



POR UMA HISTÓRIA ATRAVÉS DA FOTOGRAFIA: um estudo sobre o fotógrafo henri cartier-bresson nas décadas de 1930 e 1990

Kryshia Freitas Ribeiro
Mestranda em História pela UFG

RESUMO

O presente texto tem como tema geral o uso da fotografia como fonte no trabalho histórico. Assim, elegeu-se enquanto objeto de pesquisa as obras do fotógrafo Henri Cartier-Bresson das décadas de 1930 e 1990 procurando perceber as mudanças e permanências no seu longo período de atuação. Deste modo, a primeira década tratam-se de fotografias tiradas no início da sua carreira seguindo registros de pessoas também jovens enquanto que no segundo momento, seguem fotografias de pessoas velhas. A partir desta leitura, emergiu-se a hipótese de que o fotógrafo talvez tenha tido a intenção de registrar sua própria geração na sua obra. Para desenvolver o objeto geral recorreu-se ao estudo em si deste meio de expressão tanto em seu processo histórico quanto atrelada a história do documento fotográfico incluindo seu uso em diferentes ramos do conhecimento. Discussão esta fundamentada principalmente nas leituras do fotógrafo e historiador Boris Kossov ressaltando o processo de produção da fotografia associado ao objeto, de Ana Maria Mauad destacando que a fotografia deve ser encarada enquanto imagem/documento e imagem/monumento e de Andre Rouillé buscando pensar sobre quais circunstâncias se da a afirmação da fotografia no interior da arte contemporânea. Na abordagem do objeto específico volta-se a discussão acerca do conceito de velhice expressos em Nobert Elias e Ecléa Bosi, bem como na relação sujeito-objeto promovida pela fotografia conforme as leituras de Walter Benjamin e Roland Barthes e identificadas na forma do “instante decisivo” na obra de Henri Cartier-Bresson.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia. Henri Cartier-Bresson. Velhice. Instante decisivo.

INTRODUÇÃO

Com o objetivo de realizar uma pesquisa histórica tendo como fonte fotografias, elegeu-se o trabalho do fotógrafo Henri Cartier-Bresson realizado nas décadas de 1930 e 1990. Vindo de uma família que se dedicava ao ramo têxtil, Henri Cartier-Bresson nasceu em 22 de agosto de 1908 em Chanteloup. cursou filosofia e pintura na Universidade de Cambridge aderindo ao movimento surrealista. Começou a atuar como fotógrafo em 1931. Viveu em Marselha na África no final da mesma década por cerca de um ano. Foi nesta viagem que ele tirou a fotografia definidora da sua carreira. A fotografia retrata três jovens negros no Congo correndo de encontro ao mar. Serviu o exército francês na Segunda Guerra Mundial e acabou sendo prisioneiro dos alemães. Conseguiu fugir na terceira tentativa e assim que o conflito cessou fundou a agência fotográfica Magnum juntamente com George Rodger, Robert Capa e David Seymour. Fez sua primeira exposição em 1933 na cidade de Nova York na galeria Julien Levy. Viajou por quatro anos

pelo Oriente retornando a Europa em 1952 publicando seu primeiro livro intitulado como “*The Decisive Moment*” (1948-1952). Dirigiu alguns filmes entre eles *The return* (1944), *The rules of the game* (1939), *Impressions of California* (1969). Amenizou sua atuação fotográfica no final da década de 1960. Um ano antes da sua morte juntamente com a ajuda de sua esposa montou uma fundação para preservar seus trabalhos em Paris. Faleceu no ano de 2004 em Provençe.

Aproveitando da longevidade do francês, pode-se perceber a mudança na longa duração em sua obra. O tema desta pesquisa está associado à hipótese de que as fotografias selecionadas retratam a intenção de Cartier-Bresson em fotografar sua própria geração. Assim, as fotografias tiradas na década de 1930 são voltadas para a representação do jovem e na década de 1990 seguem retratos de pessoas em sua velhice.

Para Ana Maria Mauad (1996) a fotografia desde os seus primórdios foi marcada por polêmicas relacionadas à sua função e uso. Diante da sua difusão houve um considerável alvoroço no meio artístico e naturalista em uma prova irrefutável dos eventos que ocorrera, a imagem fotográfica foi transformada em um duplo da realidade pelo pensamento do período. Para diversos artistas e intelectuais, incluindo Baudelaire, a fotografia possibilitou que a arte se desprendesse da necessidade do comprometimento para com o real. Baudelaire enfatiza que a arte é um lugar na imaginação criativa e na sensibilidade do homem e a fotografia assumindo o papel de ferramenta para a memória documental da realidade. Mas seria a fotografia uma cópia do real como se acreditava no século XIX? Segundo a autora, por muito tempo a imagem fotográfica foi vista como prova infalsificável. No âmbito social foi associada à identificação, passando a simbolizar documentos de reconhecimento pessoal. No âmbito particular, a fotografia serviu como prova por meio do retrato da família, podendo atestar um estilo de vida e riqueza.

Para Barthes, o advento da “*câmaraobscura*” deu a fotografia uma perspectiva que a colocasse enquanto uma arte de cena, aproximando-a assim, ao teatro e não a pintura justamente porque este primeiro existe a presença da “morte”. E completa afirmando que a fotografia é como um teatro primitivo e por assim dizer uma figura do que não se move em que é possível ver os “mortos”. Já Benjamin (2011) salienta que a controvérsia entre a pintura e a fotografia no século



XIX, foi uma expressão de uma transformação histórica sendo os seus protagonistas inconscientes dela. Ao se desprender do valor de culto na era da reprodutibilidade a arte perdeu sua autonomia aparente. A época, no entanto, não se deu conta do que poderia decorrer da refuncionalização da arte. A forma de percepção das coletividades humanas bem como o modo de sua existência, se transforma em grandes períodos históricos. Esta percepção humana é condicionada naturalmente e historicamente.

Em *“Fotografia e História”* (2009), Boris Kossoy afirma que a história da fotografia diz respeito ao estudo sistemático desse meio de expressão em seu processo histórico. A história da fotografia remete ao emprego da iconografia fotográfica do passado em diferentes ramos do conhecimento. A história dos documentos fotográficos dá margem a essas duas vertentes de investigação que não se dissociam uma vez que, tem como centro os próprios documentos fotográficos. Em ambas, pretende compreender o passado tomando como fonte os documentos fotográficos. Razão pela qual elas se interpenetram. Desta forma, uma retroalimentação contínua de informações e conhecimento. É o que ocorre conforme o aprofundamento nas especificidades da investigação.

O emprego da iconografia fotográfica no trabalho histórico se depara com dificuldades porque a própria história da fotografia não tenha sido objeto de investigação aprofundada. Assim, a história da fotografia se verá reduzida a uma história técnica fotográfica se os temas representados não estiverem contextualizados. As fontes fotográficas submetidas ao exame técnico-iconográfico e interpretativo servem para recuperar informações, uma possibilidade de memória visual do homem ao redor do seu campo cultural. Trata-se da fotografia enquanto instrumento de pesquisa prestando à análise da vida histórica. Já para a história da fotografia, a própria é objeto de pesquisa. Interessam os artefatos representativos de diferentes períodos num dado momento histórico ou país. Não se pode confundir a história da fotografia de um país com a história de um país através da fotografia. (KOSSOY,2009). Para o autor, uma tarefa fundamental na elaboração do trabalho histórico é mapear fotógrafos que atuaram numa determinada região em determinado período de vida. Isso levará a uma diversidade de fontes. Assim, se terá subsídios



para a determinação de datas, locais, autorias, pistas para a investigação do tema possibilitando o emprego da iconografia fotográfica como fonte histórica em pesquisa específica.

A fotografia não é somente registro de uma cena passada, é também do seu autor e da tecnologia. Dado ao caráter indivisível entre matéria e expressão da fotografia, reúne-se um somatório de informações acerca da gênese e história enquanto documento e de um fragmento da realidade passada. Na arqueologia do documento fotográfico, se impõe a reconstituição do processo que gerou o artefato e a determinação dos elementos icônicos que compõe o registro. Abrange também, a pesquisa da procedência do documento fotográfico. Determinação científica do achado. Essa trajetória é importante, pois transmitirá pistas e ajudará na interpretação. É necessária a reunião de dados seguros dos elementos constitutivos e as coordenadas de uma situação que deu origem a fotografia. Isso se dará com o auxílio da análise técnica e iconográfica. É pelo cruzamento das informações implícitas e explícitas do documento que se reconstitui o processo de materialização de um artefato fotográfico. (KOSSOY, 2009).

Como a fotografia registra fragmento do passado, ela não tem em si o conhecimento do passado. Para Dubois (2011), o papel da fotografia é preservar o fragmento do passado e auxiliar a percepção da ciência sobre o mundo. Ao interpretar Baudelaire, Dubois afirma que a fotografia é auxiliar da memória e testemunha do que já se foi. Segundo ele o que sustenta essa afirmação é uma visão elitista da ideologia estética da época de Baudelaire em que a arte como finalidade sem fim, livre de qualquer função social e de vínculo com a realidade. O processo que envolveu a produção de uma fotografia não pode ser isolado como se estivesse fora do objeto. Os elementos que compõe o artefato fotográfico deixa de ser descritivo à partir do momento que se passa a conhecer sua história particular (KOSSOY, 2009). Ao parafrasear Le Goff, Ana Maria Mauad (1996) sugere que a fotografia deve ser considerada enquanto imagem/documento e imagem/monumento. Sendo que na primeira injunção, deve-se atenuar para a fotografia como índice da materialidade passada percebendo condições de vida e trabalho, moda e aspectos de uma infraestrutura urbana ou rural. Na segunda, a imagem fotográfica é tida como símbolo de algo que a sociedade desejava lembrar no futuro.

Com a evolução dos processos fotográficos foram usados padrões entre os fotógrafos resultando em uma estética específica em diferentes períodos. A conjunção: fotógrafo, tecnologia e referente permite que a fotografia produza quadros a partir do fragmento do real e que entre o final do século XIX e por quase todo o XX uma boa parte dos fotógrafos faziam álbuns de cidades revelando o padrão fotográfico do período (LINHARES, 2005).

Para Raymond Depardon (Apud Rouillé, 2009) existe um corte temático entre os trabalhos iniciais, realizados por Henri Cartier-Bresson e aqueles realizados nos anos 1990. Segundo Depardon esse segundo momento poderia ser identificado por “uma fotografia dos tempos fracos em que nada poderia acontecer”. Não existiam cores, luzes, raios de sol ou química arranjada. Ao passo que o “momento decisivo” anterior a este, requeria uma diversidade brusca de intensidade, ação e dinamização temporal. As imagens roubadas no momento decisivo passam a dar lugar ao diálogo, à troca. Bastou, portanto, um quarto de século segundo o autor para o fotojornalismo ir do “instante decisivo” ao vazio dos tempos fracos, sendo que neste passou a haver a presença do outro que dispôs a ser objeto tornando mais difícil o roubo, o furo, características fundamentais do fotojornalismo de Henri Cartier-Bresson.

A presença do outro no processo fotográfico configura uma nova etapa que direciona a fotografia de documento à expressão. A aparição do fotografado vêm para finalizar o que ficou compelido na imagem com a emergência da escrita. O espaço para o outro só é concedido ao longo dos anos 1990 em que se ascende uma nova geração de fotógrafos e uma categoria de sujeitos. Sendo que estes últimos são vítimas de um mundo conturbado que acaba por sufocar seus sentimentos e expressões inviabilizando mais ainda a proposta do instante decisivo de Cartier-Bresson. Esta característica, no entanto, exige mais disponibilidade para o outro tendo em vista que para extrapolar a realidade destes sujeitos atingidos pela invisibilidade é preciso tempo (ROUILLÉ, 2009).

De acordo com Rouillé, reconsiderar a pluralidade das imagens bem como a sua densidão histórica implica o inverso da prerrogativa que a fotografia deve ser interpretada pelo seu movimento e não pela sua invariabilidade. Assim, salienta que estes fatores acabam por não



dissociarem a análise do dispositivo fotográfico das mudanças presentes no âmbito fotográfico. O autor propõe pensar sob quais circunstâncias se dá a afirmação da fotografia no interior da arte contemporânea sejam elas culturais, sociais ou econômicas. Segundo Rouillé, o desejo ontológico pela essência fotográfica leva a redução do instante da captação da imagem. Ao parafrasear Doboys, o autor afirma que o tempo fotográfico extrapola esse instante, mas que entre o tempo do clique e o tempo da imagem legitima a fotografia como uma fissura temporal e desconectada culturalmente. Descontinuidade esta considerada pelos essencialistas como um disparate envolvendo os processos culturais do homem em seu meio social. Sinteticamente trata-se de um instante desprendido de códigos em meio ao tempo fotográfico reconhecido.

DISCUSSÃO E RESULTADOS

Duas leituras acerca da velhice

Em *“Memória e Sociedade”* (1999), Ecléa Bosi sugere que a criança recebe do passado além de uma história escrita, raízes sob a experiência de pessoas mais velhas do seu convívio. Assim, é transmitido a criança pelos avós acontecimentos históricos e políticos conforme o imaginário popular. Mesmo que seja passada adiante a interpretação de que embora novos eventos aconteçam às coisas não saem do lugar, é possível perceber a mudança no cotidiano. Os fatores externos, portanto, não alteram o essencial. Além de este discurso promover as primeiras percepções sobre a vida, ele ajuda estranhamentos ao nos depararmos com questões ligadas ao regionalismo e costume de outros tempos.

Segundo Bosi, os acontecimentos públicos só passam a ser interessantes quando tomados de sentido familiar e cotidiano. Sem os ensinamentos de nossos avós a educação dos adultos não seria possível em sua plenitude. Os adultos por sua vez, são norteados pela atuação do presente e se retomam ao passado para encontrar algo que se associe aos questionamentos que tem no momento, enquanto que os velhos sentem-se fadigados ao lembrar-se das inúmeras ações que permeou seu passado. Sobretudo, o sentimento de gratidão aos mais velhos não é o comportamento costumeiro na sociedade, pois na medida em que não se obtém mais benefícios

dos ensinamentos de pessoas mais vividas viram-se as costas e procura-se uma nova fonte de orientação. Este banimento familiar decorre da prerrogativa existente na sociedade de que os fracos não podem ter defeitos, deste modo, não é tolerável que os velhos cometam erros.

De acordo com Bosi, além da condição fisiológica do indivíduo envelhecer é uma camada social sendo que em cada sociedade essa contingência é vivida de uma forma. Ao passo que algumas sociedades dão continuidade ao feito de um idoso, a sociedade industrial promulgada por uma mudança de ordem histórica que tende a criar e preservar rupturas na relação do homem com a natureza destrói o trabalho iniciado por alguém que contemplava a sua velhice. Desta forma, a rejeição para com o velho acaba por tornar sua memória esquecida e suas ações arrasadas. Assim, recorre aos recursos de comunicação que uma vez não adquirido ou inoperante o tornará impossibilitado de passar adiante o que aprendeu com a sua vivência.

Para a autora, quando o interesse toma novos rumos, as reflexões levam em consideração a experiência passada. O homem só consegue se achar a partir do momento em que ele sai das determinações do seu presente. Para que haja reflexão é preciso um equilíbrio entre lembrança e sentimento, pois assim, ela funciona como reparação e não como repetição. Bosi diz que somente o esforço não suporta a recriação passada, nem mesmo demonstrações de sentimentos podem amenizar a impossibilidade, pois o “quê” vital que possibilitava a apreensão do mundo se perdeu. Trata-se apenas de uma evocação. Este tônus perdido bem como a perda do bom senso que se remeti Bosi, está vinculado à falta da troca de experiência promulgada pelo mundo da técnica.

Ao repassar suas lembranças de velhos, Bosi (1999) apresenta a arte de narrar de Walter Benjamin em que se há um narrador que narra suas viagens em um lugar diferente do seu e o que narra às experiências do seu povo. O narrador é, portanto aquele que vence as barreiras para contar suas vivências em um lugar que elas são ouvidas com atenção. Sobretudo, este conhecimento pode ocupar o espaço do conselho devido ao fato de nos dias de hoje a informação estarem ligadas a opinião e não mais a sabedoria. Para a autora, a narração se dá oralmente em que o narrador e quem escuta passam a ter a mesma experiência. Desta forma, a arte da narrar se



vê ameaçada pela supremacia da informação justamente porque o desejo pelo conhecimento é suprido por informações que não sustentam apenas enfatuam. Assim, a narração funciona como um meio de comunicação artesanal que não se compromete em repassar o fato em si, mas se direciona em transformar até obter uma forma desejada.

Segundo Bosi (1999), o fato de o homem moderno rechaçar a tradição oral faz com que ele se distancie das reflexões acerca do seu espírito ressaltando a sua percepção da morte que a cada vez mais passa a ser mais banida. Desta forma, os moribundos são deixados de lado, não recebem visitas em seu leito de morte, não compartilham suas derradeiras vontades com parentes e amigos.

O tema do envelhecimento foi também tratado por Norbert Elias. Em *“Em envelhecer e morrer”* (2001) afirma que a percepção que a juventude tem do velho é que mesmo este estando saudável apresenta alguma dificuldade do mesmo modo que os próprios jovens de se colocarem na condição dos mais velhos. Além da obviedade da falta de vivência, isso decorre também da incapacidade de imaginar o próprio corpo vigoroso em estado menos viçoso. As pessoas resistem ao máximo à morte e ao envelhecimento o quanto podem. Resistência esta mais evidente nas sociedades desenvolvidas. Pensar que de também irá envelhecer dá espaço para o gozo de superioridade do jovem perante os velhos.

De acordo com Elias, a zombaria quanto a feiura dos velhos não desapareceu completamente, ela se relaciona com a mudança nas relações interpessoais que se dá pela dependência do outro na velhice ou no leito de morte. O comportamento infantilizado nestas condições decorre do medo da perda de força, independência e autocontrole. A apreensão de sentido do envelhecimento ocorre desde que percebamos esse processo como fundamental na posição do indivíduo na sociedade.

O autor deseja complementar o diagnóstico médico com um sociológico focado no perigo do isolamento fadado aos velhos e moribundos. Esta exposição pode ser marcada a distinção da posição dos velhos nas sociedades pré-industriais e industriais. Na primeira, as pessoas viviam em vilarejos e da agricultura e quem lida com os velhos é a família. Já as



sociedades industriais o Estado se encarrega desse cuidado enquanto que a sociedade tende a isolar de quem já chegou ao envelhecimento. Não é usual que as pessoas se coloquem no lugar de outros que viveram em épocas diferentes. Desta forma, os contemporâneos não entendem apropriadamente sua própria situação.

Pessoas com pouco conhecimento da sua realidade ficam inseguras e suprem suas lacunas com conhecimentos fantasiosos se apegando a amuletos e sacrifícios. Nos dias de hoje quando se está diante da morte algumas pessoas podem recorrer a essas fantasias ou acreditar que se encontra naquela dada situação para pagar seus pecados, no entanto, não toma como realidade dando lugar ao conhecimento factual. A ampliação do conhecimento condizente com a realidade exerceu alterações na mentalidade do homem. Esta mudança é compreendida pelo conceito de racionalização que uma vez aumentado o conhecimento social o fantasioso acaba se retraindo. Mesmo que se amplie o conhecimento biológico e a expectativa de vida do indivíduo, o controle sobre a natureza tem um limite e isso implica em obstáculos a orientação humana. Entre eles está o valor atribuído a “natureza” pré-humana existe em uma proporção maior que o destinado a “cultura” e a “sociedade”. A “natureza” mencionada não possui intenções, objetivos ou propósitos. A única criatura do universo capaz de estabelecer sentido é o homem. Espera-se um sentido pré-determinado externo, mas o possível é criar um sentido que oriente a vida (ELIAS, 2001).

Outro obstáculo levantado pelo autor presente na orientação humana decorre da incapacidade de perceber que mudanças de longa duração e eventos inesperados podem levá-las mesmo que involuntário de um lado ao outro sem obter direção. Este comportamento, no entanto, é peculiar de uma sociedade que ainda está em desenvolvimento e possui uma estrutura particular. É possível crescer nesta sociedade sem mesmo ter visto um cadáver. Segundo Elias, o que o moveu a escrever sobre os velhos e moribundo foi justamente o fato da morte silenciosa das sociedades atuais, bem como a propensão à solidão. Nos tempos em que a expectativa de vida não passava dos quarentas anos pensar sobre a morte era algo bem comum. A partir do

momento em que as pessoas passaram a ter condições para prolongarem esta expectativa até os setenta anos, pensar sobre a morte saiu de questão.

Segundo Elias, o tratamento racional da morte leva exatamente o distanciamento tanto do ponto de vista da relação entre o moribundo e seus familiares quanto da sociedade no geral da morte. O contato com pessoas em seu leito de morte tornou-se quase que inviável devido ao tratamento médico em que se é recomendado pouco contato com o doente para evitar contaminações e demais complicações ao paciente. Nas sociedades de regiões menos desenvolvidas o moribundo é confortado por pessoas próximas e suspendem-se os serviços de enfermeiro que passam a cumprir a tarefa de dar assistência aos parentes aflitos do moribundo. Há, entretanto, uma diferença clara. De um lado o paciente é rodeado por parentes e acarinhado em seu leito de morte, enquanto que do outro são levados à solidão para o tratamento racional da morte. Outro fator que corrobora o isolamento do moribundo nas sociedades dos Estados mais desenvolvidos decorre da antipatia da sociedade para com o moribundo onde morrer nas mais diferentes maneiras tornou-se um ato de violência.

O registro fotográfico: entre arte e técnica

Em “*A Câmara clara*”, Roland Barthes considera que sua relação com a fotografia era movida por uma questão “ontológica” em que almejava descobrir o que ela é em si e por qual caráter ela se difere de outros tipos de imagens. Para tanto, Barthes coloca a impossibilidade de guiar-se pela classificação, dado ao fato da fotografia evadir-se da constituição de um *corpus*. A fotografia seria, portanto, inclassificável. Esta injunção o motivou a encontrar a causa desta desordem, considerando assim, que enquanto a fotografia é capaz de reproduzir infinitas vezes um evento ele só aconteceu de fato uma vez na sua existência. O registro é para Barthes um particular absoluto em que o acontecimento nunca se sobre passa. A imagem fotográfica não pode passar a ser filosófica, pois ela está envolta a sua própria contingência. Trata-se do “*isso é isso, é tal*”.

De acordo com Barthes, a fotografia possui também uma dimensão tautológica na medida em que, conforme seu exemplo, “um cachimbo é um cachimbo indiscutivelmente”. O que

a fotografia se refere é atingida pela imobilidade no interior de um mundo que se move. Para o autor, discute-se algo pertencente à classe de objetos que só se dissociam se forem destruídos direcionando a fotografia a uma condição desordenada em que se pergunta a razão de fotografar um dado objeto e não outro. Esteja à fotografia registrando qualquer assunto a foto será sempre invisível.

Barthes, ao escrever sobre a fotografia foi confrontado por um dilema em que se encontra na condição de sujeito no meio de uma linguagem de cunho crítico que envolve também discursos sociológicos, semióticos e psicanalístico e outro, de cunho expressivo. Assim, o debate o levou a pensar que entre a subjetividade e a ciência era preciso encontrar uma mediação na tentativa de encontrar a particularidade pela qual não haveria fotografia.

Considerando a foto como objeto de práticas em que se faz, suporta-se e olha-se, Barthes define que o operador é o fotógrafo e o fotografado *spectrum*. Sendo que o primeiro tem uma relação com o orifício pelo qual se enquadra e capta a fotografia enquanto que o segundo exerce uma relação de dependência para com a revelação química. A fotografia do ponto de vista da técnica na visão do autor está no ponto de intersecção entre a química e a física envolvendo a ação da luz e a elaboração da imagem pelo dispositivo óptico, respectivamente.

Segundo Barthes, ao posar para uma fotografia o fotografado sente-se mortificado como se sua existência naquele instante dependia imagetivamente do fotógrafo. Gostaria que sua imagem de certa forma coincidissem com seu "eu". Mas neste caso é Barthes que se diz não condizer com a própria imagem, pois enquanto sujeito da fotografia ele passa a "adquirir" uma imobilidade que não se dá na sua existência. Barthes considera enquanto sujeito observado, que a fotografia é um advento de si mesmo. Para o autor, a fotografia altera a consciência da identidade do indivíduo. Sobretudo, Barthes destaca que foi antes do advento da fotografia que o homem, mas discutiu a questão da dubiedade aproximando a heautoscopia da alucinação.

De acordo com Roland Barthes, assim que a fotografia transformou o sujeito em objeto por volta da década de 1840 os primeiros retratos duravam horas, em que se colocava o sujeito a ser fotografado exposto a luz do sol atrás de uma película de vidro. Devido a esta

condição exaustiva foi criado um apetrecho imperceptível para dar apoio ao corpo. Imageticamente, Barthes considera o momento do registro como o da "morte" do sujeito e o surgimento do objeto.

Para o autor, o princípio que rege o seu interesse é o da "aventura", que explica ser aquele estalo de atração imediata tida quando se olha para uma fotografia. É através deste mesmo princípio que Barthes acredita estar à condição de existência da fotografia. Em meio ao conjunto de heterogeneidades presentes nesta última há o estalo animador que instiga interesse, assim sendo, o autor o denomina de "animação". Em sua pesquisa, retomou em alguns aspectos uma fenomenologia vaga que possibilitava os seus princípios de análise. Assim, ao mesmo tempo em que desejava encontrar a essência da fotografia era coagido pelo sentimento da sua contingência.

Barthes define seu gosto particular pela fotografia através da palavra em latim "studium" que significa algo além de estudo, mas uma dedicação especial ao que se gosta participando culturalmente desta categoria. Sobretudo, Barthes diz que o "studium" se esvai da cena configurando uma segunda categoria que contraria a primeira o chamado "punctum" que em latim quer diz um pequeno corte. Na concepção de Barthes o "studium" é da expressão "to like" em que o interesse existe, mas sob um ímpeto vago sem comprometimento. Reconhecer esta categoria, portanto, implica em identificar as intenções do fotógrafo bem como a "animação" e o "operator" que é exatamente a proposta da presente pesquisa ao tomar como fonte a obra de Henri Cartier-Bresson. Bresson (1952) acredita que a expressão do homem talvez seja aquilo que chama de momento fugidio. A primeira impressão que se tem de um rosto, no entanto, é deveras certa, mas cabe ao fotógrafo substanciá-la procurando sentir a pessoa retratada. O momento decisivo, a psicologia e a posição da câmara são cruciais para a elaboração de um retrato. Ao passo que o retratado questiona a objetividade da câmara o fotógrafo realiza uma análise psicológica do retratado buscando uma harmonia entre a identidade da pessoa e uma expressão de si mesmo.

Walter Benjamin salienta que a controvérsia entre a pintura e a fotografia no século XIX, foi uma expressão de uma transformação histórica sendo os seus protagonistas inconscientes



dela. Ao se desprender do valor de culto na era da reprodutibilidade a arte ganha sua autonomia aparente. A época, no entanto, não se deu conta do que poderia decorrer da refuncionalização da arte. A forma de percepção das coletividades humanas bem como o modo de sua existência, se transforma em grandes períodos históricos. Esta percepção humana é condicionada naturalmente e historicamente.

O autor, portanto, considera que a industrialização torna possível a inserção da técnica no âmbito artístico provocando a destruição da aura a qual acredita estar a sua unicidade e por isso tiraria de si mesma sua condição de arte. Para Benjamin (2011), é a existência única que constitui o conteúdo da autenticidade da obra. É nesta que enraíza a tradição que identifica o objeto. A autenticidade escapa a reprodutibilidade técnica preservando a sua autoridade na reprodução manual (configurada como falsificação), não ocorrendo com a reprodução técnica, justamente porque ela exerce autonomia sobre a manual, aproxima o indivíduo da obra e ainda é capaz de fixar imagens que fogem da ótica natural. A autenticidade da obra é o fragmento mais puro transmitido pela tradição desde a origem ao seu testemunho histórico.

Segundo o filósofo alemão, o que deve ser questionado não é a autenticidade das cópias que a fotografia permite, mas pensar que quando o autêntico deixa de se aplicar na produção artística a função social da arte se altera. Assim, ela deixa de se pautar no ritual e passa a pautar-se na política. Segundo ele, no caso da fotografia o valor de culto recua totalmente do valor de exposição. Todavia, o primeiro demonstra resistência e passa a tematizar as primeiras fotografias em culto a saudade. Assim, registrava-se o retrato de amores ausentes e defuntos. A aura de manifesta na expressão marcada de um rosto, sobretudo nas fotos antigas. Agora quando o homem se retira do enquadramento fotográfico o valor de exposição supera pela primeira vez o valor de culto. [deslocar]

Tendo em vista a dimensão crítica da análise de Walter Benjamin, principalmente no que se refere ao contexto social e cultural ao qual se insere o registro fotográfico, é necessária uma observação apurada da relação entre imagem e significado para os pesquisadores que desejam tratar a fotografia como objeto histórico. Boris Kossoy, por exemplo, afirma que o



significado das imagens não está explicitado. O significado é imaterial, uma vez que ela não basta em si mesma. Portanto, a imagem requer uma compreensão pelos seus detalhes, ou como sugerida por Ginzburg em *Mitos, Emblemas, Sinais* (1989), partir de uma análise pormenorizada na tentativa de reconstruir um possível todo.

Em “Os Tempos da fotografia” (2007), Boris Kossoy se aproxima do paradigma indiciário ao afirmar que imagem é indiciária ao passo que possibilita a descoberta de pistas de eventos que não foram experimentáveis pelo observador. São os indícios presentes na imagem junto a informações históricas que dão sentido a ela. Os detalhes não devem ser desconsiderados, uma vez que o caráter indicial da fotografia é sustentado pelo real. Assim, ela é resultado da criatividade do fotógrafo e repleta de códigos. Portanto, o acesso que se tem a imagem fotográfica é um acesso da sua segunda realidade, da representação. Tem-se acesso as aparências que são preservadas como: formas, cenários e expressões. Mesmo tendo a fotografia à finalidade de validar o índice fotográfico, ela não serve como verdade histórica. No entanto, ela presta-se como evidência de um fragmento do passado concreto. Fala-se de uma verdade iconográfica não de um registro fidedigno.

Em “Introdução à análise da imagem” (1996), Martine Joly diz que o aspecto semiótico considera a produção de sentido, ou melhor, dizendo o modo pelo qual se dá a interpretação. O acesso ao momento histórico nas imagens, também é dado de forma fragmentária. A imagem desta forma se vê como uma ferramenta pela qual se alcança a compreensão do signo que nela encontra-se implícito, bem como à sua intenção, que pode ser desvendada pela interpretação do senso estético utilizado. Assim, a análise dos elementos singulares da imagem deve ser aproximada ao contexto. Joly (1996) ressalta que se ao considerar a imagem enquanto uma mensagem visual compreendida mediante expressão e comunicação a análise deve considerar a função dessa mensagem, seu contexto e seus horizontes de expectativas. Assim, será possível definir o contexto no qual se relativiza suas ferramentas intrínsecas.

Essa reflexão é próxima da abordagem produzida por Kossoy que propõe a compreensão da fotografia a partir da aliança entre três eixos teóricos: “o sistema de



representação visual e o fenômeno fotográfico”, *“a experiência fotográfica”* e *“a trama fotográfica”*. A partir dessa metodologia, o autor propõe a análise técnica e iconográfica. É através dessa última que se detecta os elementos constitutivos da fotografia e suas coordenadas de situação. Os elementos icônicos da imagem estão postos em forma de códigos intrínsecos à representação, sendo este formal ou cultural. O primeiro diz respeito à captação da imagem pela câmara fotográfica e os demais recursos técnicos. A segunda se refere ao tema em registro e informações acerca do espaço e contexto histórico. Em *“História e Fotografia”* (2005) Maria Eliza Linhares, diz que o método de contextualização resume em esclarecer as indagações acerca daqueles que produz e recebe a imagem. A autora ressalta que além de contextualizar é preciso eleger um suporte para veicular a imagem. Linhares afirma que os códigos culturais do fotógrafo é o que delimita o cenário fotográfico, mas que a velocidade da câmera pode registrar fragmentos do real que não fazia parte da ideia.

Isso quer dizer que a análise iconográfica trabalha sistematicamente o conteúdo da imagem em seus aspectos literais. Esta, entretanto, se atém a descrição buscando o significado do conteúdo. Para aprofundar a investigação acerca da imagem é necessário um conhecimento prévio do mundo vivido. Busca-se o significado interior do conteúdo refletindo o indivíduo como intérprete da própria história. Ao deparar com a própria imagem, o homem passa a pensar o significado que a fotografia possui na vida do indivíduo. Quando estes veem fotografias antigas de si mesmo passa a ter noção concreta de que o tempo passou. Existe um enlace afetivo com o conteúdo da imagem. Isso, portanto, nos faz constituir nossa experiência vivida. (KOSSOY,2009)

O operador

Seguindo um viés que associa a fotografia ao fotógrafo, pode-se dizer que o *“studium”* da seleção de fotos de Henri Cartier-Bresson que permeiam as décadas 1930 e 1990. Tais fotografias evidenciam aspectos particulares de um tempo marcado pela inocência e esperança. É o que pode ser visto, por exemplo, no registro das crianças brincando meio aos escombros como retrata a ilustração 1 tirada no ano de 1933 em Sevilha, que integra o álbum de fotos *“TheDecisiveMoment”* publicado em 1952.

Nesta fotografia é possível identificar também que o “operador”, Henri Cartier-Bresson enfatiza o fato das crianças brincarem sob a destruição as enquadrando em um muro esburacado. Além disso, o conceito de “*instante decisivo*” está presente, pois é captado um momento de livre espontaneidade e movimento muito embora estes não sejam elementos preponderantes do “*momento decisivo*” como se percebe nas fotografias tiradas na década de 1990. O retrato do pintor e romancista John Berger tirado em 1994, por exemplo, retrata um homem sozinho em sua velhice, que mesmo estando sentado em uma poltrona e consciente de que naquele momento estava sendo observado. Neste caso, o “*momento decisivo*” acontece quando ao gesticular se capta a imagem.



Imagem 1: Fotografia: Henri Cartier-Bresson. Espanha: Sevilha, 1932.

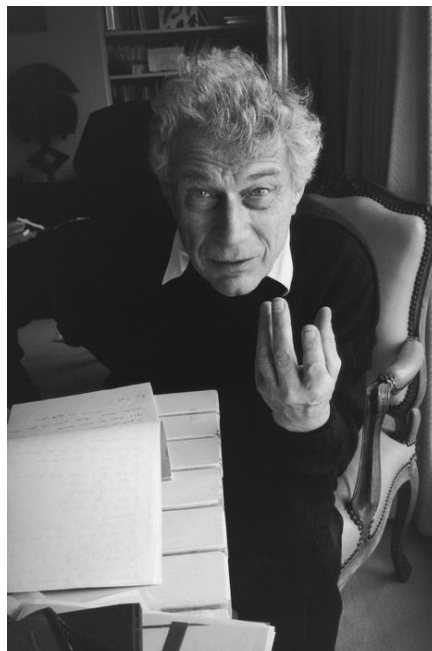


Imagem 2: Imagem 2: Fotografia: Henri Cartier-Bresson. Paris, 1994.

Na concepção de Barthes, a intenção geral do operador é de surpreender quem quer que veja sua obra, o que perfeitamente acontece quando o sujeito fotografado não tem noção de que está tendo sua imagem congelada. Como acontece em algumas das fotografias selecionadas de Henri Cartier-Bresson com destaque para a ilustração 1 e 2. Barthes prossegue afirmando que o princípio do choque fotográfico implica não em revelar algo que se encontrava oculto mas de assim o traumatizar. Para o autor, trata-se de causar surpresa fotografando o notável independentemente do que se retrata o que acarreta na sofisticação da imagem.

Para Barthes, devido a sua condição contingente a fotografia requer que ela assuma uma máscara para que obtenha significância. A sociedade tende a desviá-la pelo fato de não confiar no seu sentido puro almejando um sentido envolto a um estalo. Considera ainda que a fotografia máscara, portanto, consegue apenas causar inquietação, mas não repercute em uma crítica social justamente porque é feita de modo muito sutil. Barthes acredita que a fotografia é subversiva quando esta é pensativa, aquela em que o objeto fala e instiga o pensamento. O autor também ressalta o caráter único da fotografia, pois em alguns casos ela pode transmitir a realidade sem ambiguidades como, por exemplo, ocorre usualmente nas reportagens e fotos

pornográficas. Embora elas causem impacto momentâneo não são lembradas. Sobretudo, Barthes diz que eventualmente é surpreendido por algum detalhe que acredita ser o “*punctum*”, mas que se trata de uma copresença entre este último e o “*studium*” explicada pela causalidade.

Roland Barthes diz que o reconhecimento do “*punctum*” não requer uma análise minuciosa, mas uma imagem satisfatoriamente grande. Sobretudo, a categoria aparece frequentemente através de um detalhe além de possuir uma força de extensão metonímica ela paradoxalmente pode ter seu objeto parcial em toda a imagem. Segundo Barthes, o “*punctum*” em suma significa um suplemento à foto um lançamento do desejo para além do que se vê.

O “*instante decisivo*” de Cartier-Bresson está presente no gesto, na espontaneidade, no tempo fracionado e no sorriso sincero em meio à dor. O momento decisivo está nas ações do sujeito que não tem a consciência da sua também condição de objeto, de observado. O “objeto” vive o momento decisivo na sua experiência, não importando o lugar ou circunstâncias que ele se encontra. O momento decisivo pode estar implícito no olhar reflexivo do sujeito enquanto objeto. No instante em que não se imagina estar tendo o seu momento particular perpetuado.



Imagem 3: Henri Cartier-Bresson. Estados Unidos: Nova York, 1935.

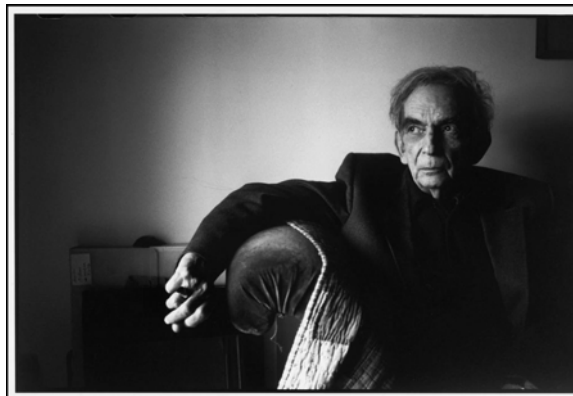


Imagem 4: Fotografia: Henri Cartier-Bresson. França: Paris, 1995.

Para Bresson (1952), há um novo modelo de plasticidade que emerge dos trejeitos instantâneos do movimento do objeto. É no interior deste movimento, segundo ele, que se dá um instante em que todo o conjunto de movimento se equilibra que com a intervenção da fotografia, se torna imóvel. Desta forma, o olhar do fotógrafo está invariavelmente avaliando algo. O operador pode, portanto, obter uma coincidência de linhas e mudar a perspectiva apenas com um movimento de cabeça ou até mesmo da flexão dos joelhos. A composição da imagem é elaborada seguindo a mesma duração que se leva para acionar o disparador. Em alguns momentos o fotógrafo pode aguardar o acontecimento da cena ou mesmo agir por pura intuição sentindo que todos os elementos necessários para a elaboração da fotografia já se encontram lá, exceto por um detalhe que pode inesperadamente adentrar no enquadramento da foto. Posteriormente, afirma Bresson, o fotógrafo em seu laboratório, amplia a fotografia e verifica nela formas geométricas podendo perceber ou não, a existência de um momento decisivo. Além disso, suscita que o fotógrafo deve se preocupar com a composição, mas que isso só acontece a partir da sua intuição uma vez que este se encontra na espera do momento fugidio bem como todos os elementos em movimento que compõe a cena.

Segundo o fotógrafo francês, ao aplicar a “regra dos traços” o único compasso que se tem são os olhos. Sendo por qualquer análise geométrica a redução da fotografia a um esquema é feita somente pela sua própria natureza após ter sido tirada, ampliada e revelada. A fotografia passa, portanto, a servir como um exame “*post-mortem*” da cena. Para Bresson, a partir do momento em que se corta uma boa foto isto acarreta na morte da verdadeira relação



geométrica das proporções que compõe a fotografia. A integridade do olhar do fotógrafo, neste caso, é rompida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da hipótese central da pesquisa, considera-se que nos anos 1930 mesmo havendo fotografias em que nitidamente os sujeitos têm a consciência da sua transição de sujeito para objeto, há a presença do instante decisivo. Em algumas delas não se faz ideia de naquele momento estava sendo fotografado e nestas sim, o momento decisivo é verificado como espontaneidade e movimento. Sobretudo, o que se pode considerar sobre a expressão do conceito nos dois momentos analisados é que o instante decisivo não precisa necessariamente de um sujeito que pule uma poça d'água para existir porque ele se dá na própria contemplação do espírito do homem.

As fotografias tiradas nos anos 1990 também expressam o conceito de instante decisivo só que desta vez voltado para o momento da contingência do sujeito enquanto objeto. Contrastando com a expressão do conceito nos anos 1930 em que diz este estar nos momentos de ação e espontaneidade como se percebe nas imagens 1 e 3. Outro aspecto de ressonância verificado nos registros dos anos 1990, decorre do fato das fotografias estarem sendo tiradas em um momento de diálogo com o operador, portanto, Henri Cartier-Bresson. Destacando assim, o fato das pessoas estarem cientes de que estão sendo fotografadas.

A proposição referida de que o sujeito dos anos 1990 estar sendo registrado em um momento de diálogo reforça a ideia de que Cartier-Bresson registra a própria geração em sua obra. Além do diálogo em si, o fato dele estabelecer uma conversa com pessoas da sua própria geração em sua velhice reforça ainda mais essa ideia. Embora nos anos 1930 o jovem fotógrafo registrar pessoas que assim como ele experiênciam sua juventude, ele não mantém um contato próximo com elas como é verificado nos anos 1990. Até porque mesmo, as fotografias tiradas neste período de tempo Cartier-Bresson foi recebido para um diálogo em ambientes familiares



contrastando mais uma vez que o operador mantém uma maior aproximação com o “*spectrum*” em sua velhice conforme pode ser observado nas imagens 2 e 4.

Portanto, é possível considerar que Cartier-Bresson rompe com a barreira existente entre sua condição de operador com a de sujeito enquanto objeto o que mais uma vez nos leva a levantar a hipótese de que o francês tenha justamente rompido com esta relação de distanciamento, pois se encontrava em um momento solitário da vida em que a contingência passa a ser algo mais presente na vida do indivíduo. O fotógrafo neste caso se coloca também na condição de sujeito implícito na fotografia. Por isso, um diálogo como mostra as imagens 2 e 4. Uma conversa com aqueles que também em algum momento da vida se deixaram embalar por um beijo em uma lanchonete, mas que agora estão vivendo a sensatez de um momento pleno que embora seja um momento de solidão é ao mesmo tempo da sua plenitude. Um momento em que se lembrar do que viveu, não implica em agonizar-se ao rememorar um momento de infelicidade ou mesmo de se extasiar ao lembrar-se de um momento feliz, mas de que apenas, se viveu. Sobretudo, outra pontuação pode ser levantada no que diz respeito à atuação de Cartier-Bresson na década de 1990 é que além de estar envolta a “morte” do indivíduo através do clique do dispositivo há também o contato mais próximo da morte fatídica do homem.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*. In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre a literatura e história da cultura* (obras escolhidas v. I). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 91-107.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre a literatura e história da cultura* (obras escolhidas v. I). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade*. São Paulo: Schwarcz, 1999.

CARTIER-BRESSON, H. “*O momento decisivo*”. Disponível em: <http://ciadefoto.com.br/blog/wp-content/uploads/2010/03/Momento-Decisivo-Bresson.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2013.



DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Editora Papirus, 2011.

ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Editora Papirus, 1996.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & história*. São Paulo: Ateliê, 2009.

_____, Boris. *Os tempos da fotografia*. São Paulo: Ateliê, 2007.

_____, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê, 2009.

LINHARES, Maria Eliza. *História & fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

MAUAD, Ana Maria. *Através da imagem: Fotografia e História e História Interfaces*. In: Tempo: Rio de Janeiro, v.1, nº2, 1996, p.73-98.

ROUILLÉ, André. *A fotografia*. São Paulo: Senac, 2009.