



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

THIAGO BRAGA PEREIRA

**POR UMA ESTÉTICA DO INSTANTE: UM OLHAR FILOSÓFICO SOBRE A OBRA DE
HENRI CARTIER-BRESSON**

**FORTALEZA
2016**

THIAGO BRAGA PEREIRA

POR UMA ESTÉTICA DO INSTANTE: UM OLHAR FILOSÓFICO SOBRE A OBRA DE
HENRI CARTIER-BRESSON

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Comunicação da Universidade
Federal do Ceará, como requisito parcial à
obtenção do título de mestre em Comunicação.
Área de concentração: Comunicação e
Linguagens
Linha de pesquisa: Fotografia e Audiovisual

Orientador: Prof. Dr. Silas José de Paula

FORTALEZA
2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

P496u Pereira, Thiago Braga.

Por uma estética do instante: um olhar filosófico sobre a obra de Henri Cartier-Bresson
/ Thiago Braga Pereira. – 2016.

83 f. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte,
Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2016.

Orientação: Prof. Dr. Silas José de Paula.

1. Fotografia. 2. Filosofia. 3. Estética. 4. Instante Decisivo. I. Título.

CDD 302.23

THIAGO BRAGA PEREIRA

POR UMA ESTÉTICA DO INSTANTE: UM OLHAR FILOSÓFICO SOBRE A OBRA DE
HENRI CARTIER-BRESSON

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Linguagens
Linha de pesquisa: Fotografia e Audiovisual

Aprovada em: ___/___/___

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Silas José de Paula (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Marcelo Leite Barbalho
Instituto Superior de Teologia Aplicada (INTA)

AGRADECIMENTOS

À minha família pelo apoio incondicional em todas as minhas escolhas.

Ao meu orientador Silas de Paula por me incentivar na consecução deste trabalho e pelas valiosas críticas.

Aos professores que compõem esta banca, Osmar Gonçalves e Marcelo Barbalho pela atenção e disponibilidade, na certeza de que todos os comentários serão de fundamental importância para o melhoramento deste trabalho e da minha trajetória.

Ao meu amor Natália Maia, que tanto demorou em chegar, e que me incentivou a escrever cada linha desse trabalho.

À CAPES e à FUNCAP pela concessão de bolsa de pós-graduação sem a qual seria bastante difícil arcar com os custos desta pesquisa.

RESUMO

A presente dissertação relaciona filosofia e fotografia, pensando especificamente o campo da estética, definida aqui como o conhecimento por meio dos sentidos. Ao trabalhar com o campo específico da estética fotográfica deve-se pensá-la não apenas no plano teórico, mas questioná-la a partir de sua prática e do confronto com as próprias imagens. Nesse sentido, parte-se da análise da obra do fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson e de seu conceito de instante decisivo para pensar aspectos gerais sobre uma estética tipicamente fotográfica. Mais do que uma metodologia própria de trabalho de Cartier-Bresson, com a qual produziu centenas de imagens inspiradoras, o instante decisivo é uma potente ferramenta de comunicação com a qual o fotógrafo definiu um estilo único e particular e é, ainda, importante instrumento de análise podendo ser desdobrado e relacionado a vários outros conceitos. O instante decisivo na época de sua concepção foi visto como um novo paradigma no fazer fotográfico e se baseia na ideia de que há um momento fugidioso que o fotógrafo deve tentar capturar: momento este que não passa de uma mínima fração de tempo. Assim, dada a natureza única do acontecimento, caso o fotógrafo não consiga capturá-lo, a imagem será perdida para sempre. Partindo desta definição, encontram-se elementos que caracterizariam uma estética propriamente fotográfica como a imediatividade e a irreversibilidade do ato fotográfico; a unicidade do momento e da imagem; a existência de uma temporalidade própria da imagem fotográfica; a presença do banal e do espontâneo na fotografia; a relação entre sensibilidade e técnica do fotógrafo na composição da imagem. Além disso, esta dissertação apresenta uma discussão acerca da relação entre o conceito de instante decisivo e a prática do fotojornalismo, isso porque, sabe-se que Cartier-Bresson foi um dos precursores do fotojornalismo mundial e que o instante decisivo ao priorizar a fotografia de rua foi e continua sendo uma importante ferramenta desse campo de atuação. Ao refletir sobre o conceito de instante decisivo e sua influência no fotojornalismo atual apresentou-se alguns exemplos de fotógrafos brasileiros que assumidamente se apropriam em sua composição fotográfica de características da estética de Cartier-Bresson, como Flávio Damm, Marcelo Buainain e Tuca Vieira. Para pensar as questões levantadas por esta dissertação fez-se necessário compreender a fundo o conceito de instante decisivo por meio da análise das fotografias e da leitura de artigos e entrevistas do fotógrafo francês; além de aprofundar-se nos estudos sobre estética e estética fotográfica tanto no campo da filosofia quanto no campo da teoria da comunicação. Assim, a metodologia baseou-se na análise concreta da obra de Cartier-Bresson e em pesquisa bibliográfica.

Palavras-chave: Filosofia. Fotografia. Estética. Instante decisivo.

RESUMEN

La presente disertación relaciona filosofía y fotografía, pensando específicamente el campo de la estética, definida aquí como el conocimiento por medio de los sentidos. Al trabajar con el campo específico de la estética fotográfica se la debe pensar no sólo en el plano teórico, pero cuestionarla a partir de su práctica y del confronto con las propias imágenes. En ese sentido, se parte del análisis de la obra del fotógrafo francés Henri Cartier-Bresson y de su concepto de instante decisivo para pensar aspectos generales sobre una estética típicamente fotográfica. Más que una metodología propia de trabajo de Cartier-Bresson, con la cual produjo centenas de imágenes inspiradoras, el instante decisivo es una potente herramienta de comunicación con la cual el fotógrafo definió un estilo único y particular y es, todavía, importante instrumento de análisis pudiendo ser desdoblado y relacionado a varios otros conceptos. El instante decisivo en la época de su concepción fue visto como un nuevo paradigma en el hacer fotográfico y se asienta en la idea de que hay un momento huidizo que el fotógrafo debe intentar capturarlo: momento este que no pasa de una mínima fracción de tiempo. Así, dada la naturaleza única del acontecimiento, caso el fotógrafo no consiga capturarlo, la imagen será perdida para siempre. Partiendo de esta definición, se encuentran elementos que caracterizarían una estética propiamente fotográfica como la imediaticidad y la irreversibilidad del hecho fotográfico; la unicidad del momento y de la imagen; la existencia de una temporalidad propia de la imagen fotográfica; la presencia del banal y del espontaneo en la fotografía; la relación entre sensibilidad y técnica del fotógrafo en la composición de la imagen. Además de eso, esta disertación presenta una discusión acerca de la relación entre el concepto de instante decisivo y la práctica del fotoperiodismo, eso porque, se sabe que Cartier-Bresson fue un de los precursores del fotoperiodismo mundial y que el instante decisivo al priorizar la fotografía callejera fue y sigue siendo una importante herramienta de ese campo de actuación. Al reflejar sobre el concepto de instante decisivo y su influencia en el fotoperiodismo actual se presentó algunos ejemplos de fotógrafos brasileños que reconocidamente se apropian en su composición fotográfica de características de la estética de Cartier-Bresson, como Flávio Damm, Marcelo Buainain y Tuca Vieira. Para pensar las cuestiones levantadas por esta disertación se hace necesario comprender profundamente el concepto de instante decisivo por medio del análisis de las fotografías y de la lectura de artículos y entrevistas del fotógrafo francés; además de profundizarse en los estudios sobre estética y estética fotográfica tanto en el campo de la filosofía como en el campo de la teoría de la comunicación. Así, la metodología se basó en el análisis concreta de la obra de Cartier-Bresson y em pesquisa bibliográfica.

Palavras-clave: Filosofía. Fotografía. Estética. Instante decisivo

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1- Três meninos no lago Tanganyika, Liberia, 1930.
- Figura 2 – Atrás da estação Saint Lazare, 1932 - Imagem original.
- Figura 3 – Atrás da estação Saint Lazare, 1932 - Imagem após o recorte.
- Figura 4 – Às margens do Marne, 1938.
- Figura 5 - Paris, França, 1956.
- Figura 6 – Jovem de bicicleta, França, 1932.
- Figura 7 - Três imagens de Cartier-Bresson.
- Figura 8 - Caxemira, Índia, 1948.
- Figura 9 - Xangai, China, 1948.
- Figura 10 - Grécia, 1961.
- Figura 11 – Roma, 1959.
- Figura 12 - Comemorando a vitória sobre os nazistas, União Soviética, 1973.
- Figura 13 - Museu Nápoles, 1963.
- Figura 14 - Sidewalk Café, Paris, 1969.
- Figura 15 - Sevilha, Espanha, 1933.
- Figura 16 – Simiane-la-Rotonde, França, 1970.
- Figura 17 – Salerno, Itália, 1953.
- Figura 18 – Reprodução da folha de contato das fotografias de Sevilha, 1933.
- Figura 19 - Botafogo, Rio de Janeiro, 1998.
- Figura 20 - Portugal Pequeno, Niterói, Rio de Janeiro, 2001.
- Figura 21 - Lisboa, Portugal, 2002.
- Figura 22 - Estado de Orissa, Índia, 2000.
- Figura 23 - Índia, 2009.
- Figura 24 - Rio Ganges, Índia, Varanasi, 2001.
- Figura 25 – Imagem da exposição Bressonianas, 2009.
- Figura 26 - Ano novo indiano.
- Figura 27 - Praça do Patriarca, São Paulo, 2005.
- Figura 28 - Domingo de futebol, Jericoacoara, Ceará.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	08
1.1 Filosofia e Fotografia: um diálogo possível e necessário.....	08
1.2 O instante decisivo como ferramenta para pensar a estética fotográfica.....	11
1.3 Metodologia.....	13
2. DO CONCEITO DE ESTÉTICA À ESTÉTICA FOTOGRÁFICA.....	18
3. HENRI CARTIER-BRESSON E O CONCEITO DE INSTANTE DECISIVO.....	25
4. POR UMA ESTÉTICA DO INSTANTE.....	41
4.1 O instante decisivo como uma “fábula”	42
4.2 Do “objeto-essência” e do “objeto-realidade”	43
4.3 Do espontâneo à encenação.....	44
4.4 Do banal na fotografia.....	47
4.5 Da imediaticidade do tempo e da imagem.....	50
4.6 Da unicidade do momento e da imagem.....	53
4.7 Da junção entre técnica e sensibilidade.....	55
5. O INSTANTE DECISIVO E O FOTOJORNALISMO CONTEMPORÂNEO	57
5.1 Breve história do fotojornalismo e a influência do instante decisivo.....	57
5.2 “Bressonianos”	64
6. CONCLUSÃO.....	75
REFERÊNCIAS.....	81

1. INTRODUÇÃO

1.1 Filosofia e Fotografia: um diálogo possível e necessário

A singular capacidade do homem de criar imagens para si mesmo e para os outros tem sido, pelo menos desde Platão, um dos temas das reflexões filosóficas e teológicas. Essa capacidade parece de fato algo próprio da espécie humana, pois nenhuma outra espécie anterior à nossa produziu coisas que pudessem ser comparadas com as imagens rupestres da Dordonha, por exemplo (FLUSSER, 2007, p.161).

Nas sociedades ocidentais contemporâneas a experiência visual parece suplantar todas as outras formas de sentir e perceber o mundo. Cotidianamente nossa atenção é solicitada pelas mais diversas manifestações imagéticas, estejam elas estáticas ou em movimento – como na tela da televisão, do cinema, nos cartazes, *outdoors*, revistas ilustradas, etc. Dentre estas, a fotografia merece papel de destaque na cultura moderna, isso porque a cada dia aumenta – tanto em quantidade quanto em qualidade – a produção de imagens fotográficas. Estas, além de nos oferecerem uma experiência estética, influenciam diretamente em nossas percepções e gostos; mesmo que em alguns casos não tenhamos contato direto com o fato que as imagens nos oferecem à observação. Talvez por isso seja cada vez mais urgente entender o papel que estas desempenham em nossa sociedade.

Desde o seu surgimento, no início do século XIX, a fotografia esteve envolta em discussões relativas a sua forma de produção. Isso porque sua invenção trouxe uma forma nova e singular de retratar fatos e acontecimentos do cotidiano, tanto que Benjamin (1992, p.83) afirma que a fotografia foi “o primeiro meio de reprodução verdadeiramente revolucionário”. Temas como a relação entre a imagem produzida e o seu referente (o objeto retratado); a relação entre a fotografia e o real; o real e as suas representações; entre o sujeito e o objeto; entre imagem e memória; se a fotografia se encontra no campo da arte ou da técnica, foram – e ainda são – recorrentemente discutidos em teorias das mais diversas áreas. Apesar de muitas correntes de pensamento tentarem analisar e compreender a forma de relação entre a produção de imagens e o mundo concreto nunca se chegou a uma conclusão acabada e definitiva sobre estas questões. Muito pelo contrário, a “insaciabilidade do olhar fotográfico”, característica apontada por Sontag (2004) como típica da modernidade, mais do que oferecer respostas prontas, oferece subsídios para questionar cada vez mais a sua prática.

É nesse contexto que se insere a chamada “filosofia da fotografia”, termo cunhado por Vilém Flusser, e a partir deste pode-se pensar as imagens fotográficas para além das suas técnicas de produção. Até o início do século XX o pensamento vigente sobre a relação da fotografia com seu referente e da estética fotográfica resumia-se a conceitos mecanicistas que se reduziam a discussões sobre as técnicas e o aparelho em si (a câmera). Quando teoriza sobre a urgência de uma filosofia da fotografia Flusser (2011) se coloca diante destes conceitos mecanicistas e funcionais que se adotou por um longo período da história da fotografia e assume a necessidade de transformação deste modo de ver e pensar a produção das imagens, propondo um diálogo filosófico com a fotografia, pois acredita que o papel fundamental da filosofia seja o de questionar, o de contestar.

Primeiramente, o autor coloca como dever da filosofia da fotografia a crítica à automaticidade dos aparelhos e, ainda, como decorrência disto, a liberdade dos fotógrafos. Liberdade tanto no sentido de sobreposição do fator humano sobre a máquina, quanto no sentido de 'poder de criação'. Flusser (2011) considera inaceitável qualquer concepção que exclua o homem enquanto fator ativo e livre. Assim, a filosofia da fotografia advém da necessidade de que a prática fotográfica seja "conscientizada". Nas palavras do autor:

A conscientização de tal práxis é necessária porque, sem ela, jamais captaremos as aberturas para a liberdade na vida do funcionário dos aparelhos. Em outros termos: a filosofia da fotografia é necessária porque é reflexão sobre as possibilidades de se viver num mundo programado por aparelhos (FLUSSER, 2011, p. 107).

Flusser (2011) oferece um ponto de partida para um modo diferente de pensar o universo fotográfico do que era praticado na época. Partindo desse pressuposto, coloca-se a necessidade de um posicionamento ativo do fotógrafo na produção de imagens enquanto fator preponderante. Analisando o conceito de filosofia da fotografia e corroborando com este pensamento Soulages (2010) afirma que os desafios colocados pela fotografia ao filósofo são fundamentais, pois são existenciais, estéticos e epistemológicos:

Os desafios da fotografia pertencem à esfera da filosofia em geral – são, por exemplo, o real e suas representações, o sujeito e o objeto, o ser e o tempo, a vida e a morte – e da estética em particular – por exemplo, a arte e o sem-arte, a criação e a técnica, o fragmento e a obra, a arte fotográfica e a outras artes. Tal reflexão filosófica permite, assim, interrogar não só a fotografia e a arte, mas também as relações dos homens com o mundo, com as representações e consigo mesmos (SOULAGES, 2010, p.14).

Percebe-se que a filosofia da fotografia questiona e conscientiza a prática fotográfica, não no sentido platônico de redenção da arte pela verdade, mas como uma forma de encarar a fotografia de um ponto de vista mais científico, no sentido de compreender mais a fundo questões como a relação entre a imagem e seu referente, o realismo da imagem fotográfica, e subjetivo encarando o fotógrafo como sujeito participativo do processo fotográfico. Assim, os questionamentos levantados não se resumem à esfera da técnica fotográfica, mas se estendem as relações dos homens (os produtores e receptores de imagens) com o mundo e com as representações do mesmo.

Os questionamentos filosóficos sobre o ato fotográfico podem ser feitos sob diversos aspectos. Em pesquisa realizada como trabalho de conclusão do curso de Filosofia, por exemplo, me propus a questioná-la a partir da teoria de Platão, especificamente o mito da caverna: assim como o filósofo grego questionou as sombras da caverna; o fiz com a fotografia que por muito tempo foi tida como reprodução fiel da realidade¹. A questão central do referido trabalho foi pensar se ainda permanecemos na caverna de Platão nos contentando com meras imagens da verdade ou se estamos aptos a nos desprendermos das correntes e a aprendermos a questionar as imagens que observamos. Isso porque durante muito tempo o poder de autenticação da fotografia se sobrepôs ao seu poder de representação. Foi somente com os estudos empreendidos a partir do século XX, e dentre eles Vilém Flusser, que a fotografia passou a ser reconhecida - pelo menos pelos estudiosos do tema - como uma representação do real construída pelo próprio fotógrafo e não mais como uma retratação fiel dos acontecimentos.

Dando continuidade a esta interface entre filosofia e fotografia, mas alargando a abordagem teórico-prática, nesta presente pesquisa me proponho a adentrar no campo da estética e pensar sobre os elementos de uma estética tipicamente fotográfica. Primeiramente é importante ressaltar que o conceito de estética surge no campo da filosofia para designar a reflexão sobre a arte e mais especificamente sobre o belo. Embora este conceito só tenha sido utilizado pela primeira vez no contexto filosófico em 1735 por Baumgarten – para designar o conhecimento através dos sentidos e que encontra na beleza o seu objeto próprio – sabe-se que os problemas estéticos são tão antigos quanto a própria ciência filosófica. No Ocidente, as questões referentes à estética surgiram ainda na Grécia antiga, especificamente no pensamento de Platão, em cuja obra

¹ Trabalho de conclusão do curso de Filosofia da Universidade Estadual do Ceará (UECE), defendido em novembro de 2012 com o título *As sombras, a máquina e o fotógrafo* e sob orientação da professora Ms. Eliana Sales Paiva.

encontramos a primeira teoria da arte e do belo.

Ao trabalhar com o campo da estética fotográfica, cabe salientar que, ainda sob a influência da filosofia da fotografia e do conceito de “imagem-ato” (DUBOIS, 1993) para os quais se deve pensar a fotografia não apenas no plano teórico, mas questioná-la a partir de sua prática; escolheu-se refletir sobre esta temática a partir da análise da obra do fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson. A escolha desse fotógrafo deve-se ao fato de sua importante trajetória na fotografia entre os anos 1930 e 1970 – e que se estende até hoje – e pela maneira particular de produzir suas imagens que concretamente se traduziu em qualidade estética e artística; além do fato de o fotógrafo ter escrito textos refletindo sobre fotografia e sua metodologia própria de trabalho, qual seja, o conceito de instante decisivo. Este conceito foi utilizado pela primeira vez por Cartier-Bresson em 1952 onde definia a fotografia como “o reconhecimento na realidade de um ritmo de superfícies, de linhas ou de valores; o olho recorta o objeto e o aparelho só tem de fazer seu trabalho: imprimir a decisão do olho na película”. Sendo a pintura a base de seus primeiros estudos – tendo se iniciado na fotografia de fato a partir de 1932 – o francês definia a máquina fotográfica como um caderno de desenho, um instrumento da intuição e espontaneidade, a senhora do instante.

1.2 O instante decisivo como ferramenta para pensar a estética fotográfica

O instante decisivo na época de sua concepção foi visto como um novo paradigma no fazer fotográfico. Com esse instrumento, Cartier-Bresson produziu centenas de imagens inspiradoras não só para outros fotógrafos, mas também para os observadores/receptores de suas fotografias. A sua maneira particular não só de produzir, mas também de pensar suas imagens influenciou toda uma geração especialmente na área do fotojornalismo, tornando-se referência por materializar o momento exato de uma cena. Lissovsky (2008) afirma que o instante decisivo advém como *kairos*, ou seja, pela ocasião e oportunidade. Assim, percebe-se que a estética fotográfica de Cartier-Bresson está associada aos momentos fugazes, espontâneos e que emanam sentimento. Essa espontaneidade, inclusive, rendeu ao fotógrafo comparações com as figuras do *flâneur* e do *arqueiro zen*, como veremos no segundo capítulo. No entanto, como estética o momento decisivo não é uma fórmula, ele é sentido tanto pelo fotógrafo quanto pelo observador da imagem. Assim, este conceito exige do lado do fotógrafo o domínio da

técnica e um olhar acurado para que seja possível identificar dentro do desenvolvimento da cena aquele momento que seria o ápice do acontecimento.

Partindo do pressuposto de que “a confrontação às obras é primordial, pois, é ela que alimenta o pensamento: é ela que garante a estética” (SOULAGES, 2010, p.124), deve-se partir da análise das obras de Cartier-Bresson e de seus escritos sobre o instante decisivo para pensar a questão específica da estética. Nesse sentido, se buscará analisar algumas características do instante decisivo e seus desdobramentos - como a imediaticidade e a unicidade do ato fotográfico; sua relação com o tempo (instante/duração); a irreversibilidade do tempo e da imagem; a relação entre técnica e sensibilidade; o papel do banal e do espontâneo na construção da imagem; o conceito de instante decisivo como uma construção narrativa - para pensar o campo da estética fotográfica em geral. Isso é possível tomando como base o que Soulages (2010) realiza em seu estudo quando “não separa a fotografia por temáticas ou funções, mas defende uma estética única tanto para a fotografia-reportagem como para a fotografia-arte”.

Dentro desse contexto, algumas questões principais nortearam esta pesquisa, como a relação entre imagem fotográfica e tempo. Isso porque em suas primeiras décadas o procedimento técnico da prática fotográfica exigia longos tempos de exposição e processos de execução. Com o advento do instante decisivo qual o papel da duração no processo de criação da imagem? Outro ponto levantado por este conceito refere-se ao fato de que só há uma oportunidade de capturar o momento exato da cena, ou seja, a escolha operada pelo fotógrafo deve ser certa, haja vista que perdida a oportunidade, perde-se a foto. Nesse caso, tanto o tempo quanto a oportunidade de realização da fotografia são irreversíveis. Outra questão que se desenvolverá no decorrer da pesquisa refere-se ao fato de o instante decisivo transformar a vida cotidiana e o banal em algo que merece ser materializado para posterior contemplação.

Apesar de Cartier-Bresson destacar que a fotografia é uma atividade ambígua e diversa “em que o único denominador comum entre os que a praticam é a ferramenta utilizada”, valemo-nos de seu conceito de instante decisivo e de seus desdobramentos para perceber algumas características próprias da produção fotográfica e pensar o campo da estética fotográfica. Também se discutirá como o conceito de instante decisivo se relaciona ao fotojornalismo contemporâneo. Isso porque este conceito foi concebido como uma prática metodológica e na época de sua concepção serviu de base para fundamentar a prática do fotojornalismo da época já que priorizava a fotografia de rua, as expressões

em lugares públicos, a abordagem da vida social cotidiana, o homem comum, o espontâneo. Esta linguagem própria de comunicação utilizada pelo fotógrafo é referência precursora da reportagem fotográfica onde se busca narrar situações por meio das imagens. No entanto, como este conceito é pensado no fazer jornalístico contemporâneo? Esta discussão será apresentada no último capítulo desta dissertação.

1.3 Metodologia

Meu interesse pela fotografia enquanto objeto de estudo foi precedido por interesses pessoais. Há alguns anos comecei a realizar cursos práticos na área e, ao mesmo tempo em que me aprimorava nas técnicas utilizadas, sentia uma necessidade de refletir sobre o ato fotográfico em si. Como dito anteriormente, a partir de 2012 decidi aliar meus estudos em filosofia a essa vontade de me aprofundar na teoria da fotografia. A partir de leituras como Philippe Dubois; Susan Sontag; Roland Barthes; Boris Kossoy e, especialmente, Vilém Flusser pude perceber a urgência de uma filosofia da fotografia. Ao entrar no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFC essas leituras iniciais se tornaram mais aprofundadas e o arcabouço teórico se tornou mais consolidado a partir de leituras especialmente nas áreas de teoria da comunicação e da imagem. Além disso, cabe ressaltar a importância das leituras e discussões feitas na disciplina *Fotografia e arte contemporânea* feita com meu orientador Silas de Paula que me mostraram a necessidade de traçar novas direções e pensar sobre fazer fotográfico na contemporaneidade, especificamente no campo do fotojornalismo.

No que se refere a metodologia, inicialmente percebeu-se uma diferenciação quanto ao uso das imagens fotográficas em pesquisas, havendo duas formas de encará-las. Na primeira delas, a fotografia é um instrumento da investigação servindo como valor documentário para fomentar estudos que possuam como finalidade a descoberta, análise e interpretação social, como por exemplo, nas áreas de história, antropologia, arquitetura e etnologia. Nesses casos, a imagem fotográfica representa um meio de conhecimento do passado, uma possibilidade de resgate da memória e do contexto sociocultural. Na segunda forma, que é o caso desta pesquisa, a fotografia é o próprio objeto de estudo e se insere na chamada “história da fotografia”. Nesse ramo, mais do que instrumento de conhecimento, a fotografia é o próprio objeto de conhecimento, ela é posta em cheque, é analisada em seus meios de produção e recepção, em suas etapas sucessivas de

tecnologia, os estilos e as tendências de representação; é contextualizada em certo momento histórico.

Ao trabalhar com o campo da história da fotografia – campo tradicional, mas não exclusivo das artes visuais e da comunicação – poder-se-ia tratá-la sob vários aspectos, como sua forma de produção, recepção, o que comunicam, etc. No entanto, primeiramente é importante ressaltar que independentemente da perspectiva adotada, ao se tratar da questão fotográfica, mais especificamente da estética fotográfica devemos partir do confronto com as próprias imagens, e depois, identificar e compreender os problemas por elas colocados para finalmente construir uma problemática (SOULAGES, 2010). Por isso, nesta pesquisa escolheu-se trabalhar com a obra de um fotógrafo específico, o francês Henri Cartier-Bresson. Obviamente que a escolha deste fotógrafo, para além das razões técnicas e metodológicas, deve-se também a minha identificação pessoal como fotógrafo e admiração pelo conjunto da obra do artista².

Inicialmente cabe ressaltar que a escolha do instante decisivo dentro da produção fotográfica de Cartier-Bresson foi uma escolha metodológica. Escolheu-se trabalhar especificamente com a parte de sua obra que tem esse princípio como escopo por reconhecer que este conceito foi o responsável por grande parte de sua reputação e que influenciou gerações de fotógrafos e foi por meio deste conceito que o fotógrafo produziu imagens importantes dentro de sua obra. Especialmente no trabalho como fotojornalista é que a ideia de instante decisivo está mais presente em sua carreira. No entanto, sabe-se que sua obra não se reduz a esse conceito. Clément Chéroux, inclusive, ao organizar uma mostra no Centre Pompidou³, dez anos após a morte do fotógrafo francês, levantou como uma das questões a tese de que não existe um único Cartier-Bresson, mas várias facetas deste: “Ele foi constantemente visto como o homem de um único tipo de foto, aquela do 'instante decisivo'. Nós queríamos demonstrar que existem vários Henri Cartier-Bresson.”

Na década de 1930 Cartier-Bresson é profundamente marcado pelo surrealismo: “não hesita, por exemplo, em desfigurar alguns retratados ao cortar corpos em pedaços

2 Como nos informa Weber (1968) uma objetividade total do conhecimento nas ciências sociais é uma ilusão, no entanto, os valores do pesquisador, adquiridos em sua sociedade e cultura são permitidos e até necessário, mas só até a seleção do objeto de estudo.

3 Um dos mais importantes museus de arte moderna de Paris, o Centre Pompidou, inaugurou uma grande retrospectiva da obra de Cartier-Bresson, com a curadoria de Clément Chéroux, formada por mais de 500 fotografias, desenhos, pinturas, filmes e documentos e foi a primeira retrospectiva consagrada ao artista, na Europa, desde sua morte.

ou deformar proporções empregando ângulos em *ponglé* ou *contra-plongé*". (BARBALHO, 2014). Na segunda metade desta década, "aparece um fotógrafo que se alia politicamente aos comunistas e se interessa pelo cinema como meio de propaganda. O fotojornalista surge apenas em 1947, com a criação da agência Magnum" informa Clément Chéroux. Mas, reconhece-se também que a noção mais regularmente utilizada para descrever um caráter de coerência à sua obra é a do instante decisivo, por isso a escolha metodológica desta categoria.

Sabe-se que a fotografia não é neutra, ao contrário, é produzida a partir da subjetividade de um sujeito e revela um ponto de vista, uma visão de mundo, ou seja, é uma representação particular de um sujeito particular. Como afirma Kossoy (2001, p. 127) "a ideologia determina a estética de representação: os mecanismos de produção e de recepção da imagem são governados por esse princípio". No entanto, ressalta-se que a partir da análise da obra prática e teórica de Cartier-Bresson, relacionada à captação de momentos do cotidiano, não se buscará o *seu* ponto de vista ou *sua* interpretação do mundo, mas buscar-se-á elementos que ajudem a pensar o ato fotográfico em si e o campo da produção de imagens como um todo. Partimos de sua obra, pois esta nos dá pistas importantes para pensar o campo fotográfico já que seu método de trabalho oferece uma percepção estética única e particular. Soulages (2010) reconhece a fotografia como múltipla e complexa, capaz de refletir sobre realidades diversas no entanto, defende ser possível lhe delimitar uma estética única que permitiria abranger as diversas formas de representação que o homem faz de si mesmo e do mundo.

Para refletir sobre as questões levantadas nesta pesquisa fez-se necessário inicialmente compreender a fundo o método de Cartier-Bresson, qual seja, o instante decisivo por meio da análise de suas fotografias e por meio da leitura de seus artigos em livros como *O imaginário segunda a natureza* que traz a compilação de seus principais escritos como "Os europeus"; "O instante decisivo"; e matérias de jornais, como o *Le Monde*. Além disso, fez-se necessário também aprofundar-se nos estudos sobre estética e estética fotográfica tanto no campo da filosofia quanto no campo da teoria da comunicação. Nesse sentido, cabe ressaltar que a interdisciplinaridade é característica desta pesquisa.

No que se refere à análise de fotografias é importante ressaltar a proposta metodológica desenvolvida por Felici (2007) em seu livro *Como se lee uma fotografia* onde estabelece que deve-se direcionar o olhar detalhadamente sobre a imagem a ser

analisada buscando reconhecer nela as características do autor, sua maneira de manipular a cena fotografada e as preferências técnicas. Assim, a análise leva em consideração diversos níveis, desde a materialidade da obra e sua relação com o contexto histórico-cultural até um nível enunciativo⁴. De acordo com o autor, este cuidado deve-se ao fato da análise fotográfica enfrentar uma série de riscos como manter uma relação de analogia com a realidade; pelo perigo ao se assumir que interpretar um texto significa esclarecer o significado intencional do autor ou sua natureza objetiva, sua essência, o que é independente de nossa interpretação; a tendência interpretativa que nos leva a transcender a materialidade do texto icônico. Essa metodologia permite, por fim, uma interpretação global do texto fotográfico, de caráter subjetivo, que percebe a articulação dos aspectos analisados na construção de uma leitura fundamentada, assim como realiza uma observação crítica sobre a qualidade da imagem estudada (FELICI, 2007, p.218). Nesse sentido, é possível realizar uma análise dos detalhes que formam as características de uma obra, revendo sua história, formação, atitude profissional e, especialmente, o resultado de seu trabalho.

No desenvolvimento deste trabalho além de uma análise concreta da obra de Cartier-Bresson a pesquisa bibliográfica foi de fundamental importância. Assim pensadores e filósofos podem ser indicados, como Vilém Flusser com *Filosofia da caixa preta* (2011) ou *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação* (2007) onde no primeiro expõe a filosofia da fotografia como necessidade de ultrapassar as reflexões meramente técnicas e o segundo trata da imagem como codificação da experiência; Gaston Bachelard com *A intuição do instante* (2007) que será crucial para discutir a noção de uma temporalidade própria da fotografia; François Soulages com *Estética da fotografia: perda e permanência* (2010) que traz novos elementos para pensar a estética fotográfica e o próprio Cartier-Bresson, com diversos textos, incluindo-se *O Momento Decisivo*.

4 De acordo com Felici (2007) o primeiro nível denominado *contextual*, passa as informações necessárias sobre a técnica utilizada pelo fotógrafo, o momento histórico da produção fotográfica, o movimento artístico ou escola a que pertence e a busca de possíveis estudos críticos sobre a obra. O segundo nível é o *morfológico*, onde é observado elementos como: o ponto, a linha, o plano, o espaço, a textura, a forma, a nitidez, o contraste, a tonalidade, a escala, a cor, pois participam de uma condição compositiva da imagem. O terceiro nível é o *compositivo* onde se observa a relação dos elementos anteriores de um ponto de vista sintático, incluindo neste nível elementos escalares (perspectiva, profundidade, proporção, lei dos terços) e os elementos dinâmicos (tensão, ritmo). Este nível analisa também como se articula o espaço (recorte, campo/fora de campo) e o tempo da representação. O quarto nível é o *enunciativo*, onde se reconhece que qualquer fotografia é uma representação da realidade e representa um ponto de vista, assim reflete-se sobre a ideologia implícita na imagem e a visão de mundo que ela transmite.

Por fim esta pesquisa está dividida em quatro capítulos. No primeiro deles, intitulado *Do conceito de estética à estética fotográfica*, como o próprio título deixa claro, trará um apanhado geral do conceito de estética, seu surgimento e desenvolvimento dentro do campo filosófico e sua aplicação e necessidade no campo fotográfico. O segundo capítulo intitulado *Henri Cartier-Bresson e o conceito de instante decisivo* trará uma contextualização da vida e obra do fotógrafo francês, uma definição detalhada de seu método de trabalho, além da apresentação e análise de algumas de suas imagens. O terceiro capítulo intitulado *Por uma estética do instante* trará uma análise do instante decisivo aliando-o a outros conceitos correlatos, alguns que podem ser generalizados ao campo da estética fotográfica como um todo e outros específicos a esta metodologia, como por exemplo a estética do irreversível ou a estética do ao mesmo tempo. E por fim, o quarto capítulo intitulado *O instante decisivo e o fotojornalismo contemporâneo* trará uma discussão acerca da relação entre o conceito de instante decisivo e a prática atual do fotojornalismo. Sabe-se que Cartier-Bresson, foi um dos precursores do fotojornalismo mundial e que o instante decisivo ao priorizar a fotografia do cotidiano, a fotografia de rua foi uma importante ferramenta desse campo de atuação. No entanto, cabe perguntar: este conceito é utilizado no fotojornalismo contemporâneo como era no tempo de Cartier-Bresson? Como isso é pensado hoje? São perguntas que fundamentarão este último capítulo.

2. DO CONCEITO DE ESTÉTICA À ESTÉTICA FOTOGRÁFICA

Antes de construir conceitos ou máquinas, enquanto fabricava as primeiras ferramentas, o homem criou mitos e pintou imagens (DUFRENNE, 1982, p.23).

Antes de iniciar propriamente a análise da obra de Cartier-Bresson é necessário contextualizar e compreender o conceito de estética, em geral, e o de estética fotográfica, especificamente. Portanto, este primeiro capítulo é dedicado a um apanhado teórico sobre este conceito, mostrando o seu surgimento dentro do campo filosófico, sua aplicação no campo da fotografia e a importância dos estudos estéticos na sociedade contemporânea.

A palavra estética vem do grego *aesthesis* que significa conhecimento sensorial ou sensibilidade e, como visto na introdução deste trabalho, surge no campo da filosofia enquanto disciplina em 1735 quando utilizada pela primeira vez pelo filósofo alemão Alexandre Baumgarten⁵ em sua obra *Meditações filosóficas sobre algumas questões da obra poética* para designar a reflexão sobre a arte como criação da sensibilidade tendo como finalidade o belo. Apesar da expressão “estética” ser, em certa medida, recente para designar esta área da filosofia as reflexões sobre as criações artísticas já eram tratadas sob outras denominações desde a antiguidade, como por exemplo, “poética” (tradução para *poiesis*, que significa fabricação) entre os gregos e era aplicado não só a poesia, mas também a outras artes, como a pintura, a música e o teatro⁶. Aos poucos a palavra estética foi substituindo a palavra *poiesis* e passou a designar toda a investigação filosófica que tenha por objeto as artes.

Como afirma Jimenez (1999) a estética inaugura sua fase moderna a partir de 1750, mas não se declarou autônoma de um dia para o outro unicamente pela graça do filósofo Baumgarten. Sua fundação enquanto ciência é resultado de um longo processo

5 A Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) é atribuída a importância de trazer o problema da arte e do belo ao centro das discussões filosóficas na primeira metade do século XVIII. Suas principais obras no campo da estética são *Meditações filosóficas sobre algumas questões da obra poética* (1735) e *Aesthetica* (1750-1758).

6 Em qualquer época os filósofos se interessaram pelo problema do belo e pelas regras que supostamente o produzem, procuraram determinar o lugar e a função das artes na sociedade e tentaram compreender os sentimentos que as obras de arte suscitam. A teoria do belo ocupa um lugar importante nas obras de Platão. Aristóteles, por sua vez, é o autor de *Tratado do belo* que, infelizmente, não chegou até nós. Plínio, autor de *História da natureza*, estabelece um panorama da história das artes na Antiguidade. Dion Crisóstomo, autor grego do século I d. C. é um dos primeiros críticos de arte a consagrar um estudo à comparação de méritos entre a escultura e a pintura. Dessa época são também o *Tratado do sublime*, de Longino, e as páginas que Santo Agostinho dedica, em suas *Confissões*, ao problema da criação (JIMENEZ, 1999, p.84).

de emancipação que, pelo menos no Ocidente, concerne ao conjunto da atividade espiritual, intelectual, filosófica e artística, sobretudo a partir da Renascença. A originalidade de Baumgarten consiste em tratar a questão do conhecimento sensível como independente e diverso do conhecimento intelectual (lógica), não estando subordinado ou sendo um grau inferior deste, mas adquirindo relevância e autonomia. O filósofo procurou valorizar o imaginário e o conhecimento sensível; contrapondo-se ao privilégio concedido ao conhecimento racional. Assim, nas palavras de Jimenez (1999, p.24) “a fundação da estética como disciplina autônoma significa que o domínio da sensibilidade torna-se objeto de reflexão. [...] Reconhece-se que a intuição, a imaginação, a sensualidade, até mesmo a paixão podem dar acesso a um conhecimento”. Da mesma forma, Chauí (1999, p.321) afirma que o conceito de estética, entre os séculos XVIII e XIX, pressupunha:

1. que a arte é produto da sensibilidade, da imaginação e da inspiração do artista e que sua finalidade é a contemplação;
2. que a contemplação, do lado do artista, é a busca do belo (e não do útil, nem do agradável ou prazeroso) e, do lado do público, é a avaliação ou o julgamento do valor de beleza atingido pela obra.

Vê-se que nesta época as artes eram relacionadas a sua finalidade de criação do belo e cabia ao público observador avaliar e julgar se tal obra alcançava ou não a sua finalidade. Cabe ressaltar que a definição da estética como “filosofia do belo” sofreu alterações ao longo do tempo, especialmente com os pensadores pós-kantianos que questionaram se o belo seria o único elemento apreciável numa obra. As artes deixaram ser pensadas exclusivamente do ponto de vista da produção da beleza. Assim, ao interesse pelo belo foi acrescido uma nova gama de elementos como o feio, o cômico, a desordem, o sublime, o desagradável, o banal e passa a ser encarada como expressão de emoções, crítica da realidade, atividade criadora, etc. Apesar disso, o belo, como conceito pioneiro na estética filosófica, ainda hoje assume papel importante na teoria filosófica.

Atualmente o conceito de estética é utilizado para designar o conhecimento através dos sentidos e abrange toda a reflexão filosófica que tem por objeto as artes em geral ou uma arte específica. O campo estético se expressa nas imagens da arte e engloba tanto o estudo da criação dos objetos artísticos (produtor) quanto os efeitos que estes provocam no observador (receptor). Assim, se justifica a divisão proposta: estética do artista (fazer)

e estética do espectador (aparecer)⁷. De acordo com Dufrenne (2008) esta disciplina reflete sobre os problemas da criação da obra de arte, o da sua recepção e o do juízo de valor emitido sobre ela.

No caso desta pesquisa, vamos nos ater ao primeiro deles: o da criação. Nesse caso, o conceito de estética é materializado no objeto estético. Dufrenne (1982) o define como o objeto percebido esteticamente: “a obra de arte, através da percepção estética, se torna objeto estético”. Percepção estética cabe salientar, tanto do artista quanto do espectador. Assim, o objeto estético está duplamente ligado ao sujeito e à subjetividade: à do artista que cria a obra e à do espectador que é responsável pela epifania do objeto estético. “O artista expressa seu mundo interior no objeto de modo que, na experiência estética, o espectador tem acesso ao mundo do artista. Daí ser correto nomear o mundo do objeto estético pelo nome do artista: mundo de Racine, Mozart ou Van Gogh” (DUFRENNE, 1982, p.17).

Max Bense em seu livro *Pequena estética* (2003, p.201) justifica o crescente interesse dos estudos estéticos em fotografia e pontua características da estética moderna que a levam a ocupar-se do problema da fotografia: “a estética moderna envolve de maneira crescente os processos técnicos da produção artística e pode mesmo auferir informação estética de sistemas-suportes técnicos”. Sendo a fotografia uma expressão artística cada vez mais produzida e consumida atualmente, entender as bases de sua estética se torna essencial tanto para a produção quanto para a observação das imagens. É por meio da estética que as imagens influenciam o nosso modo de ver e sentir o mundo: provocam transformações sensíveis no olhar, transmitem fatos e acontecimentos e permitem a construção de conhecimento. Nesse sentido,

Sem fundamento, uma estética (da fotografia) é de jure sem valor. Sem fundamento, uma proposição relativa um juízo de gosto é apenas uma afirmação gratuita. É por isso que a busca dos fundamentos de uma estética da fotografia é uma tarefa necessária, filosófica e esteticamente (SOULAGES, 2010, p.15).

A citação acima deixa entrever que o estudo da estética se mostra cada vez mais urgente, pois nas sociedades contemporâneas os processos de aprendizagem e de socialização exigem um conhecimento prévio e um contato mínimo com a linguagem

⁷ Como nos informa Dufrenne (2008) existe uma intercomunicação entre a experiência do espectador e a experiência do artista: não é possível descrever a experiência do espectador sem ter presente, ao menos implicitamente, a experiência do artista.

imagética. Isso porque o significado da imagem fotográfica, ou melhor, da mensagem fotográfica é determinado culturalmente: essa mensagem não se impõe como evidência direta da realidade, mas depende de um compartilhamento ou aprendizado dos códigos utilizados por esta cultura. Cabe ressaltar que, seja ao produzir ou ao contemplar as imagens, os sujeitos os fazem de acordo com sua subjetividade, mas também de acordo com valores, crenças, normas e ideologias compartilhados pela sua cultura. Assim, se verifica a importância do estudo sobre a estética, pois esta ajuda a decifrar, ou melhor, a entender a linguagem fotográfica.

Nesse sentido, o primeiro ponto é desmistificar a possível separação entre estética e comunicação no caso da produção de imagens; como se à estética coubesse apenas a contemplação do belo e à comunicação a transmissão de informação. Ao contrário disso, uma imagem fotográfica não se resume ao seu valor estético, mas agrega também valores cognitivos, comunicacionais, informacionais, etc. Flusser (2007, p.152) afirma que “uma imagem é, entre outras coisas, uma mensagem: ela tem um emissor e procura por um receptor”. Cartier-Bresson, por exemplo, ao falar do instante decisivo deixa claro a sua posição quanto ao valor comunicacional das imagens: “às vezes existe uma única foto cuja composição possui tanto vigor e tanta riqueza, cujo conteúdo irradia tanta comunicação, que esta foto em si; é toda uma história” ou “a foto em si não me interessa, mas sim a reportagem, a comunicação entre o mundo e o homem comum. E há este instrumento maravilhoso, a câmera, que passa despercebida. Pelo visor, a vida é como uma dança!” No caso das imagens, o que é comunicado, ou seja, a mensagem que é transmitida são as representações e interpretações do produtor da mesma. No entanto, da mesma forma, no processo de recepção dessas imagens, o observador a interpreta de acordo com as suas próprias vivências pessoais.

Ressalta-se que desde o seu surgimento até o início do século XX, quando se falava em estética fotográfica, tratava-se de uma referência aos seus elementos técnicos tais como, composição, enquadramento, luz, contraste, escolha do filme e do tipo de revelação, etc. Benjamin (1992, p.125) chega a afirmar que “o que é decisivo em fotografia continua a ser a relação do fotógrafo com a sua técnica”. Quando de sua criação a fotografia relacionava-se especificamente aos meios tradicionais de representação de imagens, como o desenho e a pintura e inicialmente reproduzia os padrões estéticos da pintura, relativos a temática e a composição⁸ (FABRIS, 2008). Essa

8 A autonomia conquistada pelo código fotográfico não estaria desvinculada das transformações do código

concepção de estética fotográfica, exclusivamente técnica, nasceu junto com a própria fotografia, e acompanhou-a durante o tempo em que a fotografia ficou fora do campo artístico⁹. Contudo, a estética como apreensão do mundo baseada na experiência sensorial não pode ser resumida a aspectos técnicos. Hoje não há dúvidas de que a experiência estética relaciona-se intrinsecamente à sensibilidade. No entanto, no caso da estética fotográfica, a técnica também se faz importante: “a cultura técnica é um elemento necessário da experiência estética” (DUFRENNE, 1982, p.251). Ao tratar desta temática, Flusser (2011, p. 40) chega a conclusão que o homem (fotógrafo) e o aparelho (câmera fotográfica) trabalham conjuntamente, pois “o aparelho só faz aquilo que o homem quiser, mas o homem só pode querer aquilo de que o aparelho é capaz”.

Ao tratar da questão específica da estética fotográfica Soulages (2010) argumenta sobre a necessidade de fundamentá-la na razão, isto é, encarar a produção e os efeitos estéticos da fotografia como uma atividade reflexiva. Além de reflexiva, é por meio da estética que se insere a fotografia no campo da arte, da comunicação e por consequência, do conhecimento. Mais uma razão da necessidade do estudo das imagens na atualidade, haja vista o seu papel essencial no entendimento e interpretação do passado histórico e social. Isso porque, como afirma Kossoy (2001, p.28) “desaparecidos os cenários, personagens e monumentos, sobrevivem, por vezes, os documentos”. No entanto, assim como ocorre com outros tipos de instrumento de conhecimento deve-se primeiramente questionar o que a câmera registrou e não apenas aceitar o mundo tal qual ele aparenta ser. Deve-se inicialmente questionar o contexto de produção das imagens, quais os fatores e agentes envolvidos.

Cabe ressaltar que, apesar de situar e interpretar a imagem em sua estética peculiar, o agente responsável por uma interpretação deve ter em mente que mesmo esta está inserida em um contexto cultural mais amplo. Isso porque o significado da imagem

pictórico. As mudanças na sensibilidade plástica atribuídas a fotografia estariam calçadas nas experiências que pintores, desde o século XVI, vinham realizando fora do grande circuito de consumo da época. A análise dos primeiros ensaios fotográficos mostrará facilmente que, de início, o novo invento se pauta, sobretudo por um repertório derivado da tradição pictórica – retratos, paisagens, naturezas-mortas. Se tal imagística é uma consequência natural da derivação artística dos primeiros fotógrafos, não se podem esquecer, porém, as razões técnicas que estão na base dessa atitude. Os longos tempos de exposição e a consequente necessidade de imobilidade do modelo faziam com que a fotografia tivesse que restringir o alcance de suas possibilidades de registro, conformando-se, a princípio, a composições já consolidadas no imaginário artístico da sociedade oitocentista (FABRIS, 2008, p.174).

⁹ A tentativa de dar à fotografia o estatuto de obra de arte foi uma preocupação comum a inúmeros fotógrafos a partir de meados do século XIX. De acordo com Dubois (1993), ainda durante o século XX a questão de se a fotografia seria arte ou não se tornou ultrapassada. Desse modo, se na época de seu surgimento, a fotografia não alcançou a alçada de arte; hoje esta é vista como uma das mais frutíferas formas de expressão artística.

fotográfica, ou melhor, da mensagem fotográfica – como já mencionado, dado tanto pelo fotógrafo quanto pelo espectador – é primeiramente determinado culturalmente. Quando menciona que a imagem fotográfica depende, além de outros fatores, das circunstâncias de sua produção Dubois (1993) nos dá subsídios para refletir quais seriam as conjunturas envolvidas nesse processo. Poderíamos dizer que são tanto as circunstâncias subjetivas determinadas pelo ponto de vista do criador da imagem e seus objetivos, mas também, circunstâncias culturais determinadas por fatores ideológicos, valores e crenças compartilhadas. Assim, até mesmo no caso de o fotógrafo querer subverter essas regras sociais e chocar com suas imagens; ainda neste caso, essas devem ser de conhecimento coletivo, ou seja, compartilhadas e compreendidas pela sociedade para que possa ser objeto de observação e análise.

Além de ser fundada na razão, uma análise sobre a estética fotográfica deve ser baseada na experiência, ou seja, partir de obras concretas e se basear na análise de suas condições de produção e recepção em um contexto sócio histórico. Isso porque alguns fotógrafos seguem uma linha de produção de imagem peculiar e produzem imagens impactantes e inspiradoras que criam uma estética própria de trabalho, como aconteceu com Cartier-Bresson e Sebastião Salgado, por exemplo. E é exatamente isso que Dufrenne (1982) caracteriza como o valor que o objeto estético revela – e que ele vale ao revelar – é uma qualidade afetiva pela qual se desvela um mundo: o mundo do artista, no caso do fotógrafo. Assim, este sempre estará presente em sua obra.

Nesse sentido, como dito anteriormente, a representação fotográfica reflete não só uma estética inerente a expressão do fotógrafo, mas também uma estética ideologicamente preponderante num particular contexto social e geográfico, num momento preciso da história. “Estética e ideologia são componentes fluidos e indivisíveis, implícitos na representação fotográfica.” (KOSSOY, 2001, p. 139). Pensando no caso da estética fotográfica contemporânea vemos constantemente a opinião pública sendo moldada e manipulada segundo interesses e ideologias que não necessariamente são as de quem a observam. Nesse caso, a publicidade e a propaganda hoje em dia estabelecem padrões de pensamento, gostos e comportamento e tudo isso em função de um ideário estético transmitido também por meio de imagens. Sobre isso nos informa Kossoy (2009, p. 20):

As diferentes ideologias, onde quer que atuem, sempre tiveram na imagem fotográfica um poderoso instrumento para a veiculação das ideias e da conseqüente formação e manipulação da opinião pública, particularmente, a partir

do momento em que os avanços tecnológicos da indústria gráfica possibilitaram a multiplicação massiva de imagens através dos meios de informação e divulgação. E tal manipulação tem sido possível justamente em função da mencionada credibilidade que as imagens têm junto a massa, para quem, seus conteúdos são aceitos e assimilados como a expressão da verdade. Comprova isso a larga utilização da fotografia para a veiculação da propaganda política, dos preconceitos raciais e religiosos, entre outros usos dirigidos.

No entanto, em vez de simplesmente afirmar que estas imagens servem para deturpar a realidade histórica, pode-se na verdade compreender as ideologias que estão por trás dessa atitude. Isso porque o que uma fotografia não nos mostra é tão importante quanto aquilo que ela revela. Isso significa que as imagens fotográficas não podem ser compreendidas separadas do processo de construção da representação que lhe deu origem e que estas mesmas servem como ponto de partida, como pistas, para a análise da realidade, não podendo ser utilizadas de forma ingênua e sem nenhum tipo de análise crítica. Isso porque, como já discutido, as fotografias nos mostram um fragmento da aparência das coisas, das pessoas e dos fatos congelados no momento de sua ocorrência. Além disso, por mais vinculada que a imagem esteja ao objeto que representa, permanece separada dele por ser exatamente uma das formas de representação possível.

Como corolário disso pode-se afirmar que a fotografia possui uma realidade que lhe é própria e que não corresponde necessariamente à realidade retratada ou ao objeto registrado. Trata-se da realidade da imagem, da representação: uma “verdade interior” segundo Dubois (1993) ou “segunda realidade” de acordo com Kossoy (2009). Nesse caso, a primeira realidade seria o próprio evento, acontecimento, personagem no seu contexto espacial e temporal: o passado fixo e imutável. Já a segunda realidade, como dito a pouco, seria a representação desse passado em uma imagem fotográfica também fixa e imutável. Nesse sentido, a “verdade interior” da imagem é determinada não mecanicamente pelo aparelho, mas sim subjetivamente pelo fotógrafo. Assim, a imagem não mais designa uma verdade absoluta ou o próprio real, mas uma verdade relativa determinada por sua própria forma de constituição e recepção, pautada por elementos culturais e ideológicos característicos de uma época e lugar. Por isso, faz-se necessário antes de analisarmos a obra propriamente dita de Cartier-Bresson, conhecer a sua história e o contexto social em que produziu sua obra.

3. HENRI CARTIER-BRESSON E O CONCEITO DE INSTANTE DECISIVO

Fotografar é prender a respiração quando todas as nossas faculdades se conjugam diante da realidade fugidia; é neste momento que a captura da imagem é uma grande alegria física e intelectual. Fotografar é pôr na mesma linha de mira a cabeça, o olho e o coração (CARTIER-BRESSON, 1952).

No capítulo anterior vimos que a estética está associada tanto a aspectos técnicos, que devem ser dominados pelo fotógrafo, quanto a aspectos subjetivos, relativos à sensibilidade. Além disso, a ideologia do fotógrafo, que acaba por ser reflexo da cultura na qual está o mesmo está inserido, assume importância fundamental na construção da imagem. Assim, nesse capítulo vamos nos ater a vida e a obra de Cartier-Bresson para que possamos entender melhor como se deu o processo de construção de sua obra e de seu conceito de instante decisivo, que, como estética, mais do que uma técnica é uma ideologia, uma forma de conhecermos como o fotógrafo interpreta o mundo ao seu redor.

Henri Cartier-Bresson entrou para a história como um dos expoentes mais significativos da fotografia no século XX e como um dos “pais” do fotojornalismo. Nascido em 22 de agosto de 1908 em Chanteloup em Seine-et-Marne, França, Cartier-Bresson foi um amante do mundo das imagens expressando-se por meio de desenhos, pintura, filmes e, claro, da fotografia. Em breve biografia contida no site da *Magnum*, agência de fotografia que ajudou a fundar, consta que o mesmo desenvolveu uma forte fascinação pela pintura – sendo aluno de André Lhote em 1927 e por ele influenciado - particularmente com o surrealismo, tendo sido esta a base de seus primeiros estudos e provavelmente a fonte de equilíbrio geométrico para suas composições fotográficas. “Um dia, poderemos dizer que Henri Cartier-Bresson aprendeu fotografia frequentando a pintura” (ASSOULINE, 2009, p.42). Em 1931, uma foto em especial chama sua atenção, pois “o choca, no sentido mais nobre do termo, e o maravilha por sua beleza inaudita” (ASSOULINE, 2009, p.68). Esta fotografia é da autoria do fotógrafo húngaro Martin Munkacsy (figura 1) e foi publicada na revista *Photographies*. Sobre a imagem Cartier-Bresson afirmou:

De repente entendi que a fotografia podia fixar a eternidade no instante. Essa foi a única foto que me influenciou. Nessa imagem há uma intensidade, uma espontaneidade, uma alegria de viver, uma maravilha tão grande que me deslumbra até hoje. A perfeição da forma, a percepção da vida, uma vibração sem igual. Pensei: bom Deus, podemos fazer isso com a máquina. Senti como um pontapé na bunda: vamos, vai! (CARTIER-BRESSON *apud* ASSOULINE, 2009, p.69)



Figura 1 - Três meninos no lago Tanganyika, Liberia, 1930.

Em 1932, após passar um ano na Costa do Marfim, Cartier-Bresson descobre a Leica iniciando uma longa vida de paixão pela fotografia. Esta máquina, pelo seu pequeno formato, permitiu a agilidade no movimento do fotógrafo, sendo descrita como “câmera mágica e portátil que lhe permitiu converter-se em homem invisível das multidões” e que o acompanhou por toda a sua vida. Nas palavras do fotógrafo: “ela se tornou o prolongamento do meu olho e não me deixa mais”. Em 1933 expôs pela primeira vez no *Julien Levy Gallery*, em Nova York. Em 1934 parte para o México em sua primeira grande viagem na qualidade de fotógrafo onde fica por um ano. No ano seguinte parte para Nova York onde decide parar de fotografar e começa a fazer documentário, tendo aulas com Paul Strand, mas ao encontrar-se com Walker Evans em uma exposição fotográfica não consegue deixar sua arte de lado. Após um ano em Nova York, em 1936, resolve voltar a Paris e começa a fazer filmes como assistente do cineasta francês Jean Renoir, a quem dedicou algumas páginas escritas cheias de humor e afeição. Cartier-Bresson começa a fotografar para o jornal *Ce Soir* em 1937 e ainda produz um filme em 1938 na Espanha (VITOR, 2012).

Com o início da Segunda Guerra, Cartier-Bresson é convocado a fotografar as ações dos soldados franceses. Prisioneiro de guerra em 1940 escapou após sua terceira tentativa, em 1943, e, posteriormente, juntou-se a uma organização clandestina para auxiliar prisioneiros e fugitivos. Em 1945 fotografou a libertação de Paris com um grupo de jornalistas profissionais e logo em seguida filmou o documentário *Le Retour*. Dessa forma, nota-se que além de pintor e fotógrafo, Cartier-Bresson também enveredou pelo cinema.

Em 1947, juntamente com Robert Capa, George Rodger, David 'Chim' Seymour e William Vandivert, Cartier-Bresson funda a *Magnum Photos* - um marco no fotojornalismo e foto-documentarismo mundial - que distribui suas reportagens fotográficas a revistas de vários países, sendo definida da seguinte forma pelo fotógrafo francês: “Magnum é uma comunidade de pensamento, uma qualidade humana compartilhada, a curiosidade sobre o que está acontecendo no mundo, um respeito pelo que está acontecendo e um desejo de transcrevê-lo visualmente”. Nesse mesmo ano, foi nomeado como especialista em fotografia pela ONU.

Entre 1948 e 1950, passou três anos no Oriente (Índia, Burma, Paquistão, Indonésia e China): na ocasião da morte de Mahatma Gandhi na Índia, durante os últimos seis meses do Kuomintang e os seis primeiros meses da República Popular da China¹⁰, e no momento da independência da Indonésia. Em 1952 retornou para a Europa e em 1954 foi o primeiro fotógrafo estrangeiro admitido na União Soviética desde o início da Cortina de Ferro, quinze meses após a morte de Stálin, mas com a condição de vistoriarem os seus negativos antes de sair do país. Em novembro de 1965 acompanha a vida política japonesa contra a Guerra do Vietnã, contra o governo Sato e contra a ratificação do tratado de paz com a Coreia do Sul. Posteriormente fotografa em Cuba, na época governada por Fidel Castro e tendo Che Guevara como Ministro da Indústria. Cartier-Bresson revela que, nesta época, sem poder enviar um fotógrafo americano a Cuba, a *Life* o pediu para fazer essa viagem que o seu passaporte francês tornava possível.

Em 1966 Cartier-Bresson anuncia que deixará a *Magnum*. Em 1967, pela segunda vez o *Louvre* recebe uma exposição sua, de forma mais ampla e grandiosa: “essa exposição é a prova de que a fotorreportagem, ou o fotojornalismo, é uma arte em si mesma” (ASSOULINE, 2009, p.244). A partir de 1968 Cartier-Bresson reduz suas atividades fotográficas. Em 1970 abandona oficialmente a fotografia e retoma sua primeira paixão: o desenho e a pintura. No entanto, é como fotógrafo que ele é conhecido e reconhecido mundialmente. “Pintor e desenhista, ele é apenas um entre milhares de outros, enquanto fotógrafo ele é único e suas fotos tornam visível o invisível” (ASSOULINE, 2009, p.261). Nas palavras de Cartier-Bresson (apud ASSOULINE, 2009, p.259): “A fotografia é, para mim, o impulso espontâneo de uma atenção visual permanente, que capta o instante e sua eternidade. O desenho, por sua vez, com sua

10 De acordo com Vitor (2012) ao cobrir este evento específico, Cartier-Bresson exigiu que as imagens por ele produzidas fossem acompanhadas de legendas por ele criadas para evitar qualquer informação incorreta.

grafologia, elabora aquilo que nossa consciência apreendeu desse instante. A fotografia é uma ação imediata; o desenho é uma meditação”. No ano de 2003 fundou em Paris juntamente com sua esposa e filha, a *Fundação Henri Cartier-Bresson* para a preservação de suas obras e veio a falecer em sua casa em 3 de agosto de 2004, poucas semanas antes de completar 96 anos.

Apesar de enveredar por outros campos artísticos foi na fotografia que Cartier-Bresson alcançou reconhecimento e, dentro desse campo, foi ao popularizar o conceito de instante decisivo e ao pautar suas fotos nessa metodologia de criação imagética que o mesmo fora eternizado. Como dito no início desta pesquisa, a escolha desse conceito foi uma estratégia metodológica e um reconhecimento de que a maior parte de suas obras mais conhecidas baseia-se nele. O conceito de instante decisivo mais do que uma metodologia de trabalho foi uma ferramenta de comunicação por meio do qual o fotógrafo tentava se comunicar. O termo foi utilizado pela primeira vez pelo fotógrafo em 1952 no prefácio do livro *Images à la sauvette*¹¹ (*The Decisive Moment*, na edição americana) ao citar um axioma de Jean-François Paul de Gondy, Cardeal de Retz, ligado à Igreja francesa do século XVII, que dizia: “não há nada neste mundo que não tenha um momento decisivo”. Além disso, de acordo com Lisovsky (2008) o célebre momento decisivo de Cartier-Bresson pode ser ainda compreendido como um eco moderno do “instante pregnante” formulado por Lessing em 1766 quando trata da pintura: “Por suas composições que supõem a simultaneidade, a pintura não pode explorar senão um único instante da ação e deve, por consequência, escolher o mais fecundo, aquele que melhor fará compreender o instante que precede e o que segue”¹².

Na época de sua concepção o instante decisivo apresentou-se como um modo diferenciado de compor uma imagem, isso porque se baseia na ideia de que há um momento fugidivo que o fotógrafo deve tentar capturar: momento este que não passa de uma mínima fração de tempo. Dada a natureza única do acontecimento, caso o fotógrafo não consiga capturá-lo, a imagem pode ser perdida para sempre. Nas palavras de Cartier-Bresson ao jornal *Washington Post* em 1957:

11 O termo francês “à la sauvette” [imagens às pressas] traz o sentido de imagens capturadas de acordo com a oportunidade ou até mesmo de modo furtivo. O prefácio escrito por Cartier-Bresson tornou-se referência para outros fotógrafos.

12 Percebe-se que o conceito de instante decisivo não é algo totalmente inédito, mas foi uma reflexão elaborada e aplicada especificamente ao campo da fotografia a partir de outros conceitos anteriormente formulados.

A fotografia não é como a pintura. Naquela fração de segundo seu olho deve captar uma composição ou uma expressão e você deve seguir sua intuição e tirar a foto. É nesse momento que o fotógrafo é criativo. Épa! O instante! Se você o perde, é para sempre.

Isso significa que o fotógrafo deve estar sempre alerta, pois uma fração de segundo a mais ou a menos pode colocar a perder a sua imagem. Desse modo, o fotógrafo destacava que para se fotografar era necessário um olhar atento, senso de oportunidade, antevisão do futuro, agilidade advinda da experiência e o domínio da técnica. Resumindo, o instante decisivo implica uma escolha no ato de fotografar: “é a própria facilidade de fotografar que a torna extremamente difícil, pois é preciso escolher. Não se pode fotografar como se estivesse atirando num bando de gansos, não dá”. O momentâneo, o fugidio só pode ser capturado naquele instante singular, não há uma segunda chance: “a gente olha e pensa: Quando aperto? Agora? Agora? Agora? Entende? A emoção vai subindo e, de repente, pronto. É como um orgasmo, tem uma hora que explode. Ou temos o instante certo, ou o perdemos e não podemos recomeçar”. Assim, o instante decisivo é uma construção, uma escolha elaborada e esteticamente definida.

Apesar da importância e beleza da obra de Cartier-Bresson serem reconhecidas até hoje e continuar a ser referência para fotógrafos atuais, o conceito de instante decisivo hoje possui muitas críticas, como uma visão romantizada e essencialista da prática fotográfica. No entanto, no momento de sua concepção o conceito apresentou-se como uma quebra de paradigma porque até o início do século XX quando se falava em estética fotográfica tratava-se apenas de seus elementos técnicos, ou seja, a imagem fotográfica dependia apenas do aparelho. O advento do instante decisivo reforçou a importância de se adotar na prática fotográfica elementos até então relegados a segundo plano como a intuição, a sensibilidade, a espontaneidade, enfim, a subjetividade própria do fotógrafo¹³. Para Cartier-Bresson tanto o domínio da técnica e da tecnologia disponíveis quanto a emoção e subjetividade são importantes na composição da imagem fotográfica. Jacques Rancière, em reportagem na Folha de São Paulo dá sua impressão sobre o conceito de instante decisivo:

¹³ Afirma-se que o conceito de instante decisivo reforçou esse processo de reconhecimento e valorização de aspectos subjetivos, mas sabe-se que mesmo antes disso houve fotógrafos e movimentos preocupados em ressaltar os aspectos plásticos e subjetivos da fotografia e não só seus elementos técnicos. Cita-se como exemplo Alfred Stieglitz e o movimento da *Foto-secessão*. Este movimento fotográfico foi iniciado em Nova Iorque em 1902 e agregou fotógrafos e artistas plásticos que reivindicavam o direito da fotografia ser catalogada como uma das belas-artes e esforçaram-se por demonstrar que a fotografia podia ser diferenciada como informação visual e como estética visual, portanto, documento e arte.

Aparentemente é o encontro de certa capacidade técnica com um sonho. Tal capacidade técnica é, sem dúvida, herdeira da norma pictórica clássica. Na época clássica, esperava-se que o pintor, sobretudo o pintor especializado em temas históricos, registrasse o ‘momento pregnante’ da ação, aquele no qual o sentido se esclarecia e a índole das personagens se afirmava. O sonho é o dos tempos românticos: deter o instante que passa, fixar o brilho fugidio dos momentos felizes, de uma felicidade íntima, oposta às ações espetaculares representadas pelos pintores acadêmicos (RANCIÈRE, 2003).

Algumas inferências podem ser feitas a partir dessa conceituação. A primeira delas refere-se à espontaneidade e ao acaso proferidos ao instante decisivo, o que levou o fotógrafo a ser comparado a dois personagens: o *flâneur* e o *arqueiro zen*. Isso porque aonde ia o fotógrafo levava consigo sua câmera, pois acreditava que a qualquer momento poderia testemunhar um instante único e passeava em meio às pessoas e situações com ela engatilhada, “não raro, ocultada por baixo de suas vestes, esperando o momento certo de capturar uma cena geometricamente única” (BONI; HONORATO, 2014). O primeiro desses personagens, o *flâneur*, foi transformado em objeto acadêmico de grande interesse por Walter Benjamin com base nas poesias de Charles Baudelaire e tornou-se figura emblemática da vida urbana ao ser conhecido como alguém que vivencia, experimenta, percorre a cidade sem objetivo aparente, mas que está extremamente atento as pessoas, a história dos lugares por onde passa e as possibilidades estéticas. Segundo Baudelaire o *flâneur* era uma espécie de coletor de efemeridades, surrealidades e poesias presentes no cotidiano das cidades. Ao ser um andarilho observador e ao revelar a potência expressiva nas ruas, Cartier-Bresson influencia muitas gerações de fotógrafos de rua pelo mundo: “eu andava o dia inteiro com o espírito alerta, procurando nas ruas a oportunidade de fazer ao vivo fotos como de flagrantes delitos”.

O segundo personagem está presente no livro *A arte cavalheiresca do arqueiro zen* escrito em 1948 pelo filósofo alemão Eugen Herrigel em que narra sua experiência como discípulo de um mestre Zen com quem aprendeu a arte de atirar com arco durante os anos em que viveu no Japão como professor da Universidade de Tohoku. Em relação ao tema, Lissovsky (2008) afirma que nenhum fotógrafo sentiu-se tão próximo do caçador de imagens quanto Cartier-Bresson. A mística em torno de sua obra, que se confunde com a própria mística em torno da fotografia, fez dele o arqueiro zen em razão de seu sentido superior, visa, de olhos fechados, o instante onde o fortuito encontra seu alvo e explica:

Mas que espécie de caçador é o arqueiro zen? Não segue trilhas, não tocaia sua presa, não lança redes. De certo modo, tanto caça quanto é caçado. Não há outra explicação para que acerte o alvo, a não ser que um enlace primordial tenha sido

fortuitamente estabelecido entre o arco e a meta. São ambos apreendidos numa mesma descontinuidade – tão precisa e aleatória quanto um raio ou uma faísca que salta entre dois eletrodos (LISSOVSKY, 2008, p.88).

Assim como o disparar do obturador para Cartier-Bresson, o arco e flecha do arqueiro zen são parte do próprio sujeito tornando o movimento algo extremamente natural. Outra inferência que se pode fazer refere-se a questão da composição da imagem que, para o fotógrafo, é fruto da união entre elementos técnicos e sensíveis:

Alguém subitamente penetra no campo de visão do fotógrafo. Ele acompanha o caminhante através da sua objetiva. Espera e espera e finalmente aperta o botão e sai com a sensação (embora não saiba bem porquê) de que realmente conseguiu obter alguma coisa boa. Esta sensação, tira uma cópia desta foto, traça sobre ela as figuras geométricas que surgem durante a análise, e vai observar que, se a câmara disparou no momento decisivo, o fotógrafo fixou instintivamente uma composição geométrica sem a qual a fotografia estaria desprovida tanto de forma como de vida (CARTIER-BRESSON, 1952).

Além disso, percebe-se que se o fotógrafo não estiver atento ao cenário ao qual quer fixar em uma imagem e não souber identificar qual o momento exato de apertar o obturador será tarde demais, pois não poderá repetir a cena, nem articular novamente os elementos da composição em questão para voltar a fotografá-la. Diferentemente da pintura, que tem um processo de confecção longo e gradual, a imediaticidade é uma característica marcante do instante decisivo, pois a imagem é realizada no instante exato em que o fotógrafo aperta o obturador. Outra característica que surge desse fato é que a cada apertar do obturador o fotógrafo produz uma imagem única, ainda que seja da mesma cena. Assim, destaca-se a unicidade da imagem fotográfica já que ao captar com precisão um momento-chave de um acontecimento produz-se uma imagem única. Como o instante não se repetirá, também não ocorrerá com a imagem: esta manterá seu caráter único e singular dentro de uma gama de infinitas imagens que são produzidas, ainda que pelo mesmo sujeito.

Como dito anteriormente, mais do que revelar um objeto ou conteúdo do passado, uma imagem revela o mundo do próprio fotógrafo. Isso é marcante no caso de Cartier-Bresson que construiu em torno de si uma metodologia própria de criação que além de auxiliar a sua produção revela muito do seu pensamento sobre o fazer fotográfico. O fotógrafo reconhece a importância de uma identidade própria de trabalho ao afirmar: “o fotógrafo procura identidade para o seu retratado, e tenta também encontrar uma expressão para si mesmo”. Além de apresentar e discutir o conceito de instante decisivo é

importante observar como este se materializa na obra fotográfica de Cartier-Bresson. Antes de iniciarmos a observação de algumas de suas imagens cabe mencionar ainda que no que se refere a composição da imagem o fotógrafo possuía quatro regras básicas: nunca cortar as fotografias na ampliação; sempre fotografar em preto-e-branco; nunca usar flash (apenas luz natural é admitida) e não usar efeitos nem na revelação nem na ampliação fotográfica.

Contrário ao recorte de fotografias, apenas em duas situações o fotógrafo permitiu que suas imagens fossem recortadas. Uma delas viria a ser uma de suas fotografias mais famosas: um homem saltando sobre uma poça d'água, intitulada "Atrás da estação Saint Lazare". Na fotografia original (figura 2) havia um obstáculo no canto esquerdo da imagem, entre a câmera e o objeto. As marcas a caneta, que ele próprio fez na imagem impressa, indicam onde deveria ser feito o recorte. Após o recorte feito, diretamente no ampliador, a cena intencionada pelo fotógrafo ficou mais valorizada, pois foram retirados da fotografia elementos que pouco contribuíam para sua composição harmônica (figura 3) (BONI; HONORATO; 2014, p. 7).



Figura 2 – Atrás da estação Saint Lazare, 1932 - Imagem original.



Figura 3 – Atrás da estação Saint Lazare, 1932 - Imagem após o recorte.

Definitivamente o recorte não era uma opção para Cartier-Bresson, pois ele acreditava que alguns elementos soltos no fotograma, vistos por alguns como ruídos, faziam parte da realidade e deveriam ser mantidos na composição. Assim, retirá-los, por meio de recortes era deturpar a realidade. O caso citado configura-se como uma raríssima exceção. A espontaneidade e a beleza da composição desta imagem justificam o fato de

ser uma das mais famosas do fotógrafo. A imagem retrata o momento exato em que o homem pula sobre a poça e o fotógrafo captura-o em pleno ar. Utilizando a regra dos terços, Cartier-Bresson conseguiu dar a impressão de que o sujeito estivesse caminhando sobre a linha da água que divide os dois quadrantes. As linhas verticais do terço nos levam ao cume do telhado à esquerda e a uma chaminé a direita. O leve desfoque no sujeito nos mostra seu movimento em ação, a composição é dinâmica e espelhada no quadrante inferior. Os reflexos na água, tanto do homem que salta quanto das grades atrás dele criam uma simetria na imagem. Um ponto interessante nesta imagem é o cartaz que aparece à esquerda do homem no qual se observa a figura de um acrobata que também salta e acaba espelhando a cena principal. Percebe-se que o instante fotográfico só foi possível naquele momento e em nenhum outro. A seguir apresenta-se algumas imagens de Cartier-Bresson e impressões sobre as mesmas no que se refere à composição e aos traços que podem ajudar a visualizar a materialização do instante decisivo.



Figura 4 – Às margens do Marne, 1938.

Sem jamais esquecer sua formação como pintor, Cartier-Bresson se apropria das referências do passado para retratar trabalhadores parisienses à beira do lago Marne (figura 4); a composição nos remete a Manet. Cartier-Bresson ao retratar este momento do cotidiano cria uma imagem que parece informal, mas é profundamente simbólica, pois remete a uma atividade rotineira de uma época de incertezas na França decorrente da ameaça do fascismo na década de 1930. Todas as pessoas da foto estão de costas para o fotógrafo e os olhares voltados para frente. A espontaneidade dessa imagem é fundamental ao conceito de instante decisivo: pratos e garrafas vazias no chão contribuem para a sensação de relaxamento e gula.

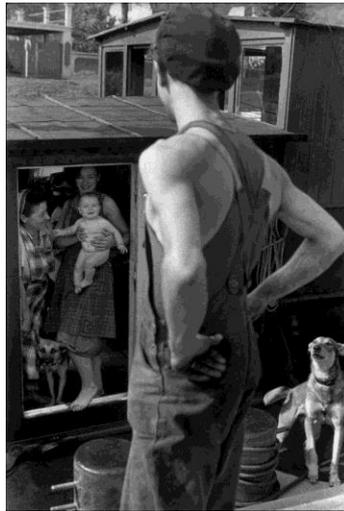


Figura 5 - Paris, França, 1956.

Vemos com essa imagem que nem sempre a composição e a preocupação com a geometria são tão claras na obra de Cartier-Bresson. A priori, o retrato de uma família típica francesa não nos mostra muito, mas se olharmos com atenção podemos ver o triângulo perfeito formado pelos olhares dos personagens na imagem (figura 5). O homem e a mulher mais velha olham para o bebê, a mulher mais jovem e o do cachorro retorna o olhar para o homem. Além disso, percebe-se a presença das formas geométricas nas janelas e portas da construção. Nosso olho passeia por toda a imagem tentando identificar seus signos e significados.



Figura 6 – Jovem de bicicleta, França, 1932.

Esta imagem constitui-se em umas das mais conhecidas e divulgadas de Cartier-Bresson (figura 6). No entanto, pensar que esta imagem é excepcional somente pela presença do ciclista seria uma redução do valor dessa imagem. Além do dinamismo, fica muito claro que o fotógrafo compôs esta imagem com muito cuidado e esperou. Esperou até que algo pudesse acontecer, e aconteceu; o surgimento do ciclista em movimento que

termina se convertendo em *punctum* de Barthes, ou seja, consegue atingir profundamente o observador da imagem. Além da preocupação em criar algo do seu agrado, uma composição (espaço) em seção áurea, Cartier-Bresson somou o movimento (tempo) formando uma imagem complexa, de modo que o instante decisivo transcenda o tempo para somar-se ao espaço.



Figura 7 - Três imagens de Cartier-Bresson.

Nessas três imagens, Cartier-Bresson demonstra uma composição de retratos mais livres, mas não sem se preocupar com o instante decisivo (figura 7). Para isso, cria espelhismos entre as imagens que dialogam com o desenho/pintura/escultura que os cercam. É como se as obras falassem um pouco dos sujeitos, do seu dia a dia e como levam a vida. Antes de ser simplesmente um retrato ensaiado, o fotógrafo se preocupou com a direção de luz e de seus modelos para que esses ficassem bem enquadrados na composição.



Figura 8 - Caxemira, Índia, 1948.

Nessa imagem, que apresenta mulheres muçulmanas nas encostas do Hari Parbal Hill orando em direção ao sol nascente por trás dos Himalaias (figura 8), Cartier-

Bresson preocupa-se especialmente com a posição do horizonte dentro do quadro. Uma das regras mais básicas de fotografia recomenda que essa linha não se encontre no meio da imagem, porém percebe-se um jogo com a composição. Outra grande preocupação foi colocar as zonas de maior interesse nos pontos de ouro da imagem, na linha do terço onde se encontram as duas pessoas de pé. Destaca-se na cena o posicionamento da mão da mulher em oração com o Himalaia logo acima, em equilíbrio e alinhamento. Além disso, o contraste das cores define a imagem.



Figura 9 - Xangai, China, 1948.

Longe de ser uma das melhores fotos de Cartier-Bresson, devido a sua reputação perfeccionista, a composição dessa imagem nos conta muito do que se passava no momento em Xangai: como o valor do papel-moeda afundou, o Kuomintang decidiu distribuir 40 gramas de ouro por pessoa fazendo com que milhares de pessoas saíssem as ruas e esperassem em longas filas por horas. Na ocasião, dez pessoas foram esmagadas até a morte. Os vários pontos de desfoque indicam a luta frenética por um lugar na fila (figura 9). Contudo, em vez de prejudicar a imagem dá um efeito dinâmico à cena como se o estresse sofrido pelos retratados reverberasse no fotógrafo. Os braços entrelaçados formam uma série de formas triangulares que lembram a preocupação do fotógrafo com a geometria. O emaranhado de corpos sem nenhuma referência nos faz lembrar que o fotógrafo não abandonou seu senso surrealista.



Figura 10 - Grécia, 1961.



Figura 11 – Roma, 1959.

Apesar da primeira ser em paisagem e a segunda em retrato, estas duas imagens possuem uma composição semelhante e fica claro a preocupação do fotógrafo com a perfeita geometria da imagem: as luzes naturais tomam formas e se juntam às formas das construções, fazendo um jogo entre linhas por intermédio da luz e contrastes. Além disso, em ambas aparece uma criança no centro da imagem. Na primeira delas (figura 10), a criança aparece correndo ao fundo da imagem e na sombra. Já na segunda (figura 11) a luz no chão é ideal e a criança passa correndo exatamente por cima desse reflexo no chão. Nota-se também em ambas as imagens várias formas geométricas, especialmente quadrados e retângulos formadas pelas paredes, janelas e mesmo a luz que incide no chão, complementando esse instante único na composição das duas imagens.



Figura 12 - Comemorando a vitória sobre os nazistas, União Soviética, 1973.

Esta é outra imagem que demonstra o instante máximo em que surge uma criança em meio ao alinhamento de um grupo de soldados para a comemoração da vitória sobre os nazistas (figura 12). O olhar é levado a seguir o alinhamento da fila formada pelos soldados e termina na imagem da menina que segura o que parecem ser flores, demonstrando uma dualidade entre a guerra e a inocência e quebrando o rigor do ato retratado.



Figura 13 - Museu Nápoles, 1963.



Figura 14 - Sidewalk Café, Paris, 1969.

Na primeira imagem (figura 13) a escuridão da cena submerge os quatro personagens (pessoas e estátuas) que estão todos em relação uns com os outros. As estátuas têm uma vivacidade tal que parecem estar observando os dois espectadores, e não sendo observadas. Na segunda imagem, a famosa cena do beijo no café, o fotógrafo conseguiu capturar o momento exato do beijo do casal e percebe-se que o olhar do cachorro se volta para eles (figura 14). Observa-se em ambas as imagens a simetria adquirida por meio do jogo de olhares entre os personagens.



Figura 15 - Sevilha, Espanha, 1933.



Figura 16 – Simiane-la-Rotonde, França, 1970.

Nas duas imagens acima a maioria dos personagens são crianças. Na primeira delas (figura 15) as crianças estão enquadradas após o buraco na parede que serve tanto para observar a cena como para emoldurá-la. As crianças brincam em meio a escombros demonstrando a situação precária do local e ao mesmo tempo a indiferença das mesmas ao local em que estão e suas condições. Em primeiro lugar aparece a criança de muletas e o grande grupo que a segue. Na segunda imagem (figura 16) as duas crianças em primeiro plano, uma de frente para a outra, trocam olhares, enquanto que as duas meninas ao fundo estão diametralmente opostas. Tem-se aí um equilíbrio de volumes, linhas e planos, formado pela posição dos personagens na cena e pelas formas geométricas da própria construção.

A partir da observação de algumas de suas imagens, pode-se perceber as características anteriormente descritas em cada uma delas. Sendo sua principal marca, o flagrante instantâneo está presente em todas essas imagens seja no salto aparentemente apressado do homem ainda ao ar, com seu reflexo perfeito na água e ainda capturando os semicírculos na água; a distribuição das crianças brincando, vistas pelo buraco no muro e indiferentes ao local em que estão e suas condições; a mulher levantando as mãos para o alto em sua reza, tendo ao fundo a montanha do Himalaia e o contraste das cores definindo-a; a menina em meio à fila de soldados alinhados, quebrando a seriedade do momento; a criança que corre apressada por entre casas; os retratos de personagens que de alguma forma conversam com os desenhos ou pinturas ao seu redor; o momento exato do beijo do casal, etc. Em algumas imagens a duração da cena é rápida em relação a captura do instante, o que demonstra um olhar atento para conseguir capturar tais momentos, como mais uma vez o salto sobre a água, a bicicleta que passa, a criança que corre. Mas às vezes Cartier-Bresson teve que ser paciente e esperar pelo momento exato de apertar o obturador. Muitas das suas fotografias capturam momentos de ação e movimento, levando algumas pessoas a acreditarem que o instante decisivo estaria necessariamente relacionado a captura desses momentos de ação. No entanto, o que caracteriza o instante decisivo é a imagem capturada no momento do flagrante, no ápice de um acontecimento, no momento dado pelo acaso, fosse ele em movimento ou estático.

Como dito anteriormente, percebe-se também a partir da observação das fotografias acima a preocupação do fotógrafo com a composição da imagem, com a simetria e geometrização, sempre em busca de uma organização, seja na troca de olhares entre os personagens; a criança que corre centralizada na cena entre as sombras ou luz da rua; as linhas e formas das mulheres rezando, o alinhamento dos soldados, etc.

Percebe-se uma atenção especial ao enquadramento e a integração das linhas (verticais, horizontais e diagonais), curvas, sombras e luzes e formas geométricas (triângulos, círculos e quadrados) nas composições. Sobre a importância dada a composição o fotógrafo é enfático: “uma fotografia é para mim o reconhecimento simultâneo, numa fração de segundo, por um lado, da significação de um fato e, por outro, de uma organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem este fato” (CARTIER-BRESSON, 1952). Assim, o treinamento estético de seu olhar o tornou capaz de detectar agilmente composições de simetria perfeita. Sobre isso Barros (2011) nos informa que “a preocupação com a composição de Bresson resolve-se com a geometrização da cena que é, ao final das contas, uma das estruturas do mesmo regime heródico. A simetria e a geometria têm aí seu reino e encontraram nas fotografias de Bresson um veículo”.

Além disso, pode-se perceber que o ponto de vista da maioria das suas fotografias é na altura dos olhos, projetando uma maior naturalidade a cena. Na maior parte das imagens que ele capturou os personagens estavam alheios à sua presença e ao fato de estarem sendo fotografadas, demonstrando sua total discrição e reserva no ato de fotografar. Outra característica marcante na obra de Cartier-Bresson e que pode ser facilmente percebida é o fato de sempre fotografar em preto-e-branco. O fotógrafo justificava sua resistência ao uso de cores devido a limitações técnicas. No entanto, com os avanços da tecnologia do filme colorido, o fotógrafo teve que modificar sua argumentação, propondo uma renúncia às cores por uma questão de princípios, pois considera que a cor pertence à pintura, afastando a fotografia de sua estrutura: “A emoção, encontro-a no preto-e-branco: ele transpõe, é uma abstração, não é normal. [...] A cor, para mim, é o campo específico da pintura” (CARTIER-BRESSON *apud* SOULAGES, 2010, p.46). Percebe-se também que algumas imagens não são tão nítidas, como no caso da bicicleta, por sempre utilizar a luz natural.

Após essa apresentação do conceito de instante decisivo e da análise de algumas imagens de Cartier-Bresson, parte-se no próximo capítulo para o aprofundamento de suas características e relação com conceitos correlatos.

4. POR UMA ESTÉTICA DO INSTANTE

Toda fotografia tem sua origem a partir do desejo de um indivíduo que se viu motivado a congelar em imagem um aspecto dado do real, em determinado lugar e época. [...] O homem, o tema e a técnica específica são em essência os componentes fundamentais de todos os processos destinados à produção de imagens de qualquer espécie (KOSSOY, 2001, p.36).

Sabe-se que a produção de imagens em geral, e a fotografia especificamente, são mediações entre o sujeito – seja ele o criador da imagem ou seu receptor – e o mundo. Esta mediação é exclusivamente humana não podendo existir fora da linguagem e seu propósito é dar significado ao contexto social no qual se está inserido. A fotografia, por exemplo, possui uma linguagem própria: eminentemente visual. Este tipo de linguagem não é nem evidente, nem universal, fazendo-se necessário ter um contato mínimo com os códigos próprios da fotografia que são compartilhados social e culturalmente. Assim, é dentro de um contexto cultural específico que ela alcança seu sentido último. Como afirma Dufrenne (2008, p.131) da mesma maneira que “é necessário aprender o léxico e a gramática para compreender uma língua, é preciso ter alguma ideia do código próprio de cada arte para aguçar a percepção”. Cabe salientar que este fato serve não só para a percepção, mas também para a produção de imagens.

Os sentidos e significações da fotografia são construídos e usufruídos por meio da estética. Do lado do criador da imagem é a estética que permite que ele agregue técnica e sensibilidade na construção da imagem e comunique suas intenções ao público. Do lado dos observadores é por meio da estética que estes conseguem fruir a imagem, pois são os elementos formais que se apresentam primeiramente; agregando-se a esses as próprias emoções de cada observador. Assim, à estética fotográfica estão ligados os significados da imagem e as emoções particulares dos sujeitos. Como foi visto no primeiro capítulo, é por meio da estética que as imagens influenciam a nossa maneira de ver e sentir o mundo, transformando nosso olhar, transmitindo informações e permitindo a construção de conhecimento. O instante decisivo mais do que uma ferramenta de produção de imagens é uma estética fotográfica associada a captura de um momento exato de uma cena e traz embutido algumas características que merecem destaque. A seguir trataremos detalhadamente algumas destas características da estética própria do instante decisivo e como estas se relacionam com a fotografia de forma geral.

4.1 O instante decisivo como uma “fábula”

Assim como todos os outros campos artísticos a fotografia é uma construção, o que significa que a mesma não é neutra, ao contrário vem sempre carregada de aspectos subjetivos. A partir disso, o fotógrafo não só pode, como deve construir uma estética própria de trabalho, buscando uma identidade. Algumas vezes esta lhe é tão peculiar que os observadores identificam rapidamente o produtor daquela imagem e sua estética acaba por virar referência e influenciar o seu campo artístico de forma geral, como aconteceu no caso de Cartier-Bresson, que apesar de possuir imagens sob outras perspectivas como imagens de paisagens e surrealistas, ficou conhecido principalmente pelas imagens realizadas sob a perspectiva do instante decisivo.

Cabe salientar que o instante decisivo constitui-se primeiramente como um discurso fotográfico criado por Cartier-Bresson em torno de sua produção. Cunhado no início do século XX, época em que a estética fotográfica ligava-se a fatores técnicos, apresentou-se, como já mencionado, como uma quebra de paradigma ao priorizar a emoção, o espontâneo e a criatividade do fotógrafo. Soulages (2010) descreve este conceito como uma “fábula” não no sentido de ser uma mentira, mas como uma narrativa própria construída em torno da produção de imagens e que, como toda narrativa, possui seus limites, mas também revela um ponto de vista particular. A autora (2010, p. 39) explica:

Tal fábula pode ter ares teóricos, e até teóricos; isso, afinal de contas, não é o que predomina. Ela é, em primeiro lugar, palavra ligada, diretamente ou não, conscientemente ou não, ao imaginário, ao simbólico e ao inconsciente. É esse alimento meta-artístico que autoriza, fecunda e racionaliza a prática específica e particular de um artista. Sem essa palavra o que ele diz a si mesmo e nos diz, o artista não poderia produzir sua obra da maneira como a produz. Reconhecer essa fábula em sua especificidade não tem por consequência uma redução da obra, mas nos obriga a compreender que o artista é também habitado pelo quimérico, pelo fictício, pelo imaginário, pelo irreal, em resumo, pelo romanesco – isto em sua obra, em seu dizer e em seu ser.

Percebe-se que o instante decisivo enquanto uma fábula, uma narrativa possui uma função prática estética, ou seja, é um discurso elaborado para fomentar a prática fotográfica; constituindo-se, portanto, em uma metodologia de trabalho. Essa narrativa possui uma coerência interna que se tornou cada vez maior ao longo do tempo e tornou possível sua prática na medida em que o cerne desta fábula ou desta narrativa é exatamente captar um acontecimento característico de uma situação, ou o Acontecimento

característico. Assim, esta fábula representa a ideia que Cartier-Bresson tem da fotografia, da estrutura da imagem e do tempo. Ressalta-se aqui a ambiguidade em relação ao tempo: é ele que permite e sustenta o instante decisivo já que é a captura de um momento exato, um “tempo” específico, mas concomitantemente a isso Cartier-Bresson afirma que o tempo é um dos principais adversários do fotógrafo, o tempo que passa, transforma, destrói, leva à perda. Assim, é necessário “lutar” contra o tempo e simultaneamente extrair o instante expressivo e decisivo desse fluxo temporal, ou seja, apoderar-se desse mesmo instante.

Acrescenta-se que esta narrativa contribui para dar legitimidade a obra de Cartier-Bresson ao se popularizar e servir de inspiração para outros fotógrafos até hoje. Soulaiges (2010, p.45) afirma que somente aqueles que querem imobilizar esta narrativa e segui-la mecanicamente não pode entendê-la em sua própria natureza: “eles confundem fábula e teoria”. Outra característica desta fábula é ser idealista, ao tentar captar a “essência” de um fato, como veremos a seguir.

4.2 Do “objeto-essência” e do “objeto-realidade”

O conceito de instante cria uma estética essencialista e uma nova forma de relação com os objetos retratados: o “objeto essência” e como corolário, o “objeto-realidade”. Isso porque Cartier-Bresson procurava captar o acontecimento característico de uma situação, ou seja, a sua essência, como podemos perceber nos seguintes depoimentos: “tinha sobretudo o desejo de capturar numa só imagem o essencial de uma cena que surgisse”; “antes de tudo, gostaria de apreender, no quadro de uma só foto, a essência mesma de uma situação cujo processo se desenvolvesse diante de meus olhos” ou “meu problema é estar dentro da vida. Captar o instante em sua plenitude”. Essas afirmações deixam transparecer a crença do fotógrafo na total objetividade da imagem, ou seja, a imagem fotográfica enquanto “espelho do real”, enquanto instrumento de captura fiel do real e na possível captura da verdade do objeto fotografado.

O conceito de instante decisivo de Cartier-Bresson distancia-se de uma visão eminentemente técnica da fotografia e cria uma maneira particular de fazer e pensar a fotografia, que se quer provocadora de emoções. No entanto, ao querer capturar a essência de uma situação Cartier-Bresson revela uma visão platônica da fotografia.

Assim, fazendo um paralelo ao mito da caverna do filósofo grego, o fotógrafo parece ser o único ser passível de capturar "a essência, que como o prisioneiro da caverna, o homem comum não percebe" (SOULAGES, 2010, p.40). Assim, parece que a fotografia também nos instala como prisioneiros da caverna, vítima da ilusão ao tomar os fenômenos pelo real e as fotos pelos objetos a serem fotografados. No entanto, se levarmos em consideração que a imagem fotográfica é uma construção temporal veremos que a noção de essência não é totalmente aplicável ao campo imagético, como observa Soulages (2010, p46-47): "ao se acreditar fotografar um objeto-essência, capta-se apenas uma imagem de um fenômeno temporal e temporário. Atingir o objeto-essência é fotograficamente impossível". Por ser uma interpretação e uma releitura do mundo a partir da subjetividade de cada sujeito, a fotografia não permite a captura do que seria a 'verdade absoluta' do momento ou cena retratada, mas sim um ponto de vista possível. Portanto, a fotografia não seria capaz de capturar a essência de um fato em razão da contraposição existente entre a essência eterna e a imagem temporal. Da mesma maneira não seria capaz de captar o real literal, mas seria uma forma de interpretação desse mesmo real, como veremos a seguir.

4.3 Do espontâneo à encenação

No contexto de discussão empreendido a partir do conceito de instante decisivo outro fator que pode ser posto em questão refere-se ao fato de Cartier-Bresson priorizar o espontâneo: o carregar de quadros ou garrafas, o pular uma poça, o beijo do casal enamorado, etc; chegando a aconselhar ao fotógrafo "nunca encenar, senão não se trata mais de fotografia, mas de teatro". Nesse contexto, pode-se considerar duas formas distintas quanto ao modo de construção da imagem: uma refere-se a uma realidade pré-existente, o cotidiano social, a rua; a outra refere-se a manipular a composição presente na imagem, encenando-a. O que diferencia uma postura da outra – a espontaneidade da encenação – talvez seja o trabalho conceitual antes da materialização da imagem, isso porque ao sair caminhando pela rua nunca se sabe o que pode encontrar e cabe unicamente ao fotógrafo estar atento ao seu entorno para descobrir uma cena banal que possa ser transformada em imagem. No segundo caso há todo um trabalho de pré-produção da composição da foto, com cada elemento pensado detalhadamente e ainda, a direção com o posar e o encenar dos possíveis personagens presentes na imagem.

No entanto, se formos pensar algumas áreas específicas da fotografia contemporânea perceberemos que essa dicotomia se faz presente ainda hoje. Por exemplo, esse preceito da encenação no caso das áreas ligadas ao fotojornalismo e à documentação fotográfica interfere diretamente na validade da informação, isso porque ainda hoje a fotografia como representação fiel da realidade é uma perspectiva geralmente aceita de modo acrítico por uma parcela do público e da própria comunidade jornalística e faz parte da estrutura do fotojornalismo. Já no caso da fotografia publicitária, a encenação é parte integrante de sua constituição já que tudo é preparado ao pormenor: as cores, o enquadramento, o cenário, o ator publicitário, a luz, os reflexos, entre outros¹⁴. Esta é uma das grandes diferenças que existe entre o fotojornalista e o fotógrafo publicitário: enquanto o segundo pode escolher e estudar os melhores planos, enquadramentos e montar cenários e estúdios para trabalhar; o fotojornalista ou capta a situação no momento certo, e único, ou então perde a oportunidade. Assim, o fotojornalismo vive do instante, do acaso, da capacidade intuitiva do fotógrafo de conseguir captar o momento marcante daquilo que presenciou. Como Georges Péninou (s/d) defende, o fotojornalista capta uma cena cujo sentido intuiu, mas essa mesma cena pré existe ao sentido. Por seu turno, o fotógrafo publicitário constrói uma cena à volta de um sentido, ou seja, neste caso, o sentido pré existe à cena.

Esse fato pode revelar em certa medida a evolução na forma de encarar o realismo da imagem fotográfica já que o “isto existiu” de Barthes (1990), postura que predominou por muito tempo deu lugar a um “isto foi encenado” de Soulages (2010). E é exatamente em contraposição à teoria proposta por Barthes que Soulages apresenta a encenação como possibilidade estética de representação. Essa discussão não se aplica somente levando em consideração a fotografia contemporânea, visto que a encenação ou a pose sempre estiveram presente na fotografia, como por exemplo, nos retratos de família no século XIX. O “isto existiu” de Barthes surgiu juntamente com a invenção da fotografia como a primeira forma de encarar o realismo na imagem fotográfica e se perpetuou por décadas. Nesta acepção, o principal argumento é que a fotografia possui efeito de real. Ao contrário da pintura, que poderia reproduzir um objeto ou personagem sem estar diante dele efetivamente, a fotografia, confirma, impõe, atesta sua presença. Contrariamente a esta visão, Soulages (2010) afirma que a imagem seria construída a

¹⁴ Isso se deve as diferenças dos próprios princípios básicos da fotografia jornalística e da fotografia publicitária. Enquanto que a primeira mostra, revela, expõe, denuncia, opina e tem como principal objetivo informar o público; a segunda pretende, essencialmente, mostrar uma existência comercial e apresentar um produto.

partir de uma encenação, não se constituindo em prova do real. Assim, sempre há na construção da imagem fotográfica, uma encenação construída pelo fotógrafo, a partir de suas escolhas, seu olhar particular e singular, portanto, é uma produção humana que se manifesta por meio do estilo de seu autor que escolhe conscientemente a encenação:

Partindo, então, da afirmação de que a fotografia é da ordem do artificial e situando em primeiro plano o fotógrafo, visto como um encenador — ou como ele denomina o “Deus de um instante” —, Soulages afirma que toda foto se constitui como encenação. Universaliza, assim, a tese do “isto foi encenado” para a fotografia em geral. A fotografia se materializaria a partir do um ponto de vista de um sujeito que, com seu olhar ativo e graças ao seu imaginário, a investe de sentidos — e aqui estaria o argumento principal da tese de Soulages. A encenação para ele, envolveria jogo, invenção, composição, autoria. Seria processo criativo onde o fotógrafo decide e fabrica imagens experimentando variadas possibilidades, fazendo escolhas técnicas, artísticas, estéticas e ideológicas. Segundo o autor, fotógrafo não é um caçador de imagens, é *homo faber*, que as constrói, as recria em ato poético (REIS FILHO; MORAIS, 2014).

Levando em consideração as ideias de Soulages (2010) conclui-se que a fotografia sempre é uma encenação, mesmo no caso do instante decisivo de Cartier-Bresson. A partir deste conceito pode-se pensar que a espontaneidade, característica inerente a este, advém do momento e dos personagens retratados, que na maioria das vezes são fotografados sem perceberem a presença do fotógrafo e a encenação refere-se ao próprio ato fotográfico em si, ou seja, ao processo de produção da imagem. Assim, apesar da atitude de priorizar a espontaneidade do momento retratado, ainda existe uma encenação: a do próprio fotógrafo. Portanto, a encenação aconteceria não só nas fotos de pessoas que sabem que estão sendo fotografadas, mas também para as de pessoas anônimas tiradas às escondidas. A encenação seria, enfim, a relação do fotógrafo com o que está sendo retratado, sua forma única de fotografar. Por fim, a fotografia, não nos retrata o real, independente de ser espontânea ou encenada, esta sempre será um ponto de vista de quem a retrata. No entanto, mesmo com avanços conceituais no campo fotográfico em relação a questão do realismo da imagem, no caso específico do fotojornalismo, campo de atuação em que o instante decisivo foi mais influente, ainda hoje é válido e até necessário o poder de prova da fotografia, como será visto no próximo capítulo.

Outro ponto que merece destaque e que aparece intrinsecamente ligado ao espontâneo no instante decisivo é a possibilidade de se fotografar o imprevisto. Contrariamente ao que a maioria pensa, Cartier-Bresson acredita que o momento dado pelo acaso pode ser retratado como o instante máximo do acontecimento, como se pode

ver nas seguintes afirmações: “É necessário ser sensível, tentar adivinhar, ser intuitivo, entregar-se ao ‘acaso objetivo’ de que falava Breton. E a máquina fotográfica é um instrumento maravilhoso para captar esse acaso objetivo” ou “[...] não podemos ficar esperando pela grande fotografia. Há muito o que descascar. É um presente que lhe é oferecido, mas é uma ação do acaso e é preciso tirar proveito dele... ele existe”. Assim, seja ao andar descontraído pelas ruas da cidade como o *flâneur* ou ao esperar insistentemente algo acontecer tem-se aí a influência do instante sublime do acaso. Isso porque por mais que o fotógrafo espere nunca sabe de fato o que poderá aparecer ou acontecer. E é essa captura do acaso inserido no cotidiano que permite que o banal se sobressaia, como veremos a seguir.

4.4 Do banal na fotografia

Apesar de reconhecer que Cartier-Bresson registrou acontecimentos decisivos que marcaram o século XX, como o fim da opressão imperialista na Índia, o funeral do líder pacifista Gandhi, os primeiros meses de Mao Tsé-Tung na China comunista, a libertação de Paris, entre outros; o conceito de instante decisivo e sua materialização colocam em destaque outro fato na construção da imagem. Em grande parte de suas fotografias outro elemento temático aparece recorrentemente, qual seja, o cotidiano, o banal. Sob influência de uma estética realista em relação a espontaneidade da representação, o fotógrafo escolhe temas da vida cotidiana, tomados de forma simples e transformados em poética na imagem. Sobre esse interesse em transformar o banal em uma imagem interessante e bela, nos informa Humberto (2000, p.56):

[A fotografia] É uma transcrição livre e fragmentária de uma realidade, a partir de uma deliberação extremamente pessoal, de um interesse que pode ser apenas momentâneo por uma coisa ou pessoa, algo singelo ou corriqueiro que, resgatado de sua banalidade, ganha uma nova significação e pode, eventualmente, tornar-se uma síntese indicativa de uma realidade muito mais complexa. Esse olhar sobre a realidade do dia-a-dia nos remete também à fotografia que aqui chamamos de doméstica ou afetiva.

Ao retratar trabalhadores parisienses numa tarde de lazer; um casal que se beija seja num café parisiense ou em um cemitério; o garoto que passeia orgulhosamente segurando duas garrafas; as crianças que correm na rua; o homem que salta uma poça ou passa de bicicleta; Cartier-Bresson oferece um caráter poético a cenas do dia a dia,

colocando em evidência momentos da vida do homem comum, chamando nossa atenção para coisas que, sem as imagens, nos escapariam completamente. Soulages (2010) define essa relação como uma “estética do insignificante”, ou seja, diante de fatos corriqueiros ou insignificantes, a fotografia faz nascer a poesia na foto e nos olhares do criador e do receptor da imagem. Além de poder ser percebido em suas imagens o fotógrafo reconhece a importância de transfigurar momentos banais em obra de arte ao afirmar: “em fotografia, a menor das coisas pode ser um grande tema, o pequeno detalhe humano tornar-se um *leitmotiv*”. Martins (2009) escreve sobre a relação entre fotografia e a vida cotidiana e afirma sobre a relação entre instante decisivo e o banal na fotografia:

A ideia de momento remete a fotografia para o inevitável de sua inserção na vida cotidiana e no banal, daquilo que fluíssem ficar. Mas a ideia de decisivo remete a fotografia para a sua dimensão propriamente estética, para aquilo que faz do que é passageiro o tema da fotografia que permanece, a chispa esperada e imaginada que reveste a fotografia de sentido porque a remete aos parâmetros da criação e da universalidade do humano (MARTINS, 2009, p.60).

Martins (2009) acrescenta que as fotografias de Cartier-Bresson mais do que um mero registro individual permitem ler a vida coletiva e afirma que é notória a intenção de Cartier-Bresson de incluir na composição de suas imagens elementos que a tornem não só o documento de um rosto ou de um corpo, mas também o documento de uma personalidade, de uma mentalidade e de um mundo. Assim, para o autor, o instante decisivo expõe a tensão entre o histórico e o vivencial (banal) para fazer do objeto de sua fotografia um documento da vida cotidiana social e historicamente situada. O elementar, o insignificante e o banal transfiguram-se então, como visto em citação anterior, numa realidade muito mais complexa. Sobre isso Rancière (2003) é elucidativo:

Na virada dos anos 1920/1930 principalmente, o destino da fotografia como arte ligou-se a sua vocação de registrar qualquer acontecimento insignificante, de conferir a aura da história ao comum da vida e imprimir a marca do cotidiano aos grandes acontecimentos históricos. A arte de Cartier-Bresson testemunha esse momento privilegiado em que a fotografia tirou partido dessa relação de conversibilidade mútua entre o cotidiano e o histórico. Ícones exemplares disso são as conhecidas imagens dos tranquilos primeiros dias de folga pagos, em 1936, à beira do rio Marne.

Outro exemplo dado por Rancière (2003) no que se refere a essa relação entre o cotidiano e o histórico é a foto tirada por Cartier-Bresson em 1953, na cidade de Salerno, no sul da Itália, “na hora em que o calor esvazia as ruas”. O autor prossegue afirmando que a sombra negra de uma parede lateral devora toda a frente da imagem. Na parede

clara do fundo, destaca-se a silhueta de um menino cujo rosto, à contraluz, fica indiscernível. Atrás dele, na faixa iluminada pelo sol, uma carroça abandonada. A imagem não tem nenhum significado histórico. Mas a dramaticidade da sombra e a solidão da silhueta infantil bastam para dar à inofensiva carroça um aspecto de canhão, para impregnar essa imagem do cotidiano indiferente da sombra do fascismo italiano e da Guerra Civil Espanhola (figura 17).



Figura 17 – Salerno, Itália, 1953.

Nota-se que no instante decisivo o banal e o cotidiano se transformam em algo importante, espetacular. Sua característica marcante é o clímax visual. Apesar de considerar importante a ótica da escola francesa do instante decisivo, o fotojornalista e cineasta Raymond Depardon confere um outro sentido a fotografia do banal, a qual chama fotografia dos “tempos fracos” definida como uma imagem que possa encontrar uma acolhida na compreensão dos fatos diários, na qual a urgência e a exacerbação das paixões cederia lugar a um regime mais contemplativo e nem por isto menos engajado nas ações e na compaixão que estas imagens podem provocar. Nas palavras do autor:

Suas fotos poderiam ser tiradas um segundo após, um segundo antes. Não é isso que é importante. É tudo: o enquadramento, a luz, o ar, a atmosfera, o espaço. Isso não repousa inteiramente sobre o instante decisivo. Eu percebi que quando eu precisava realmente mostrar o instante decisivo eu preferia me servir da câmera e do som. (...). Eu penso que com o som isso é mais forte. A foto, eu preciso dela para outra coisa, para mostrar os momentos que eu não posso conseguir captar no cinema (DEPARDON; SABOURAUD, 1993, p. 62).

Segundo Rouillé (2009, p.177), a fotografia de “tempos fracos” seria a do cotidiano irrisório onde nada aconteceria “não haveria nenhum interesse, não haveria momento decisivo nem cores nem luzes magníficas, nem raiozinho de sol nem química arranjada – exceto para obter uma extrema suavidade. O aparelho seria uma espécie de câmera de

tele vigilância”. Há assim uma desdramatização do acontecimento: “suas fotos podem ser tiradas um segundo antes ou um segundo depois. Não lhes interessa a procura pela imagem espetacular mas sim momentos intermediários – os tempos fracos –, onde aparentemente nada acontece” (BARBALHO, 2012).

4.5 Da imediaticidade do tempo e da imagem

Para que a fotografia chegasse a permitir a concepção do instante decisivo foi necessário uma série de desenvolvimentos técnicos que reduziram, dentre outras coisas, o tempo de exposição a frações infinitesimais de segundo. Antes do advento do instantâneo, durante a longa exposição que tomava conta da pose fotográfica, modelo e fotógrafo eram prisioneiros de uma espera cujo fim estava previamente determinado – o tempo necessário de exposição. De acordo com Lisovsky (2008) nos primórdios da fotografia o tempo se fazia presente apenas como um ingrediente problemático do registro: a fotografia era incapaz de registrar corpos móveis e só a partir da década de 1870 o acesso à velocidade tornou-se possível e o tempo de exposição alcançou a faixa dos segundos¹⁵. Cabe salientar que por mais que o instante decisivo não se refira à velocidade com que a imagem é capturada - “algumas vezes chegamos à foto em questão de segundos; mas ela poderia requerer também horas ou dias”, como informa Cartier-Bresson – sem esse avanço tecnológico não seria possível a simultaneidade entre o disparar do obturador e a captação da imagem no exato momento desejado pelo fotógrafo. Levando em consideração que o instante decisivo busca retratar um momento que só ocorrerá uma única vez, o fotógrafo deve estar atento e preparado no momento imediato em que a cena se desenvolve.

Assim, como dito anteriormente, a *imediaticidade* do instante decisivo ajuda a refletir sobre uma temporalidade própria à imagem fotográfica porque quando aperta o obturador, o fotógrafo capta a imagem na mesma velocidade em que a cena se desenrola.

¹⁵ Nas primeiras décadas da fotografia produzir uma imagem era entregar-se à duração. Os pontos de vista de Niépce consumiam horas de exposição. Em 1840, Hubert, assistente de Daguerre, publicava uma tabela em que os tempos de exposição recomendados variavam entre 4,5 e 60 minutos. Em 1851 Frederick Scott Archer cria a técnica conhecida por colódio úmido que reduziu a exposição a intervalos de tempo que podiam ser medidos em segundos – entre 3 e 12 segundos. Mas foi somente em 1878 que os fotógrafos começaram a dispor de placas de gelatina seca, quarenta vezes mais sensíveis que os sistemas anteriormente existentes. Por intermédio dessas, a fotografia alcançava a olímpica marca do décimo de segundo” (LISSOVSKY, 2008, p.34).

Esse é inclusive um dos principais preceitos do instante decisivo: “cada fotografia [é] tirada galopando no mesmo ritmo que o acontecimento; essa correspondência temporal é a condição necessária de toda boa foto”. Pode-se pensar como esse fato constrói uma “estética do ao mesmo tempo” (SOULAGES, 2010): o fato e a foto se desenrolam no mesmo ritmo. Da mesma maneira, pode-se refletir até que ponto esta estética do ao mesmo tempo se relaciona com a noção de tempo de Bachelar (2007, p.55) que coloca o instante como elemento temporal primordial: “a duração não tem força direta; o tempo real só existe verdadeiramente pelo instante isolado, está inteiramente no atual, no ato, no presente”. No entanto, além de pensar sobre a questão do “ao mesmo tempo”, a fotografia nos fornece outra forma de pensar a temporalidade: a duração. Por mais que Cartier-Bresson não tenha se debruçado sobre esta forma de relação com o tempo utilizamo-nos de suas palavras para perceber a importância de tal fato:

Trabalhamos sincronizados com o movimento, como se ele fosse um pressentimento da maneira em que a própria vida se desenrola. Mas dentro do movimento existe um momento em que os elementos dinâmicos se acham equilibrados. A fotografia deve capturar esse momento e imobilizar o seu equilíbrio (CARTIER-BRESSON, 1952).

Ao utilizar os termos ‘capturar’ e ‘imobilizar’ coloca em relevo que ao ser captado pela câmera, o fato foi eternizado pela imagem para posterior contemplação. Assim, “a fotografia mantém abertos os instantes que a arrancada do tempo logo torna a fechar” (RODIN *apud* MERLEAU-PONTY, 1984, p. 107). Nesse sentido, como afirma Soulages (2010, p.132):

A fotografia é, pois, a articulação entre o que se perde e o que permanece. Perda das circunstâncias únicas que são causa do ato fotográfico, do momento desse ato, do objeto a ser fotografado e da obtenção generalizada irreversível do negativo, em suma, do tempo e do ser passados. Permanência constituída por essas fotos [...]. A perda é irremediável: a fotografia nos grita, nos mostra, nos faz imaginar isso; se a perda é absoluta e violenta, não é porque o tempo, o objeto ou o ser perdidos eram anteriormente de um grande valor para nós ou em si, mas porque esse tempo, esse objeto e esse ser estão agora perdidos para sempre: é porque eles estão perdidos que, de repente, seu valor se torna absoluto e que, logo depois, esse absoluto atinge e contamina a perda, nossa perda. [...] a única coisa que nos resta, aquilo com que se deverá lutar, o que se deve debater, combater, graças a que o artista poderá realizar obra: a fotografia ou a arte de dispor aquilo que permanece...

Essa relação entre imagem e temporalidade, entre instante e duração é crucial para se pensar a questão estética. Primeiro porque esta questão refere-se ao corte temporal realizado pela imagem fotográfica. Ao fixar um instante, a imagem abandona o

tempo real, evolutivo, para confeccionar uma temporalidade própria, simbólica: a da foto. Além disso, é essa relação instante/duração que permite a geração de conhecimento por meio da imagem fotográfica, pois ao destacar determinado momento historicamente localizado, a imagem permite que aquele ínfimo fragmento de tempo possa ser posteriormente contemplado e analisado e sobre ele se possa fazer reflexões e gerar conhecimento. É assim, um meio que possibilita conhecimento pelo sensível.

Nesse sentido, o momento decisivo se relaciona ao sentido de tempo dado por Bachelar (2007). Ao contrário de Bérngson, que acredita que a realidade está baseada na duração; para Bachelar (2007, p.18) "o tempo só tem uma realidade, a do instante". Assim como Cartier-Bresson; Bachelar afirma que não se pode transportar um instante para outro: se você perde um instante o perde para sempre. Isso porque ao priorizar o momento fugidio, ou seja, o instante preciso do disparo do obturador pelo fotógrafo, Cartier-Bresson parece relegar ao esquecimento que a duração também faz parte do ato fotográfico, pois o momento capturado é fixado "além de sua própria ausência" (DUBOIS, 1993, p.20). O fotógrafo reconhece que os fotógrafos lidam com coisas e fatos que estão continuamente desaparecendo e, uma vez desaparecida é impossível fazê-las reviver: "para nós, o que desaparece, desaparece para sempre". No entanto, parece não reconhecer que por mais que o fato tenha cessado, a sua imagem – ou pelo menos, uma fração dele – será eternizada para posterior observação e lembrança.

Sobre essa discussão, trabalhando especificamente no campo da fotografia, Lissovsky (2008) afirma que a noção de instante é menos evidente e menos simples do que parece, porque, ao contrário do pensamento predominante, não exclui uma certa relação com a duração. Isso porque para o autor aquilo que a fotografia congela é espaço, e não tempo:

Pensando dessa maneira, as posições invertem-se: o instante deixa de ser a interrupção artificial da duração, e passa a ser produzido por ela, gestado em seu interior. E o instantâneo fotográfico deixa de ser uma imagem desprovida de tempo (como o fotograma) e passa a ser uma forma particular em que o tempo se manifesta pelo vestígio de seu ausentar-se, pelo seu modo de refluir. (LISSOVSKY, 2008, p. 60).

Assim sendo, o autor cria uma concepção imanente do instante, isto é, uma concepção que procura reconhecer o devir do instante como uma modulação no âmbito da duração. Ele não é, nesse contexto, uma exterioridade imposta à duração, e sim algo que a própria duração configura. De acordo com essa concepção, instante e duração não

são excludentes. Ainda sobre a questão da temporalidade da imagem, entre instante e duração pode-se pensar a relação entre imagem fotográfica e memória, isso porque as fotografias permanecem mesmo após o desaparecimento físico do referente que lhe deu origem, seja um objeto, uma pessoa, etc. Como dito anteriormente, o tempo, o cenário retratado não se repetirá jamais; o momento é irreversível, mas estes permanecem em seus registros imagéticos. As pessoas envelhecem – e morrem –, os cenários se modificam ou desaparecem, o próprio fotógrafo também passa por esses processos de transformação, envelhecimento, etc. De todo esse processo a fotografia parece ser a que mais resiste. O assunto registrado nas imagens atravessa o tempo e pode ser observado por pessoas diferentes em contextos distintos. Sobre a relação entre fotografia e memória, Lissovsky (2008, p.162) afirma:

Fotografia é memória e com ela se confunde. Fonte inesgotável de informação e emoção. Memória visual do mundo físico e natural, da vida individual e social. Registro que cristaliza, enquanto dura, a imagem – escolhida e refletida – de uma ínfima porção de espaço do mundo exterior. É também a paralisação súbita do incontestável avanço dos ponteiros do relógio: é pois, o documento que retém a imagem fugidia de um instante da vida que flui ininterruptamente.

Assim, o fragmento da realidade retratado pela subjetividade do fotógrafo representa em certa medida a perpetuação de um momento, de uma fase da vida de alguém que foi retratado, em suma, da memória não só do indivíduo, mas da sociedade, da paisagem, dos costumes, enfim, de um contexto social e temporal específico.

4.6 Da unicidade do momento e da imagem

Outro ponto a refletir a partir do momento decisivo é que quando o fotógrafo dispara o obturador da câmera, aquele registro específico não pode ser refeito; é definitivo. O acontecimento não se repetirá, assim sendo, nem a imagem também o fará. Isso, além de demonstrar que cada foto adquire um valor único, demonstra mais uma relação com o tempo, qual seja, a sua *irreversibilidade*: a irreversibilidade do tempo tem como consequência, a irreversibilidade do ato e da imagem fotográfica. Soulages (2010, p.131) afirma, assim, existir uma “estética do irreversível”: "o ato fotográfico é irreversível, não se pode mais agir como se ele não existisse; o fotógrafo sempre pode fotografar de novo, mas não voltar a desencadear o mesmo processo". Assim, a estética do irreversível se aplica a construção de toda imagem a partir do entendimento de que o tempo e as

condições de sua produção são irreversíveis.

Ao contrário do que ocorre na pintura, por exemplo, na fotografia por mais que se pense e reflita sobre o ângulo a ser retratado - sobre o que se deseja fotografar - e se façam as configurações e os efeitos de composição desejados e necessários, o processo em si é único, ocorre de uma vez por todas: o fotógrafo não pode mudar nada durante o processo de captação da imagem. Isso significa que uma vez dado o clique está tudo inscrito e fixado. Ainda que estando diante do mesmo cenário, o fotógrafo nunca realizará a mesma imagem também por conta da irreversibilidade do tempo. Assim, cada imagem criada será única e singular mesmo no caso de imagens encenadas.

Cabe salientar aqui que esta unicidade refere-se ao momento único que será retratado e a imagem que melhor representa este momento. Não significa dizer que Cartier-Bresson tirava apenas uma foto de determinado fato. Ao contrário do que muitos pensam, o instante decisivo não era adquirido por um único disparo; uma tomada única. Cartier-Bresson não segurava pacientemente sua câmera para apertar o obturador apenas no momento exato e uma única vez. Geralmente eram feitas cerca de quatro ou cinco fotos, a menos que o assunto fosse de grande importância e necessitasse de ainda mais fotos; mas raramente disparava o obturador simplesmente porque se impressionava por determinado objeto ou ação, por considerar que apenas uma foto traduziria o assunto em imagem (GALASSI, 2010, p. 42). Corroborando com este pensamento, Boni e Honorato (2014) afirmam que Cartier-Bresson fazia mais do que uma fotografia de cada cena, experimentava e explorava as possibilidades, e procurava, na folha de contato, encontrar a imagem que seus olhos viram anteriormente, concentrado em uma imagem máxima da cena. Pode-se observar esse fato na folha de contato da famosa imagem, já mostrada no capítulo anterior, de meninos brincando em ruínas na cidade de Sevilha em 1933. A partir de diversas tomadas, Cartier-Bresson selecionou aquela que, para ele, tinha uma organização rigorosa das formas.



Figura 18 – Reprodução da folha de contato das fotografias de Sevilha, 1933.

4.7 Da junção entre técnica e sensibilidade

Outro ponto que merece destaque é que Cartier-Bresson reconhece que na produção de imagens fotográficas estão envolvidos tanto a técnica quanto a sensibilidade do sujeito que fotografa. Nas palavras do fotógrafo:

A técnica só é importante na medida em que devemos dominá-la para comunicar o que vemos. Nossa própria técnica pessoal tem que ser criada e adaptada unicamente a fim de tornarmos nossa visão eficiente sobre o filme. [...] De qualquer maneira, as pessoas pensam exageradamente em técnicas e não pensam suficientemente em ver. [...] A composição deve ser uma das nossas preocupações constantes, mas no momento de fotografar ela só pode ser intuitiva, pois estamos às voltas com instantes fugidios em que as relações são instáveis (CARTIER-BRESSON, 1952, p.8).

Percebe-se que palavras como intuição, sentimento, espontâneo aparecem recorrentemente nos escritos do fotógrafo, ressaltando a importância dada aos elementos sensitivos. No entanto, além destes, a técnica fotográfica também deve ser dominada: “Para isso, ele [o fotógrafo] deverá exercitar-se durante anos para saber fotografar no instante exato em que deverá fotografar”. Assim, o produtor da imagem deverá conjugar esses dois elementos no momento exato de fotografar, sob pena de perder a imagem. O fotógrafo não pode ser nem só técnica nem só intuição mas sim, trabalhar com essas duas vertentes concomitantemente. No momento em que algo se revela no cotidiano, o fotógrafo deve ter o domínio da técnica e deve se deixar levar pela sensibilidade, senão corre o risco de tornar-se o que Flusser (2011) denomina como “servo do aparelho”, ou seja, fotógrafos que sabem apertar o botão, mas não sabem ‘olhar’.

Ainda nesse campo de sensibilidade e técnica – e como corolário dessa conjunção – ressalta-se que Cartier-Bresson valoriza tanto o conteúdo quanto a forma na produção de suas imagens: “para mim, o conteúdo não pode separar-se da forma; por forma eu entendo uma organização plástica rigorosa através da qual, exclusivamente, nossas concepções e emoções tornam-se concretas e transmissíveis”. Nesse sentido, para o fotógrafo, uma imagem concebida sem preocupação formal, constitui-se apenas um disparo. Além disso, para que uma fotografia transmita seu assunto com toda intensidade deve-se estabelecer uma rigorosa relação com a forma. O fotógrafo menciona que “a realidade é um dilúvio caótico, e, nessa realidade, deve-se efetuar uma escolha que reúne de forma equilibrada o conteúdo e a forma”. No caso do observador da imagem é a forma que primeiramente se revela na experiência estética, no entanto, a contemplação também é feita a partir da sensibilidade do mesmo.

O fato da obra de Cartier-Bresson ser reconhecidamente uma obra bela deve-se em certa medida a essa preocupação tanto com o sentido quanto com a forma de sua obra, pois como afirma Dufrenne (2008) a experiência do belo convida a filosofia a meditar na unidade de sentido da palavra forma isto é, na relação entre a forma sensível própria ao objeto estético e a forma racional elaborada pelos formalismos¹⁶. Ressalta-se que Cartier-Bresson não tinha por objetivo primeiro produzir imagens belas, mas retratar momentos espontâneos ocorridos no cotidiano: “[...] registrar numa fração de segundo a emoção propiciada pelo tema e a beleza da forma, quer dizer, uma geometria despertada pelo que é oferecido” (CARTIER-BRESSON, 2004, p.33). No entanto, por mais que não seja sua intenção, a sua obra é considerada bela e isso se deve tanto a sua preocupação com a técnica e a forma (composição, captação de luz, enquadramento) quanto a sua intuição e sensibilidade. Assim, o conceito de belo na fotografia não se resume a um simples formalismo, mas também depende da intuição do fotógrafo.

16 Para Dufrenne (1982) o conceito de belo não se reduz a um sistema de modelos e regras. Apesar de reconhecer que a arte recusa a improvisação e exige a aprendizagem e o contato com uma tradição "essa aprendizagem que põe o artista de posse de uma técnica e de meios de expressão, deve libertá-lo e não escravizá-lo". Assim, mais do que se ater àquelas regras, o artista deve se utilizar delas para exercer sua liberdade criativa. Além disso, ressalta-se que o belo não é apenas um conceito, ele está relacionado a determinadas características visíveis, ou seja, está materializado em objetos considerados belos. Isso se deve ao fato de que os valores estéticos variam de acordo com a cultura, dependem de normas culturais em voga numa sociedade e, portanto, não podem ser universalizados. Mesmo os pensadores que acreditam que o belo está sujeito unicamente aos juízos de gosto devem ter em mente, como adverte Bourdieu, que mesmo estes são condicionados pelas vivências e experiências culturais, portanto, compartilhados culturalmente.

5. O INSTANTE DECISIVO E O FOTOJORNALISMO CONTEMPORÂNEO

Repórter sem deixar de ser poeta, ele [Cartier-Bresson] fará malabarismos com provas e vestígios (ASSOULINE, 2009, p. 210.)

Nos capítulos anteriores analisamos o conceito de instante decisivo e apresentamos algumas características do mesmo que podem ser pensadas no campo da estética fotográfica de modo geral. Neste capítulo trataremos especificamente da relação entre o conceito de instante decisivo e a prática atual do fotojornalismo. Sabe-se que Cartier-Bresson foi um dos grandes inspiradores da prática fotojornalística e que o instante decisivo ao priorizar a fotografia do cotidiano e a fotografia de rua foi uma importante ferramenta desse campo de atuação. Essa noção está intrinsecamente ligada a boa parte das obras-primas do fotojornalismo moderno, como as de Robert Capa, por exemplo na imagem 'morte do soldado republicano' e Eddie Adams, por exemplo na imagem 'assassinato em Saigon'. No entanto, resta saber como este conceito é pensando e utilizado na prática fotojornalística contemporânea.

5.1 Breve história do fotojornalismo e a influência do instante decisivo

Antes de adentrar na questão acima faz-se necessário entender um pouco do surgimento e história do fotojornalismo e seus princípios para saber em que momento e em que sentido se deu a influência do instante decisivo. De acordo com Sousa (2000) o fotojornalismo surge a partir do momento em que a fotografia é desenvolvida como mecanismo de reprodução da realidade visual e começa a ser utilizadas a partir de meados do século XIX nas primeiras publicações ilustradas européias para transmitir informações úteis (de valor jornalístico) conjugando imagem e texto: sua finalidade primordial é informar. Cabe ressaltar que a história da fotografia, seu desenvolvimento técnico e, conseqüentemente, a história do fotojornalismo estão intimamente ligados as guerras e conflitos do século XIX. Assim, a fotografia permite retratar a guerra diretamente dos campos de batalha. Por exemplo, ao registrar a guerra da Criméia (1854-1855) e publicar esse registro por meio de gravuras Roger Fenton passa a ser considerado o primeiro repórter fotográfico (SOUSA, 2000). No entanto, cabe ressaltar que este não se

aproximou tanto dos campos de batalha e registrou a guerra sem sangue, sem horrores e sem perdas humanas. Outro fotógrafo a registrar uma guerra foi Mathew Brady, que fotografou a Guerra da Secessão Americana (1861-1965), no entanto, diferentemente de Fenton, Mathew Brady arriscou sua vida aproximando-se dos campos de batalha. Sousa (2000) informa que essas imagens capturadas ainda não eram consideradas fotojornalismo propriamente dito, já que ainda necessitavam do intermédio de desenhistas para serem publicadas nos periódicos.

Foi somente na década de 1880 que se iniciou um processo de desenvolvimento tecnológico do aparato fotográfico como o aumento na sensibilidade luminosa do filme fotográfico, permitindo o registro de cenas e ações ao longo de seu desenrolar; o que se tornaria uma característica definidora do fotojornalismo. De acordo com Sousa (2000, p.44) “a base tecnológica para a impressão direta surge em 1880, com a técnica do halftone.” Corroborando com essa afirmação Costa e Silva (2004) informam que a primeira vez que uma fotografia foi publicada na imprensa foi em 1880, no jornal *Daily Herald* de Nova York e afirma que a possibilidade dessa utilização provocou uma revolução nos meios de comunicação existentes, pois tratava-se da reprodução da imagem fotográfica em escala industrial. Ainda de acordo com o autor, esse fato alterou significativamente a imprensa e a fotografia ganhou cada vez mais espaço nas páginas dos jornais. E acrescenta:

Inicialmente a fotografia foi utilizada tão-somente para ilustrar os textos escritos, dos quais era mero auxiliar. Os fotógrafos, dotados de equipamentos pesados, de pouca mobilidade e difícil manejo, viam-se incapazes de adequar sua atuação a velocidade dos acontecimentos. Para trabalhar em recintos fechados eram obrigados a usar flashes de magnésio que cegavam momentaneamente as pessoas, retratadas assim em posições ridículas e depreciativas. De antemão sabia-se o resultado das fotos encomendadas: poses calculadas e rostos crispados pela luz dos flashes. Para esses primeiros fotógrafos de imprensa o mais importante era documentar os fatos da forma mais objetiva possível (COSTA; SILVA, 2004, p.98).

No ano de 1925 a Leica foi lançada no mercado de aparelhos fotográficos da Europa e revolucionou a prática fotográfica e fotojornalística. As dificuldades de mobilidade e manejo relatadas na citação acima foram solucionadas por este aparelho devido ao seu pequeno formato. Além disso, podemos citar como inovações desse aparelho fotográfico: excepcional velocidade, objetivas intercambiáveis, uso de filmes de 36 poses, além de possibilitar fotos noturnas sem a necessidade do uso do flash. De

acordo com Costa e Silva (2004) essa máquina determinou o redimensionamento da fotografia de imprensa: versatilidade e discrição seriam as suas novas características.

No entanto, não foram somente as inovações técnicas que determinaram a grande mudança que ocorreu na fotografia de imprensa a partir da década de 1920. Elas fazem parte de um complexo de fatores que se agenciaram durante a República de Weimar na Alemanha e possibilitaram o surgimento do fotojornalismo propriamente dito, como atividade especializada e independente (COSTA; SILVA, 2004). Assim, a Alemanha é vista como o berço do fotojornalismo, tornando-se o país com o maior número de revistas ilustradas durante o período de 1920 a 1930, como a *Berliner Illustrierte Zeitung*, a *Münchener Illustrierte Presse* e a *Arbeiter Illustrierte Zeitung*. Dentro do contexto alemão, merece destaque Eric Salomon (1928-1933) que foi pioneiro na conquista de fotografar sem ser notado¹⁷. Após a ascensão do nazismo na Alemanha, o centro de desenvolvimento do fotojornalismo deslocou-se para a França. A revista *Vu*, lançada em 1928 por Lucien Vogel, passou a empregar os melhores fotógrafos da época, muitos deles vindos da Alemanha. A utilização da fotografia nessa revista rompeu definitivamente com os padrões tradicionais de fotografia de imprensa, pois a revista fora criada com o objetivo de priorizar a imagem. Nos Estados Unidos o fotojornalismo encontrou um campo de desenvolvimento fértil; baseadas na experiência alemã e influenciadas pela *Vu*, surgiram as revistas *Time* e *Life*, lançadas em 1929 e 1936, respectivamente (COSTA; SILVA, 2004).

No Brasil, o fotojornalismo teve um desenvolvimento similar ao que aconteceu na Europa e Estados Unidos. A fotografia servia, inicialmente, como mera ilustração para documentar o texto. Posteriormente a imagem passou a criar o acontecimento disputando com o texto a primazia no relato dos fatos. A fotografia na imprensa brasileira surgiu no início do século XX. A *Revista da Semana* em 1900 foi a primeira e mostrou um flagrante das comemorações do 4º centenário de descobrimento do Brasil; seguidas pelas *Ilustração Brasileira* em 1901 e *Kosmos* em 1904. Já nos jornais diários, o *Correio da Manhã* começa a publicar fotografias a partir de 1902; o *Jornal do Brasil* a partir de 1905 e o *Gazeta de Notícias* a partir de 1907. De acordo com Costa e Silva (2004) os primeiros

17 No prefácio de seu livro *Contemporâneos célebres fotografados em momentos inesperados*, publicado em 1931, Eric Solomon enunciou as qualidades do fotojornalista, dentre elas: uma paciência infinita e astúcia para driblar todos os obstáculos na conquista da imagem certa para sintetizar o acontecimento tratado. Solomon foi responsável pela fundação da primeira agência de fotógrafos, em 1930, a *Dephot*, preocupado em garantir a autoria e os direitos das imagens produzidas. Associado à Solomon em sua agência estavam: Felix H. Man, de André Kertész e Brassai. Com a ascensão do nazismo, Eric Salomon foi morto em Auschwitz (MAUAD, 2004).

repórteres fotográficos brasileiros eram provenientes das classes populares, pessoas sem formação e com instrumental técnico inadequado para essa atividade.

A situação só se modificou a partir da reformulação da revista *O Cruzeiro*¹⁸ na década de 1940 o que alterou definitivamente o estatuto social do fotógrafo de reportagem. A partir daí a revista reformulou o padrão técnico e estético das revistas ilustradas obrigando-as a modernizarem também a estética de sua comunicação, apresentando-se em grande formato, com melhor definição gráfica, com reportagens internacionais elaboradas a partir dos contatos com as agências de imprensa do exterior e, em termos estritamente técnicos, com a introdução da rotogravura, permitindo uma associação mais precisa entre texto e imagem. Como nos informa Mauad (2004) o fotojornalismo praticado pelo *O Cruzeiro* criou uma escola que tinha entre os seus princípios a concepção de que o papel do fotógrafo era de uma “testemunha ocular” associada à ideia de que a imagem fotográfica podia elaborar uma narrativa sobre os fatos e, quando os acontecimentos não ajudavam, encenava-se a história¹⁹.

Assim, percebe-se que o fotojornalismo moderno no Brasil foi fundado intrinsecamente ligado a noção de que o fotógrafo, por meio da imagem, retrata o real. Essa noção na verdade, como já citado anteriormente, nasceu junto com a própria fotografia que era encarada como o registro visual da realidade. No entanto, esta noção aparece até hoje ligada especialmente ao fotojornalismo. De acordo com Costa e Silva (2004), fora raríssimas exceções, até hoje os jornais e revistas do mundo inteiro utilizam a fotografia respaldados na credibilidade do público de que ela referenda o real de forma inquestionável e conclui:

O fotojornalismo, pela própria ideologia que o sustenta, defende a fotografia como reprodução objetiva do real. Exige-se do repórter fotográfico quase um milagre: a aceitação do discurso de objetividade da imagem fotográfica e, ao mesmo tempo, a materialização de uma linguagem inteligentemente construída (COSTA; SILVA, 2004, p. 114).

18 A revista *O Cruzeiro* foi criada em 1928, mas foi a partir de 1940 com essa reformulação que foi considerada um marco na história das publicações ilustradas. Além disso, a revista contratou o fotógrafo francês, Jean Manzon (que atuou nas revistas *Vu* e *Paris-Match*), que introduziu a câmera Rolleiflex com mini flash eletrônico. De acordo com Costa (1996) Jean Manzon foi um dos fotógrafos que ajudou a consolidar o estilo da fotorreportagem no Brasil: além dele, o autor cita também David Nasser

19 A autora informa que tal concepção chegava ao cúmulo de alguns fotógrafos fraudarem suas reportagens, como por exemplo, em casos de cobertura de ocorrência policial em que o mesmo já saía munido de dois aparatos que eram uma bonequinha e uma chupeta: “aí, no local, arrumava a cena: lá no fundo um carro amassado; aqui na frente, uma boneca rasgada, uma chupeta jogada bem longe”. A autora também cita um caso que ocorreu em Ipanema onde houve uma demonstração sobre discos voadores e as imagens deste caso, completamente montadas, foram apresentadas como a primeira fotografia sobre discos voadores do mundo.

Nesse sentido, cabe salientar que, por mais que as teorias sobre a prática fotográfica tenham avançado nas últimas décadas em relação a questão do realismo da imagem - deixando de lado a perspectiva de que a imagem fotográfica é uma “janela do real” e encarando-a como um recorte subjetivo deste – no campo específico do fotojornalismo ainda hoje é parte integrante do seu fazer a noção de que a imagem é uma representação fiel da realidade. Noção essa também partilhada pelo público observador da imagem que espera a informação e deposita na sua pretensa objetividade a credibilidade da imagem. Sobre isso, Vitor (2012) afirma que a visão sobre a fotografia como prova incontestável de um acontecimento ainda persiste em nossa realidade, apesar de um maior conhecimento sobre a manipulação da imagem, não apenas diretamente pelo fotógrafo no ato da captura da imagem, mas também posteriormente, no enquadramento do editor e até por meio de programas de manipulação da foto, muito comuns atualmente. De acordo com a autora, essa credibilidade ainda é possível devido à sensação que a foto pode causar sobre o observador, ajudando-o a participar da cena, mesmo sem estar presente na mesma, como única maneira de se tornar testemunha dos fatos, pois as palavras do jornalista não são o bastante para dar-lhe tal sensação.

Dentro desse contexto do realismo fotográfico pode-se mencionar que, como visto anteriormente, Cartier-Bresson era contra o recorte de imagens (usado em rara exceção), não manipulava e nem criava cenários: “nossa tarefa consiste em observar a realidade com a ajuda deste bloco de esboços que é a nossa máquina fotográfica, e fixá-la, mas sem manipulá-la nem durante a tomada, nem no laboratório através de pequenas manobras. Para o fotógrafo, não recortar a imagem era preservar a realidade como ela, de fato, existiu. Todos esses truques são visíveis para quem tem olho”. De acordo com Boni e Honorato (2014) a preocupação do fotógrafo com a interpretação correta da informação na imagem era tamanha que, em determinado período de sua carreira, passou a escrever legendas para suas fotografias. Nenhuma de suas imagens podia ser recortada quando de sua publicação, muito menos ser publicada sem sua legenda original. Com isso, evitava equívocos de sentido ou até mesmo manipulação em suas fotografias porque acreditava ser imprescindível que o mundo visse exatamente o que ele viu.

De acordo com Sousa (2004, p.13) “o fotojornalista tem por ambição mais tradicional ‘mostrar o que acontece no momento’, tendendo a basear a sua produção no que poderíamos designar por um ‘discurso do instante’ ou uma ‘linguagem do instante’” procurando condensar em imagens um acontecimento e o seu significado. Assim, é

inegável que Cartier-Bresson influencia há décadas fotojornalistas do mundo todo, especificamente quanto a sua metodologia do instante decisivo, que, como já foi dito refere-se a fotografia feita no momento exato de um acontecimento. No entanto, cabe ressaltar que esta metodologia se adéqua a cada época, incorporando características que a tornam aplicável às necessidades do fotojornalismo atual e exige adaptação aos avanços tecnológicos - como registro em HD e posterior seleção do fotograma que melhor representa o acontecimento - que além de influenciarem na atuação do profissional determinam a rotina de trabalho dos mesmos e a maneira como a sociedade vê e interpreta a foto na imprensa. Por exemplo, atualmente é quase impossível a possibilidade do fotojornalista dedicar muito tempo para executar uma pauta, já que estes possuem várias pautas diárias a cumprir. Porém, como dito anteriormente, o instante decisivo passou por adaptações referentes a todos esses contextos da contemporaneidade e sobrevive, como conceito, há décadas. Essa continuidade de sua influência deve-se à consistência do trabalho do fotógrafo francês que ainda hoje é lembrado.

De acordo com Boni e Honorato (2014) os veículos que costumam publicar uma única imagem por matéria vêm no instante decisivo uma saída para acertar na representação do real. É o desafio de informar com apenas uma fotografia. Para isso, o fotorepórter tem de discernir o momento em que os elementos representativos que observa adquirem um posicionamento tal que permitirão ao observador atribuir claramente à mensagem fotográfica o sentido desejado por ele. Ressalta-se que a noção de tempo, intrínseca ao instante decisivo exerce duas grandes influências no ofício do fotojornalista moderno. A primeira delas refere-se a falta de tempo para a realização das pautas, do tempo limite para a finalização da edição do jornal, que estará nas bancas no dia seguinte. A segunda delas decorre do tempo “real” no qual se desenrola a cena a ser capturada pelo fotógrafo. Cartier-Bresson explica que algumas vezes a foto é realizada em poucos segundos e, em outras situações, o trabalho requer horas de espera do profissional. Apesar de Cartier-Bresson ser considerado uma importante influência do fotojornalismo é importante salientar que ele não vivia sob o ritmo industrial das empresas de comunicação, no qual o profissional precisa realizar o registro de várias pautas num único expediente de trabalho. Portanto, de acordo com Vitor (2012) é necessário adaptar o instante decisivo a esse novo contexto do fotojornalismo, pois hoje o tempo de observação é mais escasso, no entanto, ainda pode ser notado em determinadas fotos esse instante decisivo, não significando que o fotógrafo tenha o aguardado, mas que ele

conseguiu capturá-lo em meio a sequência de cliques devido a um olhar atento que observava o contexto da cena.

Cartier-Bresson resume bem o trabalho do fotojornalista: “o fotógrafo deve se assegurar, ainda na presença da cena que está se desenrolando, de que não deixou nenhuma lacuna, de que deu verdadeiramente expressão ao significado da cena em sua totalidade, pois depois será tarde demais”. O fotojornalista informa por meio do uso das imagens, um trabalho que exige uma análise prévia da situação e dos personagens que fazem parte da cena, analisando a melhor maneira para captar o momento decisivo. Cabe ressaltar que atualmente o fotojornalista dificilmente conhece antecipadamente o que fotografará em sua pauta diária, portanto, o exercício dessa atividade requer uma série de competências específicas que vão além da técnica necessária para o manuseio dos equipamentos: é um exercício de estratégia a partir da análise do cenário e previsibilidade dos movimentos futuros.

Sousa (2000, p.9) descreve algumas das características que o profissional do fotojornalismo atual deve ter para captar esses instantes: “sensibilidade, capacidade de avaliar as situações e de pensar na melhor forma de fotografar, instinto, rapidez de reflexos e curiosidade são traços pessoais que qualquer fotojornalista deve possuir, independentemente do tipo de fotografia pelo qual enverede”. Da mesma forma Maia (2013) elenca algumas competências práticas do fotojornalista, sobretudo no registro do instante decisivo, como senso de oportunidade, antevisão do futuro e agilidade. Nesse sentido, mas do que sorte, tal ação exige do profissional o domínio da técnica, sagacidade e senso de oportunidade, competências que são adquiridas por meio da experiência. Vitor (2012) ressalta que atualmente, com a digitalização da imagem, esse olhar atento do fotógrafo sobre a cena no ato fotográfico é deixado de lado por alguns fotógrafos, ocasionando uma grande sequência de disparos sobre um mesmo fato de forma automática para uma posterior seleção das fotos. Além disso, há também o aumento da manipulação das imagens após a digitalização por meio de programas de computadores com o propósito de enfatizar a mensagem a ser passada na mídia.

Após essa breve contextualização e da afirmação de que o instante decisivo ainda hoje é importante referência para os fotógrafos em geral e para os profissionais do fotojornalismo em específico, faz-se necessário explicitar alguns exemplos práticos.

5.2 “Bressonianos”

Ao refletir sobre o conceito de instante decisivo e sua influência no fotojornalismo atual cabe mencionar exemplos de fotógrafos brasileiros que assumidamente se apropriam em sua estética fotográfica de algumas características da estética de Cartier-Bresson. Não haveria melhor forma de mencionar alguns destes profissionais do que a partir da exposição coletiva *Bressonianas*, ocorrida em 2009, no contexto do ano da França no Brasil, em paralelo à mostra *Henri Cartier-Bresson: fotógrafo*. A exposição foi composta por quarenta e duas imagens - sob a curadoria de Eder Chiodetto - de sete fotógrafos brasileiros que trazem em sua obra a influência de Cartier-Bresson, entre eles: Cristiano Mascaro, Flávio Damm, Carlos Moreira, Orlando Azevedo, Juan Esteves, Marcelo Buainain e Tuca Vieira. Em matéria do jornal *Estadão* de setembro de 2009 assim foi noticiada a exposição:

Imagens que relatam os gestos cotidianos, o flagrante da rua, que podem ser vistas e reconhecidas nas fotos de Cristiano Mascaro e Carlos Moreira; o olhar atento do fotojornalista que aparece nos trabalhos de Flávio Damm, desde sua época como fotógrafo da extinta revista *O Cruzeiro*, até o olhar mais atual do fotojornalismo de Tuca Vieira e o trabalho independente de Marcelo Buainain que fez da Índia o tema de seu trabalho. Olhares que em algum momento se cruzam com o olhar de Cartier-Bresson.

Dentre os fotógrafos que participaram desta exposição escolheu-se três destes para apresentar-se algumas imagens por serem mais próximos ao fotojornalismo e à fotografia de rua. São eles: Flávio Damm do Rio de Janeiro, Marcelo Buainain de Natal e Tuca Vieira de São Paulo. Inicialmente cabe ressaltar que considerar-se bressoniano não significa tentar imitar a maneira de fotografar de Cartier-Bresson ou suas fotos; mas sim observar suas imagens, admirar sua composição, apropriar-se dessa estética peculiar e alia-las as suas próprias características, transformando a imagem capturada em uma nova obra, diferente e pessoal. Cartier-Bresson consegue um tipo de representação da realidade com seu instante decisivo que é a espera do momento máximo da cena, mas é também uma percepção sobre um todo que a fotografia possa capturar, uma sequencialidade, uma narrativa específica que constrói a cena. Essa característica tornou-se sua marca e é essencial nas imagens consideradas bressonianas (VITOR, 2012). Sobre a importância e influência de Cartier-Bresson sobre outros fotógrafos, Tuca Vieira afirma “Cartier-Bresson é de tal forma importante para a fotografia, que tenho a impressão de que qualquer fotógrafo vivo é influenciado por ele, mesmo que por oposição aos seus

valores, métodos e filosofias. Justamente, esta exposição não apenas busca o paralelo formal e evidente mas explora a relação afetiva, biográfica e emotiva que temos com sua obra”. Assim, veremos a seguir algumas das imagens de cada um desses fotógrafos e analisaremos em que sentido eles se aproximam da estética de Cartier-Bresson.

O primeiro a ser citado é o fotojornalista Flávio Damm²⁰. Em uma de suas publicações *Preto no Branco: fotos e fatos*, lançada em 2008, o fotógrafo afirma que só fotografa em preto e branco, com câmeras analógicas e corta suas fotos no visor e afirma que fotografa o que a sua leitura pede e não fala com meus fotografados antes, durante ou depois das fotos. Além disso, busca ser discreto e não faz uso do flash. No prefácio de seu livro afirma sobre a sua profissão:

Como fotojornalista andei por andar, andei, como diz Dorival Caymmi, cumprindo a pauta da curiosidade por sessenta e quatro anos, descobrindo gente e lugares, ouvindo e fotografando, guardando bons e maus momentos, a vida dos outros caindo na minha rede de pescador de fotos e fatos. [...] A rua deu-me a oportunidade das surpresas contidas neste livro, elas não me pertencem senão pelo momento mágico de terem acontecido na minha frente. Agora são de quem as vir e de quem delas quiser se apropriar (DAMM, 2008, p.12).

E é exatamente por sua fotografia de rua que o fotógrafo se destaca. Aqui selecionou-se três imagens que compuseram a exposição *Bressonianas* para serem analisadas.



Figura 19 - Botafogo, Rio de Janeiro, 1998.

²⁰ Flávio Silveira Damm nasceu em 1928 em Porto Alegre e começou como auxiliar do fotógrafo alemão Edd Keffel, que se refugiou do nazismo em Porto Alegre durante a Segunda Guerra Mundial. Começou a fotografar aos 16 anos na *Revista*, publicada pela Editora Globo em Porto Alegre. Trabalhou na revista *O Cruzeiro* onde permaneceu até 1959. Foi correspondente nos EUA e fez a cobertura da revolução boliviana, da coroação da rainha Elizabeth II em 1953 e da explosão do foguete Vanguard em 1957. Funda em 1962 a agência jornalística *Image*, junto com José Medeiros, a primeira do gênero no Brasil. Flávio Damm escreve textos sobre fotografia em coluna na revista *Photos*, publicou 12 livros e possui um arquivo fotográfico com cerca de 60 mil negativos.

A primeira imagem selecionada foi feita em preto em branco, com iluminação natural, com lente 50 mm e apresenta a perfeita simetria na pose de um homem deitado em um banco na rua com a da modelo no *outdoor* acima dele (figura 19). Uma linha horizontal separa equitativamente a cena ressaltando a semelhança das cenas nos dois planos da imagem. Estática, a imagem mostra o momento exato em que o personagem fica na mesma pose que a modelo.



Figura 20 - Portugal Pequeno, Niterói, Rio de Janeiro, 2001.

A segunda imagem foi realizada também em preto e branco, com iluminação natural e lente 50 mm e apresenta três planos distintos. No primeiro plano, tem-se a garça branca que parece observar o que ocorre no restante da cena. O olhar segue para o segundo plano que traz o barco e para o terceiro onde o rapaz salta em direção a água (figura 20). A imagem traz a sensação de movimento e conseguiu capturar o momento exato do salto, com o personagem ainda no ar.



Figura 21 - Lisboa, Portugal, 2002.

A terceira fotografia mostra o momento em que um homem que passa pela rua apresenta certa semelhança com o homem que está pintado na parede, bem no centro da imagem. Esta fotografia foi feita em preto e branco e com iluminação natural. Sobre o processo de composição desta imagem específica, Flávio Damm afirma: “em 2002, na Praça Camões, em Portugal, vi esta parede pintada e fiquei parado por uns 40 minutos, esperando surgir alguma coisa boa para fotografar, para fechar o assunto. Deu nisto, o tipo físico, o chapéu, o sapato, o sobretudo. Foi sorte”. É exatamente essa semelhança no chapéu, nas roupas e sapato que formam esse diálogo na imagem, como se a imagem pintada no muro fosse a sombra do transeunte. Esta imagem dá a sensação de movimento tanto pelo homem que caminha quanto pela pintura onde o homem corre para pegar seu guarda chuva, formando uma linha horizontal entre o olhar do homem para o objeto, sua mão esticada e o cabo do guarda chuva.

Assim como Cartier-Bresson, Flávio Damm opta sempre pela fotografia em preto e branco e, como dito, anteriormente, pelo uso da luz natural. Além dessas escolhas, a composição das imagens remete ao instante decisivo seja na longa espera de um momento para captar o instante único da cena e na escolha desse momento como no caso da figura 21; seja no caso de captar o momento exato de um salto na água ou ao espelhar personagens reais a imagens pintadas na parede em *outdoors*. Além disso, nas imagens 20 e 21 percebe-se que a cena se desenrola no momento exato da captura da imagem.

Na sequência apresenta-se três imagens do fotógrafo Marcelo Buainain²¹. Cabe salientar que as imagens selecionadas para a exposição e, conseqüentemente apresentadas aqui, foram realizadas na viagem que o fotógrafo fez à Índia que rendeu posteriormente a publicação do livro *Índia: quantos olhos tem uma alma*. Ao ser questionado sobre a influência de Cartier-Bresson, o fotógrafo respondeu da seguinte maneira:

21 Marcelo Buainain nasceu em Campo Grande em 1962. Cursou até o quinto ano de medicina, quando decidiu dedicar-se à fotografia, iniciando sua carreira de fotógrafo em 1982 como colaborador das revistas *Manchete*, *Veja*, *Isto É*, *El Paseante* e do jornal *Folha de São Paulo*. Mudou-se para Paris em 1991 e para Lisboa no ano seguinte onde colaborou em periódicos brasileiros e europeus na área fotográfica e editorial. Produziu, a partir de 1997, foto documentários viajando pelo Egito, Brasil, Marrocos, Venezuela e Índia. Em 1998 iniciou um ensaio sobre a cultura hindu com o qual foi premiado na *2ª Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba* e também recebeu o prêmio fotojornalismo *Gold Medal* da *Society for News Design*, nos Estados Unidos. Retornou ao Brasil no início dos anos 2000 após ganhar bolsa da Fundação Oriente (Lisboa) para a finalização do projeto *Índia: meeting whit the true souls* (1999-2000). Em 2004, atuou na área de vídeo como produtor de documentário, sendo premiado no 2º Concurso DOCTV, promovido pela TV Cultura.

Buscando compreender a razão inspiradora que teria me levado a produzir um vasto conjunto de imagens bressonianas, lembrei-me de uma vivência pessoal no final dos anos noventa, na cidade de Londres, ocasião em que durante três dias tive a oportunidade de manusear, estudar e reproduzir aproximadamente 200 originais da obra do mestre fotógrafo francês. Certamente o conteúdo assimilado a partir dessa experiência se tornou um registro importante para o meu inconsciente e elemento essencial para a formação do meu olhar. (BUAINAIN *apud* VITOR, 2012, p.107).



Figura 22 - Estado de Orissa, Índia, 2000.

A primeira imagem apresentada foi realizada em preto e branco e apresenta crianças brincando com rodas na praia de Puri no Estado de Orissa, na Índia, no momento exato em que correm, trazendo movimento à cena (figura 22). A foto foi tirada de forma que uma das crianças destaca-se no centro da foto, enquanto que nas extremidades da imagem uma criança entra em cena e outra sai de cena. Sobre a influência de Cartier-Bresson em sua obra e especificamente sobre esta imagem o fotógrafo revela mais uma vez: “entre tantas imagens que produzi inspiradas na obra de Cartier-Bresson, considero esta fotografia uma das mais representativas do universo bressoniano. Ressalto a harmonia dos elementos geométricos, o momento decisivo, o movimento, a inocência e infância, a simplicidade” (BUAINAIN *apud* VITOR, 2012).



Figura 23 - Índia, 2009.

A segunda imagem de Marcelo Buainain foi feita em preto e branco e também nos dá a sensação de movimento na cena ao retratar um menino que corre na praia e que ao virar-se para trás observa diversos pássaros lhe sobrevoando (figura 23). Além disso, observa-se as sombras, tanto das pernas da criança quanto dos pássaros refletidas na areia.



Figura 24 - Rio Ganges, Índia, Varanasi, 2001.

A terceira imagem mostra o momento exato em que mulheres hindus secam os seus saris à margem do Rio Ganges, na cidade de Varanasi, na Índia. Mais uma vez a cena traz movimento parecendo que as mulheres estão dançando, pela sincronia e geometria do momento retratado (figura 24). Sobre essa imagem o fotógrafo afirma: “essa imagem me seduz, sobretudo, na simplicidade da organização dos seus elementos que estão distribuídos de forma harmoniosa. Movimento, momento decisivo e a elegância de uma cultura milenar povoam o universo desta fotografia.” (BUAINAIN *apud* VITOR, 2012).

Marcelo Buainain não fotografa exclusivamente em preto e branco, mas a maioria das suas imagens, inclusive as escolhidas nesta dissertação, foram feitas desta maneira. Além disso, todas as fotografias deste fotógrafo aqui apresentadas foram feitas com iluminação natural. Neste caso, observa-se que as três imagens apresentam ritmo nas ações apresentadas dando um dinamismo às cenas e continuidade à narrativa das mesmas. Percebe-se também que as linhas estão presentes nas cenas delimitando os ambientes, como o mar, a areia e o céu em diversos momentos ou no alinhamento dos tecidos das mulheres o que produz a composição e organização das cenas apresentadas. Além disso, a sequencialidade do momento e espontaneidade dos personagens também fazem parte das cenas, assim o instante decisivo está presente seja no momento em que crianças brincam na praia com rodas, seja quando o menino corre na praia e as aves o

sobrevoam e suas sombras se projetam na areia, seja no caso do alinhamento das mulheres e de seus saris voando ao vento, dando leveza e movimento a cena. Nota-se também que todas as fotografias foram tiradas na altura dos olhos.

As próximas imagens que serão apresentadas são do fotojornalista Tuca Vieira²². Inicialmente cabe ressaltar que ao contrário dos fotógrafos anteriormente apresentados, Tuca Vieira trabalha muito com a fotografia colorida e destaca-se atualmente pela fotografia de rua e fotografia de arquitetura.



Figura 25 – Imagem da exposição *Bressonianas*, 2009.

A primeira imagem apresentada foi realizada em preto e branco e apresenta um homem sentado com as pernas cruzadas sobre um pequeno degrau junto a parede e de costas para uma janela, com seus sapatos no chão e um cajado de madeira ao seu lado (figura 25). A primeira impressão ao observar a cena seria a de que o homem levita. A imagem foi feita com iluminação natural e observa-se a presença de muitas linhas na composição da foto, seja na formação das construções, nas sombras e algumas formas retangulares, destacando a geometria da composição.

²² Tuca Vieira nasceu em São Paulo em 1974 e fotografa desde os dezesseis anos de idade. Formado em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (1998), estudou na escola *Imagem-Ação* e atua profissionalmente como fotógrafo desde 1991. Trabalhou no *Museu da Imagem e do Som* (MIS-SP), no Sesc-SP, na agência *N-Imagens* e no jornal *Folha de São Paulo* entre 2002 e 2009. Atualmente é fotógrafo independente e desenvolve projetos sobre cidades, arquitetura e urbanismo. Entre suas exposições, destacam-se *São Paulo: uma metrópole sem limites em 2006*; *Fotografia de Rua*, que lhe rendeu o *Prêmio PAC* do Programa de Ação Cultural da Secretaria do Estado de São Paulo, em 2008; *Berlinscapes* em 2011. Além disso, publicou o livro *As Cidades do Brasil* em 2005 e ganhou os prêmios *Folha de Jornalismo* em 2004, *Prêmio Porto Seguro de Fotografia*, em 2010 e *Prêmio Funarte de Arte Contemporânea* em 2013.

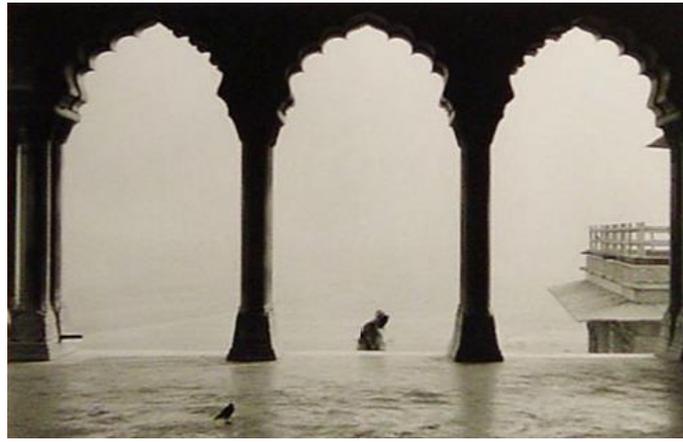


Figura 26 - Ano Novo Indiano.

A segunda imagem de Tuca Vieira também é apresentada em preto e branco e retrata um grande pátio com três arcos suntuosos e o momento exato em que uma pessoa passa no centro da imagem (figura 26). Discretamente, há uma pomba pousada no chão no lado esquerdo da imagem. Percebe-se um total equilíbrio das formas na cena; uma formação geométrica por meio das formas oblíquas dos arcos e a centralidade do personagem. Esta imagem faz parte do seu trabalho *Um Caminho nas Índias* que esteve em exposição na Galeria Paul Mitchell, em São Paulo, no ano de 2002.

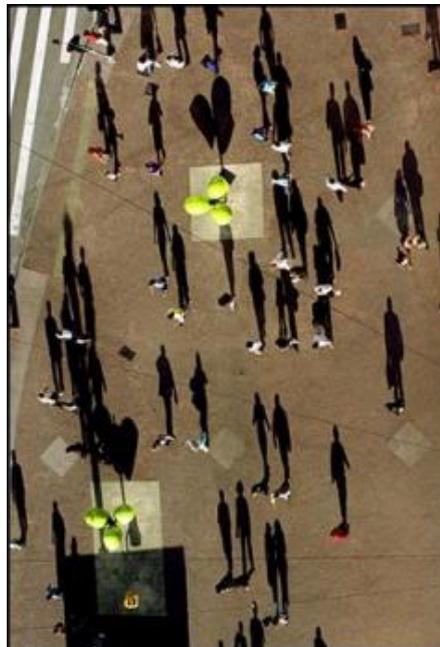


Figura 27 - Praça do Patriarca, São Paulo, 2005.

A terceira imagem de Tuca Vieira é colorida e apresenta várias pessoas na praça do Patriarca, em São Paulo, vistas de cima (figura 27). Sobre a realização dessa imagem, o fotógrafo informa: “Eu estava na Prefeitura, esperando a Prefeita Marta Suplicy. Fotojornalista tem muito tempo ocioso, de espera. É a hora de prestar atenção no que

está em volta. Ou embaixo...” Ao observar esta imagem o olhar se volta primeiramente para as sombras das pessoas que tomam forma e aparentam ser os personagens na imagem, mais do que as próprias pessoas que por ali passam que aparecem como pequenos pontos. Os orelhões destacam-se pela cor em meio à praça.



Figura 28 - Domingo de futebol, Jericoacoara, Ceará.

A quarta imagem foi feita em preto-e-branco e apresenta um grupo de pessoas jogando futebol em um campo improvisado (figura 28). A imagem traz uma representação em profundidade, apresentando ainda o espaço fora de campo, aberto e exterior. O olhar é direcionado para a bola no céu, posicionada de tal forma que pode confundir-se com a lua. Destaca-se ainda o contraste de cor e a linha que separa o “campo de futebol” e o céu. Percebe-se também a sequencialidade e a espontaneidade da cena que se desenrola. Sobre fotografar o momento de um jogo de futebol, Tuca Vieira afirma: “Foto boa de futebol tem que ter a bola. E fazer foco na bola, imaginem, é muito difícil. (...) A arte consiste em ficar atento o tempo todo, mesmo que a bola esteja do outro lado do campo. É arte de extrema velocidade. O trabalho do fotógrafo é parecido com o do atacante que espera o cruzamento. E a alegria de uma boa foto é próxima do êxtase de um gol.”

Percebe-se nas imagens de Tuca Viera uma preocupação com as linhas e as formas geométricas (retangular, circular ou oblíqua) que fazem parte da composição da cena e, conseqüentemente, compõem o instante máximo da cena seja nos arcos do salão; nas formas das portas e janelas da construção onde o homem está sentado; na bola que se assemelha à lua, etc. Esse aspecto é um dos elementos que levaram a captura do instante máximo da cena; seja na forma como o homem se senta, aparentando levitar; na posição da luz solar de forma que, ao observar por cima as pessoas na rua, suas sombras tomem forma humana ao ponto de aparentarem ser elas os personagens

da foto; ao mesmo tempo em que o homem passando encontra-se no centro da imagem, surge uma ave que pousa no chão; a bola do jogo destaca-se na parte superior da cena, dando a sensação de ser ela a lua no céu. Além disso, destaca-se a espontaneidade e sequencialidade dos momentos retratados como no jogo em andamento ou nas pessoas que transitam aleatoriamente na praça.

A partir da análise das imagens acima selecionadas é possível perceber semelhanças e influências da estética fotográfica de Cartier-Bresson sobre Flávio Damm, Marcelo Buainain e Tuca Vieira. Flávio Damm opta pela exclusividade de imagens em preto e branco; Marcelo Buainain, utiliza-se na maioria das vezes esse recurso, já no caso de Tuca Vieira, apesar de não utilizar-se sempre da fotografia preto e branco, o destaque está no olhar geométrico. Além disso, percebe-se nos três o domínio da técnica e uma forte sensibilidade na percepção sobre o momento retratado. Isso pode ser notado em Flávio Damm através da espera para fotografar o homem que passa na calçada e assemelha-se ao desenhado no muro; em Marcelo Buainain na organização de luz e sombra; ou em Tuca Vieira, na organização geométrica da cena. A maioria das cenas foram capturadas na altura dos olhos, algo comum em Cartier-Bresson, dando equilíbrio à imagem. Além disso, em sua maioria as fotos foram feitas em espaços abertos, exteriores. Da mesma forma a grande maioria das fotos foram realizadas com iluminação natural e possuem muitas linhas e formas em sua composição, uma forte característica de Cartier-Bresson. Assim, nota-se um olhar *bressoniano*, seja por esse instante que pode-se considerar único na cena, pela sensibilidade em criar certa narrativa com a imagem, ou ainda, um olhar *bressoniano* presente na organização geométrica da cena.

Cabe ressaltar que admitir a influência de um fotógrafo, neste caso reconhecer a importância de Cartier-Bresson para o fotojornalismo e para seus trabalhos, não significa que se buscará “imitar” sua estética, mas que se utilizará de algumas características deste para se criar uma estética própria. Observa-se que cada um dos fotógrafos citados se identifica com Cartier-Bresson de acordo com suas preferências e escolhas e sua influência é observada de forma diferente em cada um deles que acabaram por criar sua própria identidade visual por meio de novas imagens: seja na opção pela fotografia em preto-e-branco e na espera de um momento, como acontece com Flávio Damm; na utilização da luz natural para construir a cena e na narrativa da imagem criando esse instante decisivo, como em Marcelo Buainain; ou na organização da cena e das formas geométricas, como em Tuca Vieira. Em todas as fotografias apresentadas observa-se nas fotos a espontaneidade dos personagens e a sequencialidade da narrativa e nota-se que

as imagens passam a sensação de inserção no momento fotografado, além de uma preocupação estética e compositiva. Observa-se também um olhar geométrico, um enquadramento que dá equilíbrio à cena capturada. Assim, percebe-se que os três fotógrafos ao optarem, cada um, pelas escolhas técnicas acrescidas de uma extrema sensibilidade buscaram equilibrar suas imagens buscando o instante máximo da cena, como buscava também Cartier-Bresson.

6. CONCLUSÃO

Sou visual, provavelmente. Eu observo, eu observo, eu observo. É pelos olhos que compreendo. (CARTIER-BRESSON, 2004, p.58).

A citação acima, proferida por Henri Cartier-Bresson, deixa transparecer que ao longo de toda sua vida a imagem foi a linguagem que privilegiou. Tendo seu olhar moldado inicialmente pelo desenho e pela pintura, passando pelo cinema; foi com a fotografia que atingiu seu ápice, com seu olhar certo, sua eficácia na composição da imagem e a obstinação pela geometria visual. Dentro desse campo, foi ao popularizar o conceito de instante decisivo que o fotógrafo ganhou notoriedade e influenciou várias gerações de fotógrafos, especialmente fotojornalistas, e é juntamente a este conceito que o fotógrafo é citado até hoje. Sabe-se que sua obra não se reduz a este conceito, da mesma forma que reconhece-se que foi com este que o fotógrafo fora eternizado. Por isso, a escolha em partir da análise deste conceito foi uma estratégia metodológica, pois a maior parte de suas obras mais famosas baseia-se nele. Assim, o instante decisivo simboliza a tentativa de trazer unidade à obra de Cartier-Bresson.

Este conceito apareceu definido pela primeira vez em 1952 naquele que seria seu primeiro e mais significativo texto sobre fotografia *O momento decisivo* em que apresentou o seu entendimento sobre o que seria a fotografia, a sua prática e metodologia e, na época, foi visto como um paradigma no fazer fotográfico. No entanto, a importância do conceito não se resumiu a esta época e até hoje encontra espaço no fazer fotográfico, logicamente que adaptado aos novos contextos, especialmente na prática fotojornalística. A principal característica deste conceito e metodologia é a captura da imagem no momento do flagrante, no ápice de um acontecimento, no momento em que a cena se desenrola diante dos olhos atentos do fotógrafo; fato que explica o porquê do conceito ser tão amplamente difundido no fotojornalismo até hoje, já que estes profissionais lidam diariamente com fatos e acontecimentos fugidios.

Cartier-Bresson destaca que para que o fotógrafo consiga utilizar-se desta metodologia é necessário que o mesmo possua algumas competências e habilidades como o olhar atento, senso de oportunidade, intuição e o domínio da técnica que seria advinda da experiência. Nesse sentido, a captura do instante decisivo depende tanto de fatores objetivos, como o domínio da técnica fotográfica quanto de fatores subjetivos, como a

intuição, os sentimentos, sensibilidade e emoções do próprio fotógrafo. Assim, no momento em que algo se revela ao olhar do fotógrafo, este deve utilizar-se das técnicas disponíveis e deixar-se levar pela sua intuição e sensibilidade para conseguir uma imagem que represente o momento máximo da cena. Este fato coloca em relevo que os elementos subjetivos, até então relegados a segundo plano, não só fazem parte, mas são essenciais na composição de uma estética propriamente fotográfica. Portanto, ao contrário do que predominou até o início do século XX, quando se limitava a fatores técnicos, atualmente o conceito de estética refere-se ao conhecimento produzido por meio dos sentidos e compreende toda a reflexão filosófica que tem por objeto as artes em geral ou uma arte específica. No caso da fotografia, a estética permite tanto a construção quanto a fruição da imagem em seus sentidos e significados.

O instante decisivo adquiriu tamanha importância que pode ser considerado uma estética fotográfica associada a captura de um momento exato de uma cena. No entanto, como estética foi elaborado dentro de um contexto social específico em que fazem parte tanto as experiências pessoais de Cartier-Bresson e representa sua visão de mundo e da fotografia, quanto de alguns códigos culturais vigentes na época de sua elaboração. Isso porque toda produção seja ela conceitual ou prática é datada e depende também da conjuntura na qual está inserida. Como consequência, mudando o contexto muda-se a visão sobre determinados conceitos. Assim sendo, atualmente o conceito de instante decisivo possui várias críticas como uma visão romantizada e essencialista da prática fotográfica, sempre na busca da “essência” de um acontecimento, no entanto, ainda hoje é reconhecido como importante instrumento de análise e ainda baseia a prática de vários fotógrafos da atualidade que se apropriam e se influenciam por algumas características deste e desenvolvem um trabalho próprio.

O instante decisivo possui uma função prático-estética, ou seja, é uma ferramenta de produção de imagens, ou seja, um discurso elaborado que fomenta a prática fotográfica e traz em si algumas características que merecem destaque. Essas características inerentes ao instante decisivo e seus desdobramentos foram a base desta dissertação na medida em que se constatou como estas se relacionam com o campo da estética fotográfica de forma geral e com o campo do fotojornalismo em particular. Viu-se a predileção de Cartier-Bresson pela fotografia de rua, captando o cotidiano, cenas dos homens comuns, o movimento das pessoas, a espontaneidade do momento, sem, na maioria das vezes ser notado pelos seus fotografados. Este fato fez com que o fotógrafo fosse comparado ao *flâneur*, ou seja, aquele que anda pela cidade, percorrendo suas ruas

atento as possibilidades estéticas. Assim, o primeiro ponto de destaque é a transformação do banal e do cotidiano em uma estética peculiar, em algo importante e belo: a “estética do insignificante”. Além disso, destaca-se a busca permanente de Cartier-Bresson pela harmonia entre linhas e formas geométricas, entre a forma e o conteúdo da imagem, proporcionando um equilíbrio geométrico à cena retratada. Percebeu-se que o instante decisivo simboliza o controle do espaço, materializado na organização visual das suas composições – o instante é valorizado graças à geometrização e à organização do espaço - e o domínio completo do tempo, já que se o fotógrafo não apertar o obturador no momento exato, não poderá refazer a cena, nem reestruturar os elementos da composição em questão e correrá o risco de perder a imagem. Esse controle do tempo, caracterizado pela *imediatez* do instante decisivo traduz-se em uma “estética do ao mesmo tempo”, ou seja, o fotógrafo deve retratar o instante máximo da cena no momento em que esta ainda se desencadeia.

Ainda no que se refere ao controle do tempo destaca-se mais uma característica do instante decisivo que é a *irreversibilidade*: do tempo, do ato e, por consequência, da própria imagem. Tem-se, portanto, uma “estética do irreversível” já que ao não se repetir as mesmas condições para a elaboração da imagem, o seu processo de produção também não se repetirá da mesma maneira e não se repetirá também o produto final de todo esse processo que é a própria imagem. Como corolário disto, cada imagem adquire um valor único. Já que o instante não se repete e, por consequência, nem a imagem destaca-se que a *unicidade* é mais uma de suas características. Apesar da incessante busca em capturar o flagrante ou o ápice de um momento ser peculiar ao conceito de instante decisivo vê-se que a imediatez, a irreversibilidade e a unicidade, vistos como características deste, podem ser relacionadas ao campo da estética fotográfica de forma geral.

Como já mencionado anteriormente, é inegável que Cartier-Bresson influencia há décadas fotógrafos de todas as áreas, mas especialmente os fotojornalistas que se identificam de alguma forma com os preceitos do instante decisivo já que seu ofício exige a capacidade de narrar uma história inteira por meio de uma imagem, ou seja, informar por meio da imagem. Para alcançar isso os repórteres fotográficos devem discernir o momento em que os elementos que observa adquirem um posicionamento tal que permitirá ao observador compreender a cena e atribuir sentido à imagem, um trabalho que exige uma análise prévia da situação e dos personagens que fazem parte da cena. Ressalta-se que o conceito de instante decisivo da forma como é utilizado atualmente teve que primeiramente adaptar-se às novas realidades tecnológicas e ao contexto atual da rotina de trabalho dos

fotógrafos. Cartier-Bresson, por exemplo, não vivia sob o ritmo das empresas de comunicação onde o tempo de observação e realização das imagens é escasso já que os profissionais precisam cumprir várias pautas diárias em um expediente de trabalho e dificilmente sabem com antecedência em que consistirá suas pautas. Assim, para conseguir captar o instante decisivo os profissionais do fotojornalismo devem possuir algumas competências que vão além da técnica para o manuseio do equipamento como saber analisar o cenário e prever os movimentos futuros, sagacidade, agilidade, senso de oportunidade, antevisão do futuro, sensibilidade, instinto, etc. (SOUSA, 2002; MAIA, 2013).

O fato de o instante decisivo ainda hoje servir de referência especialmente na rotina de trabalho do fotojornalista deve-se em certa medida à questão do realismo fotográfico e a crença ainda vigente de que as imagens, principalmente, as foto reportagens, são um retrato do real, é o olhar de quem não pode estar no local. Assim, mesmo com os avanços teóricos que afirmam que a imagem nada mais é do que uma interpretação possível acerca do fato retratado, ainda há a crença no “objeto-realidade”. Platão mostrou que os homens são facilmente prisioneiros da caverna, das imagens e dos simulacros; preferindo as imagens às coisas, a aparência ao ser. Há uma perenidade da atração pela imagem, pela representação, pela aparência e pela caverna, mesmo que haja mudanças históricas e sociais nas modalidades das ilusões e da caverna.

Como forma de demonstrar de que maneira Cartier-Bresson e seu conceito de instante decisivo influenciam os profissionais da fotografia contemporâneos analisou-se algumas imagens de três fotógrafos brasileiros que assumidamente reconhecem a importância do fotógrafo francês para o cenário fotográfico de forma geral e para seus trabalhos de forma específica, foram eles: Flávio Damm, Marcelo Buainain e Tuca Vieira. Estes três fotógrafos, juntamente com outros quatro, participaram da exposição *Bressonianas*, que como o nome deixa explícito, refere-se a identificação de cada um deles com a estética bressoniana, cada um de forma e nível diferente. Viu-se que estes apropriaram-se de algumas características específicas da estética de Cartier-Bresson de acordo com suas preferências criando cada um deles uma identidade visual própria e uma maneira particular de capturar o momento desejado. Ressalta-se que os fotógrafos escolhidos se inserem no fotojornalismo ou na fotografia de rua, escolha que reflete o contexto das discussões desta dissertação já que, como visto, o conceito de instante decisivo continua a exercer influência na prática fotojornalística.

A partir da análise das imagens constatou-se essa influência. Flávio Damm opta pela exclusividade de imagens em preto e branco e pelo uso da luz natural e em algumas situações espera pelo momento desejado; Marcelo Buainain, utiliza-se na maioria das vezes o preto e branco e destaca-se pela sequencialidade e espontaneidade das fotos e pela organização de luzes e sombras; já no caso de Tuca Vieira, apesar de não utilizar-se sempre da fotografia preto e branco, o destaque está em seu olhar geométrico, ou seja, na organização geométrica da cena e sua constante preocupação com as linhas e as formas na composição. Além disso, percebe-se nos três o domínio técnico e uma forte sensibilidade na percepção sobre o momento retratado conseguindo captar o que Cartier-Bresson chamava de instante decisivo, ou seja, o momento máximo da cena. Constatou-se, assim, um olhar *bressoniano*, seja por esse instante que se pode considerar único na cena, uma sensibilidade em criar certa narrativa com a imagem, ou ainda, um olhar *bressoniano* presente na composição geométrica e organização da cena. Em todas as fotografias apresentadas nota-se a sensação de inserção no momento fotografado, uma preocupação estética e compositiva. Observa-se também um olhar geométrico, um enquadramento que dá equilíbrio à cena capturada. Assim, percebe-se que os três fotógrafos ao optarem, cada um pelas escolhas técnicas acrescidas de uma extrema sensibilidade buscaram equilibrar suas imagens e retratar o momento ápice de um acontecimento.

Por fim, ao argumentar que os fotógrafos devem procurar capturar o instante decisivo de uma cena, Cartier-Bresson além de criar uma metodologia própria de trabalho cria um estilo visual particular, uma marca distintiva para seu trabalho. Acrescenta-se que afirmar que essa metodologia, ou seja, o instante decisivo influencia no trabalho de fotógrafos desde o seu período de concepção até a atualidade não significa ignorar as críticas a este conceito, mas reconhecer que o mesmo passou e passa constantemente por adaptações e que não necessariamente deve-se aceitar todas as suas características de forma acrítica, mas pode-se, como se viu nos exemplos citados, apropriar-se de alguns aspectos que se acha relevante e adaptá-lo ao nosso modo específico de trabalho. Nesse caso, pode-se criticar, por exemplo, o fato de que o instante decisivo impossibilita pensar no ato fotográfico o que pode estar antes ou depois da cena que foi retratada ou retirar completamente das possibilidades do trabalho do fotógrafo a foto acidental. A fotografia não se reduz a apenas a tomada de imagens no momento do ato fotográfico, mas o que precede e o que vem depois dele pode ser igualmente importante e também tornar-se uma imagem. Nesse sentido, todos os momentos são decisivos? Vê-se que a fotografia não

oferece respostas e soluções, mas ao contrário está sempre nos propondo novas reflexões, problemas e interpretações.

REFERÊNCIAS

ASSOULINE, Pierre. *Henri Cartier-Bresson: o olhar do século*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Campinas: Versus Editora, 2007.

BARBALHO, Marcelo. Os outros ângulos de Cartier-Bresson. *O Povo*, Fortaleza, 26 de ago. 2014.

_____. O retorno à daguerreotipia na fotografia contemporânea. In *XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM* (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação), Fortaleza/CE, set. 2012.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. O segredo de Bresson. In: *XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM* (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação), Recife/PE, set. 2011.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. São Paulo: Edições 70, 2010.

_____. *A mensagem fotográfica*. 1990. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/49666238/A-Mensagem-Fotografica-Roland-Barthes>. Acesso em: 27 de outubro de 2012.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

BENSE, Max. *Pequena estética*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção Debates, 30).

BONI, Paulo César; HONORATO, Vivian Francielle. O instante decisivo de Henri Cartier-Bresson e sua aplicação no fotojornalismo londrinense. In: *XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM* ((Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação), Foz do Iguaçu/ PR, set. 2014.

CARTIER-BRESSON, Henri. O instante decisivo. In: *Bloch Comunicação*, n.6. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1952, p.19-25.

_____. *O imaginário segundo a natureza*. Editorial Gustavo Gili, 2004.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 1999.

COSTA, Helouise. Palco de uma história desejada: o retrato do Brasil por Jean Manzon. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico*, Iphan, n° 27, 1996, pp. 139-159.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013. (Coleção Arte & Fotografia)

DAMM, Flávio Silveira. *Preto no branco: fotos & fatos*. Balneário Camboriú: Editora Photos, 2008.

DEPARDON, Raymond; SABOURAUD, Frédéric. *Depardon/cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, Ministère des Affaires étrangères, 1993.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.

DUFRENNE, Mikel. *A estética e as ciências da arte*. Lisboa: Bertrand, 1982.

_____. *Estética e Filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Coleção Debates, 69).

FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 2008. (Coleção Texto & Arte).

FELICI, José Javier Marzal. *Cómo se Lee una fotografía: interpretaciones de la mirada*. Madrid: Ediciones Catedra Signo e Imagem, 2007.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

_____; CARDOSO, Rafael. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GALASSI, Peter. *Henri Cartier-Bresson: o século moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HUMBERTO, Luis. *Fotografia: uma poética do banal*. Brasília: UNB Editora, 2000.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo: Unisinos, 1999.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 4.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

_____. *Fotografia e História*. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LISSOVSKY, Maurício. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

MAGNUM PHOTOS. *Henri Cartier-Bresson*. French, b.1908, d.2004. EUA, 2014. Disponível em: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53ZMYN. Acesso em: 20 de mar. 2014.

MAIA, Andréa Karinne Albuquerque Maia. O momento decisivo no fotojornalismo atual: a importância da méis na atuação do fotógrafo. *Revista de Estudos da Comunicação*, Curitiba, v. 14, n. 33, p. 107-122 jan./abr. 2013.

MARTINS, José de Souza. A fotografia e a vida cotidiana: ocultações e revelações. In: *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto, 2009, p.33- 62.

MAUAD, Ana Maria. O olho da história: fotojornalismo e história contemporânea. In: *Com ciência*. 2004. Disponível em: <http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/12.shtml>.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos selecionados*. São Paulo: Abril, 1984.

PÉNINOU, Georges. *Semiótica de la publicidad*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, s/d., (Coleção Comunicación Visual).

PEREIRA, Thiago Braga. *As sombras, a máquina e o fotógrafo*. 2012. 54 f. Monografia (Graduação em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2012.

PERSICHETTI, Simonetta. Mostra celebra Cartier-Bresson e seu olhar que espreita o inusitado. *O Estado de São Paulo*. Caderno Cultura/Artes, São Paulo, 01.set. 2009.

RANCIÈRE, Jacques. O instante decisivo forjado. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, 27 jul. 2003.

REIS FILHO, Osmar Gonçalves dos; MORAIS, Isabelle Freire de. A encenação no retrato fotográfico: do “isto existiu” ao “isto foi encenado”. In: *XXIII Encontro Anual da Compós*, Belém/PA, maio, 2014.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Senac, 2010.

SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó, SC: Florianópolis, SC: Argos, Letras contemporâneas, 2000.

_____. *Fotojornalismo: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa*. Florianópolis, SC: Editora Letras Contemporâneas, 2004.

VITOR, Sara Lemes Perenti. *Bressonianos: comprovando a influência do fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson sobre fotojornalistas brasileiros atuais*. 2012. 116 f.: Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, São Paulo-SP, 2012.

WEBER, Max. *A objetividade do conhecimento nas ciências e nas políticas sociais*. Lisboa: Editorial Presença, 1968.