

G. Mauger e Robert Doisneau: a invenção de Paris

Ronaldo Entler

Em 1995, comecei a me preparar para uma temporada de pesquisa em Paris. A primeira providência, e que exigiria algum tempo, era dar conta do idioma. Minha primeira professora foi indicada por um funcionário da conceituada Livraria Francesa da Rua Barão de Itapetininga, em São Paulo, onde eu comprava de tempos em tempos algum novo volume da coleção *Photo Poche*. Foi assim que cheguei a Mme. Sophie, uma franco-russa de oitenta e poucos anos, que adotava como tradicional método o *Cours de Langue et de Civilization Françaises*, de G. Mauger. Apoiada por esse autor, Mme. Sophie reforçava meus planos de viagem exaltando Paris como capital cultural do mundo.

Ao longo de seu *Curso*, Mauger nos apresenta a França por meio de comentários, desenhos e fotografias, algumas delas de autoria de Robert Doisneau que, naquele momento, já era responsável pelo meu imaginário em torno de Paris. Por sua vez, apoiada por Mauger e Doisneau, Mme. Sophie revivia uma cidade intensamente romântica. Fazia isso por meio de dinâmicas um tanto performáticas, que incluía música, objetos, peças de vestuário e fotografias de sua juventude.

Descobri depois que se tratava de algo mais do que nostalgia. Ao longo de um semestre, Mme. Sophie passou a esquecer cada vez mais o meu nome, o programa das aulas e até mesmo a razão de minha presença ali. O Alzheimer foi consumindo sua memória recente, deixando apenas imagens soltas de sua juventude naquela cidade. As aulas duraram mais algumas semanas, até que alguém da

família me ligasse informando que Mme. Sophie não estaria mais disponível.

A civilização parisiense

Paris é uma cidade planejada. Foi posta abaixo e reconstruída pelo prefeito Georges-Eugène Haussmann, entre os anos de 1850 e 1870, segundo uma concepção de modernidade que incluía todo um projeto de visibilidade. De um lado, era preciso melhorar a assepsia e a vigilância das ruas, já que suas antigas vielas estreitas e curvas facilitavam aglomerações nocivas à ordem social, a exemplo do que foram as barricadas na Revolução de 1848. De outro, a burguesia em ascensão necessitava de um espaço mais amplo para desfilar seu ócio, onde pudesse exercitar a disponibilidade curiosa de seus olhares, e onde ela pudesse também ser vista, fazendo valer a condição recém conquistada de sujeito. Esse projeto de modernidade envolve, portanto, a construção de uma imagem, uma nova condição de exposição da cidade e de seus cidadãos. A fotografia, produto emblemático desse mesmo tempo, participou intensamente desse processo.

Paris se tornaria o modelo que orientou a reconstrução de outras tantas cidades, dentre elas, Buenos Aires e Rio de Janeiro. Como capital cultural do mundo, tornou-se já no século XIX o destino almejado por uma burguesia ilustrada e ascendente de diferentes continentes.

Duas Guerras colocaram em cheque a confiança nesse projeto de modernidade e a França, particularmente, experimentou um duro período de humilhação ao ter de se submeter à ocupação nazista, entre 1940 e 1944. Paralelamente a isso, os Estados Unidos foram se afirmando cada vez mais como potência não apenas econômica, mas também cultural e artística.

O *Curso* de Mauger, publicado em 1953, surge no momento de um esforço de reconstrução de imagem, que concilia a celebração da tradição francófona com o forte apelo que Paris ainda tinha sobre o imaginário internacional. Isso coincide ainda com a afirmação da fotografia humanista francesa, da qual Doisneau é um representante emblemático. Trata-se de uma produção marcada pela retomada do otimismo e pela fé no ser humano, que se traduz na beleza de seus gestos mais cotidianos e anônimos.

Mauger inicia seu *Curso* com paisagens emblemáticas de Paris: a Torre Eiffel com o Arco do Triunfo ao fundo, também o Palácio de Luxemburgo e, ainda, uma vista aérea do Sena. Em seguida, acompanhando as lições, uma série de desenhos e fotos que ilustram didaticamente as situações descritas nos exercícios. Por fim, encontramos um capítulo intitulado *Documents*, com cerca de sessenta fotografias sobre o cotidiano francês, mais particularmente o de Paris.



As fotografias são impressas precariamente, sendo a grande maioria em pequeno tamanho, um padrão de qualidade aceitável para um livro daquela época que tem não a imagem, mas a linguagem verbal como prioridade. De um lado, as cenas mostradas se assumem como “típicas” e o esforço exigido para sua visualização convoca um imaginário já bem constituído para completar o que não se pode ver claramente. De outro, a leitura das imagens é conduzida

por generosas legendas que explicam os elementos da paisagem e os hábitos cotidianos do parisiense.

Philippe Blanchet, professor da cadeira de Sociolinguística da Universidade de Rennes 2, observa que uma dupla conotação recai sobre o termo “civilização” tal como aparece no título do *Curso* de Mauger. Primeiro, diz ele, “já se sabia naquele momento que não se pode ensinar uma língua sem observar o contexto cultural onde ela é praticada”. Segundo, esse termo aponta para “a ideia corrente à época, e que hoje sem dúvida nos chocaria, de que há povos civilizados e povos que não o são, e de que cabe então a alguns levar a civilização aos demais”. Ele lembra que, no ano da publicação do método de Mauger, a França era ainda um grande “império colonial”, e entendia que “a missão de uma potência colonial é evidentemente a de civilizar os povoados selvagens e primitivos” (Blanchet, 2000).

Blanchet comenta ainda algumas poucas imagens. Começa por aquela que aparece já na abertura do livro, a vista aérea da Torre Eiffel, com autoria identificada apenas por “Aero-Photo”, acompanhada da legenda “Paris – Do Arco do Triunfo de l’Étoile à Torre Eiffel”. “Francês é a língua de Paris”, diz Blanchet. Ele lembra que, já naquela época, a Torre incorporava a antena da *Radio France Internationale* e representava assim “a França que irradia sobre o mundo... aliás, a Paris que irradia sobre o mundo”. O Francês é, segundo ele, “uma língua acadêmica, literária, a língua de uma elite, evidentemente uma língua normativa: o bom francês de Paris, eu deveria dizer, da burguesia parisiense”.

Blanchet comenta ainda algumas imagens que mostram os mercados de rua dessa cidade e se detém sobre duas fotos, uma de Doisneau, que traz a seguinte legenda: “o açougueiro de Paris coloca em exposição pedaços de carne bem arrumados, por vezes ornamentados com flores de papel”. E, ainda, outra foto em *close* de

um escargot, creditada a um certo Boyer, com a seguinte legenda: “o francês come com frequência escargot no começo das refeições. Ele é preparado com manteiga e alho, e cozido ao forno. Os franceses também adoram mexilhões. Mas sua paixão por rãs já é legendária”. Blanchet, que até então convidava o público a relativizar aquilo que seriam posturas e escolhas metodológicas aceitáveis para certa época, questiona duramente o modo como Mauger oferece por meio dessas fotografias, muito voluntariamente, uma visão estereotipada do francês, apoiando-se em passagens anedóticas sobre hábitos parisienses que são muitas vezes forçosos ou mesmo inverídicos.

Ao lado de uma dezena de outros fotógrafos, de algumas agências, e de imagens creditadas ao arquivo da Hachette (responsável pela edição do *Curso*), Doisneau ainda aparece com fotografias de um casal de porteiros, um taxi, um cego acordeonista, um vendedor de jornais, cafés e tabacarias. Nas últimas páginas, dedicadas a hábitos dos vilarejos da França, suas imagens ilustram uma festa folclórica e um casamento. Não são as imagens desse autor que entraram para a história e, no livro, elas não chegam a merecer nenhum destaque particular. Mas constitui um exercício interessante pensar como as imagens de Doisneau servem aos propósitos de Mauger.

A perspectiva humanista de Doisneau

A atuação de Doisneau como fotógrafo profissional começa a se consolidar quando, aos 22 anos, ele se torna responsável pelas fotografias institucionais da fábrica de automóveis Renault. Seu olhar otimista é, nesse contexto, exigência do caráter publicitário das imagens que produz, mostrando paisagens exuberantes, grupos de pessoas se divertindo, roupas de grife, mulheres charmosas e seguras, muitas vezes dirigindo os próprios carros.

Doisneau não confunde totalmente o empenho publicitário da fábrica com o trabalho árduo que se realiza dentro dela, algo que não deixou de documentar, muitas vezes, por sua própria iniciativa. São esses os registros o colocam na direção de uma fotografia humanista: ele busca destacar um rosto e um gesto humanos que facilmente poderiam desaparecer naquele ambiente escuro, com seu maquinário gigantesco e pesado. Mesmo que não seja seu foco, ainda é possível intuir dessa documentação o esforço, o cansaço e os corpos sujos de graxa. Mas Doisneau buscou também momentos de descontração, de aprendizado, e produziu retratos com poses evidentes, seja pelo compromisso institucional, seja porque as baixas luzes assim exigiam.



Walter Benjamin nos lembra de uma afirmação feita por Brecht: “nunca a simples reprodução da realidade consegue dizer algo sobre a realidade. Uma fotografia das fábricas Krupp ou da AEG não diz quase nada sobre essas instituições. A verdadeira realidade transformou-se na realidade funcional. As relações humanas, reificadas – numa fábrica, por exemplo –, não mais se manifestam. É

preciso, pois, construir alguma coisa, algo de artificial, de fabricado” (Benjamin, 1993:106). Doisneau construiu um discurso sobre a Renault que passa longe da experiência crítica pretendida por Brecht, mas que também não se presta a ser um mero instrumento de alienação. As cenas destacadas pelo teatro épico de Brecht colocam em evidência os mecanismos de um poder que deve ser combatido. Aquilo que Doisneau parece celebrar, hoje percebemos melhor, são os traços persistentes de uma presença humana marcada não apenas pela alienação, mas pelo risco mesmo de sua desapareição.

Por isso, é inevitável olhar para esse ambiente com certa nostalgia: as ferramentas, as peças, engrenagens, as manivelas são elementos pesados e hostis de um maquinário, mas próprios de um sistema produtivo que não podia prescindir do trabalho humano, do qual ainda se pode arrancar uma imagem singular. O rosto que Doisneau busca destacar é correlato a outros aspectos de uma cultura produtiva considerada demasiadamente humanista, protegida por leis e sindicatos, que viria a se revelar problemática diante da competitividade internacional.

Mesmo com a Guerra, Doisneau não perderia seu olhar esperançoso. Durante os anos de ocupação nazista, ele esteve bastante próximo das ações de *Resistência*, encontrando justamente nelas a dose de romantismo que a guerra podia comportar.



Não é fácil definir essa *fotografia humanista* da qual Doisneau tem sido apontado como um dos principais representantes. Ela não constitui exatamente um movimento, e não há nela qualquer uniformidade. Trata-se apenas de uma postura recorrente entre

fotógrafos documentaristas que, na contramão das experimentações mais formalistas, recolocam a realidade cotidiana em perspectiva e reconhecem na câmera um instrumento de enfrentamento das crises, guerras e catástrofes sociais que marcaram a primeira metade do século XX.

Diante de possibilidades muito diversas, que podem incluir pesquisas documentais mais sistemáticas ou esforços de denúncia social, Doisneau dá o tom daquela que se define como uma linhagem francesa dessa experiência, marcada pelas dinâmicas da fotografia de rua e por um “realismo poético” (cf. Thézy, 1994:310), algo que coloca em evidência o que pode haver de beleza na paisagem e no comportamento humano, apesar das dificuldades impostas pelas circunstâncias históricas.

Em *Paris Doisneau*, livro que compila fragmentos de relatos e fotografias desse autor, vemos a diversidade de temas que essa abordagem pode assumir. Diz o fotógrafo na epígrafe que abre o livro: “Lembro-me de Paris boinas e chapéus-coco e de Paris revoltada, Paris humilhada, Paris carolas-burguesas, Paris putas, mas Paris secreta e também Paris barricadas, Paris embriagada de alegria e, agora, Paris carros, Paris tramoias, Paris jogging” (Doisneau, 2010: 3). Os capítulos do livro também anunciam a amplitude dos temas: “Paris por acaso: os jardins, o balé dos passantes, galanteios urbanos, os bistrôs”, “Paris se revolta: ocupação, resistência, liberação, manifestações”, “Paris dos parisienses: Les Halles, parisienses no dia a dia, os moradores do bairro, outros moradores...., Paris às margens do Sena”, “Paris se diverte: a festa, cabarés, music-halls e boates, mundanidades, a moda” e “Paris concreto” (com recortes da paisagem arquitetônica, sem especificação de temas).

As imagens que mais se aproximam da violência ou degradação, os guerrilheiros, os mendigos ou o caos no trânsito, ainda são tratadas com leveza. Mas é um equívoco supor que Doisneau busca a alegria fácil e gratuita, aquela do burguês ocioso para quem o cenário parisiense foi originalmente pensado. Só se pode exercitar um olhar otimista sobre aquilo que está em risco. Por isso, ele dedicou especial atenção aos subúrbio parisienses:

“Por experiência, sei que, do ponto de vista dos subúrbios, o espetáculo é sempre generoso. Nos cenários-testemunha do sofrimento dos homens, e que me parecem carregados de nobreza, os gestos da vida são realizados com simplicidade e o rosto daqueles que se levantam cedo é bastante comovente” (Doisneau, 2010:7)

A Paris de Doisneau

O beijo do Hotel de Ville (1950), de Doisneau, já havia sido publicado na revista *Life*, mas ainda não havia se tornado uma das fotografias mais célebres da história quando Mauger publicou seu *Curso* (1953). Essa foto cumpriria, décadas depois, sua própria trajetória na afirmação de uma Paris idealizada.



A reboque da popularidade dessa foto veio uma série de dúvidas sobre sua “veracidade”, além de reivindicações de direitos feitas por pessoas que se diziam ali exploradas. Todos nós que desenvolvemos uma relação afetiva com a história da fotografia vivemos uma espécie de luto quando a revista *Life* apresentou

documentos que comprovavam o acordo feito, à época, com os modelos que encenaram o *Beijo*.

Acima de tudo, essa descoberta apenas expõe a fragilidade de um olhar maniqueísta sobre a fotografia, que busca situá-la em lugares extremos, ora de veracidade, ora de falsidade. Não há dúvidas de que Doisneau, mesmo quando esteve diante de cenas espontâneas, efetivamente flagradas nas ruas de Paris, construiu uma imagem dessa cidade.

A força de suas imagens não está na precisão do relato que, juntas, elas constituem. Tanto faz o que é, de fato, Paris. Importa mais perceber o quanto a Paris de Doisneau deu forma àquilo que tantas vezes ainda buscamos no cotidiano de uma paisagem, que pode ser a de qualquer cidade do mundo.

Nesse sentido, essas imagens constituem uma espécie de mitologia: uma narrativa não se torna mítica por ser verdadeira ou falsa, mas por ser o modo mais efetivo de fazer o passado atuar na busca de um sentido para as necessidades do presente. O *Beijo* de Doisneau, por mais artificioso que seja, ainda traduz de forma intensa o amor tal e qual muitas vezes o desejamos.

Seria forçoso dizer que se trata de uma obra comprometida com um projeto de reafirmação de hegemonia cultural, como parece ser o investimento de Mauger. Deve-se considerar, primeiro, que seu *Curso* constitui um “método” no sentido mais literal do termo e, como tal, é planejado em todos os seus aspectos com vistas a uma educação. Segundo, como membro da “Escola Superior de Professorado em Países Estrangeiros” e como “Diretor Honorário da Escola Prática da Aliança Francesa”, tal como apontam suas credenciais expressas no livro, Mauger está claramente comprometido com a disseminação internacional de uma língua e de uma cultura.

No momento da publicação do *Curso* de Mauger, Doisneau já havia constituído um grande acervo de imagens de Paris, disponíveis na Agência Rapho, que integrou oficialmente a partir de 1946. Nos anos de 1940 e 50, ele já tem sua obra publicada em livros e nas mais importantes revistas do mundo. Mas ele ainda não se confundia, como ocorre hoje, com a própria imagem dessa cidade. Sua popularização ocorre nos anos de 1970 (cf. ROCHARD, 1994: 190), quando algumas de suas imagens são reproduzidas no mundo inteiro, em postais, souvenirs e pôsteres pendurados nas paredes de *cafés* e *bistrôs* pelo mundo afora.

Podemos dizer que as imagens de Doisneau são adequadas e estão disponíveis para o projeto de Mauger, e que cada um desses autores compõe uma face complementar do projeto humanista, mas cujas distinções merecem ser preservadas. Sobretudo quando se consolida como fotógrafo de rua, Doisneau lida com a contingência, e dela tenta extrair as oportunidades que são dadas à beleza e à dignidade humana.

Já Mauger articula um projeto em que a língua e as representações da cultura assumem um papel de formação ideológica claramente voltado para a comunidade internacional. Nas imagens do *Curso*, os gestos das pessoas pretendem ser emblemáticos de uma civilização que deve se manter como lugar de referência para o resto do mundo. Aqui, a perspectiva humanista se traduz na generosidade paternalista de um colonialismo que quer levar ao resto do mundo suas conquistas.

Muito diferente disso, Doisneau deseja mostrar o indivíduo no interior da comunidade a que pertence, não para determinar um centro irradiador de comportamentos exemplares, mas para tentar demonstrar uma vocação universal humana que pode ser observada à cada esquina.

“Ninguém sabe melhor do que ele se aproximar e fixar no instante os homens em seu cotidiano verdadeiro, às vezes reinventado. Ele não se preocupa tanto com a composição, e a história sentimental de pessoas comuns prima sobre qualquer discurso estético. Sua obra de íntimo espectador aparece hoje como um vasto álbum de família onde cada um se reconhece com emoção” (ROCHARD, 1994:190).

Tanto o *Curso* de Mauger quanto a fotografia humanista de Doisneau tem seu devido lugar numa história que se cruza. Mas produzem movimentos distintos no tempo: enquanto o *Curso* de Mauger se revela disfuncional e ultrapassado, servindo apenas à curiosidade sobre a mentalidade de uma época, o trabalho de Doisneau tem a capacidade de projetar daquela Paris de um certo tempo, as referências que ainda buscamos na experiência com a metrópole.

Referências bibliográficas:

BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política:** obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1993. v. 2.

BLANCHET, Philippe. **Une méthode traditionnelle:** le Cours Mauger. Rennes, Universidade Rennes 2, 2000. Vídeo-aula disponível em: http://www.canal-u.tv/video/les_amphis_de_france_5/une_methode_traditionnelle_le_cours_mauger_1.3015 . Acesso em 02/05/2013.

DOISNEAU, Robert. **Paris Doisneau.** São Paulo: Cosac Naify, 2010.

MAUGER, G. **Cours de langue et de civilisation françaises.** Rio de Janeiro: Editora Ao Livro Técnico, 1982. v. 1.

ROCHARD, Sophie. Robert Doisneau. In: **Dictionnaire mondial de la photographie:** des origines à nos jours. Paris: Larrousse, 1994.

THÉZY, Marie. Humanisme et Photographie. In: **Dictionnaire mondial de la photographie: des origines à nos jours**. Paris: Larrousse, 1994.

