

AVISO AO USUÁRIO

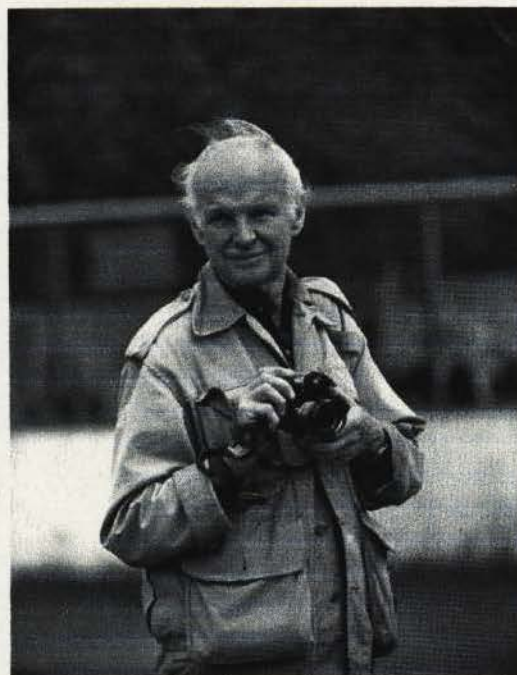
A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL N° 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

Universidade Federal de Uberlândia
Instituto de História

Henri Cartier-Bresson e as "Cicatrizes do
Mundo":
Uma Poética da Denúncia



Raquel Tibery Espir

2233

CDHIS
(S.9)

Raquel Tibery Espir

Henri Cartier-Bresson e as "Cicatrizes do
Mundo":
Uma Poética Da Denúncia

Monografia apresentada ao
Instituto de História da
Universidade Federal de
Uberlândia, sob a orientação da
professora Doutora Jacy Alves de
Seixas, como requisito parcial
para obtenção do grau de
Bacharelado em História.

Uberlândia, março de 2004.

ESPIR, Raquel Tibery, 1978 –

Henri Cartier-Bresson e as “cicatrices do mundo”: uma poética da denúncia.

Raquel Tibery Espir – Uberlândia, 2004.

82fl.

Orientadora: Profª Pós-Drª Jacy Alves de Seixas

Monografia (Bacharelado) – Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em História.

Inclui Bibliografia

Palavras-Chaves: Fotojornalismo, História e Denúncia.

Raquel Tibery Espir

Henri Cartier-Bresson e as "Cicatrizes do
Mundo":
Uma Poética Da Denúncia

BANCA EXAMINADORA

Professora Dr^a Jacy Alves de Seixas (Orientadora) – INHIS/UFU

Professor Ms. Gilson Goulart Carrijo – Ciências Sociais/UFU

Professora Ms. Aléxia Pádua Franco – ESEBA/UFU

Agradecimentos

Difícil redigir agradecimentos. A linguagem sempre me pareceu pobre ao tentar expressar sentimentos. Pessoas muito especiais passaram por mim nesta trajetória universitária, algumas ficaram, outras não.

Agradeço ao meu professor e eterno “mestre” João Marcos Alem, que no primeiro ano de faculdade me apontou o “despertar da consciência” e a magia das ciências humanas.

A Jacy Seixas que, através de toda sua doçura e sabedoria, me mostrou que existem outros meios de se fazer a História, e que esta também é feita de arte e poesia.

Aos amigos e companheiros de trajetória, em especial a Raquel Matos cuja amizade, carinho e compreensão transcendem as palavras e Edeílson Matias pela força e companheirismo.

A Gilson Goulart que é, para mim, um modelo de intelectual.

A Beto Oliveira por, ainda quando menina, me “apresentar” a Henri Cartier-Bresson..

Aos professores Christina Lopreato, Karla Bessa e Hermetes Reis Araújo.

Pela paciência e ajuda quero agradecer a Waltuir Alves, Eduardo Henrique Mendes Borges e João Batista.

Aos meus pais – verdadeiros e postícios.

O FOTOGRAFO

Difícil fotografar o silêncio.
Entretanto tentei. Eu conto:
Madrugada a minha aldeia estava morta.
Não se ouvia um barulho, ninguém passava entre as casas.
Eu estava saindo de uma festa.
Eram quase quatro da manhã.
Vi o silêncio pela rua carregando um bêbado.
Preparei minha máquina.
O silêncio era um carregador?
Estava carregando o bêbado.
Fotografei esse carregador.
Tive outras visões naquela madrugada.
Preparei minha máquina de novo.
Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.
Fotografei o perfume.
Vi uma lesma pregada na existência mais do que na pedra.
Fotografei a existência dela.
Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo.
Fotografei o perdão.
Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.
Fotografei o sobre.
Foi difícil fotografar o sobre.
Por fim eu enxerguei a Nuvem de calça.
Represento para mim que ela andava na aldeia de braços com Maiakovski – se-
criador.
Fotografei a nuvem de calça e o poeta.
Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa mais justa para cobrir sua noiva.
A foto saiu legal.¹

¹ Manoel de Barros (O Fotógrafo – Ensaios Fotográficos – Record, 2000)

SUMÁRIO

Introdução.....	8
Capítulo 1 – Henri Cartier-Bresson: uma biografia intelectual.....	15
1.1 – Fotografia, História: uma nova alteridade.....	15
1.2 - O Fotógrafo e sua Trajetória.....	28
Capítulo 2 – A imagem fotográfica enquanto instrumento de denúncia: a banalidade do mal num mundo com ressaca de guerra.....	44
Considerações finais.....	80
Bibliografia	81

RESUMO

O presente trabalho pretende apontar algumas considerações sobre a obra fotográfica de Henri Cartier-Bresson (1908–) durante o período de reconstrução pós segunda guerra mundial entre os anos de 1944 a 1955 na Europa. Através da análise das fotos selecionadas pretendo **lançar o meu olhar sobre o olhar do fotógrafo e atribuir significados às suas vivências.**

As décadas entre meados do século XX marcaram o aparecimento de uma nova linguagem e expressão visual: o fotojornalismo. O surgimento da *Leica*, câmara reflex portátil 35mm, nos anos trinta do século XX, possibilitou que o fotógrafo se movesse entre diferentes mundos, culturas e grupos sociais passando quase que “desapercebido” entre essas pessoas, o que lhe permitia registrar de maneira mais livre tais vivências.

Minha intenção é estabelecer diálogos com as fotos no sentido de interpretar não apenas o aparente, mas o que os registros fotográficos querem dizer. É também observar o enquadramento nos registros dos sujeitos sociais fotografados. “Descobrir” algumas respostas ou, ao menos, suscitar reflexões do porque, ao fotografar um aglomerado de pessoas, o destaque foi dado para apenas alguns e não para outros, ou somente a um foi concedido o destaque em detrimento dos demais presentes.

As fotografias de Henri Cartier-Bresson não são meramente um registro para a posteridade, mas fundamentalmente uma forma bela de denunciar, por isso *a poética da denúncia*. Denunciar, sobretudo, o cotidiano do pós-guerra.

No primeiro capítulo foi feita uma biografia intelectual de Henri Cartier-Bresson ressaltando sua formação política e artística, sua produção não apenas na fotográfica como também cinematográfica, sua atuação e engajamento político durante sua trajetória de vida – que ainda não terminou. O fotógrafo nasceu em 1908, na França, e segue vivo até os dias em que escrevo estas linhas.

Já no segundo capítulo é feita uma análise de quinze imagens do fotógrafo, todas elas compreendidas ou feitas entre os anos de 1944 e 1955 na Europa. Através de tais fotografias procuro perceber o imaginário que permeava os anos de reconstrução pós-guerra e o olhar do fotógrafo sobre tal período.

INTRODUÇÃO

A abordagem de temas a partir do registro fotográfico ainda é nos Cursos de Graduação de História/UFU pouca utilizada, embora exista um farto referencial bibliográfico que indique caminhos possíveis para se compreender o passado por meio da fotografia.

A fotografia, como documento histórico, não pode servir apenas como ilustração ou mesmo como registro do passado enquanto tempo congelado. A fotografia é "... portadora da possibilidade de percepção de traços fundamentais da realidade histórica"², por isso, e outras razões, dediquei-me à problematização da fotografia para dela extrair as interpretações acerca da trama que pretendo construir.

A possibilidade de incorporar a fotografia ao trabalho do historiador deve-se muito a terceira geração do Annales: Jacques Le Goff e Pierre Nora, em especial. Estou ciente de que a fotografia, enquanto fonte documental, exige um olhar acurado e rigoroso. Esse trabalho não permite exageros, ou seja, ver o que o registro fotográfico não quer dizer. Portanto, faz-se necessário se ater ao retratado pela lente fotográfica que, neste caso, atua como um informante, e nos possibilita a atribuição de novos significados, ou a reafirmação de antigos, para determinado período histórico. É dessa forma que o contexto será trazido à tona e a imagem permitirá, através de um cruzamento de olhares, que o historiador levante questionamentos acerca da problemática em estudo.

Para além dessas preocupações, a fotografia, *"por não ser uma fonte convencional de análise, demanda uma atividade criativa, inventiva no sentido de se proceder uma investigação de imagem à procura de pistas indícios que possibilitem a (re)construção/criação de dado passado"*³. Entendo ser importante frisar que essa inventividade e criatividade têm necessariamente que estar vinculadas à realidade histórica.

Não posso, como historiadora, por simples capricho da minha imaginação, criar uma interpretação alheia à cena ou acontecimento que foi fotografado. Devo, sobretudo, e embasada nos procedimentos da História, problematizar a fotografia observando o que está explícito – a

² CARRILHO, Gilson Goulart. **Fotografia e a invenção do espaço urbano : considerações sobre a relação entre estética e política**. Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História (Dissertação de Mestrado), 2002, f.23).

³ Ibid., p.20.

imagem (disposição dos componentes do registro fotográfico) – e o que não está expressamente explícito, ou seja, o não-dito.

O não-dito deve ser encontrado na fotografia e não fora dela. Esse não-dito pode estar relacionado, num primeiro momento, ao que o fotógrafo não teria, supostamente intenção de mostrar, dependendo do ângulo da foto. Num segundo momento, com o que num primeiro olhar não é possível ser observado, ou seja, as entrelinhas do registro fotográfico. Esse não-dito relaciona-se também com a intencionalidade do fotógrafo, pois as fotografias de Cartier-Bresson não foram feitas apenas para registrar a banalidade do mal num mundo com ressaca⁴ de uma guerra de proporções mundiais. Os registros fotográficos, por ele realizados, nos dizem e, para além disso, nos fazem refletir sobre os acontecimentos que constituíram o acontecimento Segunda Guerra Mundial. A banalidade do mal está implícita, às vezes explícita, em suas centenas de fotos. Dialogar com esse não-dito possibilitou-me enxergar e compreender o que não está presente na imagem. O que realmente a foto quis dizer, foi uma das principais problemáticas que me instigaram na construção dessa trama histórica acerca da poética da denúncia desse fotógrafo.

A análise do registro fotográfico – assim como acontece também com outras fontes historiográficas – é sempre um olhar do leitor da imagem sobre o olhar do fotógrafo, um sobreolhar, carregado de experiências e vivências anteriores bastante particulares. Por isso, construo aqui, através das fotografias selecionadas, uma trama historiográfica que diz respeito à minha maneira de compreender o trabalho e a trajetória de vida deste artista (Cartier-Bresson). Claro que para que este olhar pudesse ser trazido à tona de maneira mais racional, para que as subjetividades pudessem ser expressas, foram necessárias leituras especializadas tanto no que diz respeito à composição da imagem como sobre o contexto histórico vivido por ele.

A idéia de estudar um pouco da vida e da poética da obra de Cartier-Bresson originou-se de uma antiga paixão: o fotojornalismo. Antes de entrar para a faculdade de História, cursei algumas oficinas de fotografia e revelação nas cidades de Uberlândia e em São Paulo. Em seguida, no ano de 1998, me especializei em fotojornalismo em um curso oferecido pelo Centro de Comunicações e Artes do Senac São Paulo com o estágio de um mês no jornal “O Estado de São

⁴ Utilizo o termo *ressaca* no sentido de enfado e cansaço provocados por mais de meio século de conflitos, mortes e destruições entre diversos países que se confrontaram pela ambição do lucro comercial, também de domínio político, em que centenas de milhares de vidas foram banalizadas.

Paulo”. Ao retornar a Uberlândia trabalhei, esporadicamente, como repórter fotográfico para os jornais “Correio de Uberlândia” e “Estado de Minas” até 2001.

Desde a adolescência fascina-me a história contada pelas imagens, de forma tão subjetiva e pessoal, podendo ser mudada de acordo com a vivência do observador e sentida de forma diferente por cada pessoa. O olhar do fotógrafo através de sua lente, seu “terceiro olho observador”, funciona como uma mirada para o mundo, um pedacinho de uma História recortada num instante eterno. Assim, aconteceu com Cartier-Bresson que resgatou, com sua *Leica 35 mm*, alguns instantes belos e/ou trágicos do esquecimento.

Pretendo trabalhar com alguns de seus registros fotográficos, com suas imagens. Utilizar a imagem como fonte de pesquisa requer talvez mais rigor do que o trabalho com fontes escritas, devido à necessidade de um estudo especializado para fazer sua leitura de maneira apropriada. Digo isto porque os elementos iconográficos, no caso aqui a fotografia, não são formados por símbolos escritos que podem ser lidos da mesma maneira de forma universal, como no caso de documentos ou fontes redigidas⁵. Para a realização deste trabalho de pesquisa são necessárias leituras e estudos especializados que nos abram o caminho para uma análise e interpretação adequada da imagem.

A fotografia dá um salto desde aquilo que é objetivo e, é como se em um momento mágico adentrasse as barreiras do sensível, do imaginário. Por isso, acredito serem necessários critérios minuciosos de estudo devido à dificuldade de se descrever através das palavras tudo aquilo que a imagem traz à tona e provoca em seu espectador. Um turbilhão de sentimentos que são em sua maioria tão complexos e por isso talvez impossíveis de serem totalmente expressos por meio da linguagem escrita. São fronteiras subjetivas e inconscientes trazendo à tona uma multiplicidade de sentimentos que, em sua subjetividade, nos fazem apreciar, admirar, gostar ou não de determinado autor.

As imagens de Cartier-Bresson desde cedo causaram em mim essa sensação quase indescritível. Ele retratou não apenas uma Paris em tempos de sonhos de felicidade e liberdade durante o pós-guerra, como todo o restante dos países, continentes ou locais pelos quais ele passou registrando e denunciando o cotidiano de um mundo em ressaca. A tentativa de encontrar e

⁵ Ainda que os textos escritos possam abarcar uma gama de diferentes interpretações de acordo com a vivência e com aquilo que tais palavras suscitarem no leitor.

o olhar
cuidado
antropologia
arte
diálogo

a busca da
linguagem
ao tentar
se descrever
imagens

viver esse lugar de sonhos, a esperança em países em reconstrução me parece permear todos os personagens registrados em suas imagens e por que não dizer também pelo fotógrafo que acredito procurou mostrar através de seu trabalho um sentimento de esperança, que era acima de tudo o seu.

“O estudo da imagem fotográfica sugere sempre novos ângulos de observação, pois toda fotografia reflete e é, também reflexo de um desejo. Este dado nunca deve ser esquecido, lembramos que os desejos são subjetivos e não têm limites, não se esgotam no fragmento congelado da realidade passada. Na fotografia, a realidade é sempre enquadrada. Por isso, ela pode, também, resgatar e estimular a memória histórica e sugerir que a mesma imagem tem outros tempos, nos quais as interpretações datadas são sempre revistas. Neste sentido, a fotografia é percebida como sendo o resultado das representações simbólicas do sujeito social que a lançou no mundo das imagens”⁶

Acredito ser possível reconstruir um pouco da memória do período vivido pelo fotógrafo através de suas imagens. Assim, selecionei algumas fotos dentro de seu fascinante e vasto trabalho devido à necessidade do recorte e do estudo que aqui se impõem. Gostaria de trabalhar com mais fotografias, pois os registros fotográficos de Cartier-Bresson sugerem a abordagem de diferentes temáticas que me instigam. Dentro dessas temáticas está a reconstrução da vida cotidiana no período entre guerras e pós-segunda Guerra Mundial na Europa. A denúncia de catástrofes, calamidades e acontecimentos de repercussão mundial (como a URSS sob Stalin, o processo de independência da Índia e os últimos minutos de vida do líder político e espiritual Mahatma Ghandi, a pobreza na Europa, etc.), a expectativa de crescimento e progresso norte-americana, a homossexualidade, os ritos culturais na Indonésia, a várias manifestações da religiosidade em diferentes continentes ou países. Porém, os limites, especialmente de tempo, do trabalho monográfico não me permitem fazer uma seleção tão grande de registros documentais. Problematizar outros registros fotográficos, bem como a abordagem de outras temáticas, seria um trabalho de maior fôlego acadêmico que pretendo desenvolver posteriormente.

Nesse sentido, foram selecionadas algumas imagens através de um recorte temporal bem específico. O recorte que fiz parte de meados do ano 1944 e vai até a primeira metade da década

⁶ CARRIJO, Gilson Goulart. **Estética e Política em Êxodos, de Sebastião Salgado**. In: História e Perspectivas. Uberlândia: Edufu, 2001, n. 24 – jan./jun. p.101.

de 50 do século XX. Durante tal período o fotógrafo viaja pelos Estados Unidos, Espanha, Reino Unido, Alemanha (onde passou três anos – 1940-1943 – como prisioneiro do governo nazista), França, Índia, China, Paquistão, Indonésia e União Soviética. Todavia, as imagens com as quais trabalharei são apenas aquelas feitas no continente europeu (algumas delas, já que seu acervo imagético, mesmo sendo apenas da Europa neste curto espaço de tempo, é imenso).

Pretendo trabalhar com estes documentos analisando a complexidade e a dualidade da obra fotográfica: ao mesmo tempo em que possui um *status de credibilidade*⁷ devido à sua reprodução aparentemente fiel do momento vivido, a fotografia nunca deixou de ser uma representação de determinados desejos e intuítos do sujeito social que a produz e pode se prestar, dependendo do uso que dela for feito, a diversos interesses, por vezes, mesmo contrários àqueles que, ao fotografar, intencionou o fotógrafo.

“Desde seu surgimento e ao longo de sua trajetória, até os nossos dias, a fotografia tem sido aceita e utilizada como prova definitiva, ‘testemunho da verdade’ do fato ou dos fatos. Graças à sua natureza físicoquímica – e hoje eletrônica – de registrar aspectos (selecionados) do real, tal como estes de fato se parecem, a fotografia ganhou elevado status de credibilidade. Se, por um lado ela tem valor incontestável por proporcionar continuamente a todos, em todo mundo, fragmentos visuais que informam das múltiplas atividades do homem e de sua ação sobre outros homens e sobre a Natureza, por outro, ela sempre se prestou e sempre se prestará aos mais diferentes e interesseiros usos dirigidos”⁸.

Assim, as fontes aqui utilizadas serão trabalhadas através de um cruzamento de olhares: o meu olhar interpretativo vendo o olhar do fotógrafo, como um sobreolhar. O olhar de Cartier-Bresson será trabalhado como o de alguém que viveu os anos de reconstrução no segundo pós-guerra no século XX e nos conta, através de sua produção iconográfica, sobre tal experiência. Afinal de contas, creio que a obra de Cartier-Bresson, não deixa de ser um relato autobiográfico. Como coloca o historiador Eric J. Hobsbawm em *A Era dos Extremos*:

“Para qualquer pessoa de minha idade que tenha vivido todo o Breve Século XX ou a maior parte dele, isso é também uma empresa autobiográfica. Trata-se de comentar, ampliar (e corrigir) nossas próprias memórias. E falamos como homens e mulheres de determinado tempo e lugar, envolvidos de diversas maneiras em sua

⁷ KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999. p. 19.

⁸ Ibid., p. 19.

história como autores de seus dramas – por mais insignificantes que sejam nossos papéis – , como observadores de nossa época e, igualmente, como pessoas cujas opiniões sobre o século foram formadas pelo que viemos a considerar acontecimentos cruciais. Somos parte deste século. Ele é parte de nós”⁹.

Nesse sentido, o objetivo desta monografia é trabalhar com as fotografias de Henri Cartier-Bresson como fontes históricas de abrangência multidisciplinar e de maneira alguma como meras ilustrações de um período histórico. Trabalharei com o autor e sua obra, um sendo resultado ou sendo influenciado pelo outro, num movimento dialético. Tal movimento é bem expresso nas palavras de Cartier-Bresson ao comentar sobre a pessoa que o guiava em suas viagens pela a Indonésia: “*Meu guia não parava de rir, não compreendia porque eu fazia fotos de tudo o que via. Provavelmente, ele, então, não sabia que graças à fotografia aprendi a viver, porque ela me ensinou o respeito e a tolerância*”.¹⁰

Para selecionar as imagens trabalhadas utilizei o livro *Henri Cartier-Bresson, The Man, The Image & The World*. Cada passeio pelas páginas deste livro é como se eu entrasse em um outro mundo, um universo que não me pertence mas que eu me sinto participante enquanto pessoa que observa o mundo visto, sentido e vivenciado pelo fotógrafo; é uma viagem durante meados do século XX e ao redor dos continentes e países fotografados guiada pelo olhar de Cartier-Bresson.

As histórias contadas por essa publicação, através de instantes, fragmentos passados “congelados” no tempo nos fazem pensar naqueles que viveram tempos de guerra e de reconstrução, de sofrimento e esperança na chegada de um “mundo melhor” ou, pelo menos, sem conflitos bélicos de grandes dimensões. Sabemos que esse *mundo melhor* nem sempre coincidiu com o que muitos povos pensaram em (re)construir. As lentes, não mais as de Cartier-Bresson, continuaram e continuam a registrar momentos trágicos. O processo de descolonização da Indochina; a guerra de Kosovo; as guerras étnicas africanas; e, recentemente, a ocupação do Iraque comandada pelo presidente dos Estados Unidos George W. Bush.

Algumas fontes de pesquisa (livros, publicações e sites na internet), em especial específicas sobre o fotógrafo, foram encontradas, em sua maioria, em outros idiomas (inglês e espanhol). Nesse sentido, me encontrei na obrigação de fazer algumas traduções para que as

⁹ HOBSBAWN, Eric J., **A Era dos Extremos**, São Paulo: Companhia da Letras, 1995, p.13.

¹⁰ Palavras de Henri Cartier-Bresson. Disponível em <http://usuarios.lycos.es/luniorni/newpage12.html>

citações aqui pudessem ser mais bem compreendidas por aqueles que não lêem estas duas línguas¹¹.

¹¹ No entanto, este processo de conversão de uma língua em outra é bastante difícil por requerer especificidades linguísticas muitas vezes impossíveis de serem traduzidas. Pesa ainda o fato de que, apesar de entender com bastante fluência ambos os idiomas, eu não sou uma tradutora. Nesse sentido, gostaria de desculpar-me com o leitor que se sentirá, talvez, um pouco confuso ao ler as notas de rodapé traduzidas. Procurei traduzir da maneira que trouxesse uma melhor compreensão do que estava sendo dito.

CAPÍTULO 1

HENRI CARTIER-BRESSON: UMA BIOGRAFIA INTELECTUAL



FOTOGRAFAR É COLOCAR NA MESMA LINHA DE MIRA, A CABEÇA, O OLHO E O CORAÇÃO
Henri Cartier-Bresson.

"The question always on Henri Cartier-Bresson's lips is "De quoi s'agit-il?" – "What are we dealing with?" His friends have heard it so often that they teasingly say it makes no sense at all. The story is a nice one; but of greater interest to us now is the nature of the man himself: not "What we are dealing with", but "Who are we dealing with?"¹²

1.1 – Fotografia, História: Uma Nova Alteridade

Henri Cartier-Bresson é considerado um dos mais significativos fotógrafos da história da fotografia, tanto no que diz respeito à produção fotográfica quanto à qualidade estética de seus registros. A sua maneira particular de fotografar o tornou conhecido em várias partes do planeta. Suas imagens, além de nos prender ao fragmento recortado e eternizado pela sua lente, convidam-nos a refletir sobre as visões de mundo que ele pretendia, ou não, transmitir e a pensar sobre determinado período histórico. Faz com que adentremos em um mundo compartilhado por sujeitos

¹² A pergunta freqüente nos lábios de Henri Cartier-Bresson é 'De quoi s'agit-il?' – 'Com o que estamos lidando?' Seus amigos escutaram isto com tanta freqüência que eles geralmente diziam, em tom de brincadeira, que isso não fazia sentido algum. A história é boa, mas o nosso maior interesse no momento é a natureza do homem em si: não 'com o que estamos lidando', mas sim "com quem estamos lidando". Ver, DELPIRE, Robert. Introduction. In: **Henri Cartier-Bresson – the man, the image & the world: a retrospective**. London: Thames & Hudson Ltda, 2003. p. 6.

que viveram tempos de guerra, de frustrações, de descobertas. Pessoas que viveram revoluções e transformações com conseqüências globais (a revolução de outubro de 1917, a crise resultante da quebra da bolsa de valores de Nova Iorque em 1929...), a formação de ditaduras e governos totalitários e ainda, aqueles que viviam em um mundo colonizado, explorado, e que tiveram através do olhar desse fotógrafo a possibilidade de *se fazer ver*, por meio de imagens impactantes, por aqueles que muitas vezes sequer imaginavam sua existência, suas dores.

Quem exatamente é Henri Cartier-Bresson? Essa é a pergunta feita por Robert Delpire¹³. A resposta não pode ser encontrada facilmente, tampouco pode ser extraída como se estivéssemos buscando uma definição permeada pela objetividade científica. É preciso deter-se, observar paulatinamente as imagens com uma certa sensibilidade, pois assim estaremos buscando significados para o trabalho deste mestre da imagem. Tais significados dificilmente estarão em algumas dezenas de suas fotos. Talvez fosse conveniente analisar não apenas toda a produção fotográfica de Cartier-Bresson, mas também seus trabalhos em desenho, pintura e no cinema, enfim, toda sua produção ao largo de seu percurso profissional durante a vida. Atividades que ele desenvolveu, não sei se com a mesma maestria que se encontra presente em suas fotos, mas que, sem dúvida alguma, fazem parte de sua trajetória intelectual e profissional. No entanto, limitar-me-ei aqui apenas à análise de parte da sua obra fotográfica durante o período entre 1944 a 1955.

Voltando à pergunta de Delpire, acredito que não haja uma única resposta. Mesmo que tentemos encontrá-la nos mais diversos temas que permeiam seus registros fotográficos (entre eles a miséria, a dor, a alegria, o sofrimento, a sexualidade e a homossexualidade, a esperança). Parte de sua produção iconográfica está marcada por uma sensibilidade política que salta aos olhos. Tal característica, presente em sua obra imagética, pode ser percebida desde a escolha feita de determinados sujeitos sociais, à forma de enquadramento, profundidade de campo, iluminação (contrastes de luz e sombra) fixadas em suas fotos. Tais aspectos não são constantes nas fotos, diferem de acordo com aquilo que o fotógrafo queria transmitir no momento com determinada imagem.

Por isso mesmo, defini-lo dentro de amarras ou enquadramentos acadêmicos seria perder muito do sentido amplo, vasto e subjetivo que qualquer personalidade abarca durante os vários e distintos momentos de sua existência. Poderíamos dizer que ele foi um surrealista, um sonhador,

um artista nato, um revolucionário apaixonado pela política. No entanto, como já disse anteriormente, não pretendo de forma alguma enquadrá-lo em conceitos ou definições. O que quero fazer é observar sua obra e deixar que ela me conte, através de suas formas e composições e, logicamente, de um estudo histórico realizado, as tramas construídas por seu autor.

Quando coloco aqui que tenho a intenção, ou a pretensão, de deixar a obra de Bresson me contar suas próprias vivências e a experiência coletiva da população europeia no segundo pós-guerra, quero dizer que trabalharei neste estudo com duas tramas entrecruzadas. A primeira seria a trama construída pelo olhar de Cartier-Bresson e a segunda seria o meu olhar sobre o olhar particular do fotógrafo e os estudos realizados em outras fontes (não-imagéticas) no encalço de tal período histórico. No entanto, a principal fonte de pesquisa aqui utilizada é a sua obra fotográfica: fragmentos, representações de um mundo que nos permite desvendar uma trama histórica.

Delpire continua dizendo que Cartier-Bresson foi um homem que, sem querer, alcançou um *status* mítico ao redor de si. Alguém que o trabalho fotográfico sempre foi tão perfeitamente consistente que fixou sua marca, seu estilo, seu olhar no gênero fotográfico e na história da fotografia. Concordo com o autor. A obra de Cartier-Bresson é de uma genialidade revolucionária, ele viaja ao redor do mundo registrando os mais diversos momentos cotidianos, que para alguns eram vistos como simples e ordinários, mas que para outros se tratava de uma visão de um mundo desconhecido, da descoberta do novo, da descoberta do mundo (suas belezas e tragédias) e de como vivia o outro. Ao escrever essas últimas linhas, lembrei-me de um texto que li, creio no terceiro período da graduação, e que nunca pude esquecer, talvez pelo que suas palavras tenham suscitado em mim:

“Quero falar da descoberta que o eu faz do outro. O assunto é imenso. Mal acabamos de formulá-lo em linhas gerais já o vemos subdividir-se em categorias e direções múltiplas, infinitas. Podem-se descobrir os outros em si mesmo, e perceber que não se é uma substância homogênea, e radicalmente diferente de tudo o que não é si mesmo; eu é um outro. Mas cada um dos outros é um eu também, sujeito como eu. Somente meu ponto de vista, segundo o qual todos estão lá e eu estou só aqui, pode realmente separá-los e distingui-los de mim. Posso conceber os outros como uma abstração, como uma instância da configuração psíquica de todo indivíduo, como o Outro, outro ou outrem em relação a mim. Ou então como um grupo social concreto ao qual nós não pertencemos. Este grupo, por sua vez, pode estar contido numa sociedade: as mulheres para os homens,

¹³ DELPIRE, Robert; DEREZ, Michaël; MOOR, Maud. Introduction. In: **Henri Cartier-Bresson – the man, the image & the world: a retrospective**. London: Thames & Hudson Ltda, 2003. 431p

os ricos para os pobres, os loucos para os “normais”. Ou pode ser exterior a ela, uma outra sociedade que, dependendo do caso, será próxima ou longínqua: seres que em tudo se aproximam de nós, no plano cultural, moral e histórico, ou desconhecidos, estrangeiros cuja língua e costumes não compreendo, tão estrangeiros que chego a hesitar em reconhecer que pertencemos a uma mesma espécie.”¹⁴

Embora a referência acima pareça descontextualizada em relação ao objeto que se busca problematizar nesse trabalho, pois seu autor discute um evento histórico (a descoberta, a conquista e o processo colonizador da América pelos espanhóis seiscentistas) distante do cotidiano registrado por Cartier-Bresson, acredito que possa expressar meu cuidado metodológico ao tentar interpretar as imagens captadas por tal fotógrafo. O que me chama a atenção na produção iconográfica de Cartier-Bresson é a maneira como o outro, ou seja, as pessoas fotografadas, são focalizadas pela lente “fria” (no sentido de ser um objeto inanimado que não carrega em si desejos próprios, não denota sentimento ou valor) de sua máquina. Porém, essa “frieza” é transformada pelas hábeis mãos que parecem dar vida às realidades que são, intencionalmente¹⁵, congeladas. É através de sua objetiva que o fotógrafo vê e percebe o mundo, seus sujeitos sociais e seu entorno. E é também devido a ela que o leitor dessas imagens terá a possibilidade de conhecer a trama histórica e imagética construída pelo fotógrafo.

No início da década de 30 do século XX, período em que o jovem Cartier-Bresson começa a fotografar, a relação do europeu com os povos e sociedades distantes ou “exóticas” era outra, diferente da que temos hoje em dia. Os costumes e culturas não-europeus ainda eram “sentidos”, vistos e tidos com espanto, surpresa, curiosidade e preconceito¹⁶. Por viverem em lugares longínquos, tais povos eram conhecidos apenas por livros ou relatos (orais, escritos ou representações imagéticas) contados por aqueles que haviam estado presentes em lugares distintos

¹⁴ TODOROV, Tzvetan. Descobrir. In: **A Conquista da América – A questão do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.3-4.

¹⁵ Acredito que é muito difícil que alguém desenvolva algum pensamento ou ação sem que esteja previamente intencionado (entretanto, há exceções), por mais simples e inócua que a intenção possa parecer. Por isso, utilizei o termo *intencionalmente*. Digo isso por que os registros fotográficos de Cartier-Bresson, além da pluralidade de significados, têm também o caráter denunciativo. E este, é um dos mais belos significados. Nesse sentido, a fotografia não tem a finalidade de registrar determinados momentos para a posteridade. No caso de Cartier-Bresson, fotografar diversas realidades ultrapassa a finalidade aparente de deixar, *a posteriori*, parte de sua existência. Ainda mais quando os acontecimentos que nos cercam nos tocam e nos deixam de certa forma indignados.

¹⁶ Ressalva que ao falar em preconceito não pretendo, de forma alguma, dizer que ele tenha acabado ou não exista mais em nossa sociedade atual. Apenas acredito que são formas diferentes de preconceito devido, até mesmo, a realidade histórica do momento.

ou, de alguma maneira, ouvido falar sobre eles. Ou seja, os europeus tinham conhecimento bastante matizado e “mediatizado”.

A fotografia, também, sempre foi e sempre será uma determinada parte da realidade, aquela recortada, vista e intencionada por alguém. A fotografia, assim como o vídeo, não corresponde à realidade em si. No entanto, ela possui um caráter de verossimilhança¹⁷, como um espelho, que reflete uma imagem do real, daquilo que existe de fato. Assim, a obra fotográfica traz em si uma “centelha do ocaso”, daquilo que um dia, talvez, resultante de uma mirada ou contemplação, foi verdadeiro. Efetivamente, a fotografia é apenas uma representação do real de acordo com o olhar e o desejo do fotógrafo. Segundo Boris Kossoy,

*“O chamado documento fotográfico não é inócuo. A imagem fotográfica não é um simples registro físico-químico ou eletrônico do objeto fotografado: qualquer que seja o objeto da documentação não se pode esquecer que a fotografia é sempre uma representação a partir do real intermediada pelo fotógrafo que a produz segundo sua forma particular de compreensão daquele real, seu repertório, sua ideologia. A fotografia é, como já vimos reiteradas vezes, o resultado de um processo de criação/construção técnico, cultural e estético elaborado pelo fotógrafo. A imagem de qualquer objeto ou situação documentada pode ser dramatizada ou estetizada, de acordo com a ênfase pretendida pelo fotógrafo em função da finalidade ou aplicação a que se destina”.*¹⁸

Entretanto, devido à capacidade da câmara escura através da luz registrar na película sensível fragmentos da realidade humana de maneira, aparentemente, fidedigna, o advento da fotografia representou uma revolução nas formas de ver e entender o mundo. A imagem fotográfica traz em si uma precisão, possível de ser visualizada, muito maior que os outros meios até então utilizados para se contar sobre o outro.

Logicamente as sociedades européias sabiam da existência de outros povos e vice-versa. Há séculos, desde o período das grandes navegações ou mesmo antes, que estudos antropológicos (relatos de viagens), desenhos e toda sorte de comunicação escrita ou oral retratam para o homem ocidental europeu os povos indígenas, africanos e orientais. Pode-se citar como exemplo a carta de Pero Vaz de Caminha em que são descritos a geografia, os nativos brasileiros e seus hábitos ao rei de Portugal em 1500. Os relatos feitos por Marco Pólo durante as três últimas décadas de 1200,

¹⁷ Aquilo que é muito próximo ou semelhante ao real, ao verdadeiro.

que descreviam suas viagens pelo Oriente (Pérsia, Armênia, Mongólia, China, Rússia, entre outros) e levados à cidade natal de sua família, Veneza, e os quadros pintados pelo francês Paul Gauguin no século XIX, todos são exemplos dos contatos (ainda que remotos) dos europeus com o outro, com aquele que não faz parte do cotidiano, com o “desconhecido”.

Muito tempo depois – mais de três séculos, contando a partir das narrativas de Caminha que informavam o que ele e toda a tripulação das caravelas sob a escolta de Pedro Álvares Cabral haviam “descoberto” – a invenção da fotografia mostrou aos europeus partes de outras regiões do mundo através de um meio, talvez, muito mais “preciso”, ou quem sabe, mais “fidedigno” (pelo menos aparentemente) do que as representações anteriores.

*“Apesar de toda a pericia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e do agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional. Características estruturais, tecidos celulares, com os quais operam a técnica e a medicina, tudo isso tem mais afinidades originais com a câmara que a paisagem impregnada de estados afetivos, ou o retrato que exprime a alma de seu modelo. Mas ao mesmo tempo a fotografia revela nesse material os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica”.*¹⁸

O filósofo Walter Benjamin consegue, com bastante clareza, explicar neste fragmento como é atribuído à fotografia esse caráter de veracidade. No século XIX o jornal alemão *Leipziger Anzeiger*²⁰ argumentou que a imagem do homem, feito à imagem e semelhança de Deus, não

¹⁸ KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999. p. 51 e 52

¹⁹ BENJAMIN, Walter. **Pequena História da Fotografia**. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras Escolhidas v. 1, p. 94.

²⁰ BENJAMIN, Walter, op. cit., p. 92.

poderia ser afixada por nenhum mecanismo humano. Ou seja, a técnica fotográfica teria a pretensão de brincar de Deus e possuía um cunho mágico. Já no século XX tal magia é substituída pelo que hoje conhecemos como técnica. Nesse período histórico já se poderia, então, permitir que a imagem humana fosse fixada. No entanto, seria esta representação realmente a imagem do ser humano? Este é o questionamento, ou melhor, a discussão feita por Benjamin ao afirmar que a fotografia, assim como a pintura, é uma técnica à disposição do artista que a manipula de acordo com os seus interesses. Nesse sentido, a prática fotográfica possibilita uma visão, ainda que recortada e olhada pelo fotógrafo, da realidade do outro, do desconhecido, de hábitos e costumes com os quais por vezes nos identificamos mas que também nos distanciamos.

No entanto, o desconhecido não é somente aquele que vive em um local distante e que possui costumes muito diferentes dos nossos. Pode parecer assombroso, e talvez o seja, perceber que o outro pode ser também o nosso vizinho ou aquele que vive a nosso lado, com o qual convivemos diariamente. Pode ser também um conterrâneo que, ainda que viva no mesmo país e tenha, supostamente, a mesma cultura que a nossa mas que, apesar disso, não nos identificamos com ele em nada. Quando descobrimos ou nos damos conta disto somos envolvidos por um prazer inesperado e uma enorme sensação de estranhamento.

Descobrir aquele que é diferente de nós mas que faz parte de nosso espaço cultural talvez seja mesmo muito mais chocante do que identificar um ser exótico numa sociedade distante em um pedaço de papel. O fotojornalismo trouxe à sociedade ocidental as imagens daquilo que ocorria a poucos quilômetros de suas casas e que nunca tinha sido percebido de forma tão concreta como quando a população pôde ver em imagens que carregavam consigo um “fragmento de realidade”. A fotografia passou a ser utilizada também como maneira de mostrar o desconhecido.

Todavia, antes do fotojornalismo surgir em cena, a fotografia e sua técnica passaram por vários estágios de aprimoramento²¹. Seu aparecimento, com uma tecnologia bastante rudimentar se comparada a que temos hoje, data da primeira metade do século XIX.

Cada momento histórico presencia o nascimento de modos particulares de expressão artística, que correspondem ao caráter político, às formas de pensar e aos gostos da época. O gosto não é uma manifestação inexplicável da natureza

²¹ Para saber mais sobre a história e o aprimoramento da técnica fotográfica ver FREUND, Gisele. **La Fotografia como documento social**. Barcelona: Editorial Gustavo Gill, 1976.

*humana, mas é formado em função de condições de vida bem definidas que caracterizam a estrutura social em cada etapa de sua evolução. Quando, sob o reinado de Luis XVI, a burguesia se tornou próspera, se divertiu ao dar a seus retratos, ao máximo de suas possibilidades, um caráter suntuoso, pois os gostos da época se encontravam determinados pela classe no poder, ou seja, a nobreza*²².

Gisele Freund afirma, portanto, que o gosto e a apreciação estética estão sempre relacionados com o contexto e o momento político no qual se vive. Em seguida, sublinha que na medida em que a burguesia ascendia e se consolidava seu poder político, a clientela e o gosto se transformavam. O tipo ideal deixaria de ser suntuoso, em seu lugar apareceria o rosto do burguês.

↳ imaginário social dominante delineado

O processo anterior à invenção do que hoje consideramos como fotografia, a fixação da imagem sobre placas argentadas, deu-se na primeira metade do século XIX e foi se aperfeiçoando muito nos anos posteriores. No entanto, a função mais comum do ato fotográfico, até então, era a produção de retratos, em sua maioria de famílias burguesas que assim como os nobres, seus “predecessores” que utilizavam os pintores retratistas desde o renascimento, queriam ter sua imagem congelada nas paredes de suas casas como significação de *status* social. A fotografia foi um instrumento perfeito para a ascensão burguesa.

Surgimento da fotografia que é contemporâneo à ascensão da burguesia

*O retrato fotográfico corresponde a uma fase particular da evolução social: a ascensão de vastas camadas da sociedade à um maior significado político e social. Os precursores do retrato fotográfico surgiram em estreita relação com essa evolução.*²³

A despeito da “febre do retrato” – neste momento, em específico – e do uso frequente da fotografia como instrumento de afirmação social burguesa, já nas últimas décadas do século XIX existem alguns intentos da utilização fotográfica como meio informativo, ainda que, a meu ver, a

²² “Cada momento histórico presencia el nacimiento de unos particulares modos de expresión artística, que corresponden al carácter político, a las maneras de pensar y a los gustos de la época. El gusto no es una manifestación inexplicable de la naturaleza humana, sino que se forma en función de unas condiciones de vida muy definidas que caracterizan la estructura social en cada etapa de su evolución. Cuando, bajo Luis XVI, la burguesía se volvió próspera, se recreó en dar a sus retratos, al máximo de sus posibilidades, un carácter suntuoso, pues los gustos de la época se hallaban determinados por la clase en el poder, es decir, por la nobleza” FREUND, Gisele. **La Fotografía como documento social**. Barcelona: Editorial Gustavo Gill, 1976. p.7

caráter muito mais ilustrativo que informativo, através de jornais. Em 1876 “aparece pela primeira vez em um periódico uma fotografia produzida com meios puramente mecânicos”.²⁴ No entanto, será apenas no século XX que a publicação de fotos em revistas, jornais ou panfletos informativos se tornará comum.

Nos princípios da fotografia houve a tentativa de fixar acontecimentos públicos na placa argentada, todavia, essa técnica era até então bastante rudimentar. Este era um fator que dificultava muito o processo fotográfico, favorecendo, assim, sua utilização para retratar pessoas, que, obviamente, ao solicitar os serviços de um fotógrafo, se dispunham a posar durante o longo período de tempo que exigia a câmara.

Retratar pessoas em situações como essa não exigia tantas dificuldades como fotografar acontecimentos momentâneos (greves, passeatas, um casal de namorados passando pela rua, etc.), pois o deslocamento individual no momento em que o fotografado exigisse espontaneamente a presença do fotógrafo facilitava a adequação às condições de iluminação necessárias²⁵. Essa facilidade não era encontrada em momentos ou em determinadas situações que se apresentavam ao acaso do fotógrafo. Apesar de todas as dificuldades encontradas pelos fotógrafos dessa época, alguns, já neste período, se aventuraram a tentar registrar acontecimentos públicos.²⁶

No ano de 1904, o jornal *Daily Mirror* tem a iniciativa de realizar algo, até então, sem precedentes: ilustrar suas páginas com, praticamente, apenas fotografias. Somente em 1919 um outro jornal segue seu exemplo: o *Illustrated Daily News* de Nova Iorque²⁷.

A introdução da fotografia na imprensa é um fenômeno de capital importância. Muda a visão das massas. Até então, o homem comum só podia visualizar os acontecimentos que

²³ “El retrato fotográfico corresponde a una fase particular de la evolución social: el ascenso de amplias capas de la sociedad hacia un mayor significado político y social. Los precursores del retrato fotográfico surgieron en estrecha relación con esa evolución”. Ibid., p.13.

²⁴ ²⁴ BENJAMIN, Walter, op. cit., p.95.

²⁵ Isso não é possível no fotojornalismo devido à necessidade de se registrar o que ocorre no momento exato que, se não resgatado no instante certo, se perde para sempre.

²⁶ Gostaria de destacar brevemente neste texto o célebre fotógrafo Matthew B. Brady, que no ano de 1861, se lançou ao desafio aventureiro, devido a todas as difíceis condições da época (equipamentos que pesavam kilos, preparação de placas e todas as outras já citadas anteriormente neste texto) de fotografar a guerra civil norte-americana. Suas imagens, todas feitas no antigo processo do daguerreótipo, permitem pela primeira vez que se tenha uma noção *real* dos horrores da guerra. Cf. FREUND, Gisele. **La Fotografía como documento social**. Barcelona: Editorial Gustavo Gill, 1976. p.97

²⁷ As revistas e publicações mensais ou semanais já vinham publicando algumas imagens em suas edições devido à maior disponibilidade de tempo de preparo que possuíam em relação aos jornais. Cf. FREUND, Gisele, op. cit., p.96.

ocorriam ao seu redor, em sua rua, em sua aldeia. Com a fotografia, se abre uma janela ao mundo. Os rostos dos personagens públicos, os acontecimentos que se dão no mesmo país e além das fronteiras tornam familiares. Ao ampliar mais o olhar, o mundo se encolhe. A palavra escrita é abstrata, mas a imagem é o reflexo concreto do mundo onde cada um vive. A fotografia inaugura os mass media visuais quando o retrato individual se vê substituído pelo retrato coletivo. Ao mesmo tempo se converte em um poderoso meio de propagandas manipulação. O mundo das imagens funciona de acordo com os interesses dos proprietários da imprensa: a indústria, as finanças, os governos.”²⁸

Nesse sentido, a partir do término da primeira guerra mundial, a fotografia tomará novos rumos na Europa. O fotojornalismo será a grande novidade desse período. A reportagem fotográfica ou fotojornalismo consiste em documentar fatos que ocorrem no dia-a-dia da sociedade, sejam eles ordinários ou extraordinários.

Além de mostrar o não-conhecido, os momentos particulares, pessoais ou não, passaram a ser abundantemente registrados. Com o advento da fotografia, o interesse pelo registro das mais diversas situações foi cada vez mais aumentando. O desenvolvimento da fotografia fez com que o registro fotográfico adquirisse variadas utilizações. Um exemplo é o fotojornalismo: gênero de jornalismo que privilegia a fotografia como elemento informativo.

No fotojornalismo, contudo, diferentemente da pintura, do desenho ou da literatura, a imagem traz em si um fragmento de realidade, é como se ela carregasse consigo algo de concreto ou verdadeiro, algo que permitisse a visualização verídica de uma outra realidade, por isso a sua importância e impacto causado na sociedade ocidental. O fotojornalismo torna o mundo ilustrado, “pequeno” e “portátil”, encurta as distâncias possibilitando que se tenha uma ideia mais concreta e menos abstrata de como se estava vivendo nas diferentes partes do planeta. Desse modo, um camponês no interior da França, por exemplo, poderia agora ver, mesmo que de forma fragmentada, como vivia a população da distante China ou do México. Poderia, igualmente, ter uma ideia da paisagem, das vestimentas, dos hábitos daquele que para uns é o outro e que, como colocou brilhantemente Tzvetan Todorov, são “... tão estrangeiros que chego a hesitar em

²⁸ “La introducción de la foto en la prensa es un fenómeno de capital importancia. Cambia la visión de las masas. Hasta entonces, el hombre común sólo podía visualizar los acontecimientos que ocurrían a su vera, en su calle, en su pueblo. Con la fotografía, se abre una ventana al mundo. Los rostros de los personajes públicos, los acontecimientos que tienen lugar en el mismo país y allende las fronteras se vuelven familiares. Al abarcar más la mirada, el mundo se encoge. La palabra escrita es abstracta, pero la imagen es el reflejo concreto del mundo donde cada uno vive. La fotografía inaugura los mass media visuales cuando el retrato individual se ve sustituido por el retrato colectivo. Al mismo tiempo se convierte en un poderoso medio de propaganda y manipulación. El mundo de las imágenes funciona

tema
leia
35mm
possibilidade
que o
fotógrafo
transforma
por difusão
meio de
socialidade
e portanto
registra-lo

reconhecer que pertencemos a uma mesma espécie”²⁹, ainda que as diferenças sejam assaz aparentes.

A invenção da câmara portátil *Leica* (em 1925, mas popularizada a partir dos anos 30), que utiliza a película de 35 mm foi de importância extraordinária para o aprimoramento e para que se tornasse possível o fotojornalismo moderno. Um dos pioneiros nesta arte da informação através da imagem foi Henri Cartier-Bresson.

No entanto, se a fotografia teve suas origens na França, é a Alemanha de Weimar que vai assistir ao florescimento do fotojornalismo. Ali surgiram, segundo Freund, os primeiros grandes repórteres fotográficos dignos deste nome. O espírito liberal que perpassa pela Alemanha durante os poucos anos de duração (apenas quinze anos) da república de Weimar propiciou um imenso desenvolvimento das artes e das letras.³⁰

Mas em princípios da década de 30, mas especificamente em 1933, quando Hitler e seu governo nazista sobem ao poder na Alemanha, as coisas tomarão novos rumos. Os integrantes dos movimentos intelectuais e artísticos serão perseguidos, os redatores das grandes revistas são substituídos, livros são queimados e há a tentativa, efetivada, de sufocar qualquer intento ou eco por liberdade. Assim, essas pessoas que até então vinham realizando grandes produções críticas, intelectuais e artísticas terão como única alternativa deixar o país.

*“Todos os que haviam criado o fotojornalismo moderno na Alemanha propagarão suas idéias no estrangeiro e exercerão uma influencia decisiva na transformação da imprensa ilustrada na França, Inglaterra e Estados Unidos.”*³¹

Após se verem obrigados a reconstruir a vida numa nova sociedade, esses atores sociais não esquecem suas paixões, seus ideais e todo o trabalho intelectual que vinham desenvolvendo até então. Mas, o que nos interessa aqui neste trabalho são os fotojornalistas que haviam

de acuerdo con los intereses de quienes son los propietarios de la prensa: la industria, la finaza, los gobiernos”
FREUND, Gisele, op. cit., p.96.

²⁹ TODOROV, Tzvetan, op. cit., p.4.

³⁰ FREUND, Gisele, op. cit., p.101.

³¹ *“Todos los que habian creado el fotoperiodismo moderno en Alemania propagarán sus ideas en el extranjero y ejercerán una influencia decisiva en la transformación de la prensa ilustrada en Francia, Inglaterra y Estados Unidos”*. Ibid., p.111.

estabelecido uma carreira na Alemanha e, ainda que distante de seus lares, não desistiriam de fotografar, principalmente num momento crucial (devido às inúmeras denúncias políticas que poderiam ser feitas através de suas lentes) como este.

A agência alemã Dephot³², que era composta por grandes fotógrafos e pensadores é dissolvida e quase todos os seus membros saem do país, dentre eles um jovem que havia começado a fotografar aos 17 anos de idade. Este jovem era Andre Friedman que foge para a França onde se juntará aos realizadores do jornal comunista *Ce Soir*. Então, para que não fosse reconhecido pelos nazistas, Friedman muda seu nome para Robert Capa. Capa se tornaria o mais famoso fotógrafo de guerra da história da fotografia e o grande amigo e parceiro de Henri Cartier-Bresson. Esses dois fotógrafos, juntamente com George Rodger e David Seymour “Chim”, fundarão futuramente, em Paris, no ano de 1947, a agência de fotografias Magnum. “Antes de conhecer Capa a Chim eu não conhecia realmente fotógrafos”, ele explicaria. “Eu estava vivendo muito mais com escritores e pintores do que com fotógrafos”³³.

Através de sua habilidade, sensibilidade e rigor analítico³⁴, de um enquadramento perfeito das formas e conteúdos, Cartier-Bresson, em sua obra, faz parecer não haver outra maneira de se recordar um fato histórico no momento em que se desenrolava. Sejam tais fatos de dimensões internacionais ou cotidianas, descrevendo de forma pictórica uma paisagem ou desvendando com sua lente 50mm os disfarces, as tramas psicológicas vivenciadas pelos sujeitos sociais por ele retratados. Essa linguagem não-escrita nos diz muito sobre acontecimentos que não puderam ser registrados por jornalistas ou por um historiador do presente. Cartier-Bresson seria, então, nosso historiador do presente. Logicamente do presente vivido por ele e com o qual trabalharei aqui, anos 40 e 50 do século XX.

Como um historiador, Cartier-Bresson selecionou seus sujeitos sociais e construiu suas tramas históricas. Registrou, numa dimensão dificilmente alcançada por outro fotógrafo de sua época, as agonias de quem pede para não ser esquecido ou mesmo daqueles (sujeitos ou momentos) que ele não queria que fossem esquecidos. Em outras palavras, realizou seu trabalho

³² Para isso, consultar FREUND, Gisele, op. cit., p.111.

³³ “Before I met Capa and Chim I didn’t really know photographers”, he would explain. “I was living with writers and painters more than photographers”. In: MILLER, Russel. **Magnum: fifty years at the front line of history**. New York: Grove Press, 1998. p.23.

³⁴ O termo *rigor analítico* (“analytical rigour”) é utilizado por Robert Delpire para caracterizar a obra de Henri Cartier-Bresson. Ver, DELPIRE, Robert; DEREZ, Michaël; MOOR, Maud, op. cit., p.6.

de tal forma que suas lentes fizeram efetivamente tais momentos ficarem para a posteridade histórica.

Cartier-Bresson é notadamente um fotógrafo cujo reconhecimento transcendeu os limites geográficos de seu país de origem. Os estudiosos, especialistas e apreciadores da fotografia o consideram um dos maiores fotógrafos do mundo. Criou uma nova maneira de fotografar, aquela que denuncia através da arte e do olhar. Aquela que depende apenas de um instante único e crucial.

No entanto, houve um momento em que o fotojornalismo foi perdendo seus dias de glória. Isso ocorreu simultaneamente ao surgimento das redes de televisão nos meios de comunicação. Já nos últimos anos da década de cinquenta que a reportagem televisiva irrompe o cenário mundial e altera, mais uma vez, nossa percepção em relação ao mundo. Enquanto o fotógrafo necessitava preparar-se para fotografar, revelar a película, enviar as imagens para os meios de comunicação impressos, enfim, todo o trabalho necessário para a publicação de suas fotos, a televisão veiculava as mesmas imagens antes mesmo que ele pudesse rebobinar o filme.

"A introdução da nova tecnologia de vídeo na década de 60, indubitavelmente, acelerou o declínio do fotojornalismo. Enquanto a sede do público por informação continuou a mesma, a televisão era capaz de comunicar acontecimentos de maneira muito mais veloz que qualquer fotojornalista: as redes televisivas transmitiam as notícias, ao vivo e a cores, muito antes que qualquer revista pudesse chegar às ruas".³⁵

Atualmente, a quase um século desde o surgimento do fotojornalismo e seu apogeu, a nossa relação com o "outro" mudou bastante. Hoje vivemos em uma era onde a notícia é transmitida quase no mesmo momento em que o acontecimento. Somos bombardeados com uma infinidade de informações que mal nos dá tempo digerir. Assistimos a violência, a dor, a morte e o sofrimento pela tela da TV e desde as poltronas confortáveis de nossas casas. Mal nos damos conta de que são vidas humanas como a nossa que estão em jogo. A televisão funciona, mesmo

³⁵ The introduction of new video technology in the 1960s undoubtedly hastened the decline of photo-journalism. While the public thirst for news remained undiminished, television was able to report events faster than any photo-journalist: television networks were out with the news, live and color, long before any magazine could hit the streets. MILLER, Russel. **Magnum: fifty years at the front line of history**. New York: Grove Press, 1998. p. 230

quando relata a maldade humana, como uma forma de entretenimento e descanso. Vemos relatos de guerras, conflitos políticos, repressão policial e engolimos tudo isso com o jantar como algo perfeitamente natural.

Nesse sentido, é possível notar que a percepção em relação ao mundo, às diferentes culturas e sociedades está sempre sendo mudada de acordo com novos meios de expressão e comunicação, sejam eles considerados arte ou não. Entretanto, a meu ver, o surgimento do fotojornalismo constitui um marco na História da sociedade ocidental contemporânea³⁶. Ele resgata a memória através de um único instante, aquele momento que ficou conhecido por meio de Cartier-Bresson como o “instante decisivo”. É a ocasião onde a forma, a composição e a informação se unem e a lente do fotógrafo é capaz de denunciar, com toda poética e sensibilidade, as paixões humanas e suas (in)consequências.

1.2 – O Fotógrafo e sua Trajetória

Henri Cartier-Bresson nasceu em vinte e dois de agosto de 1908 na França em Chanteloup, Seine-et-Marne (região de *Île-de-France*) próximo a Paris, estudou na mesma escola pela qual passaram Marcel Proust e André Maulrax (Lycée Condorcet, Paris) mas não cursou educação superior. Esteve em Cambridge por um ano onde exercitou a pintura e, de volta a Paris estudou com o pintor cubista André Lhote (entre 1927 e 1928). Durante estes anos de formação desenvolveu o treinamento visual que lhe serviria como a estrutura para a sua arte como fotógrafo. “Viajou extensivamente ao redor da Europa, América do Norte e África antes de passar da pintura surrealista para a fotografia”³⁷.

Sua família dirigia uma reconhecida empresa têxtil e pertencia à burguesia francesa. No entanto, Cartier-Bresson nunca se interessou pelos negócios da família, desde muito cedo as imagens lhe interessaram mais que as palavras escritas, mais que os negócios ou o dia-a-dia do comércio; e a sensibilidade mais que a racionalidade. Aos setenta anos, encerrou suas viagens

³⁶ Ao utilizar a palavra *contemporânea* me refiro, principalmente, ao século XX não apenas aos dias de hoje (século XXI)

³⁷ MILLER, Russel. **Magnum: fifty years at the front line of history**. New York: Grove Press, 1998. p.23.

fotográficas ao redor do mundo e retornou para suas primeiras paixões: o desenho e a pintura. As artes plásticas³⁸ tinham sido seu grande interesse ainda quando bastante jovem.

Aos cinco anos de idade, quando conheceu o atelier de pintura de seu tio, sentiu-se fascinado e ao mesmo tempo atraído pelas grandes telas pintadas a óleo, neste momento começa a desenvolver dentro de si uma grande apreciação pelas artes e pela estética. Segundo o próprio fotógrafo, esse foi o seu início no mundo da arte³⁹. Nesse sentido é, de certa maneira, lógico que um interesse (a pintura e o desenho) leve ao outro (a fotografia). Ambas são maneiras pictóricas de registrar o mundo através do olhar daqueles que, como Cartier-Bresson, buscaram expressar ou denunciar a realidade, ou, talvez, simplesmente registrá-la. Ambas maneiras, embora sejam imagéticas, são possibilidades de leituras de uma determinada realidade.

A boa posição social, na qual se encontrava situada sua família, contribuiu para que pudesse se relacionar com a vanguarda cultural e intelectual de seu tempo, em especial os artistas plásticos, filósofos, romancistas, escritores. Mediante seus professores encontrou artistas, escritores, poetas e pintores, como Gertrude Stein, René Crevel (escritor surrealista), Max Jacob (poeta), Salvador Dali, Jean Cocteau e Max Ernst.



A mãe do fotógrafo, Marthe Cartier-Bresson, com seus filhos Henri (à esquerda), Jacqueline (ao centro) e Denise (à direita), 1912.

Faz-se necessário aqui esclarecer a intensa ligação política dos intelectuais e artistas (a exemplo de Jean Paul Sartre e Pablo Picasso, ambos retratados pelas lentes de Cartier-Bresson), neste período (entre 1910 e 1950) de efervescência intelectual e militante, com as artes plásticas.

³⁸ Refiro-me aqui ao desenho e a pintura em especial, uma vez que a fotografia também, a meu ver, é uma forma de expressão artística.

³⁹ HENRI Cartier-Bresson 1908 – Disponível em: <http://usuarios.lycos.es/luniorni/newpage12.html>. cesso em 19 ago. 2003.

Cartier-Bresson viveu parte de sua infância e adolescência num mundo em guerra. Quando tinha apenas cinco anos de idade estoura a primeira Guerra Mundial. Os movimentos artísticos das primeiras décadas do século XX (dadaísmo, cubismo, surrealismo, entre outros) estavam todos diretamente influenciados por essa tragédia global, causada pelos interesses imperialistas franceses, ingleses, alemães, principalmente. Tais movimentos questionavam quais deveriam ser os princípios da arte pois, afinal de contas, quais são os princípios de uma humanidade que entra em uma guerra como essa? Quais são as ideologias que legitimam isso?

“Ele sabia que não era especialmente bom na escrita e que não era de nenhuma maneira um teórico. Sua formação estava muito mais no desenho, na pintura. Durante a sua vida ele insistiu que era um pintor, que tinha aprendido com a pintura e que via com os olhos de um pintor. Ele sentia uma forte ligação com o surrealismo – mas apenas visualmente, não como um formulador de teoremas e programas”⁴⁰

Cartier-Bresson sentiu uma grande afinidade com o movimento surrealista⁴¹ – moderna escola de literatura e arte iniciada em 1924 por André Breton (1896-1966) – ao ter tido contato com seus conceitos formulados nos numerosos manifestos publicados pelos mais destacados protagonistas desse movimento artístico. Em sua adolescência, associou-se a muitos dos artistas envolvidos com o Surrealismo. Mais tarde, admitiu que estava “marcado não pela pintura Surrealista, mas sim pelas concepções de André Breton, o qual me fez compreender o papel da expressão espontânea e da intuição e, sobretudo, a atitude de rebelar-se”⁴².

*“Em 1925, André Breton havia proclamado o que chamou de “automatismo psíquico puro” (André Breton, *Lê Surrealisme et la Peinture*, Gallimard, Paris, 1928). Esta proposta consistia em se tentar abolir as funções do consciente, a fim de se garantir o registro imediato e automático de idéias ou imagens que aflorassem à mente. Segundo tal teoria, ao se eliminar “o controle exercido pela razão”, se daria vazão livre ao inconsciente e às forças do irracional, alcançando uma liberdade*

⁴⁰ In the end, he allowed himself to be persuaded. He knew that he was not especially good at writing, nor he was by any means a theoretician. His background was rather in drawing, painting. Throughout his life he insisted that he was a painter, that he had learned from painting, and that he saw with the eyes of a painter. He felt a strong connection to Surrealism – but only as a visually oriented person, not as a formulator of theorems and programs. In: KOETZLE, Hans-Michael. **Photo Icons: The Story Behind the Pictures**, v. 2. Köln: Taschen, 2002, p.48.

⁴¹ Segundo Peter Galassi no livro *The Man, The Image and The Work* em 1923 esse grande interesse se da sobremaneira.

⁴² HENRI Cartier-Bresson 1908, op. cit.

absoluta e expressando assim "a verdadeira realidade", ou seja, a realidade do mundo de fantasias e sonhos"⁴³.

*(realidade
de
sonhos)*

O movimento surrealista concebe "o sonho como revelação da realidade profunda do ser, da existência do inconsciente"⁴⁴. Segundo Fayga Ostrower os preceitos do surrealismo moderno proclamavam a "ação inconsciente como a única, verdadeiramente livre", uma liberdade supostamente alcançável no automatismo do gesto e, sobretudo, na exclusão do consciente (que os surrealistas consideravam sempre uma censura)⁴⁵.

A obra de Cartier-Bresson e o Surrealismo tangenciam o círculo do inconsciente no gesto em si. O click da máquina, que de forma mecânica captura uma realidade atemporal, é filtrado pela ótica racional, expondo em toda plenitude uma crítica à condição humana. O contato deste fotógrafo com as correntes de pensamento do início do século XX criam o ambiente propício, a meu ver, para o desenvolvimento de seu espírito crítico e da tentativa de expressar tudo aquilo que lhe parecia sublime⁴⁶. O que lhe deixava inquieto ou indignado, as injustiças conseqüentes da sociedade liberal burguesa, seus desgostos, seus medos, suas paixões, através daquilo que sabia fazer melhor: fotografar. A câmara fotográfica é eleita como o instrumento do seu vocabulário plástico, a companheira que filtra a ótica da sua visão particular sobre a realidade.

O trabalho de Cartier-Bresson está marcado por um caráter de denúncia das tragédias humanas, cujo prenúncio pode ser observado em suas primeiras fotografias, tiradas na Costa do Marfim em 1931. No entanto, sua genialidade está em fazer essas denúncias através de um novo meio artístico⁴⁷, em fazer o que outros artistas vinham fazendo, até então, através da pintura (a exemplo de Picasso e seu célebre *Guernica*, retrato do terror da guerra civil espanhola). Ele utilizou sua câmara para mostrar aos leitores de suas imagens, através das publicações em revistas e periódicos, como estava vivendo o mundo numa época de destruição, tragédia, desigualdade e

⁴³ OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação Artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1990. p.254.

⁴⁴ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.84.

⁴⁵ OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação Artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1990. p.76.

⁴⁶ Trabalho aqui com o conceito de sublime desenvolvido por Edmund. Burke em **Uma Investigação Filosófica sobre a origem de nossas idéias do Sublime e do Belo**, Campinas: Papirus, 1993. Segundo Burke (p.48), "*Tudo que de algum modo seja capaz de incitar as idéias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de algum modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz.*"

⁴⁷ O novo meio artístico refere-se a utilização da fotografia como meio de denúncia. Não tenho a pretensão de com esse novo meio artístico qualificar a pintura, a literatura, por exemplo, de velhos meios artísticos.

reconstrução. Entretanto sua lente não serviu apenas como instrumento informativo, ela revela a subjetividade apresentada em uma obra de arte mesclada com o caráter descritivo de uma fotografia. Sua obra possui um senso estético capaz de unir a poesia visual e a denúncia política.

"Espectador do mundo, Cartier-Bresson elevou a fotografia ao patamar de arte. Com seu olhar ao mesmo tempo preciso e abstrato, o francês transformou o instantâneo em eterno. Deu um sentido filosófico à fotografia, conseguiu imprimir uma transcendência na realidade congelada. Pouco importa se estamos nos rincões da Índia, em um beco de Nova York, nos campos da Irlanda do Norte ou nos subúrbios da Espanha. Cartier-Bresson é um caçador da expressão humana. Com a sensibilidade de um poeta, a inquietude intelectual de um filósofo e a precisão ótica de um cirurgião, ele busca o lirismo no mundo. "Fotografar: é segurar o sopro quando todas nossas faculdades convergem para captar a realidade fugidia; é quando a captura de uma imagem é uma grande alegria física e intelectual. "Minha paixão nunca foi a fotografia por ela mesma, mas a possibilidade de registrar em uma fração de segundos a emoção expressa pelo sujeito e a beleza da forma", revela o fotógrafo⁴⁸.



Henri Cartier-Bresson, durante a realização de seu serviço militar obrigatório, 1926

Mas antes de entrar para o mundo da imagem fotográfica Cartier-Bresson, em 1929, prestou o serviço militar obrigatório e em seu retorno partiu para Camarões, na Costa do Marfim, a oeste do continente africano. "Há quem diga que essa viagem marcou o primeiro ponto decisivo em sua vida, com a quebra das tradições e de tudo que lhe era familiar"⁴⁹. Neste tempo, adquire sua primeira câmara fotográfica e se lança em busca de aventuras, que até então só conhecia pelos livros que havia lido na infância e juventude. Com praticamente nenhuma posse e sem dinheiro, Cartier-Bresson viveu da caça, matando animais silvestres e vendendo a carne em

⁴⁸ Disponível em: http://www2.correioweb.com.br/cw/EDICAO_20030714/cadc_mat_140703_37.htm. Acesso em 4 nov. 2003.

⁴⁹ Hay quienes dicen que este viaje marcó el primer punto decisivo en su vida, como el quiebre de las tradiciones y de todo lo que le era familiar" In: <http://usuarios.lycos.es/luniorni/newpage12.html>

mercados africanos. Se não houvesse adoecido, contraiu a febre chamada “blackwater”, poderia ter permanecido mais de um ano na África.

Quando recuperou a saúde, em 1931, voltou à França. No momento em que revela os negativos de sua viagem pela África, perde seu intenso desejo de pintar e compra sua primeira câmara *Leica*, a mesma que o acompanharia durante todos os futuros grandes êxitos de sua carreira. Começa a “sentir” a fotografia e logo, e afirma que após sua viagem pela África, “o aventureiro em mim se sentiu obrigado a registrar, com um instrumento mais rápido que o pincel, as cicatrizes do mundo”⁵⁰.



Foto feita por Henri Cartier-Bresson. Costa do Marfim. 1931

⁵⁰ Disponível em: <<http://usuarios.lycos.es/luniorni/newpage12.html>>. Acesso em: 15 ago. 2003.



Foto feita por Henri Cartier-Bresson. Costa do Marfim. 1931

A câmara portátil de rolo 35mm, grande novidade do início dos anos 30, como já foi dito, lhe possibilitou, mover-se no interior de populações de maneira muito menos invasiva que suscitavam os antigos e grandes equipamentos fotográficos. Devido a seu tamanho reduzido e por utilizar um filme que possuía 36 chapas para exposição, a invenção da Leica permitiu ao fotógrafo registrar situações sem que seus protagonistas se dessem conta. Essa é uma transformação radical no trabalho dos profissionais.

*"Eu tinha acabado de descobrir a Leica. Ela se tornou uma extensão do meu olho e nunca estive separado dela desde que a encontrei. Eu rondava pelas ruas o dia todo, me sentia armado e pronto para disparar, determinado a capturar a vida – a preservar a vida no ato da existência. Acima de tudo eu ansiava em capturar a total essência nos limites de uma única fotografia, de uma situação que se desenrolava diante de meus olhos."*⁵¹

Em seguida, viaja ao redor da então Europa Oriental: Alemanha, Polônia, Áustria, Tchecoslováquia e Hungria. Em 1932, viaja pela França, Espanha e Itália. Ainda que menos "exótica" que sua experiência na África, "el vuelo de Bresson desde la convención y el decoro lo lanzó en el mundo del desposeído, el marginal, y el ilícito que él abrazó como propio"⁵² →

FOTOGRAFIAS

EXPOSICION

CARTIER
BRESSON
ALVAREZ
ERAYO

Marzo - 1935
11 al 20

PALACIO DE
BELLAS ARTES
GALERIA de EXPOSICIONES

Também em 1932, é realizada a primeira mostra fotográfica com suas obras na *Galeria Julien Levy* em Nova Iorque. Estas fotos são, em seguida, apresentadas no *Ateneo de Madrid* e publicadas em *Arts et Métiers Graphiques*.

Em 1934, viaja ao México junto a uma equipe de fotógrafos comprometidos com um projeto etnográfico patrocinado pelo governo deste país. Devido a problemas burocráticos, o projeto fracassa. No entanto, Cartier-Bresson decide prolongar sua estadia neste país por

⁵¹ "I had just discovered Leica. It became an extension of my eye, and I have never been separated from it since I found it. I prowled the streets all day, feeling strung-up and ready to pounce, determined to "trap" life – to preserve life in the act of living. Above all I craved to seize the whole essence, in the confines of one single photograph, of some situation that was in the process of unrolling itself before my eyes". In: MILLER, Russel. *Magnum: fifty years at the front line of history*. New York: Grove Press, 1998. p.23.

⁵² Palavras do fotógrafo Henri Cartier-Bresson, no livro *The Early Work*. Disponível em: <<http://usuarios.lycos.es/uniorni/newpage12.html>>. Acesso em: 15 ago. 2003

um ano, continuando, assim, sua “captura” de gente e lugares marginais da sociedade. Expõe suas fotos no Palácio de Bellas Artes da Cidade do México (março de 1935).



Dali se muda para Nova Iorque. Em 1935, expõe junto a Walker Evans. Ao morar nesta cidade, começa a interessar-se também pelo cinema com Paul Strand e durante este período realiza poucas fotografias.

Em 1936, retorna à França e trabalha como assistente do cineasta Jean Renoir na realização dos filmes *La Vie est à Nous* e *Une partie de Campagne*. Já em 1937 dirige o seu primeiro documentário intitulado *Victoire de la Vie* que teve como tema os hospitais na Espanha Republicana. No ano de 1938 dirige mais um documentário, *L'Espanne Vivra*, dessa vez sobre a guerra civil espanhola e o período pós- primeira guerra mundial. Em 1939 trabalha mais uma vez com Jean Renoir em *La Règle du Jeu*.

Também em meados do anos 30, começa a trabalhar no jornal comunista *Ce Soir*. Durante uma das reuniões promovidas pelo grupo de esquerda criador deste jornal, Cartier-Bresson

conhece o fotógrafo David “Chim” Seymour e, posteriormente, Robert Capa. Os três decidem dividir um estúdio, situado no 5º andar e acessível apenas por escada, e contratam o irmão caçula de Capa, Cornell Capa, para revelar suas fotografias. Chim, Henri e Robert encontravam-se regularmente no Café du Dôme, em Montparnasse. Durante esses encontros o assunto favorito era a política, e não a fotografia. A emergência da Frente Popular – ampla coalizão de partidos de esquerda – tornou o espaço do bar em uma “arena para debates apaixonados sobre os méritos controversos de doutrinas políticas – comunismo, fascismo, nazismo e socialismo”⁵³. “Nós nunca, nunca conversávamos sobre fotografia. Nunca! Isso seria monstruoso, presunçoso”⁵⁴.



Da esquerda para direita: David Seymour 'Chim', Robert Capa, Werner Bischof, c. 1947, foto D.R.

Percebe-se claramente, por intermédio das palavras citadas acima, que o interesse maior de Cartier-Bresson era entender a sociedade, suas agruras, e as relações sociais humanas. A política sempre esteve acima de qualquer interesse. Sua grande atração pelos movimentos artísticos de vanguarda européia na primeira metade do século XX, em especial o surrealismo, se deu pelo caráter político e de contestação presente em todos eles. A câmera era um instrumento, uma arma (no sentido de ser um recurso de defesa por capturar verdades que, como testemunhos,

⁵³ MILLER, Russel. *Magnum: fifty years at the front line of history*. New York: Grove Press, 1998. p.24

⁵⁴ “We never, never talked about photography. Never! It would be monstrous, presumptuous.” Palavras de Henri Cartier-Bresson. *Ibid.*

denunciariam e resgatariam as diversas situações, de sofrimento ou alegria, proporcionadas pelos governos e pelas relações sociais), como colocou certa vez o próprio fotógrafo, que lhe permitia expressar suas reflexões políticas⁵⁵.

“Esquerdista, comunitária e anticapitalista, a Frente Popular obteve poderoso impeto através da difusão do fascismo na França, a crescente ameaça do nazismo e a agressão comandada por Mussolini na Etiópia. Havia demonstrações quase diárias, marchas, encontros populares e greves. Chim e André, que estavam começando a obter trabalho, estavam fora todos os dias fotografando o tumulto nas ruas, as marchas das massas militantes com faixas desfraldadas, acenando os punhos fechados e convidando ao confronto violento. Eles cobriram o Primeiro Congresso Internacional em Defesa da Cultura, no qual estavam presentes André Gide, André Malraux, Henri Barbusse, Boris Pasternak, Alexey Tolstoy e Aldous Huxley, e a espetacular demonstração no Dia da Bastilha quando uma multidão de duzentas e cinquenta mil pessoas, juntou-se para ouvir os discursos no Bois de Vincennes.

*Ainda que poucos estivessem conscientes disso na época, ao menos Friedmann, Chim e Cartier-Bresson, a ascensão da Frente Popular efetivamente marcou a ascensão do fotojornalismo moderno e o reconhecimento do poder da câmara como um instrumento político.”*⁵⁶

Na citação feita acima se entende como as condições políticas existentes na época (década de 30 do século XX) marcaram a ascensão do uso da fotografia como meio de reportagem jornalístico. Em tais reportagens estavam presentes traços políticos intensos. Esses fotógrafos pretendiam, através de suas imagens, não apenas registrar, como denunciar e mostrar amplamente (através de publicações) a mobilização social contra as ameaças políticas (Nazismo, Facismo) que rondavam a Europa naquele momento.

A “foto-história”, compostas por uma série de imagens conectadas, tornou-se o assunto principal de grandes revistas em jornais europeus. Estas publicações “começaram a ganhar importância, fotojornalistas, usando pequenas câmaras portáteis e as ruas como seu estúdio, surgiram para suprir a demanda de fotos que mostrassem o que estava acontecendo e como viviam as pessoas.”⁵⁷

⁵⁵ MILLER, Russel. **Magnum: fifty years at the front line of history**. New York: Grove Press, 1998. p.24

⁵⁶ Ibid

⁵⁷ (...) began to make their presence felt, “photojournalists”, using small portable cameras and the streets as their studio, emerged to fill the demand for pictures showing what was happening and how people lived. Ibid

Russel Miller⁵⁸ coloca que assim como o rádio invadindo a casa das pessoas ao redor do mundo, as revistas que traziam imagens fotográficas eram um novo meio de imensa influência social e política. Entretanto, começaram a surgir debates intelectuais acirrados sobre a responsabilidade e propósito do fotojornalismo e sobre seus méritos artísticos.

Não cabe aqui adentrarmos neste debate. O mais importante é perceber como, através de fotógrafos como Cartier-Bresson, André Friedmann (Robert Capa) e David Seymour (Chim) e da efervescência política na Europa da primeira metade do século XX, o fotojornalismo irrompe a cena neste momento.

Anos mais tarde, Cartier-Bresson⁵⁹ definiria o ato de “capturar” o instante efêmero e crucial para que se pudesse transmitir determinada mensagem imagética como “o momento decisivo”. Em seu trabalho a importância deste momento é reconhecida pela forma, conteúdo e expressão presentes na imagem.

*the
decisive
moment*

“Para mim, a fotografia é o reconhecimento instantâneo, numa fração de segundos, da significância do evento como também uma precisa organização das formas, que dá ao evento uma expressão única. Acredite, através do ato da existência, o descobrimento de si mesmo ocorre juntamente com o descobrimento do mundo ao redor de nós, que pode nos moldar. Um equilíbrio deve ser estabelecido entre esses dois mundos, um dentro de nós e o outro fora de nós. Como resultado de um processo recíproco constante, os dois mundos se tornarão um. E é com este mundo que temos que nos comunicar.

Mas isso abrange apenas o conteúdo da foto. Para mim, o conteúdo não pode ser separado da forma. Por forma, eu quero dizer uma rigorosa organização da interação das superfícies, linhas e valores. É nessa organização sozinha que nossas concepções e emoções tornam-se concretas e comunicáveis. Na fotografia, organização visual pode brotar apenas de um instinto desenvolvido... Nós trabalhamos em harmonia com o movimento, como se ele fosse um pressentimento da maneira como a vida se desenrola, mas dentro deste movimento há um momento em que os elementos em movimento estão em simetria. A fotografia deve capturar o momento perfeito e mobilizá-lo em seu equilíbrio”⁶⁰.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Em seu livro publicado em 1952 intitulado *The Decisive Moment* que é provavelmente, segundo Miller (1998), o mais influente e significativo livro sobre fotografia já escrito.

⁶⁰ *To me, photography is the simultaneous recognition, in a fraction of second, of the significance of an event as well as of a precise organization of forms which give that event its proper expression. Believe that, through the act of living, the discovery of oneself is made concurrently with the discovery of the world around us which can mould us. A balance must be established between these two worlds, the one inside us and the one outside us. As the result of a constant reciprocal process, both these worlds come to form a single one. And it is this world that we must communicate.*

Quando estoura a segunda Guerra Mundial, em setembro de 1939, Bresson se alista no exército francês para colaborar através de documentários (fotografia e filmagem). Em pouco tempo, sua unidade de foto e cinema é capturada pelos alemães. Depois de quase três anos e duas frustradas tentativas de fuga, consegue fugir a Paris. Ali, em 1943, entra para o grupo MNPGD (Mouvement National des Prisonniers de Guerre et Déportés) – movimento clandestino de ajuda a prisioneiros e fugitivos. Neste mesmo ano, realiza, para o editorial Braun, retratos de artistas, pintores e escultores (entre eles Jean Paul Sartre, Pablo Picasso, Henri Matisse, André Lhote).



Henri Cartier-Bresson, como prisioneiro em um campo de concentração nazista, Alemanha, 1943.

Entre 1944 e 1945, une-se a um grupo de profissionais que fotografam a Liberação de Paris. Dirige um documentário sobre a volta dos deportados e prisioneiros *Le Retour* (O Regresso) para a United States Office of War Information (Escritório de Informação de Guerra dos Estados Unidos).

Em 1946, logo que termina a segunda guerra mundial, ele volta aos Estados Unidos para uma exposição póstuma⁶¹. O Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, que o considerava desaparecido, havia tomado esta iniciativa. “Enquanto isso, nos Estados Unidos me davam por morto e preparavam uma exposição póstuma sobre minha obra. Fico sabendo a tempo e corro para ajudá-los na seleção; diante sua surpresa, o homem que se dispunham a enterrar estava ali de corpo presente”⁶².

But this takes care only of the content of the picture. For me, content cannot be separated from form. By form, I mean a rigorous organization of the interplay of surfaces, lines and values. It is in this organization alone that our conceptions and emotions become concrete and communicable. In photography, visual organization can stem only from a developed instinct... We work in unison with movement as though it were a presentiment of the way in which life itself unfolds, but inside movement there is one moment at which the elements in motion are in balance. Photography must seize upon this moment and hold immobile the equilibrium of it. In: MILLER, Russel. **Magnum: fifty years at the front line of history**. New York: Grove Press, 1998. p.102

⁶¹ Essa exposição póstuma foi um grande equívoco.

⁶² PALAVRAS de Henri Cartier-Bresson. Disponível em: <<http://usuarios.lycos.es/luniorni/newpage12.html>>. Acesso em 15 ago. 2003.

Na primavera de 1947, juntamente com os fotógrafos Robert Capa, David Seymour ("Chim") e George Rodger, Henri Cartier-Bresson funda a agência de fotojornalismo *Magnum*, reconhecida hoje mundialmente pelo teor ao mesmo tempo informativo e artístico de suas fotos e da qual fazem ou fizeram parte os mais brilhantes fotógrafos do mundo. Entre eles o brasileiro Sebastião Salgado.

"Nos últimos cinquenta anos, os fotógrafos da Magnum têm estado presentes em momentos decisivos da segunda metade do século XX, testemunhando na linha de frente a história mundial, documentando tragédias, triunfos e loucuras da humanidade, criando algumas das imagens mais memoráveis do século e provando que a fotografia continua sendo uma das mais difundidas e poderosas formas de arte do nosso tempo.

Nas mãos de um fotógrafo da Magnum, a câmera não é apenas um olho objetivo, mas um instrumento de esclarecimento e informação, uma força estimuladora que influencia opiniões e algumas vezes fala por aqueles que não têm voz. Nenhum outro grupo demonstra tão intensa empatia e envolvimento com a maneira em que vivemos e com o mundo em que vivemos. Antes que a televisão trouxesse imagens de conflitos, fome, desastres ecológicos e grandes mudanças políticas a cada sala de estar quase ao mesmo tempo em que aconteciam, os fotógrafos da Magnum eram os olhos do mundo, geralmente os primeiros a mostrar o que estava acontecendo em lugares distantes e alimentando a fome do público pós-guerra por informação.

*Atualmente, os fotógrafos da Magnum podem não ser os primeiros a trazerem as notícias, mas suas imagens continuam a provocar, continuam a atormentar consciências, continuam a divertir, continuam a chocar um mundo incrivelmente cínico e continuam a ser uma ponte que une jornalismo e arte. A Magnum pode, justificadamente, alegar ter levantado os padrões do fotojornalismo e investido nele com um propósito moral, auto-respeito, seriedade e inteligência. Tornar-se um membro da Magnum é ainda uma das maiores homenagens pela qual um fotógrafo pode aspirar."*⁶³

⁶³ "In the last fifty years, Magnum photographers have been present at the defining moments of the second half of the twentieth century, bearing witness on the front line of history, documenting the tragedies, triumphs and follies of mankind and proving that photography remains one of the most pervasive and powerful art forms of our time.

In the hands of Magnum photographers, the camera is not just an objective eye, but an instrument for enlighten and inform, a stimulating force to influence opinion and sometimes to speak for those with no voice. No other group demonstrates such intense empathy and involvement with the way we live and the world in which we live. Before television brought images of conflict and famine and environmental disaster and political upheaval into every living room almost as it happened, Magnum photographers were the eyes of the world, often the first to show what was happening in far-flung places and feeding the public's post-war hunger for information".

*Today Magnum photographers can no longer be first with the news, but their pictures continue to provoke, continue to prick conscience, continue to amuse, continue to stun an increasingly cynical world and continue to bridge the divide between journalism and art. Magnum can justifiably claim to have raised the standards of photo-journalism and invested it with moral purpose, self-respect and gravitas. Membership of Magnum is still one of the highest accolades to which a photographer can aspire In: MILLER, Russel. **Magnum: fifty years at the front line of history**. New York: Grove Press, 1998. p. ix.*

A ideia da formação da agência, diz-se, que foi a priori do fotógrafo Robert Capa⁶⁴. Desde antes do começo da segunda guerra que Capa alimentava a ideia de formar uma agência fotográfica com alguns poucos indivíduos propícios que tivessem um olhar crítico acerca do mundo e da sociedade. A intenção era conceber uma cooperativa que possibilitasse a seus membros a liberdade de escolher seus próprios temas de trabalho.

No período de reconstrução pós-guerra grupos diversos – *anticapitalistas, liberais, dirigidos por um idealismo esquerdista e à procura de incumbir-se (financeiramente) de suas próprias vidas*⁶⁵ – estavam em busca de projetos cooperativos que os proporcionasse a possibilidade de trabalho e, conseqüentemente de renda, ao mesmo tempo lhes permitisse uma realização de seus ideais ou utopias. O humanismo e uma filosofia que valorizasse o sujeito eram as diretrizes que permeavam o pensamento e os desejos dessas pessoas que haviam, tão recentemente, experimentado os horrores do totalitarismo.

*“A Magnum é um grupo de homens muito difícil de se definir. Com bastante frequência quando converso com meus amigos – escritores, arquitetos, pintores, que me perguntam, como isso funciona – eu descrevo as atividades da agência e eles dizem que não entendem. Não poderia existir uma associação de arquitetos como essa em nenhum lugar do mundo. Teria ido à falência cinquenta vezes. Mas, você sabe, podemos dizer coisas ruins sobre a agência, mas amamos a Magnum e ela não vai a falência. Por que? Em minha opinião é o mecanismo de ser escolhido e ter a opção, como uma forma de convite. É com certeza tão estúpida como qualquer forma de convite, mas ao mesmo tempo comprova o desejo das pessoas de participarem em um empreendimento, um mito, uma comunidade de homens, um lugar onde se faz as coisas. Isso é algo muito especial”*⁶⁶.

Na citação acima o fotógrafo, Cartier-Bresson, faz uma tentativa de explicar o amor e fascínio que os profissionais da fotografia tem pela agência. Para conseguir entrar para a Magnum, hoje com cinquenta e seis anos de existência, como sócio, o fotojornalista deve se submeter a uma série de exigências (portifólio analisado minuciosamente pelos membros efetivos, dois anos

⁶⁴ Para mais informações sobre isso consultar MILLER, Russel. **Magnum: fifty years at the front line of history**. New York: Grove Press, 1998

⁶⁵ MILLER, Russel. **Magnum: fifty years at the front line of history**. New York: Grove Press, 1998. p. 50

⁶⁶ “Magnum is a group of men which is very difficult to define. Quite often when I talk with my friends – writer, architects, painters, who ask me how it works, how it functions – I describe it and they say they don't understand. You could not have an association of architects like that anywhere in the world. That would have broken up fifty times. But you see we may say bad things about it, but we love Magnum and it doesn't break up. Why? In my opinion it is the

como candidato e aprendiz, personalidade e dedicação, e após quatro anos deve conseguir o voto favorável de pelo menos mais da metade dos membros). A Magnum é uma verdadeira cooperativa, sem êxitos lucrativos, dividida em partes iguais entre todos seus proprietários – os fotógrafos.

Sob a égide da agência Magnum, Cartier-Bresson começou a viajar e enfocou seu trabalho na reportagem fotográfica. Entre 1948 e 1950, viaja pelo Oriente: Índia, Paquistão, China e Indonésia.

Em 1954 Cartier-Bresson viaja a União Soviética e se torna o primeiro fotógrafo admitido pelo país após a política do degelo (que ocorre após a morte do ditador Stalin). No ano de 1955, foi convidado pelo Museu do Louvre de Paris a expor sua obra e se converte também no primeiro fotógrafo a expor em tal museu.

Entre 1958 e 1959, volta à China por onde permanece durante três meses em função do décimo aniversário da República Popular. Viaja a Cuba onde realiza uma reportagem. E então parte ao México onde havia estado trinta anos antes. Em 1965, vive seis meses na Índia e três no Japão.

Henri Cartier-Bresson abandona, em 1966, a agência Magnum, que o tem como um de seus fundadores. A agência ainda conserva o trabalho do fotógrafo em seus arquivos. Suas obras são impressas novamente pelo Pictorial Service em Paris.

A princípio dos anos setenta, deixa de lado sua câmera Leica para concentrar-se na pintura. Apesar das críticas que recebeu, afirmou convincentemente que “tudo o que almejo hoje é pintar, a fotografia nunca foi mais que uma maneira de pintar, um tipo de desenho instantâneo”⁶⁷. Hoje Cartier-Bresson vive em Paris e só retorna a usar sua Leica quando fotografa pessoas.

mechanism of being co-opted by a kind of invitation, but at the same time it verifies the wish of people to participate of an enterprise, a myth, a community of men, a place where one does things. It is a very special thing”. Ibid. p. 48.

⁶⁷ Palavras de Henri Cartier-Bresson. Disponível em: <<http://usuarios.lycos.es/luniorni/newpage12.html>>. Acesso em 15 ago. 2003.

CAPÍTULO 2

A IMAGEM FOTOGRÁFICA ENQUANTO INSTRUMENTO DE DENÚNCIA: A BANALIDADE DO MAL NUM MUNDO COM RESSACA DE GUERRA.

“Assim, de súbito, apareceu um objeto que me roubou o mundo. Tudo está em seu lugar, tudo existe sempre para mim, mas tudo é atravessado por uma fuga invisível e fixa rumo a um objeto novo. A aparição do outro no mundo corresponde, portanto, a um deslizamento fixo de todo o universo, a uma descentralização do mundo que solapa por baixo a centralização que simultaneamente efetua”⁶⁸.

As fotografias analisadas tramam e exprimem um tempo em que o continente Europeu passava por um período de reconstrução em meio a controversos e conturbados regimes políticos, uma época posterior a duas grandes guerras, num curto intervalo de tempo, vinte anos. Esse cotidiano deve ser entendido como a tentativa de um retorno às atividades diárias. As pessoas voltavam, pouco a pouco, à normalidade depois de um período de extrema beligerância.

A fugacidade do medo – sentimento este que já era quase uma constante após o longo período de horror – e a apropriação de novos valores culturais causados por um mundo novo (transformações drásticas e o aparecimento de uma nova superpotência dominante, a norte-americana) perpetuavam o imaginário social.

Naquele momento, logo após o término da segunda guerra, um novo regime político global, que dividia o mundo em dois blocos, entrava em cena. A França, pátria de Henri Cartier-Bresson, e uma parte da Europa, sofreriam fortes influências norte-americanas e do estilo de vida capitalista. Segundo Sophie Body-Gendrot, *“as duas guerras mundiais arruinaram a Europa e consolidaram ao Estados Unidos em sua posição dominante”⁶⁹.*

⁶⁸ SARTRE, Jean-Paul. **O Ser e o Nada – ensaio de ontologia fenomenológica**. Tradução de Paulo Perdighão. Petrópolis: Vozes, 1997. p.330.

⁶⁹ BODY-GENDROT, Sophie. Uma vida privada francesa segundo o modelo americano. In: **História da Vida Privada 5: da Primeira Guerra a nossos dias**. Org. Antoine Prost e Gerard Vicent; tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 534.

Ainda assim, tanto a realidade francesa, como a do restante da Europa, eram muito diferentes da realidade americana. Os Estados Unidos havia sofrido perdas humanas mínimas durante os conflitos se comparadas, por exemplo, a União Soviética; seu território longínquo se mantivera ileso; sua indústria se desenvolvera admiravelmente⁷⁰ e a situação em que se encontravam os países europeus no pós-guerra possibilitou uma enorme lucratividade à potencia que financiaria esta reconstrução.

A experiência cotidiana de tal reconstrução está presente nas imagens de Cartier-Bresson e é esse olhar, essa sensibilidade, que pretendo resgatar e analisar. A sensibilidade de alguém que passou por anos sofridos, que acreditava em um ideal comunista e viu seu país ser invadido por ideologias norte-americanas.

*"Originariamente povoado por imigrantes europeus, os Estados Unidos criou a American Way of Life que, apesar (ou por causa) de sua diversidade, contém características específicas e unificadoras. Por uma espécie de movimento de retorno, a América nos reenvia esse sistema cultural complexo cujas normas e códigos são reinterpretados pelos europeus em função de suas próprias raízes. Dessa ida e volta persistem – e talvez se desenvolvam – traços visíveis na vida privada do francês. Mas, para a maioria de nossos compatriotas, não são suas vidas que obedecem à realidade americana, e sim seu imaginário que é alimentado pelo mito americano"*⁷¹.

Nesse contexto qual seria então o olhar direcionado ao mundo, ao retratar a sociedade européia a meados do século XX, de Cartier-Bresson? Poderia ser um olhar trágico devido a todo o sofrimento que havia visto ou vivenciado, ou mesmo um olhar frustrado já que os objetivos de seu partido, no qual havia se engajado ativa e intelectualmente viam-se cada vez mais distantes da concretização. Poderia ainda denunciar as agruras da sociedade de consumo ou suas maravilhas, que desfrutavam de seu apogeu com o ideário norte-americano presente na sociedade européia pós-guerra.

Entretanto, como militante do partido comunista, Cartier-Bresson deveria, segundo Gérard Vincent ao redigir sobre o realismo socialista, *"representar a realidade em seu desenvolvimento*

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid. p. 529-530.

revolucionário". Deveria não apenas *"mostrar o sentido da luta, como também a inevitabilidade de sua vitória"*⁷².

Os artistas e intelectuais filiados ao Partido neste momento condenavam a arte burguesa que *"se refugia na abstração porque o real lhes é insuportável"*⁷³. Diziam, de maneira quase doutrinária que o pintor, e neste caso também o fotógrafo, deveria alinhar sua obra às posições políticas e ideológicas da classe operária.

*"A essência do realismo socialista reside na fidelidade à verdade da vida, por mais penosa que possa ser, e a totalidade expressa em imagens artísticas concebidas de um ponto de vista comunista. Os princípios ideológicos e estéticos fundamentais do realismo socialista são os seguintes: devotamento à ideologia comunista, colocar sua atividade a serviço do povo e do espírito do Partido, ligar-se estreitamente às lutas das massas trabalhadoras, humanismo socialista e internacionalista, otimismo histórico, recusa do formalismo e do subjetivismo, bem como do primitivismo naturalista."*⁷⁴

Ainda que consciente de seu papel social enquanto fotojornalista e retratando sempre aquilo que lhe parecia injusto ou extraordinário, Cartier-Bresson não se curva diante do proselitismo do poder comunista. Sua obra não é didática, descritiva e ausente de subjetividades, pelo contrário.

A História não é feita apenas de movimentos sociais ou representada por imagens e documentos panfletários. O caminhar das pessoas pelas ruas observando as casas, os muros, as praças, os prédios ou o que restou deles depois da destruição provocada por dois grandes conflitos de dimensão mundial também é essencial. Seja na arte, na vida ou na História social a representação do cotidiano e suas diferentes maneiras de ser vivenciado é importante. O comportamento, as atitudes, as ações das pessoas que voltavam a pertencer ao mundo sem guerra, pelo menos temporariamente. As fotos de Cartier-Bresson denunciavam com muita vivacidade o cotidiano do pós-guerra. São essas as *denúncias*, talvez muito mais uma apresentação do mundo que as guerras engendraram, a minha principal preocupação neste trabalho.

⁷² VINCENT, Gerard. Ser comunista? Uma maneira de ser. In: **História da Vida Privada 5: da Primeira Guerra a nossos dias**. Org. Antoine Prost e Gerard Vicent; tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.436.

⁷³ Ibid.

⁷⁴

A simplicidade dos momentos cotidianos delatados pelo fotógrafo pode, num primeiro momento, fazê-los parecer sem importância. Contudo, acredito que o conhecimento histórico também, ou, sobretudo, é feito por meio de pequenos instantes e vivências e que estes formam o todo, a História. As “modestas” experiências sociais têm estreita relação com as mega-decisões político e econômicas e é através desses pequenos e efêmeros instantes que pretendo compreender a totalidade, se é que isso seja possível, de uma época.

fulgar (não é pertinente) hierarquizando experiências não cabe ao historiador (achar vital?)

Todas essas atitudes, comportamentos e também a guerra, a pobreza, as dificuldades vivenciadas pelo homem em seu dia a dia, o imaginário, são parte da vida e devem fazer parte da produção historiográfica. A necessidade de uma História mais abrangente e a diversificação do fazer historiográfico já eram discutidos no início do século XX com o surgimento da escola dos Annales.

“A necessidade de uma história mais abrangente e totalizante nascia do fato de que o homem se sentia como um ser cuja complexidade em sua maneira de sentir, pensar e agir, não podia reduzir-se a um pálido reflexo de jogos de poder, ou de maneiras de sentir, pensar e agir dos poderosos do momento. Fazer uma outra história, na expressão usada por Febvre, era portanto menos redescobrir o homem do que, enfim, descobri-lo na plenitude de suas virtualidades, que se inscreviam concretamente em suas realizações históricas. Abre-se, em consequência, o leque de possibilidades do fazer historiográfico, da mesma maneira que se impõe a esse fazer a necessidade de ir buscar junto a outras ciências do homem os conceitos e os instrumentos que permitiriam ao historiador ampliar sua visão do homem.”⁷⁵

Nesse capítulo serão analisados treze registros fotográficos, todos compreendidos entre 1944 e 1955. Esse recorte é justificado num primeiro momento, por ter sido 1944 o ano que marcou o fim do período de dominação fascista e nazista na Europa. Depois, pelo fato de ser esse um ano crucial nos rumos do segundo maior conflito de dimensão mundial a abalar os países do continente europeu. A escolha de tal data se justifica ainda por ser este o ano em que Henri Cartier-Bresson retoma suas atividades fotográficas após a convalescença de ter permanecido três anos como prisioneiro nazista e é, também, o ano da libertação de Paris.

⁷⁵ ODALIA, Nilo. Apresentação. In: BURKE, Peter. A Escola dos Annales 1929-1989. **A Revolução da Historiografia Francesa**. São Paulo: Unesp, 1997. p.7.

A opção pela segunda data, meados da década de cinquenta, se deu por nesta época já haverem passado dez anos desde o fim da guerra e, dessa forma não caracterizar mais, ao menos tão fortemente, um período de reconstrução. Ou seja, na segunda metade da década de cinquenta, inicia-se um novo período em termos de análise histórica, e também, como num movimento dialético, na obra fotográfica de Henri Cartier-Bresson.

Gostaria de começar falando da foto feita em 1952, na rua Mouffetard, em Paris. Um menino de mais ou menos uns dez anos de idade anda pela rua carregando sorrteiramente uma garrafa de vinho em cada mão, com um sorriso maroto, quase orgulhoso pelo ato de levar as garrafas. Apesar de se notar logo à primeira vista ser o personagem da foto uma criança, se observarmos com atenção perceberemos que o garoto apresenta feições de um adulto. Feições endurecidas por anos de amargura.



FOTO 1. RUE MOUFFETARD, PARIS, FRANÇA. 1952

Uma criança que provavelmente nasceu em meio a tempos de guerra e sofrimento e que teve que aprender a se virar desde bastante cedo. O menino é agora um símbolo da reconstrução. Caminha em passos leves, como se dançasse ao se movimentar com aquelas garrafas, sendo notado por todos aqueles transeuntes que não podem deixar de voltar sua atenção para uma cena tão particular. Levando para casa a bebida a ser compartilhada, orgulhoso e cheio de si ele caminha em direção a tempos de paz

O menino da foto pode ser também uma representação do homem que está por trás das lentes. O homem que sofreu como prisioneiro num campo de concentração nazista e que ainda sonhava com a liberdade que lhe foi roubada.

→ nesse olhar pl crianças de hoje
o menino era um adulto em miniatura - questão de um outro tipo de reconhecimento dignidade de ser fotografado.
o formulário

Alimentava, também, o sonho de trabalhar em prol de um ideal político e de um sonho. O homem que ao retratar os passos do garoto ^{Tolstói} retrata seus próprios passos e sua trajetória de vida e luta. Uma trajetória tão difícil, claro que com ressalva para as diferenças da comparação, quanto o peso das garrafas para um corpo tão pequeno que, para seguir adiante, necessita certamente um notável equilíbrio. Mas, ao mesmo tempo, esta árdua trajetória é suavizada e amenizada pelo deleite da certeza de se estar fazendo a coisa certa, ou que ambos crêem ser o melhor a ser feito.

O garoto carrega as garrafas com notável destreza. Ele leva o vinho para a família e Cartier-Bresson leva, através de publicações periódicas em vários países, seu olhar para a sociedade. Esse menino alegre, descontraído, “desarmado” e sorridente estabelece um jogo de cumplicidade com o fotógrafo e nos faz pensar que a vida é um eterno recomeço.

O jovem garoto parece levar as garrafas sem nenhuma dificuldade e sentir um imenso prazer nessa caminhada. Acredito que também o fotógrafo – através de minha percepção sobre seu olhar e por meio da análise seus registros fotográficos –, apesar dos dias de sofrimento e reclusão, também sentiu prazer ao realizar seu percurso fotográfico ao redor do mundo e, em especial aqui, ao redor da Europa no segundo pós guerra.

Pensando nas várias possibilidades de análise do registro fotográfico como fonte de pesquisa, “O retrato pode ter, por outro lado, um componente de auto-retrato, já que a pessoa que o faz, dá a sua interpretação da pessoa fotografada. O retrato de uma pessoa feita por fotógrafos diferentes daria visões diferentes dessa pessoa”⁷⁶. O que quero enfatizar, é que quando se busca problematizar a realidade através desse tipo de fonte documental devemos fazê-lo de modo que a intenção do autor, nesse caso, o fotógrafo, seja levada em conta assim como é feito com outras fontes documentais, sejam elas escritas, orais, iconográficas, ou de qualquer outra natureza. Pois, dependendo do olhar do fotógrafo sobre determinado tema, a discussão pode se enveredar por caminhos diferentes. O mesmo objeto pode ter uma multiplicidade de significados e interpretações dependendo do olhar do fotógrafo.

“Será somente através da sensibilidade, do constante esforço de compreensão dos documentos e do conhecimento multidisciplinar do momento histórico fragmentariamente

⁷⁶ LIMA, Ivan. **A Fotografia é a sua Linguagem**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988. p.94. (Coleção Antes, Aqui e Além)

retratado que poderemos ultrapassar o plano iconográfico: o outro lado da imagem, além do registro fotográfico. Poderemos quicá decifrar olhares e gestos, compreender o entorno, decifrar o ausente. Na tentativa de “descongelarmos” o documento poderemos, talvez, devolver aos cenários e personagens sua alma, ainda que seja por um instante. Poderemos, por fim, intuir sobre seus significados ocultos. O imaterial, que afinal é o que dá sentido À vida que se busca resgatar e compreender pertence ao domínio da imaginação e dos sentimentos. É a nossa imaginação e conhecimento operando na tarefa de reconstituição daquilo que foi. Situamo-nos, finalmente, além do registro, além do documental, no nível iconológico: o iconográfico carregado de sentido. É este o ponto de chegada”⁷⁷

As imagens analisadas nesse trabalho foram produzidas por Henri Cartier-Bresson numa época carregada de entusiasmo, uma época ao mesmo tempo de dor e de esperança: reconstrução de cidades e também de vidas dilaceradas pela violência beligerante. A foto do garoto que carrega os vasilhames de vinho, parece demonstrar um momento de descontração e, por que não, de alegria.

“O segundo elemento é a tristeza de quem bebe água, portanto, por antífrase, a alegria dos que bebem vinho. Essa maneira jocosa de dizer indica num só lance a função cultural do vinho: é a antitristeza simbólica, a face festiva da refeição, ao passo que o pão é sua face laboriosa, e a água o seu lado penitencial (“a pão e água”). O vinho é a condição sine qua non de toda celebração: é aquilo pelo qual se pode gastar mais para honrar alguém (um convidado) ou alguma coisa (um acontecimento, uma festa). Isto quer dizer que o vinho contém, pelas virtudes próprias que lhe são atribuídas, por um consenso cultural, um dinamismo social que o pão não tem: o pão se reparte, o vinho é oferecido. De um lado, nós estamos na economia do cálculo (não desperdiçar pão), do outro em uma economia da liberalidade (que o vinho corra aos borbotões!). O vinho é portanto, por excelência, o eixo principal de um intercâmbio, o pontífice da palavra, do reconhecimento, sobretudo quando há convidados.”⁷⁸

(foto 2)

O pão e o vinho constituem alimentos primordiais na mesa do europeu. São símbolos culturais, alimentos antigos – estiveram presentes por séculos na história da sociedade europeia – que interagem em dois pólos opostos. De um lado o pão que representa o labor, o trabalho, o alimento operário e, do outro, o vinho que nos remete à festança, aos limites da temperança.

⁷⁷ KOSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999. p. 134, 135.

⁷⁸ CERTEAU, Michel de ; GIARD, Luce ; MAYOL, Pierre. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1996. v.2. p.138

“Sozinhos, o pão e o vinho não compõem uma verdadeira refeição, é claro, mas ambos são hierarquicamente mais indispensáveis que o resto do cardápio”⁷⁹.

Nota-se assim que ainda que pão e vinho trazem em si representações culturais opostas, segundo Certeau, “o drama, o trabalho, a seriedade, opostos ao riso, ao álcool, ao drama”⁸⁰ eles também se unem formando *duas vertentes da mesma filosofia*⁸¹. Não obstante, nessas duas primeiras fotos de Cartier-Bresson, o fotógrafo exprime por meio destes dois alimentos – a comida e a bebida – a relação fundamental do homem, não apenas com os prazeres gastronômicos mas com os mantimentos que haviam sido restritos durante o período de guerra.

Na foto a seguir, Cartier-Bresson registra um dia comum em uma pequena aldeia italiana onde mulheres vestidas de negro, notadamente católicas e “puritanas”, carregam sobre as cabeças formas repletas de pão. A foto tirada desde o topo de uma escadaria nos permite ter uma visão geral de uma cena cotidiana de pessoas simples que retornam aos seus agradáveis e ordinários dias de trabalho. O trabalho parece prazeroso e a foto nos traz uma sensação de tranquilidade diferente das imagens feitas há meia década (como poderemos ver no exemplo da foto 3). A cena tem lugar em 1951, cinco anos após o término da segunda guerra.

Em primeiro plano vemos dois arcos, um maior e outro menor, sobre a cabeça das mulheres. Esses arcos funcionam como portais. Portais que o fotógrafo quer transpor e transpõe por intermédio do olhar. Adentra em um mundo tranqüilo, onde as pessoas podem mais uma vez levar o pão para casa e com ele também um pouco de dignidade.

“O pão é o símbolo das durações da vida e do trabalho; é a memória de um maior bem-estar duramente conquistado no decorrer das gerações anteriores. Por sua presença real (os R. geralmente consomem “coroas”) em cima da mesa onde reina, mostra que não há nada a temer, por enquanto, das privações de outrora. Enquanto as condições de vida mudaram consideravelmente em vinte ou trinta anos, resta o testemunho indelével de uma “gastronomia de pobreza”. Ele não é tanto um alimento básico mas sobretudo um “símbolo cultural” de base, um monumento sem cessar restaurado pra conjurar o sofrimento e a fome. Pois ele é precisamente “o que a gente gostaria muito de ter durante a guerra” (o pai de Madame Marie quase morreu de fome em 1943: “a gente só tinha algumas côdeas de pão que tínhamos que dividir entre todos. Papai estava muito velho e fraco, isso já não era suficiente para ele”). O pão suscita o respeito mais arcaico, é quase

⁷⁹ Ibid. p. 132.

⁸⁰ Ibid. Ainda relacionado ao drama, Michel de Certeau complementa: « o drama se encontra presente nos dois extremos da cadeia: com o suor da fronte que « pena », e no delírio do alcoólico que dá pena. » p.132.

⁸¹ Ibid.

→ representação social dos alimentos
julgando a cultura do outro
volta a comer após a guerra
Dizem
feliz
tristeza
c/a
comida
ne
guerra
pós a
antes
guerra
trazer
a
minha
discrição

→ Ordenar se vendem o pão
ou levam o pão p/ casa

sagrado. Jogá-lo ao chão, pisá-lo é visto como sacrilégio. O espetáculo de um pedaço de pão na lata de lixo desperta indignação. O pão é um bloco só com a condição operária: não é tanto o pão que foi para a lata de lixo, mas a pobreza. O pão é um **memorial**.⁸²



3 As
mostrando
atua
multidão
atua
foto muito
boa, muito
bem resolvida
produção de
linhas e formas

FOTO 2. L'AQUILA. ABRUZZO. ITÁLIA. 1951

⁸² CERTEAU, Michel de ; GIARD, Luce ; MAYOL, Pierre. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1996. v.2 p.132

Ao observar esta foto o leitor também realiza, automaticamente, este mesmo movimento: entrar na imagem passando pelos portais. Descemos a escadaria com o olhar e nos deparamos com um dia comum numa aldeia italiana, onde uma criança ergue os braços, ao fundo e à direita, formando um novo arco.

Esses arcos são entremeados por todos os lados por figuras e formas geométricas em perspectiva. Pode-se ver, ao fundo, por trás dos fios de eletricidade que cortam os céus do vilarejo, devido à grande profundidade de campo presente na imagem, as montanhas que rodeiam o povoado e que não haviam sido capazes de impedir o sofrimento.

A antiga pátria do fascismo – que havia sido varrido da Europa – repousa agora em seus dias serenos onde o labor é sagrado e o alimento traz nova esperança. A esperança de que com o fim dos dias de terror armamentício chegasse, enfim, a bonança e a prosperidade. O legado da Segunda Guerra para a Europa havia sido devastador: vidas destruídas, propriedades, ideologias. Percebe-se, nas fotografias 1 e 2, a tentativa dos povos – vencedores ou vencidos – de se reerguer em meio ao fim do caos.

O retorno às antigas atividades, ao cotidiano, do povo europeu é fixado no papel fotográfico através das lentes do fotógrafo. Seu olhar é sobretudo um instrumento de reconstrução de vidas e cidades dilaceradas. Ele havia vivido os horrores dos dias de guerra e vivia, neste momento, a expectativa, o esforço e a “fé” do período de reconstrução. Nesse sentido, o sentimento presente no imaginário coletivo também era assíduo no imaginário particular do fotógrafo e isto, obviamente, está posto em suas imagens.

Essas imagens estão carregadas de muitos significados, pois foram produzidas não apenas à revelia, mas estimuladas por um conjunto de motivos que aparentemente, num primeiro momento ou numa simples “passada de olhos” talvez não sejam decifráveis ou perceptíveis. É preciso senti-las, analisar cada ângulo, cada dimensão, cada componente dos registros fotográficos. Por isso, faz-se necessário aqui um estudo metódico das imagens, do período histórico e da trajetória de vida do autor. Dessa maneira, acredito que “... a fotografia, entendida

como documento historiográfico, permite compreender esferas do passado até então inatingíveis em outras fontes documentais”⁸³.

Assim está sendo feito com os registros fotográficos aqui trabalhados. A análise da obra como um desejo e auto-retrato de seu criador, da imagem que é

*“por essência uma disposição do olhar para um certo conhecimento da mesma maneira que todo trabalho de escrita passa por uma elaboração ficcional: quando está deliberadamente escolhida e sobretudo enunciada permite que se ponham em evidência as realidades sociais sobre as quais a antropologia trabalha”*⁸⁴.

Em 1944, após ter passado três anos e meio como prisioneiro do governo nazista e logo no término da segunda guerra, próximo à cidade de Strasbourg, na fronteira da França com a Alemanha, Cartier-Bresson depara-se com um corpo com vestes negras jogado ao relento em meio à neblina, provavelmente do fim de tarde (foto 2). Um homem morto.

O corpo no solo, em primeiro plano, contrasta com as linhas edificadas da ponte em direção ao infinito. A névoa densa e rasteira no plano de fundo distende-se no horizonte e faz o observador perder a dimensão do que existe do outro lado, do que nunca será visto pelo personagem da imagem que padece antes de conseguir chegar ao destino almejado. Milhares de vidas como esta foram ceifadas, neste período, em toda a Europa.

Durante o período de guerra vidas humanas foram consideradas simples estatísticas. Os números demonstravam a racionalidade com que eram tratadas as pessoas, especialmente as que estavam nas frentes de batalha. “Milhões de homens ficavam uns diante dos outros nos parapeitos de trincheiras barricadas com sacos de areia, sob as quais viviam como – e com – ratos e piolhos”⁸⁵.

⁸³ CARRIJO, Gilson Goulart. **Fotografia e a invenção do espaço urbano: considerações sobre a relação entre estética e política**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2002, p.20.

⁸⁴ PIAULT, Marc Henri. Real e Ficção. In: KOURY, Mauro Guíhlerme Pinheiro. **Imagem e Memória: ensaios em antropologia visual**. Rio de Janeiro: Garamond, 2001. p.151-152.

⁸⁵ HOBBSBAWM, Eric J. A era da guerra total. In: **Era dos Extremos: o breve século XX – 1914-1991**. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.33.

guerra neblina
ponte que vem de nada
e vai p/ nada.

55

a guerra
não lhe
permite
estar
nem
em
1 lugar
nem outro



O homem poderia também ter acabado de cruzar aquela ponte e ter sido morto logo ao chegar ao outro lado. Ainda assim, não saberíamos o que foi visto por ele antes de atravessar a construção que liga as margens do rio e o que está por trás da neblina.

FOTO 3. PRÓXIMO A STRASBOURG, NO FINAL DA GUERRA. FRANÇA, 1944.

Tudo aquilo do qual ele fugia ou havia deixado para trás, num instante, já não existe mais e a efemeridade da vida é escancarada aos olhos do leitor iconográfico. Esta fotografia porta elementos que transitam entre o belo e o sublime.

*"Tudo que de algum modo seja capaz de incitar as idéias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz"*⁸⁰

Tal fotografia incita uma idéia de dor, de desfalecimento, tendo o corpo caído no solo em primeiro plano e a dimensão do restante do mundo atenuada pela neblina fria que recorta aquele instante. No entanto, a composição da imagem, de suas formas e conteúdos é realizada de tal forma que a tragédia deste momento é amenizada pela beleza plástica da obra.

As linhas edificadas ao fundo da foto denotam a racionalidade e a busca do ser humano pelo o progresso, pelo novo, que vinha sendo feita desde antes mesmo do século dezenove mas que se intensifica após as Revoluções Burguesas, aos fins do século XVIII, e, em seguida, após a

⁸⁰ BURKE, Edmund. **Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo**. Tradução, Apresentação, Notas: Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993. p. 48

primeira Revolução Industrial. São linhas retas, geométricas, paralelas, racionais, frutos do ‘progresso’ humano, que não dão em nada – apenas nos trazem a neblina, e esta age esfumando nossa consciência, concretizando nosso desejo de apagar da memória toda a tragédia. O tempo nebuloso havia ficado para trás. Agora, almejava-se a glória. As pontes, as construções e o avanço permitido pela tecnologia e a racionalidade “construída” pelo homem haviam levado a humanidade a uma constante de guerra.

“A revolução permanente é uma utopia; a guerra permanente é uma realidade. 1914-1985: Primeira Guerra Mundial, guerras da Indochina, da Coreia, do Vietnã, da Argélia, a chamada “Guerra Fria”... citando apenas as principais. A guerra, sempre presente no pensamento humano. Recordações heróicas, vergonhosas, lembranças reconstruídas; momentos abominados ou privilegiados, onde era permitido ordenado matar. Os livros de história falam dos horrores, dos sofrimentos, das vítimas de guerra. Jamais de seus prazeres, de suas alegrias. Alegria de matar, de saquear, de violar, de humilhar. A guerra pertence à vida privada...esses momentos em que, imprevisivelmente, pode-se dar ou receber a morte. Os mortos que têm seus nomes inscritos nos 38 mil monumentos, aproximadamente, erguidos na França em sua memória: quantos homens terão eles matado – a distância, mas as vezes também no corpo a corpo – antes de sucumbir? Morrer pela pátria, matar pela pátria. Aquele é valorizado, este é silenciado. Se um homem recebe a morte, ele se transforma em um cadáver, se um homem dá a morte, ele se transforma em outro homem. Esse desejo, essa paixão de destruir o outro são tão fortes que é de se perguntar se a paz não é a continuação da guerra por outros meios.”⁸⁷

Se, por um lado, as revoluções científico-tecnológicas nos trouxeram bens confortáveis (luz elétrica, medicamentos, aparatos eletrônicos, automóveis) por outro, ela possibilitou também o desenvolvimento dos meios de destruição em massa: tanques de guerra, bombas atômicas, armas químicas e bacteriológicas. A alegria e o prazer de matar, de humilhar, de vencer o outro tem o respaldo ideológico e efetivo da *nação*, como foi colocado na citação acima.. O “herói” de guerra luta pela pátria e logo é condecorado por seu governo. A matança de milhões de inocentes civis, mais do que natural, torna-se justa. A foto transmite exatamente este contraste. O contraste da racionalidade. De fundo as edificações, grandes obras humanas, em primeiro plano a morte, resultado direto desta “razão”.

⁸⁷ VINCENT, Gérard. Guerras ditas, guerras silenciadas e o enigma identitário. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (dir). **História da Vida Privada 5: da Primeira Guerra a nossos dias**. PROST, Antoine e VINCENT, Gérard (orgs.); BOTTMANN, Denise (tradução). São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 201.

Ao observar esta imagem e notar, num primeiro momento, sua composição visual, somos, em seguida, carregados pelo “drama” deste momento. Somos tomados por um sentimento de vazio e convidados a refletir sobre a banalização da violência. De forma poética, o autor denuncia a banalidade da vida humana em tempos de guerra e a busca “solitária” do sujeito por sua liberdade.

Solitária também é a trajetória da criança russa que caminha sem destino ao deixar um campo de concentração em Dessau, Alemanha, após ser libertada em 1945. O garoto, que deveria, supostamente, comemorar sua liberdade parece desolado ao refletir sem nenhuma resposta sobre como será seu futuro. Seu semblante, pelo pouco que se pode ver em sua cabeça baixa, parece não ser de felicidade.

Abandonado à sua sina, em meio a outros ex-prisioneiros, segue em marcha usando vestes um pouco grandes para sua estatura e leva consigo apenas um guarda-chuva e umas poucas posses, supostamente tudo que lhe restou. Solitário, o garoto parece ^{→ soluz} pensativo acerca do futuro. Um futuro, provavelmente, melhor do que o presente (1945). Essa denúncia da tristeza parece contrastar com a cena de felicidade do garoto da foto da rua *Mouffetard* (1952, foto 1).

Cartier-Bresson centraliza sua lente e seu olhar no garoto, deixando à mostra apenas partes recortadas de outros corpos que carregam trouxas, provavelmente de roupas, e que se afastam do lugar de confinamento e tortura onde tinham permanecido nos últimos meses ou anos: certamente os campos de concentração. Percebe-se aí, um corpo que se arrasta, um olhar que se direciona ao chão. As formas são compostas para nos contar, como que em um grito de dor, sofrimento e desolação que nem a infância havia sido preservada.

Nessa imagem a idéia do momento decisivo, aquele que é único e necessita grande “sacada” do fotógrafo, criada por Cartier-Bresson pode ser percebida com facilidade. Uma pessoa que não conhece seu trabalho, ou mesmo o trabalho do fotojornalista, poderia facilmente pensar que a foto foi montada, que ele pediu para o menino andar em passos lentos e de cabeça baixa, posando para sua lente. Entretanto, no fotojornalismo as coisas não podem, ou não devem, ser feitas dessa forma⁸⁸. Por isso, nos anos cinquenta, Cartier-Bresson falava em *momento decisivo*.

⁸⁸ É claro que hoje em dia estamos repletos de exemplos de jornais, revistas e toda sorte de meios de comunicação em massa que se utilizam de foto-montagens das mais variadas e que fazem passar por fotojornalismo verdadeiro para atingir seus interesses de vendas.

verdadeiro e falso
fato construído não importa e sim a construção do fato
construção do discurso, montagem e criação do fato



FOTO 4 CRIANÇA RUSSA LIBERTA DE UM CAMPO DE CONCENTRAÇÃO.
DESSAU, ALEMANHA. 1945.

"No início dos anos trinta Cartier-Bresson criou uma nova estética na fotografia que, anos depois, ele nomeou de 'o momento decisivo'. Tal conceito une dois elementos: primeiro, a fotografia deve ter um conteúdo significativo, tipicamente, momentos da condição humana; segundo, este conteúdo deve ser organizado numa composição rigorosa. Forma, linha, textura, tonalidade, contraste e composição geométrica carregam importância igual, mas também intrínseca, ao conteúdo. No prefácio de seu livro de 1952 intitulado 'O Momento Decisivo', ele definiu o momento decisivo na fotografia como 'o reconhecimento simultâneo, numa fração de segundo, da significância de um evento e também da precisa organização das formas'."⁸⁹

- pode ser pontos de vista
- poderia tb estar
acompanhado
- posturas significativas
infundido dentro dele
mesmo, talvez pelo
medo, pelo horror, pela
angústia
- fazendo a história
nas coisas, nos
utensílios, uma foto
um anel, uma carta
de alguém,
trouxos de
memória
objetos
(guardados)
explorar o
significado

Este momento decisivo é presente, como observaremos na sequência deste trabalho, em todas as suas fotos. Armado de sua câmera, este repórter fotográfico aguarda para capturar com precisão o momento perfeito que expresse tudo aquilo que ele quer dizer, ou denunciar, com seu olhar.

Também em Dessau, na Alemanha, num ex-campo de concentração nazista para abrigar prisioneiros exilados, uma das vítimas, de súbito, reconhece a informante da Gestapo – polícia política de Hitler – que a havia delatado. O jovem fotógrafo estava no local e tirou uma sequência

⁸⁹ "In the early 1930s Cartier-Bresson created a new aesthetic in photography that he later termed 'the decisive moment'. It comprises two elements: first, the photography must contain significant content, typically, instances of the human condition; second, this content must be arranged in a rigorous composition. Form, line, texture, tonality, contrast and geometric composition carry an importance equal to, but also inextricable from, the content. In the preface to his 1952 book *The Decisive Moment*, he defined decisive-moment photography as 'the simultaneous recognition in a fraction of a second of the significance of an event as well as of a precise organization of forms'"

de fotos que se tornaram ícones da libertação e do fim do terror nazista. Trabalharei aqui com duas delas (fotos 5 e 6):

Na primeira, a mais conhecida delas, intitulada *Alemanha 1945* (*Germany, 1945*) podem ser encontradas no verso – ao pesquisar no arquivo da agência Magnum pelo código HCB45003 Wool115/25C – as seguintes palavras:

“Dessau. Fronteira entre as zonas americana e soviética. Campo de transição para prisioneiros capturados na área leste da Alemanha: presos políticos, prisioneiros de guerra, trabalho escravo, refugiados. Uma jovem mulher belga e antiga informante da Gestapo é reconhecida antes que possa se esconder na multidão.”⁹⁰



FOTO 5. QUANDO OS APRISIONADOS SÃO LIBERTADOS, UMA MULHER EX-PRISIONEIRA NO CAMPO DE CONCENTRAÇÃO, RECONHECE A INFORMANTE DA GESTAPO QUE A HAVIA DELATADO. DESSAU, ALEMANHA. 1945.

COOKMAN, Claude. Henri Cartier-Bresson: Master of Photographic Reportage. In: MILLER, Russel. **Magnum: fifty years at the front line of history**. New York: Grove Press, 1998. p.391.

⁹⁰ “Dessau. Border between American and Soviet zone. Transit camp for former prisoners held in eastern German area: political prisoners, prisoners of war, slave labor, displaced persons. A young Belgian woman and former Gestapo informer is recognized before she can hide herself in the crowd.” In: KOETZLE, Hans-Michael. **Photo Icons: The Story Behind the Pictures**, volume 2. Köln: Taschen, 2002. p. 51.

Dessau, uma cidade de porte mediano ao norte de Leipzig (leste da Alemanha), já era conhecida internacionalmente antes da guerra por abrigar a famosa escola de arte Bauhaus. Não se sabe exatamente quando foi que Cartier-Bresson tirou a foto – o fotógrafo nunca gostou muito de falar sobre o seu trabalho – mas a data deve ser entre vinte e um de abril a dois de julho de 1945⁹¹, período este que está entre a ocupação americana da cidade e a chegada das tropas russas. O local é uma antiga base militar (para derrubada de aviões) em Dessau-kochstedt, que funcionou como um campo de trânsito.

A construção, parcialmente visível ao fundo, tinha sido utilizada pelos nazistas a partir de trinta e sete e seria, mais tarde, usada pelos soviéticos como quartel até a unificação das duas Alemanhas em 1989; hoje o local é uma área residencial de casas populares.

Neste dia de primavera em 1945, o céu estava nublado e a luz difusa. O sol irrompe ocasionalmente, formando longas sombras que poderiam indicar um entardecer. No entanto, o mais provável é que seja uma manhã. De qualquer forma, Cartier-Bresson estava ali carregando sua inseparável *Leica* acoplada com a lente 50mm. Por dedução (de acordo com a capacidade de alcance deste tipo de lente), isso significa que ele estava parado a uma distância de mais ou menos três metros – próximo o suficiente para capturar o evento, mas distante o suficiente para não interferir.



FOTO 6. EX-INFORMANTE DA GESTAPO APANHA, EM MEIO A UM DESATIVADO CAMPO DE CONCENTRAÇÃO NAZISTA, DA MULHER QUE UM DIA HAVIA DELATADO. DESSAU, ALEMANHA, 1945.

Sorrindo
história do
sentimento
violência enquanto
princípio
não mudou
nada.
Reflexão +
profunda
aceite do
significado
de
violência

⁹¹ Ver, KOETZLE, Hans-Michael. *Photo Icons: The Story Behind the Pictures*, volume 2. Köln: Taschen, 2002.

No momento da fotografia, Cartier-Bresson tinha trinta e seis anos e uma reputação internacional como fotógrafo. Entretanto, ele certamente não tinha ainda alcançado o status que definitivamente atingiu após a publicação de seu livro *Images à la Sauvette* (The Decisive Moment). Enquanto isso, nos Estados Unidos, Kirsten e Newhall estavam preparando uma exposição póstuma no Museu de Arte Moderna de Nova York com as obras do fotógrafo que consideravam haver morrido durante os anos de guerra. Em seguida ficaram sabendo que Cartier-Bresson estava vivo e tinha resistido ativamente aos horrores do nazismo.

Ao tirar estas duas fotografias (6 e 7), o francês trabalhava paralelamente na filmagem do documentário *Le Retour*. Hans-Michael Koetzle nos explica um pouco sobre isso.

“Esta não foi a primeira vez que Cartier-Bresson conduziu o trabalho cinematográfico com a fotografia em paralelo. Precisamos apenas recordar sua famosa fotografia do piquenique On the Marne, realizada enquanto ele era o assistente de direção de Jean-Renoir (La Vie est Nous; Une Partie de Campagne). Mas, ao passo que On the Marne não tinha nada a ver diretamente com as filmagens, em Dessau o fotógrafo e seu cinegrafista estavam “atirando” (com seus equipamentos para capturar imagens) ambos em uma mesma direção simultaneamente, ainda que o filme não contenha o “maior e mais decisivo” momento capturado por Cartier-Bresson. Le Retour, como foi mencionado, estava sendo feito sob encomenda da Office of War Information, americana, e do Ministère des Prisonniers Français. O filme preto e branco dura trinta e dois minutos e trinta e sete segundos, com comentários em francês feitos por Claude Roy, incluídos na versão original. Le Retour inicia com uma cena feita em Dachau no final de abril de 1945 pelas tropas americanas que haviam libertado o campo de concentração. Após esta cena há imagens de prisioneiros libertados, soldados estrangulados, refugiados vagando confusos – todos os quais, de acordo com o narrador, estavam provocando caos nas estradas e atrapalhando a continuidade da vitória das forças aliadas. Como resultado, locais para abrigar estas pessoas foram dispostos em bases militares, fábricas e casas particulares. Corte. A câmera cinematográfica dá agora uma ampla visão de um grande pátio interno que está prestes a se tornar o cenário de uma cena que se tornou famosa devido à fotografia de Cartier-Bresson. Nós estamos olhando uma multidão de algumas centenas de pessoas. No centro uma área circular foi aberta. Ao fundo está o alto telhado empenado da antiga base militar, o qual algumas das janelas podem ser vistas também na foto de Cartier. Na parte direita inferior da foto imagem está a mesa na qual – num recorte de close-up médio – uma jovem mulher usando calças escuras até os joelhos, meias coloridas de lã quase até o meio das pernas e sapatos retos é levada. Ela caminha inclinada. Com uma expressão séria e cabeça baixa, ela caminha até a mesa onde a acusação contra ela – qualquer que seja – está a ponto de ser processada. O jovem homem com óculos escuros e cabelos partidos levanta seu dedo e parece dá-la um aviso. Seu nome é Wilhelm Henry van der Velden, de vinte dois anos, proveniente dos Países Baixos, que havia estudado medicina até que, assim como seu irmão Karel, fora internado em Fevereiro de 1943 no campo de concentração holandês Westerbork. Agora, sob a égide dos norte-americanos, ele tinha sido indicado comandante do campo de Dessau, no qual milhares de pessoas estavam traçando seu caminho, de passagem, de leste a oeste ou vice e versa. Acima de tudo, explica o comentário do filme, é necessário ter cuidado “com aquele punhado de seres asquerosos que estavam tentando desaparecer em meio a enorme quantidade de

refugiados – para retornar às suas casas 'como de rotina'". A mulher no alto vestido negro de botões, que assume uma posição central, nos dois sentidos da palavra, na fotografia de Cartier-Bresson está em pé alguns metros de distância na borda direita da imagem. Mas – em corte de close-up – agora ela, uma mulher francesa, move-se em direção a mesa, com os braços ainda cruzados sobre o peito, uma bolsa de cores claras balançando. O comentário fala sobre delatores, traidores da Gestapo, torturadores, que com certeza seriam entregues aqueles que haviam traído anteriormente. Novo corte. A câmera agora se fecha nas duas mulheres. A da direita dirige-se a outra e grita: Sim! Você ajudou a Gestapo, você é uma agente! Ela levanta o braço e acerta a outra mulher no rosto que é, literalmente, jogada para fora da imagem. Segundos depois a mulher retorna, arruma seu cabelo, olha brevemente de maneira confusa para sua 'torturadora', com o nariz sangrando. A sequência dura exatamente três segundos no filme; a foto de Henri Cartier-Bresson durou, provavelmente, 1/60 avos de segundo".⁹²

Na citação feita acima, Koetzle nos fala de como a arte da fotografia é capaz de trazer em si esse momento único, decisivo. Esta mesma cena ou acontecimento, filmado em película num

⁹² "This was not the first time that Cartier-Bresson conducted filming work and photographic work in parallel. One needs only to recall his famous picnic *On the Marne*, created while he was an assistant director to Jean Renoir (*La Vie est à Nous, Une Partie de Campagne*). But whereas *On the Marne* has nothing to do directly with the filming, in Dessau the photographer and his cameraman are shooting one in the same scene simultaneously, even if the film does not contain the 'most decisive' moment captured by Cartier-Bresson. *Le Retour*, as has been mentioned, was being made at the behest of the Office of War Information and the French Ministère des Prisonniers. The black-and-white film runs 32 minutes and 37 seconds, with a commentary in French spoken by Claude Roy in the original version includes. *Le Retour* opens with footage taken in Dachau in late April 1945 by the American troops who had liberated the concentration camp. Following this scenes are shots of freed prisoners, straggling soldiers, refugees wandering about in a daze – all of whom, according to the narrator, were causing chaos on the roads and hindering the sweep of an Allied victory. As a result, camps to contain these people were set up in occupied barracks, factories, and private houses. Cut. The film camera now does a long shot of a large interior courtyard that is about to become a stage of the scene made famous by Cartier-Bresson's photograph. We are looking at a crowd of several hundred people. In the center, a circular area has been cleared. In the background is the high gable roof of the former barrack, some of whose windows can also be made out in Cartier-Bresson photograph. To the lower right in the picture is the table to which – cut a and medium close-up – a young woman wearing dark breeches, light-colored wool socks almost up to the knee, an flat shoes is led. She walks with a stoop. With a serious expression and hanging head, she steps up to the table at which the accusation against her – whatever it is – is about to be processed. The young man on the left with sunglasses and parted hair raises his finger and seems to give a warning. His name is Wilhelm Henry van der Velden, a twenty-two year old Netherlander, who had been studying medicine until he, like his brother Karel, was interned in February 1943 in the Dutch concentration camp Westerbork. Now, at the behest of the Americans, he has been appointed commandant of the camp at Dessau, through which thousands of people are making their way daily, from West to East or vice versa. Above all, explains the commentary accompanying the film, it is necessary to be keep a careful watch out "for that handful of viles being who were attempting amid the flood of deportees – to return home as 'business as usual'". The woman in the high-buttoned dark dress, who assumes a central position in a double sense of the word in Cartier's picture, is still standing several yards away on the right edge of the picture. But – cut and quarter close up- now she, a French woman, moves up to the table, her arms still folded across her chest, a light colored purse dangling down. The commentary speaks of denounciators, Gestapo stooges, torturers, who will surely be turned over by those whom they had early betrayed. Again cut. The camera has now closed in on the two women. The one on the right addresses the other, screams at her: Yes! You helped the Gestapo, you are an agent. She lifts her arm and strikes, hitting the other woman in the face so that the accused is literally thrown out of the picture. Seconds later she re-enters, arranges her hair, looks briefly and confused at her 'torturer', bleeding at the nose. The sequence lasts exactly three seconds in the film; Henry Cartier-Bresson's exposure may have lasted 1/60 of a second KOETZLE, Hans-Michael. *Photo Icons: The Story Behind the Pictures*, volume 2. Köln: Taschen, 2002

documentário feito também por Cartier-Bresson mostra esta situação em movimento durante três segundos mas não trás consigo a beleza e a expressão percebida na fotografia.

Cartier-Bresson lembra-se perfeitamente do filme quando ele afirma, corretamente, que a imagem de sua fotografia não aparece no documentário. Nas leituras feitas especula-se sobre o porque do cinegrafista não ter filmado o momento da foto. Se considerarmos, por exemplo, o jovem homem usando uma boina inclinada na cabeça e com a mão esquerda segurando o cinto exatamente no meio das duas mulheres, em segundo plano, no filme ele aparece exatamente na mesma posição⁹³. Um detalhe preciso que, indica que a cena entre as duas mulheres e o comandante do campo em Dessau aconteceria segundos depois (nesse momento, no filme, a mulher ainda não tinha sido identificada como agente). Talvez este momento crítico tenha sido vítima de cortes e edições ou ainda, o que é mais provável, já que o cinegrafista deveria estar exatamente ao lado de Cartier-Bresson, é que estivesse trocando as lentes para que pudesse capturar o *close*⁹⁴ que é dado em seguida em uma das mulheres durante o filme.

Na verdade, o que nos interessa aqui é que o cinegrafista registrou a ação seqüente à captura da mulher e Cartier-Bresson registrou o momento exato em que ela é reconhecida. Ele retém na memória, por intermédio de sua *Leica*, o momento da revelação, da identificação, da surpresa, um instante que uniu presente, passado e futuro – a memória do sofrimento, a dor do reconhecimento e a resposta furiosa que viria a seguir. A face distorcida da mulher que foi antes a vítima, agora se torna penetrante, cheia de ódio, um espelho da tensão daquele instante. Agora, ela é a algoz.

Segundo Koetzle, por muitos anos depois Cartier-Bresson recebeu cartas com rostos circulados de pessoas que compuseram tal cena com dizeres como: *"Este é meu irmão, este é meu pai – por favor diga-nos onde ele está agora. Como podemos encontrá-lo?"*⁹⁵.

Nos anos seguintes a 1945 pelo menos dez milhões de refugiados e ex-prisioneiros vagavam pela Alemanha. Artisticamente, a fotografia sobreviveu devido a seu valor emblemático. Como um registro histórico já naquele momento, afinal já não existia mais um campo de concentração em funcionamento naquele local, a fotografia se tornou um ícone da liberação do poder nazista:

⁹³ Tais informações foram tiradas do livro de Koetzle *Photo Icons: The Story Behind the Pictures*, volume 2. Não tive acesso ao filme por isso não pude assistir a essas imagens.

⁹⁴ Imagem muito próxima, em geral de rostos.

⁹⁵ *"That is my brother, that is my father – please tell us where is he now! How can we find him?"* In: KOETZLE, Hans-Michael. **Photo Icons: The Story Behind the Pictures**, volume 2. Köln: Taschen, 2002. p. 55

“... na nossa memória pictórica coletiva ela veio representar a abertura dos campos de concentração e a liberação do terror”⁹⁶.

Se retirarmos da fotografia as duas mulheres que estão posicionadas no centro (foto 6), em primeiro plano, os olhares dos ex-prisioneiros ao fundo serão ressaltados. Poderemos perceber assim, com maior facilidade, que diversas expressões são direcionadas para as protagonistas desta cena. As pessoas aglomeradas funcionam não apenas como público mas também como juizes.



Cada um, de acordo com sua história pessoal, cria um juízo de valor em relação à cena. Neste momento a situação é invertida: os que antes foram julgados e condenados agora são os juizes e olham com ira para a delatora. Em um instante, diante desta situação, imagino que na cabeça de cada uma destas ‘testemunhas’ se passou, como em filme, sua trajetória de vida e tudo aquilo que viveram e sofreram estando ali.

⁹⁶ *“... in our collective pictorial memory it has come to stand for the opening of the concentration camps and liberation from terror” “Ibid.*

É difícil saber como cada um deles julga a mulher, quais as matizes de suas sensibilidades. Tento compreender através de seus olhares, de suas expressões corporais e chego à conclusão de que diferentes sentimentos surgiram neste momento. Alguns deles, creio, ainda tinham em si, resquícios do medo e da subserviência oriundos dos anos de escravidão e coerção. Não participam efetivamente da ação de punição da agente como companheiros que unem suas forças em um motim, apenas observam 'o teatro' como 'espectadores'.

*"Não sendo advogado nem promotor, o historiador tenta compreender as escolhas pessoais de milhões de homens e mulheres recém saídos do pânico da debandada para se depararem com um total estupefação. Dois milhões de prisioneiros aturdidos, convictos de sua inocência, acreditando ingenuamente numa liberação imediata. 'Ser prisioneiro é sempre uma desgraça, nunca uma honra' (H. Frenay)."*⁹⁷

Assim, tento compreender como esses ex-prisioneiros julgaram, em seu interior, a delatora. Talvez, alguns deles, devido às diversas nacionalidades e idiomas, presentes não entendessem muito bem o que estava acontecendo. Após anos vivendo longe de suas pátrias, sem notícias das famílias e com suas vidas destruídas pela guerra é natural que mesmos libertos ainda se sintam confusos e temerosos.

Entretanto, muitos outros prisioneiros deixam se levar e vir à tona todo o sentimento de raiva e ira. Este é o caso da nossa protagonista, de vestido negro com botões, que na imagem segura com seu braço direito, numa expressão de ódio profundo, a mulher de cabeça baixa. Logo em seguida ela estaria golpeando a inimiga.

O recorte feito ao lado nos mostra uma jovem mulher em meio à multidão que lança um olhar tão profundo à traidora que nos chama a atenção. É um olhar de quem deseja vingança ou, ao menos, justiça. A cabeça levemente baixa, sobrancelhas franzidas e os olhos encarando a ex-informante da Gestapo. Expressão severa, cabelos arrumados presos na cabeça (cuidados que talvez não fossem sequer possíveis num campo de trabalhos forçados) nos mostra que ainda lhe restou um pouco de vaidade.



⁹⁷ VINCENT, Gérard. Guerras ditas, guerras silenciadas e o enigma identitário. In: ARIES, Philippe; DUBY, Georges (dir). **História da Vida Privada 5: da Primeira Guerra a nossos dias**. PROST, Antoine e VINCENT, Gérard (orgs.); BOTTMANN, Denise (tradução). São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 213.



Um julgamento público, popular, acontece neste momento. Um antigo prisioneiro demonstra através de todo o seu corpo (detalhe ao lado foto 5) que agora são eles quem detêm o poder e o destino da mulher pertence a eles. Com as mãos na cintura, ele mira as protagonistas do 'espetáculo' de forma dura, rigorosa. Logo, este mesmo homem estaria cercado, conduzindo, a delatora após esta ter notadamente sofrido nas mãos da mulher judia e dos outros ex-prisioneiros.

A mulher agora (foto 6) está suja, com as roupas e cabelos desarrumados. Havia sido humilhada diante de todos. Sua humilhação era, talvez, a ^{SE HEILWAITE} mesma do povo alemão após o término do 'surto' nazista.

"Essa nova face da morte organizada, racionalizada, descoberta na Alemanha, antes da indignação desperta a perplexidade. Fica-se assombrado. Como continuar a ser alemão? Buscam-se equivalências em outras partes, em outros tempos. Não existe nada... Uma das maiores nações civilizadas do mundo, a capital da música de todos os tempos, acaba de assassinar onze milhões de seres humanos de maneira metódica, perfeita, de uma indústria de Estado... Se se fizer do horror nazista um destino alemão, e não um destino coletivo, o homem de Belsen ficará reduzido às dimensões do nível regional. A única resposta a este crime é torná-lo um crime de todos. Partilhá-lo"



DETALHE FOTO 6

Com a derrota alemã em 45 e o fim do domínio de Hitler, os países nazi-fascistas e seus governos de extrema direita, que haviam sido cegamente apoiados pelas massas, puderam então, perceber, com uma grande ressaca moral, as seqüelas que haviam deixado na humanidade. Como haviam sido capazes de tamanho horror? Essa questão está tentando ser respondida até hoje pela humanidade. Muitos intelectuais escreveram livros⁹⁸ e teses sobre este tema tentando encontrar uma resposta para tão grande mal.

⁹⁸ A exemplo da judia Hannah Arendt com seus livros *As Origens do Totalitarismo* e *Eichmann em Jerusalem*

Um ano antes de ir a Dessau para a realização do documentário citado acima e de seu trabalho fotográfico sobre os ex-prisioneiros de guerra, em 1944, Cartier-Bresson estava na França fotografando os combates travados durante a libertação de Paris.

A capital de seu país havia sido invadida e bombardeada pelos alemães durante a Segunda Guerra Mundial. Neste momento, talvez, não estivesse pensando em como seria o retorno à vida cotidiana daqueles que por tanto tempo permaneceram sob a coerção e a violência dos anos de guerra. Os maus tratos e a privação da liberdade durante o conflito parecem ser denunciados, a partir de então, pelo fotógrafo, como vimos anteriormente nas três fotografias feitas em Dessau (fotos 4, 5 e 6).

Cartier-Bresson tampouco poderia imaginar que aquela criança (foto 4), que solitária abandona o campo de concentração, caminhará sem rumo, desolada, em busca de seu futuro incerto. Não há, aparentemente, um adulto que a acompanha, possivelmente porque foi separado de sua família. Naquele momento (Libertação de Paris), quiçá, a esperança tomasse grande parte de seu olhar ao retratar este acontecimento político tão importante para os franceses: o reencontro com a liberdade que lhes havia sido roubada.

Nos dias em que a população saiu às ruas – agosto do ano de 1944 – o artista (Cartier-Bresson) juntou-se aos combatentes e utilizou, ainda uma vez, sua câmara como “arma” de denúncia. Em cada disparo denunciou as batalhas e a euforia deixando registradas, para aqueles que tiveram acesso às suas imagens, a luta e as agruras desses instantes.



FOTO 7. LIBERTAÇÃO DE PARIS. FRANÇA. 1944

Nesta imagem (foto 7), a população aglutinada atrás da arma e dos atiradores, estes em primeiro plano, olha em uma mesma direção. Na direção oposta em que olha o fotógrafo. Na foto ainda é possível serem observadas as expressões marcadas pela surpresa ou pelo espanto, até mesmo pela esperança de liberdade, das pessoas que se aglomeraram perante o combatente que mostra entusiasticamente aos possíveis transeuntes franceses como manusear uma arma de guerra. Se observarmos atentamente, veremos que há uma pessoa protegendo os ouvidos, possivelmente com receio dos sons originado com o disparo, já esperado, da arma; e outras ansiosas ou curiosas para verem um novo disparo, agora tomados pela sensação de liberdade, um certo temor, e esperança.

Em seguida, após cumprir sua 'missão' (ação denunciativa) junto a seus companheiros de combate, o fotógrafo saiu em busca daqueles que haviam sido confinados ao sofrimento nesses anos de hostilidade política, também bélica, entre as potências econômicas e militares globais. Saiu à procura das vítimas e as encontrou (muitas, e possivelmente muito mais vitimizadas do que poderia supor), denunciando, em alguns momentos, a banalidade da vida humana perante conflitos bélicos.

Em outras palavras, a vida passou a não ter tanta importância perante as armas. É possível observarmos tal banalidade na fotografia (foto 3), anteriormente analisada, que registrou um homem caído perante uma ponte. É a burocratização da vida.

Mas na realidade, a vida não perde seu sentido, não pode perder... e é exatamente isso que o olhar de Cartier-Bresson enquadra. O que as pessoas fizeram com a vida humana... o que nunca se poderia fazer... banalizar... vitimizar iguais... destruir esperanças, sonhos, vidas, sanidades... retirar a inocência, a brincadeira, o riso de uma criança... rebaixar o sentido de humanidade do Outro, um semelhante, um irmão... Na ânsia de apresentar imagens que gritam “ISSO ESTÁ ERRADO”, Henri Cartier-Bresson saiu pela Europa com uma *Leica* 35mm em punho (e não com uma arma, como o “inimigo” fazia) a capturar, a “aprisionar” em uma película fotográfica seu olhar que denunciou ao mundo os horrores da guerra, da vileza do humano contra o humano, da falta de respeito com o Outro, da transformação de crianças em seres capazes de matar, de “brincar” de guerra, de pegar uma varinha no chão e imaginá-la “um míssil de mil megatons”.

Uma guerra capaz de endurecer o olhar de uma mãe, de um homem, de crianças... De deixar as vidas, a vivacidade, escoar por inteiro de pessoas que precisavam continuar vivas em um corpo que teimava em não tombar, em andar ainda... mesmo que não existisse mais alma, ou vontade de viver, ou sonhos de felicidade.

A questão do Outro, e como este se mostra nas vidas das pessoas é, assim, essencial. Tudo depende da forma como se é capaz de ver o Outro. Em “Eichmann em Jerusalém”, Hannah Arendt faz ‘um relato sobre a banalidade do mal’, ‘retratando’ o julgamento do nazista do qual o livro leva o nome. Nesta ocasião, Arendt apresenta o olhar que ela percebe que Eichmann dirigia à toda a situação:

“(...) à medida que passavam os meses e os anos, ele perdeu a necessidade de sentir fosse o que fosse. Era assim que as coisas eram, essa era a nova lei da terra, baseada nas ordens do Führer; tanto quanto podia ver, seus atos eram os de um cidadão respeitador das leis. Ele cumpria seu dever, como repetiu insistentemente à polícia e à corte; ele não só obedecia ordens, ele também obedecia a lei”.⁹⁹

Não importava se ele estivesse matando, ele estava fazendo o que lhe mandaram fazer. O outro não lhe era importante, a lei era. Essa reflexão aqui faz sentido se pensarmos nos “Outros” que Cartier-Bresson sai a fotografar, na preocupação que, com isso, ele mostra ter com o Outro que aqueles que tomaram para si o poder e a “lei da terra” vitimizaram como se não fossem merecedores de respeito. Ora, nossa “humanidade” se apresenta exatamente na relação que somos capazes de estabelecer com nossos semelhantes. O Outro é, portanto, o definidor de nossa humanidade, de nós, como afirmava o filósofo francês Jean-Paul Sartre. Em “O ser e o nada”, Sartre escreve:

*“Em meio ao real, com efeito, que haverá de mais real que o outro? É uma substância pensante da mesma essência que eu, a qual não poderia dissipar-se em qualidades secundárias e qualidades primárias, e cujas estruturas essenciais encontro em mim mesmo”*¹⁰⁰

Ser capaz de identificar o outro não como si mesmo, mas como alguém semelhante a si, digno da mesma quantidade de respeito, de amor, de afeto, de cidadania; é poder estabelecer uma relação com o Outro, qualquer que seja ele, como alguém merecedor de respeito. Apesar disso o que percebemos é que não é assim que a sociedade ocidental, dita tão desenvolvida e civilizada, vem atuando.

Não sabemos tolerar, aceitar ou mesmo suportar as diferenças. A questão da alteridade ainda é, para nós, algo com o que não sabemos lidar. Apesar de todas as tentativas feitas e todas as experiências traumáticas experimentadas no processo histórico (o genocídio dos povos indígenas pelos colonizadores espanhóis e portugueses na América, o holocausto que dizimou seis milhões de judeus em nome da supremacia da raça ariana, etc.) ainda hoje, a alteridade ou aquilo que se refere ao outro e as suas diferenças é para nós motivo de receio e preconceitos. Atualmente, nesta era de globalização, vivemos em uma guerra contra os povos, uma guerra etnocêntrica, contra a diversidade cultural. Os hábitos e os modos de vida norte-americanos tentam se impor ao redor

⁹⁹ ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém, Um Relato sobre a Banalidade do Mal**. Tradução José Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.152.

¹⁰⁰ SARTRE, Jean-Paul. A existência do outro. In: **O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica**. Tradução de Paulo Perdigo. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1997. p.291.

mundo num exercício tão trágico quanto o processo colonizador seiscentista ou as duas grandes guerras mundiais.

Chega um determinado momento em que esta intolerância torna-se tão naturalizada que deixamos de pensar e refletir sobre tal atitude. Foi o que aconteceu com Eichmann. Ele simplesmente obedecia a leis e ordens, o que é natural e tido como correto em nossa sociedade. Hanna Arendt se deu conta disso e, ainda sendo judia, não demonizou sua atitude mas soube observar sua irreflexão e como a maldade havia se tornado algo simples e ordinário no cotidiano nazista.

Lendo *Eichmann em Jerusalém: Um Relato sobre a Banalidade do Mal*, tendo a pensar que da maneira que fez Arendt com seus textos reveladores, Cartier-Bresson faz com suas fotografias. Ele retrata também a banalidade do mal num mundo com uma ressaca de guerra.

No entanto, seu olhar ao direcionar-se para o cotidiano da população europeia, faz um exercício de reconstrução da vida sonhada ou dos sonhos ainda não totalmente esquecidos pelos horrores da “guerra total”¹⁰¹. A sociedade começa a recuperar a almejada humanidade quase perdida durante os anos de guerra.

cotidiano

“O cotidiano é aquilo que nos é dado cada dia (ou que nos cabe em partilha), nos pressiona dia após dia, nos oprime, pois existe uma opressão do presente. Todo dia, pela manhã, aquilo que assumimos, ao despertar, é o peso da vida, a dificuldade de viver, ou de viver nesta ou noutra condição, com esta fadiga, com este desejo. O cotidiano é aquilo que nos prende intimamente, a partir do interior. É uma história a meio caminho de nós mesmos, quase em retirada, às vezes velada. Não se deve esquecer este “mundo memória”, segundo a expressão de Péguy. É um mundo que amamos profundamente, memória olfativa, memória dos lugares da infância, dos prazeres. Talvez não seja inútil sublinhar a importância do domínio desta história “irracional”, ou desta “não-história”, como diz ainda A. Dupront. O que interessa ao historiador do cotidiano é o Invisível.”¹⁰²

¹⁰¹ Ver HOBBSBAWM, Eric J. A era da guerra total. In: **Era dos Extremos: o breve século XX – 1914-1991**. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.29-60.

¹⁰² CERTEAU, Michel de ; GIARD, Luce ; MAYOL, Pierre. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1996. v.2. p. 31

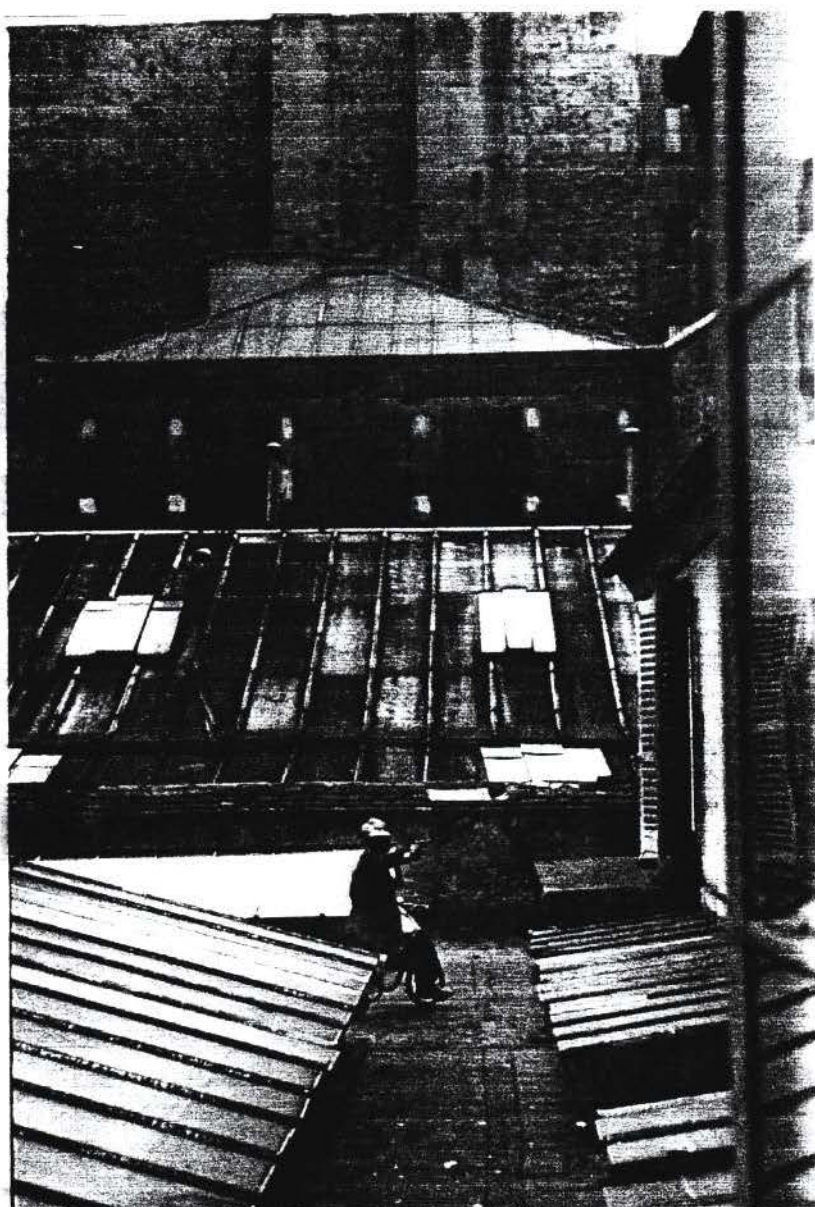


FOTO 8. PARIS. FRANÇA. 1953.

Em 1953, em Paris, agora livre do domínio de Hitler e anos distantes do conflito que abalou a passagem da década de trinta para a de quarenta, uma criança, usando uma máscara negra na face, brinca solitária. Sentada em sua pequena bicicleta, com uma arma, parece-me que de brinquedo. O revólver é segurado com precisão e dureza pelo menino em sua mão direita e aponta para um alvo que não sabemos qual é. Aliás, no momento em que a imagem foi registrada, o local parece desoladamente calmo.

A brincadeira, aparentemente inocente nos convida à reflexão sobre como a violência se tornou tão banal e o quão contraditório é, em tempos de desejada paz, uma criança – símbolo da inocência – estar com um objeto tão poderosamente destrutível na mão. Um objeto que representa o poder do homem de tirar a vida alheia, e em seu lugar estabelecer o sofrimento, imprimir a coerção.



FOTO 9. PROCISSÃO DE CORPUS CHRISTI. PARIS, FRANÇA. 1951

Talvez seja irônico, de certa forma, notar que também no início da década de cinquenta do século XX, mais precisamente em 1951, também em Paris, Cartier-Bresson registra igualmente crianças, dessa vez um bando delas. Agora, em situação menos desoladora do que a da foto 6. Todas fantasiadas como anjos ou vestidas com trajes formais para a ocasião religiosa, parecem não portar medo, tampouco receio do mundo pós-guerra.

Seguindo em procissão, acompanhadas por freiras, provavelmente as professoras, no dia de Corpus Christi, elas descem uma escadaria enfileiradas com as palmas das mãos juntas em frente ao peito, como se estivessem rezando.

Em primeiro plano, na parte baixa inferior direita da imagem, uma das

crianças carrega, com as duas mãos, uma cruz e observa uma pessoa, com certeza um adulto, que não aparece na imagem (mas que tem um pequeno pedaço de suas vestes, provavelmente a manga de sua camisa na altura do cotovelo retratada "sem querer").

No lado esquerdo superior da fotografia, podemos ver um padre que se coloca atrás de todas as crianças numa postura de guardador olhando por seu rebanho que segue em frente. Um amontoado de pessoas observa a procissão desde cima (pode se ver isto na parte central superior da fotografia) e admira as criancinhas.

Pergunto-me o que passaria nas cabeças desses anjinhos. Qual seria o imaginário infantil num país com seqüelas de uma terrível guerra? A vida teria mesmo voltado à sua normalidade plena e poderia a população européia agora retomar suas atividades com toda a naturalidade como

se nada tivesse acontecido? Essas são algumas das reflexões que suscitaram em mim essas imagens.

O menino que na foto 8 brinca com a arma, dois anos após a procissão de Corpus Christi retratada por Cartier-Bresson, é aparentemente mais velho que as crianças que descem a escadaria. Ele poderia ser uma daquelas crianças anos depois. Ou poderia ter tido aquela mesma inocência. Sua imagem pode representar aquilo que, a despeito de toda a suposta religiosidade francesa, ficou presente no imaginário infantil: a violência.



FOTO 10. ROMA ITÁLIA. 1952.

O fotógrafo segue sua trajetória registrando momentos singulares, belos e trágicos durante os anos seguintes ao fim da segunda guerra mundial. A tentativa é que sua presença, assim como seu olhar, passassem sempre despercebidos por aqueles que eram observados. Na foto seguinte se percebe com clareza este olhar. O olhar de quem não quer ser visto, para não interferir.

Considero a imagem ao lado (foto 10) simbólica e uma de minhas favoritas. De dentro de um bar o fotógrafo capta uma cena cotidiana em uma rua de Roma, capital

italiana. Ao observarmos atentamente esta simples foto, no entanto, percebemos que a sombra, no interior do suposto bar, com a silhueta de suas cadeiras, está em primeiro plano.

Cartier-Bresson retratou aí a maneira como sempre quis registrar o mundo e seu espaço de representação cotidiano – de longe, como se fosse apenas um observador longínquo, entretanto, presente. Ao entrar por esta porta, que está evidentemente contra a luz, o fotógrafo distancia-se de seu objeto e retrata o mundo sem fazer parte dele ou interferir na ação. A vida continua acontecendo normalmente do lado de fora e ele a observa lançando seu olhar questionador sobre ela.

“A visão – a simples visão – , ainda que modestamente ciente de seus limites e alcance circunscrito, supõe um mundo pleno, inteiro e maciço, e crê no seu acabamento e

totalidade. Toma-o como conjunto dos corpos ou coisas extensas que preenchem o espaço, e apóia nas qualidades destes a certeza da sua continuidade. Tudo se compõe, então, numa coesão compacta e lisa, indefectível... como aquela que deparamos na crença ou no sonho – pois, como ela, desconhece lacunas e incoerência e, como ele, é integrada com naturalidade. Opera por soma, acumulação e envolvimento; busca o espraiamento, a abrangência, a horizontalidade; e projeta, assim, um mundo contínuo e coerente, e acredita fruir e restituir – ainda que por prestações parcelares – a sua integralidade.

Já o universo do olhar tem outra consistência. O olhar não descansa sobre a paisagem contínua de um espaço inteiramente articulado, mas se enreda nos interstícios de extensões descontínuas, desconcertadas pelo estranhamento. Aqui o olho defronta constantemente limites, lacunas, divisões e alteridade, conforma-se a um espaço aberto, fragmentado e lacerado. Assim, trinca e se rompe a superfície lisa e luminosa antes oferecida à visão, dando lugar a um lusco-fusco de zonas claras e escuras, que se apresentam e se esquivam à totalização. E o impulso inquiridor do olho nasce justamente desta descontinuidade, deste inacabamento do mundo: o logro das aparências, a magia das perspectivas, a opacidade das sombras, os enigmas das falhas, enfim, as vacilações das significações, ou as resistências que encontra a articulação plena da sua totalidade. Por isso o olhar não acumula e não abarca, mas procura; não deriva sobre uma superfície plana, e provoca a cada instante sua empresa de inspeção e interrogação. Ao invés, pois, da dispersão horizontal da visão, o direcionamento e a concentração focal do olho da investigação, orientado na verticalidade. É com Merleau-Ponty que talvez possamos compreender o cerne desta oposição. Ela, a simples visão, supõe e expõe um campo de significações, ele, o olhar – necessitado, inquieto e inquiridor – as deseja e as procura, seguindo a trilha do sentido. O olhar pensa; é a visão feita interrogação.”¹⁰³

Cartier-Bresson não apenas vê ou enxerga o mundo e a vida cotidiana, mas lança seu olhar “inquieto e inquiridor” sobre ele. Um olhar poético devido às formas geométricas perfeitas que compõem suas imagens mas também um olhar que denuncia.

Talvez, na reconstrução do cotidiano pós-guerra feita pelas fotografias de Cartier-Bresson esteja, inconscientemente presente, em meio ao sentimento de esperança e luta por uma vida ordinária e feliz, um imaginário violento e hostil. Nas fotografias a seguir veremos ‘pessoas simples’ que viveram dias de guerra mas que, em seus povoados, vilarejos, aldeias e vizinhanças retomam seu dia a dia e seguem em frente.

Essas pessoas voltam ao trabalho e, através dele, reconstroem não apenas materialmente mas também simbolicamente suas vidas. Na foto 11 o cabeleireiro, ironicamente calvo, com a mão esquerda sobre a cabeça, de dentro do salão, seu local de trabalho, lança seu olhar à rua. Poderia estar observando o movimento das ruas italianas, esperando por seus ‘fregueses’ quando de súbito

se depara com o fotógrafo. O que nos interessa é que ele estava ali no seu local de labuta, reconstruindo seu cotidiano durante o pós-guerra, lutando por seu sustento diário. Foi isso o que Cartier-Bresson quis registrar.

Um outro momento de trabalho cotidiano está 'representado' na foto 12. Nela, homens trabalham em conjunto, em união. Derrubam árvores e carregam troncos por uma finalidade coletiva. O suor e o esforço se tornam quase sagrados. Marcam um período onde o trabalho era feito não mais sob a coerção de regimes totalitários mas sim pela melhora e bem estar do grupo social.



QUADROS
DENTRO
DE
QUADROS
e ele enquadrado
dentro de um quadro

FOTO 11. ROMA. ITALIA. 1951

¹⁰³ CARDOSO, Sérgio. **O olhar dos Viajantes**. In: NOVAES, Adauto (org.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 349.



FOTO 12. CARRARA. ITÁLIA. 1953.

Contudo, a vida não é feita apenas de trabalho. Na tentativa de reconstrução do cotidiano está presente, logicamente, a busca pela felicidade. O fotógrafo vai ao encontro de tal busca e se depara com um casal à beira do rio Sena em Paris.

A imagem do amor romântico, do namoro, expressa um dos mais belos sentimentos humanos. ^(na foto 13)
^{pl cultura ocidental} A sensação de plenitude, confiança, entrega e, acima de tudo, paz contrastam com a sensação de terror, medo, angústia e sofrimento vividos alguns anos antes.

Num equilíbrio perfeito entre as formas e o tema, a foto traz em primeiro plano as margens do rio que corta a cidade de Paris. O local, que havia sido cenário de tensões originárias da guerra, agora abriga casais de namorados e pessoas que vão até ali para ler ou relaxar (como as duas pessoas que podem ser vistas ao fundo, atrás do segundo casal: um homem sentado lendo um livro e uma garota que passeia descalça com os sapatos na mão esquerda e observa de longe).

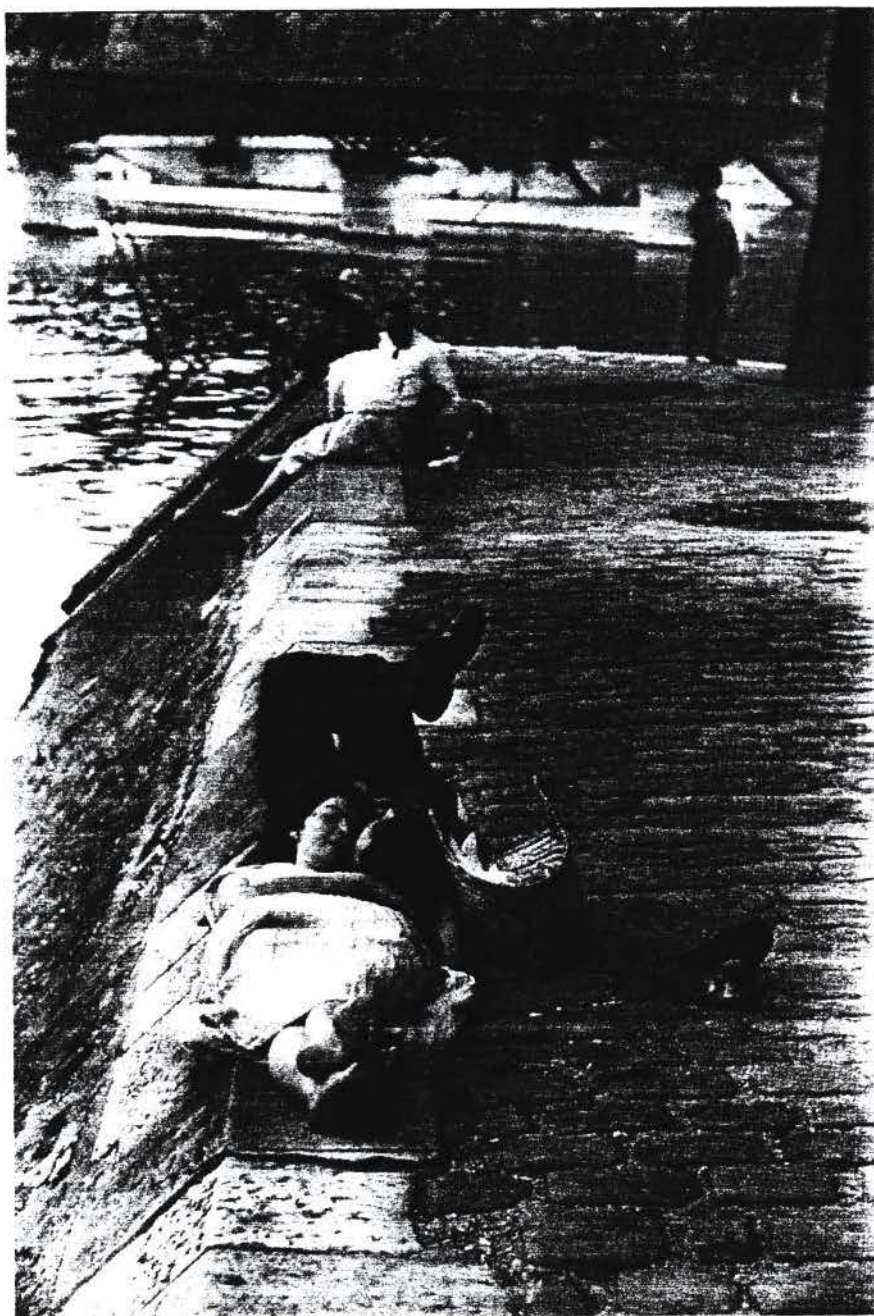


FOTO 13. PARIS. FRANÇA. 1955

A jovem mulher repousa tranqüilamente nos braços de seu amado. Seus corpos 'denunciam' uma entrega total ao momento e se unem em perfeita simetria visual. Seus pés descalços estão em primeiro plano e os sapatos, novos e brilhantes, colocados ao lado do casal.

O casal parece despreocupado e os dias de guerra parecem distantes. Entretanto a guerra nunca terminou. Os conflitos entre as superpotências mundiais sobreviveram ao fim do nazismo e

Relação de confiança
no espaço público que
só foi retomada em
55
Era o espaço do
temor, do medo,
da maldade, da
opressão,

os seres humanos continuam ser massacrados e explorados pelo regime de economia capitalista e, mais recentemente, neoliberal.

Talvez, com esta imagem – que não é a única neste estilo e tema dentro de seu trabalho – o fotógrafo quisesse nos sugerir como a nossa memória é passageira, fugaz. Como, também, em dias de suposta paz e bem estar nos esquecemos das tragédias de todo restante da humanidade.

"A tentação de negar é constante. Não quero saber que minha mulher (ou meu marido) me trai, que meu filho se droga, que estou com câncer, que a tortura é cotidiana. Quanto ao holocausto, os franceses sabiam? 'Toda a maquinaria de morte se fundava sobre este único princípio: que as pessoas não sabem para onde vão nem o que as espera.'"¹⁰⁴



É muito mais fácil negar as dificuldades humanas do que encará-las como se fizéssemos parte responsável por elas. Fechamos o vidro do carro ao ver um menino descalço pedindo 'um trocado' no semáforo. Fazemos de conta que não é problema nosso. Vemos milhares de pessoas passando fome, perdendo suas casas, seus empregos, suas vidas todos



os dias pelas telas da televisão, manchetes de jornal ou até mesmo, quem sabe, um vizinho nosso. Somos incapazes de fazer algo para mudar esta realidade.



Burocratizamos a vida e somos felizes negando que o mal existe. Os sapatos jogados ao lado dos corpos nos mostram dois momentos opostos. Em um deles um corpo jaz sobre uma ponte. No outro, a ponte está ao fundo e os corpos se deitam ao lado das águas que correm, fluem, levando consigo a memória de outros tempos.



*Como voltamos
rápidos ao dia
a dia*

¹⁰⁴ VINCENT, Gérard. Guerras ditas, guerras silenciadas e o enigma identitário. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (dir). **História da Vida Privada 5: da Primeira Guerra a nossos dias**. PROST, Antoine e VINCENT, Gérard (orgs.); BOTTMANN, Denise (tradução). São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 215.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante este trabalho pude vivenciar experiências únicas ao estudar a obra de Henri Cartier-Bresson. Suas viagens ao redor do mundo e as respectivas imagens nos transportam a diferentes tempos e locais. Nos fazem enxergar, observar, a vida em sua multiplicidade. Percebemos também, a diversidade cultural e as diferentes 'ideologias' que permearam parte do século XX.

Sua obra fotográfica parecia conversar comigo e me contava uma história de luta, dor, sofrimento e, ao mesmo tempo, otimismo e esperança. Tudo isso me deixava confusa. Como organizar as idéias, selecionar imagens e fazer o recorte necessário ao estudo acadêmico?

Resolvi deixar fluir. Comecei com a foto que mais havia chamado atenção. Não por ser a mais importante de sua carreira ou a minha preferida, mas sim por ser a primeira fotografia com a qual eu havia tido contato, anos atrás.

Era esta a imagem do menino carregando as garrafas de vinho na rua Mouffetard em Paris. O sorriso do garoto, a leveza de seus passos em um tempo tão conturbado para o Europeu foram, para mim e em minha trajetória (meus primeiros contatos com o fotojornalismo), símbolos do papel social da fotografia, de como ela podia 'capturar' o momento decisivo.

Após este primeiro passo me deparei com outra dificuldade: expressar tudo aquilo que eu *sentia* vendo as imagens através de palavras. A linguagem, ou ao menos o meu conhecimento dela, me parecia pobre e insuficiente. No entanto, com bastante esforço e ajuda de minha orientadora, me aventurei nesta tentativa de descrever, interpretar e analisar subjetividades. A partir do momento em que comecei a fazê-lo as coisas foram, aos poucos, se tornando mais fáceis.

Entretanto, finalizo este trabalho com a sensação de que agora é que estou pronta para começar. O aprendizado durante o processo de estudo e preparo para a 'produção' de um trabalho de monografia, além de prazeroso é, muitas vezes, angustiante. Nos dá a impressão de que nunca está bom e que muito mais poderia ter sido feito. Realmente poderia.

Assim, dentro de todas as minhas possibilidades – intelectuais, sensíveis, objetivas – espero poder dar, com este estudo, uma contribuição ao estudo da história. A imagem possibilita várias interpretações e olhares, este é apenas um deles.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Rosane de. **Fotografia e Antropologia : olhares fora-dentro**. São Paulo: Estação Liberdade; EDUC. 2002.
- ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém, Um Relato sobre a Banalidade do Mal**. Tradução José Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARIES, Philippe; DUBY, Georges (dir). **História da Vida Privada 5: da Primeira Guerra a nossos dias**. PROST, Antoine e VINCENT, Gérard (orgs.); BOTTMANN, Denise (tradução). São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BURKE, Edmund. **Uma Investigação Filosófica sobre a origem de nossas idéias do Sublime e do Belo**, Campinas: Papirus, 1993
- BURKE, Peter (org.) **A Escrita da História: novas perspectivas**. LOPES, Magda (tradução). São Paulo: Unesp, 1992.
- BURKE, Peter. **A Escola dos Annales 1929-1989: a revolução francesa da historiografia**. ODÁLIA, Nilo (trad.). São Paulo: Unesp, 1997.
- CARRIJO, Gilson Goulart. **Fotografia e a invenção do espaço urbano: considerações sobre a relação entre estética e política**. Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História (Dissertação de Mestrado), Uberlândia, 2002.
- CARRIJO, Gilson Goulart. **Estética e Política em Êxodos, de Sebastião Salgado**. In: História e Perspectivas, n.24, Edufu, 2001.
- CERTEAU, Michel de ; GIARD, Luce ; MAYOL, Pierre. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1996. v.2.
- DELPIRE, Robert (org.). **Henri Cartier-Bresson: the man, the image & the world, a retrospective**. Londres: Thames & Hudson, 2003.
- FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam Lifchitz Moreira (orgs.). **Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais**. Campinas: Papirus, 1998. 319p.
- FREUND, Gisele. **La Fotografia como documento social**. Barcelona: Editorial Gustavo Gill. S.A. 1976
- HOBBSBAWN, Eric J., **A Era dos Extremos**, São Paulo: Companhia da Letras, 1995

- KOETZLE, Hans-Michael. **Photo Icons: The Story Behind the Pictures**, volume 2. Köln: Taschen, 2002.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- KOURY, Mauro Guíhlerme Pinheiro. **Imagem e Memória: ensaios em antropologia visual**. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.
- LIMA, Ivan. **A Fotografia é a sua Linguagem**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988. (Coleção Antes, Aqui e Além)
- MILLER, Russel. **Magnum: fifty years at the front line of history**. New York: Grove Press, 1998.
- MONTEIRO, Rosana Honório. **Descobertas Múltiplas: a fotografia no Brasil (1824-1833)**. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2001.
- NOVAES, Adauto (org.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação Artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1990.
- Palavras de Henri Cartier-Bresson. Disponível em [http:// usuarios. lycos. es/ luniorni/ newpage12.html](http://usuarios.lycos.es/luniorni/newpage12.html). Acesso em 20 out. 2003.
- SARTRE, Jean-Paul. **O Ser e o Nada – ensaio de ontologia fenomenológica**. Tradução de Paulo Perdígão. Petrópolis: Vozes, 1997.