

A Fotografia e o Urbano: Representação, Máquina e Tempo ¹

Camila Leite de ARAUJO²
Raquel de Holanda RUFINO³

RESUMO

Este artigo se propõe a discutir a relação entre fotografia e a representação da cidade com o intuito de traçar um paralelo entre o desenvolvimento de um pensamento, fotográfico, sua técnica e indústria na forma de retratar o espaço urbano. Parte-se dos ideais modernos, dos ideais fotográficos, da relação entre fotografia, urbanização, máquina e razão. A racionalidade, a superficialidade e brevidade das relações, a lógica do consumo e o senso de identidade do homem moderno são pensados a partir da relação entre fotógrafo, câmera, e o outro fotografado a partir da análise da prática dos fotógrafos franceses: Eugène Atget e Herni-Cartie Bresson.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia; cidade; modernidade; representação; expressão

INTRODUÇÃO

Na sociedade Ocidental o conceito “realista” parece um lugar comum desde a Grécia, e se refere a obras que tem como objeto a retratação do real. Entretanto, foi através do Renascimento que se acentuou cada vez mais o ideal e a necessidade de retratar a realidade e atingir o perfeccionismo técnico da imagem do mundo. Nesse período surgem várias escolas e diversas formas de representar o real que perpetuaram alguns métodos como a perspectiva linear. Realismo, nesse sentido acaba se perpetuando como um conceito com referência a variadas obras em muitos contextos históricos (ROSARIO, 20016, p.06)

A pintura realista deu origem a versões tradicionais do real e também a práticas contemporâneas, onde o realismo é um elemento base na construção da imagem. Esta acabou por ser utilizada ao longo de séculos até mesmo por práticas e tendências que se desviam ao

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 29 de junho a 1 de julho de 2017.

² Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, docente da Faculdade Fanor Devry Brasil e da Faculdade Maurício de Nassau. Email: mila.milk@gmail.com

³ Doutoranda do Programa de Comunicação da Universidade de Brasília, mestre pela Universidade Federal de Pernambuco. Email: raqueldeholanda@gmail.com

modernismo e em muitos destes casos ao realismo acadêmico, como o Cubismo ou o Surrealismo, que apesar de utilizarem a realidade e a figuração como base no seu trabalho opõem-se às suas regras atitudes e expectativas realistas.

O movimento realista já apontava no discurso e na estética dos pintores um desejo por representar mais do que os detalhes de nitidez e de cores da luz que atingia os corpos de pessoas reais, a realidade como ela se apresentava em suas condições e estilos de vida e suas cidades. Nesse sentido, o objeto de apreciação estética e de observação empírica se despia do idealismo dos amores e das personificações românticas e do estilo de vida e do rosto da nobreza para se voltar a reprodução do mundo como ele o é, ao cotidiano e ao rosto do homem comum.

Conceitualmente o objetivo era retirar o gênio criador da representação, diminuindo os filtros entre espectador e mundo retratado; esteticamente caracterizou-se pela exatidão e perfeccionismo de uma “imagem real” e por despir a realidade dos idealismos de quem a vê. Na França o movimento ganhou forças com nomes como Camille Corot, Honoré Daumier, e Gustave Coubert, que retratavam a dura vida dos camponeses e dos trabalhadores. Pelo realismo questionavam-se sobre o estilo de vida urbano, sobre o pensamento funcionalista do trabalho e sobre a postura do homem no mundo representando a realidade em sensível.

Nesse sentido, a produção fotográfica do início da história do média abrangia especialmente os mesmos assuntos: o rosto do homem moderno e as paisagens urbanas e dos campos. O daguerreotipo⁴, sua imagem metálica, perfeita e nítida foi eleita para representar o retrato fixo do retratado sobre a qual se espelhava a imagem transitória do observador. O daguerreotipo representava a imagem feita em estúdio por fotógrafos profissionais e comerciais. As paisagens urbanas e da natureza eram, muitas vezes, objetos de predileção dos calotipistas⁵, adeptos do vago e da suavidade de fotografias que mais se pareciam desenhos à traço. O calótipo era usado em especial para imagens feitas ao ar livre, por fotógrafos artistas e representava uma imagem que fugia da lógica da praticidade e do lucro comercial (ROUILLÉ, 2009).

⁴ Câmera fotográfica criada por Daguerre e foi eleito pela Academia de Ciências da França para ser o considerado o inventor da fotografia. O daguerreotipo tratava-se de uma imagem negativo – positiva, feita na própria chapa de cobre revestido de mercúrio que não permitia cópias e era conhecida por ser uma imagem de grande nitidez que permitia inúmeras tonalidades de cinza.

⁵ O calótipo foi criado por Fox Talbot no mesmo período da invenção de Daguerre. Seu processo permitia a criação de uma imagem negativa que permitia inúmeras cópias negativas.

A relação entre fotografia e pintura tem sido um terreno de fértil reflexão sobre a origem da fotografia, sua originalidade e suas continuações. Deavid Hockney, no documentário “The Secret Knowledge - Rediscovering the lost Techniques of the Old Masters” demonstra os métodos óticos que eram comumente usados como base de desenho. Propõe que desde o século XV inúmeras tecnologias e métodos óticos são utilizados na busca do realismo pelos pintores e que a fotografia permitiu uma nova forma de se pensar a pintura em detrimento da pintura feita a partir do modelo de observação real. Configurando, assim, uma busca por inúmeros aparatos (câmeras escuras, câmeras claras, lupas, fisionotracos e espelhos curvos⁶) que permitissem ver e representar e alterar a percepção do real.

Foucault (1993) ao investigar a emergência de diversos conceitos e mecanismos sociais chega à definição de *aparato* como um instrumento, que em determinado momento histórico foi criado para responder a uma necessidade urgente, um instrumento com uma função estratégica dominante. Os aparatos estariam sempre conectados a determinadas coordenadas do conhecimento que emergiram a partir deles e que os condicionam, consistindo em estratégias de relações de força, dando suporte e sendo suportados por determinados tipos de conhecimento.

A fotografia não foi pioneira no uso da câmera escura para a produção de suas imagens, mas nunca a mão havia sido retirada do processo de produção. A fotografia nasce da junção de dois conhecimentos e de dispositivos seculares: um ótico, a câmera escura; e outro químico, a sensibilidade à luz por certos compostos. Nesse sentido, a fotografia inicia um novo limiar de imagens técnicas a partir das quais se distinguem das imagens anteriores e anuncia uma nova série na qual se incluem o cinema, o vídeo e a televisão.

Ao colocar uma máquina ótica e química no lugar das mãos, dos olhos e das ferramentas de desenhistas, gravadores e pintores, a fotografia redistribuiu a relação que, havia vários séculos, existia entre imagem, o real e o corpo do artista. Os lápis, os buris ou pinceis são ferramentas tão rudimentares, e tão tributárias da mão, que não passam de simples prolongamentos dela. O artista adere às suas ferramentas e às suas imagens, e é precisamente essa unidade entre corpo-ferramenta e imagem manual que a fotografia vem quebrar,

⁶ Para Cray (1992), o desenvolvimento e o evento fotográfico anteriores a 1850 se deram meio a uma profunda transformação da natureza da visualidade. Período marcado por intensas mudanças na forma de se viver em sociedade.

para selar um novo ela: entre as coisas do mundo e as imagens.
 (ROUILLÉ, 2009,0.34)

Assim, colocamos a fotografia como uma urgência histórica; aparato constituído a partir de um conceito multilinear (combinando campos do saber das artes, da química e da física; relações de poder e subjetivação; contingências sociais, culturais e econômicas); e que está apoiado e apoia outros dispositivos que lhe são contemporâneos. Uma imagem que nos associa ao real, ao mundo circundante e longe para longe do artista, evidenciando o mundo de uma forma diferente da qual havia sido evidenciado até então ao fazer surgir outras evidências e propor novos instrumentos de investigação.

Essa nova forma de visualizar o sujeito e as cidades fez com que artistas e poetas tivessem que conceber um ‘um vidro de visualização autoconsciente’. Ou seja, a câmera escura por si só não seria mais suficiente para representar uma determinada visão de mundo, o que levaria ao surgimento da necessidade da invenção de um *aparato* o qual permitisse tanto a reflexão quanto a projeção, que fosse simultaneamente ativo e passivo na forma de representar as coisas, incorporando tanto o modo de o sujeito ver, quanto da essência do objeto visto.

O dispositivo fotográfico é proporcionado e proporciona uma experiência (e sua necessidade) de representar aquilo que o homem moderno vê. É a partir desse momento, também, que se caracteriza o conceito de sujeito moderno. A fotografia, desta forma, faz parte de uma série de mecanismos que marcam uma forma específica de ver e experimentar o real, materializando um exercício de poder que penetra nas estruturas dos corpos.

O ideal moderno parece permeado pela concepção de que o conhecimento é impossível fora da experiência, despertando um desejo específico e datado por imagens que representam um sujeito, o qual se coloca ao mesmo tempo como possuidor do conhecimento e objeto deste, observando e sendo observado pelo ato fotográfico. Surge, assim, a necessidade de uma reflexão sobre o próprio processo de experiência subjetiva na fotografia.

A tese de Giambattista Vico (1988) de que a origem da humanidade está necessariamente ligada ao nascimento da poética, parece interessante ao permitir pensarmos a fotografia dentro de um contexto seriado de criações que se associam a um estado primordial do homem, o qual se estende por todos os tempos da nossa história, em uma teoria de que o conhecimento humano se dá privilegiadamente a partir daquilo

que criamos. Assim, a possibilidade de conhecimento depende da relação de proximidade que existe entre o nosso espírito e aquilo que investigamos, o encontro entre sujeito e objeto, daquele que vê e de quem é visto. Representações que, em parte, também são auto-representativas, projeções entre agente e narrador que se identificam, se coincidem, se encontram ou se projetam.

A fotografia, assim, surge como a primeira imagem Moderna e a imagem matriz a partir da qual consumiríamos e criaríamos inúmeras outras imagens. A fotografia representa em parte os anseios por uma representação desenvolvida a partir do progresso da máquina e das ciências (anseios relacionados a Revolução Industrial) e de uma nova representação do homem a partir das transformações culturais, sociais e econômica do início da Era Moderna.

No intuito de compreender esse momento da origem da fotografia e sua motivação original, vários historiadores tentaram fornecer uma explicação satisfatória ao relacionarem o seu surgimento com os desenvolvimentos da cultura europeia da época, como a perspectiva, o realismo e o modernismo da arte; a física, a química e a mecanização na ciência; a revolução industrial, a dominância da ideologia burguesa e sua demanda pelo retrato.

Apesar de todos esses fatores terem contribuído para esse momento de desejo e consolidação fotográfica, já que a máquina fotográfica parece personificar os anseios funcionalistas e de uma visão de mundo técnica em que a ciência, a objetividade e a máquina poderiam sugerir uma vida melhor para o futuro da humanidade, Batchen (2002), entretanto, nos alerta para o fato que tais explicações proporcionam apenas parte do entendimento, já que, sem o pensar e o desejar fotográfico de pouco adiantaria o conhecimento científico necessário para se alcançar, com sucesso, o objetivo da invenção fotográfica. Além disso, contesta-se que não há episódios que evidenciem que a ideia de fotografia surgiu diretamente a partir da experiência científica⁷.

Vale ressaltar que a fotografia não é absolutamente ou intrinsecamente moderna, mas sempre plural. A heterogeneidade da prática fotográfica marca seu surgimento por meio dos diferentes polos de interesses, usos, discursos: como pela dualidade de Daguerre e Hippolyte Bayard; pelo antagonismo do uso da academia de Ciências e de Belas Artes; pelo contraste das imagens espelhadas e nítidas do daguerrótipo e as

⁷ Da mesma forma, o retrato, defendido por tantos historiadores como a motivação primeira para a invenção fotográfica, só teria sido incorporado mais tarde ao discurso da prática como um possível uso do fazer fotográfico, tendo se dado mais por um acaso do que de forma premeditada.

imagens vagas do calótipo; da fotografia comercial e da fotografia artística; prática e artesã. Rouillé (2009) ressalta a coexistência e a oposição de práticas por todo o período da história da fotografia.

O autor conclui que a fotografia configura-se como uma representação que desde quando era só desejo, já reconhecia suas falhas, incertezas, espaços em aberto e a subjetividade e individualidade do autor, assim como do espectador. Imagens heterogêneas e repletas de performances, as quais, mais que interpretadas como conexões e representações de uma realidade indexada, interpelam e agem sobre essa realidade, e devem ser aceitas como “idéias loucas”⁸.

A fotografia não se configuraria como uma simples janela que permite a visualização do real, mas representa um complexo palimpsesto de expressão artística e de registro realista que leva em consideração a constante presença da natureza, fotógrafo, câmera e a imagem do outro representado, mesmo quando estes estão ausentes o autor, a máquina⁹.

Rouillé (2009) propõe que mais do que o real ter criado a urgência fotográfica, que a fotografia cria o real. Nesse sentido, além de documentar, a fotografia expressa e constrói imaginários e discursos sobre o real.

A fotografia que apareceu com a sociedade industrial relacionada com a industrialização, a expansão da metrópole, da economia monetária, durante as modificações na forma de perceber o tempo, o espaço e as comunicações; imagem que representava um olhar mecânico transformou a fotografia na imagem ideal documentar, servir e atualizar os valores dessa sociedade.

“Ora, a fotografia, mesmo documental, não representa automaticamente o real; e não toma lugar de algo externo. Como o discurso e as outras imagens, o dogma de ‘ser rastro’ mascara o que a fotografia, com seus próprios meios, faz ser: construída do início ao fim, ela fabrica e produz mundos. Enquanto o rastro vai da coisa (preexistente) à imagem, o importante é explorar como a imagem produz o real. O que equivale a defender a relativa autonomia das

⁸ Batchen dá nome a seu livro em referência ao termo “*each wild Idea*” usado em 1794 no texto do pintor Thomas Watling, *Letters form na Exile at Botany-Bay*, para descrever aos espectadores de seus quadros o que deveriam esperar de suas imagens, reconhecendo e declarando a dificuldade de representar, por palavras ou imagens, as características das desconhecidas paisagens onde havia sido exilado.

⁹ Como resultado, temos uma radical transformação de todos esses conceitos, os quais colocam em discussão algumas certezas baseadas em reflexões sobre o Iluminismo (BATCHEN, 2002), ou seja, do dilema e da pressão de duas formas de pensar a representação, como um instrumento positivista e de objetividade científica e, ao mesmo tempo, como um sistema de representação de subjetividade expressionista, nascendo do desejo de um tipo de representação que viria a ser chamada “fotografia”.

imagens e de suas formas perante os referentes, e reavaliar o papel da escrita em face do registro.” (ROUILLÉ, 2009, p18).

Nesse sentido, o autor ressalta que pensar a fotografia como expressão e como construtora do real significa atentar-se justamente a alguns elementos rejeitados pela abordagem documental: a imagem, com suas formas e escritas; o autor e sua subjetividade; e o outro retratado pelo objeto fotográfico.

A FOTOGRAFIA E A CIDADE LUZ

O ideal moderno e a fotografia dividem um fenômeno inseparável deles: a urbanização e a ideia de expansionismo. A cidade como visto anteriormente já era a preocupação e objeto de representação no período pré-fotográfico, mas com a fotografia a cidade era fotografada de maneira moderna. A fotografia desde seus primeiros clichês já se mostrava essencialmente urbana, seja pela sua origem; pelo cenário urbano; pelo conteúdo de descrição de paisagens e materiais e pelo mapeamento do espaço e da vida urbana feitos pela sua precisão imagética; e também porque as lógicas da cidade motivaram suas escolhas técnicas¹⁰.

As fotografias de Eugène Atget¹¹ da moderna Paris causam um estranhamento sobre o esvaziamento das pessoas, das massas, tão características dos centros urbanos. Imagens associadas por Benjamin (1994) a uma cena de um crime, esvaziada de sua vida que usa a ausência como elemento de suspense. Andanças fotográfica em na busca desesperada de se registrar tudo aquilo que vai desaparecer. “Se há algum assassinato, é o do velho pelo novo” (Rouillé, 2009, p.46). Fotografias da rua e da cidade sem nenhuma pessoa desafiam o gênero ainda hoje faziam com que o próprio autor se considerasse mais ‘coletor de documentos’ do que um fotógrafo artista.

Em suas imagens de vitrines, habitadas pelos corpos artificiais dos manequins de sorrisos cadavéricos, rodeados por mercadorias e seus valores, vê-se o reflexo da rua com signo das contradições modernas de forma que o espaço público e a mercadoria

¹⁰ Aqui faz-se referência à oposição entre a técnica do negativo –vidro (colódio) e o negativo-papel (calótipo) que unem duas posturas fotográficas que se distinguem pela preferência por uma imagem nítida versus uma imagem desfocada; da temática do retrato à da paisagem; do espaço de um estúdio ou de exterior ou espacial (cidade ou interior).

¹¹ Foi descoberto por Man Ray, que o publicou na revista *La Revolution Surréaliste*, teve seu valor também reconhecido pela fotógrafa norte-americana Berenice Abbot. Assistente de Man Ray à época, se aproximou de Atget, recolhendo e divulgando sua obra de mais de quatro mil imagens e dez mil negativos.

privada se encontram e que consumidor e objeto de consumo se confundem. Nas imagens urbanas de Atget, o homem moderno nessas imagens parece desprovido de seu corpo, seus sentidos, suas vísceras. “A urbanização e a modernidade provocou mudanças antropológicas essenciais: o desenvolvimento do intelecto em detrimento da sensibilidade”(ROUILLÉ, 2009, p.44). Só resta uma casca, um corpo que sofreu taxidermia, oco de essência. Suas imagens destacam, portanto, o contraste entre a cidade como permanente, ou algo que se deva lutar para que permaneça e o transitório (o homem). A sua vasta obra “documental” de mais de oito mil imagens em grande formato um trabalho de feito em mais de vinte anos procurou eternizar a beleza da arquitetura histórica da cidade e dos seus pequenos detalhes comuns e corriqueiros como portas, maçanetas, padrões de pedras.



Para Benjamin (1985), as fotografias de Atget representam a revitalização da fotografia ao reconecta-la com a realidade na documentação de um mundo esvaziado da presença humana. Imagens precursoras das fotografias surrealistas, pelos espaços solitários e alienados do indivíduo moderno. A fotografia se apresenta como um devir, uma possibilidade, dissolução da forma e instauração de novas possibilidade e novas relação de produção do real.

O surgimento das cidades como centros urbanos marcam a transição de um vida nas pequenas cidades que eram marcadas pelos laços afetivos e pela sensibilidade. A lógica do racionalismo, do utilitarismo e do individualismo marcam a epistemologia moderna. O corpo moderno adapta-se a uma nova experiência com um compreensão do tempo como um fenômeno mais intenso e nervoso e passa a ser regido pelo relógio da produção e do obturador e pelos encontros instantâneos das vidas urbanas. A fotografia quando surge depende de longas exposições para a formação da imagem, ainda assim, representava um processo de produção maquínica, objetivo, quantitativo e rápido em

relação às produções imagéticas pré-moderna. Essa produção é exemplificada pelas fotografias de Atget.

Com efeito: as fotos parisienses de Atget são as precursoras da fotografia surrealista, a vanguarda do único destacamento verdadeiramente expressivo que o surrealismo conseguiu por em marcha. Foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante a época da decadência. Ele saneia essa atmosfera, purifica-a: começa a libertar o objeto de sua aura, nisso consistindo o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica. [...] Ele buscava as coisas perdidas e transviadas, e, por isso, tais imagens se voltam contra a ressonância exótica, majestosa, romântica, dos nomes das cidades; elas sugam a aura da realidade como uma bomba suga a água de um navio que afunda. (BENJAMIN, 1994, p.100- 101)

Com o tempo, viu-se aquilo que Benjamin (1994) chamou de declínio da fotografia, com o desenvolvimento da indústria fotográfica, as exposições foram diminuindo de tempo, as lentes se tornaram mais claras, a fotografia se tornou instantânea. O material fotográfico, agora leve barato, incentivava a mobilidade do corpo do fotógrafo pelo espaço massificado do urbano. O ritmo alucinado das vidas e dos centros urbanos passou a exigir uma imagem pontual, precisa, exata que poderia guardar a brevidade dos encontros mais efêmeros. Presencia-se a crise dos valores auráticos da obra de arte, nada mais é original ou único.

O fotógrafo que, talvez, melhor incorporou o valor do instante urgente do mundo moderno foi Cartie-Bresson, o pai do “instante decisivo”. “Viver o instante presente, somente isso é válido. A vida é imediata e lancinante. A notícia pertence ao passado. Esse é o ensinamento de sua Leica”. (AUSSOLINE, 1953, p.12)

Para o autor, Cartie-Bresson adquiriu o vírus e a obsessão da geometria. Somente por meio da estrutura elegante dos princípios da harmonia, o gosto pelas regras de composição (dos ritmos, das escalas, do poder da linha, das regras dos terços e da proporção áurea) poderia estruturar e encontrar ordem no caos urbano e universal. A disciplina do olhar, o cálculo perfeito da entrada de luz, a máquina pequena e portátil portava o negativo fotográfico. Sem disciplina não há liberdade.

Ao mesmo tempo, tenta se esquecer de tudo que aprendeu com os metros da pintura e se desvencilhar de suas amarras lógicas. O estudo da paisagem, sempre representou um desafio instigante e central em todo o desenvolvimento do conhecimento imagético. Só assim, pode-se fotografar com a alma. No esquecimento de todo o conhecimento racional encontra a espontaneidade, a consciência de se viver um

momento excepcional. A câmera se torna a extensão do seu olhar, uma forma de acesso ao real.

“[...] a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irrisível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e 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. (BENJAMIN, 1994, p.94).

Na obra de Bresson encontra-se fortemente a presença o caráter mágico em contraste com a racionalidade técnica da fotografia ressaltados por Benjamin (1994) como um elemento vivo nas fotografias. Esse caráter mágico na obra de Bresson talvez seja visível pela própria mágica da matemática, a mágica da confluência e do encontro de determinados elementos em único instante, em um único recorte traduzidos na expressão: o instante decisivo.



Ao se olhar uma fotografia de Bresson, como as imagens anteriores é impossível não se maravilhar com a mágica do instante em que determinados elementos se encontram no enquadramento fotográfico. Na primeira imagem, o encontro da beleza das linhas e formas arquitetônica com a suavidade do corpo feminino e a leveza do voo das pombas. Na segunda imagem somos impressionados pela mágica do encontro de dois elementos improváveis o pulo da bailarina no pôster, que se apresenta com uma janela de luz na paisagem escura, e o pulo de um senhor, atrasado para o trabalho, com

seu possível terno pesado e sapatos desconfortáveis. Encontramos em ambas as imagens a leveza e a poética do cotidiano na estruturada prosa urbana.



Stuart Hall (1997) ao estudar a representação da fotografia humanista francesa e seu papel na reconstrução do pós-guerra, 1944 à 1950, ressalta o poder de construção de um conceito de “francesidade” por essas imagens. Nesse sentido, ressalta que a representação desse espaço urbano, nesse período, de determinados eventos, de seus habitantes e estilos de vida foi uma decisão consciente de alguns fotógrafos e da própria imprensa. Ou seja, a representação é uma construção.

A fotografia é um corpo de prática e valores estéticos e ao encontrar uma estrutura de paradigma torna-se mais fácil compreender suas regras de representação características do paradigma humanístico. Categorizou assim a abordagem do corpo imagético da prática em seis elementos centrais: universalidade das emoções humanas; um enquadramento histórico; o foco na cotidianidade da classe popular; a empatia e o sentimento de cumplicidade com os sujeitos retratados; o comum que unem estilos de vida entre espectadores e fotografados e, por ultimo, o fator monocromático das imagens retratadas.

Os principais assuntos foram: a rua; as crianças; a família; o amor e os amantes; Paris e seus pontos belos; personagens marginais; festas e celebrações; bistrôs; casas e condições de moradia e trabalhos. Por meio desses da observação e da exploração desses elementos Bresson ajudou a ressaltar a beleza e a força do povo francês cuja moral e auto-estima haviam sido massacrados pela Segunda Guerra e seus ideais.

Parece óbvio que Bresson, parte desse corpo de fotógrafos, não poderia fotografar tudo. Na seleção dos objetos e dos temas encontramos os motivos pessoais e os valores do fotógrafo. Esse princípio e o resultado da análise de Stuart (1997) entram

em contraste com a crença de Bresson de ser um observador invisível. Bresson não acreditava no tratamento de pós-edição das imagens, nem mesmo no uso do flash que invade e artificializa o instante, descarta até mesmo a possibilidade de pose. Para Bresson a magia da imagem era possível no alinhamento, na presença íntegra do coração, da cabeça e do olho no momento presente.

3.CONCLUSÃO

A fotografia não foi a primeira forma de representação a tentar abarcar com o olhar o espaço urbano, ou a representar o rosto do homem comum e seu estilo de vida. Mas certamente a fotografia criou uma nova realidade a partir das suas representações do espaço urbano, dos eventos vivenciados por seus habitantes, da arquitetura, do amor, da lógica de consumo e do senso de pertencimento a um lugar. A fotografia também transformou a nossa forma de pensar a arte, o real, o sagrado e tempo na modernidade.

A fotografia mesmo quando sem intuito da criação artística como a fotografia de Atget em que o objetivo parecia ser uma análise sistemática de documentação do espaço urbano por meio do olhar guarda também em si uma característica cultural e por isso representacional. Atget esvazia Paris, o documentarista que recusou o título de artista transcreveu um conceito para imagem, o de esvaziamento humano, de forma que a construção e a expressão imagética está implícita e não a reprodução da realidade.

Assim, a imagem fotográfica além de documentar apresenta um recorte do real, uma seleção consciente de temas e abordagens que permitem a possibilidade de uma acesso a esse real único. Assim a subjetividade apresenta-se como uma característica da experiência que integra corpo do fotógrafo, espaço urbano e imagem.

A representação fotográfica da cidade evidencia ao mesmo tempo os condicionamentos sociais, o espaço geográfico e o contexto do cotidiano das representações e dos seus significados. A fotografia introduz em suas imagens valores análogos aos valores sociais e urbanos que transformam a vida, a sensibilidade dos habitantes das cidades modernas e os gostos artísticos. Evidenciados nas fotografias de Bresson pela beleza da harmonia em meio ao caos, a instantaneidade e brevidade dos encontros e o desejo único pelo presente. A concepção de uma fotografia como documento do real permitiu o seu domínio pelos ideais

A representação do urbano é uma marca, porque exprime uma civilização, mas é também percepção, concepção e ação – isto é, da cultura – que canalizam certo sentido

a relação de uma sociedade com o espaço e com a natureza. Essa imagem é resultado material de ideias e concepções de mundo, de relação com o tempo caótico do urbano.

REFERÊNCIAS

AUSSOLINE, Piere. **Henri Cartie-Bresson: o olhar do século**. Tradução: Julia da Rosa Simões. Editions Plon: Porto Alegre, 1953.

BATCHEN, **Each Wild Idea**: wrting photography history. Massachusetts: MIT Press, 2002

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: **Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas, volume 1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet, 1987.

CRARY, Jonathen. **Techniques of the Observer**: on vision and modernity in the nineteenth century. Massachusetts, London, 2005.

FOUCAULT, Michell. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. Ed. 9ª. Editora Martins Fontes: São Paulo, 1993.

HALL, Stuart. **Representation: cultural representations ans signifying practices**. SAGE Publications: London, 1997.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**: entre documento e a arte contemporânea. Tradução Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac, 2009.

ROSÁRIO, Lúcio. **A pintura, o realismo e a sua relação com a fotografia**, 2016. Disponível em: https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/1669/1/Lúcio_Francisco_Virahadas_do_Rosário_Parte_I.pdf

VICO, Giambattista. **Princípios de uma ciência nova: acerca da natureza comum Volume II**. Editora Globo, SA. Rio de Janeiro, 1972.