



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

DAIANE BARBOSA TEIXEIRA

ESCONDER O OLHAR, RETER O AFETO:
ROLAND BARTHES E DORA MAAR

Londrina
2020

DAIANE BARBOSA TEIXEIRA

**ESCONDER O OLHAR, RETER O AFETO:
ROLAND BARTHES E DORA MAAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Barbara Cristina Marques.

Londrina
2020

DAIANE BARBOSA TEIXEIRA

**ESCONDER O OLHAR, RETER O AFETO:
ROLAND BARTHES E DORA MAAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Barbara Cristina Marques

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Bárbara Cristina Marques
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof.^a Dr.^a Laura Taddei Brandini
Membro Titular PPGL - UEL

Prof. Dr. Ricardo Augusto de Lima
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 10 de março de 2020.

Ao Joaquim

AGRADECIMENTOS

Chegar para agradecer e louvar.

Agradecer,

Ter o que agradecer.

Louvar e abraçar!

Maria Bethânia

Agradeço,

Às mulheres da minha vida, que me criam, me suportam, me ensinam, me orgulham, me inspiram e me amam.

À minha orientadora, professora Barbara Marques, pelo esforço em compreender a proposta deste trabalho; por abraçar, valorizar e incentivar minhas ideias, e, para além disso, pela amizade que me tem.

À professora Laura Taddei Brandini, pelo apoio e incentivo durante todos esses anos, e por acreditar em mim.

À professora Cláudia Camardella Rio Doce pela leitura e apontamentos feitos no exame de qualificação.

À professora Marta Dantas, por ter me apresentado um caminho de reencantamento que eu jamais imaginei seguir.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras desta Universidade, por terem contribuído para minha formação.

À CAPES pela bolsa de mestrado, de grande ajuda no desenvolvimento desta pesquisa.

Ao Álvaro, irmão de alma, pela amizade, dedicação nas discussões filosóficas, amparo nos momentos de desespero, risadas e toda e qualquer ajuda, sendo indispensável para a efetivação desta dissertação.

À amiga Silvana, que mesmo distante, não mediu esforços em ajudar, enviando material bibliográfico sem o qual este trabalho não teria o mesmo peso.

Aos meus colegas de mestrado, pela acolhida carinhosa, pelas conversas e risadas, tornando mais leve a caminhada.

Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.

Livro dos Conselhos

TEIXEIRA, Daiane Barbosa. **Esconder o olhar, reter o afeto**: Roland Barthes e Dora Maar. 2020. 141 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

RESUMO

Figura singular a flunar pelas ruas de Paris nos anos 1930, a fotógrafa francesa Dora Maar foi umas das raras mulheres a transitar com desenvoltura no meio surrealista, terreno no qual sua obra floresceu. Suas fotos, principalmente aquelas a mostrar cenas de rua, são resultado de um olhar perspicaz que fragmenta e captura a realidade de modo a suscitar uma série de provocações concernentes à problemática do olhar. As experimentações e a ironia impressa em muitas de suas fotos revelam a sensibilidade de uma artista que acabou por construir um interessante percurso imagético a ser revisitado. Cerca de quase cinquenta anos depois, Roland Barthes, escritor francês, publicou *A câmara clara*, fruto de sua busca pela essência da fotografia somado ao enlutamento pela morte de sua mãe. O que essas duas obras têm em comum para além da fotografia? Barthes, ao lidar, não sem dor, com os vestígios fotográficos da mãe, desenvolve dois conceitos, *punctum* e *studium*, que passam a figurar os ensaios teóricos de inúmeros estudiosos no século XX. Esta dissertação pretende discutir as fotografias de Dora Maar em consonância ao pensamento barthesiano quanto à teoria da imagem fotográfica. Em linhas mais gerais, a obra de Barthes, especialmente aquela a refletir sobre o caráter afetivo, estético e político da imagem, conduzirá nossa leitura da obra de Dora Maar.

Palavras-chave: Dora Maar; Roland Barthes; imagem; fotografia.

TEIXEIRA, Daiane Barbosa. **Esconder o olhar, reter o afeto**: Roland Barthes e Dora Maar. 2020. 141 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

ABSTRACT

Wandering the streets of Paris in the 1930s a singular figure, the French photographer Dora Maar was one of the rare women to move with ease in the surrealist environment, the terrain in which her work flourished. Her photos, especially those showing street scenes, are the result of a shrewd look that fragments and captures the reality in order to raise a series of provocations concerning the problematic of the gaze. The experiments and the irony printed in many of her photos reveal the sensitivity of an artist who ended up building an interesting imagery path to be revisited. About fifty years later, Roland Barthes, a French writer, published *La Chambre Claire*, as the result of his search for the essence of photography in addition to the mourning over the death of his mother. What do these two works have in common beyond photography? Barthes, when dealing, not without pain, with the photographic vestiges of his mother, develops two concepts, *punctum* and *studium*, which come to feature the theoretical essays of countless scholars in the 20th century. This dissertation intends to discuss Dora Maar's photographs in line with Barthesian thinking regarding the theory of photographic image. More generally, Barthes' work, especially that reflecting on the affective, aesthetic and political character of the image, will lead our reading of Dora Maar's work.

Key Words: Dora Maar; Roland Barthes; image; photography.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Retrato de Dora Maar com pequenas mãos</i> , Man Ray, 1936	12
Figura 2 - <i>Retrato de Dora Maar</i> , Picasso, 1937	19
Figura 3 – <i>A mulher que chora</i> , Picasso, 1937.....	19
Figura 4 - <i>Picasso empilhando retratos de Dora Maar</i> , Brassai, 1939	22
Figura 5 - <i>Graf Zeppelin 127 Sevilla – Buenos Aires</i> , anônimo, cerca de 1920	25
Figura 6 - <i>Dora Maar e o esqueleto</i> , Paris, anônimo, cerca de 1927	25
Figura 7 - <i>Sem título</i> , Dora Maar, 1920	26
Figura 8 - <i>Sem título</i> , Dora Maar, 1920	26
Figura 9 - <i>Sem título</i> , Dora Maar, 1920	26
Figura 10 – <i>Autorretrato no ventilador</i> , Dora Maar, 1920	27
Figura 11 - <i>Sem título</i> , Dora Maar, 1929	28
Figura 12 - <i>Sem título</i> , Dora Maar, 1929	28
Figura 13 - <i>Sem título</i> , Dora Maar, 1929	28
Figura 14 - <i>Monte Saint-Michel</i> , Maar-Kéfer, 1931.....	29
Figura 15 – <i>Estudo publicitário (Pétrole Hahn)</i> , Dora Maar, 1934/5.....	30
Figura 16 - <i>Banhista</i> , Dora Maar, 1935.....	31
Figura 17 - <i>Nu à sombra</i> , Dora Maar, 1934.....	32
Figura 18 - <i>Assia com máscara branca suspensa por um anel</i> , Dora Maar, 1934	32
Figura 19 - <i>Paul e Nusch Éluard em Mougins</i> , Dora Maar, 1936/7	33
Figura 20 - <i>Sem título [Picasso]</i> , Dora Maar, 1937	33
Figura 21 – <i>Retrato de Dora Maar</i> , Picasso, 1936/7	34
Figura 22 - <i>Mulher com mantilha</i> , Picasso-Maar, 1936/7	34
Figura 23 - <i>Sem título</i> , Dora Maar, 1980	35
Figura 24 – <i>Manequim-estrela</i> , Dora Maar, 1934.....	36
Figura 25 - <i>Marie-Laure de Noailles</i> , Dora Maar, 1940	37
Figura 26 – <i>Retrato do pintor Christian Bérard</i> , Dora Maar, 1935	38
Figura 27 - <i>Aparição</i> , Gustave Moreau, 1875.....	39
Figura 28 – <i>Homem com a cabeça mergulhada em um bueiro</i> , Dora Maar, 1933	42
Figura 29 - Capa da revista <i>Acéphale</i> , Editora Cultura e Barbárie.....	43

Figura 30 - <i>Narciso</i> , Caravaggio, 1597/9.....	44
Figura 31 - <i>Vendedores rindo atrás de sua banca de embutidos</i> , Dora Maar, Barcelona, 1933.....	47
Figura 32 - <i>Garoto deitado de costas, dormindo diante da cortina de ferro de um armazém</i> , Dora Maar, Barcelona, 1933.....	48
Figura 33 - <i>Vendedor ambulante de panos de prato e meias</i> , Dora Maar, Londres, 1934.....	49
Figura 34 - <i>Nada de esmola. Eu quero trabalho</i> , Dora Maar, Paris, 1934.....	49
Figura 35 - <i>Ex-soldado mendigo ao lado de um barco em miniatura</i> , Dora Maar, Londres, 1934.....	49
Figura 36 - <i>Mulher e criança na janela</i> , Dora Maar, Paris, 1935.....	50
Figura 37 - <i>Mãe migrante</i> , Dorothea Lange, 1936.....	50
Figura 38 - <i>Retrato de Dora Maar (solarização)</i> , Man Ray, 1936.....	52
Figura 39 - <i>Sem título (Concha-mão)</i> , Dora Maar, 1934.....	54
Figura 40 - <i>29 rue d'Astorg</i> , Dora Maar, 1936.....	59
Figura 41 - <i>Simulador</i> , Dora Maar, 1936.....	59
Figura 42 - <i>Silêncio</i> , Dora Maar, 1937.....	59
Figura 43 - <i>Retrato de Ubu</i> , Dora Maar, 1936.....	61
Figura 44 - <i>Sem título [documentação de Guernica]</i> , Dora Maar, 1937.....	63
Figura 45 - <i>Sem título [Evolução de Guernica]</i> , Dora Maar, 1937.....	64
Figura 46 - <i>Os cais do Sena</i> , Dora Maar, 1944.....	65
Figura 47 - <i>Paisagem e céu</i> , Dora Maar, sem data.....	66
Figura 48 - <i>Paisagem de Lubéron</i> , Dora Maar, sem data.....	66
Figura 49 - <i>Sem título [ilustração para Sol de la Montagne, de André du Bouchet]</i> , Dora Maar, 1961.....	67
Figura 50 - <i>Polaroid</i> , Daniel Boudinet, 1979.....	78
Figura 51 - <i>Camera lucida</i> , William H. Wollaston.....	80
Figura 52 - <i>Camera lucida</i> , William H. Wollaston.....	80
Figura 53 - <i>Retrato de família</i> , James van der Zee, 1926.....	89
Figura 54 - <i>A. Philip Randolph (A família, 1976)</i> , Richard Avedon.....	95
Figura 55 - <i>Anunciação</i> , Fra Angelico, 1940/42.....	96
Figura 56 - <i>Mendigo cego</i> , Dora Maar, Barcelona, 1934.....	105
Figura 57 - <i>O 3 de maio em Madri ou Os fuzilamentos</i> , Francisco Goya, 1814.....	109

Figura 58 - <i>Quarteto de músicos de rua cegos</i> , Dora Maar, Londres, 1934	117
Figura 59 - <i>O violinista cego</i> , Francisco Goya, 1778	119
Figura 60 - <i>O guitarrista cego</i> , Dora Maar, Paris, 1932	122
Figura 61 - <i>Cego tocando viola de roda</i> , Francisco Herrera, 1850	124
Figura 62 - <i>Menino com meias desemparelhadas</i> , Dora Maar, Paris, 1933	129
Figura 63 - <i>Pickpocket</i> , Dora Maar, 1935	133
Figura 64 - <i>Money and Morals</i> , Dora Maar, Londres, 1934	136
Figura 65 - <i>Cegos em Versalhes</i> , Dora Maar, 1936	138

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO – A PROVOCAÇÃO DO OLHAR	12
1	DORA MAAR, <i>AU-DELÀ DE PICASSO</i>	16
2	A IMAGEM EM ROLAND BARTHES	66
3	A IMAGEM FOTOGRÁFICA COMO AFETO OU O “<i>PURO SER DE SENSAÇÕES</i>”	107
	BREVES CONSIDERAÇÕES	133
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	136

INTRODUÇÃO – A PROVOCAÇÃO DO OLHAR

A essência da imagem é estar toda fora, sem intimidade, e no entanto mais inacessível e misteriosa do que o pensamento do foro íntimo; sem significação, mas invocando a profundidade de todo sentido possível; irrelatada e todavia manifesta, tendo essa presença-ausência que faz a atração e o fascínio das Sereias.
Maurice Blanchot



Fig. 1: Retrato de Dora Maar com pequenas mãos¹ (RAY, Man, 1936)

Porque vivo na ilusão de que basta limpar a superfície da imagem para ter acesso ao que há por trás: escrutar quer dizer virar a foto, entrar na profundidade do papel, atingir sua face inversa (o que está oculto, é para nós, ocidentais, mais “verdadeiro” do que o que está visível). Infelizmente, escruto em vão, nada descubro: se amplio, não há nada além do grão de papel: desfaço a imagem em proveito de sua matéria; e se não amplio, se me contento em escrutar, obtenho apenas esse único saber, possuído há muito tempo, desde meu primeiro olhar: que isso efetivamente foi: as voltas não deram em nada. [...] não esconde, mas não fala. Assim é a foto: não pode dizer o que ela dá a ver.
Roland Barthes

Várias são as razões para nos interessarmos por uma foto. Uma delas é o desejo: desejar o objeto, a paisagem, o corpo, o tempo...aquele tempo. O fato

¹ Todas as traduções são de responsabilidade da autora deste trabalho, salvo menção contrária.

de amar aquilo ou aquele que na imagem se encontra representado é uma outra razão, ou simplesmente por admirar o desempenho do fotógrafo. Contudo, algumas imagens exercem sobre o leitor uma atração superior.

É dessa atração, desse sentimento que esta pesquisa irá se ocupar. Parte do *corpus* aqui estudado surgiu no momento em que me deparei com a fotografia de Dora Maar (1907-1997). A fotógrafa, pintora e poeta que integrou o movimento surrealista, surpreende pela singularidade de seu olhar. Em algumas das imagens construídas por ela entre os anos de 1933 e 1936 predomina a ausência do olhar, sugerindo, para mim, uma narratividade: a narratividade do olhar do fotógrafo, da câmara escura.

A narrativa tem a ver com comunicação; contar um fato, transmitir uma mensagem por meio da linguagem. Para Roland Barthes (1915-1980) “a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas essas substâncias”. Assim, a narrativa é alvo de uma comunicação; há um doador da narrativa e um destinatário, não podendo existir narrativa sem leitor. Barthes adverte que a “significação não está ‘ao cabo’ da narrativa”, no entanto, “ela a atravessa” (BARTHES, 2011, p. 19-48).

Ora, se a fotografia possui uma linguagem pela qual transmite uma mensagem, podemos dizer que ela é dotada de narratividade; ela comunica, informa, narra um fato ou acontecimento. Enquanto comunicação visual, artística ou informativa, a fotografia pode ser considerada uma obra aberta, passível de múltiplas leituras. É o caso das fotografias de Dora Maar, que, ao retratar pessoas cegas ou com olhares desviados transmite uma mensagem, conta uma história: a história do olhar, de um olhar ausente.

Meu encontro com Dora se deu de forma inesperada, pura contingência. Ao pesquisar sobre um tema para o trabalho de encerramento de uma disciplina, suas fotos surgiram diante de mim. Atingida por esse acontecimento que é a fotografia, observei algo de inquietante e perturbador naquelas cenas do cotidiano. Alguma coisa me atingiu, era o afeto.

As imagens não são meras manifestações de determinados meios técnicos, como a câmera fotográfica por exemplo, elas são operações, diz Jacques Rancière (2016, p. 13-14), “relações entre um todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significações e de afeto que lhe é associada”.

As imagens não são simplesmente aquilo que elas representam, a emanção de seu referente, ou apenas a técnica de enquadramento, luzes e sombras, elas são também “operações que vinculam e desvinculam o visível e sua significação, ou a palavra e seu efeito”. Além disso, ainda que a foto seja um recorte da realidade, a fragmentação não quebra seu encadeamento narrativo. Separando o todo da parte capturada, a foto reduz a ação à sua essência. Em suma, a imagem nunca é uma realidade simples, antes, é a relação entre o visível e o invisível.

Acerca da imagem no contexto das artes, Rancière designa duas coisas diferentes: primeiro existe a simples semelhança com o original, e depois a arte, o que o autor chama de alteração da semelhança. Tal alteração pode se dar de inúmeras formas como, a visibilidade daquilo que é construído pelo pintor por meio do pincel, ou do fotógrafo por meio da câmera. “É nesse sentido que a arte é feita de imagens, seja ela figurativa ou não, quer reconhecamos ou não a forma de personagens e espetáculos identificáveis”. Assim, as imagens da arte são “operações que produzem uma distância, uma dessemelhança”. As palavras, tal como indicou Rancière, descrevem aquilo que o olho é capaz de ver ou expressam o que jamais verá, “esclarecem ou obscurecem propositalmente uma ideia”. Da mesma forma as imagens propõem uma significação a ser compreendida ou a subtraem (RANCIÈRE, 2016, p. 15).

Essa breve compilação a respeito da imagem se faz necessária uma vez que este trabalho abrange, justamente, este tema: as fotografias de Dora Maar. O primeiro capítulo é dedicado à apresentação da fotógrafa, desde sua infância em Buenos Aires até a carreira consolidada como fotógrafa e pintora. Envolvidas pela aura surrealista, as imagens criadas por Dora são enigmáticas, místicas e um tanto obscuras, entretanto, o que procuro evidenciar é a sua produção enquanto fotógrafa, suas composições, suas escolhas e sua técnica. Além de ter trabalhado com publicidade e moda, Dora ganhou destaque documentando a gênese da obra *Guernica*, de Pablo Picasso. Das biografias que auxiliam no primeiro capítulo estão, principalmente, *Dora Maar, nonostante Picasso* (2014), de Victória Combalía; *Les vies de Dora Maar, Bataille, Picasso et les surréalistes* (2000), de Mary Ann Caws, e *Je suis le carnet de Dora Maar* (2019), de Brigitte Benkemoun.

Como uma das mulheres pioneiras na fotografia surrealista na década de 1930, Dora Maar viveu durante muito tempo sob a sombra do pintor espanhol, Picasso, de quem foi amante, daí seu trabalho ter tido pouco espaço. A considerar tal obscuridade de um trabalho fotográfico importante para o cenário surrealista, esta pesquisa busca, entre outros objetivos, restaurar o lugar que ocupa Dora Maar no percurso das imagens fotográficas nas primeiras décadas do século XX.

Durante os anos de 1930, afetada pelos acontecimentos políticos da época, Dora Maar passa a registrar a realidade de alguns países no período da Depressão de 1929 e às vésperas da guerra: pobreza, desespero e marginalidade são temas das fotografias que têm como pano de fundo grandes centros e também os bairros periféricos. Dora era uma ativista de esquerda que manifestava seu descontentamento social não apenas por meio de manifestos e panfletos, mas também com suas fotografias.

Ao iniciar esta pesquisa e me debruçar sobre a vida e a obra de Dora Maar, um conjunto de fotografias despertou-me a atenção. Além do fato de serem criadas no período *avant la guerre*, percebo uma ligação entre essas imagens. O que elas têm em comum? O que eu vejo, o que me prende? Não consigo desviar o olhar. O olhar: naqueles registros da realidade pobre e marginal, não são apenas as roupas ou os espaços, especificamente; a sincronia não se dá apenas pelo fato de serem fotos de pessoas pobres, comuns, nas ruas, à margem. Isso é comum a todas elas, mas não é isso que me toca. O que me toca é o fato de parte delas retratar pessoas cegas e, a outra parte, pessoas que não enxergam, ou não veem, por vontade própria ou não.

É evidente o fascínio de Dora pelo que é visível e pelo que não é, pelo que é aberto e o que é fechado, determinando assim o que ela vê e o que ela nos permite ver. Suas fotografias testemunham uma cegueira real, ou metafórica, e é justamente esse olhar, ou a sua ausência, que move esta pesquisa.

Concomitante a isso, o aporte teórico desenvolvido a partir do segundo capítulo é composto, essencialmente, pela última obra publicada em vida de Roland Barthes, *A câmara clara* (2015), onde o autor reflete sobre a fotografia e a morte. Sua escrita é fragmentada, assim como o fazer fotográfico. São 48 fragmentos escritos em 48 dias, lembrando um diário. A primeira parte aproxima-

se de uma escrita ensaística, porém, a segunda revela a experiência do sujeito diante da fotografia e de sua relação com um passado traumático: o luto causado pela morte da mãe. Neste livro, Barthes desenvolve dois conceitos – *studium* e *punctum* – que guiarão a análise das imagens selecionadas. Nesse caminho, o recorte fotográfico escolhido, e que será abordado na terceira parte desta pesquisa, deverá ser conduzido à luz desses dois principais conceitos desenvolvidos pelo autor. Para além da literatura teórica barthesiana, me apoio em outros filósofos da imagem, entre eles, Didi Huberman, Evgen Bavcar e Giles Deleuze.

A foto é um testemunho seguro, mas fugaz, efêmero, uma vez que o que ela representa deixa de existir no instante mesmo de sua captura. Diferente de um mero documento, ou de parecer surgir do acaso, as fotos são criação, resultado dos elementos fundamentais da composição pictórica expressa na escolha do enquadramento, simetria, luz, sombra etc. Nesse sentido, mesmo que num primeiro momento a foto produza em nós um sentimento, a análise se inicia com a identificação da imagem, do que nela está fotografado para em seguida ler a foto de fato, contemplar o que ela oferece ao olhar buscando sua unidade e significação, percorrendo um caminho de elementos constitutivos até encontrar seu afeto, seu *punctum*. Eis o objetivo desta pesquisa: a leitura das fotos de Dora Maar por uma perspectiva barthesiana.

1 DORA MAAR, *AU-DELÀ* DE PICASSO

*Caminho sozinha por uma vasta paisagem
O tempo está bom – Mas não há sol. Não existe hora, nenhuma hora.
Há muito tempo mais um amigo já não é um passante.
Caminho sozinha. Falo sozinha.²
Dora Maar*

Por muitos anos Dora Maar foi relegada ao papel de musa e amante tragicamente abandonada por Pablo Picasso. Ela, que passou os últimos cinquenta anos de sua vida reclusa, era, na verdade, uma mulher inteligente, perspicaz, política e socialmente engajada, facetas pouco exploradas no resgate de sua história e sua arte. Dora Maar foi uma importante artista, sensível e pungente fotógrafa, já reconhecida pelo seu talento quando passou a fazer parte do movimento Surrealista ou mesmo quando conheceu o pintor espanhol sob o qual teria sua imagem eclipsada.

Na Paris dos anos 1930, a fotografia de Dora era atenta e verdadeiramente envolvida no desalento dos que se encontravam à margem da sociedade. As fotocollagens, os retratos, as experimentações e a ironia surrealista impressa em muitas de suas fotos revelaram o talento da enigmática artista, que acabou por construir um interessante percurso imagético que deve ser revisitado. Investigar o trabalho fotográfico de Dora Maar e resgatar uma narrativa que me parece particular e especial, colocando sua arte em confronto com estudos de teóricos da imagem e da literatura e, desse modo, reconduzir seu nome para o lugar fértil dos estudos acadêmicos configura-se como o ponto central dessa dissertação.

*

Henriette Théodora Markovitch nasceu em Paris no dia 22 de novembro de 1907, filha única do engenheiro e arquiteto croata Joseph Markovitch, que se instalou em terras parisienses em 1896, e da francesa Julie Voisin, natural de Tours. No início do século XIX, Paris era considerada a capital cultural do mundo ocidental, entretanto, três anos depois do nascimento de Dora, a família deixou

² *Je marche seule dans un vaste paysage Il fait beau – Mais il n’y a pas de soleil. Il n’y a pas d’heure. Depuis longtemps plus un ami plus un passant. Je marche seule. Je parle seule.*

a França e partiu para Buenos Aires, onde o arquiteto havia recebido uma proposta para atuar na construção de vários imóveis importantes, como a embaixada austro-húngara. Nessa época, muitos croatas imigravam para Buenos Aires na promessa de ganhar dinheiro. Seu pai foi o único dentre os arquitetos imigrantes que não fez fortuna, confidenciaria Dora, anos mais tarde, a seu amigo James Lord (CAWS, 2000, p. 9).

A pesquisadora Alice Dujovne Ortiz revela que Dora passou a maior parte de sua infância morando numa casa no bairro de Belgrano, na capital portenha, que ficava exatamente em frente à casa do patrão de seu pai, Sr. Mihanovich. Segundo Ortiz, sua solidão era oposta à multidão que circulava na propriedade dos Mihanovich. Os registros e relatos levantados pela pesquisadora mostram uma menina que vivia só, “pálida e à margem”; em uma melhor acepção de Ortiz (2005, p. 22), “uma Dora estrangeira observando de longe os outros, que rolavam nas encostas, os joelhos verdes”. Fotografias de Dora Maar, “apertada em seus costumes justos”, vestida de maneira impecável, provam a infância na qual as roupas nunca estiveram sujas de grama (2005, p. 22). É justamente essa Dora que observa os outros de longe, como uma estrangeira, que encontraremos tempos depois, convergindo seu olhar atento, registrando momentos e construindo narrativas junto a pessoas desconhecidas pelas ruas de Paris e Londres.

Logo, o interesse de Dora Maar pelo olhar remontaria à sua infância. Ortiz revela uma curiosidade a respeito desse fascínio, estimulado também pela família. Por volta de 1912, o pai da fotógrafa projetou o edifício da Companhia Argentina de Navegação Nicolas Mihanovich Ltda. – ainda hoje situado na esquina da Avenida Leandro Alem com a rua Cangallo, em Buenos Aires. No alto desse edifício, que visto de lado parece o flanco de um navio, foi construído um mirante com instrumentos ópticos, utilizados para observar o movimento portuário; o pináculo é um globo formado por tiras de ferro verticais e, por cima de tudo, um planeta com a metade oca de aspecto giratório. Essa torre com o globo (que se parecia com um olho a observar tudo lá de cima) era a “torre miradora”, a torre com nome de Dora, onde seu pai a levava para lhe mostrar sua obra e lhe dizia: “*Mira, Dora*” – “Olhe, Dora” (ORTIZ, 2004, p. 20).

No Jardim Botânico encontra-se um outro famoso monumento feito por Markovitch para celebrar o centenário da Revolução de Maio: um indicador

meteorológico plantado no meio do parque, coroado por um outro globo com a metade vazia. Dentro deste globo, envolto (também) por tiras de ferro, um segundo globo fazendo o papel de pupila. A pupila do olho que observa, olha, espia, mira. Diante disso, Ortiz acaba por denominar em seu estudo estes dois empreendimentos como “torre mira-dora” e “torre viola-dora”, pois, para ela, a infância de Dora parecia oscilar entre estas duas torres “que desnudam a obsessão de olhar”. É Dora Maar e o estigma de sua vida, o estigma do olhar (2004, p. 21).

“Prisioneira do olhar”, tal como entende Ortiz, para mim Dora exerce sua liberdade exatamente por meio de sua visão, um olhar artístico que descortina, revela ou constrói outras realidades, e que marca sua fisionomia e se levanta como traço essencial da fotógrafa, imortalizada anos depois por Picasso. Em *Retrato de Dora Maar* (Fig. 2), de 1937, nota-se que o pintor espanhol lança mão de linhas mais suaves, bem como da utilização de cores claras, iluminadas, leves, ressaltando os olhos expressivos de Dora para, para depois, em *Mulher que chora* (Fig. 3) (1937), retratá-los mais escuros, chorosos e chamuscados de agonia. Para além da forte representação que esta segunda tela fixaria na história de Dora, como uma “mulher que chora” por Picasso, o que chama minha atenção é justamente a dualidade de seu olhar que Picasso captura: esta não é apenas a mulher que chora, mas a que vê e transmuta, pela particularidade de seu olhar, uma realidade construída por meio de sua arte.



Fig. 2: *Retrato de Dora Maar* (PICASSO, 1937)



Fig. 3: *Mulher que chora* (PICASSO, 1937)

Retrato de Dora Maar é extremamente colorido. O brilho da paleta multicolorida no seu rosto revela uma expressão serena e luminosa, uma presença magnética, marcada pelo olhar enigmático e sedutor, é evidenciada graças à coloração diferente dos olhos de Dora, o que caracteriza o seu olhar “atravessado por luzes e sombras” (CRESPELLE *apud* CAWS, 2000, p. 81).

Em *Mulher que chora*, Dora aparece num ambiente escuro, com as lágrimas pontudas escorrendo pela face; o rosto numa expressão de angústia e dor e o olhar repleto de tristeza. Algumas telas do pintor retratam Dora com a expressão devastada, pintada em cores frias, malsoantes e marcada pelo sofrimento. Em dado momento, de acordo com o pintor, ele nunca conseguiu vê-la, nem imaginá-la de outra forma, a não ser chorando (PICASSO *apud* MANGUEL, 2001, p. 209).

Entretanto, tal afirmação é completamente contraditória. Se considerarmos a primeira tela aqui reproduzida (*Retrato de Dora Maar*) e outros retratos e desenhos que Picasso fez dela no mesmo ano, a fotógrafa não aparece representada desta maneira. As obras *Dora Maar na praia*, *Dora Maar com chapéu*, *Dora Maar com unhas verdes*, *Dora Maar sentada de perfil*, *Retrato de Dora Maar com coroa de flores*, *Retrato de Dora Maar pensativa* e *Dora Maar com a cabeça inclinada*, pintadas entre os anos de 1936 e 1939, contradizem a fala de Picasso a respeito de seu olhar sobre Dora. Tal comentário do pintor, somado à crise sofrida por Dora no fim do relacionamento de ambos, em que os episódios de choro foram mais frequentes, talvez, possa ter contribuído para construir e disseminar, erroneamente, uma imagem clichê da fotógrafa, principalmente entre suas próprias biógrafas.

Concomitantemente, o crítico John Berger constatou que “os retratos de mulher de Picasso eram frequentemente autorretratos dele encontrados nelas” (*apud* MANGUEL, 2001, p. 206). Dessa forma, é provável que Picasso tenha retratado a sua própria identidade se apossando do rosto de Dora, ou de suas outras musas. Assim, Dora perderia sua identidade pessoal para adquirir em seu lugar as identidades que Picasso pintou para ela.

Logo, a observação de Berger acerca dos retratos de mulheres, especificamente os de Dora, feitos pelo pintor, pode ser válida, uma vez que a própria Dora Maar, em dado momento, confidenciou a seu amigo James Lord:

“São todas faces de Picasso, nenhuma é Dora Maar” (LORD *apud* CAWS, 2000. p. 7). No entanto, não seria relevante nos perguntarmos por que Picasso a representou algumas vezes com o rosto distorcido pela tristeza e aos prantos? Não seriam essas figuras representações da agonia da artista diante de um mundo que caminhava para a guerra? Caws relata que Picasso gostava de provocá-la até vê-la irromper em lágrimas para, em seguida, desenhá-la. Entretanto, por não existir qualquer evidência, nos relatos biografados, a “provar” esses argumentos, uma observação pertinente seria a de que Picasso retratou-a unicamente de uma forma estereotipada.

Alberto Manguel acredita que, embora tenha pintado *Mulher que chora* em outubro de 1937, Picasso já esboçara em desenhos a face “desvairada” de Dora por mais de um ano antes dessa data (2001, p. 210). Observações como essa são dúbias, pois dão a entender que Dora estava realmente louca ou chorava constantemente, e isso não é real; acaba por se tornar uma leitura pobre e condicionada. Devemos ter o cuidado de não confundir a obra ou banalizá-la como mero testemunho da realidade.

Manguel (2001, p. 210) defende ainda que na obra *Guernica* (que teve o processo de criação documentado pela fotógrafa em mais de cem instantâneos), à esquerda da tela, a figura de uma mulher segurando o filho morto com o rosto convulsionado de dor, num “pranto sem lágrimas”, é Dora Maar. Outros pesquisadores, como sua biógrafa americana Mary Ann Caws (2000, p. 112), consideram que Dora teria emprestado seus traços e servido de inspiração para a figura da mulher com a lâmpada nas mãos no centro superior da tela, ou seja, existe uma extensa discussão sobre ela ter sido representada no quadro. Dora Maar foi uma musa, fonte de inspiração para muitas obras do pintor, especialmente os retratos que levam seu nome. No entanto, para além disso, o restante são apenas interpretações e leituras pessoais de alguns pesquisadores de sua vida e obra.



Fig. 4: *Picasso empilhando retratos de Dora Maar* (BRASSAI, 1939)

Para Caws, Dora era cercada por uma atmosfera de erotismo e elegância, por isso Picasso teria ficado fascinado pelo rosto grave da jovem mulher, iluminado por seus olhos verdes-azulados com cílios espessos que lhe destacavam a claridade, um olhar às vezes sensível e inquieto, entremeado por luzes e sombras. Para além de ser uma mulher vaidosa que “pintava suas unhas de acordo com seu humor”, de diferentes cores, ela era inteligente e livre. Para a pesquisadora, Dora era original, singular e exótica; “brilhante” tanto na sua personalidade quanto no seu trabalho (CAWS, 2000, p. 83).

Ademais, ainda segundo sua biógrafa, Dora Maar era atraída pelo perigo e disposta a “extremos”, uma das características essenciais de sua personalidade, que mais tarde seria representada (por Picasso e por ela mesma) nos retratos torturantes da fotógrafa: cadeiras e posições desconfortáveis, ângulos agudos como lâminas e expressões agonizantes (CAWS, 2000, p. 83).

Quando criança, Dora Maar foi educada na religião católica, conta a historiadora Victória Combalía (2014), umas das maiores pesquisadoras de sua obra e organizadora de uma exposição dedicada à artista, em Veneza, no ano

de 2014. Ela falava fluentemente espanhol e francês e se comunicava bem em inglês; era a vida típica de uma menina burguesa. Combalía aponta que, na adolescência, seu caráter já se revelava distante e extremamente reservado, quando começa a tomar consciência do seu poder de sedução.

Aos treze anos de idade, Dora deixa Buenos Aires em companhia da mãe para estudar em Paris. Perpetuando a “obsessão de olhar” do pai, Dora se inscreveu na Escola de Artes Decorativas de Paris, onde conhece Marianne Clouzot e Jacqueline Lamba, esta última futura mulher de André Breton e com a qual Dora terá uma longa amizade (ORTIZ, 2005, p. 37). Com o desejo de ser pintora, assistiu aos cursos de pintura da *Académie Julian* e se inscreveu na *Académie André Lhote*; ambas se apresentavam como alternativa para a formação artística das candidatas que não logravam ingressar na *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*. Tanto a *Académie Julian* quanto a *André Lhote* ofereciam às mulheres um sistema de ensino igualitário: além de participarem das disciplinas na mesma sala que os homens, era permitido a elas estudar o nu. As academias particulares de artes plásticas eram uma alternativa para as mulheres artistas na época, sendo frequentadas também por artistas brasileiras como Tarsila do Amaral (1886-1973).

Durante os estudos na *Académie André Lhote*, Dora conheceu e conviveu com o jovem Henri Cartier-Bresson (1908-2004), que mais tarde também se tornaria fotógrafo. Nessa época, ela abreviou seu nome adotando o pseudônimo de Dora Maar e passou a ter contato com o crítico de arte Marcel Zahar (1898-1989), que a orientou quando o interesse pela fotografia surgiu. Diante disso, iniciou seus estudos na *École de Photographie de la Ville de Paris*. Dividida entre pintura e fotografia, percebeu que seu trabalho fotográfico era melhor acolhido que a pintura e decidiu dedicar-se exclusivamente a ele (CAWS, 2000, p. 14).

Marcel Zahar foi o principal encorajador quando Dora resolveu abandonar a pintura para se dedicar à fotografia. Talvez o interesse de Dora pela fotografia tenha começado ainda na infância, pois era comum os fotógrafos nas praças de Buenos Aires, ou nos eventos sociais, esconderem a cabeça debaixo de um tecido preto, colocarem o olho numa fenda para mirar e *voilà*: em poucos minutos o papel fotográfico mostrava uma imagem. Além disso, é possível que

ela mesma tenha se divertido tirando algumas fotografias, um passatempo comum às filhas únicas na época.

Segundo Ortiz, no início dos anos 1920, a Kodak lançara na Argentina um aparelho fotográfico em forma de caixinha, fácil de manusear, e com o qual as famílias de classe média ou alta tinham o hábito de presentear seus filhos. Entretanto, é certo que sua chegada a Paris permitiu-lhe uma liberdade nunca antes experimentada ao perceber que também podia colocar seu olho sob o tecido, na fenda. Daí em diante, ela poderia, livremente, se inventar, transformando em imagem a dualidade de seu olhar (ORTIZ, 2005).

Por volta de 1927, vivendo em Montparnasse, a jovem frequentava os bares e cafés da moda, onde era vista sentada às mesas “viva e provocante” (ORTIZ, 2005, p. 38). Mesmo tendo nascido na França, Dora era considerada uma estrangeira por ter vivido a infância e a adolescência em outro país. Apesar da mãe francesa com nome familiar em solo francês, ela não se parecia com uma nativa daquele lugar. Por causa dos cabelos negros, “da robustez e rudeza de seu corpo, que contrastavam com os corpos pequenos e graciosos das francesas”, sua calma absoluta, além da fixidez de seu olhar, ela era considerada uma jovem “*exótica*” (ORTIZ, 2005, p. 38).

Ainda que existam indícios da mudança de Dora Maar para a França por volta dos anos 1920, em 1929 são encontrados traços da artista em Buenos Aires nos arquivos do jornal *La Nación*: um longo artigo publicado em 21 de junho e assinado “Dora Markovitch Voisin, arquiteta e decoradora”. Muito bem escrito, num excelente espanhol e intitulado “A decoração moderna é o resultado de um longo esforço artístico”, a fotógrafa trata das manifestações artísticas e da recepção pelo grande público, receoso da novidade (ORTIZ, 2005, p. 42).

Ainda em Buenos Aires há um outro registro, uma fotografia de Dora posando com sua família em um dirigível de feira. Esse clichê, humorístico e característico da época, lembra as fotomontagens que ela fazia nos anos 1930 e configura ainda, embora por acaso, a atração que os surrealistas tinham pelas feiras, circos e casas de espetáculo, onde, por exemplo, Paul Éluard, que mais tarde viria a ser um amigo muito próximo de Dora, conheceu sua mulher, Nusch Éluard, uma atriz acrobata que se apresentava no *Grand Guignol* (a mesma casa de espetáculos citada por André Breton no seu romance *Nadja*). As fotografias

que datam desta época e do início da década de 1930 retratam uma atmosfera quase expressionista, teatral, de aspecto inquietante (CAWS, 2000, p. 14).

Nesse caminho, uma outra fotografia, datada de 1927, revela o senso de humor da artista: Dora posa ao lado de um esqueleto. Na imagem em que Dora sorri para o crânio, vê-se a frase: “você está de volta, meu amor! Dora Markovitch”. Para Caws, esse confronto entre a vida e a morte, o sorriso e o crânio, abarca precisamente as características expressionistas e barrocas, presentes também no movimento surrealista. Essa fotografia, especificamente, representa o *memento mori*: uma mulher frente a seu espelho, ou seu futuro, o crânio, lembrando-a de sua morte, de sua finitude. Isso mostra que Dora já possuía as técnicas e o temperamento de uma artista surrealista. “Os extremos, a evidência, não a intimidavam” (CAWS, 2000, p. 17).



Fig. 5: *Graf Zeppelin 127 Sevilla - Buenos Aires* (Anônimo)

Fig. 6: *Dora Maar e o esqueleto* (Anônimo, 1927)

No início de 1920, em uma viagem a bordo de um navio cargueiro pelas ilhas de Cabo Verde, na costa oeste do continente africano, Dora realizou suas primeiras fotografias. Os elementos característicos de um navio, como as correntes e a boia salva-vidas, estão presentes nessas fotos e revelam um admirável senso de aventura. A fotógrafa parecia estar sempre à procura de novas experiências, de encarar novos desafios. De olhar atento, ela era ousada, propensa às experimentações. Talvez isso a tenha conduzido para o encontro do projeto surrealista. “A grande convicção que ela tinha no seu engajamento político distinguia notadamente Dora Maar das outras mulheres surrealistas”. Ela

não fotografava apenas. Ela apoiava vários grupos ativistas durante os anos 1930 e participou de inúmeros manifestos (CAWS, 2000, p.17).

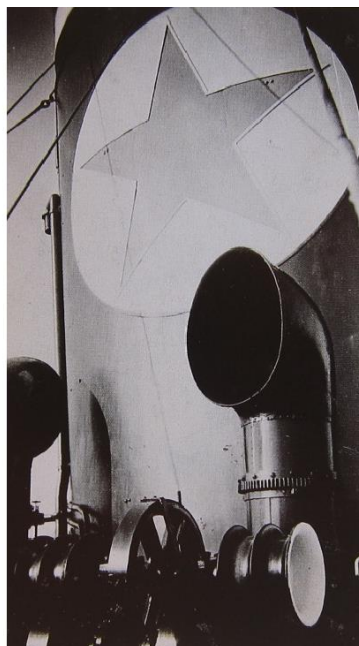


Fig. 7: *Sem título* (MAAR, Dora, cerca de 1920)

Fig. 8: *Sem título* (MAAR, Dora, cerca de 1920)

Fig. 9: *Sem título* (MAAR, Dora, cerca de 1920)

No final desse mesmo ano, seu primeiro autorretrato: Dora fotografa seu reflexo no espelho entre as pás de um ventilador. Ao redor de seu rosto, formas retangulares: na moldura do espelho, no próprio espelho, na parede atrás dele e nos livros em primeiro plano. A imagem carrega outra dentro de si, provocando um *mise en abyme*. Caws afirma que as fotos de Dora, desde o início, experimentam “uma complexidade que jamais enfraquece seu caráter dramático e espetacular” (CAWS, 2000, p. 17). Ortiz, por sua vez, refere-se à preocupação de Dora com o ângulo original, a “*esquerdização do olhar*”, fazendo referência ao ângulo oblíquo. Para ela, “a fotografia de Dora toma caminhos laterais e estritamente pessoais”; “desvios” que não permitem seu rosto aparecer inteiro, mostrando-se, então, em pedaços (ORTIZ, 2005, p. 42).



Fig. 10: *Autorretrato no ventilador* (MAAR, Dora, cerca de 1920)

Entre as décadas de 1920 e 1930, Dora Maar lança-se de vez na carreira de fotógrafa e realiza os primeiros trabalhos remunerados. Ela passa a ser assistente de Harry Ossip Meerson (1910-1991), fotógrafo polonês que, tempos depois, se tornou famoso em Hollywood e naturalizou-se americano. No seu ateliê Dora conhece o húngaro George Brassai (1899-1984), com quem divide sua câmera escura. Esse encontro marca o início de uma relação de amizade que se estendeu até os anos 1940.

Nessa época, emerge na França a *Nouvelle Photographie* (ou *Nouvelle Objectivité*), movimento que rejeitava a “fotografia sentimental e pictórica do passado em favor de uma estética mais austera, mais pura e mais realista” (CAWS, 2000, p. 24). Essa tendência, que teve como seu porta-voz Emmanuel Sougez (1889-1972) – diretor de fotografia da revista *L’Illustration* desde a sua criação em 1926 –, é fruto das viagens do fotógrafo pela Alemanha e Suíça, onde o movimento surgiu. A “nova fotografia” valorizava a linearidade do olhar, dos

materiais registrados, assim como a beleza dos objetos simples do cotidiano. Quando Dora retoma a pintura em 1937, aparece, no início, a simplicidade do objeto banal, num estilo inspirado nesse movimento.

Segundo Marcel Zahar, historiador e crítico de arte, Dora considerava Sougez seu mentor. De acordo com Caws, impressionado com o talento da fotógrafa, ele impulsionou sua carreira a partir de uma série de aconselhamentos e auxiliou-a na escolha dos melhores equipamentos. Assim, as fotografias de Dora deste período são frutos de seu relacionamento com Sougez e de seu contato com a estética realista da *Nouvelle Photographie*. Nessa época, a artista retratava as ruas de Paris de vários ângulos diferentes, que, sob uma perspectiva de profundidade, de cima para baixo, provocava um realismo impressionante.

Dora Maar consegue apreender todo o mistério contido na cena, num plano onde o indefinido se alia ao ângulo das ruas, residências, das árvores, criando uma ambiguidade e um prolongamento. No entanto, como observado por Caws (2000, p. 24), ela logo começou a vislumbrar uma busca pela “estranheza do cotidiano”, que viria caracterizar seu trabalho tempos depois. Suas fotografias apareceriam nas melhores revistas e publicações surrealistas.

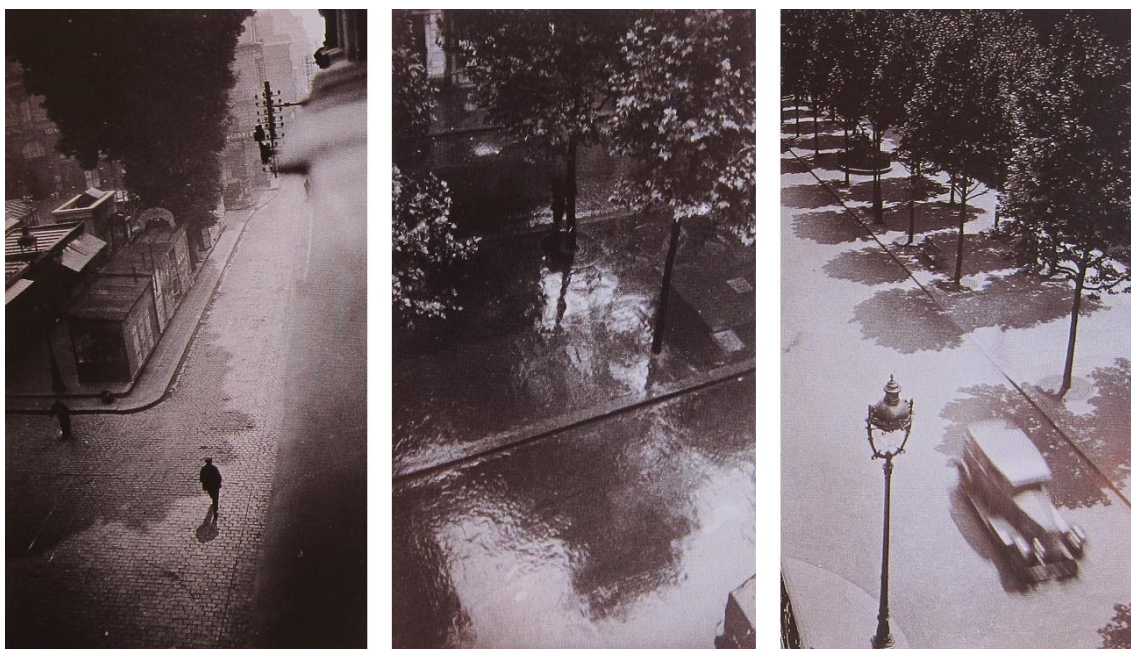


Fig. 11: *Sem título* (MAAR, Dora, 1929)

Fig. 12: *Sem título* (MAAR, Dora, 1929)

Fig. 13: *Sem título* (MAAR, Dora, 1929)

Em 1931, Dora fotografa o Mont Saint-Michel para ilustrar o livro homônimo do crítico de arte Germain Bazin, publicado em 1933. Essas imagens, feitas em colaboração com o jovem fotógrafo Pierre Kéfer, capturam plenamente a aura de mistério que envolve a ilha. Na mira de sua objetiva o isolamento: o monastério apresenta-se como um espaço ermo, cercado pela atmosfera de deserção. Ao observar os cômodos e paredes vazias, o espectador é tomado por um sentimento de solidão. Caws atenta para os diferentes ângulos e o jogo de luz e sombra explorados pela fotógrafa, além da perspectiva dos lances de escada que parece ora mergulhar nas profundezas ora elevar-se de maneira vertical rumo ao nada de forma enigmática (CAWS, 2000, p. 19).



Fig. 14: *Monte Saint-Michel* (KÉFER-DORA MAAR, 1931)

No mesmo ano, Dora Maar associa-se a Kéfer, que tinha trabalhado na criação do cenário para o filme *La chute de la maison Usher* [A queda da casa de Usher] (1928), de Jean Epstein e Luis Buñuel. O estúdio foi montado num pavilhão da residência da família Kéfer, situada em Neuilly-sur-Seine. Nessa época, Dora estava fascinada pelas inovações técnicas da vanguarda contemporânea, tais como os deslocamentos de ponto de vista, as perspectivas de profundidade, a fotomontagem e outras deformações de imagem obtidas durante a captura ou na câmara escura. Esses recursos eram bastante utilizados na época na fotografia comercial e Dora também se servia deles.

Um das célebres fotografias publicitárias realizadas pelo estúdio Kéfer-Dora Maar anunciava os méritos de uma loção capilar: o cabelo se torna um oceano por onde um barco em miniatura navega na diagonal. As ondulações da cabeleira aludem às ondas do mar. Não é fotomontagem nem fotocoloragem (experimentações das quais ela lançaria mão mais tarde), mas o encontro entre dois elementos distintos (cabelo e barco) que induz à metamorfose, um novo olhar e um novo sentido.



Fig. 15: *Estudo publicitário [Pétrole Hahn]* (MAAR, Dora, 1934/5)

Além da publicidade, havia outros pontos de interesse de Dora nesta época. Frente às imagens que compõem as biografias estudadas, é notável que

Dora seguia a moda e se vestia com grande elegância. Combalía (2014, p. 22) revela que a fotógrafa assistia aos desfiles parisienses, “onde havia sempre um lugar reservado para ela”. Talvez isso tenha contribuído para o seu sucesso nas revistas que tratavam do assunto. As modelos fotografadas por ela, revela Ortiz (2005, p. 45), emanavam qualquer coisa de divino, etéreo, como se fossem criaturas de outro mundo. Acentuando a lateralidade delas, nunca mostrando o todo, apenas partes, pedaços, o trabalho de Dora revelava características inquietantes, enigmáticas, provocando certa angustia no espectador.

Da mesma maneira que os fotógrafos contemporâneos, ela também adotou uma “linguagem experimental” para suas atribuições comerciais: “a solarização, o uso do negativo, a sobreimpressão e a fotomontagem” (COMBALÍA, 2014, p. 22). Alguns desses procedimentos foram utilizados pela fotógrafa, por exemplo, nas duas versões de *Banhista*: fotomontagem na qual a modelo em traje de banho é sobreimpressa nos reflexos do sol sobre a água da piscina. Ela tem o corpo envolto em um maiô escuro e encontra-se em linha reta, na diagonal, contrastando com a textura e as ondulações da água.



Fig. 16: *Banhista* (MAAR, Dora, 1935)

Além das revistas de moda, Dora também publicou seus trabalhos em revistas eróticas que surgiram ao longo dos anos trinta: *Beautés Magazine*,

Amours de Paris, Paris Magazine, Magazine Beauté. Revistas recheadas de “narrativas sentimentais com fotografias levemente picantes, que promoveram um erotismo em *plein air*”. Uma dessas publicações é *Assia com máscara branca suspensa por um anel*. Assia Granatouroff, a modelo loura de corpo atlético, misteriosamente mascarada e suspensa por um anel de ginástica, encarnava a sensualidade natural tão apreciada na época (COMBALÍA, 2014, p. 22).

Assia, a musa do Surrealismo, inspirou não apenas os membros do movimento como também os melhores fotógrafos daquele período. Entretanto, foi Dora Maar quem a imortalizou em uma foto notável: *Nu à sombra*. Nessa imagem, a fotógrafa retratou-a acompanhada de sua sombra, enorme, gigantesca, “mais real e carnal que o próprio corpo”, criando um efeito poderoso, como era característico de sua produção (ORTIZ, 2005, p. 46). O talento de Dora está impresso nos nus. Mesmo esses trabalhos sendo todos encomendados, ela, de alguma maneira, deixava sua marca, inseria um fragmento ou outro, um componente oblíquo, algo que era dela e que certamente não fazia parte do contrato.



Fig. 17: *Nu à sombra* (MAAR, Dora, 1934)

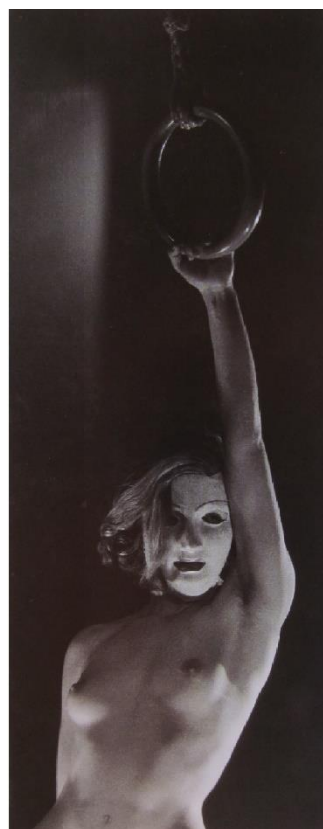


Fig. 18: *Assia com máscara branca suspensa por um anel* (MAAR, Dora, 1934)

Além disso, Dora Maar trabalhou com fotogramas, ou “raio gramas”, uma técnica inventada pelo fotógrafo Man Ray (1890-1976). O método consiste em obter imagens por meio do posicionamento de objetos diretamente sobre o papel fotográfico, produzindo um registro direto e único da forma deste objeto, assim como de sua própria sombra. Além dos raio gramas, algumas fotografias de Dora testemunham uma forte influência do fotógrafo. Os raios de sol e sombras que atravessam as imagens capturadas por ela durante o verão de 1937 no jardim de um hotel em Mougins (Fig. 19 e 20), onde ela se hospedou com Picasso na companhia de Paul e Nusch Éluard, André Breton e Jacqueline Lamba, Roland Penrose e Lee Miller, aludem ao filme *Retour à la raison* (1925), de Man Ray, que coloca em cena o corpo de uma mulher nua estriado por feixes de luz e sombra.



Fig. 19: *Paul e Nusch Éluard em Mougins* (MAAR, Dora, 1936/7)



Fig. 20: *Sem título* [Picasso] (MAAR, Dora, 1936/7)

Acerca dos raio gramas, Dora experimentou-os primeiro sozinha e depois com Picasso, “concentrando toda a intensidade de seu olhar sobre o objeto” ou “sobre sua transformação por sobreimpressão” (CAWS, 2000, p. 31). Durante o período em que estiveram juntos, trabalhavam imersos numa colaboração

criando uma série de raiogravuras de impressões realizadas por meio de uma técnica conhecida como *cliché-verre*. Do termo francês, *cliché* significa placa de impressão, negativo e, *verre*, vidro. Esse método precursor da fotografia foi praticado no início do século XIX por pintores franceses. Trata-se de um processo de gravação por meio da pintura ou desenho em uma superfície transparente, o vidro, por exemplo. Contudo, os artistas contemporâneos desenvolveram técnicas para alcançar resultados diversos de tom, textura e cor, passando a experimentar o método com filme (ou negativo) fotográfico.

Segundo Caws, Dora Maar e Picasso trabalharam juntos nessa prática e as obras que resultaram desse processo são consequência da combinação de seus respectivos talentos – o conhecimento de Dora na câmara escura e das habilidades de Picasso. Na imagem a seguir (Fig. 22), testemunhamos o efeito da criação dos dois artistas: de um lado, o retrato de Dora pintado a óleo sobre placa de vidro por Picasso; do outro, *Mulher com mantilha*, impressão de um *cliché-verre* obtido a partir de um fragmento de renda colocado sob o papel sensível (CAWS, 2000, p.119).

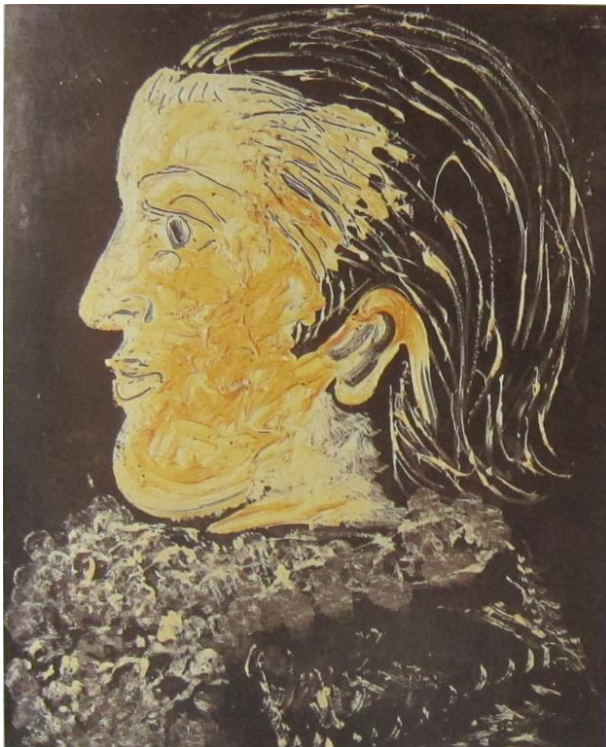


Fig. 21: *Retrato de Dora Maar* (PICASSO, 1936/7)



Fig. 22: *Mulher com mantilha* (PICASSO-MAAR, 1936/7)

Ainda de acordo com Caws, Dora utilizou essa técnica de maneira recorrente durante toda sua vida. Nos anos 1980, ela redescobriu essa predileção pela manipulação de imagens sem ajuda de aparelho. Sua relação com os grandes fotógrafos, desde os anos 1930, exerceu uma influência que marcou sobremaneira seu trabalho e sua existência.



Fig. 23: *Sem título* (MAAR, Dora, 1980)

A partir de 1934, apesar da boa relação com o sócio e amigo Pierre Kéfer, Dora Maar encontra-se financeiramente capaz de abrir o próprio estúdio. Ela se instala, com sua câmera escura, na 29 Rue d'Astorg, no VIII *arrondissement*, próximo à igreja Saint-Augustin. Esse endereço também será, mais tarde, o título de uma das suas mais célebres fotomontagens surrealistas. Mesmo depois de finalizar sua parceria com Kéfer, ela continua a trabalhar com moda e publicidade, áreas nas quais é particularmente bem-sucedida. São notáveis a singularidade e força do olhar de Dora. Mesmo na produção publicitária ou erótica, é possível observar como a influência do Surrealismo tingiu seu trabalho; suas fotografias são elegantes e inventivas. Uma delas é *Manequim-estrela*, em que a modelo, com vestido drapeado, tem, no lugar da cabeça, uma estrela; as pregas do tecido são acentuadas, deixando aparecer

apenas parte do corpo, entre as cortinas escuras a observar um céu salpicado de estrelas.



Fig. 24: *Manequim-estrela* (MAAR, Dora, 1934)

Nessa época, Dora estabeleceu contato com personalidades importantes do mundo das artes. Uma delas é a viscondessa Marie-Laure de Noailles, título que lhe foi atribuído por seu casamento com visconde de Noailles. De família rica (o pai era um banqueiro belga, e a mãe descendia do marquês de Sade), Marie-Laure foi escritora, pintora e amiga íntima de Dora. Os Noailles foram os maiores patrocinadores das artes de seu tempo. A coleção era impressionante: Braque, Dalí, Picasso, Balthus, Giacometti, Chagall, Ernst, entre outros. Apaixonados pelo surrealismo, eles identificavam e investiam em todos aqueles que acreditavam ter potencial para marcar a história da arte; o casal financiou os primeiros filmes de Buñuel, Dalí e Cocteau. Dos frequentadores da mansão Noailles, estão: Dalí, Breton, Cocteau, Man Ray e Dora Maar (BENKEMOUN, 2019, p. 181).

Segundo Caws, Marie-Laure e Dora Maar se conheceram no início dos anos 1930. A viscondessa logo simpatizou com a jovem fotógrafa, pois ela possuía todos os atributos admirados pela primeira: artista, inteligente, elegante, talentosa e revolucionária. Dora fez de Marie-Laure um de seus mais belos retratos, revelando-lhe um lado melancólico (Fig. 25).



Fig. 25: *Marie-Laure de Noilles* (MAAR, Dora, 1940)

Foi na *grand maison* dos Noailles que a fotógrafa retratou o pintor e decorador Christian Bérard (1902-1949). Num dos cômodos da casa havia um tanque que ora podia estar cheio de água, ora cheio de areia. Nesse tanque, Dora capturou uma imagem curiosa do pintor em que sua cabeça parece flutuar sobre a água (Fig. 26). Para Michael Kimmelman, essa imagem revela uma “ironia maliciosa”, pois lembra a cabeça de São João Batista sobre a bandeja de prata (*apud* CAWS, 2000, p. 32).



Fig. 26: *Retrato do pintor Christian Bérard* (MAAR, Dora, 1935)

O comentário em questão alude a um personagem bíblico, o profeta João Batista, filho do sacerdote Zacarias e de Isabel (prima de Maria, mãe de Jesus) que, segundo os Evangelhos de Mateus e Marcos, foi um anunciador do Messias. Conta-se que, naquela época, o rei Herodes ordenou a prisão de João Batista, pois ele havia admoestado o rei por se divorciar de sua esposa e, ilegitimamente, tomar como sua a mulher de seu irmão Filipe, Herodias. Tendo Herodes oferecido uma festa em comemoração de seu aniversário, a filha de Herodias, Salomé, dançou para o rei e seus convidados. O rei, fascinado pela jovem dançarina, disse-lhe que ela poderia pedir o que quisesse e ele lhe daria. Salomé perguntou a sua mãe o que deveria pedir e ela recomendou que pedisse a cabeça de João Batista. Assim fez a jovem, pedindo a cabeça do profeta em uma bandeja de prata. O rei surpreendeu-se com tal pedido, mas não poderia deixar de cumprir o que havia prometido diante de todos os convidados. Desse modo, ordenou a decapitação, entregando-lhe a cabeça de João Batista numa bandeja (BÍBLIA, 2011, p. 1000).

Nessa perspectiva, a fotografia de Dora suscita no espectador, imediatamente, uma relação com o relato bíblico acerca de João Batista. Para

além disso, é inevitável (ainda) não pensar na concepção do “homem sem cabeça”, tão marcante no movimento surrealista, do qual Dora foi uma expoente. Aliás, essa é uma imagem forte em muitas de suas fotografias.

Eliane Moraes, em *Corpo Impossível*, fala sobre o “peso da cabeça” ou a sua perda. A autora também apresenta a história de Salomé sob o viés de diferentes autores e a execução de João Batista para tecer uma crítica ao projeto antropocentrista e à razão. O pintor simbolista Gustave Moreau, famoso por dedicar mais de setenta quadros e desenhos ao tema, também é mencionado pela autora. Duas obras conhecidas de Moreau - *Aparição* e *Salomé* - são citadas por ela e possuem ligação direta com a fotografia de Dora Maar. Esse assunto prolifera na arte e na literatura porque retrata a perda da cabeça, relacionando a lenda de Salomé com a criação da guilhotina e com o processo de decapitação dos condenados durante a Revolução Francesa, um período marcado pelo medo e pelo terror (MORAES, 2002, p. 28).

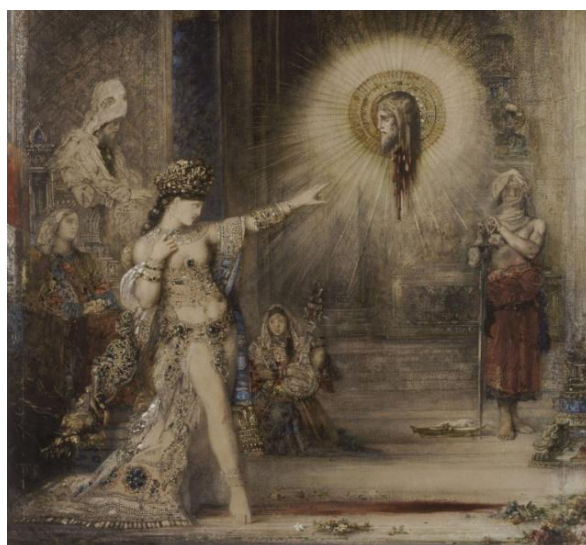


Fig. 27: *Aparição* (MOREAU, Gustave, 1875)

Mesmo após a implantação da república e da democracia, o sonho de transformação política pós-guerra virou cinzas com um regime de terror estabelecido por um governo totalitarista. O cineasta Andrzej Wajda trata justamente desse momento da história no filme *Danton*, em 1983. São evidentes a crítica e o tom irônico de Moraes ao estabelecer essa relação entre a passagem bíblica de Salomé e a criação da guilhotina, uma vez que a cabeça é

o símbolo máximo da razão e o aparelho mecânico que separa a cabeça do corpo (é a perda da cabeça).

Diante da reflexão surrealista, nota-se, entretanto, que perder a cabeça não significa negar a razão. O que se pretende, na verdade, é restituir aquilo que a razão nos fez perder. É nesse sentido que os surrealistas defendem a perda da cabeça a favor da imaginação. É o período que se pregava o abandono da consciência em favor do inconsciente, do sonho, da imaginação, do delírio. Nesse caso, a foto de Dora Maar remonta tanto às telas do pintor simbolista Gustave Moreau quanto às histórias de Salomé e de João Batista.

Uma outra relação possível de ser estabelecida é com o poeta Oliverio Girondo (1891-1967), especificamente no poema “Croqui na areia”, presente em *Vinte poemas para ler no bonde* (2013). O poeta argentino, nascido em Buenos Aires, estudou Direito em Paris e teve contato com as vanguardas artísticas do pós-guerra. Ambos tiveram contato com a cultura e língua francesas e espanholas, ambos travaram encontro com movimentos vanguardistas, como também transformam em poema/fotografia as imagens que recolhiam do cotidiano.

O ambiente retratado por Oliverio Girondo em seus poemas não é concreto, mas fragmentado. Ao optar pelo verso livre, ele recria, metaforicamente, os sujeitos e os objetos. Em “Croqui na areia”, sob o litoral de Mar del Plata, o autor retrata banhistas no horizonte na abstração de uma pintura verbal moderna. A abertura do poema assemelha-se a uma técnica de colagem:

A manhã passeia na praia polvilhada de sol.
Braços.
Pernas amputadas.
Corpos que se reintegram.
Cabeças flutuantes de borracha.
(GIRONDO *apud* SCHWARTZ, 2013)

O ambiente à beira-mar inspira lazer e descontração, convidando o olhar a admirar a paisagem. Na praia, a visão dos corpos dos banhistas se apresenta com membros amputados; cabeças suspensas e corpos a se reintegrar compõem a imagem. Primeiramente, há a imagem dos corpos repartidos. Em seguida, depara-se com a possibilidade de apreender sua reestruturação mediante novas formas, como sugere a técnica de colagem ou fotomontagem, praticada por artistas cubistas e surrealistas. Essa técnica tem como principal

objetivo romper com a forma clássica de representação pictórica e com o discurso literário. Dessa maneira, a reconstituição da realidade no poema reorganiza o sujeito e as coisas a partir do olhar, atribuindo novos sentidos ao que se vê.

Este poema foi publicado na mesma época em que o cineasta Eisenstein fazia experiências de montagem cinematográfica, que os cubistas faziam colagens em pinturas, e as novas técnicas de fotografia, que mais tarde seriam utilizadas por Dora Maar, estavam em pleno desenvolvimento. Todos esses fatores tornaram possível a relação entre a fotografia de Dora, o relato bíblico da decapitação de João Batista, a reflexão de Eliane Moraes e o poema de Oliverio Girondo. São narrativas correlatas. As cabeças flutuantes, os membros amputados ou separados do corpo remetem, imediatamente, à premissa surrealista da perda da razão figurada na cabeça decapitada ou ausente. E quando juntas ou reestruturadas formam uma nova imagem, ganham um novo sentido.

Ao estabelecer essa relação, penso na imagem que me conduziu até aqui, germe dessa dissertação: *Homem com a cabeça mergulhada num bueiro* (Fig. 28). Devo lembrar que meu encontro com Dora se deu por puro *acaso*. O acaso aqui é inspirador (é o traço surrealista), como um acaso objetivo. Ao pesquisar alguns fotógrafos surrealistas para um estudo que desenvolveria sobre o tema, deparo-me com uma imagem que desperta minha atenção. Mais do que isso, prende-me, instiga-me; não consigo parar de olhar: no centro da foto há a figura de um homem, de terno, meio ajoelhado, com a cabeça enfiada em um bueiro. Uma imagem curiosa. Ao observá-la, a princípio, percebo-a bem-humorada; a impressão que tenho é que a qualquer momento alguém vem lhe chutar o traseiro.



Fig. 28: *Homem com a cabeça mergulhada num bueiro* (MAAR, Dora, 1933)

Contudo, num segundo momento, ao debruçar-me sobre a imagem com um olhar mais atento, minha percepção muda. O homem no primeiro plano, ajoelhado com o corpo inclinado e a cabeça dentro do bueiro, parece estar procurando alguma coisa. Atrás desse personagem tem um outro, também de cabeça cortada no quadro fotográfico. Imagem forte o bastante para se relacionar ao Surrealismo e à ideia do “homem sem cabeça”.

Nesse caminho, ao olhar para essa fotografia, uma outra imagem me vem à memória: a revista *Acéphale*, fundada em 1936 por Georges Bataille (1897-1962), com artistas e intelectuais de seu círculo, como Pierre Klossowski, Georges Ambrosino e André Masson. O desenho estampado na capa foi feito por Masson e lembra a clássica figura humana representada por Leonardo da Vinci, agora sem a cabeça. No desenho, o homem segura o que se parece com um coração em chamas numa mão e um punhal na outra, e ostenta, no lugar do sexo, uma caveira (Fig. 29). A revista teve um curto período de duração, de 1936 a 1939, e apenas 5 volumes publicados, mas registra uma fase crucial do pensamento de Bataille e daqueles que se opunham a limitar o homem a uma

existência estritamente racional, sustentando, assim, uma solução acefálica, propondo uma ausência de governo, tanto do corpo individual quanto do corpo social político.



Fig. 29: Revista *Acéphale* (Reprodução Editora Cultura e Barbárie)

De volta à fotografia *Homem com a cabeça mergulhada num bueiro*, a imagem revela a figura do homem no primeiro plano, cuja cabeça desaparece num bueiro e aponta (talvez) para a possibilidade de uma outra realidade, visto que, ao seu lado, no chão, encontra-se um objeto inusitado: uma chave de tamanho muito superior ao habitual. Por que essa chave ao lado do bueiro? O que esse homem fazia com uma chave tão grande? Seria uma chave de sentido que permite o acesso a um outro mundo, o mundo dos sonhos? Uma chave que dá acesso a esse universo a nos escapar?

Essa fotografia permite elucubrar uma relação com *Narciso* de Caravaggio (1571-1610) principalmente pelo posicionamento do personagem retratado por Dora Maar. O homem da foto está com o corpo inclinado para a frente e sustenta parte do corpo que fica para fora do buraco com uma das mãos espalmadas no chão, à direita, paralela ao corpo, impedindo que este caia dentro do bueiro. Ao olharmos para a tela do pintor italiano, identificamos uma posição semelhante.



Fig. 30: *Narciso* (CARAVAGGIO, 1597/9)

O quadro representa o mito clássico de Narciso que se apaixona pela sua própria imagem espelhada na água. A estrutura composicional empregada por Caravaggio é peculiar. O fundo completamente escuro evidencia a figura do personagem em primeiro plano; a parte inferior da tela é especular à superior, permitindo que o reflexo forme um ângulo de 180 graus. O joelho nu atrai o olhar para o centro do quadro e as amplas mangas bufantes à direita traçam o caminho a ser seguido pela visão para a mão do jovem imersa na água, numa tentativa de abraçar a figura refletida, sua própria imagem.

Percebo que a mão à esquerda da tela está apoiada no chão, espalmada, sustentando o corpo que se inclina, tal qual o personagem da foto (Fig. 28). Ambos estão ajoelhados e olham para baixo, entretanto, ao contrário da figura de Narciso em que é possível ver seu rosto, na foto o homem tem a cabeça escondida. Apesar disso, a postura dos dois corpos e o ato de olhar para baixo, admirando, ou procurando por algo que não se encontra na superfície é análogo.

Por outro lado, reflito sobre o olhar. Na falta dele. O personagem da foto suscita a imagem de alguém que se nega a ver ou abstém-se de olhar para esse mundo e por isso mete a cabeça em um buraco. É como se fechasse os olhos para que, além de não ver, os outros também não o pudessem ver, como se tentasse escapar, esconder-se, evocando o mito do avestruz que quando sente medo ou está assustado mete a cabeça em um buraco no chão. Ou, ainda, tal

qual uma criança, numa brincadeira, esconde o rosto com as mãos num ato infantil, como se o fato dela não poder ver fizesse com que os outros também não a enxergassem. A imagem ainda alude à reflexão daquele que é privado do sentido da visão. Seu olhar é velado, escurecido, por escolha própria ou contra sua vontade.

Essa é a imagem pela qual sou fisgada. Naquele momento saí à procura de sua autora: Dora Maar. A princípio, uma personagem singular da primeira metade do século XX, Dora Maar deixou uma marca inquestionável, cuja produção e poder criativo ainda não foram suficientemente explorados. São raros os estudos e pesquisas a respeito da artista. No Brasil, são praticamente nulos, uma ou outra citação apenas àquela mulher que dispensou apoio ativo ao movimento surrealista. Seu trabalho como fotógrafa e modelo, seus retratos, bem como seu engajamento social e político, são notáveis por testemunharem a influência exercida por ela, tanto no movimento surrealista como naqueles que estavam à sua volta: Georges Bataille, Man Ray, Louis Chavance, Paul Éluard, Pablo Picasso, entre outros.

Nesse ínterim, é pertinente ressaltar a ligação de Dora com o jovem cineasta Louis Chavance (1907-1979), pois foi através dele que ela passou a fazer parte do círculo vanguardista da época. Os dois se encontraram no final dos anos 1920, revela Brigitte Benkemoun, por intermédio de uma prima de Chavance que estudara com a fotógrafa na *École d'Arts Décoratifs*. Quando Dora o encontrou, ele era estudante no *Institut-Lumière*, escrevia algumas crônicas para um jornal e fundava a revista *Du Cinéma* com alguns amigos cinéfilos. Nessa época, ela já estava decidida a se tornar fotógrafa e escrevia alguns artigos para a *Revue Nouvelle*. Mas foi Louis Chavance que lhe apresentou a vanguarda boêmia que ela até então não conhecia e da qual faziam parte os irmãos Prévert e os surrealistas, frequentadores da *Rue du Château*: Giacometti, Desnos, Aragon, Breton, Éluard. Também foi através dele que ela conheceu seu futuro sócio, Pierre Kéfer, um dos melhores amigos de Chavance (BENKEMOUN, 2019, p. 81).

O cineasta, assim como Dora, era bastante engajado politicamente e, em 1932, eles aderem ao movimento esquerdista. Juntos, assinam petições, principalmente em apelo à luta dos intelectuais em reação à violência antiparlamentar e à ascensão do fascismo na Europa. Eles também participavam

das apresentações do grupo *Octobre*, fundado em 1932 e formado por atores amadores que se apresentavam nas ruas, nas fábricas em greve ou em protestos políticos. Essas apresentações eram feitas para um público popular. Entre os integrantes do grupo estavam Raymond Bussières, Maurice Baquet, Paul Grimault, Fabien Loris, o cenarista e poeta Jacques Prévert e seu irmão Pierre.

Com parte desse grupo, do qual participavam ainda Louis Chavance e Marcel Duhamel, Dora viajou nas férias para Alpe-d'Huez. Eles foram para se divertir e esquiar, mas quando Dora toma conhecimento da existência de uma mina de carvão a céu aberto no alto da montanha, não se contém. Farejando a reportagem, relata Duhamel, ela convence os companheiros de viagem a escalar até o topo. Na subida, quando ela não podia mais andar, eles revezavam, carregando-a. Quando chegaram na mina, ela se pôs a fotografar, num misto de fascinação e revolta ao descobrir alojamentos precários no meio de uma fossa/vala onde circulavam “rostos negros embrulhados em trapos”. “Eles trabalhavam no pico durante todo o inverno; às vezes com água gelada até a barriga”. Dora era, sem dúvida, a primeira mulher a chegar até lá, e os mineiros ficaram boquiabertos ao vê-la manipular seu material fotográfico (DUHAMEL *apud* BENKEMOUN, 2019, p. 82).

A descida foi mais difícil, depois de várias quedas, ela precisou ser carregada por Maurice Baquet, o menor dentre eles, mas o mais forte e mais experiente, por quase duas horas. Essas fotos nunca foram publicadas e não se sabe qual foi o seu destino, mas o testemunho escrito de Duhamel as substitui em sua autobiografia *Raconte pas ta vie*, publicado em 1972 (BENKEMOUN, 2019, p. 83).

Entre os anos de 1932 e 1934, Dora viaja sozinha pela Espanha e Inglaterra. Seu primeiro destino foi Tossa del Mar, na Costa Brava. Nessa região, em razão da incidência de luz ofuscante, ela precisou descartar um grande número de fotos, pois estavam superexpostas. Posteriormente, em Barcelona, ela fotografou o mercado *La Boquería* com suas lojas e comerciantes e o vaivém rotineiro. Ela registrou açougueiros, na sua maioria mulheres, que se arrumavam para a pose com enormes peças de presunto suspensas atrás de si. O fundo escuro destaca o branco das roupas dos personagens; eles sorriem, descontraídos. Duas das mulheres fotografadas estão com os olhos fechados:

uma delas, à esquerda na foto, está de perfil com um dos braços na vertical (mesma posição das peças de presunto) e sua mão parece tapar o ouvido (ou seria a mente? Os pensamentos, a razão?); a outra mulher ao lado desta, coloca a mão sobre um dos olhos; a mulher que se encontra mais à frente olha numa outra direção, contrária à da câmera. Apenas o rapaz fita diretamente a objetiva.



Fig. 31: *Vendedores rindo atrás de sua banca de embutidos* (MAAR, Dora, 1933)

Em mais uma fotografia, há o estigma do olhar (em ausência ou presença) capturado. Este tema irá acompanhar Dora em sua trajetória como fotógrafa, “por um lado o olhar, do outro a cegueira e, ainda, olhos fechados em transe ou no sono” (COMBALÍA, 2014, p. 19).

Garoto deitado de costas, dormindo diante da cortina de ferro de um armazém (Fig. 32) é um exemplo de retrato do sono. A imagem do rapaz deitado de costas, dormindo em frente a um depósito no mercado *La Boquería*, transmite uma sensação de tranquilidade. O lugar encontra-se vazio, nenhuma outra pessoa aparece na imagem; as portas dos comércios estão fechadas. Essa imagem alude à hora da *siesta*, tradicional cochilo no início da tarde na Espanha. A metade superior da foto é mais clara e parece receber a incidência de luz (solar ou artificial), desse modo, os braços e o rosto do garoto ficam iluminados. A parte inferior próxima ao chão é bem escura, contrastando com a clareza superior. A horizontalidade da imagem confirma a ideia do sono: a posição do rapaz, o banco

no qual ele está deitado, as caixas próximas de sua cabeça, as linhas das portas do depósito, tudo é horizontal; existem algumas linhas verticais, porém, elas são minoria, o que nos conduz entre os estados de sono e vigília.

Diante das inúmeras fotografias de Dora Maar, nas quais há o ato provocativo de um estado permanente do olhar, podemos nos questionar a respeito de uma espécie de obsessão a trabalhar na imagem sempre o par opacidade e transparência do movimento do ver.

No período entre guerras, a fotografia voltava-se a temas cotidianos e periféricos, antecipando, de certa forma, a esfera surrealista e os caminhos trilhados por seus integrantes. Dessa forma, além do desejo de confundir as expectativas convencionais, aspecto relevante da prática surrealista, Dora trabalha o inconsciente, pois, como salienta Combalá, “os olhos fechados são um *leitmotiv* surrealista” (2014, p. 20). Tem-se aí um fechar dos olhos para o mundo, mas também sua abertura para o inconsciente, valorizando o sonho, a imaginação.



Fig. 32: *Garoto deitado de costas, dormindo diante da cortina de ferro de um armazém* (MAAR, Dora, 1933)

Algumas imagens capturadas por Dora Maar em Barcelona testemunham o que seria a antítese de suas fotografias de moda vanguardista como as cenas de rua, os pobres e os que estão à margem. Na cidade

espanhola, ela fotografou crianças pobres que brincavam se contorcendo em posições extravagantes, andando sobre as mãos de cabeça para baixo, mães com crianças nos braços. Mais tarde, viaja para Londres onde registra um grupo de músicos cegos³. Teve a oportunidade de fotografar a crise para mostrar o absurdo por trás da miséria. Além do quarteto de músicos cegos, retratou um vendedor ambulante de terno e gravata e chapéu coco (Fig. 33), um *gentleman* com lenço no bolso e alfinete de gravata vendendo fósforos (Fig. 34) e um inválido com um barco em miniatura (Fig. 35). Segundo Ortiz, “todos [eles] sobrevivem graças a espetáculos de rua cheios de fantasia, vendendo, como qualquer artista, muito mais a imagem do que a coisa real” (ORTIZ, 2004, p. 49).



Fig. 33: *Vendedor ambulante de panos de prato e meias* (MAAR, Dora, 1934)

Fig. 34: *Nada de esmola. Eu quero trabalho* (MAAR, Dora, 1934)

Fig. 35: *Ex-soldado mendigo ao lado de um barco em miniatura* (MAAR, Dora, 1934)

A temática social era frequente nas fotografias daqueles anos e Dora Maar demonstrava verdadeira predileção pelos desvalidos: mendigos, coxos, desempregados, vagabundos, mães com filhos pequenos. Ela retrata todos eles com “profunda humanidade, às vezes com uma pegada surrealista e um pouco de *humour noir*” (COMBALÍA, 2014. p. 18). No que diz respeito ao tema, nenhuma novidade. Assuntos semelhantes eram tratados por outros grandes fotógrafos, como Atget, Brassai e Bresson, mas a diferença estava no *olhar*. O

³ Esta imagem será contemplada mais à frente, no capítulo destinado à análise.

olhar de Dora “não tem a crueza de Brassã, nem a objetividade de Bresson”. Às vezes seu olhar apenas “repousa sobre o assunto” (COMBALÍA, 2014, p. 18).

Havia um lugar em Paris onde Dora Maar realizou muitas de suas fotografias: a Zona T, periferia parisiense, onde pessoas muito pobres, varridas pelo empreendimento imobiliário e pela transformação da Paris moderna, viviam em barracos feitos de pedaços de madeira, metal e papelão. Foi nesse espaço que Dora registrou *Mulher e criança na janela* (Fig. 36), um retrato simbólico da realidade social, que suscita uma outra célebre imagem, *Mãe migrante*, de Dorothea Lange (COMBALÍA, 2014, p. 19).



Fig. 36: *Mulher e criança na janela* (MAAR, Dora, 1935)
 Fig. 37: *Mãe migrante* (LANGE, Dorothea, 1936)

No início dos anos 1930, a Europa se encontrava imersa numa profunda crise econômica em consequência da Grande Depressão de 1929. Em 1935 a França contava com 700 mil desempregados e era assolada por uma grande instabilidade social e política; a inocuidade do Parlamento e a corrupção fizeram da Terceira República “um regime fraco”. Nesse período, a obra fotográfica de Dora atinge “o mais alto refinamento”, salienta Caws, e ela abraça de vez a causa política da esquerda. O olhar lançado sobre os pobres, mancos, cegos e indigentes é sentido nas imagens que ela capturou nas ruas de Barcelona, Paris e Londres, testemunhando claramente seu posicionamento de um ponto de vista ao mesmo tempo artístico e político. A sua relação com Chavance, e depois com

Bataille, revela uma perfeita sintonia com o programa político defendido pelos três. Quando a esquerda francesa passou a militar contra a ascensão do fascismo na Europa, Dora imediatamente se juntou aos grupos ativistas, como *Appel à la lutte*, onde ela assina, com Chavance, um manifesto a favor da greve geral de 1934 (CAWS, 2000, p. 47-48).

Por meio de sua ligação com Chavance e sua participação em grupos ativistas, como a associação de extrema esquerda *Masses*, Dora encontrou Georges Bataille e foi imediatamente atraída por sua inteligência e ideias políticas. O grupo *Masses*, formado por trabalhadores e intelectuais, era dirigido por René Lefèvre, que considerava os movimentos das massas populares em oposição aos sistemas burocráticos; além disso, defendia uma visão política e cultural marxista assim como um ideal revolucionário socialista. Deste grupo derivou um outro chamado *Contre-Attaque*, criado por André Breton e Georges Bataille que depois de algum tempo rompidos se reaproximam para enfrentar a ameaça nazista e a ascensão do fascismo; o grupo revolucionário, compartilhava de objetivos semelhantes ao do primeiro e era igualmente antinacionalista. Dora é uma das raras mulheres a militar ativamente. A coragem e a audácia da artista ao se envolver sozinha nesse meio dominado por homens, na época, foi algo inovador.

Assim como *Masses*, o *Contre-Attaque* teve um curto período de existência; esses grupos políticos se sucediam em um ritmo acelerado, surgindo e desaparecendo um após o outro. As convicções e engajamento político destacavam Dora Maar no movimento surrealistas. Ela não apoiou simplesmente vários grupos ativistas durante os anos 1930, ela aderiu com entusiasmo e sinceridade ao espírito coletivo que os inflamava.

André Breton (1896-1966) figurava nas agendas de Dora Maar desde 1933, afirma Benkemoun. Na época, ele era o mestre do Surrealismo, criado por ele, Louis Aragon e Philippe Soupault em 1924, e mais tarde desenvolvido por Paul Éluard e Robert Desnos. Juntos, eles representam a vanguarda mais genial e original da cena artística. Poderiam ser facilmente encontrados a sacudir a ordem estabelecida e as convenções burguesas nos cafés da Place Blanche. Breton e seus amigos se interessavam pelo inconsciente, pelo sonho, pelo oculto, experimentavam outras abordagens do real através da escrita automática, da hipnose e até mesmo de algum tipo de droga. Eles inventaram

uma nova expressão poética, mas a sua ambição era mudar a vida e o mundo, revela a autora (BENKEMOUN, 2019, p. 43).

Logo após o seu término com Louis Chavance, Dora se aproxima de Bataille no final de 1933 e eles iniciam um relacionamento que duraria apenas alguns meses. A partir desse momento, Dora se aproxima dos surrealistas. Sem fazer totalmente parte do movimento, ela é seduzida pela marcha artística e política, que se juntam a evolução de seu trabalho fotográfico. Dora corresponde a ideia que eles têm da mulher ideal (um tanto machista, digamos): bela, rebelde, artista, talentosa, inspiradora. Breton posa diante de sua objetiva e eles vão se tornar bem próximos após o encontro deste com sua amiga Jacqueline Lamba. Man Ray fotografou Dora Maar nessa época, envolta numa aura de erotismo; o retrato *solarizado* fascina pela sensualidade que emana de suas mãos perfeitas e bem cuidadas.



Fig. 38: *Retrato de Dora Maar (solarização)* (RAY, Man, 1936)

A imagem de Dora me conduz a uma reflexão: penso imediatamente no romance de André Breton, *Nadja* (1928). O livro trata da busca do autor (Breton) pelo autoconhecimento e pela liberdade criativa por meio de sua ligação com Nadja, uma mulher que ele realmente amou. Em várias passagens do livro o autor faz menção às mãos, ora revelando seu fascínio pelas luvas azul-celeste de uma mulher, temendo que elas abandonassem “para sempre aquela mão”,

ora ao lado de Nadja, no momento em que ela se perturba com a visão de “uma grande mão que arde sobre as águas” (BRETON, 2007, p. 59-60). Essa relação é estabelecida porque na fotografia em questão (Fig. 38), o que chama a atenção são suas mãos: ela está com o braço levantado e repousa seus dedos com unhas pintadas sobre a testa, entre as sobrancelhas. Além disso, duas pequeninas mãos de boneca com unhas igualmente pintadas estão encostadas em um lado do rosto. Essas mãos prendem o olhar do espectador e permite que se estabeleça essa relação: as mãos citadas no livro de Breton, as mãos de Nadja, as mãos de Dora. Sempre as mãos. Por quê?

De acordo com a reflexão de Eliane Moraes (2002), a função das mãos, nesse caso, é a de propor imagens nas quais elas se libertam do jugo do trabalho e da disciplina capitalista: “as mãos produtoras do mundo burguês opõem-se às mãos misteriosas da imaginação surreal”. Entretanto, de todas essas experiências, as mais valorizadas pelos surrealistas são “aquelas voltadas ao prazer erótico”. Segundo a autora, Breton alude à “bela mão que se abandona a curiosos delírios” (MORAES, 2002, p. 44).

Assim como em *Nadja* há uma valorização das mãos e do feminino, no retrato de Dora elas também estão em evidência, além de seu rosto. Elas chamam a atenção e é inegável a feminilidade e a erotização contidas na foto. Para além disso, as mãos são criadoras; é por meio e através delas que a criação artística acontece, se realiza; da mesma forma o prazer, e isso também está ligado ao movimento surrealista.

Nesse caminho, uma outra imagem vem se juntar a essas duas, fomentando a relação entre elas. O impacto sensual violento motivado pela combinação visual inesperada é ilustrado com perfeição numa fotografia feita por Dora Maar: uma mão que brota de dentro de uma concha, onde um dos dedos parece acariciar suavemente a superfície arenosa; as unhas bem-feitas evocam as de Dora, sempre pintadas de vermelho, verde ou preto. Na leitura de Caws (2000, p. 51), a sensação provocada pelo movimento que parece prolongar lentamente o toque dos dedos na areia é sugestivamente erótica. Além disso, a gravidade do jogo entre luz e nuvens sombrias que se multiplicam no céu acima da concha-mão, confere um peso singular a essa espécie de monstruosidade sensual. Mais uma vez a mão, mais uma vez a erotização das mãos nos conduzindo às proposições surrealistas.



Fig. 39: *Sem título (Concha-mão)* (MAAR, Dora, 1934)

A artista gozou de grande prestígio e admiração dentro do círculo surrealista. Ela era autora de imagens extravagantes, originais e rigorosamente trabalhadas que retratavam mundos sonhadores, ambíguos e enigmáticos que permanecem abertos à interpretação. Reconhecida como fotógrafa de moda, publicidade e também como uma artista surrealista, ela expôs, entre 1934 e 1937, suas fotografias e suas reportagens sociais em Tenerife, Londres, Paris e na galeria de Beaune, sudeste da França.

O Surrealismo sucedeu a explosão espontânea do movimento Dada, porém, de maneira mais organizada e regulamentada. Quando surgiu, ele não se propunha a ser um movimento literário ou artístico; antes, uma tentativa de remediar a fratura entre arte e sociedade, mundo exterior e mundo interior, representando o sujeito consciente da própria crise. É diante dessa crise da ideia de identidade que nasce o Surrealismo. O movimento buscava produzir algo novo; um novo homem para uma nova sociedade através de uma desfiguração da figura humana, digamos, de uma metamorfose: um novo homem deve ser construído, longe do antropocentrismo; é uma verdadeira revolução, tanto social quanto individual, rompendo com a coerção da nossa própria natureza e personalidade.

O escritor Mario De Micheli afirma que a vontade do Surrealismo, através da atividade política, era criar condições para liberdade material e espiritual do

homem, trazendo de volta a cultura para um terreno criativo. É esse caminho de liberdade/libertação que o Surrealismo vai trilhar. Tomando como exemplo a escrita, (muito valorizada pelos surrealistas) ela deve existir sob um viés anti-literário, ou seja, uma escrita liberta da consciência: é a chamada escrita automática, ou automatismo, descrito no primeiro manifesto de 1924 como “o ditado do pensamento com a ausência de todo controle exercido pela razão, além de toda e qualquer preocupação estética e moral” (BRETON, 2001, p. 40).

O movimento encontrava-se intimamente ligado ao *ser*; ser um surrealista era diferente de criar algo surrealista. O ser estava ligado a uma conduta de vida, aos valores, enquanto que a criação estava ligada a arte. A partir disso, o movimento propõe uma fusão entre vida e arte, não havendo mais separação, a arte se uniria a vida e deixaria de existir. Dessa forma, a vida prevaleceria e a arte poderia ser feita por todos; a própria vida passaria a ser uma manifestação artística.

Imaginação e imagem são coisas caras aos surrealistas; palavras de ordem. Uma não pode existir sem a outra, pois, para eles, são elas que permitem o reencantamento do mundo; imaginar é ser livre para criar. *Liberdade*: outra palavra-chave do movimento. Colocar em crise, chocar, induzir a um estranhamento, *un état de surprise*. A crítica ao ideal de beleza, à ideia de perfeição, à normalidade (principalmente), são características do Surrealismo, propondo não apenas uma revisão da arte, mas do indivíduo. Uma forma que dê vazão ao inconsciente, ao descontrole, à falta de razão. Esse período é marcado por experimentos, tentativas, dúvidas e contradições, buscando tirar o sujeito do estado de resignação.

Acerca do automatismo nas artes plásticas, a técnica impulsionou procedimentos nos quais a obra fosse livre do domínio da consciência; tais práticas não eram de todo originais, muitas já haviam sido utilizados no período dadaísta, como a colagem, a pintura e a escultura. Porém, o Surrealismo lhes deu um outro significado, já que a base criativa surrealista é a imaginação (imagem), mas não uma imagem tradicional. Para De Micheli, a imagem surrealista não aproxima dois fatos ou duas realidades que se assemelham, mas sim duas realidades completamente afastadas, distantes uma da outra.

Dessa maneira, o artista surrealista “viola as leis da ordem natural e social”, e é exatamente esse o seu objetivo: “aproximando dois termos que

parecem inconciliáveis” provoca um choque violento, que coloca em movimento a imaginação (DE MICHELI, 1991, p.160). Essa reflexão do autor me remete à algumas fotografias de Dora Maar, como o estudo publicitário da loção capilar citado anteriormente neste capítulo (Fig. 15); dois termos, ou dois objetos, completamente distantes, justapostos, metamorfoseiam a imagem e provocam o pensamento.

É notado que a reflexão sobre a imagem surge no Surrealismo desde o seu nascimento, na mesma época que a prática e a teorização da escrita e do desenho automático. Jacqueline Chénieux-Gendron (1992, p. 71) afirma que a palavra imagem, assim como a escrita, significa tradicionalmente “todo um conjunto de figuras do discurso” e sendo o Surrealismo “interessado na consciência imaginante enquanto produtora de sonho” e alucinações, “toda consciência individual é então definida como produtora de imagens”.

Entretanto, foi em Pierre Reverdy que os surrealistas encontraram as primeiras teorias da imagem poética. Breton cita-o no *Manifesto*:

A imagem é uma pura criação do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos distanciadas. Quanto mais as relações entre as duas realidades aproximadas forem distantes e exatas, mais a imagem será forte – maior será sua potência emotiva e a sua realidade poética [...]. A emoção assim provocada é pura, poeticamente, porque nasceu fora de qualquer imitação, de qualquer evocação, de qualquer comparação (CHÉNIEUX-GENDRON apud REVERDY, 1992, p. 72)

Nesse caminho, Breton acredita que a imagem suprime qualquer preocupação com um sentido; “ela cria sentido”. Assim, no campo das artes visuais passa-se a desenvolver toda uma prática e uma reflexão surrealista sobre a colagem, cuja execução assemelha-se a da imagem; “é o seu equivalente plástico” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p.79).

Ancorada nos escritos de Eliane Moraes (2002, p. 44-45), complemento que a colagem -prática definida por Max Ernst (1891-1976) - desvia o objeto de seu sentido, “fazendo-o escapar tanto de seu destino quanto de sua identidade previsíveis, a fim de despertá-lo para uma realidade nova e desconhecida”. Menciono a colagem pois Dora Maar viria a desenvolver essa prática em suas fotografias, tanto a fotocolagem, quanto a fotomontagem e, assim, através de

recortes e justaposições realizados sobre elementos existentes, surge uma nova imagem, que permite o acesso a um outro mundo, uma nova perspectiva.

A arte é o exercício pleno da liberdade, que transforma e subverte, caso contrário, não é arte; é uma manifestação capaz de materializar o subjetivo. As colagens e fotomontagens, por exemplo, permitem esse analogismo, criam algo totalmente novo; nova realidade imaginária que funciona como via de mão dupla, o mundo exterior me transforma e eu o transformo. Os limites entre o real e o imaginário então se tornam ambíguos, representando o espaço do sonho ou do maravilhoso, um espaço onde tudo o que se vê é potencialmente outra coisa.

A partir dos anos 1930 Dora Maar é tida como uma artista e personalidade respeitável, conhecida não apenas pela sua beleza, elegância ou perspicácia, mas por seu comportamento radical e não-conformista, completamente engajada, partícipe dos manifestos. Os surrealistas valorizavam a força de suas reportagens sociais e encorajavam suas experiências de colagens oníricas e poéticas.

O Surrealismo discute a noção do próprio objeto, metamorfoseando-o, iluminando-o com a luz leitosa do inconsciente, desestabilizando-o, sobrepondo-o a outro objeto, alterando sua proporção. A realidade deixou de ser uma para se tornar múltipla, e nessa nova realidade, destacou-se “a inquietante estranheza do cotidiano”: revelar essa estranheza se tornou o talento de Dora. O período que se dedicou à fotografia foram anos de glória para a artista. Segundo Combalía (2014, p. 20), ela era uma célebre caçadora de imagens.

Nessa época, Dora realizou uma série de fotografias que juntas formam uma extraordinária unidade, nas quais “o elemento comum é a arquitetura monumental”. Em seu livro, a pintora surrealista Alice Rahon fez uma dedicatória a ela: “À Dora Maar que desperta os grandes fantasmas sem rosto em seus troncos sob os arcos solitários até onde se estende o olhar” (*apud* COMBALÍA, 2014, p. 20). Ela se referia à fotografia de Dora, *29, Rue d’Astorg* (Fig. 40).

A imagem provoca um estranhamento: a personagem sentada em primeiro plano usa um vestido drapeado que parece real (ou próximo disso), porém, o corpo de pedra, disforme, da mulher se transforma em desconforto diante do pescoço desproporcionalmente longo e a cabeça, que parece a de um animal, uma cabeça de tartaruga. Nesse período era comum esse tipo de justaposição, metade humano, metade animal. Não parece uma mulher sentada

num banco (“trono”) de mármore, mas um monstro. O olhar procura um ponto de apoio na arquitetura, mas a sensação é angustiante. Os pés suspensos da personagem sentada no banco inclinado que não se fixa no chão e a sucessão de arcadas estranhamente curvas, evoca a sensação de um espaço vertiginoso, provocado por um delírio: um universo de pesadelo.

Laurent Greilsamer (2019), escritor e assessor editorial do semanário *Le 1*, conta que, curiosamente, essa não é uma fotomontagem. Seu processo de feitura envolve a utilização de uma pequena estátua de menos de 10 centímetros que Dora colocou contra uma ficha de um álbum dedicado ao Château de Versailles, publicado em 1907. Curvando a folha de maneira irregular, ela consegue criar uma sensação de irrealidade que toma conta da imagem e faz o espectador mergulhar num espaço mental alucinatório.

Uma sensação parecida suscita o cenário de *Simulador* (Fig. 41), com os arcos da l’Orangerie de Versailles invertidas e um garoto com as costas dobradas para trás, como uma ponte; é a representação distorcida da realidade. Essas perspectivas estranhas com o claustro que aparece em segundo plano exprimem uma espécie de terror gótico; o duplo jogo de curvas, as janelas fechadas e os olhos quase brancos da criança criam uma atmosfera de pesadelo. Novamente uma sensação de angústia. O ambiente de estrangulamento e mistério continua em *Silêncio* (Fig. 42), onde o cenário é o mesmo (abóbodas inversas de l’Orangerie), mas os personagens agora são uma mulher, uma criança e um bebê; os três parecem dormir; uma metáfora do inconsciente ou da morte. Caws (2000, p. 74) revela que em todas essas fotomontagens os personagens são reais, tirados das fotografias de rua.

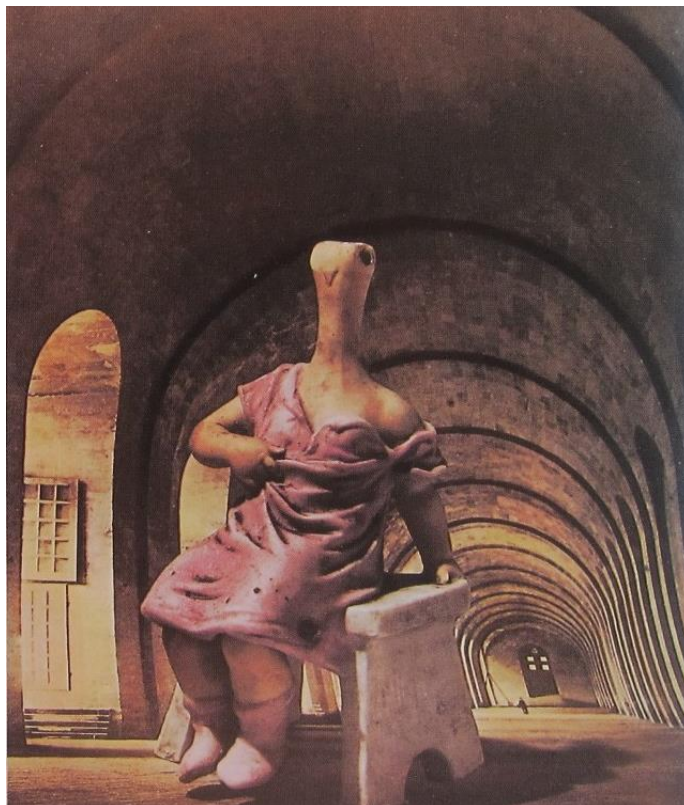


Fig. 40: 29, rue d'Astorg (MAAR, Dora, 1936)

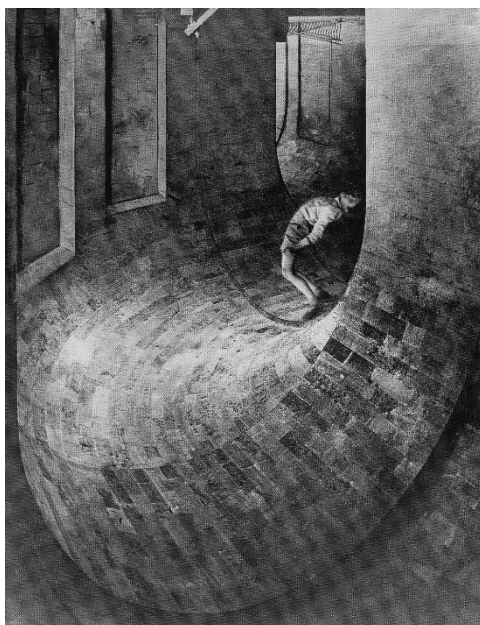


Fig. 41: Simulador (MAAR, Dora, 1936)

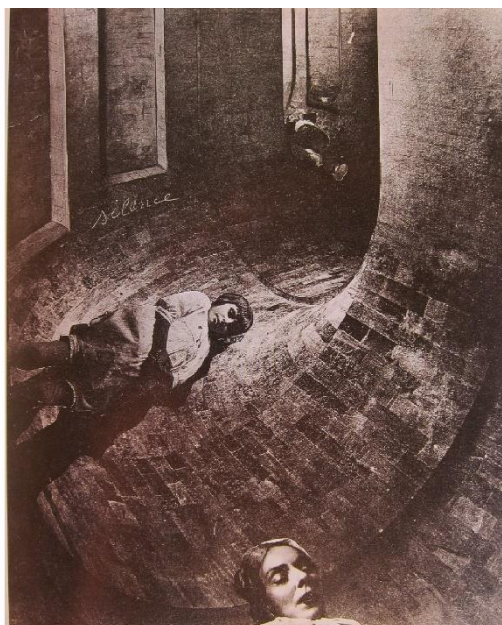


Fig. 42: Silêncio (MAAR, Dora, 1936)

Das imagens icônicas que marcaram a passagem de Dora pelo movimento surrealista, *Retrato de Ubu* (Fig. 43) é, indubitavelmente, uma das mais conhecidas. A obra participou da Exposição surrealista internacional de Londres no final de 1936, e foi aclamada numa exposição de Cleveland, em

1979. Mary Ann Caws (2000) revela que quando Dora criou essa foto, ela estava no auge de sua carreira artística. *Retrato de Ubu* é, ainda hoje, considerado um verdadeiro símbolo do Surrealismo. Para Caws, a imagem representa o feto de um animal, provavelmente um tatu, embora ninguém saiba afirmar com certeza, pois Dora se recusou a revelar o que era, mesmo no final de sua vida, a fim de preservar toda a magia em torno da obra.

A imagem revela que o animal em estado embrionário tem os olhos embaçados e a cabeça envolvida por uma espécie de pele esbranquiçada, lisa e brilhante, que parece molhada e coberta por uma leve penugem sobre um fundo escuro. Monstruoso e cego, envolto numa aura de mistério e alucinação, Caws acredita que a criação de Dora Maar foi inspirada no personagem Père Ubu, da sátira escrita pelo francês Alfred Jarry (1873-1907), intitulado *Ubu* [Ubu Rei]. O texto, publicado em 1896, mostra a saga do covarde Père Ubu que usurpa a Coroa Real e, ao lado da Mère Ubu, se envolve em diversas situações numa busca desenfreada e voraz pelo poder.

Mas por que chamá-lo “Ubu”, se ele em nada se parece com o personagem de Jarry? Alicia Ortiz afirma que mesmo ao ser considerado pelos surrealistas “a obra mais profética e vingadora da era moderna”, revolucionário e tirano, o “protótipo moderno do Ditador”, o bicho misterioso de Dora nada tem a ver com o provocador e anárquico Père Ubu. Para a autora, Dora acabou por sacrificá-lo no “altar da moda” (ORTIZ, 2004, p. 88-89).

Entretanto, o fascínio singular pelo horrível e por tudo que se encontra em estado embrionário expresso em *Retrato de Ubu*, um ser disforme que transgride e embaralha as fronteiras entre o humano e o animal, ilustra também os objetivos do Surrealismo proclamados por Breton.



Fig. 43: *Retrato de Ubu* (MAAR, Dora, 1936)

Por meio do grupo *Octobre*, já citado, que mais tarde se aliou ao *Contre-Attaque*, Dora Maar encontrou Jacques Prévert e o cineasta Jean Renoir. No final de 1935, ela foi contratada como fotógrafa de cena durante as filmagens de *Le Crime de Monsieur Lange* [O crime do Sr. Lange], dirigido por Renoir e com roteiro escrito por ele em parceria com Prévert. Esse filme, que se tornou um clássico do cinema, retrata o espírito coletivo dos trabalhadores, descrevendo o triunfo da solidariedade proletária sobre a tirania patronal. Como bem afirmou André Bazin (2016, p. 17), é um pouco como “filme tese” (tese social, no caso): “*contra* os maus patrões, os capitalistas exploradores, *a favor* da solidariedade operária e das virtudes da fórmula cooperativa”, ideias defendidas com obstinação pelos integrantes dos movimentos.

Em janeiro de 1936, Dora e Picasso se olham pela primeira vez por ocasião da apresentação do filme *Le crime de monsieur Lange*. Mas eles se encontram, de fato, alguns meses depois. Caws (2000) descreve esse encontro como “erótico, exagerado e elegante”: Picasso estava no café *Deux Magots* com seu amigo Paul Éluard quando percebe na mesa vizinha uma bela jovem de olhar intenso. Jean-Paul Crespelle conta que o pintor ficou “fascinado pelo rosto grave da jovem, iluminado por dois olhos azul-claros”; “um rosto sensível e inquietante”, “atravessado por luzes e sombras”. Nesse momento, Dora inicia um jogo estranho: com uma das mãos espalmada sobre a mesa, ela pega uma faca afiada e traça o contorno entre os dedos rapidamente, mas às vezes ela falhava

e depois de algum tempo sua luva bordada estava manchada de sangue. Apaixonado, Picasso conservaria durante toda sua vida as luvas que a jovem havia perfurado (CAWS, 2000, p. 81).

O relacionamento durou cerca de oito anos, e nesse período eles colaboraram mutuamente com o trabalho um do outro. Dora Maar estimulou a consciência política do pintor e lhe ensinou a fotografia. Numa das viagens para o sul da França, Picasso posou para Dora com o crânio de uma vaca sob o rosto, como se fosse um caçador primitivo ou um minotauro em sucinto traje de banho; essa imagem do pintor tornou-se célebre. Picasso também a fotografou em algumas ocasiões. Eles trabalharam juntos, como já foi dito, em uma coleção de fotos que combinava a técnica do fotograma e do *cliché verre*. Em 1937, Dora realizou um dos mais importantes registros documentários: ela fotografou diversas fases da produção de *Guernica* em mais de duzentos instantâneos, deixando um extraordinário documento sobre a *genesis* e evolução dessa obra prima; as fotos foram publicadas pela primeira vez na revista *Cahiers d'art*.

O pintor se inspirou no massacre que devastou a cidade basca de Guernica naquele ano, atendendo ao pedido feito pela delegação do governo republicano para o Pavilhão Espanhol da Exposição Universal que seria inaugurado em Paris no mês de maio daquele ano. Nesse período, Picasso podia ler na face de Dora, depois dos anos de engajamento ao lado da extrema esquerda, o desespero diante da ascensão do fascismo. Desse ponto de vista, além de ser sua companheira, ela era a fotógrafa ideal para registrar passo a passo a evolução do quadro. Mary Ann Caws (2000, p. 100-103) relata que Dora foi a única fotógrafa autorizada a entrar no ateliê do artista nessa época, tomando o lugar outrora ocupado por Brassai, que em outras ocasiões havia fotografado as telas do pintor.

Para além de seu valor histórico documental, as fotografias de Picasso no processo de feitura de *Guernica* oferecem um testemunho da paixão e da energia extraordinária do pintor dedicados à sua obra. Dora o fotografou em vários ângulos, diversos momentos e expressões; ela registrou seu rosto concentrado, exultante; os olhos brilhando de satisfação pelo resultado de seu trabalho. Ela se movimentava, incansavelmente, para encaixá-lo em determinadas posições: Picasso de pé na escada, agachado, de cócoras; às

vezes era ela que escalava a fim de fotografá-lo em uma perspectiva de profundidade, com o pincel numa mão e o cigarro na outra.



Fig. 44: *Sem título* [Documentação de Guernica] (MAAR, Dora, 1937)

A presença de Dora foi para ele fonte de inspiração. *Guernica* foi o resultado do talento do pintor justaposto aos experimentos praticados com a fotógrafa. Durante a documentação do progresso, a fim de corrigir a luz fraca e desigual da oficina, Dora Maar retocou, usou negativos intermediários, cortou e refotografou várias impressões. Era o registro da experiência vivida da oficina e da câmara escura, revela Caws (2000, p. 103).

Ao considerar o período em a obra foi criada e as experiências compartilhadas pelos artistas, penso em *Guernica* como uma colagem, fotocolagem ou até mesmo como uma fotografia; uma enorme fotografia das múltiplas visões do horror representadas em tons de cinza, preto e branco que provocam o mesmo choque de uma reportagem fotográfica ao relatar uma atrocidade. Ao mesmo tempo, a lâmpada no centro superior da tela a iluminar a barbárie, pode sugerir o *flash* da câmera, que parece contemplar a cena como um olho, o olho do fotógrafo.

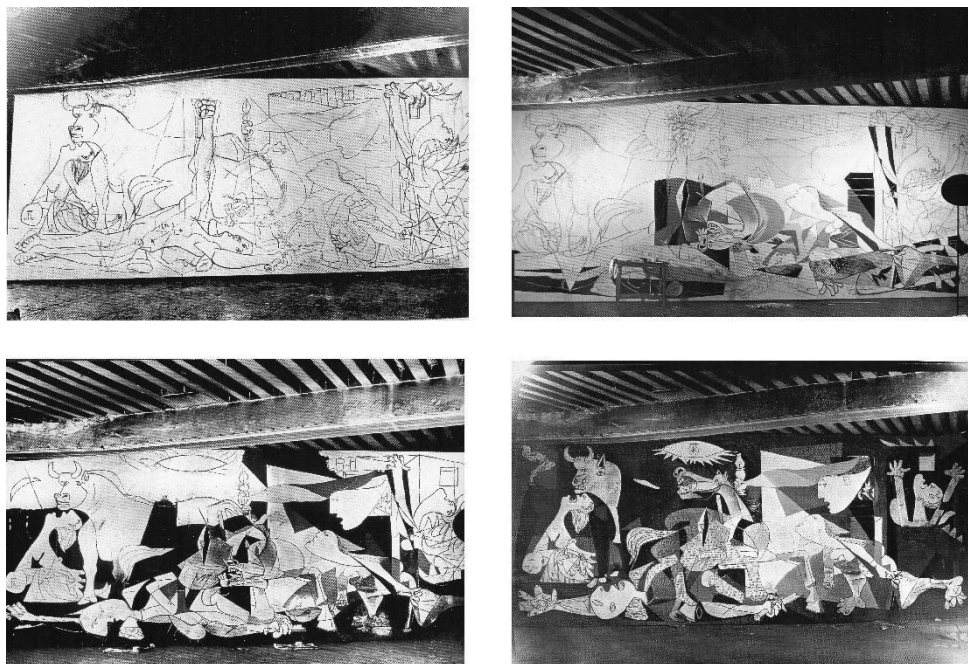


Fig. 45: *Sem título* [Evolução de Guernica] (MAAR, Dora, 1937)

A partir de 1937, Dora passou a dedicar mais tempo a pintura. Talvez o contato com Picasso tenha despertado nela seu antigo gosto pelas artes plásticas. Ele foi seu maior encorajador, afirma Caws. No início, ela pintava particularmente retratos de Picasso e seus amigos. Nesse período, Picasso retratou Dora em pinturas, desenhos e obras em papel; ela também o fotografou e pintou retratos do artista.

Em 1940 enquanto a sombra da guerra se espalhava por toda a Europa, Picasso dedicava-se a escrever poemas com a mesma intensidade com que pintava seus quadros, salienta Caws. Talvez nesse caso, acredito eu, ele tenha sido influenciado por Dora, que escrevia poemas desde 1930. Durante a ocupação alemã na França (1940-1944), o casal permanece em Paris ao lado dos amigos Nusch e Paul Éluard; Jacqueline e André Breton partem para Nova York. O período da ocupação marcou profundamente Dora Maar, colocando seus nervos à prova. Em 1942, num momento de desespero, ela escreve:

Hoje é uma outra paisagem neste domingo do fim
do mês de março de 1942 em Paris o silêncio é
tão grande que os cantos dos pássaros domésticos são como
pequenas chamas claramente visíveis. Estou desesperada.

Mas deixemos tudo isso⁴ (MAAR *apud* CAWS, 2000, p. 162).

Dora Maar abdicou da fotografia para se dedicar a pintura e durante a Ocupação alemã ela seguiu pintando. Caws evidencia a atenção extrema que a artista dispensava sobre um único objeto: um despertador ou o caule de uma flor. As naturezas mortas dessa época eram resquícios dos ensinamentos de seu mentor, Sougez, e da “*nouvelle photographie*”, que defendiam a concentração absoluta no objeto; os *close-ups*, por vezes difíceis de sustentar, provocavam a sensação de sufocamento. Segundo a também pintora francesa Françoise Gillot, partindo de um objeto, as telas de Dora Maar aludem à solidão e ao vazio que os envolve na penumbra (*apud* CAWS, 200, p. 172). A partir de 1944 ela participa, frequentemente, de várias exposições. Numa delas, seu amigo André Masson se desculpa por não ter podido comparecer: “soube dos quadros que compunham a exposição, eu gostei muito, sobretudo o da gaiola” (*apud* CAWS, 2000, p. 172).

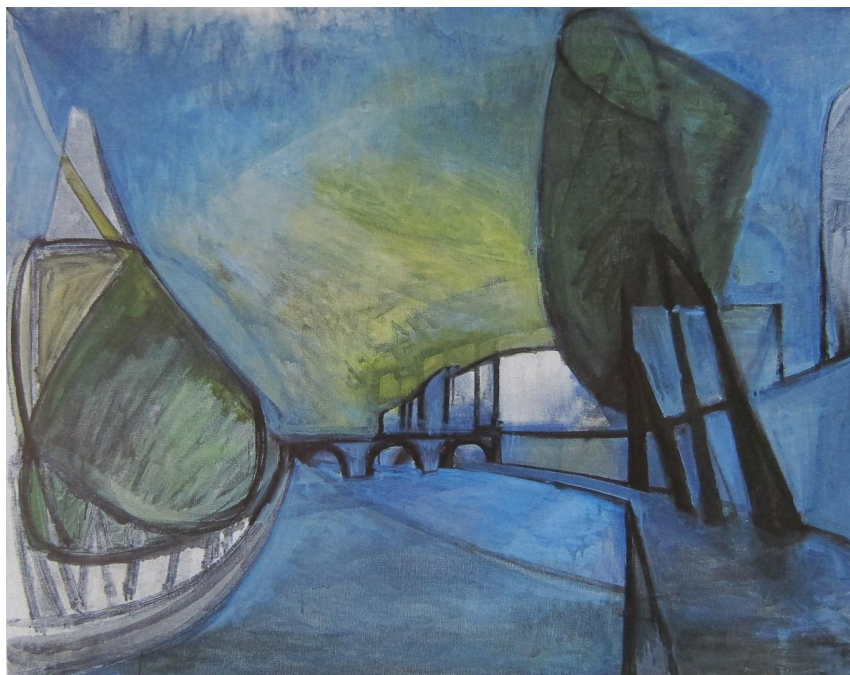


Fig. 46: Os cais do Sena (MAAR, Dora, 1944)

⁴ Aujourd'hui c'est un autre paysage dans ce dimanche de la fin du mois de mars 1942 à Paris le silence est si grand que les chants des oiseaux domestiques sont comme des petites flammes bien visibles. Je suis désespérée. Mais laissons tout cela.

O ano de 1946 foi difícil para Dora. O fim de seu relacionamento com Picasso e a morte prematura de sua amiga Nusch Éluard deixam-na profundamente abalada. Segundo algumas testemunhas, ela passou a se comportar de maneira estranha: mudanças repentinas de humor e alucinações. Depois de um “comportamento bizarro” no Catalan, ela sofreu uma crise nervosa. Picasso e Paul Éluard levaram-na para a clínica de *Saint-Mandé*, deixando-a sob os cuidados do Dr. Jacques Lacan. Ela foi internada e submetida a choques elétricos e, em seguida, iniciou um tratamento psicanalítico. Mais tarde, ela diria: “todos pensaram que eu me suicidaria depois que Picasso me abandonou, mas eu não o fiz, para não dar-lhe essa satisfação” (*apud* COMBALÍA, 2014, p. 23).

São dois os caminhos tomados por Dora para superar a perda e o abandono: a pintura e a religião. No fim dos anos 1950 ela dividiu sua vida entre seu apartamento em Paris, na rue de Savoie, e sua casa em Ménerbes, onde ela costumava passar o verão. Na Provence, ela pintava natureza morta e paisagens e desenhava detalhes das montanhas e dos campos. Dora realizou uma série de pinturas de paisagens de Ménerbes (Fig. 47 e 48). Essas obras, marcadas pela delicadeza das cores e traços fluidos, ela expôs em Paris (1957) e Londres (1958). Outro trabalho relevante da artista foi a ilustração (Fig. 49) do longo poema *Sol de la montagne*, de seu amigo André du Bouchet, publicado em 1961 (CAWS, 2000, p.198).



Fig. 47: *Paisagem e céu* (MAAR, Dora, sem data)

Fig. 48: *Paisagem de Lubéron* (MAAR, Dora, sem data)



Fig. 49: *Sem título* [ilustração para *Sol de la montagne*, de André du Bouchet] (MAAR, Dora, 1961)

Aos poucos, ela foi se fechando em “uma vida de meditação, pintura e solidão”. Dora não fotografava mais, no entanto, entre os anos 1960 e 1980, ela retrabalhou alguns negativos, alcançando resultados muito interessantes: ela riscou-os, salpicou-os de açúcar e sal, sobrepôs de objetos os retratos que havia feito outrora de seus amigos, Breton, Jacqueline Lamba e Lise Deharme. Combalía (2014, p. 24), numa de suas conversas ao telefone com Dora em 1993, diz que sua voz era “firme, profunda e refinada”: “eu tinha a impressão de falar com uma mulher muito inteligente, culta, grande observadora, reservada e discreta”. Nenhum resquício da depressão, tristeza ou amargura. Paralelamente à meditação e à oração, a pintura fez parte da rotina diária que a ajudou a recuperar a estabilidade emocional e espiritual, como evidenciam os cadernos (não publicados) de Dora estudados pelas historiadoras.

Em 1990, o galerista e crítico de arte Marcel Fleiss organizou uma exposição dos quadros de Dora. A artista exigiu olhar, com antecedência, o prefácio que compunha o catálogo, corrigindo alguns fatos e datas, e advertiu que não compareceria à *vernissage*. Após a exposição, Fleiss tomou conhecimento das fotografias que ela mantinha guardadas em seu apartamento e lhe fez uma oferta de compra. A negociação foi difícil, conta Fleiss, pois Dora

pedia um valor exorbitante pelas imagens; ela equiparava suas fotos às de Man Ray e Brassai, e por esse motivo elas eram tão valiosas quanto (evidentemente, concordo). Por fim, Fleiss comprou cerca de duzentas fotos. Ele deixou que o Museu Centre Pompidou escolhesse as principais e as demais vendeu para colecionadores (FLEISS, 2013).

A obra fotográfica e a pintura de Dora continuavam suscitando interesse de galeristas e historiadores de arte. Em 1995, dois anos antes de sua morte, foi organizado em Valence uma exposição com grande repercussão: a única grande exposição dedicada especificamente ao seu trabalho fotográfico. Nessa ocasião, o catálogo publicado incluía um ensaio acompanhado de uma biografia escrita por Victoria Combalía. Dora Maar continuou escrevendo poemas e pintando até os últimos dias de sua vida. Ela morreu em 16 de julho de 1997, deixando cerca de 2500 fotografias “que testemunham uma voz e uma sensibilidade dentro do panorama da fotografia francesa dos anos 1930”. A historiadora conclui:

É a memória de uma personalidade fascinante, mutável e complexa. Menina rica em Buenos Aires, ativista política e mulher livre na juventude, fotógrafa profissional, ativa e distante, mas capaz de viver uma paixão ardente como aquela por Picasso, personagem social, católica fervorosa, pintora, eremita, mulher procurando por si mesma (COMBALÍA, 2014, p. 24).

Em meados do ano anterior, precisamente entre os dias 05 e 29 de junho, período que coincidiu com a fase final do desenvolvimento desta pesquisa, ocorreu no Centre Pompidou, em Paris, a maior exposição já dedicada ao trabalho de Dora Maar na França. Cerca de 500 obras (entre fotos, pinturas e documentos) revelaram os aspectos de sua criação. Ela, que primeiro se consagrou como fotógrafa de moda e surrealista, e em seguida como pintora, além de poeta, goza hoje de um reconhecimento inegável, afastada do estereótipo de amante e musa ao qual seu relacionamento íntimo com Pablo Picasso a limitava. A exposição, sob a curadoria de Damarice Amao e Karolina Ziebinska-Lewandowska é coproduzida com o Museu J. Paul Getty de Los Angeles e em colaboração com a Tate Modern (Londres), para onde a exposição seguirá este ano.

2 A IMAGEM EM ROLAND BARTHES

“Somente o invisível nos comove.”
Théodore Jouffroy

Neste capítulo, tratarei de Roland Barthes (1915-1980), um dos mais importantes pensadores do século XX, cujas tentativas de classificação enquanto semiólogo, teórico, estruturalista, etc. naufragaram diversas vezes diante da diversidade de sua obra. Roland Barthes persiste como uma figura ambígua. Ao me direcionar aos estudos de Thiphaine Samoyault, Leyla Perrone-Moisés, Laura Taddei Brandini e àqueles desenvolvidos pelo próprio Barthes, digo seguramente sem surpresa alguma: Barthes foi um grande escritor. Para além de um “autor atemporal”, Leyla Perrone-Moisés (2012, p. 208) declara que Barthes é “um autor de longa duração”, uma vez que, mesmo muito tempo depois de sua morte, a maior parte de seus escritos e propostas se mantêm atual, talvez, entre todas as demais qualidades, devido ao fato de sua obra explorar múltiplos assuntos, como, por exemplo, o teatro, a fotografia, o cinema, a música e as artes.

Roland Barthes foi, assim, um autor múltiplo. Responsável pela desconstrução de um pensamento totalizante e hermético, quebrou paradigmas e rompeu com a forma clássica de escrita. Perrone-Moisés, escritora e importante tradutora da obra de Barthes no Brasil, comenta na apresentação do livro *Crítica e verdade*, publicado em 1970 e traduzido por ela, que a obra de Barthes “não se apresenta como algo acabado, fechado”; antes, “caracteriza-se por uma ‘suspensão de sentido’”, o “que permite uma constante reformulação”. Dessa forma, o “*sentido*” (em vez de “*um sentido*”) no texto torna possível várias leituras, múltiplas interpretações (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 8).

Essa característica barthesiana do mutável, que a todo momento alterava seu ponto de vista de maneira provocadora, num constante vaivém, acabava por intrigar os leitores e a crítica:

O que mais incomoda as pessoas é que R.B. não para quieto. O desmistificador das ideologias (*Mithologies*) agradou à esquerda; o estruturalista tornou-se suspeito de formalismo. O semiólogo (*Éléments de sémiologie, Système de la mode*)

agradou aos espíritos objetivos, “científicos”, o desmistificador do estruturalismo e da semiologia pareceu-lhe irresponsável. O reivindicador do prazer do texto (*Le plaisir du texte*) e o crítico romanesco de si mesmo (*Roland Barthes por Roland Barthes*) conseguiu agradar e desagradar pelo que não é (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 110-111).

É notável que a obra do escritor francês é vasta e diferenciada. No entanto, aqui procuro me concentrar na reflexão a respeito da representação fotográfica, especificamente nos conceitos de *studium* e *punctum* criados e desenvolvidos por Roland Barthes no seu último livro publicado em vida, *A câmara clara* (1980). Das definições desses conceitos tratarei mais adiante.

Um pouco antes de me debruçar sobre a fotografia e os conceitos propostos por Barthes na obra citada, recordo que o interesse do autor pela imagem estática se deu muito antes, ainda em *Mitologias* (1957), na qual a imagem fotográfica rendeu-lhe alguns capítulos. Os 56 textos escritos entre 1954 e 1956 em que Barthes reflete sobre alguns mitos do cotidiano francês são, para Etienne Samain (2005, p. 116), como “pequenos flashes”. Nesses flashes lançados sobre um momento de luta livre, uma fotografia do abade Pierre ao lado de membros da Igreja católica ou mesmo imagens de atores famosos, como Greta Garbo, Barthes procurava desconstruir semiologicamente a linguagem mistificadora da chamada cultura de massa.

Ao tecer uma “crítica ideológica da linguagem da cultura dita de massa”, ao mesmo tempo que propunha “uma primeira desmontagem semiológica dessa linguagem” (BARTHES, 1980, p. 181), o autor procurava fazer o leitor refletir sobre o significado do “efeito de real”⁵. Mesmo *Mitologias* antecedendo em mais de vinte anos *A câmara clara*, existe uma coerência (assim como em toda a produção barthesiana) entre as obras, no que se refere à crítica da imagem

⁵ Escrito primeiramente em 1968 e posteriormente publicado na obra *O rumor da língua* (2004). No texto intitulado “O efeito do real”, Barthes chamou de “pormenores inúteis” as descrições que compõem a estrutura da narrativa garantindo o efeito de que “aquilo se passou realmente”; que a enunciação do real “[...] não precisa ser integrada numa estrutura e que ‘o ter estado presente’ das coisas é um princípio suficiente da palavra” (BARTHES, 2004, p. 188). Acerca desses pormenores descritivos presentes em algumas obras tradicionalmente realistas, ele pontua que sua significação só pode ser a “ilusão referencial”: “o barômetro de Flaubert, a pequena porta de Michelet afinal não dizem mais do que o seguinte: *nós somos o real*; [...] a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo: produz-se um *efeito de real* [...]” (BARTHES, 2004, p. 190; grifos do autor).

fotográfica. Além disso, é possível refletir a respeito de uma possível aproximação de “mito”, definido pelo autor no posfácio de *Mitologias*, com o *studium*, termo apresentado anos mais tarde em *A câmara clara*, junto ao *punctum*.

No posfácio intitulado “O mito, hoje” encontra-se o que Barthes entende por mito. “O que é um mito hoje?”, pergunta o autor para responder em seguida: “Darei desde já uma primeira resposta, muito simples, que concorda plenamente com a etimologia: *o mito é uma fala*” (BARTHES, 1980, p. 131). Ele continua advertindo que não se trata de uma fala qualquer, antes, “são necessárias condições especiais para que a linguagem se transforme em mito”. Portanto, esclarece Barthes, “o mito é um sistema de comunicação, é uma mensagem”; “é um modo de significação, uma forma”.

Nos ensaios que compõem a obra, Barthes desmascara – ou desmonta – vários mitos. Um deles me chamou bastante a atenção. Intitulado “Fotos-choque”, texto no qual o autor trata de uma exposição realizada na galeria do Museu d’Orsay, em Paris, onde a maior parte das fotografias reunidas para chocar o público, afirma Barthes, não produzem o menor efeito, pois o fotógrafo, na ânsia de querer capturar todo o sofrimento que descreve, acaba por elaborar de forma exagerada e excessiva o seu tema.

Assim, as fotos terminam por falar demais e não permitem ao leitor nenhuma emoção. São, como diz Barthes, “comida sintética”, em que o criador (o fotógrafo), ao buscar chocar seu público captando com toda sua habilidade técnica o horror do acontecimento, torna o espetáculo “construído demais”, “intencional demais”, cuja imagem não provoca nenhum efeito: “não ressoa, não perturba, a nossa recepção fecha-se rapidamente demais sobre um signo puro; a visibilidade perfeita da cena, a sua *in-formação* dispensa-nos de receber em profundidade o escândalo da imagem”. Por fim, “reduzida ao estado de pura linguagem, a fotografia não nos desorganiza” (BARTHES, 1980, p. 68).

Diante disso, torna-se inevitável uma aproximação entre o mito e o que Barthes denominaria anos mais tarde, em *A câmara clara*, de *studium*, que quer dizer, primeiramente, estudo, uma espécie de educação, de informação que permite o espectador reconhecer as intenções do fotógrafo presentes na imagem. Toda a habilidade técnica, assim como o caráter comunicativo da imagem que transmite uma mensagem, está relacionada ao que Barthes

chamará de *studium*. É como se *Mitologias* (ou alguns ensaios presentes nesta obra) fosse sintoma da sua *Câmara clara*, obra em que, anos depois, Barthes recordaria o mito, assim como o “choque” presente nas fotografias. Assim, reconhecer o *studium* numa foto é como identificar os “mitos” do fotógrafo.

Quatro anos depois, o escritor volta a abordar o tema da fotografia em “A mensagem fotográfica” (artigo escrito originalmente em 1961 e, em seguida, inserido no volume *O óbvio e o obtuso*), no qual tentava elaborar um sistema de análise da fotografia de imprensa. As imagens são reproduções analógicas da realidade, assim como o desenho, a pintura, o cinema, o teatro e, nesse texto, discute-se o fato de a fotografia ser uma mensagem sem código ou uma mensagem contínua.

De acordo com Barthes, a imagem fotográfica carrega consigo uma mensagem suplementar, um segundo sentido, cujo significado remete a uma certa cultura da sociedade que a recebe. Percebe-se que, no caso da fotografia, não há necessidade de se desenvolver uma segunda mensagem – como uma legenda ou texto – já que a primeira preenche totalmente sua substância (BARTHES, 1990, p. 13). “Tudo o que podemos dizer de melhor é que o *objeto fala*, induz, vagamente, a pensar” (BARTHES, 2015, p. 36; grifos do autor), ou seja, as imagens falam, elas conduzem à reflexão, sugerem um sentido que não a letra, impelem à *pensatividade*⁶.

Em outro texto significativo, escrito em 1970 e intitulado “O terceiro sentido: notas de pesquisa sobre alguns fotogramas de S. M. Eisenstein”, o autor desenvolve dois conceitos, anteriores ao *studium* e *punctum*, que também contribuirão para o direcionamento da leitura das fotografias de Dora Maar trabalhadas neste estudo. Ao analisar fotogramas de *Ivan, o terrível* (1944) e de *O encouraçado Potemkin* (1925), do cineasta soviético Sergei Eisenstein (1898-1948), Barthes indica três níveis de sentido: 1º) o *Informativo*: relacionado ao figurino, às personagens, ao cenário; é o nível da *comunicação* que transmite uma mensagem. 2º) o *Simbólico*: é o nível da *significação*; relacionado ao simbolismo referencial, diegético e histórico. 3º) o *Terceiro sentido*: é o nível da *significância*, que faz menção ao significante e não a significação; extrapola o referencial (BARTHES, 1990, p. 45-46).

⁶ Termo cunhado por Roland Barthes em *A câmara clara* (2015, p. 52).

Para o autor, o sentido simbólico é intencional, procura-se o destinatário da mensagem, vai a seu encontro. Barthes o denomina *óbvio*, uma vez que se apresenta de maneira natural. Óbvio é, portanto, aquilo que é imposto, colocado lá de propósito, possuidor de um valor estético que enfatiza o sentido; é dotado de realismo e tem ligação com a verdade. A Barthes interessa apenas dois sentidos: o *óbvio* (simbólico, significação) e o *obtuso* (significância). Assim, o terceiro sentido é obtuso e classificado como uma expressão que vem facilmente, como algo que é “demais”, “fugidio”. De acordo com o autor, nota-se que obtuso é aquilo que é “velado”, que tolda os sentidos. O obtuso tem o poder de perturbar (contradizer).

O sentido obtuso parece desdobrar suas asas fora da cultura, do saber, da informação; analiticamente, tem algo de irrisório; porque leva ao infinito da linguagem, poderá parecer limitado à observação da razão analítica; pertence à classe dos trocadilhos, das pilhérias, das despesas inúteis; indiferente às categorias morais ou estéticas (o trivial, o fútil, o postiço e o pastiche), enquadra-se na categoria do carnaval. *Obtuso* convém, pois, perfeitamente (BARTHES, 1990, p.48).

Além de ser contrário ao óbvio, Barthes acredita que o sentido obtuso é carregado de uma certa “emoção” e que a beleza pode “intervir com um sentido obtuso”, uma vez que é dotada de um certo “erotismo que inclui o contrário do belo e o próprio exterior da contradição” (BARTHES, 1990, p. 52-53). Entende-se que o sentido obtuso é o limite, a inversão, o que desestabiliza (aquilo que punge, talvez?). Além disso, ele não se encontra na língua ou em todo/*qualquer* lugar, mas *em algum lugar*, na maneira singular de se ler (ver) a vida e, conseqüentemente, o próprio real.

O escritor francês compartilha sua insegurança em descrever o sentido obtuso. Sobre a impossibilidade de nomeá-lo, Barthes (1990, p. 54) compreende que:

O sentido obtuso é um significante sem significado; daí a dificuldade para nomeá-lo: minha leitura fica suspensa entre a imagem e sua descrição, entre a definição e a aproximação. Se não se pode descrever o sentido obtuso, é que, ao contrário do sentido óbvio, não copia nada: como descrever o que não representa nada? O “traduzir” pictórico das palavras é, aqui, impossível.

A imagem permite o entendimento mesmo sem o uso da palavra, da mesma forma que em “A mensagem fotográfica” Barthes diz ser impossível descrevê-la. O autor ainda explica que o sentido obtuso está fora da linguagem, porém, na interlocução, ele *perturba* e esteriliza a metalinguagem, e as razões para isso são: o sentido obtuso é descontínuo; é um efeito de distanciamento em relação ao referente. É, de fato, um significante sem significado. Se o obtuso pudesse ser descrito, “teria o mesmo corpo do haikai japonês: gesto anafórico (figurativo?) sem conteúdo significativo, que suprime o sentido” (BARTHES, 1990, p. 55).

Em seguida, no ano de 1977, por ocasião do lançamento do livro do fotógrafo americano Richard Avedon, Barthes publica na revista *Photos* um texto chamado “*Tels*”. Admirado com a capacidade do fotógrafo de fazer fotos “imóveis” e ao mesmo tempo “inesgotáveis”, declara: “o que fascina é ao mesmo tempo morto e vivo”. Os corpos fotografados por Avedon são comparados a cadáveres pelo autor, “mas estes cadáveres têm olhos vivos, que te olham (observam) e que pensam: esta arte realista é também uma arte fantástica”. Apesar de, atualmente, tentarem aprisionar a fotografia em dois conceitos (“Fotografia de arte” ou de “reportagem”), afirma Barthes nesse texto, ela é “uma meditação complexa, extremamente complexa, sobre os sentidos”. Para o autor, a evidência na imagem é sempre outra coisa: “o inesgotável, o intratável da Fotografia” (o desejo, talvez?); um recomeçar sem fim (OC, V, 2002, p. 299-301).

No mesmo ano, Barthes comenta algumas fotos de Daniel Boudinet sob o título “*Sur des photographies de Daniel Boudinet*”. Nesse artigo, o autor entende que a foto é como a palavra, uma forma que transmite uma mensagem, que quer dizer “imediatamente alguma coisa”; “sou forçado a ir ao sentido” ou, pelo menos, atribuir um sentido àquilo que vejo. Assim, o “estatuto” da fotografia é “paradoxal”: “a forma surge apenas para se ausentar em favor de um suposto real (suposta realidade): a da coisa dita ou da coisa representada” (OC, V, 2002, p. 317).

Um ano depois, escreve “Bernard Faucon” para a revista *Zoom*. Acerca das fotos de Faucon, Barthes declara que elas provocam espanto, e, diante da insuficiência das palavras, o autor se serve do “satori”, definido como abalo, sacudida, mergulho que atravessa bruscamente o sujeito e o ilumina (ou o afeta). Para o autor, isso acontece em decorrência do choque de linguagens diferentes,

do encontro (da união) de espécies naturais heterogêneas propostos pelo fotógrafo: manequins em meio a uma multidão de objetos reais, familiares, engajados na cena cotidiana. É como se o fotógrafo arranjasse a cena a ser fotografada; ele produz exatamente um quadro vivo. A partir da cena imóvel, finge: ela torna vivo, animado, o que não é. Faucon não fotografa um quadro vivo, ele produz uma fotografia que reproduz um quadro vivo (OC, V, 2002, p. 471-474).

Esses textos, comentários tecidos acerca do trabalho de diversos fotógrafos, ajudam a compreender o crescimento do interesse de Barthes pela fotografia, que culmina, anos mais tarde, na publicação de *A câmara clara*. Entretanto, é possível localizar o início desta reflexão do escritor francês em relação à fotografia no final da década de 1960, como indica o biógrafo Jean Louis Calvet.

No ano de 1969, Roland Barthes esteve no Marrocos, onde ministrou aulas na Faculdade de Letras de Rabat. Nesse período, conforme encontro na biografia de Calvet, durante um jantar na casa de Michel Bouvard (um dos orientandos de Barthes), este comenta que havia tirado milhares de fotos de seu filho desde que nascera até os três anos e meio de idade. Diante disso, Barthes responde: “Eis o tema tão procurado de sua tese. Pergunte a você mesmo o porquê dessas fotos...” (CALVET, 1993, p. 199). Depois da tese sobre a semiologia da fotografia defendida por Bouvard sob sua orientação, o interesse de Barthes pela fotografia só fez crescer. Da mesma forma que fez Bouvard, assim fez também Barthes anos depois, ao se colocar diante de imagens diversas localizando nelas o *punctum*, para, em seguida, refletir sobre fotos de sua própria mãe, resultando na produção de *A câmara clara*. É perceptível que seu verdadeiro interesse está na ligação afetiva que a foto representa. Em determinado trecho do livro, o escritor menciona o fato ocorrido em 1969: “Eu parecia com esse amigo que só se voltara para a Foto porque ela lhe permitia fotografar seu filho” (BARTHES, 2015, p. 26).

Ainda na esteira de Calvet, acredito ser importante citar outra passagem. Em 1977, Barthes foi convidado pela estação de rádio *France Culture* a fazer uma espécie de balanço de sua carreira até ali, que resultou em três encontros: o primeiro sobre a vanguarda, o segundo sobre a literatura e o terceiro dedicado ao “prazer da imagem”. Nessa época, ao falar de fotografia, o escritor revela que

gostaria de “ir ver” do que isso se trata, para então, mais tarde, desenvolver as ideias em *A câmara clara* (CALVET, 1993, p. 242).

Todo esse resgate do interesse barthesiano pela imagem fotográfica nos conduz para a produção de seu derradeiro livro. Essa obra teve uma dupla origem: a primeira recai sobre a encomenda do *Cahiers du Cinéma*, que pediu ao escritor um texto breve sobre o cinema, momento no qual ele declara que “nada teria a dizer sobre cinema, mas sobre fotografia, talvez...”; a segunda se levanta como consequência de um luto. Assim, ele parte de uma reflexão dolorosa acerca do luto, sobre a tristeza decorrente da morte recente da mãe. A primeira parte do livro trata de fotos públicas e do interesse do autor (por razões políticas ou culturais) por certas imagens; a segunda, centrada numa imagem privada (da mãe), se constrói de maneira afetiva, pois fala a respeito da forma como uma foto pode nos atravessar, provocar afeto, nos emocionar.

Além disso, é relevante acrescentar uma breve reflexão a respeito do subtítulo dessa obra: *Nota sobre a Fotografia*. Barthes esclarece, numa das entrevistas publicadas nas *Oeuvres Complètes V* (2002, p. 930), que escolheu “nota” por se tratar de um livro breve, sem nenhuma pretensão enciclopédica, apenas uma proposição. Nesse caso, “nota” adquire sentido de anotação, de comentário.

Por outro lado, Etienne Samain, em seu texto “Um retorno à *Câmara Clara*: Roland Barthes e a Antropologia visual” (2005, p. 122), chama a atenção para o sentido musical do termo, o que se confirma na seguinte afirmação do próprio Barthes: “A fotografia deve ser silenciosa (há fotos tonitruantes, não gosto delas): não se trata de uma questão de ‘discrição’, mas de música”. Para ele, a fotografia induz a pensar ao mesmo tempo que se torna pensativa quando a retiramos de seu “blá-blá-blá costumeiro”, isto é, daquilo que faz parte do sentido *Informativo*, que comunica, que transmite uma mensagem, que é óbvio. Deve-se, para ele, “fechar os olhos, deixar o detalhe remontar sozinho à consciência afetiva” (2015, p. 52).

O livro *A câmara clara* é dividido em duas partes compostas por 48 fragmentos escritos em 48 dias (de 15 de abril a 3 de junho de 1979). No início, percebe-se a estrutura de um texto próximo ao ensaio. Porém, a partir da segunda parte, torna-se evidente um relato mais pessoal, mais autobiográfico, caracterizado pela utilização da primeira pessoa do singular e pela constituição

de uma narrativa. Como observa Rodrigo Fontanari, em *Roland Barthes e a revelação profana da fotografia* (2015), a estrutura do livro lembra um diário e sua divisão e subdivisões (capítulos, fragmentos) conferem à obra certa semelhança a uma sessão fotográfica. De acordo com Fontanari, as poses levam a pensar na obra *A câmara clara* como uma revelação de dois rolos de filme fotográfico de 24 poses cada, uma vez que o livro está dividido em duas partes simétricas, cada qual composta por 24 breves e pontuais meditações fenomenológicas acerca da imagem fotográfica (FONTANARI, 2015, p. 66).

Na primeira parte (até o fragmento 23), Barthes (2015, p. 13) procura apreender “a qualquer preço” o que a fotografia era “em si e por que traço essencial ela distinguia-se da comunidade das imagens”. Porém, no último fragmento dessa primeira parte, o autor se dá conta de que “ainda não tinha descoberto a natureza (o *eidos*) da Fotografia”. Era necessário descer um pouco mais para encontrar sua *evidência*:

Eu tinha de convir que meu prazer era um mediador imperfeito e que uma subjetividade reduzida a seu projeto hedonista não podia reconhecer o universal. Eu tinha que descer mais em mim mesmo para encontrar a evidência da Fotografia, essa coisa que é vista por quem quer que olhe uma foto e que a distingue, a seus olhos, de qualquer outra imagem (BARTHES, 2015, p. 54).

A segunda parte, por sua vez, é mais pessoal e revela a experiência do autor diante das fotografias e o seu vínculo com o passado, com um luto, com uma falta. Toda essa compilação acerca do escritor francês, algumas de suas obras (especificamente *A câmara clara*) e sua relação com a imagem fotográfica, se faz necessária, visto que a leitura das fotografias de Dora Maar será realizada sob a perspectiva do olhar do autor frente à imagem, além de ser pautada nos conceitos por ele desenvolvidos. Lanço-me, portanto, nessa dissertação a uma tentativa de compreender o olhar barthesiano.

É interessante notar que o texto em que Barthes se propõe a refletir sobre a fotografia começa com uma fotografia. Na contracapa do livro *A câmara clara* há uma foto, intitulada *Polaroid*, de Daniel Boudinet (1979) – é importante ressaltar que todas as fotografias que compõem o livro foram escolhidas pelo autor. A imagem revela uma pequena fresta de uma cortina levemente entreaberta; a fresta tem formato triangular. É possível imaginar que, por trás

daquela cortina, tudo se mostra mais claro e iluminado. É como um convite para olhar por essa fresta, para a luz, como se a capa do livro fosse a cortina e nós um público convidado a descortiná-lo. O livro, então, seria essa luz que ilumina nosso intelecto. Ou, ainda, é como se Barthes quisesse sintetizar toda a escrita numa imagem, enfatizando a sua busca pela essência, pela “evidência clara” que ele vislumbrava na fotografia.



Fig. 50: *Polaroid* (BOUDINET, Daniel, 1979) (reprodução *A câmara clara*)

Essa obra figura a busca do autor pela essência da fotografia, entretanto, ela não deve, jamais, ser reduzida a uma teoria do signo fotográfico. Apesar de ser uma produção intelectual, *A câmara clara* é atravessada por traços biográficos (ou *biografemas*⁷) e pelo afeto. O que se iniciou como uma reflexão teórica, acabou por tomar um rumo mais “afetivo”. Tendo diante de si fotografias da mãe e outras fotografias nas quais o olhar do sujeito encontra o nosso,

⁷ A noção de *biografema* aparece pela primeira vez no prefácio de *Sade, Fourier, Loyola* (1971). O *biografema* não é biografia, propriamente, ele pode ser entendido como elementos biográficos. Barthes utiliza vestígios, características de pessoas reais ao considerar apenas alguns traços corporais, alguns pormenores, cacos de vida, singularidades que remetem aos sujeitos evocados, aos autores estudados na obra *Sade, Fourier, Loyola*. O autor retoma a noção de *biografema* em *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975) - um livro composto por fragmentos e fotografias -, ao se referir aos “traços miúdos reunidos em cenas fugidias”: “O *biografema* nada mais é do que uma anamnese factícia: aquela que eu atribuo ao autor que amo” (BARTHES, 2003, p. 126, grifos do autor). Por fim, em *A câmara clara* (1980), Barthes recupera a noção de *biografema* quando compara História e fotografia: “Do mesmo modo, gosto de certos *traços biográficos* que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses *traços* de ‘*biografemas*’; a fotografia tem com a História a mesma relação que o *biografema* tem com a biografia” (BARTHES, 2015, p. 31-32, grifo meu).

Barthes declara que “a Fotografia tem esse poder, [...] de um olhar direto nos olhos” (BARTHES, 2015, p. 91).

Fontanari assevera que, além de tratar da fotografia e da morte, *A câmara clara* também se direciona ao sublime do olhar. Para ele, “o signo só existe e se atualiza no olho do outro”; é esse “olhar capturado que dá sentido ao universo sógnico”. Assim, “olhar é antes de tudo interpretar”. Resultado de uma elaboração “cognitiva que busca compreender e traduzir uma forma de pensamento em outra, a imagem representa um objeto que está fora dele e se apresenta à mente do espectador”, que a transformará em outro signo onde seu sentido se reproduz (FONTANARI, 2015, p. 74). É a constatação de que a nossa mediação com o mundo se dá pelo olhar; nosso próprio corpo é um *medium* (meio) que gera imagens interiores e recebe imagens exteriores. É porque olhamos que a imagem existe.

A questão do olhar em *A câmara clara* parece mais complexa para Fontanari, uma vez que “suscita esse olhar a ir ver as imagens alhures”. Para ele, isso requer um “contato direto, palpável, sensual com esse mundo sensível que nos envolve”, ou seja, “fora dessa condição de simples superfície da imagética” (FONTANARI, 2015, p. 74). Nessa obra em que Barthes buscava “o grau zero do olhar”, ele observa que a foto é objeto de três práticas: “fazer, suportar e olhar” (BARTHES, 2015, p. 17).

Barthes tratava as mensagens fotográficas pela perspectiva do observador e não daquele que as produz. Nesse sentido, surgem três noções barthesianas designadas como: *Spectador* (todos nós que olhamos); *Operator* (o fotógrafo) e *Spectrum* (o alvo, o referente, aquele que é fotografado) (BARTHES, 2015, p. 17). De maneira imaginária, diante da passagem do corpo para a imobilidade, o sujeito torna-se espectro, embalsamado pelo gesto do fotógrafo que fixa para sempre sua imagem.

Nesse ínterim, é impossível não refletir a relação da câmera fotográfica como câmara mortuária, uma vez que ela é a responsável pela transformação do sujeito em objeto, empalhando-o, mumificando-o. É a morte por meio da imagem. Todas estas questões levantadas por Barthes revelam uma relação com a morte: a morte do momento, do presente, do sujeito. Toda fotografia é o retorno do morto, pois aquele que ali se encontra já não existe mais. Quer o

sujeito já esteja morto ou não, “qualquer fotografia é essa catástrofe”, afirma Barthes (2015, p. 81).

Pode-se estabelecer, aqui, um primeiro paralelo com Dora Maar a partir de uma relação de contrários. Enquanto ela ocupa a posição de produtora de imagens (o *Operator*), surpreendendo alguma coisa ou alguém pelo pequeno orifício da câmera, da mensagem fotográfica, Barthes é espectador: “é tudo que posso fazer, já que não sou fotógrafo”, pontua (2015, p. 34).

O título “A câmara clara” torna evidente a referência à fotografia. Contudo, não se pode negar que Barthes joga com certo paradoxo. Enquanto a maioria dos autores optaram pelo uso do termo “caixa preta” – como Vilém Flusser, por exemplo, na obra *Filosofia da Caixa Preta* (1983) – para tratar da imagem fotográfica, Barthes, ao contrário, fala em “câmara clara”, o ancestral do que hoje conhecemos por *câmera obscura*, e que consiste num processo bastante simples e rudimentar de fabricação de imagens.

Philippe Dubois (2012, p. 130) em *O ato fotográfico*, assinala que a câmara clara (*camera lucida*), inventada em 1807 por W.H. Wollaston, não deixa de funcionar como a *camera obscura*, sob a mesma lógica indiciária, ambas fazem parte de um processo ótico de obter imagens por cópia direta.

O princípio de funcionamento da câmara clara é muito simples, explica Dubois. Trata-se do olho do telescópio munido de um prisma, um jogo de espelho e lente, fixado a uma haste imóvel presa em uma mesa de desenho. Para que a reprodução aconteça, basta que “o ‘pintor’ ajuste seu olho no visor, enquadre seu objeto e deixe sua mão correr pelo papel, traçando simultaneamente na folha o que o olho vislumbra” (DUBOIS, 2012, p. 131).

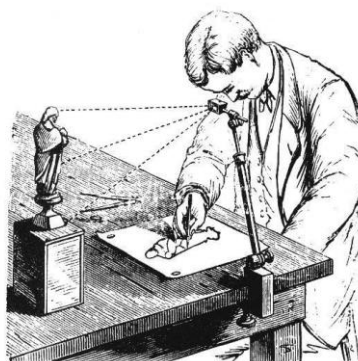


Fig. 51 e 52: *Camera lucida* (WOLLASTON, William H.) (reprodução *O ato fotográfico*)

A diferença entre a câmara clara e a escura reside no fato de a primeira ter a representação de forma direta: “nada de tela, de projeção ou de decalque: nada de intermediário. Aquilo passa diretamente do olho à mão, é como se o próprio corpo do pintor, ou pelo menos seu cérebro, desempenhasse o papel de câmara”. De fato, a câmara clara não é diretamente utilizada pela fotografia, porém, não deixa de revelar “características do meio”, por exemplo, “o dispositivo ótico como prótese do olhar” (DUBOIS, 2012, p. 131).

Passemos a outro paralelo com Dora Maar: uma relação metafórica entre Barthes e a câmara clara e Dora e a câmara escura. Primeiro no sentido literal do termo: a referência que Barthes faz ao objeto rudimentar, utilizando-o como título da sua obra; a foto escolhida pelo autor para a abertura do livro, revelando um fecho de luz que, talvez, sirva para esclarecer o intelecto do leitor, guiando-o pelo caminho da interpretação textual e imagética, ao passo que, em Dora, há o trabalho com esse aparelho moderno na captura de imagens, buscando jogar com os elementos constitutivos da imagem (linhas, relação de luz e sombra, preto e branco) promovendo sentidos outros na imagem. Além disso, podemos entender o título da obra barthesiana como a clareza do olhar ou uma imagem que ilumina.

Segundo Fontanari (2015, p. 80), essa iluminação “diz respeito à sensibilidade, ao afeto”. Já nas imagens de Dora, há um embaçamento dos sentidos, causado, primeiramente, pela atmosfera de mistério na qual a foto é envolvida, a obscuridade do momento que a antecede e ao qual o espectador não tem acesso, como: as habilidades da fotógrafa, a escolha do tema, o foco e a definição das proporções do que permanece ou não no enquadramento; o espectador precisa ler a imagem sem saber o que a motivou.

O pensamento barthesiano, nesse caso, oferece um caminho para a leitura de uma imagem e serve-nos de orientação. Dora, ao contrário, é o olho que se esconde por trás da caixa preta (câmara escura) à espreita, tal qual a fotografia *Homem com a cabeça mergulhada em um bueiro* (Fig. 28). Além de se colocar atrás da objetiva, Dora ainda se fechava na câmara escura (laboratório fotográfico vedado à luz) para manusear e revelar os materiais fotossensíveis.

Quanto à preferência de Barthes pela expressão *câmara clara*, Fontanari avança a hipótese de uma relação maior com a presença do corpo do fotógrafo no momento do registro, bem como com o “caráter mais manual e artesanal desse tipo de trabalho”. Talvez esse gesto lhe conferisse a *aura* benjaminiana, indica Fontanari, ao fazer das imagens fotográficas mais do que uma simples representação técnica, “um algo a mais que as humaniza e que as religa ao referente” (FONTANARI, 2015, p. 76). Entretanto, o próprio Barthes (2002, p. 929) quando questionado acerca do assunto, responde que, ao escolher tal título, estava apenas jogando com uma ideia contraditória, invertendo os estereótipos.

No tocante às fotografias utilizadas (e comentadas) por Barthes na concepção de *A câmara clara*, muitos estudiosos questionaram sua escolha. O autor recorreu à revista *Nouvel Observateur Photo*, da qual extraiu o material imagético. Algumas das fotos escolhidas não são célebres, tampouco recentes; ao contrário, são fotos antigas da vida privada. Sobre isso, Barthes (2015, p. 16) esclarece: “resolvi tomar como ponto de partida de minha busca apenas algumas fotos, aquelas que eu estava certo de que existiam *para mim*. Nada a ver com um *corpus*: somente alguns corpos”.

No trecho de uma das entrevistas publicadas nas *Oeuvres Complètes* (OC, V, 2002), o autor revela que, durante a construção do livro *A câmara clara*, ele se colocava diante de várias fotografias “escolhidas arbitrariamente” e buscava refletir o que sua consciência dizia acerca da “essência da fotografia”. Por meio deste método o autor procurava saber por que certas fotografias lhe tocavam, intrigavam, agradavam, e outras não. As fotos escolhidas por Barthes para o livro são unicamente “argumentativas”, servem para falar de “certos assuntos”; correspondem simplesmente aos “momentos do texto” (BARTHES, 2002, p. 936).

Desse modo, guiado por um critério no qual prazer e desejo pudessem levá-lo a algum resultado diante de tais imagens, Barthes chegou aos conceitos de *studium* e *punctum*. Apesar de afirmar ser possível encontrar os dois conceitos em uma mesma foto, o autor estabelece uma clara diferença entre eles: o *studium* é o interesse geral e cultural, civilizado; correspondente ao trabalho do fotógrafo que tenta agradar (de certa forma) o gosto do espectador; ele informa, comunica. No entanto, constatou que certas fotografias o tocavam

para além do interesse geral; antes, algumas imagens provocavam sua sensibilidade por um *detalhe* que alegrava, cativava, surpreendia de uma forma enigmática, o que ele denominou como *punctum*: “o *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 2015, p. 29). Diante disso, o autor indica que, ao contrário do *studium*, no qual exercemos nossa consciência, o *punctum* parte da cena (foto) em nossa direção, como uma flecha, e nos transpassa.

Dessa forma, os sentidos *óbvio* e *obtusos* associam-se ao *studium* e ao *punctum*, respectivamente: o *óbvio* tal qual o *studium* é a evidência, é um sentido que vem a mim, destinatário da mensagem; e o *obtusos*, tal qual o *punctum*, pode ser descrito, mas não nomeado, “minha leitura fica suspensa entre a imagem e sua descrição”. O *obtusos* (*punctum*) perturba, desestabiliza; é ausência, o que grita em silêncio na fotografia. Em suma, o *Terceiro sentido* (ou *punctum*) é o lugar “onde cessam a linguagem e a metalinguagem articulada”; tudo o que se pode dizer de um filme ou de uma foto pode ser dito num texto escrito, “salvo o que constitui o sentido obtuso” (BARTHES, 1990, p. 57). Nesse sentido, o *punctum* é o campo do indizível, apresenta-se no “campo cego” da imagem: “Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos”, arremata Barthes (2015, p. 15).

Assim como o escritor diante de algumas fotografias se depara com esse detalhe que possa lhe tocar, esse “não sei o quê” que parte da imagem, sensibiliza e ilumina, eu também fui tocada diante das imagens capturadas por Dora Maar: ao vê-las, senti que algo me afetou, meu corpo reagiu diante daquilo, da imagem fotográfica diante de mim. Talvez, estivesse ali um *punctum*, meu *punctum*.

Ancorada nas reflexões barthesianas, creio que o *punctum* pode afetar cada indivíduo de maneira diferente, ou semelhante, dependendo da memória e dos saberes de cada um. Não compreendo o *punctum* como um elemento pessoal, intransferível; ele pode se repetir e até mesmo coincidir, atuando no inconsciente coletivo. Obviamente a leitura de uma imagem é, em parte, pessoal, é um produto (ou consequência) daquele que vê, mas o *punctum*, enquanto aquilo que me toca, é também (ou pode ser) aquilo que toca o outro. Cada espectador olha e lê uma imagem de forma única, no entanto isso não impede

que o *punctum* contido na cena possa nos atingir – a mim e a qualquer outro leitor – da mesma maneira.

Cabe ressaltar que *A câmara clara* não é uma teoria da fotografia, mas, em parte, uma fenomenologia, afirma Barthes (2015, p. 25), “vaga, desenvolta, cínica mesmo” que “aceitava comprometer-se com uma força, o afeto”. É necessário pontuar que esse afeto pode ser gerado, também, por meio de uma experiência coletiva ou compartilhada da obra tal como ela é concebida, com suas cores, linhas etc.

A obra *A câmara clara* figura um olhar sobre a imagem fotográfica do lugar do sujeito, do observador, e não daquele que a produz; daquele que olha e ao mesmo tempo sente-se olhado pela foto, de maneira tal que ela o fere ou perturba. Uma possível reflexão acerca da prerrogativa do olhar parte de Fontanari e seu estudo da figura mitológica de Medusa, relacionando o *punctum* à Górgona e seu olhar mortífero.

Philippe Dubois é o primeiro a percorrer a história de medo e terror suscitada pela cabeça da criatura mitológica, passando pelos congelamentos, petrificações e mortes (consequências para aqueles que ousavam encarar seu olhar) para, então, tratar da fotografia. De acordo com o poeta romano Ovídio, citado por Dubois, havia três *Górgonas*, irmãs, filhas de divindades marinhas; duas eram imortais, mas a terceira não: seu nome era Medusa. O significado de *Gorgos* em grego é: horrível, aterrorizante. Segundo a lenda, antes de se tornar um monstro assustador, Medusa era uma mulher extremamente bela. Poseidon, seduzido por sua beleza, a violentou no templo da deusa Minerva, da qual Medusa era sacerdotisa; ela, então, acabou sendo punida pela deusa que, enfurecida, transformou seus cabelos em serpentes e qualquer um que olhasse para ela seria transformado em pedra. Diante disso, observa-se que a figura de Medusa é marcada por um paradoxo de fascínio e repulsa, atração e pavor, associado à figura mitológica e ao poder de morte que emana de seus olhos; quem ousasse olhá-la era petrificado e transformado em objeto de representação. Medusa está relacionada à obscuridade, à noite e às trevas.

Fontanari, em sua análise, cita o escritor e historiador de arte Jean Clair, que a define como “guardiã entre dois mundos, aquele dos vivos e aquele dos mortos, aquele das coisas que se veem e das quais não se pode ver, aquele da ordem e da razão e aquele da loucura e do caos”. Para ele, sua natureza é dupla

e “invisivelmente ambígua” como tudo que se refere ao olhar (*apud* FONTANARI, 2015, p. 118).

Concomitante à lenda de Medusa, o mito de Perseu, um semideus, conta que o rei Acrísio, de Argos, tinha uma filha, Dânea. Desapontado por não ter um filho, o rei consulta o oráculo e este lhe diz que ele teria um neto, cujo destino era matar o avô. Aterrorizado, o rei trancou a filha numa torre e afastou seus pretendentes. Mas Zeus, disfarçado de chuva de ouro, visitou-a na torre e ela deu à luz a Perseu. O rei quando soube ficou furioso e colocou filha e neto numa espécie de arca e jogou-os no mar, mas as ondas os conduziram até a ilha de Sérifos onde foram encontrados por um pescador que os levou até o rei Polidectes; este os acolheu e lhes deu abrigo. Quando o rei passou a cobiçar Dânea, Perseu a defendeu; o rei, então, o desafiou a lhe entregar a cabeça de Medusa, que transformava quem a olhasse em pedra. Para vencer o desafio, Perseu contou com a ajuda de alguns deuses do Olimpo, que lhe ofereceram determinados instrumentos: o capacete de Hades, que tornava invisível quem o usasse, as sandálias aladas de Hermes e o escudo de Atena. Por meio do escudo, Perseu pôde fitar o reflexo da Medusa e, assim, decepou-lhe a cabeça, sem olhar diretamente para seu rosto. Com a cabeça de Medusa em um saco, Perseu voltou para Sérifo e durante um banquete, no momento de entregar a cabeça da Górgona para o rei, ele retirou-a da mochila e ergueu-a na direção deste e de seus convidados. Todos ficaram paralisados na posição que ocupavam, tornando-se estátuas de pedra, imagens, representações daquilo que foram outrora.

Nesse caminho, diante da petrificação causada pelo olhar de Medusa, penso em um novo produto que é gerado a partir do real e estabeleço um paralelo, com a foto. Assim como as pessoas que, ao encarar a Górgona, se tornaram estátuas de pedra, deixaram de ser pessoas reais, carnais, transformando-se em algo novo, algo criado a partir do que existiu, também ocorre com a foto, ela representa algo que não existe mais. A partir do movimento do dedo do fotógrafo, o que esteve diante da objetiva, pessoa ou objeto deixa de sê-lo transformando-se em nova criação, em imagem.

Diante disso, compactuo com a leitura de Fontanari: o mito de Perseu evoca, por meio de metáforas, o ato fotográfico. Primeiro, a lenda relata que o herói se encontrava munido de todas as armas (apetrechos) necessários para a

decapitação de Medusa; assim como o fotógrafo que, para capturar uma imagem, utiliza a câmera e outros acessórios específicos. Além disso, nem o herói nem o fotógrafo encaram a cena diretamente: Perseu utiliza o escudo como espelho, fitando Medusa através dele, e o fotógrafo utiliza a objetiva, mirando através de seu orifício. Fontanari observa que o corte da cabeça se assemelha à tiragem da fotografia e que ambos os acontecimentos dependem da mediação de um instrumento (FONTANARI, 2015, p.122).

O ponto comum entre o mito de Medusa e o pensamento barthesiano aponta que a imagem da Górgona aprisionada para sempre no escudo de Perseu continua a provocar pavor, como uma máscara, uma fotografia de Medusa eternizada. Tal percepção é também anunciada por Barthes ao se colocar diante de algumas fotografias e observar que elas são como “um quadro vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob o qual vemos os mortos” (BARTHES, 2015, p. 34). Penso que essa é a imagem da Górgona eternizada no escudo do herói: sua cabeça é como uma máscara; uma imagem capturada, como a fotografia que, além de anunciar o terror da morte, permite ficar cara a cara com ela.

Fontanari associa a figura aterradora de Medusa à representação do instantâneo, petrificando num curto espaço de tempo quem ousasse encará-la; o indivíduo passa, então, da vida à morte, tornando-se toda imagem diante do olhar do observador (FONTANARI, 2015, p. 125). É assim também na fotografia: num piscar de olhos, ou a partir do toque do dedo do fotógrafo sob o disparador da objetiva, o sujeito é transformado em objeto, vive uma “microexperiência de morte”, passa à imobilidade, torna-se “verdadeiramente espectro” (BARTHES, 2015, p. 20). O autor aborda o poder do olhar de Medusa associando-o com o *punctum* barthesiano, visto que o conceito também é percebido como algo aterrador, que fere e mortifica. Além disso, para Fontanari, não é simplesmente o contexto de horror e espanto capturado pelo fotógrafo que requer atenção, mas o olho e o próprio olhar do indivíduo fotografado diante da objetiva encarando tanto a câmera quanto o fotógrafo, e que, mais tarde, estarão diante do espectador e continuarão a olhar (FONTANARI, 2015, p. 131).

Nesse caminho, é notável que o *punctum* revela-se no olhar. Não no olhar daquele que foi fotografado, todavia, *pelo* olhar, por meio do olhar direcionado para a fotografia, do olhar do leitor que encara, que olha, que

observa a imagem e enxerga alguma coisa que foi capturada pelo fotógrafo e permaneceu ali. O *punctum*, além da cena fotografada, reside também no olhar do espectador que passa a ser afetado quando se coloca diante da imagem. As observações em torno do olhar de Medusa são pertinentes a esta pesquisa na sua relação com a fotografia, o ato fotográfico e o *punctum*. Seu olhar mortífero tem poder de petrificar, assim como a objetiva imobiliza um objeto ou um indivíduo. Essa correlação é marcada pelo olhar, por aquilo que fixa e mumifica o sujeito fotografado; que mortifica e fere o espectador, observador da cena apreendida pela objetiva. O olhar de Medusa, tal qual o *punctum*, afeta, de alguma maneira, aquele que pousa sobre eles o olhar.

Para Barthes (2015, p. 42), o *punctum* é, frequentemente, um detalhe, um “objeto parcial”, e assim, para ele, dar exemplos de *punctum* é o mesmo que entregar-se. Ao analisar uma fotografia de uma família negra americana feita por James van der Zee (Fig. 53), em 1926, ele observa o *studium*, o óbvio na imagem. A leitura da foto se inicia a partir de seu conhecimento cultural, isto é, com a familiaridade, responsabilidade, conformismo, “endomingamento”, esforço de promoção social para parecer-se com o branco. Além disso, Barthes afirma que todas essas características lhe interessam, mas não lhe afetam. O que punge o escritor, o sentido obtuso na foto, é a “larga cintura da irmã (ou da filha), seus braços cruzados por trás das costas, à maneira de uma colegial, e sobretudo *seus sapatos de presilha*” (BARTHES, 2015, p. 42; grifos do autor). Sem ter relação alguma com a moral ou o bom gosto, ele revela que o *punctum* nessa imagem lhe suscita uma “grande benevolência, quase um enternecimento” (2015, p. 42).

Entretanto, o que o emocionaria seria o verdadeiro *punctum* (para ele) fixado no colar que a negra trazia no pescoço, e não seus sapatos de presilhas, pois esse era o mesmo colar usado por sua tia (irmã de seu pai que nunca se casou e viveu por muitos anos junto de sua mãe). Diante disso, Barthes (2015, p. 52) constatou que o *punctum*, por mais incisivo que fosse, não era imediato, poderia se apresentar com “certa latência”.

A leitura de Barthes nos coloca algumas provocações. Por que o *punctum* de seu olhar estaria na figura da mulher negra com o colar? A imagem não parece sugerir tal observação. Estaria o escritor jogando com uma hipótese? Se, além da foto, as únicas informações que constam são a legenda “Retrato de

família” e o ano, como ele chegou a constatação de que ela nunca se casou? Como ele estabeleceu a relação daquela mulher com sua tia? De fato, não há como saber o que o levou a essa leitura, porém, caso não exista fato que conduza a essa reflexão, a leitura fica comprometida por ser demais subjetiva e hipotética.

Ora, toda leitura tem sua parcela de subjetividade, entretanto, é necessário encontrar no texto – ou na imagem – elementos que direcionem o leitor por um caminho coeso. Fotografia é criação também, é imagem montada, sobre a qual o fotógrafo ilumina, indica, consciente ou não, a direção que o espectador deverá seguir. Na foto analisada por Barthes, as linhas, os contrastes, esse jogo de luz e sombra mostram que existe um caminho por onde o leitor deverá seguir. Por que, na primeira leitura, Barthes se deteve na larga cintura da mulher? O que conduziu seu olhar a esse ponto? A construção feita pelo fotógrafo, reflito – e isto parece certo para mim.

Tanto o homem como a mulher sentada usam roupas pretas, o fundo é escuro, a parede, as cortinas, somente a mulher em pé usa um vestido xadrez, no qual as listras brancas se encontram na horizontal, principalmente na região da cintura, o que aumenta ainda mais sua circunferência. O tapete também é claro, contrastando com o piso escuro; noto poucos adereços na decoração. O rosto da mulher sentada está iluminado sobremaneira, assim como as listras brancas e a gola da roupa da mulher em pé. Atrás dela, uma fresta da cortina entreaberta permite que um fecho de luz branca incida sobre seu ombro. A posição da mulher em pé com os braços cruzados por trás das costas é curiosa, como Barthes observou, lembra uma colegial (talvez por isso ele tenha pensado nela como uma solteirona?). Isso faz parte do *studium*, é o que o fotógrafo construiu, e parte dessa construção nos traz elementos que estão no nível da informação, é o *óbvio*, tal como classificou Barthes, é perceptível pelo espectador, que investe aí sua memória, sua cultura. Mas o *punctum* também está presente na imagem assim como o *studium*, e esse caminho, essa espécie de corredor construído pelo fotógrafo, pelo qual o olhar passeia, é ocupado por ambos. O *punctum* pode ser subjetivo, mas o caminho que conduz a ele, não.



Fig. 53: *Retrato de família* (ZEE, James van der, 1926) (reprodução *A câmara clara*)

O autor acena, em vários momentos do texto, a possibilidade de existência do *punctum*. Na primeira parte (até o fragmento 24) ele é o detalhe na cena, aquilo que afeta o espectador. Já na segunda parte, Barthes (2015, p. 54) admite que seu “prazer” era um mediador “imperfeito” e que “uma subjetividade reduzida não poderia reconhecer o universal”. Ele tinha de encontrar a “evidência” da Fotografia. A partir disso, Barthes aponta a existência de um outro *punctum*; esse novo *punctum* é o Tempo, a representação pura do chamado “noema” da fotografia: o “isso-foi”. Ao contrário das outras imagens, o autor considera que a fotografia sempre traz consigo seu referente, não se separa dele e nem se distingue daquilo que representa. O referente da fotografia não é o mesmo que dos outros sistemas de representação, pois ela não *simula* nada, ao contrário, *atesta* que aquilo que vejo de fato existiu, representa-se, ou seja, “na Fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*” (BARTHES, 2015, p. 67; grifos do autor).

A impossibilidade de negar que a coisa fotografada realmente existiu projeta sua realidade no passado e a conjunção entre realidade e passado constitui o “noema”. Tal essência, a “ordem fundadora” da fotografia, para Barthes, é cunhada de “isso-foi” (*ça a été*): não se pode negar que o sujeito/objeto fotografado esteve lá, porém, não está mais (BARTHES, 2015, p.

67). É o presente coexistindo com o passado. É a relação da fotografia com a morte.

O fascínio de Barthes ao olhar uma foto o levava a refletir no “isso-foi”, no fato de que ela simplesmente imortaliza um momento, um objeto ou uma pessoa por quem se possa brotar um interesse. A imobilidade da foto reporta ao passado, algo se colocou diante do pequeno orifício e ali permaneceu para sempre, portanto, a imagem viva de uma coisa morta. É a evidência clara daquilo que foi. Sendo a fotografia a certeza daquilo que foi, sua *essência* consiste em ratificar o que ela representa, ela não inventa nada, não simula nada, antes é a própria autenticação. “Toda fotografia é um certificado de presença”, na qual o “poder de autenticação sobrepõe-se ao poder de representação”; a fotografia “é um testemunho seguro, mas fugaz” do que passou, já que “ela é desprovida de futuro” (BARTHES, 2015, p. 73;80).

Diante disso, tem-se a certeza de que o objeto existiu, ou o fato aconteceu e, apesar de sua ausência, ele esteve onde é visto. Para Barthes, está aí a loucura, a “alucinação temperada”, pois, de um lado, não está lá, mas do outro isso realmente esteve, uma imagem com “*tinturas do real*” (2015, p. 96; grifos do autor). Nesse caminho, conclui: “a Fotografia torna-se então, para mim, um *médium* estranho, uma nova forma de alucinação: falsa no nível de percepção, verdadeira no nível do tempo” (BARTHES, 2015, p. 96; grifos do autor).

Ao refletir acerca desta constatação barthesiana, é possível supor que o autor só pode referir-se a certo tipo (ou tema) de fotografia, no caso, o retrato, pois, nas fotografias criadas na fase surrealista de Dora, qual seria a marca do passado? E se o *punctum* da foto é o “*isso-foi*”, ou, aquilo que esteve diante da objetiva já não existe mais (relação da fotografia com a morte), o *punctum* na imagem será sempre o mesmo e igual para todos os espectadores. Nesse caso, concordo com o escritor quanto à essência da fotografia poder ser sua relação com o passado, com a morte, mas não o *punctum*. O *punctum* de uma foto encontra-se, a meu ver, em um espaço construído pelo fotógrafo com base nos elementos constitutivos da imagem, que podem gerar um corredor. Mais coerente, por certo, dizer *punctual*, uma vez que o leitor, ao lançar sobre ele o olhar, poderá ser afetado.

Cabe ressaltar uma semelhança entre o *punctum* barthesiano e o conceito de *aura* em Walter Benjamin. Ambos os autores, em espaço e tempo distintos, tratam de conceitos presentes na imagem fotográfica. Tentarei esboçar uma perspectiva de diálogo entre eles, para, mais a frente, aproximar esse conceito benjaminiano de um outro desenvolvido por Barthes e que poderá dar mais firmeza às análises presentes em nosso trabalho de pesquisa.

Em entrevista concedida por Barthes, no final dos anos 1977, intitulada “*Sur la photographie*”, na qual reflete sobre a fotografia e sua importância para a sociedade, quando interrogado se a fotografia seria um sistema de escrita condicionado por um processo industrial, responde: “a fotografia e o cinema são produtos puros da revolução industrial”. Porém, diferentemente da “estética cinematográfica que funciona a partir de valores estilísticos, a fotografia é uma espécie de parente pobre da cultura; ninguém a assume” (OC, V, 2002, p. 932). Nesse ínterim, o autor nota que, até aquele momento, havia poucos textos que tratassem da fotografia. Barthes, então, reconhece, em um texto de Benjamin, um estudo significativo, “é bom porque é premonitório” (OC, V, 2002, p. 932).

O ensaio “Pequena história da fotografia” (1931), de Benjamin (1892-1940), antecede em quase cinquenta anos a obra barthesiana *A câmara clara*. Nesse ensaio, o filósofo alemão opõe arte e ciência. Ao considerar a fotografia a partir de um eixo histórico, o autor inicia seu texto comparando a origem da fotografia e da imprensa, lembrando os esforços de vários pesquisadores para fixar as imagens.

Diante da opinião que comparava a objetiva com um conceito de arte “alheio a consideração técnica”, Benjamin chama atenção para o caráter técnico da fotografia e, ao relacioná-la com a pintura (que passa a valer apenas como testemunho do talento do autor), aponta que na foto “surge algo de estranho e de novo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo”; “algo que não pode ser silenciado, que reclama àquele que viveu ali, que também na foto é real, que não extingue-se na arte” (BENJAMIN, 1987, p. 93).

No que diz respeito à imagem, Benjamin observa dois extremos que se tocam. Primeiro, “a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós”. Segundo, “o observador sente uma necessidade de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem”. Nesse caminho, o

autor salienta que é “como se estivessem diante de um aparelho que pudesse gerar uma imagem com aspecto tão vivo e verídico como a própria natureza” (BENJAMIN, 1987, p. 95).

Nesse ensaio, Benjamin evoca, pela primeira vez, o conceito de *aura* para falar da fotografia. Comparando algumas fotos, alguns retratos, o autor considera: “havia uma aura em torno deles, um meio que atravessado por seu olhar, lhe dava uma sensação de plenitude” e “que se refugiava até nas dobras da sobrecasaca, que não é o simples produto de uma câmara primitiva” (BENJAMIN, 1987, p. 99). Na concepção do autor, “o decisivo na fotografia continua sendo a relação entre o fotógrafo e a sua técnica”. Por isso, ele deixa de lado a esfera sufocante da fotografia convencional (principalmente o retrato), para buscar “as coisas perdidas e transviadas” nas imagens que “sugam a aura da realidade como uma bomba suga a água de um navio que afunda” (BENJAMIN, 1987, p. 101).

Mas, afinal, o que é aura? Segundo Benjamin (1987, p. 101) “é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja”. As semelhanças entre as reflexões de Benjamin e Barthes são consideráveis. Entretanto, não irei me ater a essas questões, pois não é o foco desta pesquisa. Contudo, citarei apenas algumas relações que podem dialogar com o tema estudado.

No ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” (1936), Benjamin (1987, p. 174) declara: “a aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos”. Nesse contexto, é notável a harmonia entre o pensamento de Barthes e Benjamin no tocante à imagem fotográfica, ambos consideram a fotografia efêmera, um símbolo de recordação e lembrança que ao remeter ao passado carrega a marca da ausência e da morte. Os autores acreditam que, quando a imagem fotográfica se distancia desse universo, torna-se banal. Nesse caso, podemos nos questionar: as fotografias publicitárias ou mesmo as experimentais, construídas, de Dora Maar, seriam banais? Acabo por me lembrar que Benjamin simpatizava com o movimento surrealista e, naquela época, Dora já circulava entre os membros do movimento.

Uma outra consonância entre os dois autores pode estar na relação entre os conceitos de *punctum* e *aura*, como dito anteriormente. Num primeiro momento, a aproximação de ambos os conceitos pode parecer possível, pois o

punctum, expressão proveniente do latim, é compreendido, a partir da definição barthesiana, como aquilo que punge, corta, fere, sensibiliza, afeta. Nas palavras do autor, o *punctum* é: “picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados” (BARTHES, 2015, p. 29).

Este termo, “lance de dados”, utilizado pelo escritor, remete, primeiramente, ao complexo poema “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”, de Stéphane Mallarmé (1842-1898), no qual há justamente o acaso. Com estrutura métrica não convencional, abolindo os versos alexandrinos e reformulando a rima, o poeta francês faz uso de palavras em negrito, caixa alta e itálico, além de construir imagens poéticas numa composição que possibilita diversos caminhos de leitura e múltiplos sentidos. No prefácio de *Um lance de dados* (2013), organizado e traduzido por Álvaro Faleiros, estamos diante de uma embarcação que submerge e da figura de um “Mestre”, no alto, “um ancião que, do fundo de um naufrágio, ousa atirar os dados ao encontro de seus herdeiros, em meio à bruma do acaso” (SISCAR, 2013, p. 21). O desafio, o lance de dados, seria mais forte que o acaso? Mallarmé finaliza seu poema com a frase: “Todo o pensamento produz um lance de dados”, no qual o jogo é o pensamento que surge, mas ele não abole o acaso (FALEIROS, 2013, p. 27). Diante disso, penso que, talvez, pode ser que Barthes tenha refletido sobre o *punctum* enquanto algo que surge do acaso, como o poema de Mallarmé. Sendo assim, é possível que exista acaso em uma imagem construída?

Apesar de Barthes e Benjamin utilizarem o termo “acaso” para descrever seus conceitos, existem algumas diferenças. O *punctum* é aquilo que se desprende do objeto fotografado, parte da cena e nos atinge; é o inominável da imagem. A *aura*, por outro lado, é o traço do trabalho humano (no caso, o fotógrafo) esquecido na coisa; o aqui-agora da arte. No entanto, o *punctum*, em parte, também é. Pois, para perceber o *punctum* (assim como a *aura*) é necessário que ele esteja na imagem, que o fotógrafo o tenha capturado através do olho da câmera ou que ele o tenha construído, ou ressaltado estas possibilidades de *punctuns* em sua fotografia. Talvez, tanto o *punctum* quanto a *aura* guardem mais proximidades do que concepções que os afastam. No caso das fotografias de Dora Maar, penso no *punctum* como resultado de um jogo conduzido pelo fotógrafo. Um jogo conduzido por um *corredor punctual*.

Nesse caminho, uma outra noção que se aproximaria do conceito benjaminiano de aura seria o que Barthes chama de *ar*; aquilo que dá alma à fotografia. Nas palavras do autor: “o *ar* é essa coisa exorbitante que induz do corpo à alma – *animula*, pequena alma individual, boa em um, má em outro”. Mais sutil do que o *punctum*, o *ar* é “algo indizível: evidente (é a lei da Fotografia) e todavia improvável (não posso prová-lo). Esse algo é o *ar*” (BARTHES, 2015, p.90).

Nesse contexto, Barthes observa que o *ar* está além de ser considerado uma simples semelhança. Talvez ele seja algo de “moral” que traz incrustado no rosto fotografado o reflexo de um “valor de vida”. O autor comenta uma fotografia que Richard Avedon (1923-2004) fez do americano Philip Randolph (1889-1979). Nesta foto (Fig. 54), Barthes lê um “*ar* de bondade” no rosto do líder do movimento trabalhista negro. Para ele, o *ar* é essa “sombra luminosa que acompanha o corpo; e se a foto não chega a mostrar esse *ar*, então o corpo vai sem sombra, e uma vez cortada essa sombra, resta apenas um corpo estéril” (BARTHES, 2015, p. 91).

Então o *ar*, ou a aura, se manifesta apenas na imagem de um ser humano? Considerando as observações tecidas acerca das fotografias analisadas por Barthes, acredito que sim. Mas, e a fotografia de Daniel Boudinet - *Polaroid* - presente na capa interna de *A câmara clara*? Barthes nada diz em seu livro, mas ele a escolheu para fazer parte dele. O *punctum/ar*, não estaria presente nesta imagem? Para que a fotografia faça sentido, indica o escritor, e provoque uma reflexão no espectador, é necessário o olhar do fotógrafo, que ao desempenhar seu trabalho, consiga *capturar* numa cena o *punctum* ou a aura. Entretanto, penso que a *construção* da imagem pelo fotógrafo tal como ela se apresenta ao leitor é que ofereceu a Barthes a possibilidade, o caminho para vislumbrar o *ar* de bondade presente no retrato de Randolph, portanto, o *punctum*, ou o *ar*, de uma foto é *construído*.



Fig. 54: A. *Philip Randolph (A família, 1976)* (AVEDON, Richard) (reprodução A câmara clara)

Este é o trabalho do fotógrafo, na visão de Barthes: dar à alma sua sombra, seu ar, para que o sujeito não morra, não fique privado de sua “imagem verdadeira”. Na reflexão do autor, é preciso que a verdade do sujeito seja fixada na fotografia.

Os elementos constitutivos da imagem, como a posição dos braços de Randolph que repousam ao lado do corpo numa curva suavemente oblíqua, com uma das mãos no bolso e a outra segurando o chapéu, o contraste entre o branco do fundo da imagem com a roupa quase que totalmente preta (com exceção da gola da camisa e de parte do colete), a expressão calma e serena nos seus olhos e lábios que não revelam nenhum indício de poder ou autoridade. Esse ar de bondade é, em parte, construído pelo fotógrafo.

Nesse âmbito, surgem alguns questionamentos: será que a produção fotográfica de Dora Maar foi capaz de apreender o *punctum*, fixar a aura – ou o ar –, daqueles que foram fotografados por ela? Creio que sim. Entretanto, o que proponho neste estudo é refletir, sobretudo, acerca de um caminho de *punctualidades* presente na imagem: a fotografia pontuada, como aponta Barthes, que tende a afetar o espectador. Para ele, é como se a foto estivesse salpicada, marcada por pequenos “pontos sensíveis”; “essas feridas são precisamente pontos” (BARTHES, 2015, p. 29).

Para isto, devo me remeter ainda a outras reflexões acerca do que seria este *punctum* barthesiano, como ele se aproxima de outros conceitos e como ele acaba se configurando como importante noção para a leitura de imagens fotográficas. Ao tratar do *punctum*, trago ainda o filósofo e historiador de arte Georges Didi-Huberman, que, em dado momento da obra *Diante da imagem* (2013), associa a noção de *trecho* ao *punctum* barthesiano.

Didi-Huberman inicia sua obra com a análise do afresco pintado por Fra Angelico, *Anunciação*, por volta dos anos 1440. Durante a análise da pintura o autor se debruça sobre as construções luminosas da imagem e tece reflexões acerca do artista com o padrão estilístico de seu tempo, o *Quattrocento*⁸ italiano. Didi-Huberman abre mão de querer “clarificar” (2013, p. 23), imediatamente, as dúvidas impostas ao mundo das imagens pelo mundo do saber. Além de questionar a legibilidade das imagens, o autor propõe uma “rasgadura”, um rompimento no ato de vê-las, exigindo do leitor um movimento instável, de “suspensão” e de “atenção flutuante” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 23).



Fig. 55. *Anunciação* (FRA ANGELICO, 1940/2)

⁸ Movimento cultural e artístico do século XV na Itália, que engloba tanto o final da Idade Média (arte gótica), quanto o começo do Renascimento.

De acordo com o autor, é por meio dos detalhes representacionais que a imagem se tornará realmente visível. Quando ela passa a “emitir elementos discretos de significação visível – elementos discerníveis enquanto signos”, ela se torna visível. Isso acontece porque algo na imagem soube evocar ou traduzir temas ou conceitos, histórias ou alegorias: “unidades de saberes”. Assim, tornando-se a imagem visível, como se ela por si só se explicasse, faz-se, então, legível, explica Didi-Huberman (2013, p. 20). Dessa forma, somos capazes de lê-la, ler sua história e, atribuindo-lhe um caráter narrativo, conferimos à imagem uma existência infinita e inesgotável. Quando as imagens, sejam elas pinturas ou fotografias, apresentam ícones fáceis de identificar é porque eles (os ícones) fazem parte da bagagem intelectual e cultural comum do indivíduo. As categorias de uma semiologia “incompleta” trazidas por Didi-Huberman são três: o *visível*, o *legível* e o *invisível*. Aqui interessam apenas dois.

O *visível* seria o elemento de representação, no sentido clássico da palavra, e o *invisível* o elemento de abstração, que extravasa os limites e se desdobra em outra coisa, atingindo o espectador por outras vias (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 23). Nesse contexto, associo o *studium* barthesiano àquilo que é visível, óbvio, de caráter cultural; e o *punctum* ao invisível, isto é, àquilo que se desdobra para além da cultura, do saber, da informação.

Acerca da semiologia incompleta, Didi-Huberman afirma existir uma alternativa que se fundamenta numa hipótese na qual as imagens não se sujeitam apenas à transmissão de saberes, mas atuam no cruzamento de “saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados”. Nesse caso, o olhar não pousaria sobre a imagem apenas para reconhecer, para nomear o que se percebe, antes, “se afastaria um pouco e se absteria de clarificar tudo de imediato”. Para o autor, esse afastamento conduziria a uma “suspensão” de conclusão (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 23).

No tocante ao distanciamento, recordo Barthes (2015, p. 52) ao afirmar: “fechar os olhos é fazer a imagem falar no silêncio”, ou seja, afastar-se, metaforicamente, não olhar apenas com os olhos, mas também com a imaginação, permitir que a imagem remonte à consciência. Uma outra questão que se assemelha ao fazer barthesiano é a suspensão. Suspender uma leitura primeira, uma leitura imediata, para que o observador possa perceber o detalhe, o invisível na imagem, o *punctum*, o afeto. Além disso, lembro que o próprio texto

barthesiano caracteriza-se por uma suspensão de sentido, como afirmou Perrone-Moisés (2007, p. 08). Dessa maneira, o espectador não apreenderia a imagem por completo, imediatamente; antes, permitiria ser apreendido por ela.

Assim, essa fenomenologia do olhar proposta por Didi-Huberman (bem como a fenomenologia da fotografia de Barthes) seria aceita por todos nós, leitores de imagens. Ao imaginar com um limitado saber histórico, romper-se-ia tal saber e se deslocaria fazendo-o significar “*noutra parte*, de outro modo” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 24). *Ressignificaria* a imagem.

Retornar ao primeiro olhar, ao simples ato de olhar, ao ponto de partida: o momento em que me coloco pela primeira vez diante da imagem. O autor propõe deixar de lado tudo que se julga saber apenas porque se pode nomear e retornar ao princípio, àquilo que o saber não é capaz de clarificar. É preciso voltar “aquém do visível representado, às condições mesmas de olhar, de *apresentação* e de figurabilidade” que a imagem exhibe desde o início, afirma Didi-Huberman (2013, p. 24; grifos do autor). Isso é fenomenologia, compreender uma coisa pela forma como ela se apresenta, afastando-se das ideias prontas e pré-concebidas.

Entretanto, ele adverte que descrever uma imagem não é olhar, isso é contentar-se em buscar aquilo que a própria imagem dá a ver. Se olho para a imagem e não vejo nada além daquilo que ela me dá a ver, não é o nada que vejo. É algo que me atinge e me envolve sem que eu possa apreendê-lo, sem que se possa “prendê-lo nas malhas de uma definição”. Isso não é *visível* no sentido de um objeto exibido ou delimitado, mas tampouco é *invisível*, já que impressiona nosso olhar e vai além, ele é matéria. É um componente “essencial e maciço” na apresentação pictórica da imagem. Didi-Huberman define como *visual* um “atributo acidental”, um *acontecimento*, um *trecho* (2013, p. 25).

O *trecho* é um acidente da representação, um acidente soberano que domina o todo e faz trabalhar a estrutura. Esse acidente é um sintoma (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 332-334). O sintoma é caracterizado por sua intensidade visual, “seu valor de *estilhaço*”; é uma entidade semiótica de dupla face: entre o estilhaço e a dissimulação, entre o acidente e a soberania, entre o acontecimento e a estrutura. O sintoma se apresenta enquanto “signo incompreensível”, mesmo que sua “existência visual se imponha com estilhaço, evidência ou mesmo violência” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 335).

Assim, a noção de *trecho* encontra sua formulação: ele é o sintoma. Nesse caminho de formulações o próprio autor aproxima a noção de *trecho* ao *punctum* barthesiano. Contudo, Didi-Huberman considera que existem algumas diferenças. Primeiro, o fato de que a noção de *trecho* tem a pintura como campo de origem, e o *punctum*, a imagem fotográfica. Segundo, do ponto de vista semântico, o *trecho* está do lado da “zona [de afloramento] e da expansão frontal”, enquanto o *punctum* está para o “ponto e para a focalização”. Terceiro, o *punctum* barthesiano perde em “pertinência semiológica” para ganhar em “pertinência fenomenológica”: é perceptível o “acidente visível”, sua “dimensão de acontecimento”, mas em função da “tonalidade afetiva” e não do campo semântico. Ou seja, o *punctum* se encontra na imagem como um detalhe, o detalhe que punge, que fere, que afeta. Desse modo, não haveria mais substância imagética a se interrogar, somente uma relação entre um detalhe da cena e o afeto que o recebe (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 339).

Entendo que o *punctum*, enquanto algo que fere porque gera afeto é, sim, bastante subjetivo. No entanto, procurarei ler na fotografia de Dora Maar algo mais próximo ao trecho, buscando me ater à relação entre *punctum* e trecho, naquilo que ambos têm em comum: o sintoma.

Essa afirmação de Didi-Huberman sobre o ato de interrogar a imagem vai ao encontro de uma outra, presente no seu livro *Cascas* (2017), escrito a partir de sua visita ao campo de extermínio Auschwitz-Birkenau, na Polônia, onde seus avós morreram. Nesta obra, salpicada de fotografias feitas por ele, Didi-Huberman estimula a pensar a imagem, desconfiar do que vemos, interrogar. Diante da imagem, devemos “olhar como um arqueólogo”; olhar para a imagem “apesar de tudo”, para saber mais, olhar além daquilo que ela dá a ver (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 61). Nesse caso, o olhar atencioso e perscrutador é necessário, pois as fotografias são memórias, histórias, lugares e precisam do espectador para escavar seus segredos, são películas de existência, confidências e arquivos.

As foto-memórias de Dora Maar, por exemplo, não são apenas lembranças ou simples documentos/relatos de outrora. Elas interrogam nosso tempo, são questionamentos e ao mesmo tempo recordações. São memórias que não morrem, que viajam, como suas fotografias que permaneceram durante

anos embaixo da cama⁹, cobertas de poeira, até que alguém se interessasse por elas, fazendo-as circularem novamente e tornando possível que eu as visse. Esses arquivos redescobertos e reanimados por meus olhos me inquietam; são eles que induzem a pensar, interrogar.

Mas, de volta aos conceitos estabelecidos por Didi-Huberman em *Diante da imagem*, o autor indica que o trecho de uma pintura, por exemplo, não representa o quadro visto sob outro ângulo ou visto de perto, ele representa, enquanto sintoma, “*um outro estado da pintura* no sistema representativo do quadro”. Como já foi dito, o trecho é um acidente, surpreende, insiste no quadro, mas insiste por ser um acidente que se repete, que passa de um quadro a outro, de uma foto a outra, padronizando-se enquanto perturbação, enquanto sintoma: “insistência por si só portadora de sentido” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 340).

O trecho, portanto, deve ser definido como aquela parte da imagem que interrompe de forma evidente, aqui e ali, como uma “crise ou um sintoma, a continuidade do sistema representativo”. Singular, o trecho pictórico confere sentido como um sintoma, e os sintomas, segundo Didi-Huberman, nunca têm infraestrutura transparente, por isso “deliram nos corpos”, desaparecem aqui para ressurgir ali e assim constituem um “enigma da significação” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 341).

Das diferenças entre detalhe e trecho abordadas pelo autor, o detalhe é entendido como algo definível, seu contorno define um objeto representado. O trecho, por sua vez, produz uma potencialidade, “*se passa, passa, delira* no espaço da representação e resiste a se incluir no quadro”. O detalhe é discernível, separável do resto da cena e nomeável, tem a ver com o visível. A descoberta do detalhe consiste em ver o que está escondido. O trecho, por outro lado, não exige ver claramente, exige apenas olhar, olhar algo que está escondido por ser evidente (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 343).

O trecho não se destaca como o detalhe, constitui-se “mancha”, apresenta-se como o “intratável” de que falava Barthes, logo, é ele que domina

⁹ De acordo com Michèle Chomette, dona de uma galeria parisiense, depois da morte de Dora Maar em 1997, o apartamento da fotógrafa foi invadido por homens de negócio obstinados a encontrar os “tesouros de Picasso” guardados por ela até então. Chomette diz ter sido a única a agachar-se para olhar debaixo da cama, onde descobriu uma “montanha de fotografias” da artista, cobertas de poeira. A partir desse episódio as fotos tornaram-se públicas (ORTIZ, 2004, p. 47).

o olho e o sentido, assim como um sintoma domina o corpo. Já o detalhe é um pedaço do visível e o espectador deve escutar a imagem para encontrá-lo, enquanto o trecho “salta aos olhos”, mostra-se de surpresa, por acaso. O detalhe tende à estabilidade e ao fechamento, na medida que o trecho é “semioticamente aberto” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 343-344).

Diante das reflexões de Didi-Huberman acerca do *punctum* (ou detalhe) e do trecho, devo dizer que discordo (em certa medida), principalmente no que se refere às diferenças (ou mesmo similitudes) entre ambos os conceitos. Antes, recordo que Barthes não definiu o *punctum* apenas como o detalhe que punge; este conceito assume outras definições ao longo da obra *A câmara clara*. É fato que o *punctum* está ligado ao afeto, àquilo que atinge o espectador e, assim como o trecho, perturba e surpreende. O *punctum* não é algo que se esconde para ser descoberto, antes, esconde-se por ser evidente, tal como o trecho; tanto o *punctum* quanto o trecho, na leitura, interrompem, irrompem. Uma outra característica os aproxima: ambos se mostram por acaso: “o *punctum* de uma foto é esse *acaso* que, nela me *punge*” (BARTHES, 2015, p. 29). Dessa forma, entendo que o *punctum* é sintomático porque me afeta; ele não é visível, é invisível; o *punctum* é o que na imagem dilata, extrapola, estilhaça e passa a dominar a cena, o olho do espectador.

Nesse sentido, é interessante lembrar que vivemos, atualmente, cercados por imagens. Somos consumidores. Nossos olhos e nossos cérebros são bombardeados por imagens desde o espaço onírico dos sonhos até (e principalmente) quando despertos. Sob o estímulo de imagens produzidas constantemente nos jornais, revistas, internet, além das que fazemos com nossos aparelhos celulares ou câmeras digitais, tornaram o fazer fotográfico acessível à maioria das pessoas. Além dessa avalanche de imagens a qual estamos expostos no nosso dia a dia, ainda existem as obras de arte, produzidas há séculos, mas que hoje são reproduzidas facilmente e chegam a nós no instante de um clique.

Diante disso, ancorada nos textos de Roland Barthes, Walter Benjamin e Didi-Huberman, debruço-me sobre o recorte fotográfico escolhido para uma leitura do ponto de vista do *punctum* barthesiano. Esse conceito barthesiano pode ser entendido como um método subjetivo de leitura de imagens (e que

leitura não o é?), entretanto, é importante ressaltar que tal conceito não é *totalmente* subjetivo.

O que percebo quando reflito sobre o *punctum* na fotografia, principalmente nas fotos de Dora Maar, não é propriamente o *punctum*, mas o que chamarei aqui de *corredores punctuais*, ou seja, espaços construídos pela fotógrafa pelo qual o olhar caminha, passeia. Nesse sentido, o espectador se detém naquilo que me parece ser um *punctum* possível; eu detenho o olhar naquela(s) possibilidade(s) encontrada(s) num caminho (ou diria trecho) erigido pelo trabalho fotográfico, que é o *punctum* para mim, mas cada um vai pousar o olhar num ponto da imagem, ou melhor, em um ponto naquele corredor sugerido por mim, que lhe toca, fere, punge.

Nesse caso, o *punctum* não pode ser considerado inteiramente subjetivo, pois, antes de fixar os olhos num detalhe específico da imagem, o espectador percorre um caminho, passa por esse *corredor punctual* criado pela fotógrafa. Dora Maar constrói esse corredor ao fazer a foto, trabalha na sua composição, pela qual mais tarde o observador irá seguir. O leitor da imagem, diante da fotografia, não deslindará a foto inteira à procura do *punctum*; o *punctum* saltará aos olhos do observador na medida em que dialogar com sua bagagem cultural; cada um decide onde acomodar o olhar diante de uma perspectiva criada pela fotógrafa.

Este *corredor punctual* arquitetado (e fixado) pelo fazer fotográfico – nesse caso, o fazer de Dora Maar – guia o leitor por um caminho elaborado, pré-estabelecido por ela. Quando passeio por esse corredor sou convidada a focar o olhar nos pontos que me ferem, me atingem de alguma forma: aí está a subjetividade. Todavia, algo antecede (ou precede) essa subjetividade, é o percurso bastante objetivo que atravesso, percurso este, construído: a imagem criada por Dora.

Mas o que, afinal, compõe esse *corredor punctual*? Como ele é elaborado? É sabido que todo fotógrafo cria, organiza, estrutura uma foto, e este era o trabalho de Dora. Quando falo de um corredor construído por ela, falo dos elementos constitutivos da imagem.

3 A IMAGEM FOTOGRÁFICA COMO AFETO OU O “PURO SER DE SENSações”

Quer dizer que uma imagem, seja qual for, *deveria*, assim como todo texto, saber *rasgar o clichê* já formado pela fetichização da memória. O que é preciso, a cada vez, é lançar novamente os dados e fazer novas perguntas.
Didi-Huberman

Uma imagem reúne e coordena diferentes categorias, indica Martine Joly, em *Introdução à análise da imagem* (1994). Os signos icônicos, analógicos e plásticos, assim como as cores, formas, enquadramento, ângulo, escolhas feitas pelo fotógrafo etc. promovem a relação, a interação da imagem com o espectador e produz sentido. Assim como no texto literário, ao observar uma imagem, analisar os elementos constitutivos, ler entre os espaços, o espectador é conduzido à reflexão. Da mesma forma que Barthes trabalhou cada fragmento de *A câmara clara*, Dora Maar também trabalhou suas fotos. Por esse motivo, do mesmo modo que leio ou interpreto um texto, analisando sua estrutura, o faço, também, com as fotografias de Dora, pois o sistema utilizado para ler imagens é semelhante àquele criado para ler a escrita, um sistema implícito no próprio código. Assim, a análise será desenvolvida tal qual a leitura de um texto.

Ler uma foto é olhar atentamente para aquilo que se constitui como linguagem visual, com todas as suas especificidades. Significa fazer do olhar uma espécie de aparelho de raio X acrescido de sentimento. Logo, uma vez diante da imagem fotográfica, o leitor busca uma unidade nas linhas, luzes, sombras, contemplando aquilo que é oferecido ao olhar, sem se esquecer que o significado intrínseco na cena fotografada está intimamente ligado às escolhas do fotógrafo.

Somos, essencialmente, criaturas de imagens, disse Alberto Manguel, uma vez que elas, assim como as histórias e narrativas, são carregadas de informação. Desse modo, todo processo de pensamento requer imagens, “a alma nunca pensa sem uma imagem mental”, isto é, a consciência é movida pela imagem e sem ela não funciona (MANGUEL, 2001, p. 21).

A descrição de uma imagem (ligada ao visível, ao *studium*) sugere, ou comporta uma leitura limitada pelas aptidões do indivíduo. Se tudo o que vejo é passível de interpretação, de tradução em palavras, o nosso vocabulário

construído a partir de sons e escrita permite a construção de um outro mundo, composto de palavras e imagens mediante o qual é possível reconhecer a experiência do mundo real. Entretanto, a linguagem não é feita só de palavras, mas de gestos; ela é um sistema de gestos e palavras que produz imagens. Logo, a imagem é uma linguagem, uma forma que comunica, que circula pelo mundo produzindo significado.

Nesse contexto de linguagem e leitura, assemelho a fotógrafa Dora Maar à figura do escritor: ambos são possuidores do mesmo olhar, um olhar criador. Assim como o escritor constrói um mundo utilizando as palavras, a fotógrafa também o constrói, ou melhor, reconstrói. No lugar das palavras, ela utiliza as ferramentas disponíveis, as menores partículas, as cores, claro, escuro, escolha de enquadramento, do espaço etc. Dessa forma, a imagem, como um texto, narra, conta uma história; nela, ao invés de ler entre as linhas, o leitor lê entre os espaços.

Diante disso, trago uma fotografia feita por Dora Maar por volta de 1934, intitulada *Mendigo cego*. A imagem capturada numa rua em Barcelona, encontra-se hoje no Museu Reina Sofia, em Madri. Além desta, outras fotografias de Dora combinam uma reflexão perspicaz de justiça social e uma atenção particular à singularidade e estranheza do cotidiano, assim como uma pitada de humor. É inegável o talento da fotógrafa em apreender a ironia e o mistério nas ruas, nas cenas diárias, nas pessoas aparentemente simples. Existe um interesse da artista pelo que é visível e pelo que não o é, pelo que é aberto e por aquilo que é fechado, determinando, assim, o que ela vê e o que ela nos permite ver. A cegueira, tanto metafórica quanto real, está presente em sua fotografia, principalmente nesta imagem.



Fig. 56: *Mendigo cego* (MAAR, Dora, Barcelona, 1934)

O primeiro sentido é óbvio, evidente. O olhar passeia pela imagem e, a princípio, apreende aquilo que faz parte do nível da informação, do *studium*; características que fazem, ou não, parte da bagagem cultural do espectador. Nota-se um homem cego, sentado numa posição ativa, com uma bengala apoiada entre as pernas. Na mão direita, um recipiente (que não se sabe se é um prato ou um chapéu) usado para coletar a esmola, e na mão esquerda um embrulho indistinguível. O homem segura-o com determinação. A maneira como ele o faz se assemelha às mães com seus bebês nos braços.

O rosto não esboça nenhuma expressão, os lábios estão cerrados e os olhos abertos, brancos, nos quais não é possível ver a pupila. Diante da imagem e da legenda sei que o sujeito é cego, no entanto, seus olhos não estão apagados, ou escurecidos pela falta de visão, mas acesos pela construção da imagem. O branco dos olhos, do jaleco e da camisa (por que um mendigo cego usa um jaleco branco?), contrasta com o preto dos cabelos, da calça, do chão e do fundo atrás dele. Dessa maneira, os tons escuros valorizam o branco central, que inclui os olhos. Essa brancura central salta aos olhos do espectador, toma conta de toda a imagem, ilumina-a. Por que Dora Maar escolheu construir a imagem de maneira tal em que o branco é representado de forma exacerbada, exagerada, escancarada? O que significaria essa ênfase?

A imagem é composta por linhas horizontais em sua maioria. Atrás do personagem, na porta (que parece pertencer a algum tipo de comércio ou armazém), e na calçada. A bengala se encontra numa perpendicular e as verticais na porta (lateral direita) e na posição do corpo do pedinte. Tudo isso faz parte do *studium*, no qual invisto meu saber histórico, minha memória; ao olhar a imagem, reconheço (ou não) seus signos, sou capaz de nomear aquilo que percebo; descrevo. Mas, a imagem não deve sua eficácia apenas à transmissão de saberes, à narratividade, ela exige um olhar que se afasta e se abstém de deslindar tudo imediatamente, que suspende a conclusão, a definição, o fechamento.

Apesar de a imagem ser estática, é possível perceber o movimento do personagem. Com o braço flexionado e projetado para frente do corpo, ele pede. Como a própria legenda diz, seu gesto é um pedido, ele pede uma esmola, e o que ele recebe? De Dora, ele recebe uma foto. Qual o valor disso? É possível entender o lado crítico da criação, uma referência clara às mazelas sociais, aos pobres e miseráveis, às consequências de uma crise econômica provocada pela guerra. O homem pede uma esmola e recebe de Dora um retrato seu fixado no tempo e na história. Nesse caso, é possível refletir no retrato como uma oferta inútil, assim como a literatura, da arte pela arte ou da arte em si, rejeitando qualquer finalidade moral ou social, tendo como único objetivo o prazer estético.

No entanto, não é apenas isso que leio. O branco da roupa do mendigo me incomoda. Por que esse branco? Não é comum ver um mendigo vestindo

roupa tão limpa e branca. Por que Dora Maar decidiu captar essa intensidade do branco?

Ao refletir na simbologia da cor ao longo da história, sabe-se que a sua utilização se iniciou na pré-história com as pinturas em cavernas. No Egito, a cor era associada a deusa do amor, Ísis, e os seus sacerdotes usavam roupas de linho branco; os mortos também eram embrulhados em tecidos brancos. Para os cristãos, o branco simboliza paz, pureza, castidade. Simboliza também a transfiguração de Jesus, após ressuscitar: “Foi transfigurado diante deles; o seu rosto resplandeceu como o sol, e as suas vestes tornaram-se brancas como a luz”, revela o evangelho segundo Mateus (BÍBLIA, 2011, p. 975).

Por fim, é possível pensar o branco como sinônimo de ausência, início/fim, uma vez que ele figura entre as duas extremidades do círculo cromático. Por conta disso, em algumas culturas, o branco representa a morte e o luto – as viúvas hindus se vestem de branco – pois precede a vida eterna (BRANCO, 2020). Assim, a partir dessa simbologia, leio nos olhos brancos do cego não apenas a morte ou o fim da visão, mas, presença, olhos avivados pela imaginação, que transforma toda palavra, todo ruído, em imagem.

Nesse caminho, lembro que Fra Angelico, citado por Didi-Huberman, retratou não apenas *Anunciação* (1440-41), como *Transfiguração* (1440-42), em que ambas revelam o branco intenso utilizado pelo artista, contrariando a concepção de Leon Battista Alberti que censurava o pintor que utilizasse imoderadamente o branco, pois isso empobrecia a obra (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 27).

Uma foto pode vir acompanhada de um texto contendo a história do autor, informações sobre a fotografia: pormenores, detalhes, cronologia. Tais informações apoiam ou questionam a leitura. Todavia, pode não conter nada, exceto a própria imagem, ou uma legenda, no máximo. Esse é o ponto de partida. O que se vê é a foto traduzida nos termos da própria experiência. Só é possível ver aquilo que *já* foi visto antes, afirmou Manguel. Só vemos as coisas para a qual já possuímos imagens identificáveis, assim como lemos uma língua cujo vocabulário conhecemos. “Toda imagem supõe que eu a veja” (MANGUEL, 2001, p. 27).

Assim, todos são capazes de ler a história da imagem em questão. Um caso simples, uma história que todos conhecem, não é preciso recorrer a uma

pesquisa ou a algum texto de origem, essa história faz parte da bagagem comum do ser humano que vive na cidade. A fotografia põe a contar sua história, a história de um pedinte, e que, porventura, é parecida com a de outros pedintes espalhados pelo mundo: pobreza, miséria, guerra, desigualdade. No entanto, é possível ir mais longe. Ou demorar-me um pouco mais diante da imagem, encará-la, ficar face a face com ela.

Para além dos detalhes representacionais, o que me punge? Como já foi dito, o *punctum* de uma foto é aquilo que emociona, provoca catarse; relaciona-se com o fato de reconhecer nas cenas fotografadas reflexos de minha própria emoção. As imagens comovem porque tocam o inconsciente do observador, acionam sua memória, voluntária ou involuntária. O que Barthes definiu como aquilo que perturba e afeta, ou o que Didi-Huberman chamou de trecho está, além da brancura destacada, na camisa do mendigo, abotoada até o pescoço. Por que um mendigo, sentado numa rua em Barcelona, pedindo esmola, usa uma camisa branca, (aparentemente) limpa e abotoada dessa maneira?

Num primeiro momento, a sensação é de aprisionamento, de sufocamento, como se ele estivesse preso nessa condição. Cego, sentado, à espera. Não é possível saber a história desse personagem, como ou o que o levou a essa condição. Essas informações são irrelevantes, mas elas poderiam alterar, ou não, a leitura da imagem. Todavia, reflito: por que, dentre tantas fotos, Dora Maar escolheu essa? É fato que ela não fez apenas uma foto desse personagem, ela fez várias, então, por que essa foi a escolhida?

Nesse contexto, a foto em questão alude à obra do pintor espanhol Francisco Goya (1746-1828), intitulada *O 3 de maio em Madri* ou *Os fuzilamentos* (1814), que se encontra hoje no Museu do Prado em Madri. O quadro narra um dos momentos mais simbólicos da resistência espanhola à invasão francesa liderada por Napoleão Bonaparte. A este quadro, liga-se um outro, conhecido como *O 2 de maio de 1808*, que relata o primeiro episódio desse acontecimento conhecido como o Levantamento de 2 de Maio de 1808. Diante da invasão francesa o povo decidiu reagir e o choque entre as tropas napoleônicas e os cidadãos madrilenhos foi violento. Como represália ao ataque dos espanhóis, os franceses ordenaram o fuzilamento de inúmeros civis e, na noite de 3 de maio, revolucionários foram juntados e fuzilados em vários pontos da cidade, entre eles a colina do Príncipe Pio.

O quadro apresenta temática e estilo que lhe conferem um impacto impressionante. A técnica utilizada pelo pintor caracteriza-se pela espontaneidade dos traços, pela expressão de liberdade e violência e pelos contrastes de luz e sombra que conferem dramaticidade à obra. O caráter expressionista marca esse período criativo do artista.



Fig. 57: O 3 de maio em Madri ou Os fuzilamentos (GOYA, 1814) (reprodução Museu do Prado)

O episódio retratado por Goya não traz muitos detalhes e o espectador é conduzido diretamente ao tema central do quadro. O contraste que reflete a desigualdade de forças é manifesto: de um lado, à direita, estão os soldados, representados com seus uniformes e fuzis, e do outro as vítimas, à espera do fuzilamento. No grupo dos condenados um personagem se destaca: a luz que emana do seu corpo simboliza inocência, ele abre seus braços em forma de cruz e mostra o estigma em suas mãos. A alusão ao Cristo crucificado, além de inevitável, parece intencional: é a representação do assassinato dos mártires. O céu negro reflete a noite sombria, o chão marrom de terra e vermelho de sangue, os corpos sem vida amontoados no canto esquerdo da tela traduzem a morte. A escuridão contrasta com o ponto de luz, de inocência e dignidade que, apesar

da lanterna, parece vir do personagem de camisa branca, que simboliza a paz, a pureza e a esperança; uma alusão à liberdade. Goya oculta o rosto dos soldados para enfatizar com clareza os condenados, cujas expressões são singulares.

Além de pertencer a categorias diferentes (pintura x fotografia), a distância temporal entre as duas obras também é considerável. Goya pintou em 1814 e Dora fotografou em 1934, contudo, lembro que a artista iniciou sua carreira como pintora antes de se lançar na fotografia e é provável que tenha se deparado em algum momento com essa (e outras) obras de Goya e, por que não, se inspirado nela quando retratou o mendigo em Barcelona. O personagem de camisa branca retratado pelo pintor espanhol está em pé, com os olhos bem abertos e encara o paredão de baionetas à sua frente. Oposto a essa posição, sentado, encontra-se o cego mendigo capturado pela câmera de Dora Maar.

Entretanto, as duas obras relacionam-se pelo branco intenso presente na composição do quadro e da foto, que irradia da camisa dos personagens tomando conta de toda a imagem. Do mesmo modo, é preciso pontuar a analogia dos traços horizontais de ambas, representados principalmente pelas armas dos soldados e pelas portas fechadas do comércio atrás do homem cego. Ademais, além do tom crítico, as obras se aproximam pelo contraste de cores marcante, por refletir a violência e a desigualdade. O quadro de Goya narra um acontecimento oriundo do confronto entre França e Espanha e a foto de Dora, em 1934, reflete o cotidiano num período entre guerras.

Após elucubrar acerca da construção de ambas as imagens e dos seus elementos constitutivos, volto-me novamente para a foto de Dora, do cego pedinte. A fotógrafa opta por esta imagem, por este ângulo, por esta luz. Ela poderia ter *feito* a foto de outra maneira, mas escolheu fazer assim, e jamais saberemos o motivo. Todavia, o porquê não é relevante, mas o caminho, aquilo que chamo de *corredor punctual* construído por seu olhar, no qual eu, enquanto leitora da imagem, identifico, dentre as possibilidades de *punctuns*, um *punctum*, a minha escolha de *punctum*.

Além do *studium*, do nível cultural e óbvio na imagem, os possíveis *punctuns* presentes na foto são muitos, e já os citei anteriormente: o branco dos olhos, a alvura do jaleco (tão branco e limpo), o embrulho misterioso que o cego traz consigo e segura com tamanha firmeza, o contraste da luz que parece

emanar do personagem simbolizando pureza e inocência contra o fundo completamente escuro. Em suma, o *corredor punctual* é bastante amplo, mas o trecho da cena que detém meu olhar é o colarinho da camisa do cego, no estilo “gola padre” abotoada até o pescoço, dando, num primeiro momento, a sensação de sufocamento, de aprisionamento. Por que um cego pedinte usaria uma camisa abotoada desta maneira, sentado durante horas numa mesma posição? Não consigo imaginar o motivo, mas a impressão de asfixia e opressão persiste. Como se ele estivesse preso, sujeito à essa condição: preso pela condição de cego, sujeito à condição de pedinte, oprimido pela condição social de pobreza e desigualdade.

Entretanto, ao fechar os olhos para ver mais claramente a imagem, acabo por refletir: a gola abotoada que me provoca traz certa dignidade a quem perdeu tudo. Traz algo de vivo, de brilho que não podemos enxergar no seu olhar; eis o terceiro sentido na imagem para mim.

É por esse caminho que as próximas leituras se enveredam. Há toda uma crítica, um discurso amoroso, que talvez o leitor não identifique num primeiro momento, num primeiro olhar. No texto literário ele está entre linhas, subentendido. Existe uma frase bem trabalhada, um fragmento, um incidente. Na imagem não é diferente. A cena capturada, o enquadramento, a composição, a acentuação das cores, luzes, sombras, um trecho ou um detalhe, chama a atenção, provoca e afeta o espectador e é por esse caminho que esta análise irá seguir. Perscrutar para compreender, ler entre os espaços na foto, percorrer o *corredor punctual* e identificar o sentido, o terceiro sentido da imagem.

Ao pesquisar o material fotográfico que poderia ser trabalhado neste estudo, as cenas de rua capturadas por Dora Maar me chamaram bastante atenção. Neste contexto, fui tocada por um conjunto de fotografias cujo foco era o olhar, ou a falta dele. Essas fotos dialogavam entre si, narravam uma história, possivelmente aquela do olhar. Além disso, elas revelavam uma relação com o olhar da fotógrafa e, também, com o olhar barthesiano.

A cegueira, real ou metafórica, era imanente em algumas dessas fotografias, imagem que reverberou durante algum tempo em meus pensamentos. Talvez pelo fato de a visão ter se construído, ao longo dos séculos, como sentido primordial da cultura humana e por termos nos tornado

consumidores vorazes de imagens. Além disso, o olhar se constitui como sentido da realidade, mas, será real tudo o que vemos?

Penso na cegueira como uma questão bastante complexa, até mesmo paradoxal: aquele que é cego, decididamente não vê? É necessário ser/estar cego para não ver? O cego não poderia utilizar seus outros sentidos para *enxergar* o mundo ao seu redor? Acredito que o cego experimente o mundo de outra forma, percebe o espaço, as pessoas, os sons, os cheiros de outra maneira. Ao mobilizar seus outros sentidos, ele vê.

Recordo brevemente o conto de Mía Couto, “O cego Estrelinho” (1994), que narra a história do cego e seu guia, Gigito Efraim, cuja mão “conduziu o desavistado por tempos e idades”, descrevendo o que não havia; “o mundo que ele minuciava eram fantasias e rendilhados”. Mas, chegou o dia no qual o guia foi afastado de Estrelinho por conta da guerra, e o mundo, como conhecia o cego, foi se “desiluminando”. Gigito havia deixado a irmã em seu lugar, contudo, a moça quase não falava, apenas conduzia-o com “discrição e silêncios”, descrevendo o que via detalhadamente, com “senso e realidade”; era como se Estrelinho, “pela segunda vez, perdesse a visão”. Chegou a notícia da morte de Gigito e a moça, tão quieta, calou de vez. Estrelinho então aproximou-se dela e passou a descrever-lhe o mundo; ele “miraginava terras e territórios”, e a moça, ao partilhar de sua *visão*, foi “sarando da alma” (COUTO, 1994, p. 13-16).

Concomitante à concepção daquilo que é visível para nós, ou, daquilo que escolhemos ver, uma outra figura vem dialogar com essa ideia, o fotógrafo esloveno naturalizado francês, Evgen Bavcar. Nascido em 1946, Bavcar ficou cego aos doze anos de idade em consequência de dois acidentes consecutivos (primeiro perdeu a visão do olho esquerdo numa queda e, em seguida, numa explosão de mina de guerra, a do olho direito).

Um cego que produz imagens é, no mínimo, curioso, pois ele não vê a sua criação, nem durante, tão pouco depois. Seu trabalho decorre de um contato entre as imagens que ele não vê e seu imaginário, acionado por meio de seus outros sentidos, deixa-se guiar pelo toque, pelo som, pela temperatura, pelas lembranças e pelas palavras. Bavcar nunca viu seus trabalhos, mas os conhece por meio da descrição de outras pessoas. Para o fotógrafo, a palavra é uma parte da imagem (no seu caso, especificamente, é primordial) e é difícil falar de imagem sem relacioná-la à palavra.

Em seu texto “A imagem, vestígio desconhecido da luz”, publicado em *Muito além do espetáculo* (2005), o fotógrafo reflete sobre a primeira imagem que nos é dada pela Bíblia quando Deus, solitário e imóvel, cansado de viver nas trevas, articula seu primeiro ato, a expressão *fiat lux*. Desse modo, no início era o verbo, está o verbo: a palavra do narrador (Deus) que nomeia as coisas do mundo. A arte cristã, diz Bavcar (2005, p. 147), “é a expressão dessa narração, é a palavra tornada imagem, isto é, a imagem saída da cegueira da palavra”, assim, palavra e imagem passam a coexistir, imbricadas, sem se separar, pois, a imagem sem a palavra é uma imagem que tende a morrer.

Contudo, atualmente, a imagem sobrepõe-se à palavra, e essa “vitória” é resultado de uma “ideologia oculocêntrica”, pontua o autor, que passa a considerar, a partir de uma perspectiva imagética, o conhecimento visual sobre a narrativa (BAVCAR, 2005, p. 150). Para ele, o desequilíbrio é grave, pois condena a palavra como meio de comunicação para privilegiar a imagem. Assim, indica Bavcar, hoje em dia, o espetáculo passa a ser assunto exclusivamente dos olhos, onde a foto digital reduz a imagem a meras realidades virtuais, um pouco como a irmã do guia Gigito, que descrevia fielmente o que via sem fantasia ou imaginação.

Nesse caminho, são relevantes as reflexões de Bavcar quanto à palavra ser fundamental, uma vez que permite o retorno do invisível, oferecendo-nos novos olhares, novas possibilidades de olhar, evitando, assim, a condenação da imagem (BAVCAR, 2005, p. 156). Por viver numa abundância de imagens, principalmente digitais, deixamos de imaginar, estamos desapropriados “pelo trabalho da memória”. O autor conclui:

Se um dia desejarmos crer de novo no olhar inocente das crianças, devemos lhes oferecer a possibilidade do não-visível para que elas possam entrar em uma nova utopia e descobrir as realidades que ultrapassam os limites do banal cotidiano. Ser livre é poder olhar de outra maneira e poder, sobretudo, imaginar-se por si mesmo e por meio de suas próprias visões (BAVCAR, 2005, p. 157).

Dessa maneira, é perceptível na sua obra (textual e imagética) uma relação entre a visão, a cegueira e a invisibilidade. Aduauto Novaes, em *Imagens impossíveis* (2005), assevera que invisibilidade não é aquilo que está oculto ao olho humano, antes, é a condição para que as obras de arte ou mesmo obras do

pensamento nasçam; ou seja, é através do invisível que algo se cria, surge: “O invisível é, pois, o outro de uma presença, o outro lado do visível sem o qual qualquer obra não viria à expressão; o invisível é, pois, condição da visibilidade” (NOVAES, 2005, p. 160). Assim, não existe visível sem o invisível, nas palavras de Bavcar (2005, p. 159): “sem a escuridão não podemos ver as estrelas”.

A visão (aquilo que vejo ou imagino) se constrói por meio daquilo que se encontra fora de nós, trazendo para dentro o mundo que lá existe; é a representação interna do que é externo. Jean Starobinski (*apud* NOVAES, 2005, p. 161), diz que “o olhar é menos a faculdade de recolher imagens e mais da faculdade de estabelecer relações” e é isso que a fotografia, especialmente a de Dora Maar, permite ao provocar uma relação entre aquilo que é visto, visível, com o que não é; aquilo que é externo, visível, concreto – no caso, a foto – com o interno, invisível, subjetivo – as sensações.

O invisível, enquanto sinônimo da criação, encontra-se ali nas fotos de Dora. O visível seria, portanto, do campo do *studium*, da cultura, daquilo que vem facilmente, o óbvio, enquanto o invisível seria o *punctum*, aquilo que o leitor só enxerga/sente quando investe sua imaginação, quando olha *realmente* para a imagem.

Assim, pautada em Bavcar, creio que a maior cegueira de nosso tempo é aquela que aceita permanecer naquilo que lhe é oferecido, considerando como verdade aquilo que é visível, apreendido num primeiro olhar. No documentário *Janela da alma* (2001), de João Jardim e Walter Carvalho, dezenove pessoas com diferentes graus de deficiência visual, da miopia à cegueira, falam como se veem, como veem os outros e como percebem o mundo. Além do escritor José Saramago e do cineasta Wim Wenders, Bavcar também faz algumas revelações, entre elas a de que “hoje vivemos em um mundo de cegos. As pessoas não sabem mais ver, pois não têm mais o olho interior. Vive-se um tipo de cegueira generalizada” (BAVCAR, 2001).

Esse comentário do fotógrafo/filósofo vai ao encontro da obra do escritor português José Saramago (1922-2010), *Ensaio sobre a cegueira*. Publicado em 1995, o romance trata de uma epidemia de cegueira, representada por inúmeras metáforas sobre o que é vivenciado, mas não visto. Logo no início, os personagens são acometidos de um tipo diferente de cegueira, a chamada “cegueira branca”. Encontravam-se “mergulhados nessa brancura tão luminosa,

tão total, que devorava mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e os seres”. Era como se estivessem “mergulhado de olhos abertos num mar de leite” (SARAMAGO, 2004, p. 30).

No romance, a cegueira metafórica pode ser lida como o egoísmo, a insensibilidade, a indiferença diante da dificuldade do outro: “é desta massa que nós somos feitos, metade de indiferença e metade de ruindade” (SARAMAGO, 2004, p. 40). Prêmio Nobel de Literatura em 1998, Saramago revela, por meio de sua escrita, a fraqueza humana, a arrogância, o egoísmo, a intolerância, a monstruosidade. Em um ponto da narrativa, é possível observar uma redução da humanidade às suas necessidades mais básicas quando os personagens cegos, isolados num manicômio, como num campo de concentração, passam a ter comportamentos grotescos, retornando a sua condição animal, literalmente.

Por outro lado, persiste a força, a solidariedade, a generosidade e a empatia entre aqueles que se juntam, se ajudam, e percebem que para sobreviver ao caos, é necessário se unir. Saramago reproduz ainda o terror vivido pelas mulheres quando são pressionadas por um grupo de “cegos malvados” a ceder aos desejos sexuais deles em troca de comida, e, mesmo diante disso, permanecem unidas.

À exceção de ser um ensaio sobre a cegueira, a narrativa de Saramago é um ensaio sobre a visão. No texto, cujo o assunto é a cegueira, revela-se a possibilidade de enxergar além das aparências, dos próprios interesses. Saramago estimula o leitor a refletir sobre o que torna a realidade indiferente e o distanciamento entre os indivíduos, que faz com que não enxerguemos mais um ao outro e apenas a si próprio. Em suma, é um ensaio sobre o visível e o invisível, sobre a fantasia, sobre “a responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam” (SARAMAGO, 2004, p. 241).

Essa espécie de cegueira pode caminhar ao lado daquela mencionada por Bavcar, que provoca no leitor um embaçamento da multiplicidade de escolhas e de interpretações. Essa cegueira do mundo onde o poder, a hostilidade, a condenação, o medo, a vergonha, nos impedem de pensar, agir e criar, é a mesma cegueira retratada na obra de Saramago e de Dora Maar; nas fotos de Dora, a cegueira pertence ao campo do invisível.

É possível relacionar a obra de Saramago e as palavras de Bavcar às cenas de rua capturadas pela fotógrafa. Dora não apreende as coisas e as

pessoas nas fotos, antes procura dá-las ao mundo, permite que o mundo as veja, compartilha aquilo que está diante de seus olhos – e de sua câmera – atuando, assim, no combate à cegueira do mundo. Essas fotos de Dora são marcadas, *punctuadas* pelo invisível, ou pela relação do visível e do invisível, que vem à luz por meio da foto, tal qual ocorre na escrita barthesiana: o invisível só se expressa por meio da arte, da literatura, da fotografia. “É necessário fechar os olhos, deixar a imagem remontar à consciência afetiva”, ver o invisível na imagem – e no texto (BARTHES, 2015, p. 52).

Apesar da oposição à injustiça e do teor crítico, algo a reforçar uma posição política, as imagens capturadas por Dora revelam uma realidade sem ser, necessariamente, brutal, como alguns fotógrafos documentais. Contrário a esse tipo que almeja suscitar a solidariedade do espectador, o olhar da fotógrafa pousa sereno, estético e preciso sobre um indivíduo, um tema. Justamente e também pelas escolhas da fotógrafa, escolhas técnicas como o melhor ângulo, o enquadramento, o joga com luzes e sombras, somos levados a ver o que não vemos, a sentir o que não sentimos. A fotografia de Dora perturba muito mais pelo tom provocador com que apreende o olhar na cena capturada. A falta de visão nas fotos criadas por ela desestabiliza o leitor, petrificando-o, como o olhar de Medusa.

Toda essa compilação acerca da cegueira, da visão, do que é invisível e do que não é, me conduz, neste momento, para uma foto na qual Dora retrata um grupo de músicos cegos e que me faz principiar a análise de algumas imagens da fotógrafa. *Quarteto de músicos de rua cegos* data de 1934 e foi feita durante uma viagem da fotógrafa a Londres.

O título resume a imagem de maneira sucinta. Na foto há quatro homens, dos quais três estão sentados e um em pé. Entre os que estão sentados e o que está em pé, existe um objeto particular, o piano. O músico em pé, do lado esquerdo da foto, segura um violino com a mão direita enquanto a esquerda encontra-se apoiada sobre o piano e seus dedos tocam um prato que parece ser de metal. Outro músico, na ponta direita da imagem, segura o arco com as mãos enquanto apoia o violino em suas pernas. O terceiro, sentado ao lado deste com o arco nas mãos, pode ser o pianista; apesar das mãos não estarem visíveis na imagem, sua posição o indica como sendo pianista. O quarto e último homem está sentado mais ao fundo e quase não se vê, a maior parte do seu corpo está

encoberto pelo piano e parte do rosto encontra-se atrás da mão do primeiro violinista. Ele leva à boca e nariz um lenço; não há sinal de nenhum instrumento musical.

Há verticalidade na foto, representada pelas linhas da janela atrás do grupo e da parede ao lado; o violino do homem em pé também se encontra na vertical, além de sua posição. Existem algumas poucas linhas horizontais, representadas por pequenos vincos na parede de concreto e no formato do piano. As cores predominantes são o cinza – na parede, na roupa dos três músicos e no chão – e o preto, presente no piano, objeto central na foto, na janela e na blusa do último músico.



Fig. 58: *Quarteto de músicos de rua cegos* (MAAR, Dora, 1934)

Tudo isso é do campo do óbvio, faz parte do *studium*, é visível para qualquer um que olhe para a foto e reconheça nela seus signos. Quanto aos personagens, nada se sabe sobre suas vidas passadas, não há texto que os identifique. Também não se sabe como chegaram até ali, como transportaram seus instrumentos, principalmente o piano.

A arte tem o papel de desmistificar, de desmontar os estereótipos através de metáforas. A representação da deficiência visual em obras de arte ao longo dos anos lança mão de alguns sinais pictóricos que auxiliam o público a ler e compreender a imagem. Um pintor – diferentemente do fotógrafo – encontraria certa dificuldade para retratar a cegueira já que os olhos são órgãos pequenos, detalhes numa pintura repleta de tantos outros elementos. Assim, a intenção do artista poderia ser confundida com o olhar ausente, vago, ao invés de cegueira, por isso, para facilitar a leitura, o título traria uma referência mais explícita. No caso da foto de Dora Maar, existe uma legenda descritiva, mas, sendo a imagem a representação da realidade, o leitor saberia se tratar de músicos cegos, mesmo se não houvesse texto, pela presença de instrumentos e dos olhos brancos do personagem que está em pé.

No contexto da pintura, a cegueira passou a ser representada por elementos como olhos fechados ou esbranquiçados, órbita vazia ou uso de vendas. A presença de objetos como bengala, instrumento musical e chapéu ou tigela nas mãos, onde o público depositaria as moedas, eram pistas pontuais para indicar um personagem cego. As representações de músicos cegos tocando instrumentos de corda como violão e violino eram características no século XVII.

Nessa época, Francisco de Goya, produziu *O violonista cego* (1778), uma tapeçaria projetada para o Palácio Real. Nesta obra o artista retrata uma pitoresca cena popular onde um cego – personagem central – canta as novidades ao som do violão. Sua música desperta o interesse do público a seu redor e revela as emoções explícitas no rosto das crianças, homens e mulheres que o observam. A paleta de cores utilizada por Goya é suave, clara, elegante e quente, evidenciando uma atmosfera movimentada, alegre e descontraída. A luminosidade dos pontos focais revela a estrutura piramidal na qual o quadro foi inscrito. Além disso, as cores claras, principalmente o branco, destacam a figura

do casal no centro da foto. Seria um sinal de nobreza? Estrangeirismo? Classe social?



Fig. 59: *O violonista cego* (GOYA, 1778) (Reprodução Museu do Prado)

A principal diferença entre esta obra e a foto de Dora Maar retratando o quarteto de cegos é a ausência de público. Deduzo que, na imagem capturada por Dora exista um público, mas ele não é enquadrado na foto. O quadro de Goya sugere movimento através das expressões dos rostos e corpos, visto que, enquanto o músico cego toca e canta, as pessoas o observam atentas. Na foto, por outro lado, o enfoque são os músicos numa posição de espera, de pós apresentação. Um outro ponto dissonante entre as duas imagens é que no quadro não vemos indício de mendicância por parte do cego cantor, enquanto na foto isso é representado (embora de maneira discreta) pelo prato de metal sob a mão do violinista.

É interessante observar que, muitas vezes, o músico cego é retratado à margem da sociedade, numa posição de inferioridade em relação aos demais personagens, como pedinte. É o caso das duas fotografias de Dora Maar,

Mendigo cego e Quarteto de músicos de rua cegos, nas quais a mendicidade é representada pelo gesto dos personagens e pelo objeto em comum: o prato para coletar a esmola.

Todavia, ao observar a cena do quarteto musical cego de Dora Maar, notamos que, além de apreender um instante efêmero, um fragmento do real, a fotógrafa cria, a partir de suas escolhas, um *corredor punctual*, um caminho sugerido ao leitor por meio do recorte, dos pontos focais, *punctuais*, conduzindo o espectador por um trecho a possíveis *punctuns*.

O *punctum* não está no espectador, está na imagem; são percepções, pontos sensíveis que emocionam aquele que se encontra diante dela. E o que provoca nessa foto? A expressão no rosto do músico em pé, a expressão de seus olhos, eles estão abertos (ao contrário dos outros três que têm os olhos fechados) e é como se fitassem o horizonte, o firmamento, como se contemplassem, para além do espectador, uma outra dimensão, inacessível àquele que vê. Ele olha para cima e ao fazê-lo é possível ver o branco dos olhos. Outros pontos brancos na foto estão nas camisas dos dois homens sentados e no lenço na mão do último. Pela posição do quarteto, tanto dos músicos quanto dos seus instrumentos em compasso de espera, imaginamos a cena como se tivessem acabado de tocar; isso se torna ainda mais evidente pela posição da mão de um dos músicos dentro do prato de metal vazio sobre o piano, talvez, esperando a contribuição do público.

Assim, o que torna a foto visível, ou visual, como afirmou Didi-Huberman, são esses elementos discretos escolhidos (apreendidos) por Dora Maar na cena: a expressão no rosto do homem em pé com os olhos brancos fitando o infinito, os dois homens sentados de cabeça baixa e olhos fechados, o lenço na boca do último músico. E o que insiste na foto? A imagem é disjunção, provocação, por isso o leitor é afetado. Mas a sensação está na imagem; algo na imagem causa uma afetação e isso não está no espectador, está na imagem, na sua materialidade. A foto enquanto imagem assemelha-se ao olhar petrificante de Medusa, aquele que ousa encará-la é atravessado, atingido, transformado por ela, e essa ação parte da própria imagem e não daquele que olha.

Concomitantemente, uma outra cena capturada pela fotógrafa vem dialogar com estas duas citadas aqui. A foto figura atualmente entre as obras do acervo do Museu de Belas Artes de Houston, no Texas, e data aproximadamente

de 1932. Mais uma vez o título é descritivo, *O guitarrista cego*. Esta imagem relaciona-se com as outras duas anteriores, evidentemente, por abordar o mesmo tema, a cegueira.

A realidade visível é vasta, o que a câmera faz é enquadrar, recortar e fragmentar a cena. A foto a seguir é esse fragmento de realidade visível. Num tom sépia, quase apagado, como se a cor lhe fugisse, desbotasse, vemos a figura de um homem centralizado na imagem. O plano de fundo é composto por uma porta que aparenta ser de metal pesado com detalhes de pequenas cabeças de felino dispostas lado a lado a preencher toda sua extensão. O personagem está sentado sobre uma cadeira com a base em forma de x e tem nas mãos um violão. Suas roupas são escuras, com exceção da camisa branca. O casaco, a calça e o sapato estão surrados, provavelmente pelo uso frequente. Ao observar o lado direito da foto, chama a atenção a bengala branca encostada no vão entre a parede e a porta, e uma trouxinha de roupa amontoadas no canto inferior. Se olharmos de relance, a posição dos objetos provoca uma ilusão ótica, algo semelhante a uma vassoura.

As linhas verticais estão presentes na porta, na parede e no chão. As horizontais separam a porta do chão, figuram na composição da parede e no piso sob os pés do cego a formar desenhos de blocos retangulares. O violão também se encontra na horizontal. Esse cenário lembra um palco, onde o artista cego se apresenta.



Fig. 60: *O guitarrista cego* (MAAR, Dora, Paris, 1932)

A coloração marrom-desbotado da foto evoca sujidade, como se tudo estivesse encardido. A expressão no rosto do personagem provoca. Ele tem os olhos fechados e um sorriso nos lábios, que deixam a mostra os dentes podres do homem. Existe uma certa explosão na foto, provocada, talvez, pela claridade que emana de sua pele e pelo design da porta atrás dele, que sugere alegria, ou histeria. A sensação de movimento na imagem fica por conta das mãos do músico, da cabeça levemente inclinada para a direita e os lábios entreabertos. Não há sinal explícito de mendicância, mas, considerando o comportamento e a posição do personagem, ela pode ter ocorrido. Entretanto, muitos motivos poderiam tê-lo conduzido à esta calçada, num lugar de passagem, a tocar violão.

Ao contrário das fotografias citadas anteriormente, nessa imagem o chapéu não está nas mãos nem no chão à espera das moedas, mas na cabeça do personagem. Pode-se imaginar que, após a apresentação, o homem tire o chapéu e estenda-o aos transeuntes a fim de receber a esmola, ou não.

Quando olhamos para uma imagem devemos considerar seu momento social e histórico. Importante lembrar, nesse contexto, que a quebra da bolsa de Nova Iorque, em 1929, tornou a década de 1930 a pior década do século, que começou com a Grande Depressão e terminou com a Segunda Guerra Mundial. Esse período de recessão econômica foi o mais longo e causou taxas altíssimas de desemprego, quedas do PIB de diversos países bem como o declínio da produção industrial. Os efeitos da Crise foram sentidos em diversos países do mundo, entre eles França e Reino Unido, onde Dora Maar fez grande parte de seus registros. As fotografias de Dora datam justamente deste período, onde o desemprego e a miséria assolavam grande parte da população que passa a viver nas ruas, vendendo sua imagem muito mais que qualquer outra coisa.

Para além de denunciar a pobreza e a precariedade da condição humana, os fragmentos de realidade apreendidos por Dora provocam, satirizam a partir do olhar e da ausência de visão. É como o romance de Saramago a apontar nossa cegueira, nossa indiferença em relação às mazelas do mundo.

Nesse contexto de cegueira e miséria, aproximo a fotografia de Dora à obra do pintor espanhol Francisco Herrera (1576-1656), *Cego tocando viola de roda* (1650), que mostra a figura de um cego maltrapilho acompanhado de um rapaz, provavelmente seu guia, que segura a bengala do primeiro com uma das mãos enquanto a outra estende o chapéu que serve para coletar a esmola. Ambos trazem na face uma expressão de tristeza e desesperança, representada pelas cores frias e escuras como o marrom e o preto. Não há, nesta obra, nada que sugira movimento ou alegria, nem mesmo descontração, completamente contrário, por exemplo, à atmosfera presente na obra de Goya. Aqui, o retrato traduz a situação do personagem: cego, pobre, à margem, descrente.



Fig. 61: *Cego tocando viola de roda* (HERRERA, 1650) (Reprodução Museu Kunsthistorische)

O tema da cegueira associado à mendicância era comum no período cristão, principalmente na Bíblia, onde se encontram, por exemplo, relatos de cura de cegos pedintes feitos por Jesus. Um deles é a cura de um cego sentado à beira do caminho, em Jericó, pedindo esmola (BÍBLIA, 2011, p. 1003). O cego é costumeiramente retratado num contexto de dependência, incapacidade, invalidez e também de compensação. Compensação da ausência de visão pela audição aguçada e representada, no caso, pela música, pela presença de instrumentos musicais na tela e na foto.

O *guitarrista cego* e *Cego tocando viola de roda* aproximam-se por retratarem músicos cegos. Outro ponto em comum entre as obras é a coloração escura em tons de marrom. Os instrumentos tocados pelos personagens também são semelhantes. A diferença é que na tela de Herrera, o cego dispõe de um guia, enquanto na fotografia o homem aparece sozinho na cena. O contexto de pobreza é o mesmo em ambas.

Até este ponto, as relações entre as duas telas e as fotografias de Dora Maar são estabelecidas pela figura do músico cego. Apesar de duas delas – a foto do quarteto de músicos e a tela de Herrera – representarem um contexto de mendicância, na obra de Goya é possível notar ares de animação ou, no mínimo, de interesse por parte do público, o que é natural num ambiente onde haja música. Na cena capturada por Dora também não há sinais de desânimo ou

melancolia, mas de descontração, quase um divertimento. É como se estivessem a representar num espetáculo; personagens, artistas a comercializar a própria imagem.

Um dos pontos focais evidenciados por Dora em *O guitarrista cego* (Fig. 60) é a iluminação no rosto do personagem e no instrumento tocado por ele. Ao tornar claro esses dois pontos, ela atrai e envolve o espectador, que não consegue desviar o olhar. Apesar do realismo implacável de seu trabalho, o personagem da foto parece fazer parte de uma outra realidade que não a nossa, um contexto ficcional de horror. A brancura nos olhos do homem faz desaparecer as linhas que definem pálpebras e cílios dando a impressão de que os olhos não existem e no seu lugar está apenas um espaço oco, vazio. Isso causa desespero, repulsa. O leitor olha para a imagem e ela lhe devolve um olhar vazio, monstruoso e cego que afeta. Aí encontra-se um *punctum*, um sintoma. A fascinação singular por aquilo que é horrível e disforme, que promove a transgressão das fronteiras entre o grotesco e o belo expresso nessa imagem, traduz um dos objetivos do movimento surrealista. Ela conduz o espectador à digressão por territórios interditos, oníricos, um espaço diferente daquele ao qual estamos acostumados.

Ao falar de *punctum* e de afeto, julgo importante citar Deleuze e Guattari, que, no capítulo intitulado “Percepto, afecto, conceito”, presente na obra *O que é a filosofia?* (2010, p. 193), refletem sobre os conceitos de percepto e afecto para descrever os blocos de sensações que transbordam entre o ver, fazer e dizer pela ação artística.

De acordo com os autores, a arte conserva. É a única coisa no mundo que se conserva, apesar de não durar mais que seu suporte, sua materialidade. Aquilo que está na tela, na foto, passa a não depender mais de seu criador, ou de seu referente, ela surge a partir de sua criação, independente. A foto enquanto arte existe apesar de mim, do leitor que se limita a contemplá-la, a experimentá-la, ou seja, “ela é independente do criador, pela autoposição do criado, que se conserva em si. O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é *um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos*” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 193; grifos dos autores). Assim, as sensações, percepções e afetos são “seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido”, transbordam, passam a existir na ausência do homem, o que significa

que a própria obra de arte é “um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 194).

Nesse caminho, sendo o artista ele próprio um composto de percepções e afetos, termina por criar esses blocos de sensações cuja única exigência é se manterem sozinhos. Entretanto, uma mistura de cores ou um bom enquadramento não bastam para fazer um composto sólido e durável, por isso, muitas obras que aspiram à arte não se mantêm. Para Deleuze, os blocos precisam ser compostos “de ar e de vazio, pois o vazio também é uma sensação” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 215). Se uma tela, por exemplo, for totalmente preenchida, ela não é obra de arte, pois precisa do espaço, do vazio, que será completado pelo leitor. Isso ocorre da mesma forma no texto ou na imagem fotográfica, como refletiu Barthes, o vazio é bom, porque posso preenchê-lo. Em suma, uma obra de arte só se sustenta quando permite esse vazio, quando permite a participação do leitor/espectador.

Se na concepção de Deleuze e Guattari a obra de arte é um bloco de sensações e afetos, a fotografia de Dora Maar só pode ser isso: sensações que partem da imagem e tocam o espectador. Essa sensação, esse afeto de que falam os autores, assemelha-se ao *punctum*, e, mesmo que as sensações se assemelhem a algo, será uma semelhança produzida por seu próprio meio; o olhar sobre a foto é somente feito de cores, traços, sombra e luz.

O que torna a foto expressiva, o que faz dela uma obra de arte, são as sensações que ela suscita por meio de sua construção. Por isso, Dora Maar é, além de fotógrafa, uma artista (o fazer artístico é isso: compor para criar), pois faz vir diante do espectador na imagem fixa não a mera semelhança, mas a pura sensação provocadora e angustiante da falta de visão mediante sua composição pictórica. Na esteira de Deleuze e Guattari, os objetivos da arte através de sua materialidade “é arrancar o percepto das percepções do objeto, arrancar o afecto das afecções, extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 197).

Essas sensações refletidas pelos autores são, para mim, despertadas pelo *punctum*, esse detalhe que fere, atravessa e provoca. Através da imagem muitos caminhos se abrem a partir do que se mostra e do que se vive, a partir do que é visto. Assim, a imagem fotográfica apresenta uma fenda, uma

rasgadura que convida o leitor a articular outros movimentos, outros pensamentos.

Nesse caminho, as fotos mencionadas no início deste capítulo, apesar de existirem por si só (como acontecimento independente de qualquer coisa), não deixam de ser uma criação da fotógrafa, que conduziu para que a imagem apreendida (foto) tivesse tal forma, trabalhando os seus elementos constitutivos, construindo seu *corredor punctual*, tomando o cuidado de não preencher todas as lacunas e deixar espaço para o leitor.

Já foi dito que a foto carrega uma mensagem, narra uma história cujo significado não deixa de estar ligado às escolhas do fotógrafo. Assim, pergunto, qual é a história narrada por essa imagem? O que incomoda na foto? O acontecimento na foto, o trecho, o acidente, como descreveu Didi-Huberman, faz trabalhar a estrutura provocando um sintoma. Na composição de elementos representativos, o olhar, como algo indizível, invisível, estilhaça. O olhar ausente do músico em pé com os olhos elevados a contemplar o infinito, ou os olhos fechados do guitarrista cego que nos conduz a uma atmosfera de pesadelo. No caso da primeira foto, incomoda *saber* que o homem é cego, mas, ao mesmo tempo, parece ver, aparenta ver aquilo que eu não vejo. É o jogo arquitetado por Dora, o jogo entre o visível e o invisível, entre a presença e a ausência do olhar.

Nessas fotografias, Dora Maar induz a pensar no olhar enquanto caracterização da imagem. A artista trabalha com uma ideia bastante ambígua, principalmente para a fotografia de um modo geral, que é justamente a falta de visão. O que significa, na imagem, essa falta de olhar, essa ausência de visão? A fotografia de Dora transita no limiar dessa relação, entre o visível e o invisível.

Ao retratar o grupo de músicos cegos, a fotógrafa cria imagens que provocam a própria sensação e percepção de uma imagem, como se aquilo não fosse real, gerando uma tensão entre o real e a ficção, a ficcionalização da imagem. Além de eternizar, fixar para sempre no tempo e no espaço um momento, uma cena, um sujeito, a foto prova que aquilo que existiu outrora, que esteve diante da objetiva, já não existe mais, ou seja, ela reproduz “mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”. É o “isso-foi” barthesiano (2015, p. 14). E deixando a cena de existir, ela passa então a ser todo-imagem, torna-se uma outra coisa, transforma-se numa outra realidade, como a ficção.

A experiência vivida pela fotógrafa e transmitida para a foto não é relevante, mas a experiência provocada pela imagem, sim. As imagens são fabulações, criam uma fábula, uma narrativa, uma outra história. No limite entre o ver e não ver, Dora Maar personifica o desconcertante. E o que desconcerta? Um sujeito desprovido de visão está numa foto reunido com outros que também não têm visão. Esse é o trabalho da artista, sua produção diz respeito ao ver e o não ver, resultando em um desequilíbrio. Ela desequilibra duas realidades, pois os personagens da foto são quase como seres fantasmas, ou fantásticos. A fotografia está intrinsecamente ligada à visão, é para ser vista e Dora Maar retrata personagens que personificam o desequilíbrio, o não ver. Ela utiliza um dos sentidos primordiais a fim de provocar o espectador que necessita precisamente deste sentido para ver a foto. A potência dessa representação afeta. Nesse momento, somos tomados pela falta de familiaridade na imagem, que provoca uma quebra, um estranhamento.

A foto é um traço do real. Como afirmou Barthes, não se pode negar que o objeto ou o sujeito fotografado esteve diante da fotografia, e o momento capturado é único, singular, mesmo que o ato se repita. Assim, a foto é testemunho, ela testemunha sua presença no tempo e no espaço, daí seu poder documental. Concomitante a isso, ela também é criação, simbólica, cultural, ideológica, codificada.

A imagem fotográfica é a emanção do real, do objeto fotografado, provando que aquilo existiu, de fato. Mas, por mais fiel que ela seja, o fruto de seu registro é apenas um duplo, visto que o que foi capturado, congelado pela fotografia, nunca mais irá se repetir. Diante disso, a câmera captura momentos fortuitos do cotidiano e os eterniza. Eis o trabalho Dora Maar.

Lucia Santaella (2012) indica que, antes de tudo, a foto produz no espectador sentimento, às vezes imperceptível e intenso, todavia, eles correspondem apenas ao primeiro nível de apreensão de uma foto. A próxima imagem escolhida para integrar a análise dessa pesquisa provocou em mim sensações, mas não obstante a importância dos sentimentos, passo ao segundo nível, a identificação de seu motivo, aquilo que está nela fotografado. A foto intitulada *Menino com meias desemparelhadas* (1933) foi capturada numa das ruas da periferia de Paris, provavelmente na chamada zona T onde Dora fotografou diversas vezes.



Fig. 62: *Menino com meias desemparelhadas* (MAAR, Dora, Paris, 1933)

Ler uma foto, indica Lucia Santaella (2012, p. 80), significa “fazer do olhar uma espécie de máquina de sentir e conhecer”, buscando a “unidade melódica” de suas luzes, linhas, direções, enfim, dos elementos que a constituem. Explorar esses detalhes na foto nos permite conhecer a realidade que nela se moldou. Assim, ao identificar os signos presentes na foto citada é evidente a figura de um garoto encostado numa parede que parece pertencer a um barracão ou um depósito. Próximo à esquina, há uma placa com a indicação: Rue de Genets. A julgar pela expressão no rosto do garoto, com os olhos fechados, ele parece descansar ou cochilar.

As roupas usadas pelo rapaz são desornadas. A bermuda escura até os joelhos não condiz com a blusa surrada de punhos puídos nem com os sapatos no estilo coturno, sujos e as meias desemparelhadas; na perna direita elas

alcançam o joelho, e na esquerda não passam do tornozelo. Essas características da vestimenta do menino acrescido do cenário em que ele se encontra, transmite a ideia de pobreza. O que um garoto maltrapilho faz encostado numa parede com aparência de quem está cochilando? Será que ele espera alguém, ou alguma coisa?

As linhas verticais são predominantes na imagem, principalmente na parede de chapa lambril atrás do menino, marcada por ondulações. A placa contendo a informação com o nome da rua sustentada por uma viga de madeira também é vertical, além da própria posição do garoto, em pé. Na horizontal encontra-se o meio fio, que divide a rua e a calçada do lado esquerdo. O inesperado, a desordem na imagem, encontra-se numa série de contrastes, mas principalmente na verticalidade imensurável que conduz àquilo que está em pé, desperto. No entanto, os olhos fechados do menino contradizem.

A imagem é praticamente toda dominada por tons cinzentos. O preto se destaca na bermuda do garoto e o branco na sua pele (a perna desnuda e o rosto); do lado superior esquerdo, o branco estoura num trecho de uma rua perpendicular. O modo como Dora escolhe iluminar suas fotos, destacando a brancura em alguns pontos estratégicos é bastante peculiar. O tom da pele do menino, por exemplo, sugere uma alegoria fantasmática, suscitando uma atmosfera onírica, de fabulação. Da mesma forma a rua lateral à esquerda. Na rua perpendicular onde as linhas são horizontais a claridade é exacerbada, ao contrário do cenário em primeiro plano, totalmente escurecido pelo cinza dominante. Esse contraste potencializa a iluminação, os pontos focais existem a fim de evidenciar um detalhe, conduzir o olhar do espectador.

As formas, os signos, o claro, o escuro, o enquadramento, informam na foto. Tudo isso informa que existe, na imagem, um garoto de roupas esfarrapadas e sujas encostado em uma parede com os olhos fechados. Isso é o óbvio. Tudo aquilo que vemos e podemos nomear é *studium*, faz parte do campo do visível.

Apesar do seu valor documental, político e sociológico, as fotografias de Dora Maar não suscitam apenas solidariedade ou piedade por parte do público. Elas provocam, desconcertam. Existe nas imagens capturadas pela artista um ar de mistério, de narrativa fantasiosa e até mesmo de *humour noir*, por isso elas tendem à ficção.

Um rosto branco com os olhos fechados, como que em transe, no sono, ou morto. A brancura destacada do garoto lembra um boneco de cera, sem cor, sem vida, como um cadáver. A imagem (foto) suscita uma outra imagem. Essa é a provocação. A objetiva como câmara mortuária e o sujeito apreendido, o personagem, como espectro. A câmera personifica, transforma o sujeito que deixa de existir como um ser e passa a ser objeto.

Diferentemente do retrato do quarteto de músicos, nesta foto o menino não está cego, mas tem os olhos fechados, um sinal de recusa, uma ausência de olhar, o que pode caracterizar uma metáfora da cegueira. A falta de visão invade, toma conta da cena. Aí está um *punctum* na imagem, o sintoma que afeta o espectador. Os olhos fechados, um olhar ausente encara o leitor que é provido de visão. É uma troca de olhares marcada pelo desequilíbrio, que desestabiliza.

Para além da realidade plasmada na foto e da capacidade de eternizar o que esteve diante dela, o que foi capturado pela foto passa a ser impregnado de sua própria temporalidade. As fotos são o que Lucia Santaella chamou de “feixes de indicações temporais” na qual se encontram, além das marcas do tempo no tema fotografado, o “estado da arte” do aparelho fotográfico (2012, p. 81).

Em suma, para mobilizar as “faculdades sensíveis” ou o “bloco de sensações” do leitor é necessário destacar o caráter estético da foto. O olhar do fotógrafo, em simbiose com o aparelho fotográfico, produz o material imagético capaz de movimentar os afetos, a provocar o *punctum*.

O surgimento da fotografia foi responsável por uma expansão do que, até então, se conhecia como arte. Walter Benjamin, numa das passagens do seu ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, comenta: “Gastaram-se vãs sutilezas para se decidir se a fotografia era ou não arte, porém não se indagou antes se essa própria invenção não transformaria o caráter geral da arte” (BENJAMIN, 1987, p. 176).

Nesse caminho, Dora Maar foi emblemática no gesto fotográfico, surpreendendo o efêmero no visível, jogando com os opostos, personificando o real, elevando, assim como outros agentes, a fotografia ao âmbito da arte. Para Santaella a arte se faz com o gesto: “O gesto da escolha, o acontecimento singular desse gesto, puro gesto, é arte”. Nesse caso, a compreensão do valor estético do gesto fotográfico “não decorre da imitação da arte pictórica, mas sim

do encontro exato e certo em que a fotografia perfaz uma estética que lhe é própria, a estética do gesto” (SANTAELLA, 2012, p. 83).

Nesse sentido, o gesto é “a ação dirigida para um alvo”, no caso, a cena, o momento a ser capturado, ele é “sinônimo de intervenção e se refere à aplicação da energia e suas consequências” que se relaciona, além da intervenção física, com as experiências psicológicas “sentidas ou mediadas pela linguagem” (SANTAELLA, 2012, p. 83).

O instante capturado por Dora Maar narra, conta uma história, personificando a imagem. A história do olhar performada/arquitetada por ela atravessa todas as imagens analisadas até aqui e continua na foto a seguir. Em *Pickpocket* (Fig. 63), feita por volta de 1935, ela traz duas figuras, uma mulher e um homem, sentados num banco e acima de suas cabeças uma placa com a seguinte inscrição: “cuidado com os batedores de carteiras”.

Essa foto poderia ser apenas um testemunho de um instante, um mero documento, no entanto, as fotografias de Dora Maar estão marcadas pelo lastro da criação aliado à escolha dos elementos pictóricos. Apesar de aparentar ser produto do acaso, os resquícios da interferência de um olhar treinado, estético, mostram o contrário.

No primeiro plano, os dois personagens flagrados encontram-se sentados e parecem conversar. Eles estão bem vestidos, a mulher porta um casaco preto, sapato de salto e chapéu enfeitado com motivo floral. Suas mãos estão unidas repousando sobre as pernas. Ela tem os olhos fechados. O homem ao seu lado, também de casaco e chapéu coco, usa calça de alfaiataria, sapatos limpos e engraxados, tem as pernas cruzadas e fuma. As roupas de ambos são escuras, com exceção da saia e do enfeite no chapéu da figura feminina.

A foto é tomada de frente para os personagens, e é possível ver o homem com a cabeça inclinada na direção da mulher, mas seus olhos estão fixos num outro ponto, aquém dela. O banco em que estão sentados é de madeira, assim como o chão. Atrás dos personagens a parede é escura, lisa, como se fossem blocos de metal com grandes rebites (lembram a proa de um navio), e acima de suas cabeças o letreiro adverte para a atenção com os batedores de carteira.

As linhas horizontais estão representadas na parte visível do banco em que eles estão sentados e na parede atrás do casal. Já as verticais são

predominantes no piso de madeira, mas também figuram em alguns pontos da parede. Das cores que compõem a imagem, o preto se destaca na vestimenta dos personagens, nos chapéus e nos sapatos, além do cinza escuro, cinza claro e por último o branco.

Após observar essas características da imagem e a descrever, reflito: o que os personagens esperam sentados neste banco? Esperam para partir? E qual seria o meio de transporte? Trem, navio? Para além dessas curiosidades, é evidente que uma viagem se aproxima, acontece ou acabou de acontecer, e embora não haja sinal de bagagem nas mãos ou ao lado da mulher, a placa na parede sugere que este local é um lugar de passagem (locais públicos com grande fluxo de pessoas), além disso, há um detalhe que quase não se vê por causa das sombras escuras na imagem, uma pequena maleta no chão, ao lado do homem, no canto inferior direito da foto.



Fig. 63: *Pickpocket*¹⁰ (MAAR, Dora, 1935)

¹⁰ Optei por deixar o título original em inglês das figuras 63 e 64, seguindo a escolha da fotógrafa de manter o título verbal tal qual se encontra na imagem por ela capturada.

Toda essa descrição faz parte do nível informativo da foto, é visível. Reconhecemos os ícones, os símbolos, e, dessa forma, compreendemos o que a imagem nos dá. Os elementos composicionais da imagem criados a partir do fazer fotográfico acabam por destacar certos pontos focais que direcionam o olhar do leitor, ressaltando uma possibilidade de *punctum*. Antes de uma leitura sensível, uma outra, objetiva, oferece a possibilidade do espectador supor ou sentir quaisquer sensações. A foto-imagem é linguagem e tal qual o texto literário ela carrega uma mensagem, comunica e produz significado. Se toda imagem narra uma história, qual história essa foto conta? O que provoca na imagem?

Aqui é latente o jogo entre o aberto e o fechado, ver e não ver, presença e ausência de visão, representado pelos olhos fechados na mulher e abertos no homem. O tema do olhar, da cegueira e da falta de visão, perpassa parte da obra de Dora Maar. A dualidade representada pelo olhar nesta imagem provoca o espectador. De um lado, o olhar, do outro, olhos fechados, em transe ou no sono, remetem a uma outra realidade, ao espaço do sonho, do onírico, da fábula, além do jogo entre consciente e inconsciente.

Não devemos esquecer que, além de fotógrafa, Dora Maar era pintora e poeta, participou do movimento surrealista e os reflexos desses acontecimentos incidem sobre sua criação. Envolvida pela marcha artística e política que se juntou ao seu trabalho, ela foi reconhecida como fotógrafa de moda e publicidade e também como uma artista surrealista. O interesse pelo inconsciente, pelo sonho, pelo oculto, experimentando outras abordagens do real, fizeram com que Dora fosse uma das raras fotógrafas a fazer parte do movimento. Ela que consagrou quase sessenta anos de sua vida à pintura, além da fotografia, cria uma aura de mistério em torno do seu trabalho fotográfico. Seu trabalho com a imagem provoca no espectador o desejo de ver.

Nessa perspectiva, o tema do olhar trabalhado nesta foto preenche aqui o mesmo papel que o sonho ao libertar o indivíduo dos escrúpulos afetivos paralisantes e possibilitar uma experiência onírica. Essa personificação, essa composição da imagem, faz perceber que o obstáculo julgado intransponível pelo sujeito espectador é atravessado.

Além da cegueira explícita e dos olhos fechados representados no trabalho da fotógrafa, sua obra traz ainda olhares desviados e personagens com

as costas voltadas para a objetiva. O fato de Dora Maar flagrar momentos fugazes, como um abrir e fechar de olhos, faz pensar no acaso dessa captura.

Muitas fotos se destacam por estarem marcadas por um detalhe que torna inusitada uma cena e a distingue de outras imagens. Algumas vezes, situações que parecem banais se tornam únicas por conta da configuração que adquirem através do recorte de tempo e espaço. Então, o espectador pode se perguntar se é obra do acaso ou foi a intenção do fotógrafo captar tal coisa. Contudo, o objeto não é absoluto e o artista pode definir sua estrutura ao mesmo tempo que o cria. O acaso diz respeito aquilo que surge naturalmente, inesperado, no meio do percurso criativo; são interferências alheias aos planos ou aos objetivos do fotógrafo: qualquer movimento, atitude ou acidente, pode oferecer possibilidades que o artista irá aceitar ou não; ele poderá optar por registrar tal momento ou não; e ainda, mais tarde descartar a foto ou modificá-la.

Quando Dora Maar fotografava cenas de rua, momentos do cotidiano, ela não o fazia simplesmente. Existia todo um trabalho, um planejamento. Ela observava o espaço, as pessoas, o movimento do mundo. A partir daí, selecionava os elementos que iriam compor sua imagem: a paisagem, o fundo, a direção da luz, sombra, linhas, formas, etc. Com a câmera cuidadosamente posicionada ela recorta, enquadra, exclui, fragmentando ou evidenciando algo por meio desses elementos. Tudo isso é criação, é o trabalho da fotógrafa. A partir disso, poderia surgir o acaso, alguma coisa que viesse atravessar seu olhar, um movimento inesperado que modificasse a imagem. Além disso, o tempo entre o toque do dedo da fotógrafa e o disparo de sua câmera, poderia alterar o resultado.

Ao flunar pelas ruas, Dora Maar flertava com o acaso. Uma foto não acontece de maneira instantânea, ela foi imaginada, criada, preparada. É um acaso esperado, um acaso objetivo. Num de seus passeios pelas ruas de Londres à caça de imagens que pudesse capturar, surge *Money and Morals*.



Fig. 64: *Money and Morals* (MAAR, Dora, Londres, 1934)

A cena chama a atenção pela garotinha que sobe nos ombros de sua amiga para olhar do outro lado do muro que está coberto de cartazes. As meninas estão de costas, a que está em cima usa um casaco com capuz preto e saia branca. A que está embaixo sustentando a amiga também usa saia clara e casaco cinza claro, de sapatilhas pretas e meias brancas até o tornozelo. A posição das duas meninas na vertical contrasta com as linhas horizontais do muro. Alguns cartazes que cobrem o muro não são legíveis, porém, a manchete que originou o título da foto é clara: “Dinheiro e moral pelo decano de Canterbury” seguido mais abaixo por “O drama dos mártires de Tolpuddle”.

A primeira manchete faz menção ao decano de Canterbury, Inglaterra, Hewlett Johnson, que se considerava um marxista cristão e apoiava as ideias socialistas. Ele ganhou destaque na época por contrastar o desenvolvimento econômico da União Soviética com a Grã-Bretanha. A segunda matéria trata dos mártires de Tolpuddle, um pequeno vilarejo em Dorset, também na Inglaterra. Em 1834, seis trabalhadores rurais foram condenados à colônia penal

australiana por se unirem contra o sistema trabalhista da época. O fato gerou uma revolta e a notícia se espalhou na imprensa, o que provocou manifestações sindicalistas no país inteiro, reunindo cerca de 800.000 assinaturas que exigiam a soltura dos condenados. Esse acontecimento originou os primeiros movimentos sindicais e de direitos do trabalhador em todo o mundo. Em 1934, foi erguido um monumento em sua homenagem em frente ao Museu dos Mártires de Tolpuddle.

Essas notícias testemunham o momento conturbado vivido em alguns países da Europa, principalmente Londres e Paris, onde Dora Maar aderiu a alguns movimentos sociais e políticos. A foto compartilha o poder de dar testemunho daquilo que existiu. Em meio a esses acontecimentos, uma garotinha olha através do muro enquanto a outra a segura. Apenas uma delas vê. Quem são essas meninas? O que elas olham? Por que olham? O que se passa atrás desse muro com cartazes? Iriam elas inverterem as posições para que a outra também pudesse olhar? A tomada das meninas pelas costas, sem rosto, a olhar através de um muro sem apontar para lugar algum, aumenta o enigma da foto. Mais uma vez a ausência de olhar, o ato de se abster de olhar. O espectador não vê o rosto das personagens, e isso é perturbador, aguça a curiosidade. Faz querer ficar na ponta dos pés e também olhar.

A foto levanta várias interrogações sem fornecer nenhuma resposta, nenhuma pista, levando o observador a contemplar a cena com intenso desconcerto. Essa é a estética do olhar. Esse é o *punctum* na foto. Uma menina que olha através de *money and morals* enquanto a outra sustenta. Duas meninas das quais não vemos os olhos, da qual não compartilhamos a mesma visão.

A plasticidade fotográfica é capturar linhas, luzes, sombras, gestos, no momento exato e fugidio antes de desaparecerem para sempre no fluxo implacável da passagem do tempo. Aí está o acaso, o lance de dados mencionado por Barthes. Essa captura de um momento contém um pormenor, um detalhe que salta da cena e atinge o espectador, provoca um sintoma, um sentimento, sentimento que desconcerta, que atinge o leitor no instante mesmo que o deixa diante da própria impotência, impotência de olhar.

BREVES CONSIDERAÇÕES



Fig. 65: *Cegos em Versalhes* (MAAR, Dora, 1936)

Ah, se houvesse apenas um olhar, o olhar de um sujeito, se alguém, na foto, me olhasse! Pois a Fotografia tem esse poder de me olhar direto nos olhos. [...] O olhar fotográfico tem algo de paradoxal, que às vezes encontramos na vida: outro dia, no café, um adolescente, sozinho, percorria a sala com os olhos; de vez em quando seu olhar pousava em mim; eu tinha então a certeza de que ele me olhava, sem, no entanto, estar certo de que ele me via: distorção inconcebível: como olhar sem ver?

Roland Barthes

O texto pode ser finalizado, mas não a reflexão. Esta permanece ampla, aberta, ilimitada, como mostra a fotomontagem acima, de Dora, provando que existem outras possibilidades, outros olhares. Nesta foto, recorre-se aos personagens tirados de suas fotografias de rua que ela colocou em outro contexto – o palácio de Versalhes – criando assim um efeito tão perturbador quanto desconcertante. O trabalho de Dora Maar assume um aspecto surrealista a partir da década de 1930, em que seu olhar passa a combinar o singular e o extraordinário, proposital ou inconsciente, da vida cotidiana.

Nesta imagem, intitulada *Cegos em Versalhes*, nota-se parte do interior do palácio de Versalhes, com seu aparato ornamental, pinturas, esculturas e lustres, onde o primeiro plano é ocupado pelos personagens cegos tirados de algumas fotografias citadas/analizadas anteriormente: *Mendigo cego*, *O guitarrista cego* e *Quarteto de músicos de rua cegos*. Através de recortes e justaposições realizados sobre elementos existentes, Dora Maar cria uma imagem totalmente nova, metamorfoseada, subvertida, conduzindo a múltiplas leituras, permitindo ao espectador acesso a um outro mundo.

As fotomontagens, experimentações e ironia impressa em suas fotos, revelam o talento da artista, que construiu um percurso importante no campo da imagem e das artes, percurso este que necessita ser revisitado. Esta pesquisa, desde o início, buscou apresentar a mulher, fotógrafa e artista com foco no seu trabalho, ou em parte dele.

Dora Maar foi uma artista importante, inteligente, perspicaz, engajada, aspectos até então pouco explorados. No entanto, em países como França e Espanha isso começa a mudar. Recentemente, em junho de 2019, ocorreu no museu Centre Pompidou, em Paris, uma retrospectiva (a maior já dedicada à artista) de sua obra, onde foram expostas fotografias, colagens e pinturas. A mesma exposição segue este ano para o Museu Tate Modern em Londres. Assim, espero ter cumprido o propósito primeiro deste estudo: conduzir o nome e a obra de Dora Maar para o campo prolífero dos estudos acadêmicos.

O segundo objetivo deste trabalho era resgatar uma narrativa particular, a narrativa do olhar presente na imagem fotográfica, colocando em confronto a arte de Dora e os teóricos da imagem e literatura. Da narrativa na fotografia da artista encontrei a ficcionalidade, a fabulação da imagem. Para isso, recorri a Roland Barthes e *A câmara clara*, principalmente no conceito de *punctum*

desenvolvido pelo autor. Procurei identificar os elementos discretos e discerníveis no recorte fotográfico escolhido, o invisível na imagem.

No percurso imagético percorrido pela fotógrafa, empenhei-me em ler o *punctum* na fotografia, com foco na relação *punctum* e *trecho*, desenvolvido por Didi Huberman, tentando identificar, além da relação imagem e palavra, as sensações, o sintoma, o afeto, olhando para a imagem além daquilo que ela dá a ver, além do visível, buscando encontrar uma “intencionalidade afetiva, um intento do objeto que fosse imediatamente penetrado de desejo, de repulsa, de nostalgia, de euforia” (BARTHES, 2015, p. 25).

Neste percurso, onde meu olhar contempla uma ausência de olhar, reflito nessa cegueira real e ao mesmo tempo metafórica, na ambiguidade das imagens construídas por Dora Maar, imagens criadas para provocar sensações. A imagem por si só, sua simples reprodução, já se transforma em outra coisa, pois ela não é mais o objeto ou o sujeito que posou diante da objetiva, mas a sua representação, seu duplo. A partir dessa transformação ela se torna ficção, que provoca no leitor um desequilíbrio, um desconcerto. Esse jogo de Dora entre o visível e o invisível, o aberto e o fechado, o olhar e sua ausência existe para desmistificar em nós leitores o mito da visão como sentido primordial da existência humana. E se fôssemos todos cegos? Não enxergaríamos? Para resgatar a lucidez e o afeto, talvez seja interessante fechar os olhos e ver. Como na epígrafe do romance de Saramago “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara” (2004, p. 9), não consiste apenas em reparar no significado das coisas, mas de reparar aquilo que foi perdido ou mutilado.

Existem outros caminhos a serem percorridos, outros olhares e interpretações; as leituras são múltiplas. Em suma, esta é minha proposta de leitura, meu olhar sobre Dora Maar e sua fotografia e aquilo que eu entendo como sendo o *punctum* para mim. Agora, cabe a cada leitor escolher o seu.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *A câmara clara. Nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2015.

_____. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. 4ª edição. São Paulo: Difel, 1980.

_____. “Du goût à l’extase”, *Oeuvres complètes*, tome 5: Livres, textes, entretiens, 1977-1980 par Roland Barthes, Seuil, 2002, pag. 929-930.

_____. “Sur la photographie”, *Oeuvres complètes*, tome 5: Livres, textes, entretiens, 1977-1980 par Roland Barthes, Seuil, 2002, pag. 931-937.

_____. *O grão da voz: entrevistas*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *O obvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *O rumor da língua*. Tradução: Mário Laranjeira. – São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. - [2ª ed] – São Paulo: Estação Liberdade, 2017

_____. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAVCAR, Evgen. “A imagem, vestígio desconhecido da luz”. *In: _____. Muito além do espetáculo / Aduato Novaes, organizador. – São Paulo: Senac São Paulo, 2005.*

BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. *In: _____. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet; Pref. Jeanne Marie Gagnebin. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, Vol. I).

_____. “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet; Pref. Jeanne Marie Gagnebin. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, Vol. I).

BENKEMOUN, Brigitte. *Je suis le carnet de Dora Maar*. Paris: Éditions Stock, 2019.

BIBLE, La Sainte. Marc. In: BIBLE. *La Sainte Bible*. Nouvelle édition de Genève. Suisse: Société Biblique de Genève, 2011, (33^a édition). p. 993-1016.

BOUVARD, Émilie. “La plume de Dora Maar”. In: _____. *Le 1 des arts*. França, 2019.

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. Tradução: Sergio Alcides. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

BRANCO. *Dicionário de Símbolos online*, 07 abr. 2020. Disponível em: <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/branco/>>. Acesso em: 07 abr. 2020.

BRAUNE, Fernando. *O surrealismo e a estética fotográfica* – Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

BRETON, André, 1896-1966. *Manifestos do Surrealismo*; tradução: Sergio Pachá. – Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

BRISAC, Geneviève. “Le fantôme de Mme. Maar”. In: _____. *Le 1 des arts*. França, 2019.

CALVET, Louis-Jean. *Roland Barthes*. Trad. De Maria Angela V. da Costa. São Paulo: Siciliano, 1993.

CAWS, Mary Ann. *Les Vies de Dora Maar: Bataille, Picasso et les surréalistes*. Paris: Thames & Hudson, 2000.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo*. Tradução: Mario Laranjeira. – São Paulo: Martins Fontes, 1992.

COMBALÍA, Victoria. *Dora Maar: Nonostante Picasso*. Venezia: Palazzo Fortuny, 2014.

COUTO, Mia. “O cego Estrelinho”. In: _____. *Estórias abensonhadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

DELEUZE, Gilles. *O que é a filosofia?* Gilles Deleuze e Félix Guattari; tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. – Rio de Janeiro: Editora 34, 2010 (3ª edição).

DE MICHELI, Mario. *As vanguardas artísticas do século XX*; Tradução: Pier Luigi Cabra; revisão de tradução: Luiz Eduardo de Lima Brandão. – São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*; tradução de André Telles. – São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*; tradução de Paulo Neves. - São Paulo: Editora 34, 2013 (1ª edição).

_____. *O que vemos, o que nos olha*; tradução de Paulo Neves. – São Paulo: Editora 34, 2010 (2ª Edição).

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*; tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2012 (14ª edição).

FALEIROS, Álvaro. “Refrações sobre *Um lance de dados* de Mallarmé”. In: *Um lance de dados*; Álvaro Faleiros, introdução, organização e tradução. – Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

FLEISS, Marcel. *Dora Maar: de Guernica à Mein Kampf*. 22 de fevereiro de 2013. Disponível em: <<https://laregledujeu.org/2013/02/22/12471/dora-maar-de-guernica-a-mein-kampf/>>. Acesso em: 30 jan. 2020.

FONTANARI, Rodrigo. *Roland Barthes e a revelação profana da fotografia*. – São Paulo: EDUC, 2015.

FRANCK, Dan. “Dans l’ombre de Picasso et Guernica”. In: _____. *Le 1 des arts*. França, 2019.

GEFEN, Alexandre (2012) “Le Jardin d’Hiver (les « biographèmes » de Roland Barthes)”, *Fabula*. Disponível em: <http://www.fabula.org/colloques/barthes/23.php#_ftn26>. Acesso em: 30 jan. 2020.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. *El 3 de mayo en Madrid o "Los fusilamientos"*. 1814. Óleo sobre tela, 268 x 347 cm. Sala 064. Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-3-de-mayo-en-madrid-o-los-fusilamientos/5e177409-2993-4240-97fb-847a02c6496c>>. Acesso em: 30 jan. 2020.

_____. *El ciego de la guitarra*. 1778. Óleo sobre tela, 260 x 311 cm. Sala 092. Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-ciego-de-la-guitarra/822b1c27-1d17-444d-8b98-58adb45a28cb>>. Acesso em: 30 jan. 2020.

GREILSAMER, Laurent. “Une fervente”. In: _____. *Le 1 des arts*. França, 2019.

_____. “29 rue d’Astorg”. In: _____. *Le 1 des arts*. França, 2019.

HÉLIOT, Lou. “Libre et étouffée”. In: _____. *Le 1 des arts*. França, 2019.

HERRERA, Francisco de. *Cego tocando viola de roda*. Cerca de 1640. Óleo sobre tela, 71,5 x 92 cm. Disponível em: <www.khm.at/de/object/1f4477bad7/>. Acesso em: 30 jan. 2020.

HERSCHBERG PIERROT, Anne, (2009) “Lexique d’auteur et miroir encyclopédique”, *Recherches & Travaux*, mis em ligne 30 jun. 2011. Disponível em: <<http://recherchestravaux.revues.org/370>>. Acesso em: 30 jan. 2020.

MAAR, Dora. *Le guitariste aveugle*. 1932. 1 fotografia. Disponível em: <<https://www.mfah.org/art/detail/53534?returnUrl=%2Fart%2Fsearch%3Fq%3Ddora%2Bmaar%26page%3D2>>. Acesso em: 30 jan. 2020.

MACLENNAN, Gloria Crespo. "Más allá de Picasso: Dora Maar". *El País*. 2017. Disponível em: <https://elpais.com/cultura/2017/05/25/babelia/1495710208_195845.html>. Acesso em: 30 jan. de 2020

MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados*; Álvaro Faleiros, introdução, organização e tradução. – Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*; tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. – São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras. 2002.

NOVAES, Aduino. "Imagens impossíveis". In: _____. *Muito além do espetáculo / Aduino Novaes, organizador*. – São Paulo: Senac São Paulo, 2005.

ORTIZ, Alicia Dujovne. *Dora Maar: prisioneira do olhar*. Tradução Maria Clara Pellegrino. – Rio de Janeiro: Imago Ed., 2004.

PALACIOS, Lola. "Dora Maar, la fotógrafa surrealista". *Ellas sin Picasso*. 2013. Acesso em: 30 jan de 2020. <<http://ellassinpicasso.blogspot.com/2013/04/dora-maar-la-fotografa-surrealista.html>>

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Com Roland Barthes*. – São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. Prefácio. In: *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, (ANO).

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*; tradução Mônica Costa Netto. – Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. – São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo, 2005.

SANTAELLA, Lucia. *Leitura de imagens*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SISCAR, Marcos. “Traduzir Mallarmé é o lance de dados”. In: *Um lance de dados*; Álvaro Faleiros, introdução, organização e tradução. – Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

SCHWARTZ, Jorge. “Ver/ler: o júbilo do olhar em Oliverio Girondo”. In: *Fervor das vanguardas: Arte e Literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4349129/mod_resource/content/1/Ver-Ler%20O%20jubilo%20do%20olhar%20em%20Girondo.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2020.