mesmo quando parece ameaçador. Deparamo-nos com uma visão romantizada, tipicamente burguesa, que não questiona as condições sociais desta esfera, antes a torna fascinante. Desta forma, o aparente valor documental da fotografia, que “mostra” como é a realidade, encontra-se aqui em xeque. Sontag nota como a fotografia pode prejudicar a compreensão do mundo que nos rodeia quando é aceite como forma de o conhecer: “Photography implies that we know the world if we accept it as the camera records it. But this is the opposite of understanding, which starts from *not* accepting the world as it looks. All possibility of understanding is rooted in the ability to say no” (Sontag, 1990: 23).

Ao penetrar em todas estas realidades sem grande dificuldade, mostrando uma grande familiaridade com o meio, Brassai constrói uma imagem de si como “homem do mundo”, no sentido baudelairiano do termo:

Lorsque enfin je le trouvai, je vis tout d’abord que je n’avais pas affaire précisément à un *artiste*, mais plutôt à un *homme du monde*. Entendez ici, je vous prie, le mot *artiste* dans un sens très restreint, et le mot *homme du monde* dans un sens très étendu. *Homme du monde*, c’est-à-dire homme du monde entier, homme qui comprend le monde et les raisons mystérieuses et légitimes de tous ses usages; *artiste*, c’est-à-dire spécialiste, homme attaché à sa palette comme le serf à sa glèbe. M. G. n’aime pas être appelé artiste. (Baudelaire, 1992: 349)

É por isso que o artista húngaro recusa ser chamado artista e prefere ser visto como um homem do mundo, que o compreende no seu mistério e usos, e por isso pode oferecer imagens deste para que outros possam entrar em contacto com esse universo, embora já de uma forma diferida, funcionando o fotógrafo como um intermediário (Warehime, 1996: 122-123). No entanto, o seu olhar é quase sempre distanciado; segundo o poeta francês, a diferença entre o *dandy* e o *flâneur* tem a ver com o facto de aquele ser *blasé*, insensível ao mundo que o rodeia, enquanto este é dominado por uma paixão insaciável de ver e sentir: “Je le décorerais bien du nom de philosophe, auquel il a droit à plus d’un titre, si son amour excessif des choses visibles, tangibles, condensés à l’état plastique, ne lui inspirait une certaine répugnance de celles qui forment le royaume impalpable du métaphysique”

(Baudelaire, 1992: 351). Embora Brassai queira identificar-se com a figura de Constantin Guys, como se verifica em *Camera in Paris*, está muito mais próximo da indiferença do *dandy*, como notou Warehime (1996: 123), por nunca se misturar de facto com a multidão, sendo sempre um *voyeur*, mas nunca parte dela. Por isso mesmo ele está sempre invisível nas fotografias de *Le Paris secret des années 30*. Já nos textos que as acompanham ele torna-se parte dos meios que fotografa, descrevendo como conheceu as pessoas das imagens, introduzindo pequenas anedotas que mostram como interagiu com elas. No entanto, em nenhum momento nos diz ou dá a entender que é igual a eles e faz parte do seu universo, antes pelo contrário: como já vimos, ele deixa sempre claro que é um *voyeur*, um jornalista que retrata uma realidade como o objectivo de a dar a conhecer ao resto do mundo, mas é sempre alguém de fora, como em “Le ‘Milieu’ de la police” ou “Une fumerie d’opium”.

Então, em *Le Paris secret des années 30*, o fotógrafo parece estar sempre ausente. Warehime fala de uma estética de “auto-apagamento”, notando no entanto que se pode encontrar nas suas fotografias sinais do autor, que funcionam como uma espécie de assinatura, quer pelos temas recorrentes, como a noite, a cidade ou os graffiti, ou pelo fascínio por certos elementos nos retratos de outros artistas, como os olhos ou as mãos: “The references also function as a kind of invisible signature, reminders of the creative intelligence at work in the so-called objective representations of the photographer’s work” (Warehime, 1996: 137). Apesar do cunho documental do seu trabalho, há a consciência de um trabalho subjectivo e pessoal, que muito deve à experiência individual do autor. Isto é mais visível na narrativa da obra em estudo, que é uma autobiografia do artista e das suas vivências durante a *flânerie* nocturna pelo submundo parisiense dos anos 30. Este movimento é influenciado por Baudelaire, principalmente por *Le Peintre de la vie moderne*, sobretudo no que concerne a figura da prostituta e o seu papel na deambulação urbana. Antes de tudo, esta personagem surge nas obras de Brassai essencialmente em dois cenários: espaços exteriores – as ruas de Paris – e espaços interiores – os bordéis. Ambos estes espaços são públicos; o único lugar privado onde podemos encontrar esta figura, o quarto de um hotel ou bordel, acaba por ser uma zona pública, na medida em que vários homens desconhecidos aí terão acesso, bastando para tal pagar. Parecem então repetir-se as divisões espaço-sociais oitocentistas entre lugares públicos e privados, embora o

fotógrafo apenas retrate os primeiros. A prostituta surge sempre em zonas públicas, mesmo quando se trata de lugares aparentemente inacessíveis a desconhecidos¹⁷.

De facto, todas as personagens femininas da sua obra da década de trinta, de que nos ocupamos aqui, se enquadram nesta divisão espacial. Duas fotografias de festas da classe alta parisiense, “An Evening at Maxim’s” e “Masked Ball, Pré Catelan” (Brassaï, 2000: 95), foram feitas num lugar público, mas fechado. Embora a dona de casa tenha já acesso a certas áreas que no século XIX lhe estavam vedadas, podendo fazer parte de festas em casas de espectáculo públicas ou em restaurantes, parece continuar ausente das ruas. De facto, as mulheres fotografadas na rua, principalmente de noite, se não são prostitutas, pertencem pelo menos à classe operária. Assim, o conceito de feminilidade do século XIX parece não se ter alterado muito na obra de Brassaï, uma vez que continua a existir uma barreira intransponível entre o mundo do trabalho – que inclui a mulher proletária – e o espaço privado, da família burguesa.

O *flâneur*, figura obrigatoriamente masculina, faz das ruas – esfera pública – a sua casa, como já vimos em *Le Peintre de la vie moderne*:

The text [*Le Peintre de la vie moderne*] is structured by an opposition between home, the inside domain of the known and constrained personality and the outside, the space of freedom, where there is liberty to look without being watched or even recognized in the act of looking. It is the imagined freedom of the voyeur. In the crowd the flâneur/artist sets up home. Thus the flâneur/artist is articulated across the twin ideological formations of modern bourgeois society – the splitting of private and public with its double freedom for men in the public space, and the pre-eminence of a detached observing gaze, whose possession and power is never questioned as its basis in the hierarchy of sexes is never acknowledged. (Pollock, 2003: 100)

O sentido privilegiado da deambulação urbana é pois a visão, base do poder masculino e da sua posição superior na hierarquia sexual. As fotografias de Brassaï presentes nas duas obras aqui referidas dependem dessa deambulação e evocam a

¹⁷ Tenho aqui em conta a divisão descrita por Pollock em “Modernity and the Spaces of Femininity” (Pollock, 2003: 70 – 127), em que o espaço urbano moderno se define entre público e privado, pertencendo o primeiro ao mundo do trabalho, masculino por definição. A esfera privada constituía-se pelas esposas, crianças e criados. Aquelas, parte da burguesia, opunham-se à proletária, já que naquela época se considerava que uma mulher que trabalhasse deixava de ser mulher. Os espaços do proletariado não faziam então parte da esfera privada, uma vez que esta era, por definição, burguesa (Pollock, 2003: 95, 96).

liberdade de passear pelas ruas, tendo o *flâneur*/ fotógrafo acesso aos universos mais escondidos e até mesmo perigosos. No entanto, ele deixa de ser invisível quando se faz acompanhar por uma máquina que regista as pessoas. Embora as imagens sugiram o auto-apagamento do fotógrafo, como já vimos, todos os sujeitos retratados sabiam que estavam a ser fotografados, havendo até algumas imagens que revelam claramente a consciência de uma câmara que os observa.

Mantém-se, no entanto, um olhar distanciado, que se apodera do que observa, uma vez que a câmara cria a ilusão de posse de um determinado momento numa imagem, que se pode olhar e “possuir” posteriormente todas as vezes que o seu espectador desejar. Na obra de Brassai trata-se claramente de um olhar masculino, como o era o do *flâneur* baudelairiano, principalmente em certas imagens de prostitutas, onde elas se oferecem passivamente, como vimos na série de “Les Maisons d’illusions”. Sontag afirmou, como já vimos, que a fotografia surge antes de tudo como uma extensão do olho do *flâneur*, incluindo no grupo de fotógrafos “baudelairianos” Brassai e as suas imagens em *Paris de nuit* (Sontag, 1990: 55). Em várias delas encontramos o olhar privilegiado deste ser urbano, que consegue captar cenas ocultas, em espaços recônditos ou menos visíveis. Como disse Baudelaire no seu poema em prosa “Les Foules”, para o *flâneur* não existem sítios inacessíveis, uma vez que para ele todos os lugares estão abertos (Baudelaire, 1987: 94). Por isso consegue fotografar gangs e bandidos fugidos da prisão (“Le Milieu de la police”), entrar em casas de ópio, subir à torre de Notre-Dame ou ter uma visita guiada por todos os quartos de um conhecido bordel (“Les Maisons d’illusions”).

Existem ainda imagens de amantes que parecem não se ter dado conta da presença de uma câmara que regista os seus encontros. Por exemplo, em “Passageway in the Metro” (Sayag e Lionnel-Marie, 2000: 63) vemos dois amantes numa saída do metro abraçados e encostados a uma parede. O fotógrafo está na sombra, oculto. O espectador tem assim a ilusão de estar a observar sem que os intervenientes se dêem conta da sua presença. O mesmo acontece em “Les Amoureux” (Brassai, 1976: 68-71), onde nenhum dos seis casais retratados em momentos íntimos parece dar-se conta da presença do fotógrafo. Em “Couple d’amoureux sur un banc boulevard Saint-Jacques, à côté d’un clochard (vers 1932)” (Brassai, 1976: 70), uma das fotografias mais conhecidas, temos uma cena similar, em que um homem e uma mulher estão de costas, abraçados, sentados, enquanto na parte de trás do banco dorme um vagabundo. A presença deste insinua o carácter clandestino da ligação do par, aproximando-os das

margens da sociedade. De facto, como vimos no primeiro capítulo, os impulsos sexuais eram vistos como desviantes do mundo civilizado, aproximando o ser humano senão da animalidade, pelo menos do afastamento de uma forma de estar social dita “normal”. O vagabundo, um ser excluído da sociedade, indica assim o carácter ilícito deste encontro.

Noutra fotografia, intitulada “Near the Place d’Italie” (Sayag e Lionnel-Marie, 2000: 62), vemos um casal a beijar-se. Sabemos que a mulher é uma prostituta, porque há outra imagem onde ela aparece sozinha, intitulada “Streewalker, near the Place d’Italie” (Sayag e Lionnel-Marie, 2000: 70, 71), numa atitude de espera que claramente indica tratar-se de uma prostituta. O casal surge em contra-luz, o que sugere que o fotógrafo os observa de um local pouco iluminado, adquirindo assim um pouco da invisibilidade do *flâneur*. O espectador, ao observar esta imagem, acaba por ter a mesma sensação de observar de algum sítio oculto. A ideia de voyeurismo acaba assim por estar presente neste retrato, e cenas íntimas são facilmente acessíveis ao *flâneur*. Por isso, tal como o poeta de “Les Foules”, Brassai entra livremente em todos os espaços onde deseja, com o intuito de melhor observar sem ser visto: “Il m’est arrivé, parfois, poussé par je ne sais quel feu sacré, d’entrer dans une maison délabrée, de grimper jusqu’au haut de l’escalier plongé dans le noir, de frapper à une porte en réveillant en sursaut des inconnus, uniquement pour découvrir l’aspect insoupçonné que Paris pouvait me révéler depuis la fenêtre de leur chambre” (Brassai, 1976: 6). A actividade fotográfica adquire assim uma dimensão de clandestinidade (no mesmo texto Brassai conta que foi algumas vezes preso por estar a tirar fotografias em sítios onde não era suposto estar), “violando” não só as casas de desconhecidos (“cette nocturne violation de domicile”, Brassai, 1976: 6), mas também a intimidade e os segredos das ruas e das pessoas de quem ia captando imagens. A palavra “violação” remete ainda para o acto sexual, sendo a máquina uma metáfora para o falo (cf. Sontag, 1990: 13), e todos os corpos correm por isso o risco de serem penetrados por este *flâneur*. Mas, como observou Sontag, esta posse é apenas metafórica, uma vez que para se poder tirar uma fotografia é necessária uma certa distância em relação ao objecto captado: “The sense of unattainable that can be evoked by photographs feeds directly into the erotic feelings of those for whom desirability is enhanced by distance” (Sontag, 1990: 16). O acto fotográfico em *Le Paris secret des années 30* ecoa pois o erotismo baudelairiano de “À une passante”, onde é a distância que cria o

momento erótico, sendo este essencialmente visual, uma vez que o *voyeur* nunca participa nas cenas que capta.

Por outro lado, esta actividade voyeurística tinha também um propósito comercial, uma vez que Brassai tentava sempre descobrir potencial comercial na sua actividade (Warehime, 1996: 104). Assim, a *flânerie* de Brassai é muito semelhante à de Baudelaire, descrita por Benjamin: “Baudelaire knew the true situation of the man of letters: he goes to the market place as a flâneur, supposedly to take a look at it, but in reality to find a buyer” (Benjamin, 2003: 17). Para tal, tem de adoptar outras características da prostitutas (e dos bens de consumo) – a ilusão, a teatralidade e, no caso do fotógrafo em particular, a mobilidade e a invisibilidade:

The artists I discuss [...] appropriate as aesthetic functions qualities they admire in prostitutes: artifice, theatricality, mobility. The artists thus become metaphorical prostitutes, as Baudelaire noted approvingly: the artist-prostitute is a master of spin – expert at making categories erode and slip, and at obscuring the destructive impact of operations such as fetishism that put this slippage in motion. (Bernheimer, 1997: ix)

Existe então um paradoxo no mundo nocturno de Brassai, uma vez que se por um lado este é exótico e desconhecido, por outro deparamo-nos com a identificação do artista com esse mesmo universo. Como vimos no capítulo anterior, este reconhece-se na figura da prostituta, na mesma linha de Baudelaire. Tal como o poeta francês ou Henry Miller, o fotógrafo húngaro depende do dinheiro que recebe pelas suas fotografias (bem como pelos artigos de jornal que as acompanham) para sobreviver. As suas imagens tornam-se assim um bem de consumo, que no século XX se revela mais popular do que a palavra escrita, em larga medida devido à aparente maior facilidade e imediatez em ver uma fotografia do que ler um texto. O fotógrafo encaixa-se então na noção benjaminiana de “alma-mercadoria” (Benjamin, 2003: 31, 32).

Por outro lado, o (anti-)herói moderno é alguém das margens da sociedade e o artista, considerando-se como tal, identifica-se com este universo. Para poder retratar estas personagens, o fotógrafo precisa de se tornar familiar naquele meio, para que as pessoas se deixem fotografar, mais do que se a sua actividade fosse a escrita ou a pintura. Brassai não quer apenas mostrar uma realidade escondida, mas tornar-se parte dela (embora com alguns limites, como já vimos), uma vez que a classe social que

mais ataca é a própria burguesia e os seus códigos morais. Junta-se pois à multidão anónima, naquilo a que Baudelaire chamou “santa prostituição da alma” (Baudelaire, 1987: 93, 94). Mas este não é, à partida, o seu meio, tornando-se paralelamente um mundo exótico, de que Warehime deu conta:

The Surrealists’ assertion that reality and surreality were “communicating vessels” [...] suggests another dimension to Brassai’s investigation of the city. By generalizing this principle of defamiliarization, the Surrealist observer becomes something of an ethnographer-explorer whose own culture becomes the field of study. Brassai’s exploration of nocturnal Paris as an exotic world entirely foreign to the city that existed in broad daylight has overtones of “Surrealist ethnography” [...]. (Warehime, 1996: 5)

Deparamo-nos então com uma representação paradoxal da cidade nocturna, que oscila entre a identificação e o desejo de fazer dela a casa do *flâneur*/ fotógrafo e o princípio de “desfamiliarização” presente no trabalho do surrealista etnógrafo, que acaba por tornar exótico este cosmos. Tal processo é mais uma faceta da criação de uma alteridade, que se inscreve também na figura feminina, sobretudo na personagem da prostituta. Ela oferece ao indivíduo uma promessa de aventura, de conhecer um outro mundo e, através dela, conquistar essa cidade dupla e marginal, sendo ela a forma última de possuir a metrópole, como notou Sansot: “Lorsqu’il aura rencontré la prostituée, il n’aura plus à aller au delà; car il sera, cette fois, en présence de cette ville, qui semblait reculer sous ses pas” (Sansot, 1996: 216).

O sujeito consegue assim apoderar-se desse mundo exótico e dominá-lo através da conquista desta personagem feminina, que no início do século XX é já um mito urbano. E se Brassai se reconhece no retrato que Baudelaire fez de Guys e do *flâneur* em geral, a prostituta é uma das personagens centrais desse imaginário. A conquista da cidade através dela parte ainda duma erotização do espaço urbano, de que já falámos no capítulo anterior. Se compararmos as imagens nocturnas que Brassai fez das ruas de Paris desertas com aquelas onde estão prostitutas ou amantes, verificamos que as segundas estão envoltas numa atmosfera sensual, enquanto as outras se caracterizam por um ambiente misterioso, como vimos no início deste capítulo. Este mistério contém algo de sinistro e até mesmo assustador, precisamente pela ausência de qualquer elemento humano, enquanto as imagens que incluem estas mulheres são reconfortantes e mais familiares. O facto de uma destas personagens

integrar a paisagem urbana é uma forma de conquistar a cidade, que deixa de ser um local solitário e ameaçador e promete contacto humano e erótico.

Se, como vimos no primeiro capítulo, a esposa burguesa não devia andar pelas ruas, a prostituta é uma das poucas presenças femininas que as pode habitar. Ela permite ao homem conquistar ao mesmo tempo a cidade, a mulher e o amor (Sansot, 1996: 218). Ela é então uma figura, construída por uma visão masculina, como notou Pierre Sansot, que transcende os indivíduos na sua singularidade, não uma individualidade. Deparamo-nos pois com uma remitificação desta personagem oitocentista, e podemos verificar isso na ambiência poética das fotografias de Brassai onde ela se encontra, nomeadamente nas ruas de Paris.

A construção de um mito a partir da personagem da prostituta remete para a noção de mulher como signo, descrita por Pollock e anteriormente referida, em que a figura feminina é uma construção masculina que parte da criação de uma alteridade em relação à qual o homem estabelece a sua identidade não só sexual, mas muitas vezes de classe, uma vez que a prostituta vem de uma esfera social inferior. Uma das formas de construir esse outro é criar imagens estáticas, que podem ser possuídas vezes sem conta através de um simples olhar:

The painted image of the loved one is that which can be utterly and timelessly possessed. This introduces a classic form of fetishism. Inanimate symbols are invested with the powers of the meaning, in fact the property of people and their social interactions. This fetishistic quality – in the religious or magical sense – is further heightened by the term shrine; a shrine is used to celebrate some usually saintly person, *after their death*. The word shrine metonymically introduces the trope of death into the field of love, and also of art. Art both kills – stops time – and enshrines. It refuses death, by perpetual representation, once again in the service of psychic need. (Pollock, 2003: 185-186)

A fotografia realiza o mesmo movimento, como mostrou Susan Sontag (1990: 15), e esse facto é muito visível em *Le Paris secret des années 30*, que é um sacrário à cidade de Paris durante os anos 30. O livro foi publicado pela primeira vez em 1976 e a capa, ao envolver uma fotografia de prostitutas em “Chez Suzy” com letras que imitam as luzes em néon, muito típicas dos anos 70, introduz esse olhar do presente para uma época passada que já desapareceu. A figura feminina sexualizada, personagem principal da obra, também já se perdeu, pois como nota Brassai, as

prostitutas mudaram muito com a Segunda Guerra Mundial: “Mais le caractère de la prostitution a bien changé. La libération sexuelle la priva des jeunes. [...] Et les respectueuses qui montent encore leur faction sur les trottoirs n’attirent plus que les vieux, les mal-aimés, les esseulés, les étrangers, les vicieux” (Brassaï, 1976: 100). A ideia de privação é masculina, não tendo em conta a mulher nem a provável alienação, exploração e sofrimento que sofria ao se prostituir. Ela é apenas uma mercadoria que deixou de estar disponível, pelo menos da mesma maneira que no passado, tal como aconteceu, por exemplo, com a iluminação a gás ou com os “despejadores” de esgotos. *Le Paris secret des années 30* é então a elegia de uma cidade desaparecida e ficcionalizada, onde o narrador/ fotógrafo projecta as suas fantasias, transformando-a num santuário àquela década.

Algumas destas fotografias serão, no entanto, publicadas mais cedo, em 1956, acompanhando a primeira edição de *Quiet Days in Clichy*, de Henry Miller. Esta é uma de várias colaborações entre ambos os artistas, que analisaremos no próximo capítulo. As imagens não servem apenas de ilustração ao romance milleriano, mas abrem um diálogo interessante entre as duas obras, que se amplia nos textos que publicaram um sobre o outro. Ambos se exilaram em Paris, tentando dessa forma inscrever-se na tradição cultural e artística que aí se desenvolveu, principalmente durante o século XIX, com o advento da modernidade estética. Chegam, no entanto, no declínio dessa era, que terá o seu ocaso com a Segunda Guerra Mundial. Mas a Primeira Guerra já tinha dado origem a muitas transformações e é neste período entre guerras que a parte da sua obra que aqui discuto foi produzida. Ambas as obras se constroem então, como vimos, na contemplação das ruínas benjaminianas do passado, ao mesmo tempo que ambos os autores são empurrados para um futuro desconhecido. No terceiro capítulo veremos então como as suas obras dialogam nesse intervalo trágico entre o passado e o futuro.

TERCEIRO CAPÍTULO

Biografia e auto-criação. Dois exilados na noite de Paris.

Henry Miller e Brassai viveram ambos em Paris nos anos 30 e, além de se terem tornado amigos pessoais, partilharam o mesmo ambiente cultural e uma certa visão da cidade moderna. Isto reflecte-se no seu trabalho, tendo cada um escrito sobre o outro. Brassai é o autor de duas biografias do escritor americano, *Henry Miller, Grandeur Nature* e *Henry Miller, Rocher Heureux*; a primeira retrata os anos em Paris e a segunda os anos posteriores, em que Miller já adquirira fama, vivendo então nos Estados Unidos.

Também Miller escreveu sobre o fotógrafo, sendo *The Eye of Paris* o seu mais famoso texto sobre ele, onde o considera um visionário da cidade nocturna parisiense por ter aquilo a que chamou uma “visão normal” (Miller, s/d: 173), permitindo-lhe mostrar o mundo como ele de facto é. Neste texto Miller descreve o fotógrafo e o seu trabalho, considerando as fotografias de Brassai ilustrações da sua obra:

[...] the man who, without my knowing it, was silently slaving away at the illustrations for my books. And when one day the door was finally thrust open I beheld to my astonishment a thousand replicas of all the scenes, all the streets, all the walls, all the fragments of that Paris wherein I died and was born again. (Miller, s/d: 179)

Há assim, logo desde o início, da parte de Miller, uma profunda identificação entre o universo imagético do fotógrafo e os seus livros, bem como da sua visão de Paris. De facto, as ruas da cidade com os seus habitantes nocturnos, entre os quais prostitutas, chulos e vagabundos, evocam a atmosfera de *Tropic of Cancer* e *Quiet Days in Clichy*. Também os cenários de interiores de casas de prostituição (ou de hotéis onde o narrador se encontrava com elas) se assemelham bastante aos ambientes das obras de Miller situadas em Paris, como por exemplo a fotografia “La Toilette

dans un hôtel de passe, rue Quincampoix (vers 1932)”, incluída em *Le Paris Secret des Années 30* (Brassaï, 1976: 107), onde uma prostituta se lava num bidé, enquanto o homem se despe, à sua direita. Esta é uma cena descrita várias vezes naquelas duas obras, sempre que Miller visita estes estabelecimentos ou leva alguma prostituta a um quarto de hotel.

Algumas fotografias de Brassaï dessa época irão acompanhar *Quiet Days in Clichy*, publicado em 1956. No entanto, penso que não se podem considerar meras ilustrações do romance, uma vez que têm uma marca muito própria do fotógrafo húngaro e do seu universo urbano. Além disso, não foram feitas para esta obra, mas antes escolhidas por ambos de entre o trabalho do fotógrafo. Creio que será então mais correcto falar de um encontro de universos, atendendo ao sentimento de identificação que Miller teve com o trabalho do húngaro desde que estes se conheceram, em Dezembro de 1930. De facto, muitas destas imagens aparecem em *Paris de nuit* ou em *Le Paris secret des années 30* e algumas delas, como “Couple d’amoureux sur un banc boulevard Saint-Jacques, à côté d’un clochard (vers 1932)”, onde dois namorados estão sentados num banco e atrás deles dorme um mendigo (Sayag e Lionnel-Marie, 2000: 63), são emblemáticas da obra de Brassaï.

Por outro lado, em *Tropic of Cancer* há um fotógrafo que foi inspirado em Brassaï, segundo afirmou o próprio Miller. No entanto, o húngaro não se reconhece nesta personagem, tal como não se identifica totalmente com a descrição que o americano faz de si em *The Eye of Paris*. Na sua primeira biografia de Miller, o fotógrafo usa esta personagem como exemplo daquilo a que chamou dramatização dos factos reais. Coloca-se aqui uma questão central na obra de Miller, que tem levado diversas vezes à confusão entre a sua obra literária e a sua biografia. Como vimos no segundo capítulo, a personagem principal dos seus romances é um alter-ego do escritor, mas os seus livros não são biografias, embora a narrativa se construa como tal. A linha entre verdade e ficção está diluída e muitas vezes não é possível saber o que de facto aconteceu e o que é invenção do autor. No entanto, este é até certo ponto um problema secundário, uma vez que a distinção entre realidade e ficção tem pouca importância na análise da obra de Miller. Pode, no entanto, ganhar uma outra dimensão no estudo da sua recepção e dos variados mal entendidos que aí tiveram origem, bem como da construção de um mito à volta de Henry Miller.

Podemos verificar esse problema em *Henry Miller, Grandeur Nature*, onde precisamente Brassaï não concorda com a identificação muitas vezes feita entre ele e

a personagem, sentindo a necessidade de esclarecer ao leitor quais são os factos reais e o que é ficção. Isto demonstra a preocupação documental na escrita de Brassai, que vem na mesma linha da sua fotografia como documento, que já discutimos no capítulo anterior. Mas também vimos que não é possível falar de uma visão objectiva, unívoca da realidade, estando a fotografia sempre dependente do olhar subjectivo do fotógrafo. Se por um lado Brassai quer dar ênfase ao lado documental do seu trabalho, Miller parece assumir na sua escrita essa ambivalência entre o que é realidade e ficção, assumindo uma visão muito pessoal dos acontecimentos, ao ponto de os adulterar para que possam ter o efeito desejado. O fotógrafo afirma então que em Miller realidade e verdade não correspondem aos seus significados habituais:

Pour Miller, la réalité est illimitée et indéfinissable. [...]

La *vérité* n'est pas non plus pour lui la notation exacte des faits et des événements, mais le flot d'images qu'ils déclenchent dans son imagination, la vérité qu'il cherche en lui-même, qu'il veut donner de lui-même. (Brassai, 1997a: 166, 167)

Na escrita de Miller (e não apenas nos romances, como veremos mais à frente) a verdade tem mais a ver com o ser fiel à sua visão do mundo e das suas vivências, mesmo que para tal seja preciso alterar a realidade para poder criar o efeito de “verdade” pretendido. E a personagem do fotógrafo é um exemplo disso mesmo: tratando-se de uma homenagem a Brassai, há no entanto vários elementos ficcionais que permitem ao narrador aproximar-se desta personagem. Segundo o artista húngaro, embora tenham feito alguns passeios nocturnos, nunca foram a nenhuma casa de prostituição juntos, nem ele o terá convidado para posar para fotografias pornográficas. Mas Miller mostra assim a vontade de os juntar nesse universo erótico nocturno, sendo esta talvez uma forma de aproximar o trabalho do fotógrafo ao seu. Mais do que isso, Miller quer mesmo ser uma das personagens dessas imagens:

Then one day I fell in with a photographer; he was making a collection of the slimy joints of Paris for some degenerate in Munich. He wanted to know if I would pose for him with my pants down, and in other ways. [...] I didn't like very much the idea of advertising my physiog in the company of these élite. But, since I was assured that the photographs were for a strictly private collection, and since it was destined for Munich, I gave my consent. When you're not in your home town you can permit yourself little liberties, particularly for such a worthy motive as earning your daily bread. (Miller, 1993: 193)

O narrador passa assim a fazer parte do universo de Brassai, tornando-se uma das suas personagens das casas de prostituição. E não só como cliente, mas de certa forma como prostituto, uma vez o faz para poder ganhar dinheiro. A vontade de estar dentro das imagens é acentuada quando menciona um jogo de cartas, em que ambos participariam antes da sessão de fotografias: mas como afirmou Brassai, Miller apenas viu uma fotografia de tal momento. Desta forma, constrói uma história a partir das fotografias, de forma a dar vida a estas e ao seu universo, atribuindo-lhes um fio narrativo e de certa forma trazendo-as à vida ao torná-las mais do que um momento suspenso no tempo. Mas se esta é, por um lado, uma forma de se inscrever na obra de Brassai, é, por outro, uma forma de se apropriar do seu trabalho, criando para essas imagens uma história.

Ao aceitar posar para as fotografias do fotógrafo, o herói milleriano inscreve-se no proletariado, tendo pouco dinheiro e precisando de recorrer à prostituição como forma de sobreviver, tal como muitas das mulheres da época eram obrigadas a fazer. Aqui reside uma das diferenças centrais nas obras destes artistas: como vimos no capítulo anterior, Brassai é um observador burguês, fascinado pelo submundo que observa, mas nunca tendo qualquer intenção de fazer parte dele. Miller, pelo contrário, faz parte desse universo: sem dinheiro, vagabundeia pela cidade e muitas vezes não tem onde dormir, passando a noite nas ruas como muitos outros sem-abrigo. E isso não é para ele um problema, mas antes fonte de uma sensação de liberdade imensa, uma vez que pela primeira vez não se sente estigmatizado socialmente pela pobreza.

Em *Le Paris secret des années 30* Brassai dedica um dos primeiros capítulos a um dos últimos vagabundos da cidade. Em “Le Dernier clochard de la cour des Miracles” é dada uma visão romântica do vagabundo, que no fim do capítulo se vê reduzido a um elemento do folclore urbano parisiense, em vias de desaparecer: “On peut le regretter ou s’en réjouir, mais il est certain que leur disparition privera le folklore parisien d’un de ses ingrédients savoureux qui contribuait à son charme” (Brassai, 1976: 42). O vagabundo é então sempre o Outro e Brassai interessa-se pela sua vida, mas não faz, mais uma vez, qualquer esforço para transcender essa alteridade, antes a reforçando ao reduzir este sem-abrigo a mais um elemento da cidade que deveria ser conservado para fins históricos, tal como também defende em relação às “vespasianas”.

A cidade que o fotógrafo de *Tropic of Cancer* conhece não é então a do turista. Conhecer as casas de prostitutas mais recônditas é conhecer profundamente o universo urbano. Como já vimos, a figura da prostituta é a forma última de possuir a metrópole (Sansot, 1996: 216) e o fotógrafo, ao conhecê-la profundamente, apodera-se dela e dos seus segredos. A fotografia é mais uma forma de o fazer, uma vez que pode apropriar-se de imagens que mais tarde são não apenas ele, mas de qualquer outro possível espectador, que as pode possuir repetidamente. E, como já vimos, esta é também uma maneira de dominar o corpo feminino de forma simbólica – mas nunca sexualmente.

De facto, Brassai nunca se apodera realmente da figura da prostituta, embora o faça simbolicamente, colocando por vezes um cliente a quem cabe tal feito. E aqui podemos encontrar uma diferença fundamental no tratamento desta personagem em ambos os autores: se o fotógrafo é apenas espectador, o herói milleriano é actor. Não só quando se inscreve como figurante das fotografias eróticas deste, mas em todos os episódios onde relata os seus encontros com prostitutas. O artista húngaro deseja mesmo distanciar-se da conotação pornográfica implícita na personagem de *Tropic of Cancer*, ao afirmar que nunca realizou esse tipo fotografias (Brassai, 1997a: 148). Sempre mostrou, aliás, uma grande preocupação em não ter os seus trabalhos classificados nessa categoria, como pudemos verificar na rejeição da edição de *Voluptés de Paris*, que os editores tentaram aproximar dessa linha, talvez com o intuito de aumentar as vendas.

Miller também não se considerava um autor pornográfico, embora tenha escrito alguns contos deste tipo para ganhar dinheiro, mais tarde reunidos em *Opus Pistorum* (Miller, 1983) – reforçando a ideia de identificação com a figura da prostituta, tendo já admitido que algumas vezes se prostituiu (metaforicamente) para ganhar a vida (Brassai, 1997a: 164). A sua relação com June, a sua segunda esposa e grande musa, não esteve longe disso, uma vez que esta o sustentava financeiramente, para que ele pudesse escrever, através das suas relações ou encontros casuais com outros homens. No capítulo de *Henry Miller, Grandeur Nature* sobre June, Brassai fala da vida conjugal dos dois em Nova Iorque, e das várias humilhações a que o escritor americano esteve exposto, desde fechar os olhos a encontros da mulher com clientes, à sua relação homossexual com uma russa que foi viver com o casal até ser abandonado, quando ela foge com a amante para Paris. Realizando um paralelo com Marcel, personagem principal de *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust,

Brassaï considera a traição, o abandono e o sofrimento como fulcrais no desenvolvimento de uma personagem artística, considerando ter sido esse o motor da criatividade de Miller:

June presentait-elle ce dont Henry avait besoin pour être ébranlé et voler de ses propres ailes? On le dirait. Sans cette “trahison”, sa liberté créatrice ne se serait peut-être jamais déclenchée. C’est elle qui provoquera le sursaut de son “moi profond”. [...] Son œuvre est née de cette profonde blessure. [...] Curieusement, Marcel Proust constate, comme lui, la nécessité de cette “trahison” – pour l’artiste créateur: “Le ressentiment de l’affront, les douleurs de l’abandon auraient alors été les terres que nous n’aurions jamais connues, et dont la découverte, si pénible qu’elle soit à l’homme, devient précieuse pour l’artiste.” (*Le Temps retrouvé*, p. 263) (Brassaï, 1997a: 104, 105)

Brassaï retoma aqui o mito romântico do artista, que só o é devido a um grande sofrimento, causado pelo amor não correspondido de uma mulher. Como notou Warehime, uma das preocupações centrais na escrita biográfica do fotógrafo é a origem da criação artística, que tenta explorar nas suas obras sobre Miller e Picasso, e mesmo nas suas fotografias de artistas que o influenciaram (*The Artists of My Life*), havendo sempre um grande interesse na sua vida pessoal, embora não acreditasse que esta explicasse a sua obra (Warehime, 1996: 125). Aqui não encontramos um discurso novo sobre a criatividade, mas antes o recuperar de um mito oitocentista, onde a figura feminina é a musa que dá origem à criatividade masculina – surgindo sempre como um receptáculo desse impulso criador, sendo esta perspectiva, mais uma vez, uma forma de a objectificar.

Tanto Miller como Brassaï inscrevem em June a sua alteridade, processo que, como já vimos, é uma forma de criar a sua própria identidade. Mas, ao contrário da tradicional mulher burguesa, virtuosa e submissa (Pollock, 2003: 166 – 219), a esposa de Miller encarna uma espécie de Medusa, que petrifica o autor de *Tropic of Cancer*, levando-o a aceitar situações de humilhação e a fechar os olhos às traições da esposa e aos clientes que ela tinha. Embora a dualidade mãe/ prostituta não tenha desaparecido completamente da obra de Miller, a primeira está quase ausente e a figura feminina central é sempre a segunda, mesmo quando se trata da mulher com quem casa e que ama. Nota-se então uma certa evolução relativamente à estrutura social familiar burguesa do século XIX, uma vez que não existe uma dona de casa nem sequer o desejo por parte do narrador de construir uma família, pelo menos dentro desses

padrões. A mulher idealizada é também prostituta, uma *femme fatale* poderosa e ameaçadora. A própria mãe de Miller, que surge em *Tropic of Capricorn*, romance situado em Nova Iorque e que retrata a infância e juventude de Miller, ameaça o sujeito e evoca o medo da castração, não parecendo haver entre os dois grande sentimento de afectividade:

If I were to believe in the stars I should have to believe that I was completely under the reign of Saturn. Everything that happened to me happened too late to mean much to me. It was even so with my birth. Slated for Christmas I was born a half hour too late. It always seemed to me that I was meant to be the sort of individual that one is destined to be by virtue of being born on the 25th day of December. [...] But due to the fact that my mother had a clutching womb, that she held me in her grip like an octopus, I came out under another configuration – with a bad setup in other words. [...] Even my mother, with her caustic tongue, seemed to understand it somewhat. “Always dragging behind, like a cow’s tail” – that’s how she characterized me. But is it my fault that she held me locked inside her until the hour had passed? (Miller, 1987: 61)

Miller quer então construir-se como uma figura crística, mas a mãe não o deixou nascer no dia Natal, e ao prendê-lo no seu útero privou-o de ser o herói que almejava. Ela é assim a principal culpada pelo facto de ele não ser uma pessoa de sucesso ou com mais sorte na vida. A ideia de castração está presente logo desde o nascimento numa mãe que em vez de o deixar vir em liberdade ao mundo, o agarra e asfixia, e em vez de lhe dar afecto o critica de forma cáustica. A forma de se libertar não só da mãe, mas também e principalmente de June, é através da escrita, lidando assim com a imagem delas, e podendo aí dominá-las. A imagem da mãe como um polvo remete para a figura da Medusa, uma vez que a cabeleira desta se assemelha visualmente a esse animal marinho. Esta figura mítica petrifica os homens que olham directamente para ela, invocando assim o complexo de castração (Pollock, 2003: 185). No entanto, se vista através de um espelho, não representa qualquer perigo. Assim, o carácter ameaçador da sexualidade feminina é controlado pelo homem através da produção de imagens da mulher, podendo este dominá-la – Perseu consegue matar a Medusa ao produzir uma representação visual dela num espelho, apoderando-se tanto desta, como da mulher.

O modelo burguês familiar está então ausente na obra do escritor americano, não existindo qualquer desejo de retorno ao paraíso perdido dos cuidados maternos na

infância. Embora haja uma idealização dos primeiros anos da sua vida e uma nostalgia no que respeita essa época, tal é sentido principalmente em relação às brincadeiras em liberdade pelas ruas de Brooklyn, sozinho ou em pequenos bandos. Brassai fala, no entanto, do desejo de Miller em ter um lar:

Mais après deux ans d'hôtels garnis, d'incessante vie vagabonde, Miller désirait vivement avoir un "home", une adresse permanente. Le foyer, la vie familiale, intime, exerçait depuis toujours un attrait irrésistible sur ce faux bohème. Mais, mais pour une raison ou pour une autre, il en fut toujours frustré. A Brooklyn, il détestait sa mère, une "complète étrangère"; [...] sur son père qu'il aimait, s'il n'avait été un ivrogne. Et chaque fois qu'il vivait avec une femme, en quête d'un *home*, ce fut plus tôt un ratage [...] (Brassai, 1997a: 79)

Miller vai de facto encontrar esse lar desejado, mas na companhia do seu amigo Alfred Perlès, com quem vai dividir um apartamento em Clichy, sendo este o período que deu origem ao romance *Quiet Days in Clichy*. A sua nova família está então mais próxima de uma irmandade, onde as mulheres apenas aparecem para breves encontros sexuais, mas com as quais qualquer ligação afectiva ou de companheirismo parece impossível, como podemos ver na obra de Miller atrás mencionada. Assim, este pode ser um lar onde o narrador milleriano se sente em casa, mas não o é de certeza na tradicional concepção burguesa de família. Por isso mesmo, as únicas mulheres presentes são de alguma maneira prostitutas, uma vez que são apenas objectos sexuais, muitas vezes partilhadas entre os dois amigos. Neste livro a personagem de June desapareceu completamente, a não ser em alguma breve referência, onde perdeu toda a importância que tinha em *Tropic of Cancer*.

Brassai cria igualmente um mito em torno da esposa de Miller, representando-a também como uma *femme fatale* que subjuga o seu companheiro. Mais do que Miller, é ele que narra os maus momentos que o americano viveu com ela em Nova Iorque. De facto, em *Tropic of Cancer* Miller quase não fala das humilhações – estas são apenas dadas a entender quando fala do sofrimento causado pela mulher, sem descrever o período nova-iorquino. Podemos ainda perceber a sua dependência económica dela, que lhe enviava dinheiro que ganharia com os seus clientes e amantes, mas esta não é de forma alguma tão explícita como as descrições que encontramos em *Grandeur Nature*. É apenas através das suas idas e vindas ao American Express, à espera de notícias e de dinheiro, que podemos vislumbrar a

situação descrita ao pormenor pelo fotógrafo. Este associa inclusive a simpatia que o herói milleriano tem pelos chulos ao facto de também ele se ter sentido na pele de um (Brassaï, 1997a: 107).

No entanto, para Miller não é apenas June a grande origem da sua actividade criadora, mas também, com igual ou maior intensidade, a cidade de Paris e o facto de ter finalmente saído dos Estados Unidos, onde o ser humano vale apenas pelo dinheiro que ganha. Na capital francesa, mesmo sem ter onde dormir ou comer, reencontra a dignidade humana perdida em Nova Iorque, uma vez que na Europa as pessoas ainda são vistas como indivíduos e não apenas como bens-de-consumo (ou “commodities”): “A man does not need to be rich, nor even a citizen, to feel this way about Paris. Paris is filled with poor people [...]. And yet they give the illusion of being at home. [...] When I think of New York I have a very different feeling. New York makes even a rich man feel his unimportance.” (Miller, 1993: 74) Por isso afirma, logo no início de *Tropic of Cancer*, que mesmo sem dinheiro, recursos ou esperanças é o homem mais feliz do mundo (Miller, 1993: 9).

Assim, para o escritor americano, a origem da sua criatividade está em se poder encontrar a si próprio através de Paris, reconquistando a dignidade perdida e deixando de se sentir um prostituto, uma vez que a mulher que o sustenta (quando o faz) está longe e a sociedade já não o vê como apenas força de trabalho cujo valor se mede pelo dinheiro que consegue ganhar. Podemos aqui notar o individualismo americano de que falou Blinder em relação a Miller (Blinder, 2000: 7-9), na medida em que na presença do artista a si próprio que nasce a criatividade, enquanto que para Brassaï, europeu, ela vem de uma tradição oitocentista onde, embora se exalte o “eu”, este precise sempre de um outro feminino para poder criar.

Parece então haver na biografia do fotógrafo uma visão romantizada do amor, na medida em que este surge como origem da criatividade. Além disso, enche a narrativa de referências literárias, como paralelismos com a história de amor em *Manon Lescaut*, de Prévost, o universo de Strindberg ou *Nadja*, de André Breton. Este último é uma importante influência na obra dos dois artistas, mas Miller, como notou Blinder, tinha uma visão muito crítica da ideia de amor nos surrealistas:

As far as the urban sensibility of the artist is concerned, the prostitute for Miller – unlike Breton – is, among other things, an embodiment of the overall exploitation which takes place in the urban environment on a constant basis. Miller, in this respect, uses his own version of

American individualism as a way to critique what he considers a falsely romanticized version of love within surrealism. For Miller, the surrealists failed to see that desire in itself could not provide a harmonious view of the writer at ease with his unconscious. Alienation in the modern world is always individual rather than collective [...]. (Blinder, 2000: 7)

Quando Brassai estabelece um paralelo entre Nadja e June está a adoptar uma visão surrealista do amor:

Ne ressemblait-elle pas, plutôt qu'à une vamp, à Nadja, cette étonnante créature que rencontra André Breton? Comme chez celle-ci, chez June aussi, un génie inventif interférait à chaque instant avec la réalité quotidienne. Elle lui ressemblait aussi par sa lucidité suraiguë, son don de prémonition. Là où Miller ne voyait que mythomanie, un flagrant défaut de caractère, les signes d'un être foncièrement mensonger, Breton s'émerveillait, saluait la poésie, la féerie incarnée [...] (Brassai, 1997a: 115)

June, se é uma musa surrealista, é-o principalmente para Brassai, acabando também ele por criar uma ficção em torno desta personagem, que afirma ter saído de *Les Fleurs du mal*, de Baudelaire (Brassai, 1997a: 99). Desta forma, embora privilegie o tom documental na sua escrita sobre o autor americano, Brassai acaba por estar a falar mais de si próprio do que de Miller, fazendo o mesmo que acusara o escritor de ter feito sobre si. Estamos perante uma tradição em que escrever sobre outros é uma forma de se descobrir a si próprio, e tanto Brassai nas suas autobiografias (ou até nas obras fotográficas, como é o caso de *Le Paris secret des années 30*) como Miller na sua crítica estão principalmente a falar de si próprios e da sua visão sobre a arte e a criatividade artística.

Segundo o fotógrafo, *The Eye of Paris*, onde o escritor americano fala da obra dele, este é antes de tudo uma visão da obra de Miller, mas em negativo:

Le hasard a voulu que ce soit moi qui représente à ses yeux cette expression *entièrement soumise à l'objet*. Aussi, le véritable sujet de son essai *L'OEil de Paris* n'est pas mon portrait, mais la nostalgie de l'antipode: *l'expression de ce qui est*. Et chose curieuse: en construisant trait par trait mon portrait, il dessina en même temps le sien propre, mais en... *négatif!* (Brassai, 1997a: 170)

No seu retrato do fotógrafo, Miller afirma que as imagens deste não alteram em nada a realidade, vendo o mundo tal como ele é; no entanto, podemos facilmente reconhecer uma fotografia sua, uma vez que a sua personalidade está presente em cada imagem. Ao contrário do que Miller faz no seu próprio trabalho, moldando a realidade para encontrar a sua verdade, em que a escrita é um acto de auto-criação, onde a verdade interior é mais importante que os factos em si, nas fotografias de Brassai o americano vê a realidade tal como ela é, embora esta tenha sempre um cunho do fotógrafo. Por isso Miller admira a capacidade que Brassai tem de tornar especiais os objectos quotidianos, como por exemplo uma cadeira de jardim, revelando assim a sua capacidade de descobrir na cidade uma beleza que aos olhos da maioria dos seus habitantes se tornou invisível. A “desfamiliarização” do quotidiano desperta a beleza onde antes ela não existia, e é devido a esse olhar “novo” que Miller chamou ao fotógrafo “o olho de Paris”.

Miller, ao ver pela primeira vez o trabalho de Brassai, sente, como já vimos, uma profunda identificação com o seu universo nocturno. Também Breton já havia utilizado fotografias do artista húngaro para ilustrar *Nadja* e *L'Amour fou*, mas se nestas obras a intenção é dar à cidade uma qualidade onírica, em Miller há um desejo de aproximação à realidade, sobretudo se tivermos em conta a perspectiva social, uma vez que as imagens escolhidas são principalmente do operariado e da sua vida nocturna, não havendo uma única imagem da aristocracia ou da burguesia.

A primeira fotografia da série que acompanha *Quiet Days in Clichy* é a de um urinol, que também está em *Le Paris Secret des années 30*, onde no texto que a acompanha Brassai se refere ao fascínio que Miller tinha por estes lugares: “Henry Miller les évoque souvent, les larmes aux yeux. Il loue les Français d’avoir su, presque toujours, choisir la meilleure place pour les édifier. Il donne des descriptions lyriques de ces petits endroits où ‘l’eau gargouille mélodieusement’” (Brassai, 1976: 53, 54). O herói milleriano diz que a primeira coisa que chama a atenção de um americano quando chega a Paris são as “vespasianas”, e é precisamente essa a imagem que escolhe para iniciar o romance. Mas esta é ainda uma forma de fazer referência ao material corpóreo de que fala Bakhtin e que já analisámos no segundo capítulo, remetendo assim para a criatividade, bem como para a liberdade do corpo, não só físico, mas também espiritual.

No entanto, em *Le Paris secret des années 30* o material corpóreo, principalmente os excrementos, não têm a mesma conotação positiva. Como vimos no

segundo capítulo, relativamente à parte dedicada aos “despejadores” de esgotos (“Une nuit avec les vidangeurs”), as excreções humanas, bem como a necessidade de libertar o espaço urbano delas, estão mais próximas do conceito de Parent-Duchâtelet, que queria higienizar a cidade, escoando todos os excessos humanos – excrementos e desejo sexual – que ele acreditava transportarem a propagação de doenças e a possibilidade de contágio. Não se verifica então a inversão positiva do material corpóreo, que simboliza a criatividade e a liberdade em Miller.

Uma das razões pelas quais Miller escolhe Paris como espaço urbano por excelência da criatividade artística tem a ver com o facto de os códigos morais serem mais abertos do que noutros países. Também Brassai nota isso, quando em *Le Paris secret des années 30* comenta a indulgência dos seus habitantes para com os casais de namorados, onde, por exemplo, o beijo na boca não era proibido (Brassai, 1976: 69). A segunda fotografia de *Quiet Days in Clichy* é precisamente a de um casal num café, prestes a dar um beijo. São várias as imagens de casais, ou até mesmo de trios, que podemos aí encontrar, e aqui a cidade parece ser sexualmente livre, onde tudo é possível.

A quarta fotografia mostra um bar onde alguns casais de lésbicas dançam. Esta é, como já vimos, uma das personagens centrais do modernismo, representando o protesto contra a modernidade (Buci-Glucksmann, 1986: 222). No entanto, isso é muito mais visível na obra de Miller, como dissemos no primeiro capítulo. As imagens dedicadas ao amor sáfico tratam este universo como mais uma curiosidade da noite parisiense. Podemos, no entanto, notar algum desconforto em relação à lésbica, inspirado pela obra de Proust: “En regardant ces femmes valser lentement ensemble, serrées les unes contre les autres, les seins se frôlant, je pensais à Marcel Proust, à sa jalousie, à sa curiosité malade pour les plaisirs insolites de Gomorrhe” (Brassai, 1976: 162). O narrador sente também o mesmo tipo de curiosidade doentia por não poder saber o que se passa entre um casal de mulheres. A figura feminina escapa assim ao seu controlo, iludindo as definições e as certezas que noutros capítulos aparenta ter sobre a mulher. Já em Miller, o narrador, embora mostre curiosidade, controla sempre a situação e a lésbica surge como a típica fantasia sexual masculina, em que o homem acha que pode fazer parte do encontro amoroso.

As primeiras sete fotografias oscilam entre representações das ruas nocturnas desertas e de espaços fechados, mas públicos, com pessoas, como cafés ou *dance-halls*, que surgem intercaladas. O *flâneur*, cuja casa são as ruas e outros espaços

públicos, continua a ser uma figura central, sendo agora o seu estatuto de *voyeur* mais acentuado pela presença destas imagens que acompanham a obra e remetem para um espectador que observa sem interferir na realidade. Note-se que em todas estas fotografias se pode falar da invisibilidade do fotógrafo, uma vez que as personagens parecem inconscientes da presença da câmara.

A oitava fotografia é “Chez Suzy, rue Grégoire-de-Tours, Saint Germain”, analisada no capítulo anterior. Nesta sequência é a primeira que representa um espaço aparentemente privado, embora já tenhamos visto que por se tratar de um quarto numa casa de prostituição não é realmente privado, uma vez que é acessível a qualquer cliente. Parece então haver uma aproximação aos espaços mais íntimos: a primeira imagem é de uma “vespasiã” numa rua deserta de Paris; em seguida temos casais de namorados em cafés ou no metro, e finalmente entramos num espaço mais privado. Esta é claramente uma aproximação ou fechamento espacial sexual, na medida em quanto mais restrito é o local, maior é a conotação sexual deste. A fotografia imediatamente antes desta, “Prostitutes in a Bar, Boulevard Rochechouart”, aproxima já o espectador do próximo encontro sexual, sendo estas as primeiras prostitutas a aparecer na série. Ambas estão conscientes da câmara e sorriem para ela, sugerindo assim um convite para a cena da próxima imagem.

A fotografia seguinte, que surge em nono lugar, é a única que mostra as ruas da cidade durante o dia. Todas as outras foram tiradas durante a noite, o momento preferido de Miller e Brassã, e o mais propício aos encontros descritos no romance do americano. A câmara está dentro de um restaurante, (sabemos isso porque podemos ver as letras no vidro, invertidas) e do lado de fora, no canto inferior direito, está um casal que se beija, enquanto várias pessoas atravessam as ruas. Esta é também uma das imagens das ruas mais populadas, contrastando com a cidade deserta nocturna de outras fotografias, que parece assim acessível apenas a alguns – os *flâneurs*, para quem nenhum espaço está fechado. A imagem enfatiza a posição voyeurística da câmara, pois pelas letras no vidro percebe-se facilmente que alguém observa a cena, estando invisível, uma vez que ninguém parece dar-se conta do seu olhar. Esta é talvez a imagem mais romântica da série, contrapondo o amor venal nocturno ao amor romântico diurno, uma vez que é durante o dia que os casais de namorados convencionais, respeitadores da moral burguesa, se encontram.

As duas imagens que se seguem mostram mais um grupo de vários casais num café e o Canal St. Denis, durante a noite. A fotografia seguinte, sem título, é a que de

toda a série tem mais luz, tratando-se de uma montra de roupa interior feminina, onde se podem ver vários manequins, o principal representando um corpo feminino completo, mas os outros apenas torsos de mulheres. A claridade que emana da vitrina para a rua, onde já anoiteceu, faz quase lembrar as descrições que Miller nos dá de Nova Iorque e das suas ruas cintilantes com anúncios e lojas (Miller, 1987: 7) – embora aqui numa versão mais comedida. Por outro lado remete para o surrealismo e para Atget, fotógrafo francês do início do século XX, por quem os surrealistas tinham grande admiração: “The Surrealists saw Atget’s Paris as the setting for surprising, disturbing but potentially revealing encounters. His photographs of streets and shops, street fairs, prostitutes and ‘zoniers’ caught glimpses of the way the obscure workings of need and desire shaped the life of the city.” (Warehime, 1996: 59) Um dos temas mais populares das fotografias de Atget entre este grupo era o do manequim, objecto pertencente ao imaginário surrealista, e que também interessou a Brassai, que faz aqui claramente uma homenagem a um dos seus mais importantes predecessores. Mais uma vez temos um *voyeur* presente nesta construção, que observa de fora a montra, estando aqui o corpo feminino completamente transformado num objecto. No entanto, o corpo feminino transformado numa boneca desperta o sentimento de estranheza inquietante (“*unheimlich*”) descrito por Freud.

A imagem seguinte retrata mais um casal de namorados, sentados num banco nas ruas de Paris, estando no assento de trás um vagabundo a dormir, que já analisámos no capítulo anterior, e como vimos remete para a clandestinidade do encontro amoroso. As fotografias que se seguem são novas imagens de casais e da cidade durante a noite. Um pouco mais à frente está uma das imagens de uma série também discutida no capítulo anterior, “The Pick-up, near Les Halles”; aqui começamos a encontrar alguns dos habitantes nocturnos das ruas parisienses, e nesta selecção de Miller eles são sempre casais ou prostitutas. O próximo retrato é de uma prostituta novata, como indica o título, com um ligeiro sorriso. Há nesta imagem um ambiente poético, sem qualquer tipo de violência ou insatisfação da parte desta mulher, que parece não se sentir demasiado mal no seu papel – como, aliás, nenhuma destas mulheres. Penso por isso que se pode falar de uma perspectiva unicamente masculina, que esteticiza a existência destas figuras, ao mesmo tempo que lhes retira qualquer individualidade.

Esta é ainda uma forma de erotizar a cidade, povoando-a de personagens sexualmente disponíveis, como a prostituta ou os casais. Os espaços fechados – cafés

ou casas de prostituição – tornam esses espaços mais próximos e acessíveis, como se penetrar neles fosse equivalente a possuir a cidade. Para Miller, o espaço urbano é um organismo vivo, e por isso a figura da prostituta é parte integrante dele, tal como o é o próprio Miller, que se quer aí inscrever física e artisticamente. E uma forma de o fazer é através das fotografias de Brassã, como afirma em *The Eye of Paris*: “Here on this man’s bed, drained of all blood and suffering, , radiant now with only the life of the sun, I saw my own sacred body exposed, the body that I have written into every stone, every tree, every monument, park, fountain, statue, bridge, and dwelling of Paris.” (Miller, s/d: 179)

CONCLUSÃO

Nas obras estudadas de Henry Miller e Brassai a figura da prostituta surge indissociável da cidade moderna, desejada por estes dois estrangeiros, exilados por vontade própria. É através dela que se apoderam da cidade, dominando-a e finalmente possuindo-a. Esta personagem é, tanto para o pintor como para o fotógrafo, uma das formas de romper com todos os cânones artísticos do passado, bem como com as tradicionais leis morais da sociedade. No entanto, essa quebra revela-se muito mais forte em Miller, uma vez que a obra de Brassai não se consegue libertar totalmente de uma visão burguesa do mundo. Mas ele também se opõe à organização social de então, bem como à estética mais tradicional.

A figura da prostituta é, tanto para o escritor como para o fotógrafo, uma das formas de romper com todos os cânones artísticos do passado, bem como com as tradicionais leis morais da sociedade. Curiosamente, esta personagem ocupava já há um século uma posição central na produção artística parisiense, representando por vezes o mesmo tipo de revolta do artista em relação à sociedade burguesa capitalista. Parece que afinal essa vontade de romper com a tradição vem já de uma genealogia oitocentista.

De facto, a representação ideológica da figura da prostituta não mudou assim tanto no período entre-guerras – mesmo que isso tenha acontecido formalmente. Apesar disto, parece ter havido uma certa liberalização sexual, em parte motivada pelos movimentos feministas formados no século XIX. A mulher continua a ser objecto de um olhar voyeurista, que na maior parte das vezes objectifica o corpo feminino. No entanto, esta atitude nem sempre é tão clara nos autores do século XX que aqui trago. O facto de o artista se identificar com a figura da prostituta parece indicar que nem sempre esta personagem é apenas um lugar de inscrição do Outro, mas também de um registo do próprio artista como elemento marginal da sociedade. A minha tese reflecte pois sobre a figura da prostituta como um signo onde várias

ideologias estão inscritas, sendo sempre o olhar masculino o responsável por essa significação. A prostituta não tinha até então voz própria e os relatos em primeira pessoa eram praticamente inexistentes. Mas através das suas representações é possível perceber que tipo de mitos a sexualidade masculina criou em torno da figura feminina, bem como as ideologias e contra-ideologias que foram inscritas no seu corpo.

Ela é ainda a imagem da modernidade, em particular da cidade moderna. Representa o amor estigmatizado pela grande metrópole, como demonstrou Walter Benjamin, que é fragmentado, tornando-se um “amor à última vista”, pois tudo passou a ser efêmero, uma vez que a vida privada já não deixa marcas na urbe moderna (Benjamin, 2003: 25). Ela é um símbolo da transitoriedade das relações humanas nesta nova realidade, onde o anonimato invade a esfera erótica do *flâneur*. É também o emblema da comodificação do indivíduo, num mundo em que o capital transforma cada sujeito numa mercadoria que se pode comprar, alienando-o e desumanizando-o.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Activa:

- BRASSAÏ. 1997a. *Henry Miller, grandeur nature*. Mayenne: Gallimard.
- _____. 1997b. *Henry Miller, rocher heureux*. Mayenne: Gallimard.
- _____. 1998. *Paris de nuit*. Editado por Robert Wilson. New York: Robert Miller Gallery.
- _____. 1976. *Le Paris secret des années 30*. Paris: Gallimard.
- MILLER, Henry. 1987. *Quiet Days in Clichy*. New York: Grove Weidenfeld.
- _____. S/d. 17^a edição. *The Wisdom of the Heart*. New York: New Directions Paperbook.
- _____. 1987. *Tropic of Capricorn*. New York: Grove Press.
- _____. 1993. *Tropic of Cancer*. London: Flamingo.

Bibliografia Passiva:

- BARTHES, Roland. 1985. “Sémiologie et urbanisme”. In *L’Aventure sémiologique*, 261-271. Paris: Éditions du Seuil.
- BATAILLE, Georges. 2006. “The Notion of Expenditure”. In *Visions of Excess. Selected Writings, 1927-1939*, edição e tradução de Allan Stokes, 116-129. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BAUDELAIRE, Charles. 1987. “Les Foules”. In *Le Spleen de Paris. La Fanfarlo*, 94-95. Paris: Flammarion.
- _____. 1992. “Le Peintre de la vie moderne”. In *Critique d’art. Suivi de critique musicale*, 343-384. Paris: Gallimard.

- _____. 1998. *As Flores do Mal*, versão bilingue, tradução e prefácio de Fernando Pinto do Amaral. Lisboa: Assírio & Alvim.
- BENJAMIN, Walter. 2002. "Paris, the Capital of the Nineteenth Century". In *Selected Writings. Volume 3. 1935-1938*, edição de Michael W. Jennings e Howard Eiland, 32-49. Cambridge, Massachusetts and London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- _____. 2003. "The Paris of the Second Empire in Baudelaire". "Central Park". "On the Concept of History". In *Selected Writings. Volume 4. 1938-1940*, edição de Michael W. Jennings e Howard Eiland, 3-92, 161-199, 389-400. Cambridge, Massachusetts and London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- BERNHEIMER, Charles. 1997. *Figures of Ill Repute. Representing Prostitution in Nineteenth-Century France*. Durham and London: Duke University Press.
- BLINDER, Caroline. 2000. *A Self-Made Surrealist. Ideology and Aesthetics in the Work of Henry Miller*. Rochester, Suffolk: Camden House.
- BUESCU, Helena Carvalhão. 2005. "O último Fradique e o Angelus Novus: a violência do tempo". In *Cristalizações: Fronteiras da Modernidade*, 107-121. Lisboa: Relógio D'Água.
- CLARK, T. J. 1999. *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- FREUD, Sigmund. 2003. *The Uncanny*, tradução de David McLintock. New York: Penguin Books.
- GILMAN, Sander L. Autumn, 1985. "Black bodies, white bodies: Toward an iconography of female sexuality in late nineteenth-century art, medicine, and literature". In *Critical Inquiry: "Race", Writing, and Difference* vol. 12, nº 1: 204-242.
- HASTE, Helen. 1994. *The Sexual Metaphor*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- MULVEY, Laura. 1975. "Visual Pleasure and the Narrative Cinema". In *Screen*.
- POLLOCK, Griselda. 1999. *Diferencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London and New York: Routledge.
- _____. 2003. *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*. London and New York: Routledge Classics.

- SANSOT, Pierre. 1996. “La rencontre de la prostituée”. In *Poétique de la ville*. Paris: Armand Colin.
- SAYAG, Alain e Annick Lionnel-Marie (org.). 2000. *Brassai, the Monograph*. Boston, New York and London: Bullfinch Press.
- SONTAG, Susan. 1990. *On Photography*. New York: Picador.
- VALLET, Elena (org.). 2003. *Brassai >Paris. Colom <Barcelona. Resonancias*. Barcelona: Fundació Foto Colectania.
- WAREHIME, Marja. 1996. *Brassai. Images of Culture and the Surrealist Observer*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press.

ANEXO - Imagens

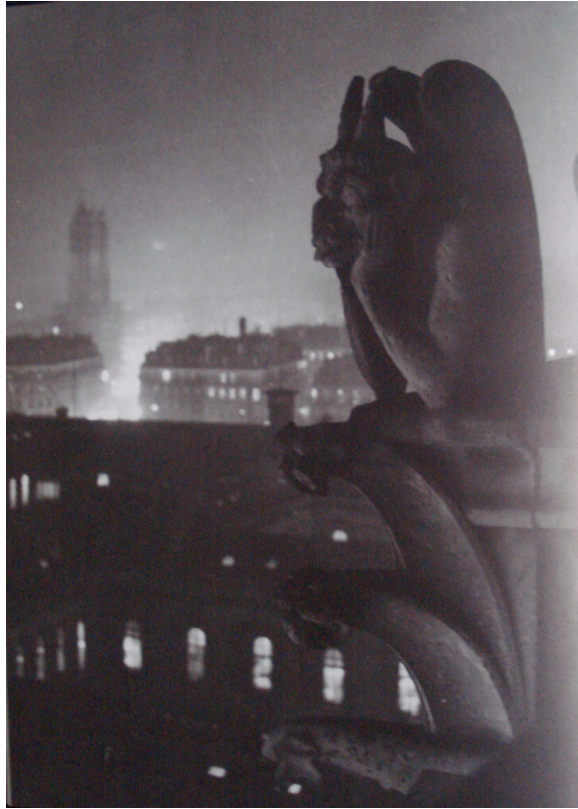


Fig. 1 – La Concierge de Notre Dame



Fig. 2 – La Môme Bijou



Fig. 3 – Une vespasienne, boulevard Saint-Jacques (vers 1932)



Fig. 4 – Fille de joie, rue de Lappe (vers 1932)



Fig. 5 – Chez “Suzy”, rue Grégoire-de-Tours, dans le quartier Saint-Germain (vers 1932)



Fig. 6 – Armoire à glacé dans un hôtel de passe, rue Quincampoix (vers 1932)



Fig. 7 – In a Brothel, Rue Quincampoix, c. 1932



Fig. 8 – The Introduction, at Suzy's, rue Grégoire-des-Tours, c. 1932



Fig. 9 – Couple d’amoureux sur un banc boulevard Saint Jacques, à côté d’un clochard (vers 1932)



Fig. 10 – Enamorados en el metro, ca. 1931-35



Fig. 11 – Jeune couple habillé d'un seul complet, au bal *Magic-City* (vers 1931)

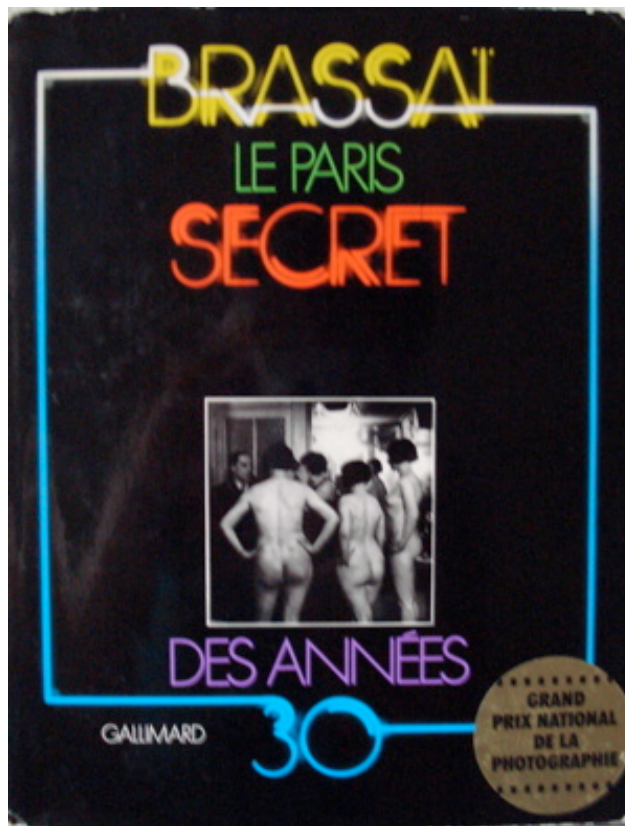


Fig. 12 – Capa de *Le Paris Secret des Années 30*, 1976 (1ª edição)

