

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
CAMPUS DE BAURU
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

SARA LEMES PERENTI VITOR

BRESSONIANOS: COMPROVANDO A INFLUÊNCIA DO FOTOGRAFO
FRANCÊS HENRI CARTIER-BRESSON SOBRE FOTOJORNALISTAS
BRASILEIROS ATUAIS

BAURU

2012

SARA LEMES PERENTI VITOR

BRESSONIANOS: COMPROVANDO A INFLUÊNCIA DO FOTOGRAFO
FRANCÊS HENRI CARTIER-BRESSON SOBRE FOTOJORNALISTAS
BRASILEIROS ATUAIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Midiática da Universidade Estadual Paulista – UNESP, como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Comunicação Midiática, sob orientação do Prof. Dr. Luciano Guimarães.

BAURU

2012

Sara Lemes Perenti Vitor

**BRESSONIANOS: COMPROVANDO A INFLUÊNCIA DO FOTOGRAFO
FRANCÊS HENRI CARTIER-BRESSON SOBRE FOTOJORNALISTAS
BRASILEIROS ATUAIS**

Área de concentração: Comunicação Midiática

Linha de Pesquisa: Produção de Sentidos na Comunicação Midiática

Banca examinadora:

Presidente: Prof. Dr. Luciano Guimarães
Instituição: Universidade Estadual Paulista UNESP

BAURU, _____/_____/_____

AGRADECIMENTOS

Agradeço essa conquista primeiramente a Deus, que me ensinou a ter fé e acreditar, não só Nele, mas em mim. A acreditar que vale a pena o esforço, as horas de sono perdido, tentar conciliar trabalho, estudo, amigos, família, pois o conhecimento adquirido pode me levar além do que posso imaginar.

Agradeço ainda ao meu orientador Prof. Dr. Luciano Guimarães, por continuar a me orientar mesmo após sair da Unesp e ir para USP, e ter dado a liberdade para que eu construísse minha jornada e minha pesquisa, além de me possibilitar conhecer a teoria utilizada.

À banca examinadora, que trouxe grandes contribuições à minha pesquisa na qualificação, proporcionando essa dissertação final e trouxe ainda novas inquietações, pois o conhecimento nunca é completo, sempre há muito a acrescentar e explorar.

“A vida é devoração pura” (Oswald de Andrade)

Agradeço à minha família, que sempre acreditou em mim, em especial a meus pais, que me deram força e nunca me exigiram mais do que eu poderia lhes oferecer. O amor de vocês e por vocês fez da minha jornada uma meta possível.

A meus amigos, tantos para aqui serem declarados... Seja pela compreensão, por ouvir quando necessário, por estarem presentes quando eu precisava... Amigos de sempre, amigos do mestrado, amigos de longe... Cada um ao seu modo, a todos agradeço, mas em especial a Erica Franzon, pelas constantes conversas sobre a pesquisa, tendo sido grande parceira nessa jornada e discussões sobre fotojornalismo.

Agradeço muito a meus gerentes Iris Lima e em especial ao Ricardo Fahl, que tiveram grande compreensão nesse último semestre de fechamento da pesquisa, ajudando quando possível, por meio de folgas e flexibilização do horário de trabalho, além de grande incentivo nessa etapa.

Enfim, foram tantas pessoas, tantos momentos e situações diferenciadas que ajudaram ou dificultaram, mas que participaram da construção dessa pesquisa e os agradecimentos não terão fim se pensar em cada dia desses trinta meses. Obrigada a todos!

“Toda foto é, pois, esse vestígio enigmático que faz sonhar e que constitui problema, que fascina e que inquieta. Por um lado, quer-se acreditar que, graças a ela, o objeto, o sujeito, o ato, o passado, o instante, etc., vão ser reencontrados; por outro, deve-se saber que ela nunca os dá novamente: ao contrário, ela é a prova de sua perda e de seu mistério; no máximo, ela os metamorfoseia.”

“Em todo caso, a fotografia é uma oportunidade para o poeta, uma chance para o artista, um privilégio para o homem em geral.”

In: SOULAGES, 2010.

RESUMO

A pesquisa busca comprovar a influência do fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson (1908-2004), considerado como o mestre do fotojornalismo, sobre alguns fotojornalistas brasileiros atuais, mais especificamente sobre Flávio Damm (1928), Marcelo Buainain (1962) e Tuca Vieira (1974). O fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson vêm influenciando fotojornalistas do mundo todo há décadas, devido à sensibilidade e importância de suas fotos. A proposta do *instante decisivo*, defendida por ele, é uma busca constante, uma espreita, uma atenção, mas que se adequa a cada época. Além dessa característica marcante em sua obra, outras facilmente destacadas são: o fato de sempre fotografar em preto-e-branco e de apurar com cuidado a composição e o arranjo dos elementos plásticos que repercutem no personagem central, como se tudo estivesse sob o controle do olhar fotográfico em uma busca pelas formas e organização da cena através de seu olhar geométrico. Observando assim as características dos fotógrafos citados e comparando às observadas nas fotos de Cartier-Bresson, torna-se possível comprovar sua influência ainda atual sobre fotógrafos brasileiros.

Inicialmente, é apresentada uma exposição das discussões acerca da “realidade” impressa na fotografia e essa busca no fotojornalismo. Ainda ligada a essa questão, introduz-se a teoria utilizada, pensando a fotografia através da Semiótica da Cultura, com foco nos pesquisadores Vilém Flusser e Norval Baitello Jr, refletindo sobre as pesquisas acerca da imagem técnica, da manipulação da imagem, da crise da visibilidade e da fotografia em preto-e-branco, ligando essas propostas à metodologia utilizada para a análise das imagens.

Para comprovar o objetivo da pesquisa, no caso a influência de Bresson sobre os fotojornalistas brasileiros selecionados, é utilizada a Teoria da Imagem, a partir de aula ministrada na Unesp em agosto de 2011 pelo professor Doutor José Javier Marzal Felici, onde é apresentado um esquema para uma análise minuciosa e detalhada sobre as fotos. A análise ocorrerá em nível contextual (parâmetros técnicos), morfológico (elementos morfológicos), compositivo (sistema sintático e compositivo, espaço de representação e tempo de representação) e enunciativo (articulação do ponto de vista) .

Palavras chave: Fotojornalismo; Semiótica da Cultura; Instante Decisivo; Fotografia em preto-e-branco; Henri Cartier-Bresson.

ABSTRACT

The research seeks to demonstrate the influence of the French photographer Henri Cartier-Bresson (1908-2004), regarded as the master of photojournalism, on some current Brazilian photojournalists, more specifically about Flávio Damm (1928), Marcelo Buainain (1962) and Tuca Vieira (1974). The French photographer Henri Cartier-Bresson have influenced photojournalists around the world for decades, due to the sensitivity and importance of your photos. The proposal of the decisive moment, advocated by him, is a constant search, a watch, an attention, but that suits every age. Besides this characteristic in his work, others are easily highlighted: the fact to prefer shoot in black and white and carefully determine the composition and arrangement of the plastic elements and impact the central character, as if everything was under control of the photographic look in a search for forms and organization of the scene through his geometer eyes.

Initially, it is show an exhibition of discussions about the "reality" printed on photography and photojournalism in this quest. Also connected to this issue, we introduce the theory used, thinking the picture through the Culture of Semiotics, focusing on researchers as Vilém Flusser and Norval Baitello Jr, reflecting on the research about the technique image, the manipulationof the image, the crisis of visibility and photography in black and white, calling such proposals to the methodology used for image analysis.

To prove the purpose of the research, in that case, the influence of Bresson on the selected Brazilian photojournalists, it is used the Image Theory, from class taught at UNESP in August 2011 by Professor Dr. Jose Javier Marzal Felici, where a scheme is presented for a thorough and detailed analysis on photos. The analysis will take place in the contextual level (technical parameters), morphological (formed elements), the composite system (syntactic and compositional representation space and time representation) and expository (articulation of point of view).

Keywords: Photojournalism; Semiotics of Culture; Decisive Moment; Black and White Photography; Henri Cartier-Bresson.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotografia de Martin Munkacsi, 1931.....	64
Figura 2 – Gandhi após quebrar o jejum (Cartier-Bresson)	64
Figura 3 – Anúncio do assassinato de Gandhi (Cartier-Bresson).....	66
Figura 4 – Pequim, 1948 (Cartier-Bresson)	66
Figura 5 – China, 1958 (Cartier-Bresson).....	72
Figura 6 – Retrato de Cartier-Bresson (Martine Frack)	72
Figura 7 - Paquistão, 1947 (Cartier-Bresson).....	74
Figura 8 – Grécia, 1961 (Cartier-Bresson).....	74
Figura 9 – Índia, 1947 (Cartier-Bresson)	74
Figura 10 – França, 1951 (Cartier-Bresson).....	74
Figura 11 – Indonésia, 1949 (Cartier-Bresson)	75
Figura 12 – México, 1934 (Cartier-Bresson)	75
Figura 13 – Foto de Flávio Damm.....	75
Figura 14 – Foto de Marcelo Buainain	76
Figura 15 – Foto de Tuca Vieira.....	76
Figura 16 – Comemorando a vitória sobre os nazistas, 1973 (Cartier-Bresson).....	77
Figura 17 – Índia, 1947 (Cartier-Bresson)	77
Figura 18 – Paris, 1932 (Cartier-Bresson)	77
Figura 19 – Sevilha, Espanha, 1933 (Cartier-Bresson).....	77
Figura 20 - Srinagar, Caxemira, Índia, 1948 Srinagar, Caxemira, Índia, 1948.....	77
Figura 21 - Portugal Pequeno, Niterói, RJ/2001 (Flávio Damm).....	77
Figura 22 – Botafogo, 1998 (Flávio Damm).....	77
Figura 23 – Bahia, 1950 (Flávio Damm)	77
Figura 24 – Lisboa, Portugal, 2002 (Flávio Damm).....	77
Figura 25 – Palácio do Catete, 1958 (Flávio Damm)	77

Figura 26 – Índia, 2009 (Marcelo Buainain)	79
Figura 27 – Orissa, Índia (Marcelo Buainain)	79
Figura 28 – Índia, 2009 (Marcelo Buainain)	79
Figura 29 – Tibet, 2009 (Marcelo Buainain)	79
Figura 30 – Produção do sisal, Bahia (Marcelo Buainain)	79
Figura 31 – Bressonianas (Tuca Vieira)	79
Figura 32 – Praça do Patriarca, SP (Tuca Vieira)	80
Figura 33 – Ano Novo Indiano (Tuca Vieira)	80
Figura 34 – Domingo de futebol (Tuca Vieira)	80
Figura 35 – Fotografia de rua, SP (Tuca Vieira)	80

SUMÁRIO

DEDICATÓRIA

AGRADECIMENTOS

RESUMO

ABSTRACT

LISTA DE FIGURAS

Introdução 12

Capítulo 1

- 1. Fotografia: prova incontestável ou manipulação dos fatos em meio a uma crise da visibilidade..... 19**
- 1.1 Veracidade da imagem 20
- 1.2 Por um olhar da Semiótica da Cultura..... 26
- 1.3 Em busca de uma leitura da fotografia 37

Capítulo 2

- 2. Decifrando Henri Cartier-Bresson.....40**
- 2.1 Trajetória e importância de sua obra 41
- 2.2 O *instante decisivo* de Bresson. 47
- 2.3 A relevância da fotografia em preto-e-branco.....51
- 2.4 Fotografias analisadas de Henri Cartier-Bresson.....57

Capítulo 3

- 3. O olhar bressoniano dos fotojornalistas brasileiros 67**
- 3.1 A proposta de análise das fotografias 69
- 3.2 Flávio Damm..... 75
- 3.3 Marcelo Buainain..... 86
- 3.4 Tuca Vieira 97
- 3.5 Olhares *bressonianos* 107

Considerações finais..... 111

Referências Bibliográficas	113
Apêndices	117

INTRODUÇÃO

Fotografar é prender a respiração quando todas as nossas faculdades convergem para captar a realidade fugidia; é então que a captura de uma imagem é uma grande alegria física e intelectual. (CARTIER-BRESSON, 2011, p.13)

O principal objetivo da pesquisa é confirmar a influência do fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson (1908-2004), considerado como o mestre do fotojornalismo, sobre alguns fotojornalistas brasileiros atuais, mais especificamente sobre Flávio Damm (1928), Marcelo Buainain (1962) e Tuca Vieira (1974) e fazer uma reflexão no final sobre o que é ser bressoniano, termo apresentado em uma mostra de fotografias que apresenta os fotógrafos ligados a Cartier-Bresson. O fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson vêm influenciando fotojornalistas do mundo todo há décadas, devido à sensibilidade e importância de suas fotos.

A veracidade das fotografias nos meios de comunicação, devido à possível manipulação das fotos, seja digitalmente ou mesmo no ato fotográfico sobre a cena a ser apresentada, sempre foi uma discussão presente no fotojornalismo. Essa busca da “verdade” contida nas fotos e como lidar com ela é a primeira discussão exposta na pesquisa, pois várias características observadas nas fotos e fotógrafos, inclusive a busca do ato fotográfico, tem ligação direta a essa vontade em apresentar a fotografia como mais próxima do “real” da cena observada. O primeiro capítulo é produzido com o intuito de apresentar essa suposta “realidade” impressa na fotografia, como certos autores a interpretam e as mudanças que estão ocorrendo no fotojornalismo atual, para dar a base necessária à pesquisa, considerando ser importante a ideia de realidade da fotografia na busca de Cartier-Bresson.

Diretamente relacionado a essa ideia do real na imagem é utilizada a teoria da Semiótica da Cultura, destacando Vilém Flusser e Norval Baitello Junior, com suas propostas sobre imagens técnicas, manipulação da mensagem, crise da visibilidade, iconofagia e a imagem em preto-e-branco, englobando tais questões. A partir dessa contextualização, é apresentado um primeiro olhar sobre as fotos a serem analisadas, ligando já Bresson aos demais fotojornalistas e é exposto brevemente a ligação à metodologia de análise escolhida.

Após essa base sobre a imagem, seu teor de verdade, torna-se necessário demonstrar a importância do principal fotógrafo analisado, o francês Henri Cartier-Bresson, apresentado no segundo capítulo da dissertação. Após uma breve apresentação de sua trajetória, tendo participado de diversos momentos históricos de relevância mundial como a morte de Gandhi (1944) ou o desmoronamento da China nacionalista (1949), é possível notar

em suas fotos sua técnica e sua forma de fotografar que sensibiliza quem as observa. Dentre as características de Cartier-Bresson observadas nesse capítulo, duas tem grande destaque em sua obra, sendo elas: a proposta do *instante decisivo* e o fato de preferir fotografar em preto-e-branco. Nesse capítulo, é apresentada a análise das fotografias de Bresson, de acordo com a proposta metodológica baseada na Teoria da Imagem, descrita posteriormente. Já observando as características dos fotógrafos citados e comparando às observadas nas fotos de Cartier-Bresson, torna-se possível comprovar sua influência ainda atual sobre fotógrafos brasileiros.

A análise minuciosa das fotos dos três fotojornalistas brasileiros – Flávio Damm, Marcelo Buainain e Tuca Veiria – acontece no terceiro capítulo da dissertação, tendo sido selecionadas cinco fotografias de cada fotógrafo, escolhidas por seu caráter fotojornalístico. A metodologia surge a partir do curso ministrado pelo Professor Doutor José Javier Marzal Felici, na UNESP em agosto de 2011, onde se torna possível organizar as características de cada fotografia, com um levantamento que dá base à busca de influências e ligações das imagens entre os fotógrafos, tecnicamente inclusive. A análise é apresentada em nível contextual (parâmetros técnicos), morfológico (elementos morfológicos), compositivo (sistema sintático e compositivo, espaço de representação e tempo de representação) e enunciativo (articulação do ponto de vista), de forma a observar diversas características nas fotos selecionadas que comprovem que há fotógrafos brasileiros atuais que recebem influência de Cartier-Bresson em sua forma de fotografar. Na dissertação em si é apresentada uma análise um pouco menos detalhada das fotos, buscando apresentar as características de maior relevância de cada fotógrafo. Além das análises a serem apresentadas, a teoria utilizada, ressaltando a ideia da iconofagia, reforça a ligação de Cartier-Bresson ao demais fotojornalistas.

A fotografia vem sofrendo mudanças significativas, essa “invasão” de imagens faz com a mesma perca um pouco seu valor, mas ao mesmo tempo e apesar disso, ainda não perdeu seu valor de “prova”. Enquanto alguns autores pensam que o *instante decisivo* de Bresson não existe mais, procuro comprovar sua existência nos fotógrafos atuais analisados; enquanto a fotografia em preto-e-branco parece ser algo do passado, é exposto por tais fotógrafos a sensibilidade possível por meio delas. Na pesquisa é apresentado um olhar sobre a imagem que conduz além do que se é acostumado identificar ao observá-la rapidamente, uma perscruta pela foto que revela detalhes que podem modificar o sentido imediato da mensagem a ser passada.

As informações a seguir foram retiradas da pesquisa de Sousa (2000), na busca de apresentar uma visão história que foi criada sobre o fotojornalismo. A fotografia nasce em um

ambiente positivista do século XIX, na busca de um meio que reproduzisse a “realidade visual”, sendo que seu aparecimento provocará uma crise de readaptação no universo da arte representacional, construindo um novo realismo (SOUSA, 2000, p.24). No ambiente em que surge, a fotografia é encarada unicamente como o “registro visual da verdade”, sendo assim adotada pela imprensa, com o surgimento do primeiro tablóide fotográfico, o *Daily Mirror*, em 1904, quando as fotografias deixam de ser ilustrações do texto para tornarem-se conteúdo tão importante quanto a escrita, como sugere Baynes (1971)¹.

As pesquisas acerca do fotojornalismo passam por diversas fases, acompanhando a maneira que este é visto e sua evolução, seja técnica ou em como é observado pela sociedade e pelos teóricos de cada período. Hicks (1952) considera que as mudanças nas mídias com a inserção das fotografias, ao promoverem a competição na imprensa e aumento de tiragens e circulação, trazem a competição entre os fotojornalistas e a necessidade de rapidez. Hoje, no entanto, sabe-se que a fotografia pode representar e indiciar a realidade, mas não registrá-la nem ser seu espelho fiel. (SOUSA, 2004, p.17)

Na obra *Give Us a Little Smile, Baby*, de Harry Coleman, destaca-se que já no final do século XIX havia manipulação das imagens em função dos objetivos do fotógrafo, passando o gênero fotojornalístico de um “reino da verdade” para um “reino do credível”. Na linha da não-manipulação nasce o fotodocumentarismo, onde a vontade do registro sobrepõe a beleza da arte e incorpora-se a idéia da construção social da realidade. “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’, o documentalista social procura documentar (e, por vezes, influenciar) as condições sociais e o seu desenvolvimento”. (SOUSA, 2000, p.13)

Kevin G. Barnhurst apresenta em sua obra *Seeing the Newspaper* (1994), uma linha de partida para a interpretação fotojornalística do real, ao focalizar o aparecimento e a manutenção de rotinas produtivas e convenções profissionais. Já as obras de Margarita Ledo Andión, particularmente *Foto-Xoc e Xornalismo de Crise e Documentalismo Fotográfico Contemporáneo* (1988), expõem os *fotógrafos-autores*, que seriam aqueles que procuram traçar percursos fotográficos pessoais ou redirecionar a evolução da fotografia. Szarcowski (1973) apresenta que, a propósito do eventual caráter documental da fotografia, tanto se pode mentir num sistema documental como noutra, ao tentar diferenciar o fotojornalismo do fotodocumentário.

¹ Informações retiradas do livro “Uma história crítica do fotojornalismo ocidental”, de Jorge Pedro Sousa (2000).

...num estudo de 1980 sobre as mensagens fotográficas eventualmente patentes nas fotos de Russell Lee da era da depressão ("A study of the messages in depression-era photos"), Paul Hightower descobriu que pessoas que viveram a depressão não viam uma pobreza tão intensa nas fotos como aquela que perspectivavam os mais novos. No estudo, o autor coloca até a hipótese de a credibilidade das imagens diminuir com a passagem do tempo, já que uma das respostas que obteve sobre uma foto de uma cozinha foi que esta "não podia parecer assim!". (SOUSA, 1998, p.11)

A idéia de que a fotografia seria o espelho da realidade é alimentada com a evolução tecnológica e estética que permitem a representação imagética da realidade de uma forma cada vez mais perfeita, como propõe, de alguma forma, Gernsheim e Gernsheim (1969), Geraci (1973) ou Hoy (1986). Enquanto outros livros falam da fotografia digital e do tratamento eletrônico das imagens fotográficas, salientando os perigos da sua manipulação (Kobre, 1991).

Por outro lado, Mitchell (1992), Snyder (1980) ou Crary (1990) rejeitam a idéia de que a evolução da fotografia permitiu a reprodução da realidade, ao sugerirem que a história da fotografia é uma história de substituição e imposição de convenções, uma história ideológica, do domínio e abandono de determinadas idéias e ainda mostrarem que a noção de realidade não passa de uma falácia². Sociólogos e antropólogos questionaram até que ponto a fotografia estaria relacionada com a verdade, entre eles Becker (1978) e Worth (1981); enquanto outros duvidaram da relevância documental do fotojornalismo, no caso de Hardt (1991) e Brecheen-Kirkton (1991).

Newhall (1982), Freund (1989) e outros abordam o contexto histórico, econômico e social em que a fotografia se desenvolve. Já Sontag (1986), Sekula (1984), Hall (1981) ou Benjamin (1986) situaram a fotografia no contexto da cultura, das ideologias, dos mitos e dos valores e questionaram o seu valor informativo, lançando um olhar crítico para o papel político, ideológico e econômico de fotógrafos e abordaram temas como os direitos de autor, a estética, as técnicas e os usos sociais da fotografia. Na linha desses teóricos, Bolton (1989) e Guimond (1991), provavelmente influenciados pelos trabalhos de Barthes (1961, 1964, 1984, 1989) e pela idéia de Foucault (1973) segundo a qual a visão pode impor um controle social, exploram a construção de sentido da fotografia na cultura.

Na fundação do fotojornalismo moderno, pelos anos vinte, devido a vários fatores como a modificação de atitudes e idéias sobre a imprensa, Solomon, Man, Eisenstaedt e outros mudaram quer o *modus operandi* dos fotojornalistas quer o formato das imagens, que

² Termo utilizado ao apresentar as ideias dos autores por Jorge Pedro Sousa, 2000, p.16.

puderam tornar-se menos formais e mais vivas. Já Barnhurst considera que valorizavam também o pormenor e a emoção e Szarkowski caracteriza o fotojornalismo moderno como sendo franco, favorecedor da emoção sobre o intelecto, que dá ênfase a subjetividade, redefine a privacidade e é marcado pela publicação da autoria. A política editorial das revistas *Life* e *Time* trouxe respeito e reconhecimento aos fotojornalistas, pois as fotografias eram tratadas com a mesma importância do texto e os editores recusavam retoques modificando as imagens, como expõem Hicks.

Szarkowski vê as fotografias de notícias como um fluxo de rostos particulares em papéis estruturais permanentes: participantes em cerimônias, os perdedores e os vencedores, as vítimas, o bizarro, os contestatários e os manifestantes, o *jet-set* e os heróis. O autor observa ainda que em parte a forma de cobertura dos acontecimentos dita o formato das fotografias: por exemplo, na alvorada do século a maior parte das fotografias dizia respeito a cerimônias que ocorriam em estrados e a acontecimentos planeados que se desenvolviam a cerca de 3,5 metros do fotógrafo. Aliás, sabemos também da teoria da notícia que a maneira como as organizações noticiosas organizam a produção afeta o formato do produto, conforme se repara em trabalhos como o de Gans (1980) ou os de Tuchman (1969, etc.). (SOUSA, 2000, p. 19)

Livros como o de Price (1932), o de Pouncey (1946) e o de Kinkaid (1936), que procuram integrar os neófitos no ofício de foto-repórter também nos dão pistas para analisarmos a evolução e as rupturas das convenções profissionais e das rotinas e advertem os fotojornalistas contra a composição formal das imagens que consideram ser da esfera da arte e dos académicos; apesar disso, Kinkaid (1936) aconselha regaras de coposição que mantém-se fotografia de notícia.

Enquanto para Brecheen-Kirkton (1991) no fotojornalismo ainda vigoram concepções anti-artísticas, alguns manuais atuais como Kobre, 1980 e 1991; Hoy, 1986; *Associated Press Style Book*, etc. preconizam o aproveitamento fotojornalístico de regras de iluminação e de composição, nomeadamente da regra dos terços. A partir dessas idéias, nos anos oitenta vemos manuais como o de Hoy (1986), os de Kobre (1980; 1991), e o de Kerns (1980), ressaltando que todos eles possam ter recebido influências da indústria fotográfica. “Em manuais como o de Kerns (1980) ou os de Kobre (1980; 1991) aconselha-se também os fotojornalistas a antecipar o que fotografar e quando fotografar” (SOUSA, 2000, p.21). Na obra coletiva *Le Photojournalisme* (1992), são apresentadas determinadas práticas de

manipulação da imagem. Barnhurst (1994: 55) afirma que os fotojornalistas podem, com ou sem intenção, reiterar certas crenças sobre as pessoas.³

A proposta sugerida por Roland Barthes (1984) é tentar definir o traço fundamental de cada fotografia, ao buscar mostrar que sem a intervenção pessoal e subjetiva do observador, a fotografia ficaria limitada ao registro documental. Já Susan Sontag (1933) fala sobre o mundo em que as relações humanas passam a ser mediadas pelas imagens, sendo a realidade redefinida pela fotografia.

Jacques Aumont (1993), ao falar das imagens visuais como um todo, entre elas a pintura, a fotografia e o vídeo, mostra que atualmente vive-se em um mundo onde as imagens são cada vez mais numerosas e também mais diversificadas, sendo que, a partir dessa observação, o autor começa a questionar o que é ver uma imagem e o que ela representa, sua relação com o “mundo real”.

Essa busca por compreender melhor a maneira como a imagem comunica e transmite mensagens e tentar analisar essa comunicação imagética e como ela acontece é o foco de Martine Joly (1996) em encontro a Boris Kossoy (2009), que apresenta a representação da realidade contida na fotografia e o processo de construção de realidades pela mesma. Já a natureza da fotografia como expressão e seu potencial, observando os instrumentos de construção da linguagem e sua articulação no ato de fotografar, examinando ainda as diferenças de linguagem entre a foto em cores e a foto em preto-e-branco pode ser verificada em Milton Guran (1999).

A fotografia nasceu com a sociedade industrial em ligação com seus fenômenos mais emblemáticos e também com a democracia, como reflete André Rouillé (2009), sendo que o autor busca traçar novas direções de pesquisa, experimentar novas ferramentas teóricas. Rouillé estuda a fotografia, seja em sua pluralidade, e transformações, do documento à arte contemporânea, em sua historicidade, desde seu aparecimento até a fusão arte-fotografia da atualidade. Trata na primeira parte de seu livro sobre a “verdade fotográfica” e a “crise da fotografia-documento”, ressaltando o valor documental contido na fotografia.

Com olhar um pouco diferenciado sobre a fotografia, François Soulages (2010) reflete sobre fundamentos possíveis de uma estética da fotografia, qual sua relação com o real e a fotograficidade, buscando ainda o estágio atual de uma estética da obra fotográfica e o que ela seria, a relação entre essa arte e as demais e ainda a “veracidade” esperada da fotografia de reportagem.

³ Informações, até este momento, retiradas de *Uma história crítica do fotojornalismo Ocidental*, de Jorge Pedro Sousa, 2000.

Buscando inserir a teoria escolhida para a pesquisa, o olhar volta-se para as idéias de Vilém Flusser (2008), onde este apresenta o desdobramento e as conseqüências de seu conceito de “escalada da abstração” e também trata das conseqüências socioambientais geradas pela proliferação das tecnoimagens. Ligando às propostas de Norval Baitello (2005), que introduz o termo “iconofagia”, refletindo a idéia de que ora as imagens são devoradas, ora as imagens devoram. Os teóricos citados tratam ainda a comunicação, seus trânsitos e transformações, levantando questões trazidas pelas transformações das mídias e suas possíveis conseqüências. Uma questão levantada, de grande relevância, é sobre a crise da visibilidade.

Voltando-se à pesquisa sobre Henri Cartier-Bresson, além de diversos textos sobre o fotojornalista citado, destaca-se a obra de Pierre Assouline (2009), em que apresenta uma biografia de Cartier-Bresson, proporcionada a partir de conversas do autor com o fotógrafo, utilizando inclusive de citações do mesmo no livro. Contando ainda com Peter Galassi (2010) em uma reflexão sobre a obra de Cartier-Bresson e observações complementares sobre o fotógrafo.

1. FOTOGRAFIA: PROVA INCONTESTÁVEL OU MANIPULAÇÃO DOS FATOS EM MEIO À CRISE DA VISIBILIDADE

Neste primeiro capítulo é apresentada uma reflexão sobre a fotografia e a realidade que ela representa, pontuando a dualidade entre a veracidade do fato apresentado: como a foto é observada e considerada “prova incontestável” e, por outro lado, a fotografia como “não real”, dando-lhe outras explicações e afirmações. Essa reflexão inicial busca analisar a preocupação de Henri Cartier-Bresson com o instante máximo da cena a ser apresentado na foto, sendo sua forma de fazer a fotografia sempre voltada a expor essa representação da realidade. Os fotojornalistas brasileiros Flávio Damm, Tuca Vieira e Marcelo Buainain, declaram receberem influência da obra de Cartier-Bresson; assim determinando a importância dessas reflexões iniciais.

Em um segundo momento, essa observação sobre a verdade contida na fotografia é também exposta por alguns teóricos, como Vilém Flusser e Norval Baitello, aqui explorados em busca de uma reflexão sobre a concepção de imagem técnica, das formas de manipulação das imagens e da crise da visibilidade, questões que provocam incertezas sobre a credibilidade da imagem atualmente; além de considerações iniciais acerca da fotografia em preto-e-branco, que é a preferência de todos os fotógrafos analisados na pesquisa e a apresentação da iconofagia, que pode ser percebida na “devoração” das características de Cartier-Bresson pelos demais fotógrafos ao receberem influência de características do mesmo, tornando possível uma comparação imediata entre algumas fotos.

Finalizando este capítulo inicial será apresentada a metodologia utilizada para análise das imagens, com a finalidade de comprovar a influência de Cartier-Bresson na maneira de fotografar dos demais fotojornalistas analisados.

1.1. Veracidade da imagem

As imagens seduzem quem as observa, mesmo antes de serem produzidas⁴, pois o clique fotográfico sobre certa paisagem ou cena acontece após esta chamar a atenção de seu observador, e dá a impressão a quem observa a imagem fotografada posteriormente, de ter-se participado da cena apresentada como uma testemunha ocular do observado. Essa sensação de estar presente na cena reforça a idéia da fotografia como representação da realidade e extensão de nosso olhar, que é a definição dada por alguns autores a tal imagem, dentre eles, Milton Guran (1992), sendo assim apresentada em diversos veículos de comunicação por muito tempo.

Em meados do século XIX, consideravam que a fotografia expunha a realidade além do que os olhos podiam observar como considerava Gilles Deleuze (1986). Essa ideia surgia com suposições acerca das pinturas consideradas a representação da visão do pintor sobre a imagem impressa na tela, sendo o exposto uma representação apenas do que era visível ao artista; já a fotografia continha informações mais minuciosas, por captar um todo da cena, e não apenas o olhar do pintor. “A fotografia é, então, acusada de não omitir nada” (ROUILLÉ, 2009, p.41). Em estudos da Academia de Ciências⁵ em 1853 na França, Henri Milne-Edwards considerava que a fotografia mostrava além do que se podia observar naturalmente, ao afirmar que grande quantidade de detalhes que escapavam aos olhos do observador podia ser visto na foto por meio de uma lupa (ROUILLÉ, 2009, p.68).

Conferindo à fotografia a patente do realismo, a nossa sociedade não faz mais que se confirmar ela própria, na certeza tautológica de que uma imagem construída segundo a sua concepção de objetividade é verdadeiramente objetiva. (BOURDIEU, apud Machado, 1984, p.10).

Dubois (1994, p.25) considera que, para alguns observadores, a foto é percebida como uma espécie de prova necessária e suficiente que comprova a existência daquilo que mostra. No entanto, atualmente tal representatividade é questionada por diversos fatores: como por apresentar apenas uma visão dos acontecimentos, não permitindo alcançar a

⁴ Pensando a imagem como a definição dada por Platão: “Chamo de imagem em primeiro lugar as sombras, depois os reflexos que vemos nas águas ou na superfície de corpos opacos, polidos e brilhantes e todas as representações do termo”, de forma que seria essa a imagem inicial a produzir posteriormente a imagem técnica, assim, mesmo antes de ser produzida, ao observar a imagem, ela já seduz de forma a passar a necessidade da produção técnica sobre o que é observado.

⁵ “Rapport sur un ouvrage inédit intitulé: *Photographie zoologique*, par MM. Rousseau et Devéria”, em *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l’Académie des Sciences*, t. XXXVI (1853), apud André Rouillé.

amplitude de um mesmo momento; além da influência do olhar do fotógrafo sobre o que será capturado, induzido muitas vezes a passar uma realidade que o veículo onde a imagem será veiculada quer mostrar ou o que o próprio fotógrafo acredita, tornando possível alterar o sentido da imagem de acordo com o contexto em que está inserida. A fotografia deixa então de ser vista apenas como um instrumento de reprodução da realidade e passa a representar um ponto de vista do fotógrafo, um pensamento acerca do que é fotografado, representado pelas escolhas do mesmo em seu enquadramento, da luz, do foco, enfim, tudo que se refere ao ponto de vista do mesmo sobre a imagem retratada.

Pode-se considerar aí uma desconstrução de certa realidade, ampla, e a construção de outra realidade, imposta, a qual pode ser interpretada de formas diferentes, de acordo com a leitura feita sobre a imagem observada. Barthes (1984, p.115), afirma que “na fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá” e complementa ainda “o importante é que a foto possui uma força constativa, e que o constativo da Fotografia incide, não sobre o objeto, mas sobre o tempo” (1984, p.132), ele define a fotografia como um índice, por considerá-la um signo que significa seu objeto realmente em conexão com ele, indicando sua existência. Barthes considera ainda que quando olhamos a foto não é ela o objeto que vemos, mas a imagem observada por ela, o instante imóvel captado no papel.

...diremos que a fotografia, por documental que seja, não representa o real e não tem de fazê-lo; que ela não ocupa o lugar de uma coisa exterior; que ela não descreve. Ao contrário, a fotografia, como o discurso e as outras imagens, e segundo meios próprios, faz existir: ela fabrica o mundo, ela o faz acontecer. (ROUILLÉ, 2009, p.72)

A fotografia revela um ponto de vista particular do mundo apresentado, partindo das percepções do fotógrafo para as do observador, recebendo de maneira diferente uma imagem, pois a máquina fotográfica não vê como um olho, que sofre diversas transformações ópticas, químicas e nervosas, deixando sua percepção em movimento e mutação, não é atingida da mesma forma pela luz e outras percepções, e sem os outros sentidos não produz os mesmos tipos de informações, sendo possível considerar que a fotografia é uma “transformação do real”, como assim define Soulages (2010, p.91) ou simplesmente um “pensamento, integrado à própria concepção do projeto”, como apresenta Dubois (1994, p.285). Um objeto materialmente invariável pode sofrer infinitas variações em sua representação fotográfica, de acordo com as escolhas estéticas que direcionarão a realização da imagem, além das possibilidades de enquadramento, iluminação, momento do disparo, ponto de vista; tais variações alteram a visão do real do objeto, não tirando a representação de

tal realidade na imagem captada. “A fotografia não representa exatamente uma coisa preexistente, ela produz uma imagem no decorrer de um processo que coloca a coisa em contato, e em variações, com outros elementos materiais e imaterias” (ROUILLÉ, 2009, p.73).

Essa “produção imagética” possibilita ao observador ver lugares desconhecidos e pessoas consideradas inatingíveis, de maneira a encantar o leitor em busca desses contatos com o “inalcançável”. Para Susan Sontag (1933), a fotografia redefine o conteúdo de nossa experiência cotidiana e acrescenta vastas quantidades de material (pessoas, coisas, eventos etc.) que jamais chegamos a ver ou presenciar, o que nos remete a uma função importante do fotojornalismo. Nesse sentido, no jornal as imagens funcionam como ponte entre o acontecimento e o leitor, permitindo-lhe imaginar o cenário e de alguma forma a ação que ali é apresentada, mesmo sem ter presenciado a cena, mas incluindo-se nela. A imagem veiculada não deixa de ser um recorte da realidade, mas é uma possibilidade de aproximar o leitor dos fatos, dando a sensação de que dele participa, o analisando conforme lhe é apresentado.

Uma foto equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu. A foto pode distorcer; mas sempre existe o pressuposto de que algo existe ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem. (SONTAG, 2004, p.16)

É possível dar credibilidade à fotografia ao refletir sobre o fato de que, algo que possa deixar dúvidas ao se ouvir falar, pode parecer comprovado ao ver uma fotografia sobre o fato, sendo essa uma das variantes da utilidade da câmara fotográfica: a denúncia feita por meio de seu registro. A imagem não deixou de ter credibilidade, apenas dá margem a interpretações diferenciadas, de acordo com a maneira de pensar de quem a observa. Aumont (2001) sintetiza que o leitor imagético é aquele que vê e conhece cognitivamente uma mensagem, por intermédio de um saber e de expectativas e que deseja a imagem. É um sujeito de afeto, cujas pulsões e emoções também intervêm na sua relação com a imagem e nas ações de seu imaginário. Nessa perspectiva, assim como o fotógrafo, o leitor também é parte do processo de criação da fotografia. Ele é parceiro ativo da imagem, também age no seu processo de significação, assim como a imagem age sobre ele.

A imagem fotográfica é assim a produção de um novo real – fotográfico, pois a fotografia nunca registra sem transformar, sem construir e criar; a imagem constrói-se no decorrer de uma sucessão de etapas por um conjunto de códigos, como considera Rouillé (2009, p.79).

Se quisermos compreender o que constitui a originalidade da imagem fotográfica, devemos obrigatoriamente *ver o processo* bem mais do que o produto e isso num sentido extensivo: devemos encarregar-nos não apenas, no nível mais elementar, das modalidades técnicas de constituição da imagem (a impressão luminosa), mas igualmente, por uma extensão progressiva, *do conjunto dos dados que definem, em todos os níveis, a relação desta com sua situação referencial*, tanto no momento da produção (relação com o referente e com o sujeito-operador: o gesto do olhar sobre o objeto: momento da “tomada”) quanto no da recepção (relação com o sujeito-espectador: o gesto do olhar sobre o signo: momento da retomada – da surpresa ou do equívoco). (DUBOIS, 1994, p.66)

As fotografias não reproduzem a realidade de fato, pois ela é imensa demais e engloba muitas coisas que a foto não é capaz de reter por uma lente. Por outro lado, as fotografias são um meio de aprisionar a realidade, de fazê-la parar. “Não se pode possuir a realidade, mas pode-se possuir imagens” (SONTAG, 1933, p.180). Negar a informação ou o valor documental que está inserido na fotografia não deixa de ser uma negação de um olhar sobre a realidade, no entanto, acreditar na imagem apresentada como realidade absoluta também não é a melhor maneira de se olhar a foto, sendo necessária uma reflexão mais minuciosa sobre a imagem apresentada, vendo-a pelo olhar do fotógrafo, em busca de suas escolhas para o registro da imagem. “A imagem pode ser um instrumento de conhecimento, porque serve para ver o próprio mundo e interpretá-lo. (...) Fazer uma imagem é primeiro olhar, escolher, aprender.” (JOLY, 1996, p.60) Para Barthes “perceber o significante fotográfico não é impossível, mas exige um ato segundo de saber ou de reflexão” (1984, p.15), não se deve considerar a foto como uma “cópia” do real, mas a mostra do que foi, uma repetição de um instante que não poderá se repetir.

...uma vez que a imagem processada tecnicamente se impõe como entidade “objetiva” e “transparente”, ela parece dispensar o receptor do esforço da decodificação e do deciframento, fazendo passar por “natural” e “universal” o que não passa de uma construção particular e convencional. (MACHADO, 1984, p.11)

Observando detalhadamente a fotografia, dando ênfase ao fotojornalismo; é possível chegar ao objetivo do fotógrafo ao capturar o instante representado na foto para entender melhor a realidade apresentada, além da exposta explicitamente, sem desconsiderá-la como uma maneira de inserir-se no fato não presenciado. Para encontrar a intenção e chegar mais próximo da realidade no momento da foto, é necessária utilizar a percepção, além da atenção à imagem, buscar a profundidade impressa, de forma que a mensagem que está oculta

possa ser vista como complementar ao que está visível em um breve olhar sobre a imagem. Essa observação minuciosa é apresentada nesta pesquisa no terceiro capítulo, onde algumas fotografias dos fotógrafos analisados sofrem uma análise detalhada tanto sobre aspectos técnicos quanto morfológicos e enunciativos.

No entanto, essa construção da realidade na fotografia não parte apenas do olhar do fotógrafo, mas também de quem recebe a mensagem passada pela imagem. Cada pessoa carrega em si experiências pessoais, conhecimentos, realidades próprias que influenciam na maneira de ver a imagem observada. Kossoy (2009, p.45) afirma que “as imagens visuais sempre propiciam diferentes leituras para os diferentes receptores que as apreciam”. Assim, pode-se dizer que as fotografias se prestam a interpretações e adaptações diferentes para cada pessoa, de acordo inclusive com seu conhecimento do assunto ou total desconhecimento do mesmo.

As imagens fotográficas, por sua natureza polissêmica, permitem sempre uma leitura plural, dependendo de quem as aprecia. Os receptores já trazem em si suas próprias *imagens mentais preconcebidas* acerca de determinados assuntos. Estas imagens mentais funcionam como filtros: ideológicos, culturais, morais, éticos etc. Tais filtros, *todos nós os temos*, sendo que para cada receptor, individualmente, os mencionados componentes interagem entre si, atuando com maior ou menor intensidade. (KOSSOY, 2009, p. 44)

Assim, pode-se considerar que há construções de realidades individuais na imagem observada, por ultrapassar o fato representado na mente do receptor. A realidade passada é fixa, imutável, é um contexto amplo que, ao ser fotografada, passa pela seleção dos olhos do fotógrafo e da lente da câmera: esse seria um primeiro recorte sobre a realidade, com uma seleção que proporcione a mensagem esperada a ser emitida ou a vivência do próprio fotógrafo, buscando receptor o que considere o auge da cena. Tal foto, também imutável em sua imagem representada, é observada pelo receptor, com suas imagens mentais, vivências, realidades próprias e percepções, apresentando um processo de construção de realidades, pessoais. “Seria esta, enfim, a realidade da fotografia: uma realidade moldável em sua produção, fluida em sua recepção, plena de verdades explícitas (...) e de segredos implícitos (...), documental porém imaginária” (KOSSOY, 2009, p.47). Assim, observamos que a fotografia tem uma realidade própria, não é uma cópia da realidade, mas também não perde seu valor como prova de um fato e este também assume em si valores do fotógrafo e de seus observadores, não deixando de ser necessária uma perscruta sobre a imagem, observando-a

mais minuciosamente, em cada detalhe e elemento impresso na mesma, em busca de uma interpretação mais ampla e precisa sobre o que é apresentado.

A partir de tais reflexões é possível notar que a fotografia não deixa de conter em si valor de realidade, mas é necessário um olhar mais minucioso, uma busca de suas intenções: sejam do fotógrafo ao capturar o momento ou de quem olha a fotografia com suas experiências e percepções sobre cada possível temática. Porém, a questão de maior relevância nesta pesquisa é a intenção do fotógrafo, para comprovar a influência de Cartier-Bresson sobre os fotógrafos brasileiros aqui apresentados, partindo do olhar destes sobre a cena capturada, suas escolhas técnicas e sua maneira de representar a realidade em suas fotos, pois “uma foto de reportagem testemunha bem uma certa realidade, mas também revela a personalidade, as escolhas, a sensibilidade do fotógrafo que a assina” (JOLY, 1996, p.58). Após essa análise das imagens de cada fotógrafo, é possível uma análise comparativa entre as características apresentadas que comprove tal influência e a ligação entre eles.

1.2. Por um olhar da Semiótica da Cultura

As imagens estão ocupando cada vez mais espaço em nosso cotidiano, se propondo como textos, culminando na expansão dos processos da visualidade e da visibilidade imagética, como afirma Baitello (2004). “A imagem é uma forma de escrita (...) porque a escrita nasceu dos registros iconográficos, dos desenhos e das pinturas” (BAITELLO, 2005, p.35). Atualmente, a fotografia está presente em diversos ambientes, seja nas ruas por outdoors e cartazes, na vida pessoal por intermédio dos álbuns de família, computadores e celulares e, no caso tratado na pesquisa, nos meios de comunicação, sendo em alguns casos claramente manipulada, em busca de expressar uma opinião, e em outros com valor informativo e documental, ainda podendo ser vista por alguns observadores como inquestionável, com valor de prova real dos fatos.

A comunicação se faz presente de diversas maneiras: pelo simples diálogo entre as pessoas, pela publicidade e a propaganda, pelas mídias sociais e outras mídias. “O ponto de vista adotado propõe o estudo dos fenômenos de comunicação e mídia a partir de um conceito intencionalmente ampliado de mídia: não apenas o jornal, o rádio, o cinema, a televisão e a internet são aqui considerados meios de comunicação ou mídia” (BAITELLO, 2005, p.7). Partindo da proposta da Teoria da Semiótica da Cultura, focando os pesquisadores Vilém Flusser (com estudos sobre a filosofia da imagem) e Norval Baitello (com a ideia da Iconofagia), não se deve deixar de considerar que a primeira mídia é o corpo, afinal, a comunicação começa antes da mensagem ser repassada, o que pode ser observado no ato fotográfico pela posição do fotógrafo, em seu olhar, seu gesto, no momento em que aperta o disparador da câmera, movimenta-se, capturando a cena observada. “Harry Pross propõe uma elementar (porém corajosa) definição do processo de comunicação. Afirma que toda comunicação ou todo processo comunicativo – não importa quantos aparelhos esteja usando – começa no corpo e termina no corpo” (BAITELLO, 2005, p.62). No caso dessa pesquisa, o foco é ainda mais específico, girando em torno de um tipo de comunicação que às vezes passa despercebida e está presente de diversas maneiras: as imagens, observando fotografias de fotojornalistas reconhecidos.

A imagem é uma forma de escrita, como afirma Baitello (2005, p.35), pois a escrita nasceu da simplificação dos registros iconográficos, dos desenhos e das pinturas. São superfícies que pretendem representar algo, seja por meio de artes plásticas, desenho, gravuras, fotografias, cinema ou televisão. Estão presentes em diversos meios de

comunicação e em tudo que nos cerca atualmente. Nessa representação⁶ da realidade, a imaginação é importante, pois é utilizada para fazer e decifrar as imagens. “Ao invés de as imagens nos alimentar o mundo interior, é nosso mundo interior que vai servir de alimento para elas, girar em torno delas” (BAITELLO, 2005, p.35). Para “aprofundar” o significado e reconstituir as dimensões abstraídas, deve-se permitir à vista vagar pela superfície da imagem (FLUSSER, 2002, p.7).

Ambígua desde o começo, imagem significa, entre outras coisas, presença, representação e simulação de uma coisa ausente. (...) “Presença” é a dimensão mágica, “representação” reúne forças da imitação, da capacidade de colocar as imagens como imagens, o inteiro arsenal dos disfarces engenhosos, e “simulação” é um assunto da ilusão, incluída a autoilusão, que em contato com as leis de mercado e da abstração da troca, tem atualmente sua conjectura favorável (KAMPER apud MENEGETTI, 2010, p.51).

Consideradas mediações entre o homem e o mundo, as imagens surgem desde a pré-história, como tradicionais, onde se imaginam o mundo por meio de desenhos e pinturas. Já as imagens que necessitam de aparelhos, como o cinema, a televisão e a fotografia, são classificadas como imagens técnicas por Flusser, que as considera imagens pós-históricas que imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo.

Para Flusser (1985, p.10), o que se vê nas imagens técnicas não é o mundo, e sim determinados conceitos do mesmo. Então, que maneiras de ver e olhar habitam em nossos olhos? Como a fotografia pode ampliar nossas sensações e mexer com os sentidos daquilo que vemos e vivemos? Essas são algumas das perguntas que surgem ao pensar a imagem fotográfica, que nos leva direto ao mundo da representação, da imaginação, do que é ao mesmo tempo singular e universal, um algo que não é mais real e idealiza um recorte pré-determinado de um fato vivido e já passado. Um universo visual de múltiplos significados que se presta, por sua própria natureza, a enfoques diferenciados e visões particulares. Com a Semiótica da Cultura torna-se possível uma investigação imagética voltada para os fenômenos produzidos pela fotografia, com o intuito de descobrir, a partir da análise das “estruturas de superfície” da imagem, outras estruturas de sentido mais profundo apenas compreensíveis à luz dos códigos culturais válidos em sua construção (BYSTRINA apud GUIMARÃES, 2004, p.4).

⁶ o termo ‘representação’ provém da forma latina ‘*repraesentare*’ – fazer presente ou apresentar de novo. Ou seja, fazer presente alguém ou alguma coisa ausente, inclusive uma ideia por intermédio da presença de um objeto.

“Diferentes pessoas, de distintas culturas, podem receber estímulos de imagens visuais e compreender a informação mais facilmente, se comparada à mensagem oral ou escrita (ainda que a escrita seja tributária das imagens e sirva-se do visual para existir), as quais exigem etapas de decodificação para serem efetivadas” (MENEGETTI, 2010, p. 27). Portanto, a imagem torna-se uma comunicação mais ampla, que pode informar além do que o texto, inclusive territorialmente.

1.2.1. Decifrando imagens técnicas

Nas imagens tradicionais, que seriam as pinturas, gravuras, imagens que não necessitam de aparelhos para serem criadas, é fácil decifrar o sentido a ser passado, pois o agente humano que as produz diretamente é o mesmo que as reflete, ele pensa a imagem antes de pintá-la. Já nas imagens técnicas, apesar de também ter um agente humano para manipular o aparelho, a situação é menos evidente, pois ele parece ser apenas um canal que liga imagem e significado, o sentido às vezes não é tão claro quanto se tem a impressão de ser. “O fotógrafo e a câmera ‘querem’ provocar em nós determinadas vivências, determinados conhecimentos, determinados valores e determinado comportamento” (FLUSSER, 2008, p.53).

Ao observar uma fotografia, tem-se a sensação de reconhecer o objetivo principal da imagem, mas este pode obscurecer outros sentidos implícitos na informação a ser passada. Isso acontece porque ao circular pela imagem, o olhar tende a voltar sempre para elementos preferenciais, deste modo o olhar vai estabelecendo relações significativas e algumas informações passam despercebidas.

A aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado. (...) O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é “o mundo”, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem. (FLUSSER, 2002, p.14)

As imagens técnicas transcodificam processos em cenas e visam modificar nossos conceitos em relação ao mundo. Dentre essas imagens técnicas, o foco desta pesquisa será em torno da fotografia. Segundo Flusser, o fotógrafo produz símbolos, manipula-os e os armazena; ele manipula o aparelho, apalpa-o, olha para dentro e através dele, a fim de descobrir sempre novas potencialidades. Ele não trabalha com o aparelho, mas brinca com ele

(2002, p.23). Dessa forma, nota-se a manipulação do fotógrafo sobre o aparelho para refletir a imagem desejada por ele, tornando possível observar características do fotógrafo Cartier-Bresson ao manipular o aparelho serem também buscadas por outros fotógrafos que admirem sua obra.

A pergunta consiste em duas partes distintas. Ela demanda primeiro “como” as imagens significam e, depois, “o que” significam. Demanda primeiro como as pontas dos dedos se posicionam para apontar e, depois, o que é aquilo que apontam. Se abordarmos as imagens técnicas sob a luz da primeira parte da pergunta, elas se apresentam como resultados de um gesto apontador, de um gesto que procura “conferir significado” (*sinngebung*, no sentido husserliano). As imagens técnicas se apresentam, sob esse ângulo, enquanto resultados de tentativas de dar sentido a um universo que perdeu o sentido, a um universo no qual a vida humana perdeu o seu sentido. Tal postura do imaginador “contra” o mundo, à qual as imagens técnicas devem a sua origem, é inversão (“revolução”) da postura anterior, e merece ser considerada. (FLUSSER, 2008, P.49)

O gesto do fotógrafo é uma escolha do momento decisivo, por isso torna-se necessária uma série de fotos para expressar o instante buscado, pois um mesmo fato tem várias facetas. O motivo do fotógrafo é realizar cenas jamais vistas, “informativas”. Seu interesse está concentrado no aparelho. Segundo Flusser, o que distingue a fotografia das demais imagens técnicas é o fato de passarem de mão em mão e não precisarem de aparelhos técnicos para ser distribuídas. No entanto, atualmente há uma grande digitalização da imagem onde a fotografia deixou de ser vista em papel e passou a ser mais veiculada, principalmente, por meios digitais, assim, por meio de aparelhos. “Porém, o que conta em fotografias é a possibilidade de serem distribuídas arcaicamente” (FLUSSER, 2002, p.47), não deixando assim sua característica considerada por ele como essencial.

Há fotografias que proporcionam a sensação do jamais visto, da surpresa: são as imagens informativas. A maioria das imagens computadas e as “reprodutivas” são, normalmente, tediosas por serem imagens “redundantes”. De maneira que se torna possível distinguir entre imagens informativas e imagens redundantes. (FLUSSER, 2008, p.49). As fotografias analisadas na pesquisa apresentam essa característica de imagens informativas.

A cena vista pelo olhar é o fato em si, já na imagem técnica aparece essa mesma cena, mas de forma codificada, observada pelo fotógrafo e, de certa forma, pelo aparelho fotográfico. Imagem técnica por mostrar sim o fato, mas por meio de um observar eletrônico, digital, por um aparelho, não mais simplesmente o olho humano.

1.2.2. Manipulação da mensagem

O fotógrafo exerce poder sobre quem vê suas fotografias, direcionando o olhar dos receptores; o aparelho fotográfico exerce poder sobre o fotógrafo e a indústria fotográfica exerce poder sobre o aparelho, de forma que as fotografias veiculadas na maioria dos meios de comunicação atualmente representam uma ideia a ser passada, seja pelo fotógrafo ou pelo canal em que a fotografia está sendo distribuída. As imagens não são meras reproduções do acaso, são manipuladas por um sentido, um propósito.

O fotógrafo colabora nessa transcodificação da fotografia pelos aparelhos de distribuição, e o faz de maneira *sui generis*. Ao fotografar, visa a determinado canal para distribuir sua fotografia. Fotografa em função de determinada publicação científica, determinado jornal, determinada exposição, ou simplesmente em função de seu álbum. (FLUSSER, 2002, p.50)

Fotografias significam conceitos programados, visando a programar o comportamento de seus receptores. Ao fotografar, o fotógrafo sabe que sua fotografia será aceita pelo jornal somente se esta se enquadrar em seu programa e busca tentar driblar tal reprovação, pondo elementos estéticos, políticos e epistemológicos em sua fotografia de maneira que o jornal não perceba. Este, quando os percebe, pode ainda aceitar a publicação buscando enriquecer seu programa. Em busca de valorizar suas fotos, foram criadas cooperativas de fotógrafos como a *Magnum* (tendo Cartier-Bresson como um dos fundadores) e a *Imagem* (agência fundada no Brasil por Flávio Damm). “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” (CARTIER-BRESSON⁷)

O artigo no jornal é lido em função da fotografia, como que por ela. Não é o artigo que “explica” a fotografia, mas é a fotografia que “ilustra” o artigo, ela quem chama a atenção do leitor para determinado acontecimento e dá credibilidade ao que é ali apresentado. Cartier-Bresson não aceitava cortes em suas fotografias e escrevia as próprias legendas para serem publicadas, buscando assim evitar que os jornais mudassem o sentido dos fatos observados por ele ao fotografar.

⁷ In: < <http://agency.magnumphotos.com/about/about> >

O receptor pode recorrer ao artigo de jornal que acompanha a fotografia para dar nome ao que está vendo. Mas, ao ler o artigo, está sob a influência do fascínio mágico da fotografia. Não quer explicação sobre o que viu, apenas confirmação. Está farto de explicações de todo tipo. Explicações nada adiantam se comparadas ao que se vê. Não quer saber sobre causas e efeitos da cena, porque é esta e não o artigo que transmite a realidade. E como tal realidade é mágica, a fotografia não a transmite, é ela a própria realidade. (FLUSSER, 2002, p.57)

Tal visão sobre a fotografia como “prova incontestável” de determinado acontecimento ainda é presente 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. 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.

A fotografia parece estar imune a todo tipo de desconfiança quando transita pelo imaginário social, tanto que há imagens que se tornaram símbolos de um determinado momento, enfeixando em si um conjunto de valores não apenas visuais, mas também éticos e estéticos. (FABRIS, 2008)

Associada ora à missão documental, ora à arte, a fotografia aparece primeiramente na sua transparência. Conforme prescreve Rosalind Krauss “a apreciação fotográfica mais corrente não se exerce sobre o valor e sim sobre a identidade” (2002, p. 220), pois é nessa atividade de reconhecer figuras do mundo que se fundamenta nosso exercício corriqueiro de fruir imagens. Para Machado (1984), uma vez que a imagem processada se impõe como “objetiva” e “transparente”, ela dispensa do receptor o esforço da decodificação e deciframento, passando por “natural” e “universal” o que não passa de uma construção particular e convencional.

1.2.3. Crise da visibilidade

A produção ilimitada, excesso de imagens e distribuição irrestrita das mesmas, tem levado a comunicação humana a uma hipertrofia da visão e da visibilidade (BAITELLO, 2005, p.84). A cultura das imagens abre as portas para uma crise da visibilidade. As fotografias nos cercam. Uma fotografia é constantemente substituída por outra, por isso não

percebemos o quanto elas estão presentes, passando despercebidas. “Não é a determinadas fotografias, mas justamente à alteração constante de fotografias que estamos habituados” (FLUSSER, 2002, p.61).

A crise da visibilidade não é uma crise da imagem, mas uma rarefação de sua capacidade de apelo. Quando o apelo entra em crise, são necessárias mais e mais imagens para se alcançar os mesmos efeitos. O que se tem então é uma descontrolada reprodutibilidade (BAITELLO, 2005, p.14). Com as imagens que se distribuem às centenas, quebra-se a idéia de um objeto único, as fotos veiculadas em jornais passam a ser olhadas por um instante sem serem observadas realmente. “Ao invés de democratizar o acesso à informação e ao conhecimento, tal reprodutibilidade fez muito mais esvaziar o potencial revelador e esclarecedor das imagens por meio delas próprias e seu uso exacerbado e indiscriminado” (BAITELLO, 2005, p.14).

Com a popularização das fotografias, seja por meio de observação ou produção das mesmas, a maioria das pessoas possuem um aparelho fotográfico e fotografam, “assim como, praticamente, todo mundo está alfabetizado e produz textos. Quem sabe escrever, sabe ler; logo, quem sabe fotografar sabe decifrar fotografias. Engano.” (FLUSSER, 2002, p.53). A mania fotográfica resulta em uma torrente de fotografias, na maioria das vezes tiradas automaticamente, sem nenhuma reflexão sobre a mensagem a ser passada; o homem passa a ser dominado pelo aparelho, que é o programador da imagem capturada. As fotografias que sobre nós se derramam são recebidas como se fossem trapos desprezíveis.

Em meio a essa crise da visibilidade; devido a essa “invasão” de imagens, seja por intermédio dos jornais, televisão, internet e até ao caminhar pelas ruas, nos outdoors e muros; o olhar não mais reflete sobre a imagem, torna-se automático olhar, mas não realmente ver a informação que está sendo passada, implícita na imagem observada. A fotografia não perde a credibilidade, mas se torna banal, um olhar breve, sem reflexão, sem explorar o que está sendo observado e, até mesmo, sem observação, só um olhar em um segundo. Com essa saturação das imagens não apenas as informações obscuras deixam de ser observadas, mas até as que aparecem claramente na fotografia, em alguns momentos, passam despercebidas por esse rápido olhar, já em busca da próxima imagem.

Ao analisar as fotografias dos quatro fotógrafos pesquisados é necessário buscar essa visibilidade em falta, deixar o olhar vagar pela imagem por um período maior, decifrando cada detalhe, cada intenção e sentido contido nela, para encontrar a intenção do fotógrafo e a informação contida na fotografia, além da recebida de imediato. Há aí um caminho inverso, em busca de um olhar exploratório.

1.2.4. Devorar ou ser devorado pelas imagens

“Essa compulsão em possuir imagens é identificada por Baitello como uma das quatro devorações entre corpo e imagem”. (MENEGETTI, 2010, p.63). Essa cultura da imagem, ao lado de uma cultura dos corpos, que vem sendo construída ao longo de anos, criou vínculos complexos e conflituosos. É oportuno questionar que tipo de vínculo e que tipo de relação comunicativa há com as imagens.

O paradoxo da imagem, de fazer presente uma ausência, funda-se essencialmente na interação entre imagem e mídia [*Medium*]: a imagem responde pela ausência, estando, contudo, ao mesmo tempo, presente, em sua mídia portadora atual, no espaço dos vivos que são seus observadores: observar imagens significa também animá-las. (BELTING/KAMPER apud BAITELLO, 2005, p.91)

Baitello retoma a ideia do movimento antropofágico de Oswald de Andrade ao afirmar que “corpos nascem de outros corpos”, e a partir dessa observação propõe que imagens nascem de outras imagens e também de outros corpos, nomeando tais suposições como iconofagia, dividindo-a em quatro “devorações”: antropofagia pura (corpos devoram corpos), a iconofagia pura (imagens devoram imagens), a iconofagia impura (corpos devoram imagens) e a antropofagia impura (imagens devoram corpos). Na antropofagia pura, considera que, a rigor, “todo gesto reprodutor do corpo pressupõe uma doação de si mesmo para o novo ser em formação” (2005, p.93).

As formas de apropriação (simbólicas ou não) como manifestações de antropofagia são ainda muitas outras: a apropriação de seu espaço e seus recursos, a apropriação do tempo e seus atributos, a apropriação das mentes e suas imagens, que nem sempre passam pela relação direta de apropriação entre dois corpos, sofrendo nesses casos um processo de mediação pelas imagens. É então que teremos o surgimento da iconofagia (BAITELLO, 2005, p.94).

Já na iconofagia pura, onde as imagens devoram imagens, Baitello afirma que toda imagem já foi observada anteriormente, mesmo que não em forma de imagem diretamente, pois pode pertencer também ao universo (visual, sonoro, olfativo, gustativo, performático ou verbal), sendo notável a utilização dessas imagens anteriores como referência e como suporte de memória. “Assim, a representação de um objeto não é apenas a representação de algo existente no mundo (...) mas também uma re-apresentação das maneiras pelas quais este algo foi já representado” (2005, p.95).

Há tempos as imagens procedem de outras imagens, se originam da devoração de outras imagens. Teríamos aí o primeiro degrau da iconofagia. As imagens que povoam nossos meios imagéticos se constituem, em grande parte, de ecos, repetições e reproduções de outras imagens, a partir do consumo das imagens presentes no grande repertório (BAITELLO, 2005, p.54).

O aumento indiscriminado das imagens em todos os espaços midiáticos gera nos receptores uma apropriação dessas imagens, não mais das coisas em si, o que é tratado por Baitello como a iconofagia impura, onde há uma alimentação que não possui a substância, gerando mais déficits ao buscar uma reposição das imagens, criando uma relação de dependência. Essa idéia pode ser melhor observada pelo consumo de marcas e grifes, imagens que são criadas por intermédio do marketing, buscando levar a tornar-se uma necessidade de quem consome. “Isto equivaleria a dizer que devorar imagens pressupõe também ser devorado por elas” (BAITELLO, 2005, p.96)

Para a produção de uma imagem – que seria um corpo inanimado – é necessário que o(s) objeto(s) ou pessoa(s) a ser fotografado(s) doe um pouco de si, que é o ato da “devoração” do outro para a produção da fotografia, a apropriação do que é fotografado, nesse processo encontramos a antropofagia impura, notando as imagens que devoram corpos, sejam por meio das rotinas, dos modismos, dos ideais e outras imagens e muitas outras imagens.

Alimentar-se de imagens significa alimentar imagens, conferindo-lhes substância, emprestando-lhes o corpo. Significa entrar dentro delas e transformar-se em personagem (...). Ao contrário de uma apropriação, trata-se aqui de uma expropriação de si mesmo. (BAITELLO, 2005, p.97)

As imagens têm em si um alto teor de referência a outras imagens ou a alguma coisa ou a alguém, mas nunca surgem do nada, mesmo que essa referência seja de algo inexistente, seria aí uma imaginação, mas teria em si um olhar anterior ao da imagem exposta. Por outro lado, essa busca desenfreada pelas imagens, em meio à crise da visibilidade, não deixa de ser alimentar-se das mesmas, transformando-se em personagens dessas imagens, expropriando-se de si mesmo. “À medida que produzimos imagens e as consumimos, precisamos de ainda mais imagens, e mais ainda” (SONTAG, 1933, p.195), sendo esse processo autodevorador, pois consumimos imagens num ritmo cada vez mais rápido e tais imagens consomem a realidade, em um processo frenético.

A influência que certo fotógrafo, como Cartier-Bresson, pode exercer sobre outros que observem suas fotografias, as admire e busque produzir outras imagens com a mesma

técnica e olhar sobre as cenas, assim de alguma forma, se igualando ao mestre, pode ser também tratada como uma iconofagia. Ao observar algumas fotografias dos fotógrafos brasileiros analisados é possível fazer uma ligação direta com fotos de Cartier-Bresson. No entanto, para comprovar essa iconofagia pela devoração da forma de fotografar de Bresson, é feita uma análise mais minuciosa e detalhada no terceiro capítulo, pois alguns elementos contidos na fotografia de maior relevância, que são marcas dessa influência na construção da imagem dos demais fotógrafos, não podem ser considerados com apenas um breve olhar.

1.2.5. Englobando as questões propostas

A partir de tais reflexões sobre a imagem e como ela é constituída atualmente, notamos a importância da fotografia nos meios de comunicação, como ela dá autenticidade à informação a ser passada, buscando o olhar do leitor para a imagem representada. Por outro lado, com a crise da visibilidade que acontece atualmente, devido à grande produção de imagens, o olhar sobre a fotografia dura apenas um instante que possibilita ver a mensagem principal superficialmente, sem uma reflexão sobre os fatos apresentados, sobre a imagem e sobre a veracidade do que é veiculado, passando despercebida a manipulação do fotógrafo sobre a mensagem, sem uma reflexão sobre o que é apresentado.

Essa crise da visibilidade leva à idéia da iconofagia, pois as imagens surgem de outras imagens, visuais ou não e nos impõem uma “realidade”, uma crença dos fatos, de maneira que também devoram nossas idéias e percepções. Em torno de todas essas reflexões, nota-se a importância da fotografia e de um estudo em torno dela, buscando uma forma de refletir sobre a imagem e qual a maneira de observá-la em meio a esse turbilhão de imagens que chegam a todo instante.

Um ponto final observado é sobre a busca do real na fotografia. Surgindo as imagens coloridas, tem-se a impressão de serem estas mais reais, por passarem a impressão de ser uma cópia fiel da realidade, no entanto, alguns fotógrafos continuam a fotografar em preto-e-branco, apesar dessa inovação tecnológica. Pode-se dizer que essa busca da realidade, uma iconofagia dos fatos, desvia o olhar para o sentido real da imagem. As cores na foto são produzidas pelo homem quimicamente, sendo assim um conceito da cor, camuflam o sentido da imagem; já as fotografias preto-e-branco não tentam imitar a realidade, pois não há realidade preto-e-branco, deixando o olhar vagar pela imagem e criar suas próprias cores, a

partir da realidade implícita em sua memória, conseguindo assim, observar a fotografia mais minuciosamente.

Portanto, apesar da crise da visibilidade, da manipulação de imagens, das cores nas fotografias, a fotografia não perdeu sua importância e sua credibilidade, ainda tem um papel importante nos meios de comunicação, pois chama a atenção, destaca a reportagem e é vista como uma espécie de prova dos fatos. Na foto não é apresentada a “realidade” da cena em si, mas uma reprodução desta, o mais próximo dos fatos que se pode chegar quando não participou do mesmo. No entanto, é necessário ver além do exposto, buscar sua própria interpretação, observar a fotografia atentamente, para tornar possível adentrar a cena com um olhar mais detalhista e atento.

1.3. Em busca de uma leitura da fotografia

O valor da fotografia pode ser notado de diversas maneiras: como arte, histórica, documental, por sua originalidade e outros valores subjetivos como a fascinação que uma série de fotos pode provocar, a capacidade de emocionar e ainda criar uma reflexão sobre a condição humana ou, simplesmente, para interrogarmos sobre a própria condição da fotografia como forma de conhecimento ou representar uma realidade.

Es necesario que el estudio de la fotografía se despliegue a través del examen riguroso de las condiciones de producción, recepción y del propio estudio de la materialidad de la obra fotográfica. Esto significa reconocer que el texto fotográfico es una práctica significativa, por utilizar la expresión de Bettetini⁸, em la que confluyen una serie de estrategias discursivas, una intencionalidad del autor, um horizonte cultural de recepción, unos medios de difusión de la obra, etc., así como um contexto socioeconômico y político. (FELICI, 2007, p.170)

A fotografia mantém uma relação de analogia com a realidade, como foi exposto no início do capítulo, sendo necessário identificar cada ponto, linha, etc., observando assim os elementos que fazem tal referência ao buscar escapar à crise da visibilidade recente, e deixar o olhar vagar lentamente por toda a imagem. O método utilizado para a análise parte da consideração da forma e conteúdo como níveis profundamente ligados, assumindo que interpretar um texto significa esclarecer o significado intencional do autor e sua natureza objetiva e ainda o rumo interpretativo que a materialidade da foto nos pode conduzir. Essa proposta metodológica surge de várias metodologias já existentes, partindo inclusive das idéias de Barthes e Sontag. Assim, já na proposta metodológica apresentada pode-se notar a ligação a teoria atrás da idéia da manipulação da imagem, pois Felici também considera a intenção do autor para criar a imagem veiculada.

O problema do fotógrafo é uma tensão entre o desejo metonímico e metafórico, a busca de, ao ser simbólico e representativo, ser relevante e convincente; assim, a aproximação analítica do estudo da imagem fotográfica proposta se baseia na análise textual da fotografia, sem deixar de lado as valiosas informações que o conhecimento do autor nos proporciona, o contexto histórico, social e político, o estudo da evolução da tecnologia e as condições de produção, distribuição e recepção da obra fotográfica, sendo presentes ainda a devoração de características, realidades e vivências do fotógrafo.

⁸ Gianfranco Bettetini, *Producción significativa y puesta em escena*, Barcela, Gustavo Gili, 1977.

A análise de uma fotografia consiste na distinção de diversos níveis, desde a materialidade da obra e sua relação com o contexto histórico-cultural até um nível enunciativo. “El primer problema al que nos enfrentamos es la constatación de que el investigador siempre proyecta sobre la imagen una carga importante de prejuicios y sus propias convicciones, gustos y preferencias” (FELICI, 2007, p.174). Assim, a proposta metodológica utilizada propõe a distinção de um primeiro nível denominado nível contextual, que passa as informações necessárias sobre a técnica utilizada pelo fotógrafo, o momento histórico da imagem, o movimento artístico a que pertence e possíveis estudos críticos sobre a obra. No segundo nível de análise é apresentada uma questão morfológica, dinâmica, escalar e compositiva, onde observa a natureza subjetiva do trabalho analítico, adotando uma perspectiva descritiva. Em um terceiro nível é apresentada uma análise de nível compositivo, onde se observa a relação dos elementos anteriores de um ponto de vista sintático. E finalizando, no quarto nível é apresentada uma análise enunciativa, buscando conhecer a ideologia implícita na imagem e a visão de mundo que ela transmite. Tais níveis serão expostos mais detalhadamente no terceiro capítulo.

Os diversos conceitos a serem considerados na metodologia para a análise são oferecidos como ferramenta que sirvam de guia e orientação para articular uma interpretação coerente sobre um texto fotográfico.

El objetivo es motivar una aproximación crítica al estudio de la significación fotográfica que vaya más allá de <superficie>, mucha veces fascinante, de la propia fotografía, para lo cual hemos tratado de exponer con la máxima sencillez y claridad posible un amplio <catálogo> de nociones y conceptos que sirvan para despertar una actitud crítica ante la imagen. (FELICI, 2007, p.21)

Para chegar à proposta metodológica utilizada, Felici utiliza-se de diferentes correntes metodológicas, entre elas o estudo dos elementos contextuais, a aproximação histórica e psicológica, a perspectiva sociológica, tecnológica e iconológica, o estudo do texto audiovisual, a orientação semiótica, a orientação hermenêutica, a perspectiva desconstrucionista e dos estudos culturais⁹. Ao analisar cada uma dessas correntes detalhadamente, é possível comprovar como estão relacionadas entre si e resultam na consciência do largo caminho a percorrer no estudo da fotografia. De fato, a análise da imagem fotográfica permite descobrir significados ocultos e criar indagações sobre nossa

⁹ Exposição de cada tipo de análise metodológica apresentada e subdivisões presentes em *Como se Lee uma fotografia* (FELICI, 2007, páginas de 101 a 164)

relação com as formas de representação da realidade e com a própria “realidade”, nesse sentido, a atividade analítica pode ser uma forma de (auto)conhecimento (FELICI, 2007, p.167).

Assim, a proposta metodológica de Felici direciona o olhar detalhadamente sobre a fotografia a ser analisada, buscando fugir à crise visual, ao observar na imagem as características do autor, sua maneira de manipular a cena fotografada e seu olhar e preferências sobre a imagem técnica, possibilitando assim comprovar a influência que exercem das fotos de Cartier-Bresson e a devoração de determinadas características do fotógrafo.

2. DECIFRANDO HENRI CARTIER-BRESSON

Mestre do fotojornalismo, um fotógrafo a frente de seu tempo, artista inato, tantas são as maneiras usadas frequentemente ao se referirem a Henri Cartier-Bresson (BARROS, 2011, p.1), enfim, um artista com um olhar próprio sobre a imagem, uma maneira de captá-la que levou suas fotografias a serem observadas por anos, sem deixar nunca suas características principais e sua busca pelo ápice da cena fotografada.

Cartier-Bresson considera que a fotografia é um reconhecimento simultâneo, numa fração de segundo, do significado do acontecimento, bem como da precisa organização das formas que dá ao acontecimento sua exata expressão. Seguiu sempre algumas regras para fotografar como: nunca permitiu que fossem feitos recortes posteriores na edição de suas fotografias, por considerar o conjunto capturado pela máquina como instante máximo da cena; normalmente não utilizava iluminação nem flash, somente luz natural; fotografava preferencialmente em preto-e-branco; e não usava efeitos especiais nem na revelação nem na ampliação. Sempre buscando passar despercebidos nas cenas que iria fotografar, com o olhar atento, como se estivesse a espreita, aguardando a caça.

Neste segundo capítulo da pesquisa são apresentados alguns momentos da trajetória de Cartier-Bresson que construíram o fotojornalista que ele se tornou, focando essa construção profissional no decorrer de sua vida e posteriormente, enfatizando as duas características principais e como ele as defendia, no caso a preferência por fotografar em preto-e-branco, mesmo após a ascensão da fotografia colorida e buscar em suas imagens o defendido por ele como instante único, e ainda como outros autores vêem tais questões.

2.1. Trajetória e importância de sua obra

Nasce em 22 de agosto de 1908, em Paris, em uma família que trabalha com a indústria têxtil o fotógrafo Henri Cartier-Bresson. Inicialmente estuda pintura, uma grande paixão; aluno de André Lhote em 1927 e influenciado por este, Cartier-Bresson torna-se obcecado pela geometria na imagem, estudando as passagens cubistas, mas sua principal escola é a surrealista. “Um dia, poderemos dizer que Henri Cartier-Bresson aprendeu fotografia freqüentando a pintura” (ASSOULINE, 2009, p.42). Em 1930 começam suas viagens, primeiramente à África, por um ano, período que mudou sua vida, tanto pela experiência de quase morrer ao ficar doente gravemente, quanto por deixar a pintura e começar a fotografar; no entanto, seus filmes desse período são deteriorados pela umidade. “Sua concepção do ato de viajar nasce ali: se queremos nos integrar, não existe maneira melhor do que ficar em algum lugar por meses, ou mesmo anos, e ali viver sua vida cotidiana” (ASSOULINE, 2009, p.61). Cartier-Bresson volta a Paris e renuncia a pintura destruindo a maior parte de suas telas, para ele a diferença é que a fotografia constata, é um documento e a pintura cria, se baseia na personalidade..

Nessa época 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), tal foto é de Martin Munkacsi, publicada na da Revista *Photographies* em 1931, e mostra três adolescentes – negros e nus, vistos de costas, correndo para um lago (*figura.1*). Para Cartier-Bresson a imagem representa, principalmente, a vida; o que pode ser constatado ao declarar, em conversa com Pierre Assouline.

“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!” (ASSOULINE, 2009, p.69)



Figura 1. Martin Munkacsy, 1931

Em 1932 Cartier-Bresson torna-se realmente fotógrafo ao comprar sua Leica, que permite a agilidade do movimento do fotógrafo e o acompanha por toda a vida, fazendo parte dela. É entre 1932 e 1934, o período em que fez algumas de suas melhores fotografias, começando a olhar para os despossuídos e oprimidos, principais temas do fotojornalismo na época, no entanto, estas fotos impressionaram a França, Espanha, Itália e México, como arte muito mais do que como reportagem. Em 1934, partiu para o México em sua primeira grande viagem na qualidade de fotógrafo e ficou por um ano, onde encontrou seu caminho como peregrino, como aventureiro. No ano seguinte partiu para Nova York, onde decide parar de fotografar e começar a fazer documentário, tendo aulas com Paul Strand, mas ao encontrar-se com Walker Evans em uma exposição fotográfica de ambos, não consegue deixar sua arte de lado. Após um ano em Nova York, em 1936, resolve voltar a Paris e começa a fazer filmes com o cineasta francês Jean Renoir, como assistente deste. Com a guerra civil, Cartier-Bresson começa a fotografar para o jornal *Ce Soir* em 1937, mas ainda produz um filme em 1938 na Espanha. A Segunda Guerra começa e Cartier-Bresson é convocado a fotografar as ações dos soldados franceses e em 1940 torna-se prisioneiro alemão pelo período de três anos, até conseguir fugir.

Em 1946 Cartier-Bresson fica sabendo que estavam organizando uma exibição póstuma de suas fotos, pois achavam que tivesse morrido na guerra. Ao informar que estava vivo, a exibição transforma-se em uma retrospectiva de suas fotografias. Funda a Agência *Magnum* em 1947 junto a Robert Capa, David "Chim" Seymour e George Rodger, com o intuito de defender os interesses dos fotógrafos, fazê-los proprietários de seus próprios negativos. Nomeado como especialista em fotografia pela ONU nesse mesmo ano, parte para a Ásia, encontrando de um lado a Índia hindu e de outro o Paquistão muçulmano; fotografa

fatos históricos como o fim do domínio britânico na Índia e o assassinato de Mohandas Gandhi em 1948, com quem esteve cerca de uma hora antes de ser morto (*figuras 2 e 3*). Depois de um ano na Índia, viaja ainda pelo Paquistão e a Birmânia.



Figura 2. Gandhi após quebrar o jejum



Figura 3. Anúncio do assassinato de Gandhi

Quando este mesmo ano chega ao fim, Cartier-Bresson é convocado a ir para a China e acompanhar o desmoronamento da China nacionalista, em meio a uma guerra civil, e o que seria o triunfo da China comunista; nesse momento Cartier-Bresson precisa conciliar sua profunda atração pela cultura de uma sociedade com o imperativo das notícias. Para evitar qualquer informação incorreta, Bresson exige que as fotos acompanhem as legendas que ele coloca, complementando a informação passada pela imagem. Tais fotos com suas legendas consagram Cartier-Bresson na imprensa americana como testemunha da História do presente. Neste período estabelece sua reputação como fotojornalista de incomparável sensibilidade e habilidade, ganhando inclusive o prêmio US Camera de melhor reportagem do ano por sua cobertura da morte de Gandhi e, logo depois, foi coroado pelo Overseas Press Club por suas imagens de Nanquim e Shanghai (ASSOULINE, 2009, p.207).



Figura 4. Pequim (1948) alguns dias antes da chegada dos comunistas



Figura 5. China (1958) - Milícia treinada no manuseio de armas. Na parede o slogan: “Todo mundo adora trabalhar”

Em 1954, Cartier-Bresson é o primeiro fotógrafo ocidental a conseguir visto para entrar na União Soviética, desde o início da Cortina de Ferro, quinze meses após a morte de Stálin; mas com a condição de vistoriarem os negativos antes de sair do país. A União Soviética é uma revelação para Cartier-Bresson, que apresenta suas surpresas com o país pelas imagens publicadas em diversas revistas e jornais europeus. Segundo Assouline (2009, p.230), Bresson continua suas diversas viagens fotografando, numa mesma semana ele assiste a um aniversário da Revolução Chinesa, a uma comemoração da Revolução Russa e à proclamação de um novo papa em Roma.

Já experiente e contando com sua prudência, acompanha em novembro de 1965 a vida política japonesa tal como é expressa nas ruas, contra a Guerra do Vietnã, contra o governo Sato e contra a ratificação do tratado de paz com a Coreia do Sul, mostrando em suas imagens uma reação instintiva à injustiça, trata os fatos à sua maneira. Cartier-Bresson passa a exercer tanta influência, que suas ações são vigiadas. Parte para fotografar a Cuba, agora governada por Fidel Castro e tendo Che Guevara como Ministro da Indústria, no entanto:

A Cuba de Cartier-Bresson é, acima de tudo, a das pessoas da rua, da arquitetura cheia de imaginação, da paixão pela loteria, da prostituição sempre muito presente apesar de menos ostensiva do que no regime anterior, dos fuzis exibidos displicentemente a tiracolo por milicianos, dos técnicos soviéticos explicando o funcionamento de um trator, dos operários enrolando charutos como ninguém mais no mundo... (ASSOULINE, 2009, p.239)

Aos olhos de todos a *Magnum* é Cartier-Bresson assim como Cartier-Bresson é a *Magnum*, vinte anos após a inauguração da agência (ASSOULINE, p. 240). Nesse momento, em 1966, Bresson anuncia que deixará a *Magnum*, que irá afastar-se apesar de continuar próximo. Ainda não está cansado da fotografia, mas os contornos de sua desafeição começam a desbotar, a não acreditar tanto mais na fotografia, no momento em que todo mundo começa a acreditar nela, convencido de que, ao invadir os jornais, a cor faz a realidade mentir.

Em 1967, pela segunda vez o Louvre recebe uma exposição de suas fotos, dessa vez de forma mais grandiosa e ampla, “essa exposição é a prova de que a fotorreportagem, ou o fotojornalismo, é uma arte em si mesma” (ASSOULINE, 2009, p.244). Ela acontece na sequência da publicação de uma pesquisa sobre os usos sociais da fotografia, intitulada *Um art moyen*, de Pierre Bourdieu e Henri Cartier-Bresson é uma das personalidades mais citadas pelo sociólogo.

Suas fotos capturam os novos acontecimentos da época e a vida cultural dos países que fotografou. Em 1970 ele é legitimado como referência nacional na França e, na América, volta a fazer dois novos documentários. E é nesse mesmo ano que ele escolhe desaparecer como fotógrafo, abandona oficialmente a fotografia e retoma sua primeira paixão: o desenho e a pintura, voltando a suas origens e deixando um vasto trabalho a ser observado, tanto de diversos momentos marcantes na história mundial como de seu olhar sobre pessoas, locais e outras realidades, buscando sempre a essência contida na imagem, seu ápice. Cartier-Bresson passa a ser apresentado como o artista que decidiu expressar-se por meio da fotografia.

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 grafologia, elabora aquilo que nossa consciência apreendeu desse instante. A fotografia é uma ação imediata; o desenho é uma meditação. (ASSOULINE, 2009, p.259)

No entanto, Cartier-Bresson nunca se aproxima tanto dos grandes pintores do que quando é fotógrafo. Pintor e desenhista, ele é apenas um entre milhares de outros, enquanto fotógrafo ele é único e suas fotos tornam visível o invisível, como considera Assouline (2009, p.261). No entanto, para Bresson, nesse século tecnológico quanto mais câmeras circulam, menos fotógrafos há, pois imagens demais matam a imagem.

Até o fim, ele olhará, desenhará e fotografará. Uma de suas últimas fotos é um auto-retrato. Henri Cartier-Bresson morreu no dia 3 de agosto de 2004, sendo que completaria 96 anos dali a poucos dias. Dentre os depoimentos publicados no jornal *Le Monde* sobre a

morte do fotógrafo, foi enfatizado por Richard Avedon: “Ele era o Tolstói da fotografia. Com uma humanidade profunda, foi a testemunha do século XX”¹⁰ (ASSOULINE, 2009, p.300).

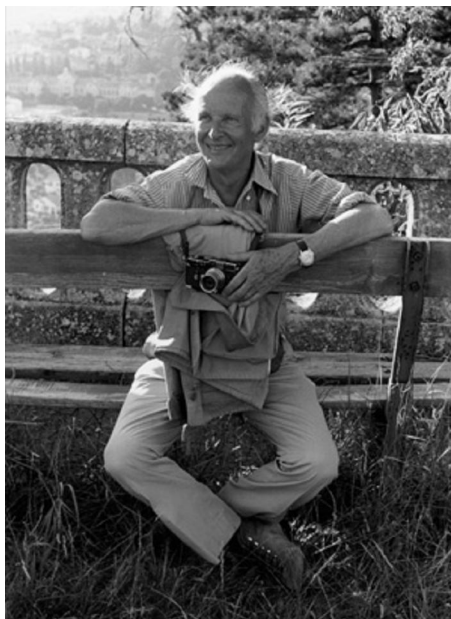


Figura 6. Foto de Martine Franck. Retrato de Henri Cartier-Bresson que abre o site da Fundação Cartier-Bresson

¹⁰ *Le Monde*, 6 de agosto de 2004. (N.A.)

2.2. O instante decisivo de Bresson

A concepção do *instante decisivo* está apoiada na aceitação de que há um momento fugidio, cuja duração não passa de uma minúscula fração de tempo, que o clique fotográfico deve tentar capturar. Caso isso não ocorra, dada a natureza única daquele momento, a possível obra fotográfica pode ser irremediavelmente perdida (ALVES; CONTANI, 2008). Esse considerado *instante decisivo* é o objetivo principal na obra de Cartier-Bresson, utilizando essa expressão como título de um ensaio em 1952. Sempre em busca desse momento máximo da imagem, ele acreditava que não era necessário “coletar fatos, porque os fatos em si mesmos têm pouco interesse. O importante é escolher entre eles, captar o fato verdadeiro em relação à realidade profunda” (CARTIER-BRESSON, apud SOULAGES, 2010, p.41). Alves e Contani ressaltam que o *momento decisivo* “não é uma fórmula, mas fruto da intuição do fotógrafo diante de um momento recheado de fugacidade”.

Ver num milésimo de segundo aquilo com que as pessoas indiferentes convivem sem perceber, esse é o princípio da reportagem fotográfica. E, no milésimo de segundo seguinte, fazer a foto daquilo que se viu; esse é o lado prático da reportagem. (MUNKACSI apud ASSOULINE, 2009, p. 68)

Esse momento da fotografia se dá, principalmente, pela intuição do fotógrafo, não há uma fórmula exata, mas sim um olhar sobre o acontecimento, uma apreensão e paciência, além de percepção do que pode vir a acontecer e ser o diferencial da imagem, do que a reportagem pode informar ao leitor. “Para dar significado ao que via, ao seu mundo, Cartier-Bresson trilhou os caminhos do respeito ao assunto a ser fotografado, sem esquecer-se de respeitar a si mesmo, ou seja, seus pontos de vista e suas impressões de mundo” (ALVES; CONTANI, 2008).

Saber fotografar o objeto-essência consiste em captar um acontecimento característico de uma coisa, de um ser ou de uma situação, isso é fotografar para Cartier-Bresson. Para isso, o fotógrafo deve colocar-se à procura como um caçador (SOULAGES, 2010, p.39), agindo cautelosamente para não afugentar a presa. “Fotografar é, num mesmo instante e numa fração de segundo, reconhecer um fato e a organização rigorosa das formas percebidas visualmente que expressam e significam esse fato” (CARTIER-BRESSON, 2011, p.14).

O rigor está primeiro nos fatos, depois no fotógrafo. Assim, através dessa captação fotográfica da estrutura, pode-se apreender a essência de uma coisa.

O objeto a ser fotografado é o objeto-essência: “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”, diz Cartier-Bresson. Mas a fotografia pode ser mais eficiente ainda, porque permite chegar não só à essência de uma coisa particular, mas também à essência universal de uma coisa em geral. (SOULAGES, 2010, p.41)

Para Cartier-Bresson, capturar esse instante necessita sensibilidade, tentar adivinhar, ser intuitivo, considera ainda ser muito mais importante a intuição do que a razão e esse “acaso objetivo” pode ser captado pela máquina fotográfica, a partir do olhar do fotógrafo. “Cartier-Bresson comparou-se a um arqueiro zen, que tem de transformar-se no alvo para ser capaz de atingi-lo: “pensar é algo que tem de ser feito antes e depois”, diz ele, “nunca durante o processo de tirar uma foto”” (SONTAG, 2004, p.133). Clair complementa essa idéia acrescentando que esse arqueiro zen, por uma espécie de senso supremo, mira de olhos fechados no instante em que o fortuito encontra o alvo (2011, p.9). Cartier-Bresson afirma ser necessário esquecer-se para ser presente na fotografia, não pensar para que a coisa evolua, ao considerar a câmera como um instrumento de intuição e espontaneidade onde é necessário concentração, sensibilidade e senso de geometria para “significar” o mundo pelo visor da câmera.

O instante que cada uma de suas fotografias eterniza não é o simples instante do clique da câmera, mas um instante grafado na própria fotografia, que dela não se desgruda, e que estabelece correspondências de toda sorte entre diferentes aspectos do mundo. (TASSINARI, 2008, p.1)

Bresson preocupa-se com a composição de suas fotos, resolvendo essa questão com a geometrização e simetria em suas imagens, sempre em busca dessa ordem e organização em suas fotografias, em encontro a esse *instante decisivo* que ele não pode deixar passar, pois não será possível voltar à cena observada. Nas fotografias de Bresson pode ser notada sempre essa composição mais preocupada com a composição geométrica do que com a luz, nos detalhes dos ângulos, formas, simetrias e perspectivas. “É pela linguagem geométrica da física que nos habituamos a pensar o instante. Nela, um instante é um ponto numa reta que representa o tempo” (TASSINARI, 2008, p.3). Segue abaixo algumas fotografias em que é possível notar o *instante decisivo* e essa composição na cena, o equilíbrio buscado nas imagens de Cartier-Bresson:



Figura 7. Reencontro de casal no Paquistão, 1947



Figura 8. Grécia, 1961



Figura 9. Mulheres muçulmanas em mercado na Índia, 1947

Na primeira fotografia (figura 7), pode-se notar a simetria na composição formada pelo olhar entre o homem e a mulher por entre a cela, sendo este o instante máximo da cena, pois se um dos dois olhasse em outra direção nesse instante, perderia o sentido e a emoção contidos na imagem. Na segunda fotografia (figura 8), as luzes naturais tomam formas e se juntam às formas das construções mostrando claramente esse lado geométrico do fotógrafo, ao formar um diálogo entre linhas, formas, por intermédio da luz e contrastes, sendo que a figura humana ao centro e ao fundo da imagem dá a complementaridade desse instante único em que nota-se um diálogo entre toda a cena, sensação passada pela grande gama tonal apresentada que forma esse instante decisivo, geométrico, encontrado em toda composição da cena. Já na terceira foto (figura 9), as mulheres de frente uma a outra, dão a sensação do equilíbrio e simetria, mostram mais uma vez esse *instante* de Bresson na composição da imagem, esse olhar atento do fotógrafo e enquadramento preciso. “O instante, numa fotografia de Cartier-

Bresson, não é, então, o instante em que o filme ficou exposto à luz, mas a fixação de momentos independentes e similares rapidamente relacionáveis” (TASSINARI, 2008, p.3). No final deste capítulo, a análise mais detalhada de algumas fotografias, inclusive em relação a toda construção da imagem, deixará clara as características principais de Cartier-Bresson.

No entanto, esse instante de Bresson não significa que ele tirava apenas uma foto de determinado fato, 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). O olhar atento, a disciplina e a própria mobilidade e rapidez do fotógrafo são fatores importantes para a captura desse instante, não adquirido por um único disparo, mas concentrado em uma imagem máxima da cena.

Atualmente, com a digitalização da imagem, esse olhar atento do fotógrafo sobre a cena no ato fotográfico é deixado de lado por diversos fotógrafos, ocasionando uma grande sequência de disparos sobre um mesmo fato de forma automática, para uma seleção posterior das fotos; além disso, destaca-se 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. Para Baitello: “Por trás de uma imagem haverá sempre uma outra imagem que também remeterá a outras imagens”, ressaltando a questão da iconofagia, onde apresenta que as imagens são alimentadas por nós que nos alimentamos depois dessas mesmas imagens; o que não tira a essência do fotojornalismo, mas cria um novo momento do mesmo na imprensa.

Em meio a esse contexto atual de digitalização da imagem, onde as fotografias são tiradas instantaneamente, sem muita observação da cena ou critério de organização da imagem; a idéia do *momento decisivo* apresentado por Cartier-Bresson parece não ser mais viável, porém, ainda é possível observar algumas imagens atuais que apresentam o que se pode considerar um instante único da cena, um olhar atento que complete de alguma forma a mensagem a ser passada. Portanto, é necessário adaptar o *instante decisivo* a esse “novo” fotojornalismo, pois hoje o tempo de observação realmente 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 à sequência de “cliques”, devido a um olhar que observava o contexto da cena e a captura de um *instante* que a represente.

2.3. A relevância da fotografia em preto-e-branco

O aumento do uso das cores nas mais diversas mídias (com desenvolvimento tecnológico, mais recursos de cor com qualidade e barateamento dos processos) aos poucos vai retirando da fotografia preto-e-branco o status de ser o arauto do registro imparcial da imagem. Assim, as cores passam a serem vistas como mais um elemento do mundo concreto que com certa fidelidade ajudam a caracterizar o mundo mediado como mais próximo do mundo “real”. Isso, embora as cores também permitam o deslocamento para outro eixo de percepção e expressão que seria o do mundo fantasioso, imaginado, ou seja, as opções pelas cores definem qual a relação entre a imagem fotografia e a realidade. Em muitos casos, ao contrário daquela idéia inicial de a imagem fotográfica em preto-e-branco carregar a melhor representação de registro fiel, hoje a imagem preto-e-branco pode representar bem a idéia de imagem antiga, ou onírica (representando a narrativa do sonho), ou de lembrança (tendo na ausência da cor a indicação de imprecisão da lembrança) etc.; recursos que são utilizados em fotografias, em filmes, em novelas etc. Por outro lado, há uma saturação da cor e da imagem, por causa do grande aumento das fotos em cores que não correspondem a um aumento na qualidade da informação, sendo possível constatar que em alguns casos a cor é a responsável direta pela saturação da imagem (GUIMARÃES, 2005, p.53).

Apesar dessa importância dada à cor nas fotografias atuais, alguns fotógrafos continuaram a produzir fotos em preto-e-branco mesmo após a inclusão da fotografia colorida no mercado, em torno de 1935, como podemos citar dois grandes nomes do fotojornalismo: Henri Cartier-Bresson e Sebastião Salgado (fotógrafo brasileiro que ganhou destaque mundial em 1981), dentre outros, incluindo Flávio Damm, Tuca Vieira e Marcelo Buainain, aqui também analisados. “Muitos fotógrafos continuam a preferir imagens em preto-e-branco, tidas por mais delicadas, mais decorosas do que as imagens em cores – ou menos voyeurísticas, ou menos sentimentais, ou cruamente reais” (SONTAG, 2004, p. 145).

Em seu livro *O momento decisivo* (1952), Cartier-Bresson justifica sua resistência ao uso de cores devido a limitações técnicas; mas com o progresso da tecnologia do filme colorido, o fotógrafo teve que mudar sua argumentação, propondo uma renúncia às cores por uma questão de princípios, pois considera que a cor pertence à pintura. Dentre as quatro exigências apresentadas aos fotógrafos por Cartier-Bresson, uma delas é não utilizar a cor, pois considera que a cor na fotografia nos afasta 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). No entanto,

tal afirmação não significa que Bresson não fotografou também em cores, pois ao longo de sua carreira profissional, do final dos anos 1940 ao início dos anos 1970, fez fotos em cor para publicação em revistas, mas afirmava que, para ele, “a cor fazia parte dos negócios” (GALASSI, 2010, p.47), fotografar em cores era um desgosto a Cartier-Bresson, que só as fazia quando lhe eram encomendadas fotos com tal exigência, não sendo esta uma característica estrutural de sua obra.

Muitos fotógrafos preferem fotografar em preto-e-branco, porque consideram que tais fotografias mostram o verdadeiro significado dos símbolos fotográficos: o universo dos conceitos. Flusser afirma que as fotografias em preto-e-branco são mais próximas da realidade que as coloridas. Essa idéia parte do princípio de que as cores parecem chegar mais próximo do real, pois basta observar o filme de duas reveladoras que a diferença nas tonalidades das cores, às vezes mínima, será notada, como exemplo: o verde Kodak não é igual ao verde Fuji. “A fotografia em cores é mais abstrata que a fotografia em preto-e-branco. As brancas e pretas são, pois, mais “verdadeiras”. E quanto mais “fiéis” se tornarem as cores das fotografias, mais estas são mentirosas, escondendo ainda melhor a complexidade teórica que lhes deu origem” (FLUSSER, 2002, P.40).

Não pode haver no mundo lá fora, cenas em preto-e-branco. Isto porque o preto e o branco são situações “ideais”, situações-limite. O branco é presença total de todas as vibrações luminosas; o preto é a ausência total. O preto e o branco são conceitos que fazem parte de uma determinada teoria da Ótica. De maneira que cenas em preto e branco não existem. Mas fotografias em preto-e-branco, estas sim, existem. (...) O preto e o branco não existem no mundo, o que é grande pena. Caso existissem, se o mundo lá fora pudesse ser captado em preto-e-branco, tudo passaria a ser logicamente explicável. Tudo no mundo seria então ou preto ou branco, ou intermediário entre os dois extremos. O desagradável é que tal intermediário não seria em cores, mas cinzento... a cor da teoria. (FLUSSER, 2002, P.38)

Ao optar pelo uso do preto-e-branco, o fotógrafo chama a atenção para a representação do essencial, das idéias, sendo que se torna um código diferenciado da nossa forma natural de ver a realidade. O preto-e-branco tem maior poder de penetração e interpretação das situações, pois a demasiada utilização das cores pode comprometer a informação que se quer transmitir, por dispensar a atenção do que observa a imagem, diluindo a essência da mensagem. Apesar de parecer uma imagem mais natural, a fotografia colorida tende facilmente para o superficial e mecânico, já o processo preto-e-branco ganha mais poder de penetração e interpretação das situações.

Ver colorido é o que fazemos desde que nascemos. A empatia com a foto cor é muito maior e mais imediata, e até mais natural do que com a foto em preto-e-branco. É mais fácil de entender uma foto colorida, e aparentemente mais fácil de fazer, porque mesmo que não saia perfeita em termos de enquadramento e foco, ela apresenta várias outras “pistas” para se localizar seu significado imediato, e para o senso comum isso basta. (GURAN, 2002, p.190)

Essa busca da cópia da realidade desvia o olhar para o sentido a ser passado na imagem. As cores, que não podem ser realmente fiéis ao que representam, pois são produzidas pelo homem, são um conceito da cor a ser apresentada e criada pela química e acabam por camuflar a mensagem implícita na imagem; já as fotografias em preto-e-branco não tentam imitar a realidade, pois não há uma realidade em preto-e-branco, deixando o olhar vagar pela imagem e criar suas próprias cores e interpretações, a partir da realidade impressa na mente, das lembranças, dando a possibilidade de observar a intenção da fotografia, sem competir com o turbilhão de cores impostas à imagem. Silveira (2005) fala sobre a cromatização das imagens em preto-e-branco a partir de lembranças universais ou particulares, vivências de cada indivíduo.

O estímulo vindo dos elementos formais constitutivos da imagem provoca uma resposta. A cada estímulo temos uma resposta diferente e quando este composto resulta em percepção cromática, é identificado como um *evento de cor*. O evento de cor não é o estímulo e nem a resposta perceptiva isolados, mas sim o *processo de perceber as cores* na imagem fotográfica em preto-e-branco, onde o estímulo e a resposta interagem simultaneamente. (SILVEIRA, 2005, p.156)

Em uma fotografia podemos reconhecer vários elementos constitutivos que podem ser considerados estímulos para a ocorrência da percepção cromática, sendo que os objetos podem ser observados pelos contrastes entre branco, preto e cinzas e suas diferenças de luminosidades. Como na foto de Cartier-Bresson abaixo (figura 10), onde é possível reconhecer pelos tons e luminosidades: a ponte ao centro, árvores no meio e no canto direito da ponte, o que seria um rio abaixo e o céu acima e até os prédios identificando uma cidade ao fundo. Essa imagem pode não ser de uma lembrança individual, mas com elementos universais contidos, pode ser identificada, buscando as cores de cada elemento em uma memória universal dos mesmos, inclusive do contraste e grande quantidade de tons cinza verificados na imagem.

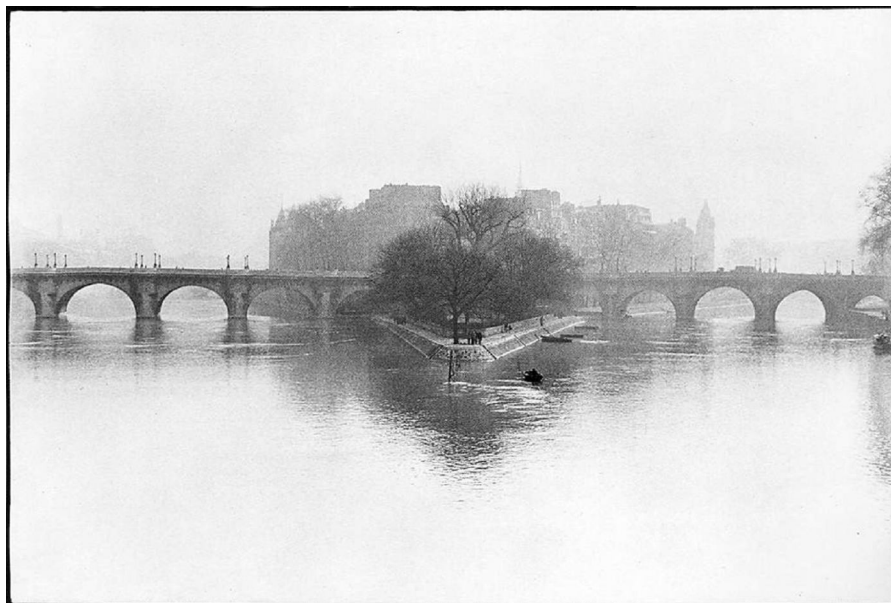


Figura 10. França, 1951

Os elementos formais da imagem fotográfica em preto-e-branco são os estímulos da percepção cromática e provocam diferentes respostas, sendo os acima citados os eventos de cor, o ato da percepção cromática na fotografia em preto-e-branco independentemente de quem a observa. “Os significados agregados aos objetos, dentre eles a cor, são apreendidos dentro do repertório de experiências do indivíduo, o que depende diretamente da memória e difere de um indivíduo para outro” (SILVEIRA, 2005, p.160). Essas cores percebidas nas fotografias são construídas em um composto inconsciente, em parte coletivo e em parte individual, pois são apreendidos dentro do repertório de experiências do indivíduo, que depende da memória.

A complementação cromática é o ato perceptivo visual individual subjetivo, parte consciente e parte inconsciente, de complementar fotografias em p/b. Ele acontece porque no processo de percepção cromática há a comparação entre os objetos reconhecidos nos vários tipos de imagens em p/b e objetos guardados na memória, a partir do vasto conjunto imagético adquirido no ato interpretativo de “ver”. (SILVEIRA, 2005, p.164)

Silveira afirma a partir de estudos de aspectos psicológicos realizados por Gibson (1974), que as percepções cromáticas agregam características sensórias dos objetos, não sendo possível desagregá-las; assim também nota-se a complementação cromática nos objetos que reconhecemos em uma fotografia preto-e-branco, no sentido de, perceptivelmente, não conseguirmos isolá-los de sua cor. A fotografia em preto-e-branco supostamente não tem as

cores do mundo visível real, sendo vista de maneira especial devido a isso; porém, quando uma fotografia em preto-e-branco é observada, além dessa complementação cromática, dá a possibilidade de se perceber as texturas e formas dos objetos mais facilmente. Essas cores de contrastes dão à fotografia em preto-e-branco a condição de possuir um colorido mais intenso e luminoso, além de relacionado à percepção intuitiva e criativa dos seres humanos. (SILVEIRA, 2005, p.171)



Figura 11. Indonésia, 1949



Figura 12. México, 1934

Nas fotografias de Cartier-Bresson acima (figuras 11 e 12) é possível notar essa cromatização criada pela memória universal nas vestimentas dos personagens, tornando possível identificá-las e por meio dos contrastes nas imagens acontece uma maior luminosidade e intensidade das cenas expostas, seja pela delicadeza dos gestos na figura 11, destacados pela luminosidade ao fundo da cena ou nas formas percebidas da criança no colo da mãe, envolvida com o lenço transparente na figura 12, onde há a possibilidade de perceber a textura do tecido.

Assim, pode-se considerar que a cor não pertence ao objeto, mas à imagem que guardamos em nossa memória sobre o mesmo, de forma que, ao observar uma fotografia em preto-e-branco, buscamos essa memória automaticamente de forma a complementar

cromaticamente a fotografia com as cores que ligamos ao que observamos, tornando-o mais próximo do real, na busca de uma observação mais minuciosa da imagem. Cartier-Bresson deixa que a luz natural crie suas cores, suas tonalidades, em cinzas, pretos e brancos, dando formas e resgatando memórias do observador sobre a cena, levando emoção e sensibilidade ao que é fotografado, sem ter que competir com as cores diversas, pois a cor é domínio da pintura, como expõe Bresson (ASSOULINE, 2009, p.272).

2.4. Fotografias analisadas de Henri Cartier-Bresson:



Figura 16. Comemorando a vitória sobre os nazistas, 1973



Figura 17. Índia, 1947



Figura 18. Atrás da Gare Saint-Lazare, Paris, 1932



Figura 19. Sevilha, Espanha, 1933



Figura 20. Srinagar, Caxemira, Índia, 1948



Título: Comemorando a vitória sobre os nazistas

Autor: Henri Cartier-Bresson

Local: União Soviética, Leningrado, 1973

Genero: Fotorreportagem de guerra

Em meio a um grupo de soldados alinhados para a comemoração da vitória sobre os nazistas, surge uma criança, uma menina que aparece sorrateiramente entre os soldados, chamando a atenção do fotógrafo para esse instante único da cena, apresentando certa dualidade entre a guerra e a inocência, quebrando o rigor do ato que estava sendo fotografado.



Título: Índia, 1947

Autor: Henri Cartier-Bresson

Genero: Fotorreportagem

A fotografia representa a pobreza na Índia, ao destacar uma criança desnutrida, onde é possível notar as costelas, segurada por uma possível mãe que aparece parcialmente, sendo que a mão segurando a cabeça da criança faz ainda um diálogo com a roda da carroça ao fundo, dando equilíbrio geométrico à cena.



Título: Atrás da Gare Saint-Lazare

Autor: Henri Cartier-Bresson

Local: Paris, 1932

Genero: Fotorreportagem e artística

Pode-se notar grande equilíbrio na fotografia, a partir do instante capturado em que a sombra do homem se iguala a ele, além dos reflexos na água devido a seu salto, complementando as diversas formas geométricas que podem ser observadas na cena capturada.

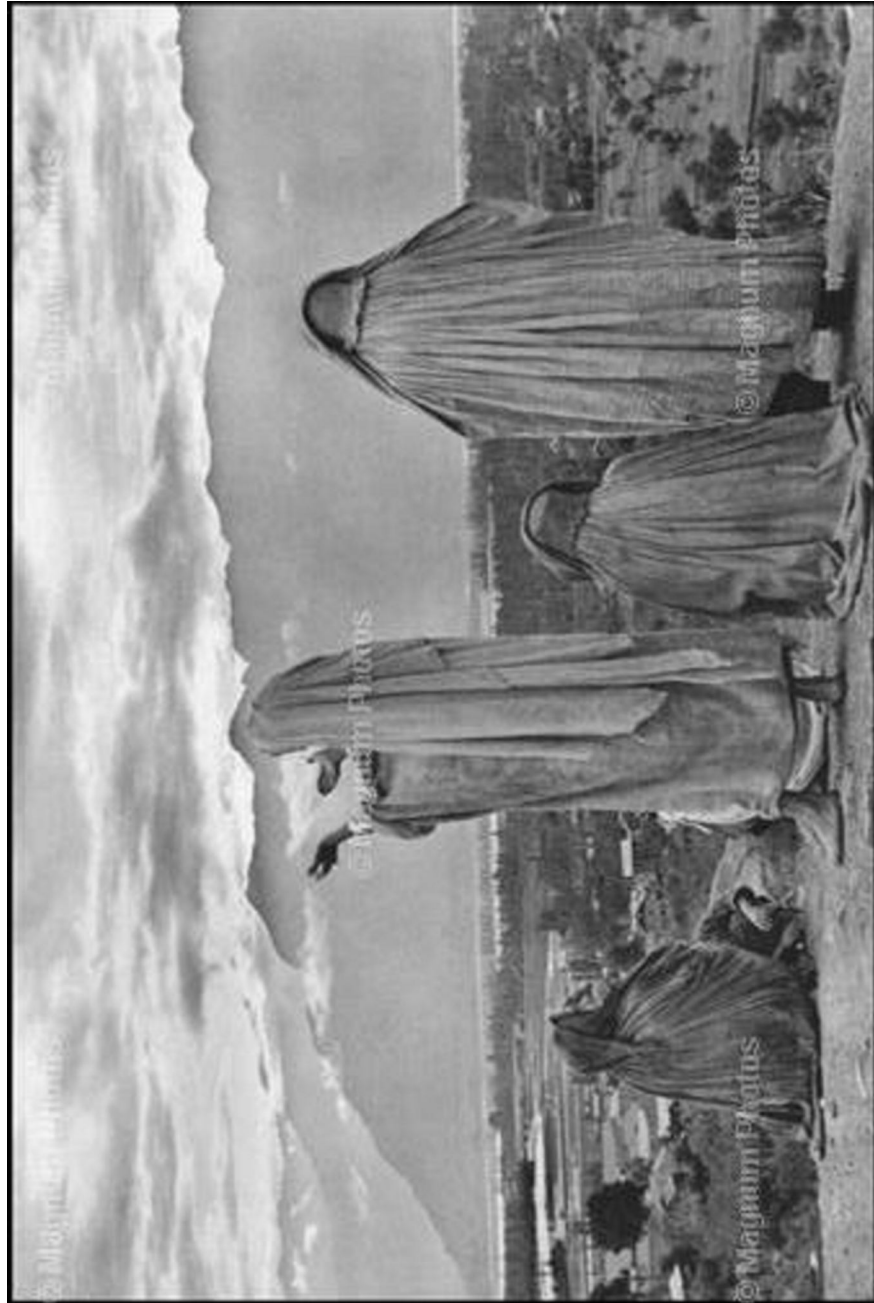


Título: Sevilha, Espanha, 1933

Autor: Henri Cartier-Bresson

Genero: Fotorreportagem

A cena apresenta um grupo de crianças brincando em meio a escombros, o buraco no muro que serve de observação também enquadra a foto apresentando a situação precária do local em diálogo a criança de muleta que surge logo a frente e o grande grupo que a segue.



Título: Srinagar, Caxemira, Índia, 1948

Autor: Henri Cartier-Bresson

Genero: Fotorreportagem

A fotografia apresenta mulheres muçulmanas nas encostas do Hari Parbal Hill, rezando para o sol nascente por trás do Himalaia, destacando na cena o posicionamento da mão da mulher em oração com o Himalaia logo acima, em equilíbrio e alinhamento.

Análises das fotografias de Cartier-Bresson:

As análises detalhadas de cada fotografia encontram-se no apêndice da dissertação, pois neste momento é apresentada uma conexão entre as características relevantes destacadas na maioria das fotos analisadas, tornando possível uma ligação posterior às características dos demais fotoperiodistas analisados.

- **Nível contextual:**

As fotografias enquadram-se no gênero de fotoreportagem, com características do movimento surrealista. Nota-se nas imagens a utilização da foto em branco-e-preto com tom frio (azulado) e pode-se considerar que todas foram tiradas com lente 35mm e foi utilizada iluminação natural.

Sobre Cartier-Bresson: “Conhecer sua obra significa também conhecer uma parte da história das imagens do século XX. E não só isso: educar o olhar por meio do estudo de sua obra tornou-se um exercício fundamental para todo futuro fotógrafo em uma sociedade que se globaliza à força, em parte, graças ao protagonismo atual da imagem na era digital.” (O GLOBO, 2008)

- **Nível morfológico:**

As fotografias selecionadas de Cartier-Bresson, aleatoriamente, descrevem momentos únicos - como a menina que surge em meio a fila de soldados que comemoram a vitória sobre os nazistas (figura 16); uma mulher segurando uma criança magra, que aparenta estar desnutrida, tendo em segundo plano uma carroça que dialoga com a imagem em primeiro plano (figura 17); um homem saltando sobre poças d'água, sendo observado ainda no ar em equilíbrio com sua sombra (figura 18); crianças brincando em meio a escombros, observados por um buraco no muro, que enquadra a cena (figura 19); e mulheres muçulmanas rezando para o sol nascente atrás do Himalaia, sendo diretamente ligadas a montanha ao fundo (figura 20).

O conjunto morfológico das fotografias de Cartier-Bresson também conta com alguns pontos em comum. Nas fotos podem ser notados pontos de fuga e linhas, sejam horizontais, verticais ou circulares, destacando a linha que forma a perspectiva, pelo alinhamento dos soldados (figura 16); do diálogo entre as linhas internas da roda com as formadas pelos dedos da mãe na cabeça da criança (figura 17); dos semi-círculos na água, refletidos pelo salto do homem (figura 18); da linha que contorna o buraco no muro por onde

é observada a cena (figura 19) e a montanha do Himalaia, representada ao fundo da foto, criando escalas de cinza (figura 20).

É possível identificar o plano de conjunto em todas as cenas apresentadas e de identificação com os personagens, por possibilitar observá-los e reconhecê-los nas imagens, além do destaque nas diversas formas circulares (cabeça da criança e a roda na foto 17 e círculos na água na foto 18 e no buraco no muro na foto 19, por exemplo) e retangulares (escada na foto 18) e linhas presentes (soldados em perspectiva na foto 16 e formando a montanha na foto 20), notando-se o olhar geométrico do fotógrafo. Pode-se considerar que as fotos não são tão nítidas por ser utilizada apenas luz natural, dando a impressão de temporalidade real do momento da cena, contando ainda com iluminação dura (forte contraste de tons, com presença de tons pretos e brancos intensos) e em chave baixa (predomínio das sombras, claramente observada na foto 18, quando a sombra do homem que salta se iguala ao mesmo). Em todas as fotografias pode-se notar a presença de perspectiva pela profundidade espacial observada e sensação de temporalidade.

A característica presente em todas as fotos é o predomínio do preto-e-branco em tonalidade azulada (fria), utilizando muitos tons de cinza. O fotógrafo sempre trabalha com alta resolução da imagem, sendo o filme utilizado pouco sensível, apresentando muito pouca granulação.

- **Nível compositivo:**

A perspectiva está apresentada nas fotos com uma profundidade de campo natural, de forma natural. Na foto 16 observa-se o ritmo na sequência dos soldados e na foto 17 o ritmo pode ser observado pela sombra do personagem, paralela ao mesmo. A perspectiva dos soldados (figura 16) dá a sensação de tensão à cena, enquanto nas demais fotos a tensão é notada pelo equilíbrio dinâmico presente, destacando ainda o contraste de luz na foto 20, contornando a montanha, céu e terra.

Todas as fotos contam com distribuição de pesos visuais, destacando a foto 17 onde a imagem é dividida pela criança no colo da mãe a frente e a esquerda, que tem peso pela sensibilidade presente e carga emocional e ao fundo, em maior proporção e a direita a carroça, proporcionando um diálogo entre linhas e formas de ambas, a organização na cena dá a impressão de profundidade, distribuindo o peso. Pode-se notar presente nas fotos a lei dos terços, onde os pontos de importância nas cenas encontram-se nas linhas e pontos de intersecção.

Observa-se nas fotos a presença de atividade, profundidade, espontaneidade e sequencialidade. Contam também com espaços abertos, exteriores e concretos, e ainda com a representação do espaço em profundidade. Cartier-Bresson destaca nas fotos o olhar dos personagens, seja por meio da atividade dos mesmos, ou pela sutileza e expressividade. O fora de campo é muito presente, inclusive como complemento da cena ou interpretação além do que é apresentado, como o olhar através de um muro ou o corte da mulher que segura a criança. As imagens tem em si montagens por meio do olhar, como as mulheres rezando com as mãos estendidas (figura 20).

O instantâneo está presente em todas as fotografias, sendo a marca principal de Bresson, seja quando a menina aparece em meio aos soldados alinhados, quebrando a seriedade do momento (figura 16); a semelhança entre a mão da mulher em torno da cabeça do menino com a roda ao fundo e o conjunto da cena (figura 17); o salto do homem, ainda ao ar, com seu reflexo perfeito na água e ainda capturando os semicírculos na água (figura 18); a distribuição das crianças brincando, vistas pelo buraco no muro (figura 19) e a mulher levantando as mãos para o alto demonstrando estar rezando, tendo ao fundo a montanha do Himalaia e o contraste das cores definindo-a (figura 20).

Na maioria das cenas a duração é rápida em relação a captura do instante, mas demonstram uma espera, um olhar atento do fotógrafo para conseguir tais resultados. Nas fotos 17 e 19 nota-se a sensibilidade do fotógrafo com a realidade dos personagens, que aparentam uma infância pobre, seja pela condição ou pelo local a que se encontram, já na foto 16 há dualidade entre a organização da guerra e a ingenuidade da infância e na foto 20 remete-se a um momento espiritualizado. Nas cenas pode notar-se a sequencia das ações, antes ou após as mesmas, estando no centro a captura desse instante decisivo na imagem.

- **Nível enunciativo:**

O ponto de vista do fotógrafo sobre a imagem capturada em todas as fotografias é na altura dos olhos, dando naturalidade à cena. As atitudes dos personagens fotografados levam a um diálogo com os mesmos, a partir de seus olhares e dos momentos em destaque na cena, como a organização dos soldados em fila aguardando a próxima ordem do comandante quando uma menina adentra a cena, quebrando a ordem em que estavam (figura 16); o olhar da criança no colo da mãe, que passa a sensação de tristeza em acordo a sua aparência desnutrida (figura 17); o homem ao saltar que demonstra certa pressa e evita se molhar tanto na água (figura 18); a brincadeira das crianças, indiferentes ao local em que estão e suas condições (figura 19) e a oração das mulheres, em sintonia ao Himalaia (figura 20).

As marcas textuais que mais se destacam nas fotos selecionadas são a tensão de linhas e a organização interna da composição fotográfica, presente em todas as fotos e o equilíbrio na imagem e presença de composições simétricas e focos de atenção, pois é possível observar essa organização como fica evidente na foto 17, onde há um diálogo entre a cabeça da criança e a roda (circulares) e as linhas dos dedos da mãe e dentro da roda, por exemplo, ou na foto 18, onde a sombra do homem faz o equilíbrio com a imagem e nota-se o caminho percorrido pelo mesmo pelos círculos formados na água.

Enquanto na foto 16 e 18 o olhar dos personagens parte para fora de campo, na foto 17 o olhar da criança é quase uma interpelação ao fotógrafo. Pode-se considerar identificação com as fotografias observadas, devido a impressão da realidade passada na imagem ao mostrar uma ação. Principalmente o uso da foto em preto-e-branco, o instantâneo da imagem e a composição geométrica são marcas sempre procuradas pelo fotógrafo ao capturar a cena, sendo as principais características de Cartier-Bresson, que podem ser comprovadas pelas imagens selecionadas para a análise.

3. O OLHAR BRESSONIANO DOS FOTORJORNALISTAS BRASILEIROS

O fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson vem influenciando fotojornalistas do mundo todo há décadas, devido à sensibilidade e importância de suas fotos. A proposta do *instante decisivo*, defendida por ele, é uma busca constante, uma espreita, uma atenção, mas que se adéqua a cada época. Além dessa característica marcante em sua obra, outras facilmente destacadas são: o fato de preferir fotografar em preto-e-branco e apurar com cuidado a composição e o arranjo dos elementos plásticos que repercutem no personagem central, como se tudo estivesse sob o controle do olhar fotográfico em uma busca pelas formas e organização da cena com seu olhar geômetra.

A partir de uma análise minuciosa onde as imagens são observadas mais detalhadamente e tecnicamente com base na metodologia proposta por Javier Marzal Felici em *Cómo se Lee una fotografía* (2007), organizando as características de cada fotografia, é proporcionado um levantamento que dá base à busca de influências e ligações das imagens entre os fotógrafos. A análise será apresentada em nível contextual (parâmetros técnicos), morfológico (elementos morfológicos), compositivo (sistema sintático e compositivo, espaço de representação e tempo de representação) e enunciativo (articulação do ponto de vista), apresentando diversas características nas fotos selecionadas que comprovem que os fotógrafos brasileiros analisados recebem influência de Cartier-Bresson em sua forma de fotografar.

A escolha dos fotógrafos brasileiros analisados ocorreu após a observação da mostra “Bressonianas”, exposta no SESC/SP no final de 2009. A mostra aconteceu em diversos SESCs e era paralela à exposição “Henri Cartier-Bresson: fotógrafo”, sendo composta pela seleção de 42 imagens de sete fotógrafos brasileiros que tinham em sua obra a influência de Bresson, entre eles: Cristiano Mascaro, Flavio Damm, Carlos Moreira, Orlando Azevedo, Juan Esteves, Marcelo Buainain e Tuca Vieira e, dentre os sete fotógrafos, três foram selecionados para a análise por serem fotojornalistas: Tuca Vieira de São Paulo, Flávio Damm do Rio de Janeiro, e Marcelo Buainain de Natal. Cada um destes fotógrafos traz em sua estética algo de Cartier-Bresson, sem necessariamente espelhar a obra do mestre.

Bressonianas (...) são 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: "A paixão pelo prosaico e pela fugacidade da vida são marcas profundas da obra bressoniana", nos lembra Eder Chiodetto. (ESTADÃO, 2009)¹¹

Em um primeiro momento, será apresentada como se procederá a análise, expondo a metodologia utilizada e o que se trata cada nível da análise propriamente dita. Posteriormente, é exposta uma rápida passagem da trajetória e história de cada fotógrafo, de forma a contextualizar sua formação profissional e, finalmente, são apresentadas as fotos analisadas e as respectivas análises sobre elas, tendo sido selecionadas cinco fotografias de cada fotógrafo brasileiro, em busca de características que identifiquem cada um deles. Finalizando o capítulo, será apresentada uma análise comparativa entre as características principais encontradas em cada fotógrafo com as de Cartier-Bresson, analisadas no segundo capítulo, de forma a comprovar a influência do mesmo sobre os demais fotógrafos brasileiros.

¹¹ Matéria do Estadão de 01/09/2009 (versão impressa), encontrado no site estadão.com.br

3.1. A proposta de análise das fotografias

A análise fotográfica enfrenta uma série de riscos, como afirma Felici (2007, p.171), primeiro por manter uma relação de analogia com a realidade, como exposto no primeiro capítulo; segundo 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; e outro risco muito notado na análise da imagem é o signo contrário: a tendência interpretativa que nos leva a transcender a materialidade do texto icônico¹². Já em busca de uma análise analítica em profundidade, a proposta metodológica de Felici distingue uma série de distintos níveis, desde a materialidade da obra, sua relação com o contexto histórico-cultural até um nível enunciativo (informação verbal, 2011)¹³. A inclusão de um extenso catálogo de recursos expressivos e narrativos na metodologia oferece ao observador da fotografia uma ampla gama de conceitos que podem servir de guia para facilitar a análise de uma fotografia (FELICI, 2007, p.177).

O primeiro nível da análise das fotografias a ser apresentado é o *nível contextual*, pois constatamos que o investigador sempre projeta sobre a análise da imagem suas convicções, gostos e preferências, assim é necessária uma distanciação do objeto analisado, buscando corrigir esse fator. Essa análise contextual nos obriga a recolher as informações necessárias sobre a técnica utilizada, o autor, o momento histórico da produção fotográfica, o movimento ou escola a que pertence, e a busca de outros estudos críticos em que o trabalho é parte da imagem que queremos analisar. A conclusão deste primeiro nível de análise visa a melhorar nossas habilidades de leitura.

O segundo nível a analisar a fotografia é o *nível morfológico* da imagem, onde é observado na fotografia elementos como: o ponto, a linha, o plano, o espaço, a escala, a cor, etc, pois participam de uma condição compositiva da imagem. A compreensão de uma imagem tem uma natureza holística, em que os sentidos das partes da fotografia e de seus elementos está determinado por uma certa idéia de totalidade. Uma análise da fotografia deve-se começar com uma descrição detalhada do motivo fotográfico, e depois, do que a fotografia representa, em uma primeira leitura da imagem. Será apresentada na análise das imagens desta pesquisa uma ligação entre os principais elementos presentes nas fotos selecionadas de

¹² Descrito por Humberto Eco em seus estudos *Os limites da interpretação*, Barcelona, Lumen, 1990, p.357; de acordo com Felici, 2007, p.172

¹³ Os níveis aqui apresentados para a análise foram tirados do material da aula “Fotografia e imagem digital: reflexiones sobre la cultura visual contemporánea”, ministrada pelo Professor Doutor José Javier Marzal Felici, na UNESP em agosto/2011.

cada autor, com o proposito de encontrar as características em comum para a comparação entre os dois fotógrafos.

O ponto, como conceito morfológico, pode ser relacionado com a construção compositiva da imagem, surgindo a existência de pontos de interesse na fotografia, que podem coincidir com pontos de fuga em uma composição em perspectiva ou a existência de um centro geométrico da imagem e ainda, a existência de dois ou mais pontos podem propiciar a criação de vetores de direção de leitura da imagem. (FELICI, 2007, p.182). A linha, por sua vez, é definida como uma sucessão de pontos que gera movimento, além de ser um elemento que pode separar os planos, formas e objetos; por outro lado, as linhas horizontais, verticais e oblíquas podem dotar de significados a imagem. O tamanho da figura na imagem é a escala presente na mesma, feita pelo enquadramento do fotógrafo, que pode ser distinguida entre primeiro plano, plano médio, plano americano, plano inteiro, plano geral, plano de detalhe, plano de conjunto, etc., sendo esta terminologia utilizada na análise televisiva, mas perfeitamente aplicável à fotografia, sendo que, em geral, “cuando más cercana és la vista del objeto o sujeto fotografiado, mayor es el grado de aproximación emotiva o intelectual del espectador hacia el motivo de la imagen” (FELICI, 2007, p.185).

A luz é um dos elementos morfológicos de maior relevância a ser destacado no estudo da imagem, pois não é em vão que a etimologia do termo fotografia é a escrita da luz, ressaltando que a percepção das formas, texturas e cores só podem ser obtidas graças à existência da luz. Além dessa importância, a utilização da luz pode ter vários usos e significações, como um valor expressivo, simbólico, metafórico, etc. Ao observar a qualidade da luz na foto, pode-se distinguir entre iluminação natural e artificial (com uso de flashes); iluminação dura (forte contraste de luzes com presença de tons brancos e pretos intensos) ou iluminação suave (iluminação difusa, com poucos tons); iluminação em chave alta (predomínio de altas luzes), iluminação em chave baixa (predomínio de sombras) ou iluminação clássica ou normativa. É menos frequente o uso de iluminação artificial em fotografia de reportagem social, pois o flash pode romper a espontaneidade ou instantaneidade que se deseja conseguir¹⁴. Outros conceitos presentes neste nível de análise são o plano, a textura, a forma, a nitidez, o contraste, a tonalidade.

O *nível compositivo* da imagem é o terceiro nível a ser tratado, o qual permite conhecer a relação dos elementos anteriores desde um ponto de vista sintático, conforme uma estrutura interna da fotografia que tem valor operativo, pois trata de algo que encontra-se

¹⁴ Javier Marzal Felici, *Cómo se Lee una fotografía*, 2007, In *Derivas de la Interpretación: a propósito de la naturaleza del análisis fotográfico*, p. 189 - 190

oculto na superfície da imagem, incluindo neste nível elementos escalares (perspectiva, profundidade, proporção) e os elementos dinâmicos (tensão, ritmo). Este nível analisa também como se articula o espaço e o tempo da representação, a partir de questões muito concretas, desde variáveis físicas de espaço e tempo fotográficos até questões mais abstratas, como a “habitabilidade” do espaço e a temporalidade subjetiva que constrói a imagem. O nível compositivo é ainda subdividido em sistema sintático ou compositivo, espaço da representação e tempo da representação.

É necessário observar uma série de detalhes a respeito da natureza da composição da fotografia, o que é proporcionado no sistema sintático ou compositivo. O sistema perceptivo humano determina alguns aspectos de percepção de ordem visual em uma imagem e os elementos icônicos não podem ser ordenados seguindo uma escala de valor: a distribuição de pesos não é mais importante que a ordem icônica ou a direção de leitura da fotografia; por isso é de grande importância adotar uma visão global no estudo dos elementos compositivos. Na primeira parte do nível compositivo são analisados pontos importantes:

- o a perspectiva na fotografia – notada na obtenção da profundidade de campo, seja por meio de formas geométricas deformadas na construção de um espaço tridimensional, ou pelas composição da imagem como um todo;
- o o ritmo - elemento dinâmico que relaciona-se com a temporalidade da percepção da imagem, onde a idéia de repetição é essencial;
- o a tensão - equilíbrio de natureza dinâmica: linhas que expressem movimento, formas geométricas irregulares, a representação dos elementos, o contraste de luzes, a presença de diferentes texturas e a fratura das proporções do sujeito ou objeto fotográfico;
- o a proporção – relação quantitativa entre um objeto e suas partes constitutivas e entre as partes do dito objeto em si, além de suas dimensões e proporções na imagem;
- o a distribuição de pesos – diferentes elementos visuais tem peso variável no espaço da composição da imagem, de acordo com a localização, o tamanho de um elemento visual, estar situado em perspectiva, a clareza visual e o tratamento superficial do objeto visual;
- o a lei dos terços – a maior ou menor importância de um objeto no enquadramento está ligada ao peso que tenha na composição e sua força visual será maior se estiver em um ponto de intersecção das linhas de terços, criadas pela divisão em três partes iguais na horizontal e vertical;

- o a ordem icônica – observada por diversas situações compositivas que carregam grande carga enunciativa e constituem marcas textuais e qualificadores, contendo uma série de situações que oscilam entre aplicações extremas, que podem entender-se sem dificuldade no campo da fotografia;
- o a ordem da visão – determinado pela própria organização interna da composição que define uma série de direções visuais, divididas entre direção da cena e direção de leitura;
- o o estático/dinâmico – permite realizar um balanço global do valor da presença da estaticidade/dinamismo;
- o a pose – descrever como está posando o sujeito, se falamos de uma foto que pretende captar a espontaneidade do gesto ou um olhar determinado.

Em um segundo momento de análise no nível compositivo é observado o espaço da representação, que é uma representação do real, como já visto anteriormente, portanto, o resultado de um recorte de todo um espaço, uma seleção que responde aos interesses do fotógrafo. Na análise proposta será observado o campo/fora de campo, sendo que o campo seria o espaço representado na materialidade da foto e o fora de campo, que seria a continuidade da cena observada; o espaço aberto ou fechado, que se refere a dimensão física ou material da representação; o espaço interior ou exterior; a profundidade ou espaço plano; a habitabilidade, a leitura da imagem definindo-a como habitável ou não pelo espectador; e a encenação.

Finalizando a análise compositiva, observa-se o tempo da representação, profundamente ligado a própria natureza do meio fotográfico, por ser uma seleção interessada de um momento essencial que pode expressar desde a singularidade de um instante a um complexo relato. A temporalidade se constrói por meio da articulação de uma série de elementos, que constroem a mensagem enunciativa a ser passada pelo fotógrafo, dentre eles: a instantaneidade, como expunha Cartier-Bresson ao referir-se à importância do momento da captura fotográfica, em que o *instante máximo* na cena é congelado; a duração, seja por meio da baixa velocidade dando a sensação do tempo em que se passou a cena ou da presença de objetos como relógios ou calendários ou uma série de fotografias são elementos que remetem a idéia de tempo como duração; a atemporalidade, para os casos de quando a fotografia não apresente nenhum tipo de marca temporal, normalmente no caso de fotos publicitárias ou industriais; o tempo simbólico, surge quando a representação fotográfica se distancia da proposta do “real” na imagem; o tempo subjetivo, o reconhecimento de uma poética simbólica

depende de quem realiza a análise, onde os sentimentos e prazer visual parecem interligados; e a sequencialidade/narratividade, observado a partir da ordem icônica e direção de leitura e outros elementos que criam a história presente na fotografia, a sequência da cena.

O quarto e último nível de análise é o *enunciativo*, onde considera-se que qualquer fotografia, na medida em que representa uma seleção da realidade, propõe a existência de um olhar enunciativo, de apresentar determinado ponto de vista. A análise nesse nível pode levar a conhecer a ideologia implícita na imagem e a visão do mundo que ela transmite, neste sentido se propõe diversos conceitos sobre o que refletir, desde o ponto de vista físico do fotógrafo, percebido pela maneira que ele enquadra a fotografia; a atitude dos personagens na imagem, que pode revelar ironia, sarcasmo, exaltação, violência, alegria, etc.; a presença ou ausência de qualificadores dos personagens, que podem informar o grau de integração do sujeito fotografado com seu entorno; as marcas textuais, que indicam a presença do autor da foto por meio da tensão entre linhas e entre formas geométricas, das dominantes cromáticas, a presença de centros de interesses ou focos de atenção na imagem e ainda de composições simétricas ou irregulares, a complexa organização interna da fotografia, junto a outros elementos; a transparência enunciativa; o olhar dos personagens; a enunciação, seja em busca de identificação ou distanciamento para com a foto observado; até um exame das relações intertextuais que a imagem fotográfica promove. A análise da fotografia é finalizada com uma interpretação global do texto fotográfico, de caráter subjetivo, que percebe a articulação dos aspectos analisados na construção de uma leitura fundamentada, assim como realizar uma observação crítica sobre a qualidade da imagem estudada. (FELICI, 2007, p.218)

Como apresentado no 1º capítulo, devido a grande quantidade de imagens observadas a todo instante, têm-se a ideia de uma crise da visibilidade atual, onde tornou-se automático “olhar” a imagem e descartá-la em seguida para receber uma nova imagem, sem realmente observar a mensagem implícita nela. A proposta de análise apresentada busca essa visão além de um breve olhar, ao considerar que toda imagem tem certa manipulação do fotógrafo, mesmo que a partir de seu olhar sobre a cena retratada e inclusive na organização do instante escolhido para capturar o ato. A cada nível a fotografia é desconstruída em busca de detalhes que a projetam, para possibilitar essa construção da realidade e encontrar a “devoração” da obra de Cartier-Bresson pelos demais fotógrafos, ao reconhecer as características convergentes entre eles, comprovando a iconofagia presente na obra dos fotojornalistas brasileiros.

As fotografias a serem analisadas foram selecionadas de forma aleatória, sendo cinco fotografias de cada fotógrafo. Inicialmente, é necessário localizar os fotógrafos

analisados na pesquisa, em sua trajetória profissional e formação, pois a maneira de fotografarem surge também a partir de suas vivências pessoais e profissionais, além de expor como buscam e pensam a fotografia em geral, para que posteriormente seja apresentada a junção das características presentes ou em destaque nas fotos selecionadas de cada fotógrafo, buscando as características mais relevantes em cada um deles, com o propósito de, posteriormente, expor a comparação entre as características de cada fotógrafo brasileiro com as de Cartier-Bresson e comprovar sua influência presente no fotojornalismo brasileiro atual. As fichas de análise em que foram feitas as análises detalhadas de cada imagem, de acordo com os itens existentes nos níveis propostos por Felici, encontram-se no apêndice da dissertação.

3.2. Flávio Damm

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. Iniciou seu trabalho como fotógrafo aos 18 anos na *Revista do Globo* (1946) e obteve a consagração no ano seguinte, ao fotografar Getúlio Vargas em sua fazenda após deixar a presidência da república. É então convidado para trabalhar na revista *O Cruzeiro*, no Rio de Janeiro, onde permanece até 1959 e logo se torna um dos mais importantes fotojornalistas brasileiros da época. Foi correspondente da revista nos EUA e entre as grandes reportagens que fez para a revista estão a cobertura da revolução boliviana, a coroação da rainha Elizabeth II em 1953 e a explosão do foguete *Vanguard* em 1957.

Funda em 1962 a Agência Jornalística Image, junto com José Medeiros (1921-1990), a primeira do gênero no Brasil. Em busca de uma boa foto, fez muitas viagens (930 pelo Brasil e 65 ao exterior)¹⁵ e viveu muitas aventuras, conseguindo reunir um acervo que já rendeu a publicação de 12 livros, entre os quais *Brasil futebol rei* (1965), *Bahia Boa Terra Bahia* (1967), *Ilustrações do Rio* (1970), *Um Cândido pintor Portinari* (1971), *Pernambuco sim* (1974), *Fotografias de Flávio Damm* (1990) e *Preto no Branco* (2008). Seu arquivo fotográfico tem cerca de 60 mil negativos.

Damm só fotografa em preto-e-branco, com câmeras analógicas e corta suas fotos no visor, no ato fotográfico, como exposto em seu livro *Preto no Branco* (2008, p.137) e afirma: “fotografo o que a minha leitura pede e não falo com meus fotografados antes, durante ou depois das fotos. Eles não me conhecem e eu não desejo conhecê-los. Somos anônimos e sem cara. Não uso *flash* e sou discreto. Faço minha aproximação como um gato e fujo da cena como um rato”. Já tornando possível observar semelhanças e influências de Cartier-Bresson, nesta maneira de ver a captura e o olhar sobre a cena a ser fotografada, de pensar a fotografia; além inclusive do fato de ambos terem viajado fotografando pelo mundo, terem participado da formação de uma agência fotográfica e sempre optarem por usar a lente 50mm em suas fotos .

¹⁵ Informações encontradas em WWW.abi.org.br

Fotografias analisadas de Flávio Damm e análises



Figura 21. Portugal Pequeno, Niterói, RJ/2001



Figura 22. Botafogo, 1998



Figura 23. Bahia, 1950



Figura 24. Lisboa, Portugal/2002



Figura 25. Palácio do Catete, 1958



Título: Portugal Pequeno, 2001

Autor: Flávio Dam

Procedência: Livro Preto no Branco - Fotos e Fatos / Flávio Damm – Santa Catarina:
Editora Photos, 2008

Genero: fotorreportagem

A imagem é observada em três planos distintos, sendo a garça a frente, direcionando o olhar para o jovem saltando na água ao fundo.



Título: Botafogo, 1998

Autor: Flávio Damm

Gênero: fotorreportagem e artística

A foto apresenta a semelhança entre um homem deitado no banco, na rua, com a pose da modelo no outdoor acima dele.



Título: Bahia, 1950

Autor: Flávio Damm

Gênero: Fotorreportagem e artística

A foto apresenta um grupo de pessoas enfileiradas e paralelas ao mar. “O peixe sumiu dos mares da Bahia por causa da pesca predatória. Esta foto é parte da história baiana nos anos 50” (Flávio Damm).



Título: Lisboa, Portugal, 2002

Autor: Flávio Damm

Procedência: Livro Preto no Branco - Fotos e Fatos / Flávio Damm, 2008

Gênero: Fotorreportagem e artística

“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” (Flávio Damm)



Título: Palácio do Catete, 1958

Autor: Flávio Damm

Gênero: Fotorreportagem

“Esta fotografia eu fiz para *O Cruzeiro*, em 1958, na inauguração do heliporto do Palácio do Catete. Como o JK era conhecido como o ‘Presidente voador’, fiz esta foto posada. A revista, um tigre de papel, ficou com medo de que o Presidente não gostasse, mas era tudo o que ele queria” (Flávio Damm)

Análises das fotografias de Flávio Damm:

- Nível Contextual:

As fotografias analisadas enquadram-se no gênero de fotoreportagem, com características do movimento surrealista e do instante decisivo, utilizam o branco-e-preto em tom frio (azulado), foram tiradas com lente 50mm, sendo possível o uso de uma lente grande angular na figura 23 e foram produzidas com iluminação natural e formato universal.

Como fotojornalista andei por andar (...), 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 (...), 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)

Sobre algumas das fotos analisadas, Damm conta como as capturou, sendo em uma apresentada a parte histórica da Bahia, quando os peixes sumiram por causa da pesca predatória (figura 23), em outra foto, na Praça de Camões, ao ver uma parede pintada espera cerca de quarenta minutos para obter “alguma coisa boa para fotografar” (figura 24) e no caso de Juscelino, aguarda a pose que liga o presidente ao fato de ser chamado na época de presidente voador (foto 25).¹⁶ Sobre Flávio Damm: “Suas fotografias revelam uma narrativa da história do Brasil contemporâneo, sem a qual muito da riqueza de detalhes, do imprevisto e do não-dito ficariam perdidos” (MAUAD, p.7).

Não há truques na arte de Flávio Damm. Não há poses e arranjos montados pelo fotógrafo para obter supostos efeitos originais ou dramáticos. Há lirismo, mas não pieguice. Há humor, mas não gaiatice. Há idéia, mas não discurso. Há sutileza, mas não preciosismo. Por isso é arte. (FREITAS, Folha de S.Paulo)¹⁷

- Nível morfológico:

O conjunto morfológico das fotografias apresentadas conta com alguns pontos em comum e outros particulares em cada imagem. Nota-se que na figura 21, tem-se a sensação de estar observando a cena apresentada, como que pelo mesmo o ponto da ave (1º plano), que

¹⁶ Imagens e declarações do fotógrafo em www.abi.org.br

¹⁷ Declaração contida no livro Preto no Branco, 2008, de Flávio Damm, p.13

quase passa imperceptível. O olhar observa primeiramente o rapaz ao fundo da fotografia, a partir da linha horizontal que parte da ave, passa pelo barco (2º plano) e direciona o olhar a observar o ato em que ele salta na água (3º plano), no instante em que está no ar; a imagem passa a impressão de movimento a partir dos pontos presentes na água, da iluminação dura e do contraste.

Já na figura 22, a linha principal na imagem separa ao meio a cena, sendo acima o outdoor com a imagem da mulher deitada (2º plano), e abaixo o personagem deitado de forma semelhante (1º plano), formando um plano de conjunto e superposição devido a semelhança das cenas nos dois planos. Essa linha no meio da imagem separa-a com uma forma quadrada ao dividi-la em dois atos da cena, uma segunda linha dá a ligação das duas poses presentes, dando base aos corpos, de forma igual e paralela. Todas as linhas são horizontais.

Há a presença de vários pontos na figura 23, presentes em cada personagem da foto, ao formarem uma linha horizontal, de maneira a levar o olhar para o caminho que estão seguindo, dando a impressão de movimento à imagem. Nas nuvens surgem algumas linhas curvas e oblíquas. As linhas horizontais que delimitam o mar formam um triângulo, dando a sensação de perspectiva à imagem, contando ainda com o contraste tonal, que permite notar o contorno do corpo dos personagens e também a separação entre céu, mar e terra. Nota-se na imagem um plano geral e de distanciamento.

Na figura 24 o conjunto morfológico da imagem nos permite notar que o interesse está no momento em que o homem passa, sendo este semelhante ao que está pintado na parede, devido a sua roupa, sapato e chapéu, formando um diálogo na imagem, como se ambos fossem a mesma figura. O ponto principal da foto seria o homem pintado na parede, bem no centro da imagem. O olhar é conduzido pela linha formada pelo olhar do homem pintado em direção ao guarda chuva, com a linha do braço estendido em direção à linha formada pelo cabo do guarda-chuva. É possível verificar uma linha horizontal nessa ação e vertical no homem que passa, em pé caminhando. Notam-se formas retangulares nos tijolos da parede e a imagem passa a impressão de movimento e temporalidade, pelas ações, principalmente do homem caminhando, além de passar a sensação da imagem do muro ser uma sombra, com sensação de clave baixa. Há ainda dinamismo na composição que lhe dá mais expressividade.

Enquanto na figura 25 pode-se considerar o ponto como a cabeça do presidente JK, em formato circular praticamente no centro da imagem, em posição estática (1º plano). Pode ser notada a linha na abertura das asas da estátua da ave de forma horizontal (2º plano) e

verticalmente na postura do presidente. A foto é tirada em plano americano, criando uma superposição da presidente a estatua da ave.

A característica presente em todas as fotos que mais se assemelha é em relação a iluminação, pois em todas as fotografias ela é natural e, na maioria delas em chave baixa, com predomínio das sombras, sendo uma iluminação dura (com presença de tons pretos e brancos intensos) nas figuras 21 e 23, onde também predomina o contraluz. Todas as fotografias trabalham com o preto-e-branco em tonalidade azulada (fria), utilizando muitos tons de cinza, o que nos aproxima do realismo na imagem e dá grande expressividade a cena. O fotógrafo sempre trabalha com alta resolução da imagem, sendo o filme utilizado pouco sensível, apresentando pouca granulação. O contraste observado nas fotos conta com ampla gama de tons que as aproxima do realismo da representação. Com sensibilidade média.

- Nível compositivo:

Nas figuras 21, 22, 24 e 25 a perspectiva conta com uma profundidade de campo natural, de forma natural, podendo considerar a utilização de uma câmera 50mm; enquanto que na figura 23, as linhas de composição da imagem destacam a perspectiva da mesma, obtendo ainda grande profundidade de campo, proporcionada possivelmente por um diafragma fechado.

Pode ser observado o ritmo na imagem nas figuras 22, 23 e 24, por meio, simultaneamente, da forma como o homem está deitado igual à modelo do outdoor (figura 22), na formação das pessoas em sequência, como uma fila contínua (figura 23) e nos tijolos do muro, em sequências e linhas (figura 24). Todas as fotografias apresentam um equilíbrio dinâmico em suas imagens, destacando as figuras 21 e 23 em relação ao contraste de luz e a perspectiva, dando a sensação de tensão compositiva. É possível notar a busca da espontaneidade dos personagens na imagem em todas as poses nas fotos, destacando também a seqüencialidade da cena e a atividade presente na maioria das fotos. Todas as imagens apresentam espaços abertos, exteriores e concretos, sendo que nas figuras 21 e 23 há representação do espaço em profundidade enquanto nas figuras 22, 24 e 25 a representação observada é plana.

O *instante decisivo* está presente em todas as fotografias, seja no momento em que o rapaz salta na água (figura 21), na cena em que a pose do personagem é igual a da modelo do outdoor (figura 22), na construção da cena em que nota-se a caminhada ao fundo, em diálogo ao céu cheio de nuvens (figura 23), no momento em que o homem passa com mesmo tipo de roupa, sapato e chapéu da figura pintada no muro (figura 24) e no instante em que o

presidente Juscelino Kubitschek para em frente a estatua, de forma que as asas da mesma pareçam suas, ligando ao apelido dado ao mesmo de Presidente voador (figura 25). Nas fotos notam-se tempos simbólicos como a juventude, o descanso, a caminhada e a espera, além de subjetivos por não remeter a nada exclusivamente, uma pausa no tempo em processo e podem ser observadas sequencias anteriores e posteriores nas cenas, criando narrativas sobre as a ação representada nas mesmas.

- **Nível enunciativo:**

O ponto de vista do fotógrafo sobre a imagem capturada em todas as fotografias é na altura dos olhos, que pode ser constatado a partir da profundidade da imagem nas figuras 21, 22, 24 e 25 e na localização na figura 22. As atitudes dos personagens variam em cada fotografia, sendo a ação de uma diversão do jovem saltando na água (foto 21), o descanso em um banco na rua (foto 22), a caminhada a beira da praia (foto 23), o homem passando na rua (foto 24) e o presidente parado em frente ao Palácio do Catete (foto 25).

Nas fotos 21, 23, 24 e 25 o olhar dos personagens pode ser considerado como fora do campo e apenas nas figuras 22 e 25 a cena pode ser considerada estática. A fotografia mostra uma ação e possibilita uma identificação com os personagens das fotos, por estarem em cenas que podem ser consideradas comuns, dando efeito de realidade, com exceção da foto 23, onde a sensação é de distanciamento devido a amplitude da imagem, sem muitas informações ou esclarecimentos do ato apresentado.

Algumas marcas textuais podem ser notadas nas fotos como o equilíbrio da imagem, a tensão das linhas, a presença de composições simétricas e a organização interna da composição fotográfica. Na figura 22 pode-se notar ainda a relação intertextual com o outdoor, que dá o sentido à imagem.

3.3. Marcelo Buainain

Nasceu em Campo Grande, no ano de 1962, Marcelo Buainain. Coursou 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 o jornal Folha de São Paulo. No final dos anos 80, passou a documentar o meio ambiente do Mato Grosso do Sul e desde então, passou a colaborar com várias publicações nacionais e estrangeiras. 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, fotodocumentários viajando pelo Egito, Brasil, Marrocos, Venezuela e Índia. Iniciou um ensaio sobre a cultura hindu, em 1998, 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.

Buainain 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) e por iniciativa do Centro Português de Fotografia (Porto) realizou o ensaio fotográfico Bahia, o lugar onde o Brasil nasceu (2003). Em 2004, atuou na área de vídeo como produtor do documentário *Do Lodo ao Lótus* e como roteirista e diretor de *Hermógenes. Deus Me Livre de Ser Normal*, sendo premiado no 2º Concurso DOCTV, promovido pela TV Cultura. É autor dos livros Índia. *Quantos Olhos Tem uma Alma*, 2000, e Bahia - *Saga e Misticismo*, 2004. “Na essência considero-me documentarista”, afirma Buainain em seu site.

Fotografias analisadas de Marcelo Buainain



Figura 26. Índia-Unveil, 2009



Figura 27. Crianças na praia de Puri. Estado de Orissa, Índia



Figura 28. Benares, Índia, 2009



Figura 29. Free Tibet, 2009



Figura 30. Produção do Sisal, Bahia



Título: Índia, Unveil, 2009

Autor: Marcelo Buainain

Gênero: fotorreportagem e artística

Livro: Índia quantos olhos tem uma alma

A imagem apresenta um menino correndo na praia, sendo que, ao olhar para trás, há diversos pássaros o sobrevoando e estes são refletidos na areia. Imagem que impressiona e chama a atenção pelo conjunto da cena.



Título: Crianças brincando na praia, estado de Orissa, Índia, 2000

Autor: Marcelo Buainain

Gênero: fotorreportagem e artística

Livro: Índia quantos olhos tem uma alma

“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)



Título: Mulheres Hindus secam os seus saris a margem do Rio Ganges

Autor: Marcelo Buainain

Local: India, Varanasi, 2001

Gênero: fotorreportagem e artística

“Realizada à margem do Rio Ganges, na cidade de Varanasi, particularmente 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)



Título: Índia, 1999 – Dharamsala. Refugiados Tibetanos

Autor: Marcelo Buainain

Gênero: Fotorreportagem

“É comum em DharamSala, sede do Governo Tibetano na Índia, manifestações da população tibetana saírem a ruas em protestos em defesa dos seus direitos usurpados, desde a tomada da invasão dos Tibet pela China. O espírito de revolta e solidariedade para com aqueles monges que são presos ou torturados é coletivo e não tem limite de idade para a população da pacata localidade situada no norte da Índia.” (Buainain)



Título: Bahia - Município de Valente, região produtora de sisal, 1999

Autor: Marcelo Buainain

Gênero: Fotorreportagem

“Uma das etapas bem definida na cadeia de produção do sisal é a *seleção* das fibras que são agrupadas em diferentes lotes, em função do comprimento, limpeza, cor e outros critérios.” (Buainain)¹⁸

¹⁸ As citações de Marcelo Buainain foram enviadas pelo fotógrafo por e-mail, quando foi solicitado que dissesse algo sobre as fotografias selecionadas para análise.

Análises das fotografias de Marcelo Buainain:

- Nível Contextual:

As fotografias de Marcelo Buainain apresentam-se como fotoreportagem, mas não deixando a possibilidade de serem consideradas também fotografias artísticas, destacando o instante decisivo em suas imagens, na maioria das vezes em preto-e-branco, sendo todas as fotos escolhidas nessa análise contam com esta característica, além de utilizarem iluminação natural.

Um período de destaque de suas fotos, aqui representado por três fotografias, é sua viagem à Índia, sendo que o fotógrafo voltou ao país diversas vezes, tendo publicado posteriormente o livro *Índia: quantos olhos tem uma alma*, que recebeu duas premiações: o *Prêmio Máximo* da II Bienal Internacional de Fotografia da Cidade de Curitiba e a *Gold Medal* (Medalha de Ouro) atribuída pela *Society for News Designer*, EUA.

Luciana Cavalcanti¹⁹ afirma sobre o fotógrafo: “Marcelo Buainain, o campo-grandense documentarista, é de uma simplicidade estética do olhar com uma carga qualitativa e documental de chorar. Não me canso de ver e de comentar sobre suas imagens ricas em conteúdo e buscadas com afincos por ele. Pois me impressionou e me realizei vendo suas fotos” (2009).

- Nível Morfológico:

Nas fotos de Buainain nota-se o motivo das fotos como o menino correndo na praia, no momento em que para e olha para trás e várias aves o sobrevoam (figura 26); crianças brincando com rodas na praia (figura 27); mulheres que secam seus saris (as vestes) à margem do Rio Ganges, observados na foto como lenços ao vento (figura 28); grupo de crianças a frente de outras pessoas, com velas nas mãos, em manifestação no Tibet (figura 29) e uma mulher selecionando fibras para a produção de sisal (figura 30).

Em todas as fotos há uma forte presença de pontos, que podem ser claramente observados na foto 26 pelas sombras das aves na areia ou na foto 29 nas pessoas em fila, sendo diversos pontos alinhados. As linhas também são muito presentes nas cenas, delimitando os ambientes, como o mar, areia e céu em diversos momentos, no alinhamento dos tecidos das mulheres na foto 28 ou na composição do sisal na foto 30. Tais pontos e

¹⁹ Luciana Cavalcanti é fotógrafa pernambucana, com interesse em foto documental. A citação foi tirada de: <http://fotograficaminhamente.blogspot.com/2009/12/bresson-marcelo-buainain-sidney-magal.html>

linhas que produzem a montagem e organização das cenas apresentadas, além das formas sempre presentes, sejam triangulares formando o plano em perspectiva na foto 26, circulares pelas rodas que as crianças brincam na foto 26 ou retangulares formado pela janela que recebe a luz na foto 30, demonstrando destaque na composição geométrica nas imagens. Outra característica que pode ser notada em quase todas as fotos, com exceção da foto 28, é o contraste tonal, ao utilizar diversidade nos tons cinza.

Buainain trabalha nas fotos apresentadas com alta resolução da imagem, apresentando pouca granulação e ampla gama de tons que aproxima da realidade na imagem, é possível perceber a textura delicada dos tecidos (foto 28) ou do sisal (foto 30). As fotos utilizam luzes naturais, dando a impressão de temporalidade real, além de iluminação em clave baixa, com predomínio das sombras. Nas fotos 26, 27 e 30 o fotógrafo utiliza contraluz, e utiliza também, nas fotos 26, 27 e 28, iluminação central. Todas as fotografias analisadas foram produzidas em preto-e-branco, dotando a foto de grande expressividade, com destaque nas representações plana, sendo que apenas a foto 26 apresenta profundidade espacial.

- **Nível compositivo:**

Todas as fotografias analisadas trabalham com profundidade de campo natural e, com exceção da foto 30, as demais apresentam ritmo nas ações apresentadas nas cenas, seja pelo vôo das aves (foto 26), da brincadeira das crianças (foto 27), da pose das mulheres (foto 28) e na luz das velas (foto 29). Há tensão compositiva, devido ao contraste de luzes em todas as fotos, menos a foto 28, em que a tensão é observada por meio do equilíbrio dinâmico devido a organização das mulheres na cena e suas posturas, como também pode ser notado na foto 27, pela organização das crianças dentro e fora do campo da imagem, organizando e equilibrando a cena.

Nas imagens sempre há distribuição de pesos de acordo com a organização da cena, simetricamente, sendo na foto 26 a divisão proporcionada pela linha da praia, tendo acima o céu e as aves e abaixo a praia, o mar e o menino; na foto 27 a distribuição é feita pelas crianças que aparecem parcialmente a direita e a esquerda, dando equilíbrio ao menino em destaque no centro da cena; na foto 28 a fotografia distribui o peso pela posição das mulheres, sendo duas de cada lado da mulher em destaque no centro, os saris 'voando' distribuem o peso horizontalmente; na foto 29 o peso é distribuído pelas crianças a frente da cena enquanto várias pessoas aparecem ao fundo, além das luzes das velas que destacam o rosto das crianças; já na foto 30 a luminosidade sobre as fibras de sisal na parte inferior,

equilibra-se com a forte luz na janela, dando peso visual determinado pela nitidez dos contornos das fibras, estando ainda a mulher parcialmente iluminada a direita.

Características que aparecem em todas as fotos referem-se a atividade, seqüencialidade e espontaneidade das cenas fotografadas, além de ser possível sempre notar o fora de campo, dando continuidade à narratividade das mesmas, de forma a apresentar o dinamismo nas cenas. O olhar das personagens nas fotos direciona a leitura, no caso das fotos 26 e 27, seguindo as crianças na praia; nas demais fotos a leitura se inicia no centro da imagem e direciona-se para a esquerda, como no caso da foto 30, em que segue a direção da luz. Há uma busca de espontaneidade nas cenas fotografadas, como se não contassem com a presença do fotógrafo no local.

O fora de campo das cenas são notados na continuidade das mesmas, que vão além do retratado, como o restante do corpo das crianças (figura 27) ou das mulheres (figura 28). Com exceção da foto 30, as demais trabalham com espaço aberto e exterior, sendo que em todas as imagens notam-se cenas concretas (que passam a sensação da realidade nas mesmas) e em representação plana (apenas na foto 26 a representação é em profundidade, devido a perspectiva criada pela linha da praia em encontro a linha do mar).

O instante decisivo está presente nas fotos seja no momento em que o menino está correndo, olha para trás e nota várias aves no céu, capturando inclusive as sombras das aves na areia (figura 26); no enquadramento da cena de forma a demonstrar a seqüencialidade da ação retratada, no caso, as crianças brincando na praia com rodas, a foto é tirada de maneira a focar uma criança entrando na cena e outra saindo, enquanto o menino destaca-se no centro da foto (figura 27); no alinhamento dos saris voando ao vento e as mulheres também alinhadas, dando leveza e movimento a cena (figura 28); no instante em que as crianças destacam-se a frente, com as velas iluminando seus rostos, dando a sensação do sagrado, sem desprezar a presença dos demais (figura 29); e na entrada de luz pela janela de forma a destacar o detalhe das fibras e deixar a mulher como coadjuvante daquele ato, pois a importância das fibras no processo é maior que a própria mulher, para a empresa em que trabalha (figura 30).

Nas fotos analisadas notam-se tempos simbólicos como a infância, as culturas e o trabalho, ao mesmo tempo, esses tempos tornam-se subjetivos nas fotos pelas mesmas não remeterem a nada exclusivamente, mas a uma pausa no tempo. Pode ainda ser observada a sequência das ações em cada foto pelas atividades apresentadas nas cenas, como as brincadeiras das crianças (figuras 26 e 27), as mulheres secando os saris (figura 28), a manifestação tibetana (figura 29) ou o trabalho da mulher na escolha do sisal (figura 30).

- Nível enunciativo:

Nota-se que todas as fotografias foram tiradas a altura dos olhos e as atitudes dos personagens demonstram ação, como o menino correndo quando olha para trás (figura 26); as crianças brincando (figura 27); as mulheres secando seus saris à margem do Rio Ganges (figura 28); o grupo de pessoas, com as crianças a frente, em manifestação no Tibet (figura 29) e a mulher selecionando as fibras para a produção de sisal (figura 30).

Algumas marcas textuais que se pode destacar em todas as fotografias são o equilíbrio na imagem, proporcionada pela distribuição de pesos nas cenas retratadas, e a organização interna da composição fotográfica, além da presença de composições simétricas e dominantes cromáticas, observadas em quatro das cinco fotografias. Os olhares dos personagens nas fotos direcionam também o olhar de quem as observa, enfatizando a ação apresentada e destacando-as nas fotos selecionadas, como na foto 26 quando o menino olha para trás nos levando a observar as aves no céu, logo atrás dele, ou no olhar para fora da imagem como o das crianças saindo de cena por causa da brincadeira (foto 27) e o das mulheres observando seus sáris ao vento (foto 28). Assim, os olhares dos personagens nas fotos de Buainain colaboraram para a compreensão e inserção nas cenas, dando-lhes efeito de realidade. Pode-se ainda considerar identificação com os personagens nas fotos, por estarem em cenas consideravelmente comuns, identificáveis.

3.4. Tuca Vieira

Nascido em 1974 e formado em letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (1998), Tuca Vieira é fotógrafo profissional desde 1991 e trabalhou no Museu da Imagem e do Som no Sesc-SP e na agência N-Imagens. Fez parte da equipe de fotografia do jornal *Folha de S.Paulo* de 2002 a 2009. Tem trabalhos publicados nos principais jornais e revistas brasileiros. Fez quatro exposições individuais: *A Luz da Terra do Sol* (1994), *Um Caminho nas Índias* (2002), *Fotografia de rua, Brasília* (2007) e *Fotografia de rua em São Paulo* (2008); e participou das coletivas *Foto São Paulo* (2001) e *Fotojornalismo São Paulo, Retrospectiva 2004*. Ganhou o Prêmio Folha de jornalismo - categoria fotografia (2003) e o Prêmio Grupo Nordeste de Fotografia - categoria profissional (2005). Em parceria com o jornalista Marcelo Coelho, produziu o livro *As Cidades do Brasil - São Paulo* (2005).

Atualmente é fotógrafo independente, desenvolvendo projetos envolvendo cidade, paisagem urbana, arquitetura e urbanismo. Participou de várias mostras individuais, principalmente em São Paulo, além de diversas outras mostras coletivas. “Quando eu tenho uma boa imagem de um lugar, é como ter um lugar para mim, ou melhor ainda, compreender o lugar. Se eu conseguir comunicar este sentimento para outra pessoa, então eu acho que tenho uma boa imagem”, afirma Vieira em entrevista (2011)²⁰.

Para Tuca Vieira, “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”.²¹

²⁰ Entrevista publicada em 12 de abril de 2011, no site <http://multiplicidadescrita.blogspot.com/>

²¹ Declaração do fotógrafo no site <http://paratyemfoco.com/blog/2009/09/bressonianas-por-tuca-vieira/>

Fotografias analisadas de Tuca Vieira

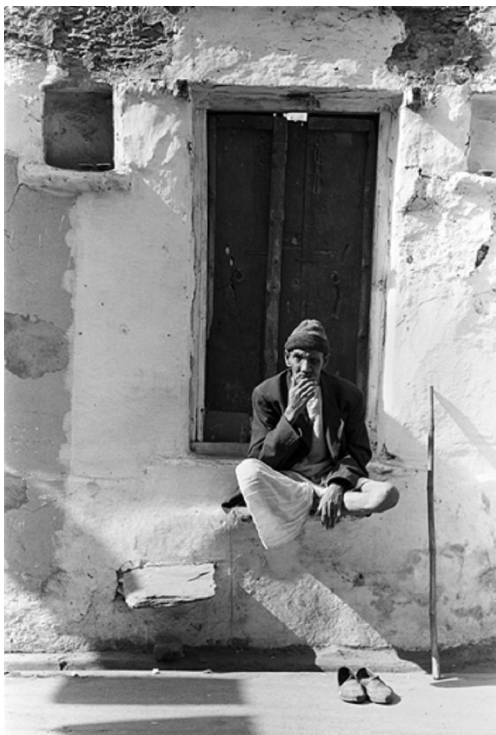


Figura 31. Bressonianas

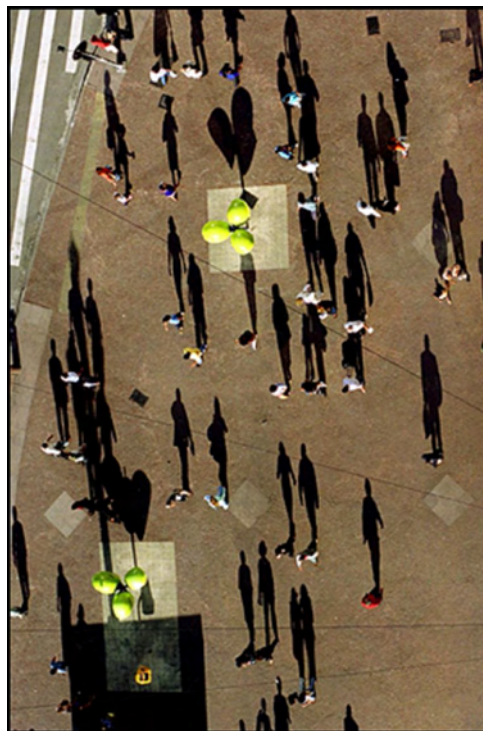


Figura 32. Praça do Patriarca, SP



Figura 33. Ano Novo Indiano



Figura 34. Domingo de futebol

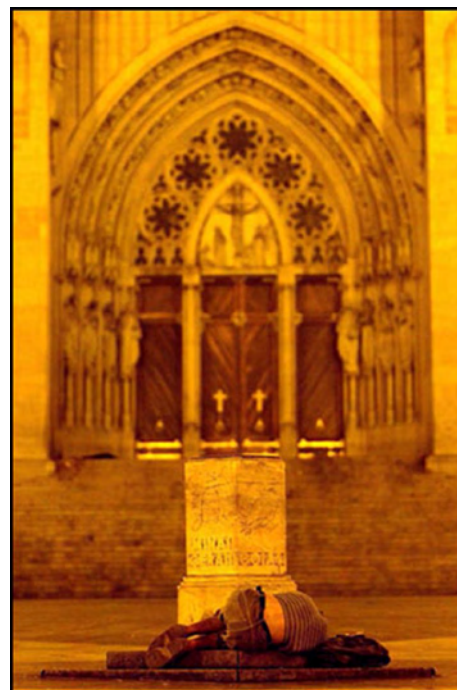
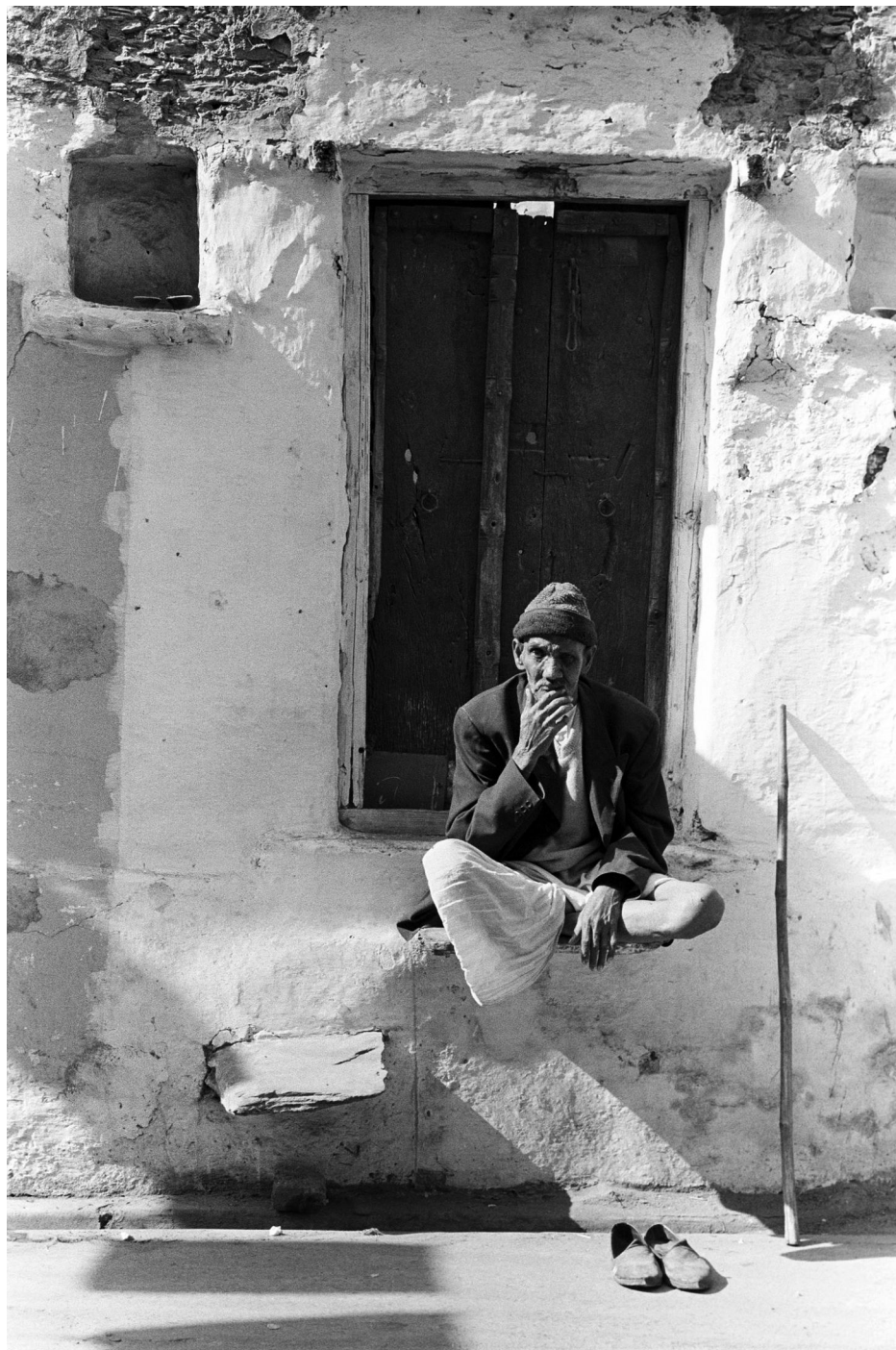


Figura 35. Fotografia de rua, SP, 2007



Autor: Tuca Vieira

Gênero: fotorreportagem social

A fotografia apresenta um homem sentado em frente a casa, de maneira despreocupada, mas que em um primeiro olhar parece estar levitando, pois está sobre um degrau junto a parede.



Autor: Tuca Vieira

Gênero: fotorreportagem e artística

Pessoas na calçada vistas de cima, dando a impressão das sombras serem os personagens. “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...” (Tuca Vieira)²²

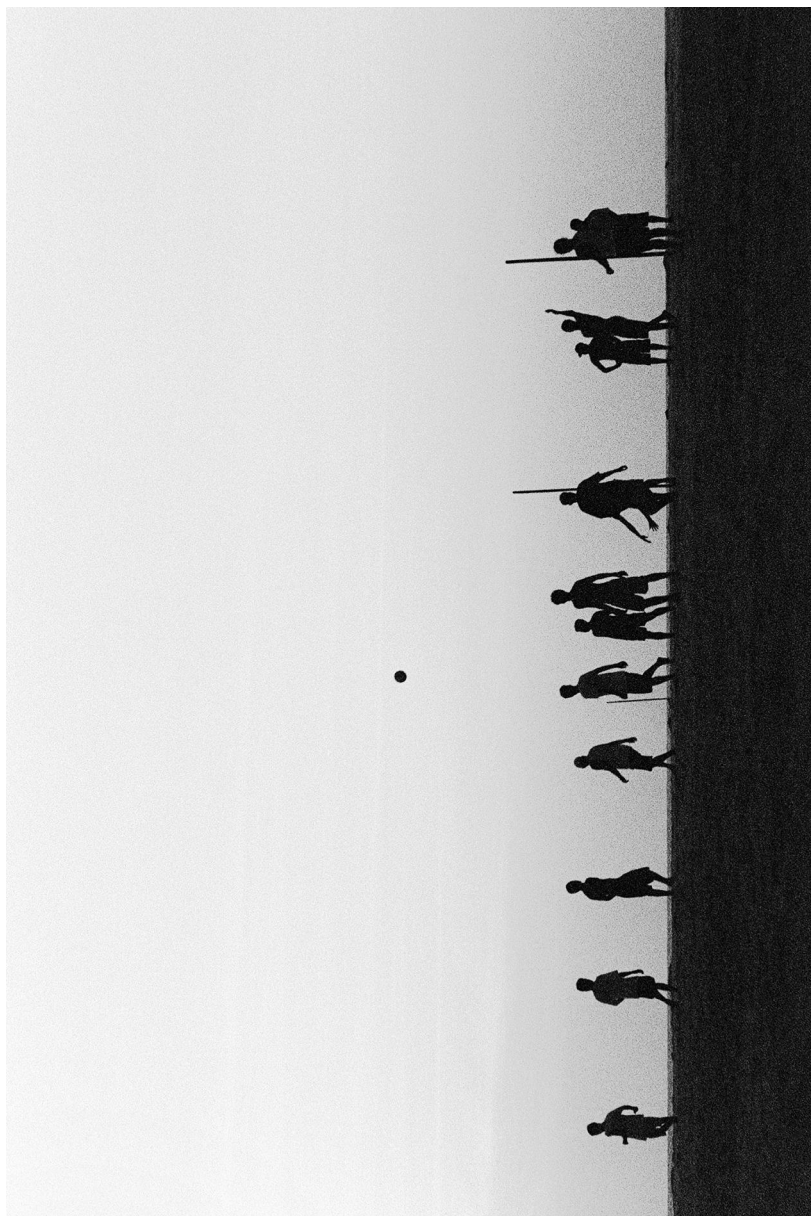
²² ²² Citação na foto no site da Associação Brasileira de Imprensa, em www.abi.org.br



Autor: Tuca Vieira

Gênero: fotorreportagem

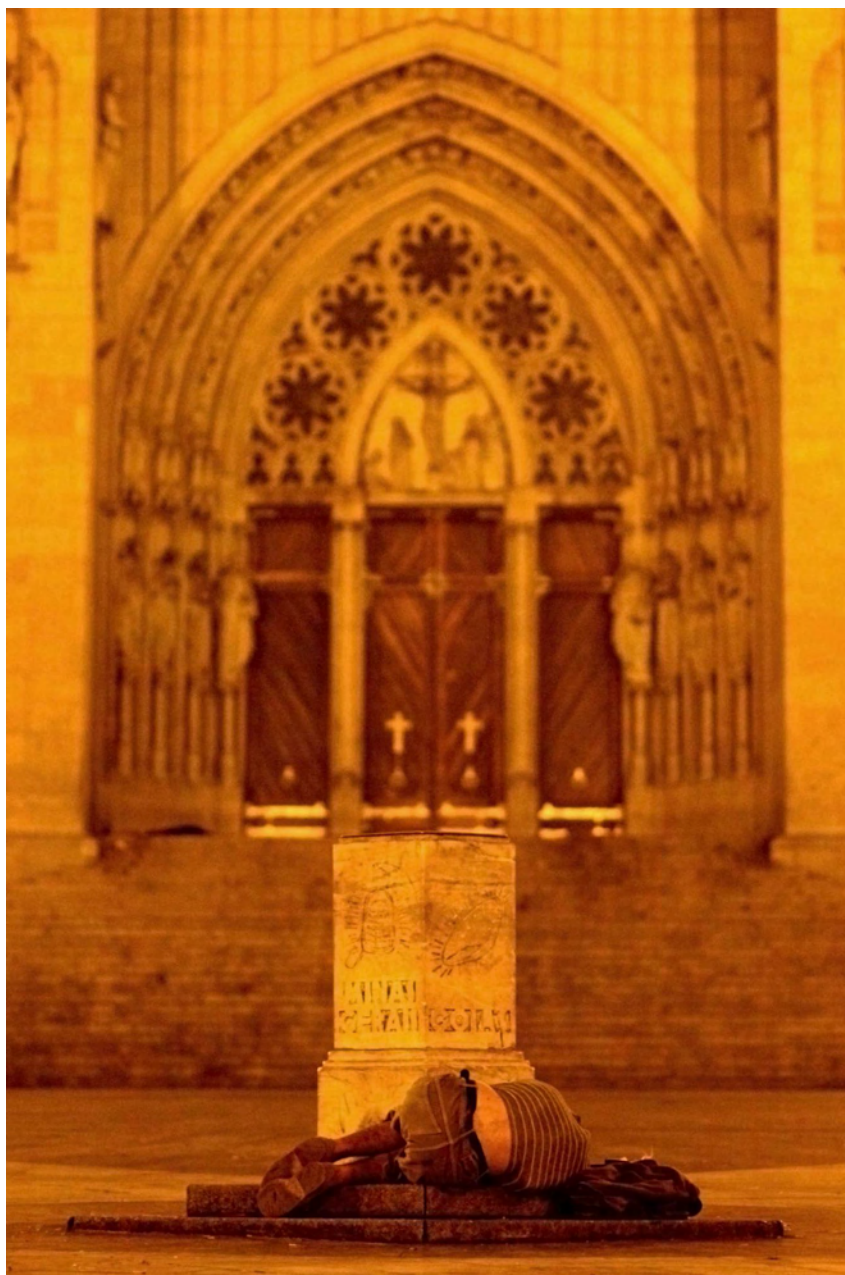
“Esta foto faz parte do seu trabalho *Um Caminho nas Índias* que esteve em exposição na Galeria Paul Mitchell, em São Paulo, no ano de 2002. Como forma de homenagem ao ano novo indiano de acordo com o calendário solar hindu, celebrado hoje no nordeste da Índia com a festa de Rongali Bihu, que marca o início da primavera e de uma nova temporada para a agricultura.”



Autor: Tuca Vieira

Gênero: fotorreportagem

“Foto boa de futebol tem que ter a bola. E fazer foco na bola, imaginem, é muito difícil. (...) É um tipo de fotografia onde não dá pra inventar muito. O ponto de vista é único, a luz é a que existe e nunca se sabe o que vai acontecer. A arte consiste em ficar atento o tempo todo, mesmo que a bola esteja do outro lado do campo. Quando se menos espera, surge o lance, clique, e torcida para estar em foco, com a bola. 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.” (Tuca Vieira)



Título: Fotografia de rua, SP

Autor: Tuca Vieira

Gênero: Fotorreportagem e artística

“Sem-teto, sem-terra, sem-nada. Mendigo na calçada parece um tema batido, mas não devia ser. O jornalismo sempre em busca de novidade perde a capacidade de se surpreender com a tragédia de todo dia” (Tuca Vieira)²³

²³ Citação na foto no site da Associação Brasileira de Imprensa, em www.abi.org.br

Análises das fotografias de Tuca Vieira:

- **Nível Contextual:**

O fotógrafo Tuca Vieira trabalha muito com a fotografia colorida, e destaca-se em relação a fotos arquitetônicas. No entanto, em busca de relacioná-lo com Cartier-Bresson, foram selecionadas três fotografias em preto-e-branco de alguns de seus trabalhos, que são as fotos 31, 33 e 34; mas também outras duas fotos coloridas, as fotos 32 e 35, buscando as demais características do fotógrafo francês. Com exceção da foto 35 que aparenta a possibilidade de ter sido utilizada alguma iluminação artificial, as demais fotos são produzidas com luz natural e aparentam fazer parte do gênero de fotorreportagem, ressaltando que a foto 32 pode também ser observada como fotografia artística e a foto 34 como fotografia esportiva.

- **Nível Morfológico**

Nas fotos de Tuca Vieira selecionadas podem ser notadas cenas variadas como um homem sentado de forma a parecer que está levitando (figura 31), várias pessoas caminhando na rua vistas de cima, de maneira que suas sombras tomam forma e aparentando serem os personagens na imagem, mais do que as próprias pessoas que por ali passam (figura 32), um grande pátio com três entradas suntuosas e um homem que surge no meio discretamente, além de uma pequena pomba a sua frente (figura 33), um grupo de homens jogando futebol em campo improvisado, posicionando a bola de tal forma a confundir-se com a lua (figura 34) e um homem dormindo em frente a porta de uma igreja em São Paulo, demonstrando ser um mendigo em contradição ao templo majestoso (figura 35).

Várias linhas podem ser observadas na composição das fotos, seja na formação das construções, nas sombras e até no imprevisto de um gol (figura 35). Na foto 32 pode-se destacar a utilização de vários pontos vistos de cima, mas que seriam as pessoas reais na cena, enquanto na foto 34, o ponto de destaque é a bola no céu, que se assemelha a lua, vista na parte superior da cena. Muitas formas retangulares e circulares aparecem nas fotos, como a janela e portas (figuras 31 e 35) e a bola (figura 34), além de formas oblíquas, como nas partes superiores dos templos nas fotos 33 e 35; além de apresentar na maioria grande contraste tonal, presente na variação de tons cinza nas fotos.

Com exceção da foto 35, que aparenta uma iluminação quente (amarelada) e diferenciada, as demais fotos aparentam a utilização de iluminação natural, dura (apresentando forte contraste de luzes) e em clave baixa (com predomínio das sombras), variando na forma de captura da cena, sendo que nas fotos 33 e 34 é utilizada contra luz,

enquanto na foto 31 a captura da imagem é obtida com iluminação na lateral esquerda e na foto 32 a iluminação é acima da cena observada. As fotos contam com ampla gama de tons que nos aproxima do realismo da representação, com sensibilidade média, sendo que na foto 35 pode-se notar saturação da cor.

- **Nível Compositivo:**

As fotos analisadas apresentam uma profundidade de campo natural, com exceção da foto 32 que deve ter sido utilizado um diafragma fechado para adquirir o resultado da foto. Nenhuma foto apresenta ritmo, no entanto, em todas as imagens nota-se tensão principalmente tensão compositiva devido ao contraste de luz apresentado, sendo que apenas na foto 35 o contraste observado é cromático. Nas fotos 32, 33 e 34 também nota-se tensão por equilíbrio dinâmico proporcionado na cena por meio da organização da mesma.

A distribuição de pesos nas imagens principalmente pela formação geométrica presente nelas, seja por meio das construções, o enquadramento dos templos nas fotos 33 e 35 junto aos personagens no centro da imagem, ou na própria divisão de linhas e formas, como na foto 31 onde o maior peso está no lado direito da foto, quase no centro, em que está o homem e a janela maior e a esquerda surgem apenas as sombras e uma janela menor. As ordens icônicas mais observadas nas fotografias de Tuca Vieira são a espontaneidade e seqüencialidade nas cenas, apresentando ainda o espaço fora de campo, aberto, exterior, concreto e plano, sendo apenas a foto 34 com representação em profundidade.

Na foto 31, o olhar do personagem fita o observador, iniciando no personagem a direção da leitura, para posteriormente voltar-se a porta atrás do mesmo e as sombras na cena; a leitura da cena na foto 32 inicia-se nos orelhões verdes e em seguida para as sombras, que posteriormente podem ser assim percebidas e observadas as pessoas na cena; na foto 33 a leitura inicia-se nos arcos, descendo até chegar ao homem que por ali passa e as demais detalhes da cena; já na foto 34 o primeiro olhar é direcionado para a bola no céu, destacada acima na imagem e posteriormente para o grupo jogando futebol; e iniciando a leitura na porta da igreja na foto 35, posteriormente o olhar desce e nota o homem deitado a frente da mesma.

O instante máximo das cenas está presente na forma como o homem se senta, aparentando estar no ar, levitando (figura 31); 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 (figura 32); ao mesmo tempo em que o homem passando encontra-se no centro da imagem, surge uma ave que pousa no chão (figura 33); a bola do jogo destaca-se na parte superior da cena, dando a sensação de ser ela a lua no céu,

destacando sua importância no evento apresentado (figura 34); e um homem deitado, que aparenta ser um mendigo, encolhido, dormindo, em frente a porta de uma igreja, imponente, dando a idéia da contradição entre riqueza e pobreza (figura 35).

Nas fotos notam-se tempos simbólicos variados como momentos de reflexão, da passagem do tempo, de diversão e de pobreza, sendo possível verificar uma sensibilidade do fotógrafo na busca de representar cada momento, buscando em cada imagem um olhar diferente, não havendo sempre o mesmo foco de atenção, mas captando em cada cena a essência do ato representado. Há nas cenas seqüencialidade dos fatos apresentados, como pode ser notado no jogo de futebol que está em andamento (figura 34) ou nas pessoas que passam na rua e são observadas por cima (figura 33).

- Nível enunciativo:

Como dito no final do nível anterior, o fotógrafo busca em suas fotos diversas atitudes dos personagens, ao observar a cena e notar o que pode ser passado. Na foto 31 o homem aparenta estar descansando, sentado em frente a sua casa despreocupadamente; em outra cena, na foto 32, o fotógrafo observa as pessoas andando pela rua aleatoriamente, mas com olhar por cima do fato apresentado; na foto 33 a atitude do personagem é sua passagem pela cena, pelo templo; já os homens jogando futebol em um campo improvisado é observado no foto 34; enquanto na foto 35 o personagem passa a sensação de estar descansando, no entanto, por estar dormindo na porta da igreja e com roupas simples, passa a sensação de pobreza.

Diversas marcas textuais são possíveis de serem notas nas fotografias observadas como o equilíbrio na imagem (centralizando o personagem na cena), a tensão entre linhas e formas geométricas, muito presentes nas fotos analisadas como observado na análise compositiva, a organização interna da composição fotográfica e a presença de centros de atenção, como a bola na parte superior da foto 34. Apenas na foto 31 pode ser observada a direção do olhar do personagem, como uma interpelação direta ao fotógrafo, sendo que nas demais fotos o olhar dos personagens é indefinido. Em todas as fotografias analisadas é possível identificar identificação com os personagens, sendo que na foto 33 pode também ser considerado distanciamento pelo homem estar inserido na cena de tal forma que passe a impressão de fazer parte do local fotografado, não possibilitando identificá-lo.

3.5. Olhares *bressonianos*

A partir dessas análises podem-se notar características comuns em diferentes níveis, possibilitando a afirmação de que o fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson realmente influencia a forma de fotografar de alguns fotógrafos brasileiros atuais. Pontos cruciais para tal conclusão podem ser afirmados a partir da sensação de realidade nas fotos, notada desde o fato de capturarem suas fotos à altura dos olhos, como a busca de equilíbrio na imagem, nas linhas, contando com pontos de fuga, temporalidade, atividade e sequencialidade, e inclusive por utilizarem iluminação natural, buscando equilíbrio nas fotos e dando ênfase ao instante máximo da cena.

Além das características principais dos fotógrafos, nota-se também um certo olhar geométrico, um enquadramento que dá equilíbrio à cena capturada e a busca de imagens que passem a sensação de inserção no momento fotografado, uma preocupação estética e compositiva, que aproximam as imagens produzidas pelos fotógrafos.

Tais características técnicas, compositivas, morfológicas e enunciativas comprovam a primeira observação e comparação entre os fotógrafos, pois apenas com um breve olhar é possível notar semelhanças e influências de fotos de Cartier-Bresson sobre Damm e Buainain, já no caso de Vieira, apesar de não utilizar-se sempre da fotografia preto-e-branco, o destaque está no olhar geométrico e sensibilidade técnica sobre o momento da cena.

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)²⁴

Afirmando-se influenciados por Cartier-Bresson, comprovado por meio das análises detalhadas neste capítulo, os fotógrafos brasileiros reconhecem a importância de Bresson para o fotojornalismo e para seus trabalhos, não deixando de lado suas características próprias, devorando essa forma de olhar a cena e capturar a fotografia.

²⁴ Declaração enviada por Marcelo Buainain ao ser questionado sobre o que considerava ser sua influência por Henri Cartier-Bresson.

Para possibilitar essa ligação entre as imagens, algumas fotografias analisadas anteriormente são retomadas e apresentadas, em comparação direta com outra de Cartier-Bresson, também já analisada.



Figura 15. Henri Cartier-Bresson

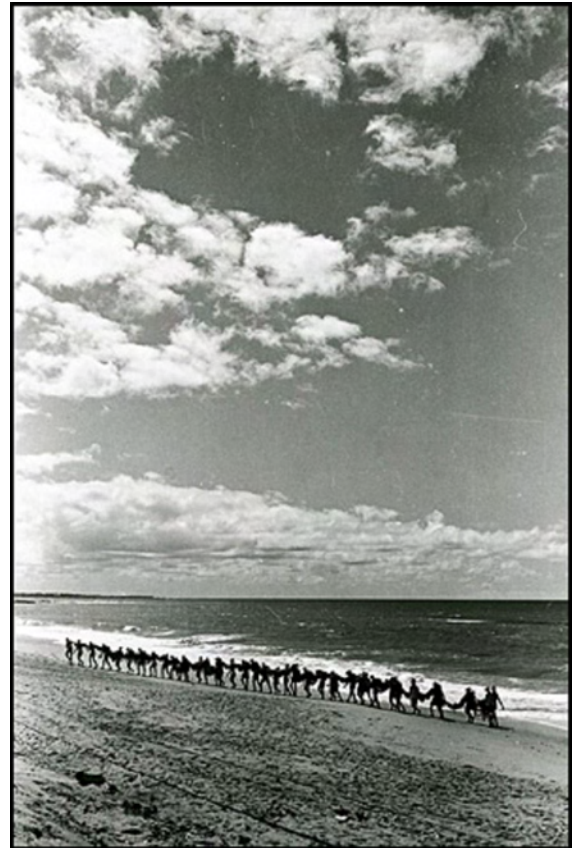


Figura 22. Flávio Damm

Ambas as fotos utilizam-se de uma sequência de pessoas que formam uma linha horizontal e que dão sentido à imagem, além de apresentarem equilíbrio dinâmico, atividade, profundidade e sequencialidade. Os pontos nas fotos podem ser considerados as pessoas que constituem as cenas e ambas as imagens apresentam ritmo, observado na organização em “fila” das pessoas. Algumas marcas textuais presentes nas fotos se assemelham, de forma a ressaltar o olhar compositivo de Flávio Damm recebendo a influência de Bresson, como o equilíbrio na imagem, a tensão de linhas, a presença de composições simétricas e a organização interna da composição fotográfica.

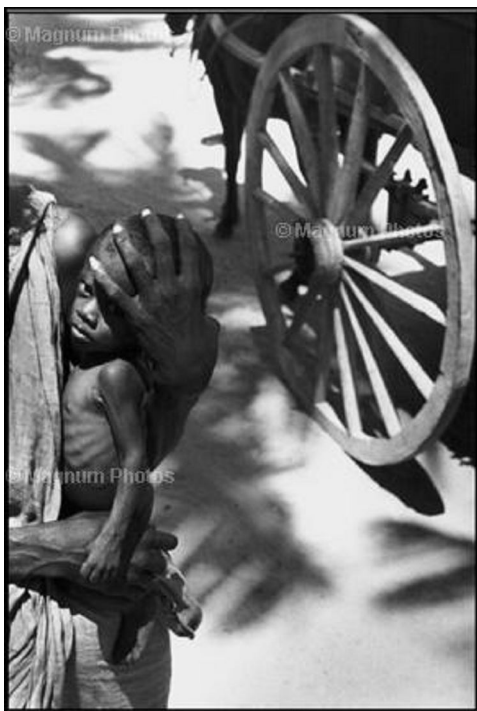


Figura 16. Henri Cartier-Bresson



Figura 26. Marcelo Buainain

Observando as fotos acima, de Cartier-Bresson e Buainain, nota-se a presença de crianças ligadas a formas circulares. Em Bresson, a ligação é indireta e apresenta a pobreza, enquanto na foto de Buainain é notada a brincadeira das crianças. Em ambas as fotografias, a composição da cena apresenta um corte nos personagens, criando uma narrativa que dá continuidade à imagem, além de reforçarem a idéia da iluminação natural, sendo que as sombras fazem parte das imagens. O *instante decisivo* das cenas está presente na composição dela, no momento em que o fotografo enquadra a cena de tal forma que cria diálogo entre os personagens em destaque, os que aparecem parcialmente e as formas circulares destacadas.



Figura 18. Henri Cartier-Bresson

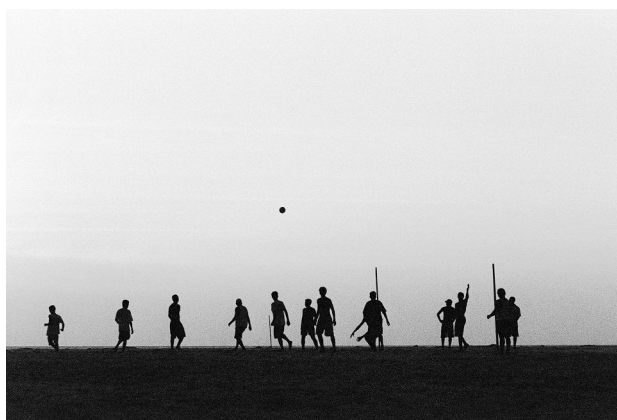


Figura 33. Tuca Vieira

As fotos acima apresentam momentos de descontração e diversão, seja na brincadeira das crianças na fotografia de Cartier-Bresson ou no jogo de futebol na foto de Vieira, notando ainda o destaque na forma circular, em Bresson observada no círculo irregular que contorna a cena e em Vieira na bola em destaque acima na cena. Nota-se um plano de conjunto nas imagens e identificação com as ações apresentadas, observando-se nas cenas espontaneidade, atividade, profundidade e seqüencialidade e nas duas imagens pode-se ainda considerar que o olhar dos personagens está por toda a cena, interligando-se, não identificado, mas nas ações apresentadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerar-se *bressoniano* não é tentar “imitar” a maneira de fotografar de Cartier-Bresson, muito menos suas fotos. Ser *bressoniano* é “devorar” as imagens produzidas por Bresson ao observá-las e admirar sua composição, o conjunto de sua obra e, de certa forma, unir essa forma de construir a cena às características próprias do fotógrafo, transformando a imagem capturada em uma nova obra, diferente, pessoal, mas com um olhar *bressoniano* sobre ela.

Essa consideração acima vem da observação e análise sobre as imagens, mas também de refletir sobre a idéia da fotografia como uma representação da realidade, onde não se pode capturar toda uma realidade em uma cena, por ser esta muito ampla; sendo ainda a busca de representar uma realidade que emocione o observador da foto e tentar passar uma mensagem sobre o que é observado. Cartier-Bresson consegue esse tipo de representação da realidade com seu *instante decisivo*, que não necessariamente é apenas a espera do momento máximo da cena, mas também uma percepção sobre um todo que a fotografia possa capturar, uma sequencialidade, uma narrativa que contrói a cena. Essa característica tornou-se a marca de Cartier-Bresson e torna-se também essencial ser encontrada nas fotografias consideradas *bressonianas*.

O olhar decisivo de Bresson pode ser notado na foto de Flávio Damm através da espera, seja para fotografar o homem que passa na calçada e assemelha-se ao desenhado no muro; em Buainain na organização de luz e sombra, como no destaque nas fibras de sisal; ou em Vieira, na organização da cena, como a bola no céu, assemelhando-se a lua. Essas fotos são exemplos dessa busca do *instante decisivo* nos demais fotógrafos, mas ao observar mais amplamente suas fotos, principalmente as de Damm e Buainain, nota-se sempre essa espreita e 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, no caso de Vieira, um olhar *bressoniano* presente na organização da cena geometricamente, a qual é também uma forte característica de Bresson.

Porém, essa representação da realidade não deixa de ser uma manipulação da mensagem, mesmo que pelo intuito de passar a sensação de uma narrativa na fotografia, pois há uma seleção e organização da cena através do olhar do fotógrafo em busca desse *instante decisivo*, pois esse *instante* é o fotógrafo que seleciona, e quem observar posteriormente a imagem verá através desse olhar fotográfico. Como atualmente as imagens estão presentes em

tudo e criam certa crise da visibilidade, a falta de uma observação atenta sobre a imagem camufla o que pode ser observado na foto, a narrativa não pode ser interpretada em um breve olhar, impossibilitando assim que o observador perceba a sequência presente na cena capturada.

Outra característica que representa Cartier-Bresson é a fotografia em preto-e-branco, exposta na pesquisa também como uma busca da “realidade” da cena, ao resgatar na memória as cores que a compõem. Os demais fotógrafos também produzem fotografias em preto-e-branco, destacando entre eles Flávio Damm que opta por esse tipo de fotografia, enquanto Buainain, assim como Bresson em determinados momentos, também produz fotografias em cores e Vieira que trabalha atualmente mais com foto em cores do que em preto-e-branco. Destaco nessas considerações o fotógrafo Buainain, por utilizar-se da fotografia preto-e-branco e da luz natural de uma forma que cria a cena e seus instantes máximos destacando as sombras e contrastes tonais, o que pode também ser notado em fotografias de Bresson.

Com o método de análise utilizado tornou-se possível observar a intenção dos fotógrafos e afirmar a partir das características e olhares sobre as cenas observadas, que os três fotojornalistas brasileiros “devoram” realmente algumas características de Cartier-Bresson, sendo que cada um se identifica com o “mestre” de acordo com suas escolhas e preferências, legitimando considerarem-se *bressonianos*, 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. Essa iconofagia presente, as imagens que devoram outras imagens, é observada de forma diferente em cada fotógrafo, sendo que todos “devoram” alguma característica de Bresson, mas não deixam de carregar ainda características próprias, criando assim suas identidades através de novas imagens e visibilidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, R.F.; CONTANI, M.L. **O “Instante Decisivo”**: uma estética anárquica para o olhar contemporâneo. Revista: Discursos fotográficos, UEL-Londrina, v.4, n.4, p.127 a 144, 2008.

ARAUJO, Izabella. **O olhar sobre a cidade através da fotografia**. Entrevista com Tuca Vieira de 12 de abril de 2011. Disponível em <<http://multiplicidadescrita.blogspot.com/>>. Acesso em março de 2012.

ASSOULINE, Pierre. **Henri Cartier-Bresson**: o olhar do século. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009. Tradução Julia da Rosa Simões.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 2001.

BAITELLO Jr., Norval. **A era da Iconofagia**: ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

BAITELLO Jr., Norval. **As imagens que nos devoram**: Antropofagia e Iconofagia. Encontro Imagem e Violência, São Paulo, 2000.

BAITELLO Jr, Norval. **Incomunicação e Imagem**. In. BAITELLO JR, Norval; CONTRERA, Malena Segura; MENEZES, José Eugênio de O., (Orgs.). *Os meios da incomunicação*. São Paulo: Annablume; CISC.71-80..

BAITELLO Jr., Norval. **O olho do furacão**: a cultura da imagem e a crise da visibilidade. Disponível em < <http://www.cisc.org.br>>. Acesso em: março de 2010.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. **O segredo de Bresson**. XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Recife, 2011.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CARTIER-BRESSON, Henri. **O momento decisivo**. Rio de Janeiro: Bloch Editores. Pags. 19 a 25. Disponível em <<http://ciadefoto.com.br>>. Acesso em: 12 julho 2010. Texto transcrito de "O Momento Decisivo" (1952), in Bloch Comunicação, nº 6.

CARTIER-BRESSON, Henri. **Henri Cartier-Bresson**. Texto: Jean Clair. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

DAMM, Flávio. **Preto no Branco** – Fotos e Fatos. Santa Catarina: Editora Photos, 2008.

DUBOIS, Pierre. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papirus, 1999.

FABRIS, Anateresa. **Arte conceitual e fotografia**: um percurso crítico-historiográfico. Revista: ArtCultura, Uberlândia, nº 16, p.17 a 29, janeiro 2008.

FELICI, José Javier Marzal. **Cómo se Lee uma fotografia**: interpretaciones de La mirada. Madrid: Ediciones Catedra Signo e Imagem, 2007.

FELICI, José Javier Marzal. **Fotografia e imagem digital**: reflexiones sobre la cultura visual contemporânea. Curso ministrado no programa de pós graduação da Unesp, no período de 08 a 19 de agosto de 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Demurá, 2002

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

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

GUIMARÃES, Luciano. O sistema simbólico das cores no jornalismo. In: CONTRERA, M. S.; GUIMARÃES, L.; PELLEGRINI, M.; SILVA, M. R. **O espírito de nosso tempo**: ensaios de semiótica da cultura e da mídia. São Paulo: Annablume: 2005. p.51-59

GURAN, Milton. **Linguagem fotográfica e informação**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1992.

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

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

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: introdução à fotografia. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MAUAD, Ana Maria. **Flávio Damm, profissão fotógrafo de imprensa**: o fotojornalismo e a escrita da história contemporânea. Versão on-line, 2005. Disponível em
<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010190742005000200003&script=sci_arttext>
Acesso em fevereiro de 2012.

MENEGHETTI, Diego Pontoglio. **Imagens Imersivas**: Estudo sobre a dicotomia e afastamento no jornalismo visual. Tese (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2010.

MEUCCI, Nádia Raupp. **Henri Cartier-Bresson**. Porto Alegre, 2000. Disponível em
<<http://www.fotonadia.art.br/areadeacesso/bresson/>>. Acesso em 20 de janeiro de 2012.

PERSICHETTI, Simonetta. **Mostra celebra Cartier-Bresson e seu olhar que espreita o inusitado**. Estadão, 01 de setembro de 2009. Disponível em:
<<http://m.estadao.com.br/noticias/impreso,mostra-celebra-cartier-bresson-e-seu-olhar-que-espreita-o-inusitado,427616.htm>>. Acesso em março de 2012

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

SILVEIRA, Luciana Martha. **A cor na fotografia em preto-e-branco como uma flagrante manifestação cultural**. Revista tecnologia e sociedade, n.1. Curitiba, 2005, p.151 a 175. Disponível em
<<http://revistas.utfpr.edu.br/ct/tecnologiasociedade/index.php/000/article/view/21/21>>. Acesso em 20 de março de 2012.

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

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

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo**: Introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Florianópolis, SC: Editora Letras Contemporâneas, 2004.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

TASSINARI, Alberto. *O instante radiante*. In: MAMMÌ, Lorenzo e SCHWARCZ, Lilia Moritz. **8 x Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.15-33.

APÊNDICE