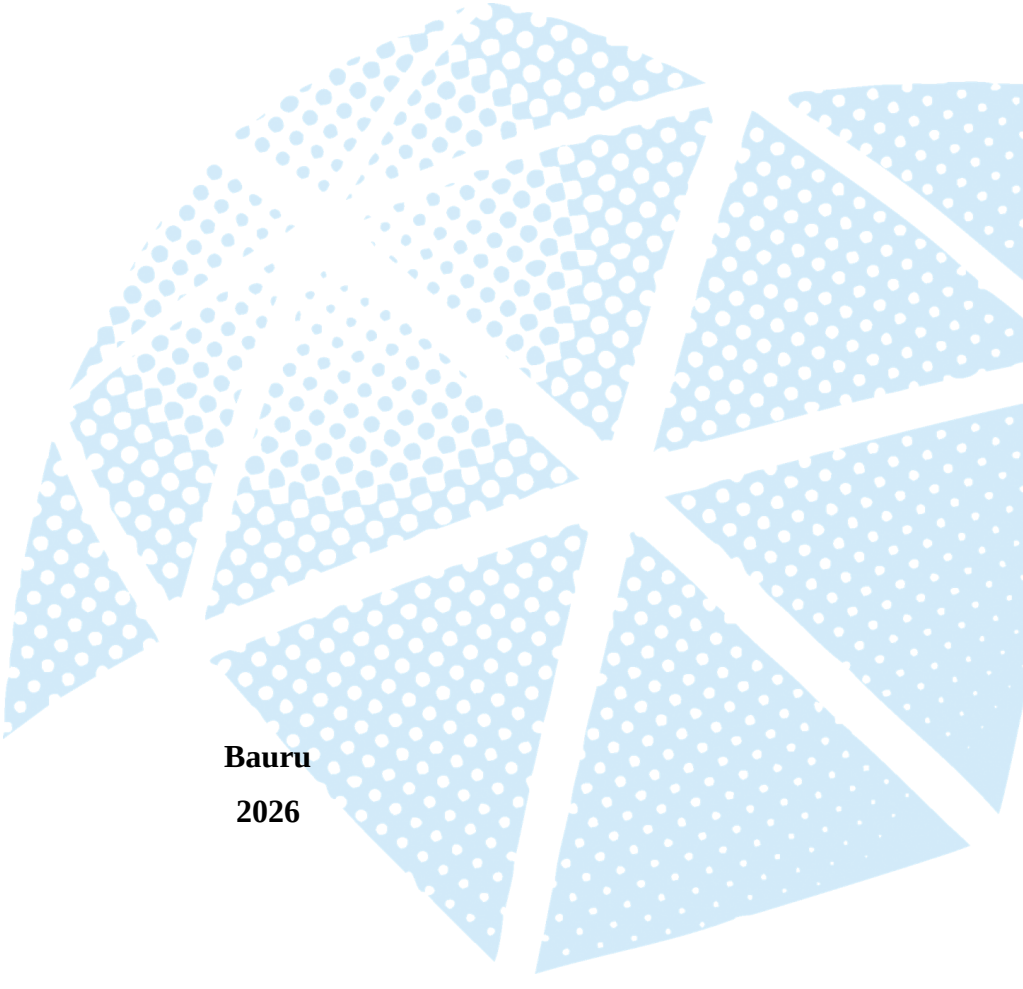
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Lilian Lindquist Bordim

(RE)SIGNIFICAÇÕES SOBRE A OBRA SURREALISTA DO FOTÓGRAFO HENRI CARTIER-BRESSON



Bauru
2026

LILIAN LINDQUIST BORDIM

(Re)significações sobre a obra surrealista do fotógrafo Henri Cartier-Bresson

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", campus de Bauru, para a obtenção do título de doutora em Comunicação.

Área de concentração: Produção de Sentido na Comunicação Midiática

Orientador: Pr. Dr. Denis Porto Renó.

Bauru

2026

B729(

Bordim, Lilian Lindquist
(Re)significações sobre a obra surrealista do fotógrafo Henri Cartier-Bresson / Lilian Lindquist Bordim. -- Bauru, 2026
150 p. : fotos

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru
Orientador: Denis Porto Renó

1. Linguagem. 2. Arte. 3. Comunicação. 4. Fotojornalismo. 5. Surrealismo. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Dados fornecidos pelo autor(a).

Impacto potencial desta pesquisa

A presente pesquisa possui impacto científico, cultural e educacional ao contribuir para os estudos da fotografia, do fotojornalismo e da comunicação, especialmente ao discutir as relações entre arte, documento e produção de sentido. Ao investigar a obra de Henri Cartier-Bresson, a tese evidencia a possível hibridização das linguagens comunicativas, demonstrando como dimensões informativas, estéticas e simbólicas coexistem no interior da imagem fotográfica.

Seu impacto social e educacional reside no fortalecimento da leitura crítica das imagens em uma sociedade marcada pela intensa circulação de visualidades digitais e técnicas, ampliando a compreensão da fotografia e do fotojornalismo como formas de pensamento visual e construção simbólica do real. Além de também fortalecer a inserção da produção acadêmica brasileira nos debates contemporâneos sobre fotografia, cultura visual, arte e comunicação, contribuindo para abordagens interdisciplinares no campo das Artes e da Comunicação.

Potential Impact of this Research

This research has a scientific, cultural, and educational impact by contributing to the studies of photography, photojournalism, and communication, especially by discussing the relationships between art, document, and the production of meaning. By investigating the work of Henri Cartier-Bresson, the thesis highlights the possible hybridization of communicative languages, demonstrating how informative, aesthetic, and symbolic dimensions coexist within the photographic image.

Its social and educational impact lies in strengthening the critical reading of images in a society marked by the intense circulation of digital and technical visualities, broadening the understanding of photography and photojournalism as forms of visual thought and symbolic construction of reality. In addition, it also strengthens the insertion of Brazilian academic production in contemporary debates on photography, visual culture, art, and communication, contributing to interdisciplinary approaches in the field of Arts and Communication.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Bauru

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE LILIAN LINDQUIST BORDIM, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 31 de março de 2026, às 14h, no(a) na Sala Cecape&it e meet.google.com/bwg-kuvx-ghm, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de LILIAN LINDQUIST BORDIM, intitulada "(Re)significações sobre a obra surrealista do fotógrafo Henri CartierBresson". A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Professor Associado DENIS PORTO RENÓ (Orientador(a) - Participação Presencial) do(a) Departamento de Jornalismo / UNESP / Câmpus de Bauru - FAAC, Professora Associada MARIA CRISTINA GOBBI (Participação Presencial) do(a) Departamento de Jornalismo / UNESP / Câmpus de Bauru - FAAC, Professora Doutora REGILENE APARECIDA SARZI RIBEIRO (Participação Presencial) do(a) Programa de Pós-graduação em Mídia e Tecnologia / UNESP / Câmpus de Bauru - FAAC, Professor Assistente Doutor VICENTE GOSCIOLA (Participação Presencial) do(a) Programa de Pós-Graduação em Comunicação / Universidade Anhembi Morumbi, Professora Adjunta ANDREA CRISTINA VERSUTI (Participação Virtual) do(a) Programa de Pós-graduação em Educação / Universidade de Brasília, Após a exposição pela doutoranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: Aprovada. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Professor Associado DENIS PORTO RENÓ

AGRADECIMENTOS

A realização desta tese não se configura como um percurso solitário, mas como parte de uma trajetória de vida tecida por encontros, experiências e aprendizagens que antecedem e atravessam o doutorado. Agradeço, antes de tudo, à minha coragem na minha própria caminhada, às escolhas, aos deslocamentos, às inquietações e às transformações que me conduziram até aqui. Cada etapa vivida, cada desafio enfrentado e cada descoberta realizada constituem o solo sobre o qual esta pesquisa foi possível.

Parte significativa deste trabalho foi desenvolvida em um momento particularmente marcante e conturbado da minha vida pessoal. Esse contexto me desafiou a exercitar o olhar, não apenas no sentido teórico que sustenta esta pesquisa, mas como postura diante da existência e a manter a confiança de que o caminho, ainda que atravessado por incertezas, conduziria a novas perspectivas. A escrita desta tese foi, também, um exercício de resistência e contínua maturidade, além da confiança no processo.

Aos meus pais e à minha família, expresso minha mais profunda gratidão. Vocês são minha base, meu primeiro território de pertencimento e aprendizado. Obrigada pelo apoio incondicional e por acreditarem na educação como caminho de transformação. Cada conquista minha carrega as marcas do cuidado, dos valores e da força que recebi de vocês.

Sou profundamente grata às experiências profissionais que marcaram meu percurso, especialmente às pessoas que, com sensibilidade e liderança, impactaram minha formação humana e docente. À Sara Hughes, à Juliana Storniolo e aos coordenadores nesse período, agradeço pela confiança, pelo diálogo constante e pela compreensão diante das exigências que a vida acadêmica impôs ao cotidiano profissional. O apoio e a parceria de vocês foram fundamentais para que eu pudesse sustentar, simultaneamente, o compromisso com a escola e com a universidade.

Aos meus poucos amigos, agradeço pela escuta, pela presença constante e pelas palavras de encorajamento nos momentos de dúvida e cansaço. Vocês foram apoio silencioso e, muitas vezes, força renovada quando o percurso parecia mais árduo.

Ao meu companheiro Guilherme, minha gratidão é imensurável. Obrigada por estar ao meu lado com generosidade e serenidade peculiar, por acreditar em mim, muitas vezes mais do que eu mesma, e por sustentar os dias em que a escrita exigiu recolhimento e persistência. Sua confiança foi abrigo e impulso; sua presença, equilíbrio e coragem.

Ao meu orientador, Dr. Denis Porto Renó, expresso minha sincera gratidão pela condução ética, reflexiva, atenta e generosa deste processo. Sua orientação ultrapassou os limites formais da pesquisa e revelou a possibilidade de um mundo acadêmico mais gentil e colaborativo, coerente com o modo de educação que acreditamos nesse mundo. Agradeço pela confiança em minhas potencialidades, pelo incentivo constante e, especialmente, pela paciência e compreensão diante dos desafios de conciliar o tempo do trabalho com as demandas do doutorado. Sua postura reafirmou que rigor e humanidade podem caminhar juntos.

Por fim, e de maneira muito especial, agradeço aos meus alunos. São eles que, diariamente, me ensinam sobre mim mesma, sobre escuta empática, curiosidade, sensibilidade, imaginação e um mundo que existe e está por vir. São eles que me impulsionam a continuar estudando, investigando e buscando novas compreensões do que está além.

Se esta tese é fruto de um olhar, ele foi construído coletivamente. Cada pessoa aqui mencionada ampliou meu enquadramento, deslocou minhas perspectivas e iluminou caminhos que, sozinha, talvez eu não conseguisse perceber. Assim, encerro este ciclo consciente de que toda produção de conhecimento é, antes de tudo, um gesto de partilha, um modo de reconhecer que aprendemos e nos transformamos sempre com o outro.

“ É preciso se questionar. É indispensável. ”

Henri Cartier-Bresson

BORDIM, Lilian L. (**Re)significações sobre a obra surrealista do fotógrafo Henri Cartier-Bresson.** 150 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Bauru, 2026.

RESUMO

Henri Cartier-Bresson é um fotógrafo do século XX reconhecido internacionalmente por sua produção visual e por sua atuação no fotojornalismo, especialmente como um dos fundadores da Magnum Photos. Contudo, sua trajetória é atravessada por experiências formativas vinculadas ao campo artístico e ao Movimento Surrealista, aspecto que suscita reflexões sobre as relações entre arte, fotografia e comunicação. Partindo da compreensão da fotografia como linguagem visual e forma de produção de sentido, esta pesquisa analisa a obra e a trajetória de Cartier-Bresson, investigando de que maneira sua formação artística e seu contato com o surrealismo dialogam com sua prática fotográfica e com sua atuação no fotojornalismo. Para tanto, a tese contextualiza historicamente o desenvolvimento da fotografia, desde seus antecedentes técnicos até sua consolidação como dispositivo moderno de registro e narrativa, discutindo também os atravessamentos entre arte, comunicação e cultura visual. A pesquisa dedica especial atenção à formação de Cartier-Bresson nas artes plásticas, à sua aproximação com o pensamento surrealista, sobretudo por meio de André Breton, e aos possíveis desdobramentos dessas experiências em sua produção fotográfica. Trata-se de uma pesquisa teórica, bibliográfica, documental e analítica, que adota como metodologia a Análise Imagética a partir dos pressupostos apresentados por Martine Joly na obra Introdução à análise da imagem (2012). A investigação contempla a análise de fotografias selecionadas, buscando identificar aspectos compositivos, simbólicos e perceptivos que permitam refletir sobre as relações entre fotografia, surrealismo e fotojornalismo. A partir desse percurso, a tese discute a obra de Henri Cartier-Bresson como objeto privilegiado para pensar as aproximações e tensões entre práticas artísticas e comunicacionais, contribuindo para os estudos da imagem, da fotografia e da cultura visual contemporânea.

Palavras-chave: Linguagem. Arte. Comunicação. Fotojornalismo. Surrealismo.

ABSTRACT

Henri Cartier-Bresson is a 20th-century photographer internationally recognized for his visual production and his work in photojournalism, especially as one of the founders of Magnum Photos. However, his trajectory is shaped by formative experiences linked to the artistic field and the Surrealist Movement, an aspect that raises reflections on the relationships between art, photography, and communication. Starting from an understanding of photography as a visual language and a form of meaning production, this research analyzes Cartier-Bresson's work and trajectory, investigating how his artistic training and his contact with Surrealism dialogue with his photographic practice and his work in photojournalism. To this end, the thesis historically contextualizes the development of photography, from its technical antecedents to its consolidation as a modern device for recording and narrating, also discussing the intersections between art, communication, and visual culture. The research pays special attention to Cartier-Bresson's training in the visual arts, his approach to Surrealist thought, especially through André Breton, and the possible unfolding of these experiences in his photographic production. This is a theoretical, bibliographical, documentary, and analytical research project that adopts Image Analysis as its methodology, based on the assumptions presented by Martine Joly in her work Introduction to Image Analysis (2012). The investigation involves the analysis of selected photographs, seeking to identify compositional, symbolic, and perceptual aspects that allow reflection on the relationships between photography, surrealism, and photojournalism. Following this path, the thesis discusses the work of Henri Cartier-Bresson as a privileged object for considering the convergences and tensions between artistic and communicational practices, contributing to studies of image, photography, and contemporary visual culture.

Keywords: Language. Art. Communication. Photojournalism. Surrealism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1- Fotografia de Man Ray: Rayograph, 1923 61
Imagem 2 - Fotografia de Man Ray: O primado da matéria sobre o pensamento, 1929 63
Imagem 3- Fotografia de Man Ray: Le Violon d'Ingres, ... 66
Imagem 4 - Autorretrato fotográfico de Fernando Lemos: Eu, poeta, 1949-52 74
Imagem 5 - Fotografia de Fernando Lemos: Sentido único, 1949 – 52 76
Imagem 6 - Fotografia de Fernando Lemos: Sensualidade que avança, 1949-52 76
Imagem 7- Livorno, Itália, 1933 106
Imagem 8 - Cais Saint-Bernard, Paris, 1932 109
Imagem 9 - Madri, 1933 111
Imagem 10 - Florença, Itália, 1933 113
Imagem 11 - Cidade do México, 1934 115
Imagem 12 - Cidade do México, 1934 117
Imagem 13 - Valência, Espanha, 1933 120
Imagem 14 - Trieste, Itália, 1933 123
Imagem 15 - Nápoles, 1960 125
Imagem 16 - Montagem das obras "Madri", 1933 de Henri Cartier-Bresson e "Golconda", 1953 de René Magritte 129
Imagem 17 - Montagem das obras "Primeiras férias remuneradas, margens do rio Sena, França", 1936 de Henri Cartier-Bresson e "Luncheon on the Grass", 1863 de Édouard Manet 131
Imagem 18 - Montagem das obras "Domingo às margens do Marne, França", 1938 de Henri Cartier-Bresson e "La Grenouillere", 1869 de Pierre-Auguste Renoir 134
Imagem 19 - Montagem das obras "Dieppe, França", 1926 de Henri Cartier-Bresson e "Tarde de domingo na Ilha de Grande Jatte", 1886 de Georges Seurat 136
Imagem 20 - Montagem das obras "L'Isle-sur-la-Sorgue, França", 1988 de Henri Cartier-Bresson e "Le jardin de l'artiste à Giverny 1900", 1886 de Claude Monet 139
Imagem 21 - Montagem das obras "Calle Cuauhtemctzin, Cidade do México", 1934 de Henri Cartier-Bresson e "Guatemala", 1978 de Sebastião Salgado 141

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 13

1. CAPÍTULO I - COMUNICAÇÃO, IMAGEM E FOTOGRAFIA 25

1.1. A imagem na trajetória da humanidade 26

1.2. A imagem técnica: a fotografia e o fotojornalismo 30

2. CAPÍTULO II – A FOTOGRAFIA E SUAS NUANCES: APROXIMAÇÕES ENTRE A ARTE E A COMUNICAÇÃO 35

2.1. O encontro da arte, do Surrealismo e da fotografia 38

2.1.1. A arte 39

2.1.2. O surrealismo 45

2.1.3. A fotografia 55

2.2. Os fotógrafos surrealistas 58

2.2.1 Man Ray 59

2.2.2 Fernando Lemos 67

3. CAPÍTULO III - HENRI CARTIER-BRESSON 79

3.1. Biografia 80

3.2. Entre a arte e a fotografia 86

3.3. Controvérsias 98

4. CAPÍTULO IV - CARTIER-BRESSON EM ANÁLISE: SURREALISTA, FOTOJORNALISTA OU ARTISTA MULTIFACETADO? 103

4.1. Análise imagética das obras de Henri Cartier-Bresson 104

4.2. Extensões da obra de Henri Cartier-Bresson 128

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS 144

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 149

INTRODUÇÃO

No transcurso do século XXI, nos deparamos com uma sociedade estruturada por dinâmicas complexas e contingentes que reverberam no curso da história humana: um mundo simultaneamente globalizado e fragmentado, em que antigos muros ideológicos desmoronam enquanto novas fronteiras (simbólicas, geopolíticas e epistemológicas) são erigidas ou, até mesmo, permanecem invisíveis, regulando e modulando as relações sociais. A composição do real, nesse contexto, é organizada não apenas por materialidades tangíveis, mas também por fluxos imateriais de informação, afetos e sentidos que incidem sobre as formas de objetividade e subjetividade na construção humana.

Diante desse cenário, marcado pela onipresença das tecnologias digitais e pela aceleração dos processos de produção, circulação e ressignificação de saberes, torna-se imperativo problematizar o papel da comunicação como eixo estruturante das práticas sociais e como campo teórico fundamental para a compreensão das transformações contemporâneas.

Essa reflexão também encontra ressonância em minha própria trajetória acadêmica e profissional, pois como professora de Artes Visuais, mestre em Mídia e Tecnologia e pesquisadora movida pela curiosidade diante das múltiplas relações que constituem o mundo contemporâneo, sempre me inquietaram os modos pelos quais as imagens produzem sentidos, mediam experiências e participam da construção das formas de perceber e compreender a realidade.

O interesse pelas articulações entre arte, comunicação e cultura visual não surge apenas de uma escolha temática, mas de um percurso construído na intersecção entre a prática docente, a investigação acadêmica e a observação constante dos fenômenos sociais e simbólicos que atravessam a experiência humana. Essa inquietação intelectual conduziu ao aprofundamento de questões relacionadas à fotografia, aos múltiplos sentidos das imagens e aos processos comunicacionais envolvidos na construção da sociedade, culminando no encontro com a obra de Henri Cartier-Bresson, cuja trajetória se revelou particularmente fértil para pensar os diálogos, tensões e aproximações entre arte e comunicação.

Ao longo da trajetória histórica da humanidade, o ser humano constitui-se como agente de sua própria narrativa, continuamente reconfigurada a partir de seus vínculos com o mundo, com a natureza, com o outro e consigo mesmo. As necessidades, os afetos, os conflitos e as inquietações operam como forças motrizes de mudança, instaurando rupturas e deslocamentos

de sentido. Nesse percurso, a comunicação não apenas intermedia tais relações, mas também se manifesta como dispositivo central de inscrição simbólica no espaço e no tempo.

Mas, afinal, o que é comunicação? Quais são os elementos constitutivos dessa relação complexa entre os sujeitos sociais? Como investigar um objeto que se destaca concretamente na vida cotidiana, mas que permanece em constante transformação, exigindo o reconhecimento de suas múltiplas variáveis e de sua legítima e necessária transversalidade epistemológica? Ao problematizar o campo da comunicação, despontam questões fundamentais sobre sua definição, seus elementos constitutivos e os modos de investigação de um objeto que se estabelece no cotidiano, mas que está em permanente transformação por tratar-se de um campo atravessado por múltiplas variáveis e que exige uma abordagem epistemologicamente transversal.

Nesse sentido, ao retomar a origem do próprio termo, o autor Venício Lima (2001) aponta que comunicação deriva do substantivo em latim *communicationem*, associada à ideia de tornar algo comum, um objeto compartilhado entre muitos elementos, vinculando-se à noção de pertencimento coletivo expressa em *communis* e à ação de "fazer saber" contida no verbo *comunicare* (Lima, 2001).

No entanto, tornar uma mensagem "comum" aos interlocutores de um processo comunicativo não garante, por si só, a efetividade da comunicação, tampouco assegura a compreensão mútua ou a ação transformadora diante da informação compartilhada. Isso porque o processo comunicacional é composto por múltiplas camadas de significação, que envolvem desde os repertórios culturais dos sujeitos até as condições materiais e simbólicas em que a troca acontece. A comunicação não é apenas a transmissão de uma mensagem codificada e decodificada de forma linear, mas se apresenta como um campo em disputa, onde sentidos são negociados, tensionados e, muitas vezes, ressignificados de acordo com os contextos de produção e recepção alinhados ao tempo-histórico em que estão inseridos.

Além disso, a presença de ruídos, que não se restringem ao campo técnico, estendendo-se ao simbólico, ao ideológico e ao afetivo, pode interferir decisivamente na interpretação da mensagem. A intencionalidade do emissor pode não se realizar plenamente na percepção do receptor, e a existência dessa lacuna evidencia que comunicar é também lidar com ambiguidades, com silêncios, com os não-ditos que desafiam a compreensão humana. Pensar a comunicação em sua complexidade implica reconhecer que ela não se limita à eficácia da linguagem, mas envolve processos subjetivos, relações de poder e dinâmicas sociais que atravessam e moldam os sentidos em circulação. Essa palavra, cujo sentido se estrutura na convivência e na comunidade, carrega consigo ambivalências que constituem sua própria natureza.

A partir dessa origem etimológica, o conceito de comunicação passa a carregar uma ambiguidade constitutiva, ainda presente nos modos como o termo é compreendido e praticado. Ainda segundo Venício Lima (2001), essa ambivalência se manifesta no conflito entre dois polos distintos da ação comunicacional: de um lado, a transmissão, entendida como um processo unidirecional, baseado na possibilidade de apropriação e repasse de um conteúdo; de outro, o compartilhamento, concebido como uma experiência comum, marcada pela coparticipação, pela comunhão e pelo encontro entre os sujeitos. Nesse sentido, a ideia de "tornar comum" pode resultar tanto de práticas comunicacionais de caráter manipulatório quanto de processos efetivamente participativos, que se diferenciam justamente pela forma como o vínculo entre os envolvidos é estabelecido (Lima, 2001).

Em outras palavras, "tornar comum a muitos" pode se dar por meio de práticas comunicativas verticalizadas e manipuladoras ou, em sentido oposto, por interações dialógicas e participativas. A distinção, portanto, revela dimensões políticas e epistemológicas fundamentais do fenômeno comunicacional: comunicar pode ser tanto impor quanto dialogar, tanto instrumentalizar quanto emancipar, e não somente dependente disso, há muitos outros atravessamentos no ato comunicacional.

Essas interferências incluem, por exemplo, as assimetrias de poder entre os sujeitos envolvidos, a intencionalidade do emissor, as condições de recepção da mensagem, assim como também os contextos socioculturais que mediam a produção de sentido. Assim, a comunicação, portanto, está longe de ser neutra ou meramente funcional: ela é um espaço em que se constroem consensos, mas também se aprofundam conflitos e disputas por significação.

As (in)compreensões que se produzem nos processos comunicativos não apenas transpassam as interações cotidianas, mas incidem diretamente sobre a organização da vida social, influenciando a constituição, e, por vezes, a desestabilização, de práticas culturais, vínculos simbólicos e formas de sociabilidade. Nesse contexto, a comunicação não pode ser compreendida como um simples mecanismo de transmissão de informações, mas como uma prática social situada, historicamente constituída e deslocada por relações de poder, mediações e disputas de sentido sustentadas em sua profundidade.

Tal complexidade exige uma reflexão crítica capaz de reconhecer as tensões e contradições inerentes ao fenômeno comunicacional, bem como seus impactos na configuração da sociedade contemporânea. É nessa direção que o autor França (2016) compreende a comunicação moderna como um fenômeno específico que, ao reconfigurar profundamente a dinâmica social, passou a ser objeto de um esforço acadêmico sistemático voltado à sua

compreensão, explicação e, em certos casos, à tentativa de domínio do próprio processo comunicativo (França, 2016).

Se considerarmos que a comunicação constitui um dos pilares da vida em sociedade, é preciso reconhecer que ela não se realiza de forma plena, transparente ou homogênea. Ao contrário, como constata-se diariamente observando a sociedade, os processos comunicacionais são atravessados por ruídos, assimetrias de poder, choques de interpretação e desigualdades de acesso aos meios de expressão. O que significa, afinal, comunicar em contextos marcados por diferenças culturais, sociais e simbólicas tão profundas? Quem fala, a partir de que lugar, e com quais possibilidades de ser ouvido? Essas questões evidenciam que comunicar é sempre um exercício relacional e político, no qual os sentidos são negociados, disputados e, muitas vezes, silenciados.

Na sociedade contemporânea, tais desafios se intensificam diante da aceleração dos fluxos informacionais e da multiplicação de dispositivos técnicos que intermediam as interações humanas. A abundância de mensagens garante, necessariamente, a produção de sentido? Ou estaríamos diante de um paradoxo comunicacional, no qual quanto mais se comunica, menos se compreende? A circulação incessante de informações, imagens e narrativas provocam tensionamentos sobre os modos de atenção, escuta e interpretação, exigindo novas formas de leitura e participação por parte dos sujeitos sociais. Nesse cenário, a comunicação revela-se não apenas como troca, mas como campo de disputa pela visibilidade e pela legitimidade dos discursos.

Soma-se a isso o fato de que os processos comunicacionais são transpostos por linguagens diversas, que nem sempre operam segundo as mesmas lógicas de compreensão. A palavra, o som, o gesto e a imagem produzem sentidos de maneiras distintas, mobilizando dimensões racionais, sensíveis e afetivas da experiência humana. Como compreender, então, os deslocamentos de sentido que ocorrem quando diferentes linguagens se sobrepõem ou entram em conflito? De que modo a centralidade crescente da visualidade transforma as formas de narrar, informar e experienciar o mundo? Essas perguntas apontam para a necessidade de ampliar o olhar sobre a comunicação, reconhecendo sua natureza multifacetada e híbrida.

Diante desses desafios, torna-se fundamental aprofundar a reflexão sobre as linguagens visuais como componentes estruturantes da comunicação na sociedade humana. Em um contexto no qual ver passa a ser uma forma privilegiada de conhecer, que tipos de sentidos as imagens produzem? Que relações estabelecem com a memória, o tempo e o real? E, mais especificamente, como a fotografia se inscreve nesse campo, oscilando entre documento, expressão e construção simbólica? Tais questões não encerram o debate, mas o abrem e

ampliam, convidando à investigação das imagens e da fotografia como práticas comunicacionais centrais para compreender as formas contemporâneas de produção de sentido.

Ao longo da história humana, das marcas visíveis deixadas nas paredes das cavernas à circulação ininterrupta de imagens digitais que permeiam a vida contemporânea, as linguagens visuais se afirmam como formas fundamentais de expressão, comunicação e organização simbólica da experiência. Antes mesmo da consolidação da escrita, as imagens já se apresentavam como modos de narrar, registrar, ritualizar e compartilhar saberes, estabelecendo relações profundas entre o humano, o tempo e o mundo.

Diferentes regimes de visualidade foram se constituindo em diálogo com as transformações técnicas, culturais e sociais, redefinindo continuamente o lugar das imagens na produção de sentido. Nesse percurso, a imagem passa a ocupar um papel central na mediação das experiências sociais, não apenas como ilustração ou complemento da linguagem verbal, mas como uma forma autônoma de pensamento e significação. As imagens operam em diferentes sentidos e níveis de complexidade, articulando o visível ao invisível e convocando o observador a participar ativamente do processo de construção da compreensão.

Diferentemente da linearidade própria do discurso verbal, a imagem instaura um campo simultâneo de significações, no qual experiências vividas e imaginadas se entrelaçam. Assim, compreender a comunicação contemporânea implica reconhecer a imagem como um dispositivo simbólico capaz de organizar percepções, pensamentos, afetos e modos de compreender o mundo.

As imagens não são neutras nem transparentes, elas carregam marcas históricas, culturais, técnicas e ideológicas que atravessam tanto sua produção quanto seus modos de circulação e recepção. Inseridas em contextos específicos, participam de disputas simbólicas, legitimam narrativas, constroem memórias e, muitas vezes, silenciam outras possibilidades de leitura. A imagem comunica não apenas aquilo que torna visível, mas também aquilo que oculta, desloca ou sugere, exigindo do pesquisador um olhar atento às condições de sua emergência, aos regimes de visibilidade que a sustentam e aos efeitos de sentido que produz.
É nesse entrecruzamento entre visualidade, técnica e cultura que a imagem se consolida como objeto privilegiado dos estudos da comunicação.

Ao atuar simultaneamente como linguagem, prática social e forma de pensamento, a imagem reconfigura os modos de produção de sentido e desafia concepções tradicionais de representação e realidade. Esse caráter essencial da visualidade não elimina outras linguagens, mas reorganiza o campo comunicacional, deslocando a imagem para o centro das experiências de mediação simbólica. A partir dessa compreensão, torna-se possível avançar para uma

reflexão mais específica sobre a imagem fotográfica, investigando suas particularidades, tensões e potências no interior dos processos comunicacionais.

Nesse sentido, a fotografia se apresenta como uma prática comunicacional que desestabiliza a relação entre o que é objetivo e subjetivo, visível e invisível, presença e ausência, documento e interpretação. Sua força comunicativa reside justamente na capacidade de condensar, em um único instante visual, múltiplas camadas de possibilidades de sentido, convocando o espectador a uma experiência interpretativa que é ao mesmo tempo sensível e cognitiva.

Ao operar nesse limiar, a fotografia evidencia a relevância da linguagem visual na produção de sentido e reafirma seu papel como forma privilegiada de comunicação na modernidade e na contemporaneidade. E é a partir desse complexo horizonte que se propõe a análise de parte da obra do fotógrafo e fotojornalista francês Henri Cartier-Bresson, cuja produção permite investigar as articulações entre comunicação e arte através da imagem, sobretudo a partir das ressignificações contemporâneas de uma sensibilidade visual marcada por traços do movimento surrealista e por uma concepção singular do instante.

Assim sendo, é relevante observar e evidenciar as relações existentes entre as artes plásticas e a fotografia, entendendo-a como uma linguagem visual e expandindo as áreas de conhecimento além da produção e veiculação de imagens que sobrecarregam o nosso mundo contemporâneo. Para o desenvolvimento dessa pesquisa, foram definidos objetivos classificados em geral e específicos, sendo que o objetivo geral da pesquisa foi investigar se parte da produção fotográfica de Henri Cartier-Bresson deve ser considerada, a partir de sua obra-síntese “Fotógrafo”, como se autodenominava (fotojornalista) ou se a sua expressão fotográfica o define como um artista fotógrafo surrealista.

Em consideração à complexidade da proposta para esta pesquisa e para o cumprimento do objetivo geral, foram definidos os seguintes objetivos específicos:

- Explorar, a partir das pesquisas bibliográfica e documental, a produção fotográfica de Henri Cartier-Bresson;
- Estudar os conceitos da corrente surrealista à luz das artes visuais e do fotojornalismo;
- Analisar, a partir da adaptação do método de análise de imagens de Martine Joly (2012), a obra de Cartier-Bresson, sintetizada pelo livro Fotógrafo (Cartier-Bresson, 2017);

- Compreender, a partir da análise, se o fotógrafo Henri Cartier-Bresson construiu poéticas fotográficas surrealistas ou suportadas na perspectiva do fotojornalismo.

Com base na realização dos objetivos propostos, foi possível concluir a tese proposta por este estudo e além de confirmar a hipótese de que, sim, Henri Cartier-Bresson foi um fotógrafo surrealista, ampliou o olhar sobre a sua produção como um inevitável artista visual.

Henri Cartier-Bresson foi um fotógrafo cuja formação inicial esteve profundamente vinculada às artes plásticas, especialmente à pintura. Posteriormente, descobriu na fotografia uma linguagem capaz de articular os princípios compositivos aprendidos nas artes visuais com a agilidade necessária para captar o fluxo da vida cotidiana. Em seus primeiros anos de atuação, aproximou-se do surrealismo, incorporando em seu olhar aspectos relacionados ao acaso, ao estranhamento e à descoberta do insólito no real. Mais tarde, influenciado por seu colega Robert Capa e pela experiência de cobertura de acontecimentos históricos, passou a identificar-se como fotojornalista.

Foi nesse campo que alcançou reconhecimento internacional, sobretudo por sua atuação como um dos fundadores da Magnum Photos e por sua contribuição para a consolidação do fotojornalismo moderno. Entretanto, sua trajetória revela constantes atravessamentos entre a formação artística e a prática documental, aspecto que torna sua obra particularmente relevante para compreender as aproximações entre arte, fotografia e comunicação.

Essa pesquisa foi suportada no seguinte problema a ser respondido: Henri Cartier-Bresson foi um fotojornalista ou o mesmo acabou por construir uma obra surrealista? Tal questionamento exigiu revisitar sua trajetória, analisando não apenas suas escolhas estéticas, mas também os contextos históricos e sociais que moldaram seu olhar durante sua extensa produção fotográfica. Além disso, implicou reconhecer que suas imagens frequentemente extrapolam a função documental, incorporando elementos simbólicos e narrativos próprios da estética surrealista.

Antes de avançar, torna-se necessário explicitar a compreensão de estética que orienta esta investigação. O termo não é empregado apenas em referência à beleza ou à dimensão formal das imagens, mas como um modo de produção de sentidos que envolve percepção, imaginação e construção simbólica da realidade. Tal entendimento aproxima-se da perspectiva de Vilém Flusser, para quem as imagens não são simples representações do mundo, mas mediações que organizam a experiência humana e orientam modos de ver, pensar e compreender o real.

Nessa perspectiva, a estética ultrapassa a dimensão da contemplação e passa a ser compreendida como um campo de relações entre sujeito, técnica e cultura. As imagens produzem formas específicas de conhecimento e sensibilidade, operando como superfícies simbólicas que condensam visões de mundo, valores e modos de percepção. Como afirma Flusser

> O caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens. Imagens são códigos que traduzir eventos em situações, processos em cenas. Não que as imagens eternalizem eventos; elas substituem eventos por cenas. E tal poder mágico, inerente à estruturação plana da imagem, domina a dialética interna da imagem, própria a toda mediação, e nela se manifesta de forma incomparável (Flusser, 2011, p. 17).

Tal dimensão mágica não implica afastamento da realidade, mas evidencia a capacidade das imagens de reorganizar a experiência do mundo e atribuir sentido ao visível por meio de operações simbólicas. No caso da fotografia, essa característica torna-se particularmente relevante, uma vez que a imagem fotográfica se constitui simultaneamente como registro, interpretação e construção visual da realidade.

Ao analisar a obra de Henri Cartier-Bresson, interessa compreender de que maneira suas escolhas visuais, seus enquadramentos e sua concepção do instante decisivo produzem experiências estéticas capazes de reorganizar o olhar sobre o mundo. A estética, portanto, é entendida nesta tese como um processo de mediação simbólica que articula percepção, imaginação e produção de sentido, permitindo investigar como determinadas imagens ultrapassam sua função documental e instauram modos singulares de experiência e interpretação do real.

É a partir dessa compreensão ampliada da estética que se torna possível problematizar a produção de Henri Cartier-Bresson para além das classificações tradicionais que a vinculam exclusivamente ao fotojornalismo, orientando a hipótese central desta pesquisa e os procedimentos metodológicos adotados para sua investigação. Como já apontado nos objetivos específicos, com base na obra selecionada e nos conceitos das artes visuais, acredita-se que Henri Cartier-Bresson foi, de fato, um fotógrafo surrealista em parte de sua produção. Para a confirmação ou negação desta hipótese, foram propostas as dinâmicas metodológicas apresentadas adiante.

Trata-se de uma pesquisa que, devido à sua complexidade, foi concebida por um pacote metodológico composto por pesquisas bibliográfica e documental, além da adaptação do

método de análise da imagem proposta por Martine Joly (2012) para o desenvolvimento da análise imagética.

Para que se possa compreender a pesquisa em si, tornou-se fundamental desenvolver uma pesquisa bibliográfica sobre a temática fotografia. A metodologia se justifica em especial quando se trata de uma pesquisa de caráter exploratório, como é o caso desta. Segundo a autora Stumpf (2006), a pesquisa bibliográfica "[...] é o levantamento global inicial de qualquer trabalho de investigação que resulta na identificação e obtenção da bibliografia pertinente sobre o tema, até a apresentação de um texto sistematizado [...]" (Stumpf, 2006, p. 51).

Ao discutir a relevância e o momento em que a investigação bibliográfica se insere no desenvolvimento de uma pesquisa, a mesma autora esclarece que esse procedimento envolve a identificação e seleção de obras pertinentes ao tema estudado, bem como o registro organizado das referências e das informações extraídas desses materiais, com vistas à sua utilização posterior na redação acadêmica. A autora destaca que, em determinados casos, essa estratégia constitui a única técnica empregada na elaboração de um trabalho científico; em outros, porém, configura-se como etapa inicial e fundamental de investigações que também mobilizam dados empíricos, assumindo a forma de referencial teórico ou revisão de literatura. Nesse sentido, trata-se de "[...] um conjunto de procedimentos" (Stumpf, 2006, p. 51) indispensável à sistematização e fundamentação da pesquisa.

Entretanto, para confirmar ou negar a hipótese aqui apresentada, foi realizada também uma análise imagética de parte da obra do fotógrafo, adaptando a proposta explicitada no livro "Introdução à análise da imagem", de Martine Joly (2012). A produção fotográfica de Henri Cartier-Bresson, marcada pela busca do instante decisivo, pode ser profundamente analisada a partir dos princípios metodológicos propostos pela autora em seu livro, pois para Joly (2012), a imagem deve ser entendida como uma construção de sentido do sujeito que a produz, e não como uma simples reprodução da realidade.

Sobre o termo imagem, ela afirma que, "Compreendemos que indica algo que, embora nem sempre remeta ao visível, toma alguns traços emprestados do visual e, de qualquer modo, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece" (Joly, 2012, p. 13), enfatizando que toda produção imagética resulta de escolhas formais que orientam a percepção e a interpretação.

Cartier-Bresson, atento a essa dimensão sobre a imagem, constrói suas fotografias de maneira a captar não apenas o que é visível, mas também a potência simbólica dos gestos, dos enquadramentos e dos jogos de luz e sombra. Joly (2012) propõe que a análise de imagens contenha uma abordagem analítica a partir da teoria semiótica, já que "[...] abordar ou estudar

certos fenômenos em seu aspecto semiótico é considerar seu modo de produção de sentido, ou seja, a maneira como provocam significações, isto é, interpretações" (Joly, 2012, p. 29). Outro ponto central em Joly (2012) é a ideia de que a leitura da imagem envolve tanto o contexto de produção quanto o de recepção, exigindo assim esse cruzamento entre os elementos da composição e códigos visuais quanto do contexto histórico e cultural, pois

> [...] a análise continua sendo um trabalho que exige tempo e que não pode ser feito espontaneamente. Em compensação, sua prática pode, a posteriori, aumentar o prazer estético e comunicativo das obras, pois aguça o sentido da observação e o olhar, aumenta os conhecimentos e, desse modo, permite captar mais informações (no sentido amplo do termo) na recepção espontânea das obras (Joly, 2012, p. 47).

Para a autora, toda imagem é portadora de sentidos pois ao "[...] considerar a imagem como uma mensagem visual composta de diversos tipos de signos equivale [...] a considerá-la como uma linguagem e, portanto, como uma ferramenta de expressão e de comunicação. Seja ela expressiva ou comunicativa, é possível admitir que uma imagem sempre constitui uma mensagem para o outro [...]" (Joly, 2012, p. 55). Sendo a fotografia a expressão e comunicação do fotógrafo, Cartier-Bresson, ao capturar cenas do cotidiano com atenção minuciosa à composição e ao momento, cria fotografias que operam nesses dois registros simultaneamente.

Seus registros são, à primeira vista, documentos da realidade - como as fotografias que trazem uma rua em Paris, um salto sobre uma poça d'água, crianças reunidas em escombros - mas, ao mesmo tempo, ativam camadas de sentido que ultrapassam a razão, tocando o espectador em sua sensibilidade e memória coletiva. Além disso, Joly (2012) chama atenção para a importância do olhar do observador, afirmando que

> [...] a significação global de uma mensagem visual é construída pela interação de diferentes ferramentas, de tipos de signos diferentes: plásticos, icônicos, linguísticos. E que a interpretação desses diferentes tipos de signos joga com o saber cultural e sociocultural do espectador, de cuja mente é solicitado um trabalho de associações (Joly, 2012, p. 113).

A obra de Cartier-Bresson exemplifica essa articulação, pois suas fotografias são atravessadas pela sua composição visual intuitiva, de certa forma, assim como pelos eventos históricos do século XX - guerras, revoluções, transformações sociais -, mas que também abrem espaço para interpretações mais universais, ligadas à condição humana já que são carregadas de uma historicidade que amplia sua leitura. Assim, utilizando a metodologia de Joly (2012), a fotografia de Cartier-Bresson revelou-se como uma síntese entre o rigor formal dos signos

plásticos e a potência do real, evidenciando como a imagem pode ser simultaneamente construção estética, documento histórico e experiência afetiva.

A fotografia de Henri Cartier-Bresson é exemplar no modo como captura a complexidade dos acontecimentos humanos em um único e breve instante. Com seu conceito de instante decisivo, o fotógrafo propõe não apenas uma técnica de captura rápida, mas uma filosofia do olhar que busca revelar, na fluidez da vida, configurações simbólicas carregadas de sentido.

Para analisar a força comunicativa de algumas de suas imagens, apoiou-se a perspectiva metodológica de Martine Joly (2012), que propõe a leitura da imagem analisando-a em três signos diferentes: plásticos, icônicos e linguísticos, provocando leituras inter-relacionadas como a denotação (o que a imagem mostra literalmente), a conotação (os sentidos simbólicos e culturais que evoca) e a codificação (os modos de construção da imagem). Tal metodologia permitiu ampliar a compreensão de como Cartier-Bresson constrói narrativas visuais que extrapolam a visualidade e instauram uma comunicação polissêmica.

Essa análise destaca como a interação dos signos icônicos e plásticos nas fotografias de Cartier-Bresson contribui para a construção de significados complexos e multifacetados. A quase ausência de elementos linguísticos nas imagens não limita sua expressividade; ao contrário, amplia o potencial interpretativo, permitindo que o espectador participe ativamente da construção do sentido.

Para esta tese, que busca debater sobre o posicionamento de Henri Cartier-Bresson num possível cenário artístico que esbarra no surrealismo, berço de sua incursão nas artes visuais, mas também busca reconhecer o fotógrafo, acima de tudo, como artista, apresentamos uma estrutura capitular que contempla os seguintes temas: a relação entre a comunicação e a fotografia, aprofundando sobre a relevância da imagem e da fotografia no percurso da trajetória da humanidade; a fotografia e suas diferentes nuances, aproximando a arte e a comunicação através da fotografia; a biografia de Henri Cartier-Bresson contextualizada com suas produções visuais e finalizando com a análise imagética da produção do fotógrafo.

No primeiro capítulo, desenvolvemos um panorama teórico sobre a comunicação compreendida como linguagem e produção de sentido, enfatizando o papel das imagens na constituição de regimes de visibilidade ao longo da história. A fotografia é situada nesse percurso não apenas como técnica de registro, mas como dispositivo cultural que organiza o olhar, constrói narrativas e participa da elaboração simbólica do real. Ao final do capítulo, evidencia-se que a imagem fotográfica não pode ser reduzida à transparência documental, pois opera sempre na articulação entre materialidade, cultura e interpretação.

No segundo capítulo, aprofundamos a discussão sobre a fotografia enquanto campo híbrido, abordando suas categorias históricas e seus atravessamentos entre arte e comunicação. Apresentamos aproximações entre práticas fotográficas e o Surrealismo, bem como situamos o fotojornalismo em seu contexto de consolidação moderna. A análise de dois diferentes fotógrafos ligados ao movimento surrealista permite demonstrar que a fotografia, mesmo quando vinculada ao real, pode instaurar deslocamentos simbólicos e poéticos. Esse percurso fundamenta a hipótese central da tese: a coexistência de dimensões documentais e imaginativas no interior de uma mesma imagem.

No terceiro capítulo, mergulhamos na biografia de Henri Cartier-Bresson, articulando sua formação nas artes plásticas, seu contato com o grupo surrealista nos anos 1930 e sua posterior consolidação no fotojornalismo, culminando na fundação da Magnum Photos. Ao contextualizar sua trajetória, demonstramos que sua prática fotográfica não emerge isoladamente, mas é atravessada por experiências estéticas, intelectuais e políticas que provocam as fronteiras entre arte e documento. Observa-se, especialmente nas obras da década de 1930, a presença mais evidente de procedimentos visuais que dialogam com a sensibilidade surrealista.

No quarto capítulo, realizamos a análise imagética de fotografias selecionadas, com base na metodologia de Martine Joly, examinando os níveis plástico, icônico e conotativo. As análises evidenciam que, embora inseridas no campo do fotojornalismo, as imagens de Cartier-Bresson frequentemente operam por meio da ambiguidade, do fora de campo, da suspensão narrativa e do estranhamento, características que aproximam sua produção de uma poética surrealista. A conclusão da pesquisa indica que sua obra não se deixa enquadrar de forma estanque em categorias fixas: ela habita uma zona liminar onde o rigor documental convive com a potência do imaginário.

Assim, esta tese sustenta que, em Cartier-Bresson, o instante decisivo não captura apenas o acontecimento visível, mas revela a provocação existente entre realidade e imaginário, lugar onde comunicação e arte deixam de se opor para se constituírem mutuamente.

1. CAPÍTULO I - COMUNICAÇÃO, IMAGEM E FOTOGRAFIA

Ao longo do tempo, diversas matrizes teóricas foram desenvolvidas com o intuito de compreender a comunicação como um fenômeno fundante da condição humana, marcado por complexidades, mediações e disputas interpretativas. É a partir desse esforço de compreensão ampliada que a produção imagética se insere como uma dimensão constitutiva da comunicação, não atuando apenas como registros ou ilustrações da realidade, mas participando ativamente dos processos de significação como formas específicas de linguagem, dotadas de códigos, intencionalidades e potências simbólicas próprias, nas quais os sujeitos constroem, percebem e compartilham o mundo social.

Assim como desde os registros visuais da Pré-História até os fluxos incessantes da contemporaneidade digital, as imagens desempenham um papel central na produção de sentido e na mediação das experiências sociais. Se a linguagem visual sempre ocupou um lugar protagonista nos modos de narrar, organizar e interpretar o mundo, no tempo atual sua presença adquire uma potência inédita, impulsionada pela velocidade, pela ubiquidade e pela automatização dos dispositivos técnicos.

Essa centralidade não decorre de uma essência natural da imagem, mas do fato de que toda comunicação humana é construída por meio de sistemas simbólicos historicamente organizados. Como afirma Vilém Flusser (2017, p. 85), “A comunicação humana é um processo artificial. Baseia-se em artifícios, descobertas, ferramentas e instrumentos, a saber, em símbolos organizados em códigos”. Ao compreender a comunicação como processo artificial e codificado, desloca-se a análise da imagem do campo da evidência imediata para o campo da construção cultural: ver passa a ser também decifrar. Nesse sentido, as imagens não apenas representam o mundo, mas operam como estruturas codificadas que organizam a experiência e produzem realidades compartilhadas.

Tal percurso histórico evidencia que, embora as imagens acompanhem a cultura humana desde suas origens, sua ampla circulação e centralidade comunicacional não se desenvolveram de forma simultânea à da linguagem verbal. É nesse sentido que Santaella (2015) destaca que as imagens antecedem historicamente a escrita, estando presentes desde as pinturas rupestres, mas que a constituição de uma verdadeira “galáxia imagética” somente se consolida no século XX, diferentemente da palavra escrita, cuja propagação em larga escala remonta ao século XV, com a invenção da imprensa por Gutenberg.

Entre essas formas visuais, a fotografia ocupa um lugar singular, uma vez que articula, de maneira complexa, técnica, sensibilidade e olhar, produzindo narrativas e sentidos a partir do encontro entre o dispositivo, o fotógrafo e o mundo. Essa articulação não se dá de forma isolada, mas está inserida em um ecossistema midiático em constante transformação, no qual os dispositivos técnicos, os espaços de circulação e as formas de apropriação social das imagens se reconfiguram continuamente. Como observa o autor Renó (2021), “Os processos midiáticos, seus dispositivos, seus espaços e a harmonia dos mesmos com a sociedade contemporânea têm passado por diversas mudanças, expressivas desde o início do século vigente” (Renó, 2021, p. 179), evidenciando que a fotografia, enquanto prática comunicacional, não pode ser compreendida fora das dinâmicas técnicas, culturais e simbólicas que atravessam o campo da comunicação contemporânea.

A fotografia, enquanto linguagem visual, participa ativamente dos processos comunicacionais ao instaurar modos particulares de ver, interpretar e significar o real. Longe de ser um espelho neutro da realidade, a imagem fotográfica resulta de escolhas (espaço, lugar, enquadramento, recorte, tempo, ponto de vista, sensibilidade) que configuram uma tomada de posição diante do mundo. Assim, cada fotografia comunica não apenas o que mostra, mas também como e quando mostra, revelando uma perspectiva situada e atravessada por contextos históricos, culturais e ideológicos.

1.1. A imagem na trajetória da humanidade

A constante e intensa produção imagética, assim como a comunicação através das imagens, permeiam a sociedade humana desde os primeiros registros encontrados na Pré-História. Sendo a protagonista do meio em que se vive, muito do que se sabe e entende sobre o início da civilização aconteceu e acontece através do estudo e da junção de diversos elementos, nos quais as imagens são protagonistas, revelando e oferecendo muito à interpretação da sociedade, assim como no tempo atual, no qual a velocidade e modernização com que se produz imagens é avassaladora.

Ao longo da história, a imagem se constituiu como um dos principais modos de mediação entre o ser humano e o mundo. Desde os primeiros registros visuais produzidos pela humanidade, é possível perceber que a criação de imagens nunca esteve dissociada das necessidades simbólicas, culturais e sociais de cada época. Ao representar o mundo, o ser humano não apenas o reproduz, mas o interpreta, organiza e atribui sentidos, revelando valores, crenças e relações de poder que atravessam o contexto histórico vivido.

As artes visuais, nesse percurso, constituem um campo privilegiado de expressão das transformações sociais, tornando visíveis tanto os imaginários coletivos quanto as disputas que estruturam a vida em sociedade, pois “A produção de imagens jamais é gratuita e, desde sempre, as imagens foram fabricadas para determinados usos, individuais ou coletivos” (Aumont, 1993, p. 78). Nesse sentido, a imagem deve ser compreendida como um dispositivo cultural atravessado por intencionalidades, regimes de visibilidade e condições históricas específicas de produção e circulação. Longe de operar como mero reflexo do real, ela participa ativamente da construção de simbologias, organizando percepções, hierarquizando acontecimentos e instituindo modos de ver que influenciam a experiência social. Assim, ao analisar produções visuais, não se trata apenas de identificar seus conteúdos representados, mas de investigar os sistemas simbólicos que as sustentam, os enquadramentos que selecionam o visível e as ausências que também produzem significado.

Mas muitos questionamentos surgem sobre a função da imagem na sociedade. Ela serve apenas para representar o mundo ou participa ativamente da sua construção simbólica? Ao mediar nossa relação com o real, estaria a imagem revelando verdades ou produzindo versões possíveis da realidade? E, diante de sua circulação massiva, quem define os sentidos que ela sustenta e legitima?

Nessa perspectiva, compreender também a função social da imagem implica reconhecer que sua produção não se limita a finalidades práticas ou instrumentais, mas se ancora, sobretudo, em sua inserção no campo do simbólico, dimensão que sustenta sua capacidade de intermediar a relação entre o sujeito e o mundo que o circunda, como assinala Aumont (1993) ao afirmar que “[...] uma das razões essenciais da produção das imagens: a que provém da vinculação da imagem em geral com o domínio do simbólico, o que faz com que ela esteja em situação de mediação entre o espectador e a realidade” (Aumont, 1993, p. 78).

Sendo assim, as primeiras manifestações visuais, como pinturas e inscrições em paredes de cavernas, revelam a tentativa humana de compreender e narrar a própria existência, tanto que nas sociedades pré-históricas, as representações visuais não se restringiam a um caráter decorativo ou estético, mas estavam profundamente vinculadas a rituais, crenças, modos de organização social e tentativas de compreensão da natureza e do desconhecido.

Podemos afirmar que “[...] a arte em sua origem foi magia, foi um auxílio mágico à dominação de um mundo real inexplorado. A religião, a ciência e a arte eram combinadas, fundidas, em uma forma primitiva de magia, na qual existiam em estado latente” (Fischer, 1987, p. 19), assim, a imagem, nesse contexto, operava como linguagem simbólica capaz de registrar

experiências, transmitir conhecimentos e fortalecer vínculos coletivos, mesmo antes da sistematização da escrita.

Com o desenvolvimento das primeiras civilizações, as imagens passaram a ocupar espaços cada vez mais estruturados na vida social. Como, por exemplo, no Egito Antigo, na Mesopotâmia e nas culturas clássicas, a visualidade assumiu funções políticas, religiosas e pedagógicas, sendo utilizada para afirmar poder, construir narrativas míticas e legitimar ordens sociais. Esculturas, murais, relevos e inscrições visuais organizavam não apenas a memória coletiva, mas também os modos de ver e compreender o mundo, reforçando a direção da imagem como instrumento de comunicação e controle simbólico. Quem produzia essas imagens? Para quem elas eram destinadas? E quais sentidos eram legitimados ou silenciados nesse processo? São questionamentos que ainda podemos fazer na contemporaneidade.

Na Idade Média, a imagem continuou a desempenhar papel fundamental, especialmente em contextos nos quais o acesso à leitura e à escrita era restrito aos representantes do poder. As imagens religiosas, presentes em igrejas, manuscritos e vitrais, funcionavam como mediadoras do conhecimento e da fé, traduzindo visualmente narrativas complexas e ensinamentos morais. Nesse período, a imagem reafirma sua potência comunicacional ao atuar como ponte entre o visível e o invisível, o terreno e o espiritual, evidenciando sua capacidade de produzir sentidos para além da linguagem verbal, portanto “Esse papel mágico da arte foi progressivamente cedendo lugar ao papel de clarificação das relações sociais, ao papel de iluminação dos homens em sociedades que se tornavam opacas, ao papel de ajudar o homem a reconhecer e transformar a realidade social” (Fischer, 1987, p. 19).

O Renascimento marca um momento decisivo na história da linguagem visual, ao reposicionar o ser humano no centro da representação como fez o artista italiano Leonardo da Vinci em sua obra “O homem vitruviano”, de 1940, aprofundando, assim, as investigações sobre perspectiva, proporção, luz e espaço. A imagem passa a dialogar de forma mais direta com a curiosidade e a observação sobre a realidade, incorporando avanços científicos e técnicos que ampliam sua capacidade de representar o mundo visível.

Esse movimento inaugura novas formas de olhar, nas quais a imagem não apenas reflete a realidade, mas também a constrói a partir de escolhas, enquadramentos e interpretações humanas. Com o advento da modernidade e, posteriormente, da Revolução Industrial, a produção de imagens se intensifica e se diversifica. A circulação de gravuras, ilustrações, cartazes e, mais tarde, imagens técnicas, mediadas por novos dispositivos, amplia o alcance da comunicação visual e transforma as relações entre os produtores e os receptores. A imagem passa a integrar os meios de comunicação de massa, assumindo papel fundamental na formação

de opiniões, imaginários sociais e identidades coletivas, ao mesmo tempo em que se torna cada vez mais passível de reprodução e disseminação.

No século XX, as transformações tecnológicas e midiáticas provocam uma verdadeira reconfiguração dos regimes de visualidade. A imagem passa a coexistir com múltiplos dispositivos, suportes e linguagens, tornando-se elemento estruturante das experiências cotidianas. O ser humano, nesse contexto, não apenas consome imagens, mas produz, compartilha e ressignifica o mundo imagético de maneira contínua, participando ativamente dos processos de comunicação e da construção de sentido em seu tempo histórico. Diante desse cenário, como compreender os sentidos produzidos em meio ao excesso de imagens? Que critérios orientam o olhar em um campo visual saturado?

Esse cenário contemporâneo impõe novos desafios à compreensão da imagem enquanto linguagem. A aceleração dos fluxos visuais, a multiplicação de imagens e a sobreposição de contextos e temporalidades exigem um olhar crítico capaz de compreender não apenas o que é mostrado, mas como, por quem e para quem. A imagem, longe de ser neutra, passa a operar em campos de disputa simbólica, nos quais os sentidos são negociados, reforçados ou deslocados constantemente.

Assim, no decorrer histórico do ser humano, a imagem se apresenta como um elemento estruturante da vida social, atravessando culturas, épocas e tecnologias. Produzida pelo ser humano, interpretada por ele e constantemente ressignificada, a imagem revela tanto modos de ver o mundo quanto formas de existir nele. Compreender esse percurso histórico é fundamental para avançar em uma reflexão mais específica sobre a imagem na forma da fotografia, suas particularidades e seu papel singular nos processos comunicacionais contemporâneos.

Para além de seu papel como forma de comunicação, a imagem se constituiu historicamente como um dispositivo de memória e de relação com o tempo, uma vez que, ao produzir imagens, o ser humano não busca apenas registrar o mundo tal como ele se apresenta, mas suspender o instante, fixar o efêmero e resistir ao esquecimento, organizando narrativas possíveis sobre o passado. Nesse movimento, as imagens não preservam o tempo tal como ele foi, mas o reelaboram continuamente, construindo permanências, lacunas e deslocamentos que revelam tanto aquilo que se deseja lembrar quanto o que permanece ausente. A memória visual, assim, se apresenta atravessada por escolhas, enquadramentos e silêncios, evidenciando que lembrar por meio das imagens é também interpretar, selecionar e ressignificar a experiência vivida, reafirmando o caráter profundamente interpretativo de toda imagem.

A imagem se articula de maneira indissociável ao corpo e à experiência sensível, uma vez que ver não é um ato neutro, mas um gesto corporal, situado e atravessado por múltiplos

sentidos. Percepção, emoção e imaginação se entrelaçam no encontro com a imagem, ativando processos que envolvem tanto quem a produz quanto quem a observa e quem nela é representado. Esses corpos participam de um mesmo campo de forças simbólicas, no qual a experiência estética amplia as possibilidades de compreensão do real e é nesse sentido que a arte atua como mediação sensível e crítica da experiência humana, pois, como afirma Fischer (1987, p. 57), "a arte capacita o homem para compreender a realidade e o ajuda não só a suportá-la como a transformá-la, aumentando-lhe a determinação de torná-la mais humana e mais hospitaleira para a humanidade".

Longe de atuar apenas no plano da razão, o campo imagético mobiliza afetos, convoca o olhar e produz impactos que escapam à lógica discursiva linear, de modo que essa dimensão sensível amplia sua potência comunicacional e reforça o papel das imagens na constituição das subjetividades e dos modos de estar no mundo.

Reconhecer a imagem como linguagem, prática social e forma de pensamento implica compreender seu papel estruturante nos processos comunicacionais e na organização simbólica das sociedades. Ao longo da história, as imagens atravessaram disputas discursivas, relações de poder e modos de existir, não apenas comunicando verdades possíveis, mas também produzindo realidades, instaurando visibilidades e silenciando outras experiências.

Assumir a imagem nessa perspectiva exige considerá-la em sua dimensão política, ética e simbólica, entendendo que produzir, interpretar e fazer circular imagens são ações que intervêm diretamente na construção das narrativas compartilhadas. É a partir desse percurso que se torna possível avançar para uma reflexão mais específica sobre a fotografia, entendida como uma imagem técnica que intensifica as tensões entre realidade, memória, tempo, criação e representação no interior da comunicação contemporânea.

1.2. A imagem técnica: a fotografia e o fotojornalismo

A elaboração de formas visuais durante a experiência humana constituiu um meio essencial de mediação simbólica entre o sujeito e o mundo, permitindo não apenas representar o que se via, mas estruturar sentidos, organizar o pensamento e compartilhar experiências coletivas. Muito antes da sistematização da linguagem escrita, os gestos imagéticos já operavam como dispositivos de conhecimento, memória e transmissão cultural, evidenciando que a visualidade sempre ocupou um lugar central na constituição das sociedades humanas, e nesse sentido, a produção visual jamais pode ser compreendida como um espelho neutro da realidade, mas como uma prática atravessada por escolhas, convenções e disputas simbólicas.

Com a modernidade, o universo das imagens passou por transformações decisivas, profundamente relacionadas ao avanço das ciências e à consolidação de uma racionalidade técnica orientada pela mensuração, pelo cálculo e pela observação sistemática do real. A linguagem visual deixa de estar vinculada apenas ao gesto manual e passa a ser mediada por dispositivos que automatizam e programam a produção do visível, alterando não apenas a forma das representações, mas também sua circulação e seu estatuto cultural.

Nesse contexto, como observa Flusser (2008), vivenciamos uma revolução cultural da qual somos simultaneamente participantes e afetados, marcada pela ascensão das imagens técnicas, como fotografias, filmes e imagens eletrônicas que passam a ocupar o lugar antes central dos textos lineares na transmissão de informações.

O desenvolvimento da óptica, aliado às pesquisas em química e física, criou as condições favoráveis para que a imagem deixasse de ser exclusivamente fruto da habilidade manual e passasse a depender de dispositivos capazes de automatizar o processo de registro visual. Nesse contexto, emerge uma pergunta central: o que acontece com a imagem quando ela passa a ser produzida por uma máquina? E, ainda, como se reorganizam as noções de autoria, intencionalidade e verdade quando o gesto humano parece ceder lugar ao funcionamento técnico do aparelho? Se a imagem deixa de ser o resultado direto da mão para se constituir a partir de um programa técnico, não se altera apenas seu modo de produção, mas também os regimes de crença que a sustentam e os sentidos que lhe são atribuídos socialmente.

A invenção da fotografia, no século XIX, inscreve-se diretamente nesse cenário de transformações. Experimentos como os de Joseph Nicéphore Niépce, responsável pela primeira imagem fixada de forma permanente em uma superfície, e os desdobramentos realizados por Louis Daguerre com o daguerreótipo, ou por William Henry Fox Talbot com o calótipo, marcam momentos decisivos na história da visualidade. Esses inventores não apenas criaram novos dispositivos técnicos, mas inauguraram uma forma inédita de relação entre imagem, tempo e realidade.

A fotografia passou, então, a ser compreendida socialmente como um registro direto do mundo visível, sustentada por processos físico-químicos que pareciam garantir sua aderência ao mundo real. Essa crença na objetividade da imagem fotográfica responde a uma demanda histórica por evidências, documentos e provas, característica de uma sociedade que valorizava o progresso científico e a racionalização do conhecimento naquele momento. Contudo, até que ponto essa suposta transparência da fotografia resiste a uma análise mais atenta sobre os seus modos de produção?

Mesmo mediada por aparelhos, a imagem fotográfica não elimina a presença do sujeito, mas desloca sua atuação para novas instâncias. O olhar que enquadra, o instante que é escolhido, a posição da câmera e as condições de luz evidenciam que a fotografia resulta sempre de uma articulação entre técnica, intenção e contexto. Assim, longe de ser um simples reflexo do mundo, a fotografia se constitui como uma construção simbólica, atravessada por valores estéticos, culturais e ideológicos próprios de seu tempo, pois "Toda imagem produzida se insere necessariamente na correnteza das imagens de determinada sociedade, porque toda imagem é resultado de codificação simbólica fundada sobre código estabelecido" (Flusser, 2008, p. 19).

A consolidação da fotografia amplia de maneira significativa a circulação das imagens, modificando as formas de registro do cotidiano, da ciência, da história e da vida privada. Retratos, paisagens, documentos científicos e registros urbanos passam a compor um vasto arquivo visual que redefine as relações com a memória e com o passado. Ao fixar instantes e torná-los passíveis de reprodução, a fotografia reorganiza a experiência temporal, criando novas possibilidades de permanência, mas também novos critérios de esquecimento.

No plano social, essa proliferação imagética altera profundamente os modos de percepção e de construção do imaginário coletivo, pois a fotografia contribui para a formação de narrativas sobre nações, conflitos, sujeitos e acontecimentos, participando ativamente da produção de consensos e da legitimação de discursos. Que imagens passam a representar uma sociedade? Quais permanecem à margem? E quais interesses atravessam essas escolhas visuais?

Ao longo do século XX, com a expansão dos meios de comunicação e o aperfeiçoamento técnico dos dispositivos fotográficos, a imagem técnica se consolida como elemento estruturante da cultura visual contemporânea. A fotografia deixa de ser apenas um instrumento de registro para assumir um papel decisivo na constituição das sensibilidades modernas, influenciando práticas artísticas, jornalísticas e comunicacionais, ao mesmo tempo em que estreita as fronteiras entre documento e ficção.

O jornalismo moderno consolida-se no século XIX com a expansão da imprensa periódica e com a crescente urbanização das sociedades industriais. A partir do momento em que a fotografia passa a integrar os jornais, especialmente no início do século XX, com os avanços na reprodução gráfica, o relato textual deixa de ser a única mediação possível dos acontecimentos. O fotojornalismo nasce dessa articulação entre técnica, circulação massiva e demanda social por ver o mundo e a fotografia passa a testemunhar guerras, transformações urbanas, eleições, catástrofes e também cenas banais do cotidiano, estruturando uma pedagogia do olhar: aprendemos a reconhecer o que é "notícia" também pela forma como ela se apresenta

visualmente. É nesse contexto que o fotojornalismo se afirma não apenas como recurso ilustrativo, mas como campo específico de produção de conhecimento sobre o real, com linguagem, ética e modos próprios de intervenção. Como sintetiza o autor Sousa (2004)

> O fotojornalismo é uma atividade singular que usa a fotografia como um veículo de observação, de informação, de análise e de opinião sobre a vida humana e as consequências que ela traz ao Planeta. A fotografia jornalística mostra, revela, expõe, denuncia, opina. Dá informação e ajuda a credibilizar a informação textual (Sousa, 2004, p. 9).

No cotidiano contemporâneo, o fotojornalismo se manifesta de maneira ainda mais diversificada. Basta observar a cobertura de enchentes em grandes cidades, de manifestações políticas, de conflitos internacionais ou mesmo de eventos esportivos: as imagens publicadas nos portais digitais frequentemente antecedem a leitura da matéria, "Afinal, em espaços jornalísticos digitais encontramos, de maneira cada vez mais frequente, quase uma dependência, senão uma parceria espacial e narrativa, que coloca a fotografia em destaque ao apresentar uma notícia" (Renó, 2021, p. 182).

Em muitas situações, é a fotografia que define o tom da recepção, uma rua alagada vista de cima por drone, o rosto exausto de um profissional da saúde após um plantão, a expressão de surpresa de um candidato no momento da apuração dos votos. Que enquadramentos são escolhidos para representar um protesto: a multidão ou o confronto? Que rostos simbolizam uma crise econômica? O fotojornalismo, ao selecionar instantes e sujeitos, participa da construção de narrativas sociais e da delimitação do que merece visibilidade e atenção.

Na contemporaneidade, entretanto, o campo se reconfigura diante da velocidade digital e da produção massiva de imagens por dispositivos móveis. Cidadãos registram acontecimentos antes mesmo da chegada das equipes profissionais; vídeos e fotografias circulam em redes sociais e, posteriormente, são incorporados por veículos de imprensa. Essa dinâmica amplia o acesso à produção de imagens, mas também provoca questionamentos sobre os critérios de verificação, ética e credibilidade. Em um ambiente saturado de registros visuais, qual é o papel do fotojornalista? Talvez resida justamente na capacidade de contextualizar, interpretar e construir sentido a partir do excesso imagético. Assim, mais do que registrar fatos, o fotojornalismo contemporâneo é chamado a mediar realidades, negociar versões e refletir criticamente sobre os próprios regimes de visibilidade que ajuda a consolidar.

No século XXI, esse campo é tensionado pela chamada pós-fotografia, conceito amplamente associado a Joan Fontcuberta, que problematiza a abundância, a manipulação digital e a circulação instantânea das imagens em rede. A lógica algorítmica das plataformas, a

edição por softwares acessíveis e a viralização nas redes sociais alteram profundamente o estatuto de credibilidade da fotografia jornalística. Imagens de protestos, guerras ou desastres naturais circulam em tempo real, muitas vezes produzidas por cidadãos comuns, embaralhando as fronteiras entre profissional e amador, documento e performance, informação e espetáculo. Como observa Fontcuberta (2011), "esto nos sumerge en un mundo saturado de imágenes: vivimos en la imagen, y la imagen nos vive y nos hace vivir", indicando que não apenas produzimos imagens, mas passamos a existir socialmente através delas. Nesse contexto, "hoy todos producimos imágenes espontáneamente como una forma natural de relacionarnos con los demás", e a pós-fotografia se configura como um novo idioma compartilhado, capaz de redefinir as dinâmicas de visibilidade pública.

É nesse ambiente de saturação que o fotojornalismo precisa reafirmar sua função crítica. Se, no século XX, a fotografia impressa consolidava versões relativamente estáveis dos fatos, hoje ela disputa atenção em um fluxo contínuo de imagens que se sobrepõem e se contradizem. A questão já não é apenas "o que aconteceu?", mas "quem produz a imagem?", "em que contexto ela circula?" e "quais regimes de visibilidade ela reforça ou desestabiliza?". Nesse sentido, como propõe Denis Renó (2021), a ideia de pós-fotografia sustenta a consolidação da chamada "pós-fotorreportagem", entendida como uma "[...] reportagem jornalística construída em alicerces imagéticos, onde a fotografia assume protagonismo em um cenário compartilhado com o audiovisual, a iconografia, o mapa interativo e o infográfico" (Renó, 2021, p.186). A fotografia jornalística, portanto, não desaparece: ela se reconfigura. Permanece como campo privilegiado para observar as tensões entre técnica, poder e imaginação, mas agora inserida em um ecossistema híbrido e multimodal, em que documento e construção simbólica se entrelaçam de maneira ainda mais complexa e visível.

Compreender a invenção da câmera fotográfica, o surgimento da fotografia e seus desdobramentos na sociedade implica situá-los em um processo histórico mais amplo, no qual as transformações técnicas, sociais e epistemológicas reconfiguram os modos de ver e de significar o mundo. A fotografia não inaugura a história das imagens, mas herda suas questões centrais, representação, verdade, autoria, poder, e as radicaliza sob a mediação de um dispositivo técnico que altera a própria relação entre sujeito, máquina e realidade. Ao intensificar essas reconfigurações, a imagem fotográfica torna-se um espaço privilegiado de disputa simbólica e de produção de sentido. É nesse horizonte que se abre a possibilidade de examinar os movimentos artísticos e os fotógrafos que problematizaram criticamente tais transformações, conduzindo-nos à reflexão sobre o Surrealismo e seus desdobramentos no campo fotográfico, onde documento e imaginação passam a coexistir em fricção produtiva.

2. CAPÍTULO II – A FOTOGRAFIA E SUAS NUANCES: APROXIMAÇÕES ENTRE A ARTE E A COMUNICAÇÃO

A fotografia, desde sua invenção no século XIX, revelou-se uma linguagem complexa capaz de transitar entre diferentes campos do saber e da criação. Encontrada entre o registro técnico e a expressão poética, ela ocupa uma posição singular na cultura visual contemporânea, mobilizando tanto procedimentos comunicacionais quanto estéticos. Neste capítulo, propõe-se uma reflexão sobre as múltiplas nuances da fotografia, a partir de uma perspectiva que aproxima os campos da arte e da comunicação.

Tal abordagem busca evidenciar como a imagem fotográfica, ao mesmo tempo em que documenta e informa, também interpreta, sensibiliza e provoca. Ao articular esses dois domínios, o artístico e o comunicacional, ampliou-se a compreensão de que a fotografia opera como forma de mediação simbólica e produção de sentidos, especialmente em práticas autorais como as do fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson.

Essa discussão se ancora em uma compreensão mais ampla das imagens na história da humanidade, reconhecendo que o protagonismo das formas visuais acompanha a trajetória social desde seus primeiros registros. A produção e a circulação de imagens acompanham a experiência da vida humana, constituindo um eixo central na construção e na transmissão do conhecimento, pois grande parte do que se compreende sobre o início das civilizações e sobre os diferentes períodos históricos decorre da análise de vestígios visuais que, articulados a outros elementos culturais, oferecem matéria fundamental para interpretar os modos de vida, os valores e as estruturas sociais ao longo do tempo.

É inevitável e incontestável que vivemos imersos em representações imagéticas e como elas fazem a mediação da nossa relação com o mundo, construindo e reconstruindo simbologias e oferecendo sentido à existência. Como pensar em uma sociedade sem imagens? É possível imaginar um mundo sem imagens?

O teórico de cinema, escritor e professor Jacques Aumont (1993) ainda nos traz reflexões sobre a sua prática e seus estudos sobre o destino da imagem e a sociedade, afirmando que “É banal falar de ‘civilização da imagem’, mas essa expressão revela bem o sentimento generalizado de se viver em um mundo onde as imagens são cada vez mais numerosas, mas também cada vez mais diversificadas e mais intercambiáveis” (Aumont, 1993, p. 14).

O tempo todo estamos lidando e nos relacionando com imagens produzidas em diferentes formas, linguagens e dispositivos, provocando nossa sensorialidade e nos fazendo

consumir produtos recheados de sentido estabelecidos por quem os produz. Além desse fato, estamos atualmente, e recorrentemente, constatando a avassaladora velocidade e presente modernização com que se produzem as imagens, e é mais do que necessária a consciência e o estudo da relação de poder que as imagens apresentam sobre a nossa vida.

Se desde os registros pré-históricos, a imagem simboliza a existência humana, como seremos vistos no futuro? Qual será o conceito estabelecido sobre a nossa produção imagética? O que nossas imagens atuais contarão sobre a humanidade no futuro? São questões que surgem, já que é sabido que o conceito de arte estabelecido, pelo que hoje conhecemos sobre os registros rupestres da pré-história, aconteceu a partir dos pensamentos e reflexões de sociedades muitos anos à frente. Se refletirmos sobre nosso mundo contemporâneo, em que, com um simples toque numa tela digital sensível, já se produz imagens e são reproduzidas e disparadas numa velocidade surpreendente, como seremos vistos e conceituados?

A partir desses questionamentos podemos aproximar os dois campos de estudo que são extremamente congruentes, mas que também levantam abordagens diferentes na sociedade: a fotografia e as artes visuais. Com o reconhecimento e a praticidade oferecida pela produção fotográfica, muito se questiona se é um produto comercial ou advém de uma liberdade criativa. Mas é questionável se um pode se eximir do outro.

> A fotografia pode ser um espelho do mundo ou se aprofundar, explorando a complexidade da psicologia e das emoções humanas. Pode capturar um momento fugaz ou marcar a passagem lenta do tempo. Ao longo de sua existência de quase 200 anos, desenvolveu-se mais rápido do que qualquer outra arte visual (Smith, 2018, p. 06).

Se, em períodos anteriores, o fazer artístico estava fortemente vinculado à expressão individual do artista e à responsabilidade de representar o real por meio de técnicas manuais que exigiam tempo, habilidade e recursos específicos, a invenção da câmera fotográfica altera profundamente essa dinâmica. Já não eram mais necessários muitos recursos, ferramentas, espaço e principalmente tempo para se retratar algo, se apropriar e produzir uma imagem: o dispositivo técnico não apenas agilizou o processo de produção da imagem, como também deslocou o papel do artista, que passou a operar entre a escolha, o enquadramento e a interpretação do instante, em vez de depender exclusivamente da elaboração manual da cena.

Essa mudança repercute diretamente na concepção de arte a partir da modernidade, cedendo lugar às muitas experimentações formais e inquietações estéticas que antes eram subordinadas às necessidades e convenções mais pontuais sobre a representação, e, assim, com

a consolidação da fotografia, especialmente no início do século XX, essa transformação se intensifica.

Diferentes movimentos artísticos e correntes do design incorporam o meio fotográfico como campo de investigação visual, explorando suas possibilidades técnicas e expressivas. Ao mesmo tempo, sua dimensão comercial se expande, primeiro no contexto da imprensa e, posteriormente, nos universos emergentes da moda e da publicidade, criando um trânsito constante entre produção artística e mercado.

Como observa Smith (2018), essa multiplicidade de usos fez com que fotógrafos transitassem entre projetos autorais e demandas comerciais, muitas vezes financiando suas investigações pessoais por meio de trabalhos encomendados, enquanto produções inicialmente vinculadas ao fotojornalismo ou à publicidade passavam a ser reconhecidas como arte. Nesse cenário, a fotografia consolida-se como linguagem híbrida, situada na intersecção entre expressão estética, documentação e circulação mercadológica.

Entendendo a fotografia como uma linguagem artística visual é possível constatar a influência e a aproximação entre os universos da fotografia e artes visuais em diferentes produções. A partir da contextualização histórica sobre os estudos e as experiências desenvolvidas em diferentes áreas do conhecimento até à invenção das primeiras ferramentas para a obtenção das imagens, e sua popularização enquanto câmera fotográfica e diferentes dispositivos criados ao longo do tempo, observamos como a experiência enquanto artista tem influências na produção fotográfica jornalística, revelando fatos e subjetividades no desenvolvimento das narrativas imagéticas. Como pontua a escritora Susan Sontag (2004), ao introduzirem novas formas de organizar e interpretar o visível, as fotografias reconfiguram nossos critérios sobre aquilo que merece atenção e sobre o que consideramos legítimo observar.

Elas estruturam um repertório visual que orienta a percepção e, mais do que isso, estabelecem modos de relação com o mundo, delineando não apenas uma gramática do olhar, mas também princípios éticos que condicionam a maneira como vemos e somos implicados pelo que é visto. E “Por fim, o resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça – como uma antologia de imagens” (Sontag, 2004, p. 13).

A experiência e o repertório dos fotógrafos enquanto produtores e influenciadores do seu meio através das imagens, assim como as transformações no ecossistema em que está inserido em seu tempo histórico, são fatores fundamentais para o desenvolvimento constante, assim como a compreensão de suas construções das narrativas imagéticas.

"O relacionamento da fotografia com a arte variou entre uma aliança mutuamente benéfica e uma hostilidade aberta" (Smith, 2018, p. 31), portanto, é relevante observar e evidenciar as relações existentes entre as artes visuais e a fotografia, entendendo-a como uma linguagem visual e expandindo as áreas de conhecimento além da produção e veiculação de imagens que sobrecarregam o nosso mundo contemporâneo.

2.1. O encontro da arte, do Surrealismo e da fotografia

A relação entre arte, Surrealismo e fotografia se constrói a partir de um terreno comum: a necessidade humana de representar, interpretar e transformar a realidade. A arte, enquanto forma de conhecimento e expressão, sempre ultrapassou a mera reprodução do visível, buscando traduzir dimensões simbólicas, afetivas e subjetivas da experiência. Nesse percurso histórico, o Surrealismo emerge como um momento de desdobramento decisivo, ao propor a superação da lógica racional e ao reivindicar o inconsciente como fonte legítima de criação. Mais do que um estilo, o movimento articulou uma postura crítica diante de um mundo marcado pela devastação da guerra e pela descrença nas estruturas tradicionais de sentido.

Ao deslocar o interesse artístico para o acaso, para o sonho e para as associações inesperadas, os surrealistas ampliaram as possibilidades de compreensão do real, sugerindo que a realidade ultrapassa aquilo que pode ser apreendido pela razão. Dessa forma, a experiência estética passa a ser entendida como um processo de descoberta, no qual o invisível, o contraditório e o estranho também participam da construção de sentido.

Inserida nesse contexto, a fotografia ocupa uma posição singular, pois inicialmente ela foi associada à objetividade e ao registro mecânico do real, portanto, parecia, à primeira vista, distanciar-se dos princípios surrealistas. Contudo, justamente por sua condição técnica e por seu estatuto ambíguo entre documento e construção, a fotografia revelou-se um campo fértil para a experimentação. Ao explorar enquadramentos inusitados, sobreposições, manipulações de negativos e jogos de duplicação, fotógrafos passaram a questionar a ideia de realidade fixa, evidenciando que toda imagem é também interpretação e recorte. Assim, a câmera deixa de ser apenas instrumento de reprodução e torna-se um meio de invenção criativa.

O encontro entre Surrealismo e fotografia, portanto, não se dá por oposição, mas por convergência conceitual. Se o movimento surrealista buscava libertar a criação das amarras da razão e acessar camadas profundas do inconsciente, a fotografia oferecia mecanismos concretos para desestabilizar a percepção habitual do mundo. O automatismo, o acaso e o estranhamento,

elementos caros ao Surrealismo, encontraram na prática fotográfica possibilidades técnicas de realização, transformando o ato de fotografar em experiência poética e investigativa.

2.1.1. A arte

A pesquisa sobre a relevância da arte na trajetória da humanidade pode estar desgastada devido a uma série de razões complexas em seus contextos históricos. No cenário contemporâneo, a saturação de informações e a rápida evolução da tecnologia muitas vezes desviam a atenção do público sobre uma apreciação artística mais cuidadosa e aprofundada, as habilidades que se necessitam às artes são naturalmente negligenciadas em razão da sociedade industrial e tecnológica, como se isso não estivesse relacionado com as artes e sua relação com a humanidade. Além disso, a sociedade moderna muitas vezes valoriza resultados tangíveis e imediatos, relegando a apreciação e a leitura da arte a um segundo plano.

A falta de compreensão (ou a compreensão superficial) sobre o papel intrínseco que a arte desempenha na expressão cultural e na exploração de questões profundas da humanidade também pode contribuir para essa percepção desgastada. Para revitalizar o interesse na relevância da arte, é crucial reexaminar e comunicar de maneira eficaz como a arte continua a ser uma força vital que promove a reflexão, a conexão humana e a compreensão do mundo que nos cerca.

Sendo necessária à condição humana e constitutiva de seu modo de conhecer, desde os primórdios da experiência pré-histórica, quando sequer existia a noção de arte tal como hoje a compreendemos, a expressão e a simbolização do mundo eram elaboradas por meio de linhas, formas e texturas inscritas nas superfícies disponíveis, configurando gestos visuais que já revelavam a necessidade de organizar, comunicar e dar sentido à experiência vivida.

Se, desde então, a imagem se apresenta como meio fundamental de compreensão e construção da realidade, até que ponto as transformações técnicas e históricas posteriores, como a fotografia e as vanguardas modernas, redefinem não apenas as formas de representação, mas o próprio modo humano de ver e existir no mundo?

Nesse sentido, a provocação de Ernst Gombrich (2013, p. 21), ao afirmar que “[...] aquilo a que chamamos Arte não existe. Existem apenas artistas”, desloca a reflexão do conceito abstrato para a ação humana concreta, lembrando-nos de que cada transformação histórica da arte é, antes de tudo, resultado de sujeitos que, em seu tempo, reinventam modos de olhar, representar e significar o mundo.

Sendo a arte um reflexo da experiência humana, uma forma de conexão e uma ferramenta para a exploração e transformação do mundo interior e exterior, sua importância e necessidade para a humanidade são evidentes em sua capacidade de inspirar, educar, curar, simbolizar, mediar e modificar, tornando-a uma parte vital de nossa existência cultural e emocional. Portanto, como compreender as mudanças em seus modos de produção e circulação sem considerar as transformações históricas que também redefinem nossa sensibilidade, nossas relações e nossa forma de habitar o mundo?

Ao longo do desenvolvimento da história da humanidade é indiscutível que a arte desempenha um papel fundamental e impactante nas diferentes áreas da vida em razão de ter permitido e, segue permitindo, que as pessoas comuniquem suas ideias, suas emoções, seus pensamentos e suas diferentes perspectivas em relação ao mundo em que vive, de forma única, individual e coletiva, transformando, representando e simbolizando a experiência humana em suas variadas áreas do conhecimento, abordando valores estéticos, culturais e filosóficos através da reflexão crítica em sua coletividade.

Pode-se dizer que a arte é uma expressão imprescindível para a sociedade devido a ela ser creditada a transcendência de barreiras linguísticas, culturais e temporais, permitindo que as pessoas expressem emoções, ideias e experiências de maneiras profundas e significativas. É um meio de aproximação e, também, de quebra de barreiras em função da sensibilidade, pois pode-se afirmar que é no encontro da obra de arte que a leitura de mundo acontece e se amplia, oferecendo oportunidade de sensibilização e transformação do contexto histórico.

Tanto que é pontuado que “A arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo como o todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e ideias ” (Fischer, 1987, p.13). Enquanto linguagem simbólica que articula experiências individuais e coletivas, a arte constitui um espaço de elaboração sensível do mundo vivido, permitindo que sujeitos e grupos expressem perspectivas próprias e questionem discursos naturalizados pelas estruturas de poder e pelos sistemas midiáticos. Ao mesmo tempo em que favorece o exercício da criatividade e da liberdade expressiva, ela amplia o horizonte de compreensão da realidade, contribuindo para o desenvolvimento cultural e intelectual das sociedades.

Sua relevância, portanto, não se restringe à dimensão subjetiva, mas projeta-se no âmbito social, na medida em que cria condições para que diferentes vozes circulem e disputem sentidos. Nesse contexto, pode-se compreender a arte como resposta a uma inquietação constitutiva da condição humana: o desejo de ultrapassar os limites da individualidade e alcançar uma experiência mais ampla e significativa de existência. Como argumenta Ernst

Fischer (1987), o ser humano aspira a uma plenitude de vida que transcenda a fragmentação imposta por sua condição singular, “uma plenitude na direção da qual se orienta quando busca um mundo mais compreensível e mais justo, um mundo que tenha significação” (Fischer, 1987, p. 12). A arte, ao oferecer formas de simbolizar e compartilhar essa busca, torna-se meio privilegiado de ampliação da experiência humana e de construção de sentidos coletivos.

Criamos, somos criados e vivemos em uma sociedade totalmente imagética, já que desde o início da existência da humanidade é sabido que os relacionamentos são construídos através de símbolos, códigos e imagens que se transformam ao longo do tempo. Aprendemos a exercitar a habilidade de interpretação e oferecemos significados às imagens que nos rodeiam constantemente, comportamento esse que repetimos diariamente sem termos total lucidez do motivo e do modo como o fazemos, sendo que dependemos totalmente disso para nos situarmos no mundo que vivemos e construímos constantemente.

Em todo nosso entorno, para onde olharmos, reconheceremos a composição de linhas, formas e cores presentes em diferentes suportes e daremos significados a isso, diferentes interpretações de sentido dependendo da cultura em que estamos inseridos. Recriamos, observamos, consumimos e somos expostos a diferentes produções imagéticas ao longo do tempo e a maioria delas situamos no campo artístico, entendemos como arte.

A arte acompanha a trajetória da humanidade de modo inseparável dos processos culturais, sociais, educativos, científicos e tecnológicos que configuram cada época, e ao pensá-la como produção humana, implica reconhecê-la como prática situada, atravessada por seu tempo, por suas condições materiais e por suas disputas simbólicas; forma, conteúdo e função não operam de maneira isolada, mas se inter-relacionam continuamente. Não há, portanto, como concebê-la fora do contexto que a produz e a legitima, pois ela se constitui no interior das dinâmicas sociais que, simultaneamente, influencia e é por elas transformada.

Nessa perspectiva, Ernst Fischer (1987) compreende a arte como uma necessidade estrutural da experiência humana, entendendo-a como um meio pelo qual o sujeito busca equilíbrio em relação ao mundo que o cerca. Ao afirmar que a arte funciona como um “substituto da vida”, o autor sugere que ela responde à impossibilidade de um ajustamento pleno e permanente entre indivíduo e realidade, razão pela qual sua presença se mantém constante ao longo da história. Assim, mais do que um adorno cultural, a arte se revela como dimensão indispensável da existência social, permanecendo necessária enquanto houver tensões entre o homem e o mundo que habita: “a arte não só é necessária e tem sido necessária, mas igualmente que a arte continuará sendo sempre necessária” (Fischer, 1987, p. 11).

Ao pensarmos na trajetória pela qual a humanidade construiu sua história, é visível que as imagens construídas pela arte apresentam características próprias e desempenham funções diferentes, atendendo aos interesses da hierarquia, poder e ou cultura vigente em cada época. Podemos até cogitar que nenhuma arte feita pelo homem é produzida simplesmente por pura expressão, livre de sentido, sem ter significado ou função no tempo em que se vive. Desde os primórdios do desenvolvimento da linguagem visual, e aqui podemos fazer uma aproximação entre linguagem e a arte, o indivíduo busca estabelecer relações e sentidos sobre sua experiência, integrando-se à natureza que o cerca e construindo a realidade em que vive.

Desde as primeiras inscrições nas paredes das cavernas até o desenvolvimento de sistemas mais complexos de representação, como os ideogramas e, posteriormente, o alfabeto, a humanidade recorreu a linhas, formas e sinais gráficos para organizar a experiência e comunicar sentidos. Esses registros visuais não apenas documentam modos de vida, mas revelam como cada período histórico elaborou simbolicamente sua relação com o mundo. A visualidade, nesse percurso, transforma-se em instrumento de memória, de mediação cultural e de exercício de poder, evidenciando que as artes visuais sempre estiveram implicadas na construção das realidades sociais.

Ao refletir sobre essa dimensão transformadora, Ernst Fischer (1987) associa a prática humana de intervir na natureza ao próprio gesto criador, compreendendo o trabalho como processo de transformação do mundo material e simbólico. Para o autor, o impulso artístico guarda relação com essa capacidade de recriar a realidade, a ponto de afirmar que "O homem é, por princípio, um mágico" (Fischer, 1987, p. 21), na medida em que projeta, pela imaginação, novas formas de existência e significado, portanto, um mágico que foi construindo diferentes maneiras de sobreviver, de criar sentido para sua existência e transformando sua realidade. Tanto que a produção artística, nesse sentido, pode ser entendida como uma extensão simbólica dessa potência transformadora, por meio da qual o sujeito reelabora o real e reinventa sua própria condição.

Ao longo da transição do final da Idade Média para a Idade Moderna, as relações entre arte e sociedade passaram por deslocamentos significativos, na qual a autonomia do artista começa a se delinear, ainda que frequentemente condicionada ao financiamento das elites políticas e religiosas. Com o advento do capitalismo, contudo, essa dinâmica sofre novo desvio: a produção artística passa a se inserir em uma lógica de mercado, na qual obras e artistas são progressivamente submetidos às regras da mercantilização. Fischer (1987) analisa esse processo ao demonstrar como o capitalismo transforma bens culturais em mercadorias,

dissolvendo relações diretas entre produtor e público e submetendo a arte às leis da concorrência, o que altera profundamente sua função social e a posição do artista na sociedade.

Essa reconfiguração adquire novos desdobramentos com a invenção da fotografia, cuja reprodutibilidade técnica intensifica a inserção da imagem na lógica do mercado, pois ao permitir a multiplicação e a ampla circulação de exemplares, a fotografia não apenas amplia o alcance do produto artístico, mas também consolida sua condição de mercadoria, estreitando de maneira inédita as relações entre criação estética, indústria e consumo. Mais do que uma inovação técnica, ela vem inaugurar um novo regime de produção e de visibilidade que antecipa as transformações decisivas da modernidade e lança as bases para as dinâmicas culturais que se aprofundaram na contemporaneidade, como veremos logo mais no texto.

A entrada na Idade Contemporânea, convencionalmente associada à Revolução Francesa de 1789, intensifica essas transformações ao inaugurar um período de reconfigurações políticas, sociais e culturais que repercutem diretamente nos modos de produção simbólica. A arte passa a se desenvolver em diálogo estreito com os avanços científicos e tecnológicos, bem como com as tensões ideológicas e os conflitos que marcam a modernidade. É nesse contexto de aceleração histórica e de redefinição das estruturas sociais que emergem diversos movimentos artísticos, cada qual buscando novas formas de expressão capazes de responder às inquietações e rupturas de seu tempo.

Refletir sobre um movimento artístico implica, necessariamente, situá-lo no contexto histórico que o produziu e reconhecer seus desdobramentos na sociedade contemporânea. O mundo atual é profundamente marcado pelas experiências e pelos legados do período pós-guerra, cujas transformações políticas, sociais e culturais redefiniram valores, instituições e modos de convivência. Os traumas e as memórias coletivas dos conflitos mundiais continuam a ecoar nas narrativas sobre território, identidade, consumo, justiça e paz, ao mesmo tempo em que as inovações tecnológicas e econômicas surgidas a partir desse período reconfiguraram as relações humanas e os parâmetros da vida moderna.

Ao longo do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, especialmente na Europa, as revoluções industriais, urbanas e políticas transformaram profundamente as relações entre sujeito, mundo e formas de representação. Essas mudanças ultrapassaram o âmbito econômico ou tecnológico, implicando uma reorganização dos modos de produção simbólica e das dinâmicas de circulação da informação. Conforme analisa Lucia Santaella (2003, p. 79), “[...] a era industrial instituiu o conceito de produção em massa, estruturado por economias que empregam operários uniformizados e métodos repetitivos na fabricação de produtos em determinado espaço e tempo”.

Ao associar esse modelo produtivo ao surgimento da cultura de massas, consolidada com o jornal e potencializada pelo telégrafo e pela fotografia, a autora evidencia que a modernidade não apenas acelerou processos materiais, mas também instaurou novas formas de visibilidade e mediação. A fotografia deixa de ser mero avanço técnico para assumir posição estratégica na organização do olhar social, participando ativamente da construção dos regimes de percepção que passam a caracterizar a experiência moderna.

Nesse cenário, a aceleração do tempo histórico e a crescente instabilidade social abalaram modelos tradicionais de percepção e linguagem, impulsionando o surgimento de movimentos artísticos empenhados em responder às rupturas da modernidade. Principalmente no início do século XX, e de modo mais contundente após a experiência devastadora das guerras, essa inquietação se intensifica. A crise das estruturas consolidadas e o enfraquecimento das certezas iluministas ampliam o campo das experimentações estéticas, levando à revisão e reformulação de normas até então estáveis e instaurando novas maneiras de compreender e representar o mundo, ao abrir espaço para experimentações radicais no campo da arte.

Para compreender mais profundamente os movimentos artísticos que traspassaram a humanidade, podemos citar alguns exemplos ao longo da história, como o Renascimento, no qual a arte era vista como um reflexo da busca pela compreensão do mundo exterior, com o foco na ciência e no ser humano, enquanto durante o Romantismo, a expressão artística era uma manifestação profunda das emoções humanas e da conexão com a natureza.

No século XX, movimentos como o Cubismo e o Surrealismo não apenas inauguraram formas inovadoras de expressão, mas também redefiniram as maneiras de perceber e representar o mundo, deslocando o foco da mera aparência exterior para a complexidade do mundo interior, da fragmentação da experiência e do inconsciente. Essas vanguardas responderam às rupturas da modernidade propondo novas gramáticas visuais, capazes de tensionar a lógica racional e os modelos tradicionais de representação. Do mesmo modo, a Arte Contemporânea amplia esse gesto ao desafiar normas instituídas e ao operar como espaço de problematização crítica, buscando inspirar, provocar, educar e transformar a sociedade por meio de abordagens plurais e experimentais.

Nessa perspectiva, como afirma Will Gompertz (2013, p. 16), “As obras de arte verdadeiramente excepcionais criadas hoje em dia, e durante o século passado, representam algumas das maiores realizações do homem na era moderna”. A observação do autor reforça que tais produções não devem ser entendidas apenas como manifestações estéticas isoladas, mas como realizações que condensam inquietações históricas, avanços conceituais e transformações culturais.

Em cada movimento, portanto, a arte reafirma seu papel fundamental na reflexão sobre a experiência humana, na construção de vínculos culturais e na exploração das múltiplas dimensões que constituem a vida em sociedade. Muitos desses movimentos artísticos que aconteceram ao longo do tempo derivaram de deslocamentos intensos da sociedade para questionar a própria existência e desafiar as normas estabelecidas pelo sistema. Foi nesse contexto de revoluções e pós-guerra que o movimento surrealista realmente criou raízes.

2.1.2. O surrealismo

Desde o marco histórico da Revolução Francesa, o mundo reconheceu-se em um lugar de transformações significativas causadas pelo desenvolvimento de novos ideais e tecnologias, provocando impactos abrangentes nas áreas políticas, sociais, econômicas e culturais, visto que a ciência foi um grande impulso, inclusive impactando tanto na criação de novos suportes e ferramentas para a arte quanto no próprio pensamento sobre a expressão artística.

Mesmo antes da eclosão da Revolução Francesa, a arte já ensaiava a representação dos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade que, mais tarde, se consolidariam como seus lemas. Esses princípios também impulsionaram uma transformação estética, dando origem ao Neoclassicismo, movimento que buscou na arte da Grécia e da Roma antigas um modelo de virtude cívica, equilíbrio e racionalidade. A pintura neoclássica privilegiou temas históricos e mitológicos, exaltando figuras heroicas que encarnavam valores associados ao espírito revolucionário.

Com a Revolução, contudo, a relação entre arte e política torna-se mais explícita e programática. Como analisa Arnold Hauser (1998), a França revolucionária soube mobilizar a arte de maneira estratégica em favor de seus objetivos, integrando-a diretamente à luta política. O autor observa que apenas no século XIX surgiria a noção de *art pour l'art*, isto é, a defesa de uma arte "pura" e "inútil", concebida em oposição ao engajamento característico do período revolucionário.

Para Hauser (1998), até então a arte sempre havia sido utilizada com finalidades práticas, mas foi "Somente com a Revolução a arte passou a ser uma confissão de fé política, enfatizando-se agora, pela primeira vez, que 'a arte não constitui mero ornamento da estrutura social', mas é 'parte integrante de seus alicerces" (Hauser, 1998, p. 645). Desse modo, a Revolução Francesa não apenas redefiniu as bases políticas da sociedade, mas também reposicionou a arte como agente ativo na construção de valores, identidades e projetos históricos.

À medida que a Revolução Francesa se consolidava, o campo artístico passou a refletir não apenas seus ideais, mas também as tensões e ambiguidades do período. O Romantismo emerge como reação ao formalismo neoclássico e à centralidade da razão iluminista, deslocando o foco para a subjetividade, a emoção e a experiência individual. A arte deixa de exaltar exclusivamente modelos heroicos e universais para explorar conflitos interiores, paixões e a dimensão sensível da existência.

Esse contexto histórico produziu um terreno fértil para a multiplicação de linguagens artísticas, acompanhando a transformação da percepção do indivíduo diante das novas configurações sociais e políticas. Se o Romantismo pode ser entendido como resposta estética às promessas e fraturas do projeto revolucionário, a Revolução Industrial e a consolidação do espaço urbano introduziram novas problemáticas. Nesse cenário, o Realismo surgiu como contraponto à exaltação subjetiva romântica, propondo uma representação mais direta e crítica da vida cotidiana.

Observa-se, assim, uma dinâmica recorrente na história da arte moderna: cada movimento afirma-se ao tensionar, revisar e, muitas vezes, subverter os pressupostos que o antecedem. Esse jogo entre ruptura e continuidade não implica negação absoluta do passado, mas sua reinterpretação à luz de novas sensibilidades e transformações históricas.

Desse encadeamento emergem experiências que deslocam novamente as fronteiras da representação, entre elas a consolidação da fotografia como linguagem e, posteriormente, o Surrealismo, movimentos nos quais a relação entre arte, realidade e imaginação será radicalmente reconfigurada. Tal movimento de reorganização estética ocorre em meio a um cenário de perplexidade e instabilidade diante das rápidas mudanças do mundo moderno. Como observa Luiz Nazario

> Perplexos com o rumo das coisas, os artistas agruparam-se em movimentos estéticos em ruptura com as academias da arte. Ora maravilhados como crianças com as novas tecnologias, ora revoltados como selvagens contra elas, lançaram manifestos radicais e criaram formas dissonantes, tentando encontrar seu lugar na nova desordem mundial (Nazario, 2008, p. 22).

A citação evidencia que as vanguardas não surgem apenas como experimentações formais, mas como respostas críticas às transformações tecnológicas, políticas e culturais de seu tempo, configurando a arte como espaço privilegiado de enfrentamento e elaboração simbólica da modernidade. À medida que o século XIX avançava, movimentos como o

Impressionismo passaram a desafiar as convenções acadêmicas, experimentando novas técnicas e modos de percepção visual.

No início do século XX, as vanguardas, como o Cubismo e o Futurismo, intensificaram esse processo ao incorporar à linguagem artística a fragmentação, a simultaneidade e a velocidade características da modernidade. Mais do que refletir a atmosfera inquieta do período pré-Primeira Guerra, essas experiências reformularam profundamente os modos de representar o real, abrindo caminho para transformações decisivas na arte.

Esses movimentos, surgidos em diferentes momentos após a Revolução Francesa, acompanharam as mudanças sociais, culturais e tecnológicas, constituindo uma espécie de narrativa visual das metamorfoses da sociedade moderna. Nesse encadeamento, o Surrealismo, que se consolida após a Primeira Guerra Mundial sob a liderança do escritor francês André Breton e com a projeção de artistas como Salvador Dalí, marca uma mudança significativa. Ao propor a exploração do inconsciente, do sonho e do irracional, o movimento não apenas impacta a pintura, mas também a literatura, a fotografia e outras linguagens, desafiando a lógica objetiva e expandindo os limites da representação.

Como observa Arnold Hauser (1998), o chamado "século XX" artístico inicia-se efetivamente após a Primeira Guerra, quando a crise histórica obriga a uma escolha entre possibilidades já latentes. Para o autor, as principais correntes do novo século possuem antecedentes imediatos, como "[...] o cubismo em Cézanne e nos neoclássicos, o expressionismo em Van Gogh e Strindberg, o surrealismo em Rimbaud e Lautréamont" (Hauser, 1998, p. 957), o que revela que, apesar das rupturas aparentes, há uma continuidade no desenvolvimento artístico relacionada à própria estabilidade (ou instabilidade) econômica e social do período. Desse modo, o Surrealismo não surge como fenômeno isolado, mas como desdobramento de tensões anteriores, ao mesmo tempo em que inaugura novas articulações entre arte, subjetividade e imagem, fundamentais também para o diálogo com a fotografia.

A Primeira Guerra Mundial, iniciada em 1914, redefiniu de maneira decisiva o panorama social e artístico europeu. A experiência da guerra industrializada, marcada por destruição em larga escala e perdas humanas sem precedentes, abalou a confiança no progresso racional e atingiu profundamente a sensibilidade coletiva. Nesse contexto, o Dadaísmo surgiu como reação radical à lógica que sustentara a ordem burguesa e o próprio conflito, adotando o absurdo, a negação e a provocação como estratégias de enfrentamento simbólico.

Artistas como Tristan Tzara e Marcel Duchamp recusaram os valores estéticos tradicionais e desafiaram as convenções artísticas, convertendo a ruptura em método. Conforme analisa Maurice Nadeau (2008), foi em Zurique, em 1916, que o movimento ganhou nome e

forma, tornando-se uma verdadeira “ [...] máquina de guerra muito mais mortífera para a poesia e a arte tradicionais” (Nadeau, 2008, p. 25). Para o autor, ainda que o Surrealismo pudesse ter existido sem o Dadaísmo, ele teria sido profundamente diferente, o que evidencia a influência decisiva dessa vanguarda na configuração posterior do imaginário surrealista.

Assim como a Revolução Francesa, a Primeira Guerra Mundial constitui um ponto de desdobramento na articulação entre história e produção artística. Ambos os períodos desencadearam transformações estruturais que exigiram novas formas de expressão e compreensão do mundo. Como observa Arnold Hauser, “A arte moderna é a expressão do ser humano solitário, do indivíduo que se sente diferente, trágica ou abençoadamente diferente de seus semelhantes” (Hauser, 1998, p. 651), revelando que as rupturas históricas alteram as estruturas sociais e também redefinem a própria experiência subjetiva que a arte procura traduzir.

Coincidindo com o término da Primeira Guerra Mundial, consolida-se o Surrealismo, cuja própria definição revela certa complexidade, uma vez que suas manifestações se desdobram em diferentes linguagens e momentos históricos. Mais do que um estilo homogêneo, o movimento constitui um campo de experimentações que atravessa literatura, artes visuais e, posteriormente, a fotografia e o cinema.

Ao refletir sobre períodos de ruptura, Arnold Hauser (1998) ainda observa que a Revolução Francesa foi frequentemente considerada artisticamente estéril, pois, “Enfatiza-se que a arte do período revolucionário pode ser descrita como revolucionária somente em relação aos temas e ideias, mas não em relação às suas formas e princípios estilísticos” (Hauser, 1998, p. 649), sugerindo que nem toda transformação histórica implica, necessariamente, uma ruptura imediata nos princípios estilísticos.

Entretanto, ao observar o impacto da Primeira Guerra Mundial sobre a produção artística do século XX, percebe-se que as experiências traumáticas do conflito e as mudanças sociais dele decorrentes impulsionaram investigações formais e conceituais profundas. Movimentos como o Expressionismo, o Futurismo, o Dadaísmo e o próprio Surrealismo revelam que, nesse contexto, a arte não apenas tematiza a crise, mas reformula seus próprios meios de expressão, explorando novas poéticas na literatura, pintura, escultura, cinema e fotografia. Assim, diferentemente da leitura que separa conteúdo e forma, o pós-guerra evidencia um momento em que a transformação histórica incide diretamente sobre os modos de ver, representar e imaginar o mundo.

Esses movimentos procuraram dar forma ao trauma, à confusão e à angústia que marcaram o período, deixando um legado decisivo na história da arte. A devastação provocada

pela guerra, que abalou estruturas sociais e culturais e expôs a fragilidade das promessas de progresso, criou as condições para o surgimento de propostas estéticas voltadas a expressar a complexidade e o absurdo da experiência humana no pós-guerra.

É nesse cenário que o Surrealismo se afirma como resposta artística radical, desafiando convenções estabelecidas e explorando as dimensões mais profundas do pensamento consciente e inconsciente, na busca de uma expressão mais autêntica da vida. Ao analisar esse processo, Arnold Hauser (1998) aponta que a ruptura sistemática com os meios tradicionais de expressão tem início, de modo emblemático, com o Dadaísmo em 1916, entendido como protesto contra a civilização que conduzira o mundo à guerra.

Segundo o autor, tanto o Dadaísmo quanto o Surrealismo compartilham que "A finalidade do movimento consiste em resistir à sedução das formas prontas, sem originalidade e, aos convenientes, mas imprestáveis, porque desgastados, clichês linguísticos, que falsificam o objeto a ser descrito e destroem a espontaneidade de expressão" (Hauser, 1998, p. 962). Hauser (1998) aproxima, inclusive, essa postura de um impulso essencialmente romântico: "A batalha é travada contra a falsificação da experiência pelas formas, da qual Goethe, como sabemos, já tivera consciência e que foi impulso decisivo para o deflagrar da revolução romântica" (Hauser, 1998, p. 962). Desse modo, a emergência do Surrealismo não pode ser compreendida apenas como consequência histórica da guerra, mas como parte de um movimento mais amplo de contestação das linguagens estabilizadas, no qual a arte busca recuperar a intensidade da experiência diante de um mundo em ruínas.

O pensamento sobre a arte, no contexto da contemporaneidade, foi profundamente impactado pelos avanços científicos e tecnológicos que passaram a reorganizar a experiência social e a própria percepção do mundo. Nesse cenário de transformações, as provocações do dadaísmo desempenharam papel decisivo ao romper com parâmetros estéticos consolidados e ao questionar a própria definição de obra artística. Ao questionar as convenções e propor a negação dos valores tradicionais, o movimento abriu caminho para novas concepções de criação. O surrealismo, por sua vez, radicaliza essa ruptura ao deslocar o foco da crítica externa para a exploração do universo interior, propondo uma produção fundamentada no inconsciente e no automatismo psíquico.

Conforme analisa Hauser (1998), ao incorporar e ampliar procedimentos experimentais do dadaísmo, o surrealismo passa a sustentar a convicção de que novas formas de conhecimento e de arte poderiam emergir das zonas não racionais da mente. Para o autor, o movimento aposta na ideia de que "um novo conhecimento, uma nova verdade e uma nova arte surgirão do caos,

do inconsciente e do irracional, dos sonhos e das regiões incontroladas da mente" (Hauser, 1998, p. 966).

Dessa forma, o Surrealismo inscreve-se como tentativa de expandir os limites da racionalidade moderna, propondo uma estética que reconhece no irracional não um desvio, mas uma potência criadora capaz de acessar dimensões ocultas da experiência. Ao deslocar o centro da criação artística para o inconsciente, o sonho e a automatização do gesto, o movimento confronta diretamente os valores de ordem, progresso e estabilidade que sustentaram o projeto iluminista e que, após a Primeira Guerra Mundial, mostravam-se profundamente abalados. Como observa Luiz Nazario (2008)

> [...] o surrealismo foi gestado numa metrópole – Paris – que se havia tornado a Meca da modernidade, mas onde os intelectuais e artistas mais sensíveis ainda sufocavam sob o peso das tradições acadêmicas. Muitos dos surrealistas – Louis Aragon, André Breton, Paul Éluard, Benjamin Péret, Philippe Soupault – haviam integrado o grupo dos dadaístas e sofrido profundamente a experiência da guerra, da qual saíram repugnados: nada mais queriam ter em comum com uma civilização que os havia enviado para a morte e agora os esperava cinicamente de volta para recomeçar de novo (Nazario, 2008, p. 23).

A recusa em retomar uma normalidade considerada hipócrita impulsionou a busca por uma nova ética e uma nova estética, fundadas na subversão das estruturas racionais vigentes. O marco simbólico do movimento ocorre em 1924, com a publicação do Manifesto Surrealista e do jornal *La Révolution Surréaliste*, ambos organizados por André Breton. A partir desse gesto inaugural, o Surrealismo consolida-se como projeto coletivo que articula teoria e prática, literatura e artes visuais, instaurando um programa estético que pretende não apenas renovar a arte, mas transformar a própria maneira de compreender e experimentar o mundo.

Desde sua origem, o Surrealismo não se estruturou como um estilo formal homogêneo ou um conjunto fixo de procedimentos técnicos; ao contrário, constituiu-se como uma orientação estética aberta, que favorecia criações de caráter onírico, associações livres e ampla liberdade inventiva entre artistas de diferentes nacionalidades, ainda que seu principal polo de articulação tenha sido Paris. Inicialmente mais presente na literatura e no debate político, o movimento somente depois alcançaria de modo decisivo as artes visuais.

No contexto mais amplo das vanguardas do século XX, essa busca por ruptura dialoga com o que analisa o historiador de arte Ernst Gombrich (2013) ao afirmar que, “[...] para o bem ou para o mal, esses artistas do século XX precisaram tornar-se inventores” (Gombrich, 2013, p. 435). Segundo o autor, a originalidade passou a ser condição de visibilidade, e cada afastamento da tradição que conquistasse críticos e seguidores era rapidamente consagrado

como um novo “ismo”, ainda que muitas dessas propostas tivessem duração efêmera. Assim, mesmo quando transitórias, tais experimentações tornaram-se fundamentais para compreender a dinâmica inovadora que marca a história da arte no período e na qual o próprio Surrealismo se insere.

Constituído no contexto do pós-guerra, o Surrealismo afirmou-se como movimento de vanguarda empenhado em desconstruir e contestar a própria noção de realidade, uma realidade já profundamente abalada pelos conflitos recentes e que colocava em crise tanto a imaginação artística quanto a função social da arte. Nesse cenário de ruínas materiais e simbólicas, os surrealistas encontraram nas teorias de Sigmund Freud um campo fértil para a criação, apropriando-se das investigações sobre os sonhos e o inconsciente como vias de acesso a uma liberdade criativa que escapasse aos limites da razão. A leitura que realizaram da psicanálise privilegiou sobretudo o potencial imagético do inconsciente, concebendo-o como território de revelação e subversão. Como observa Luiz Nazario (2008, p. 24), “A teoria dos sonhos de Freud descrevia o homem como um ser perverso que descarregava sua libido em imagens inconscientes da mais torpe simbologia, reprimidas na vigília. Os surrealistas queriam revelar esses mistérios”. No entanto, o autor ressalta que leituras apressadas de Freud levaram o grupo a defender o sonho como substituto do pensamento dirigido, acreditando que o inconsciente deveria ditar as ações humanas, interpretação que se distancia da proposta freudiana, orientada ao progressivo domínio do “eu” sobre o “id”.

Essa apropriação seletiva evidencia que o Surrealismo não buscava fidelidade teórica à psicanálise, mas antes um instrumental simbólico que legitimasse sua insurgência contra os valores da racionalidade moderna. Assim, ao transformar o inconsciente em princípio criador, os surrealistas investiram contra as estruturas normativas da cultura ocidental. Ainda segundo Nazario (2008, p. 25), “No intuito de sabotar a lógica, a razão, o bom gosto, a estética, a moral, as religiões e as ideologias, os surrealistas tentavam fazer brotar na realidade a surrealidade do outro mundo”. A radicalidade do movimento, residiu menos na adoção ortodoxa de Freud e mais na conversão do inconsciente em estratégia estética e política de contestação, por meio da qual arte e vida deveriam ser igualmente transformadas.

Como observa Ingo F. Walther (2005), o movimento conferiu um caráter programático à exploração do lado desarmonioso e dissonante da existência humana, incorporando à literatura e às artes visuais o irracional, o paradoxal e o absurdo, dimensões estas já anunciadas pela revolta dadaísta. Liderados por escritores como André Breton, Paul Éluard e Pierre Reverdy, os surrealistas buscaram, segundo o autor, “sistematizar a anarquia”, formalizando seus princípios nos manifestos publicados em 1924 e 1930.

Ao mesmo tempo que o desenvolvimento do pensamento artístico na modernidade era atravessado pelas transformações científicas e tecnológicas que redefiniam a experiência contemporânea, houve também um diálogo com as rupturas propostas pelo dadaísmo, fazendo com que o Surrealismo aprofundasse a investigação dos processos mentais como fundamento da criação, defendendo uma arte orientada pelo automatismo psíquico.

Nessa perspectiva, como analisa Arnold Hauser (1998), ao incorporar o "método automático de escrita" o Surrealismo institui a suspensão deliberada do controle consciente no ato criador. A escrita deve fluir de modo rápido e contínuo, sem tema previamente estabelecido e sem a intervenção de filtros morais, estéticos ou racionais, reduzindo a vigilância crítica para que desejos, imagens e associações inesperadas do inconsciente emergem pela linguagem. Para Hauser, essa prática revela a convicção surrealista de que novas formas de conhecimento e de arte poderiam nascer das zonas obscuras da mente, instaurando um novo projeto estético centrado na subjetividade profunda.

Essa interpretação converge com a leitura de Luiz Nazario (2008, p. 26) sobre o automatismo, na qual os artistas " Começaram por sabotar a gramática, o estilo, a prosódia, o sentido. Em seus textos, extirpavam ora o sujeito, ora o verbo, ora o complemento. As palavras deviam significar o oposto do que normalmente significavam". Ao aproximar ambos os autores, percebe-se que o automatismo não se restringiu a uma técnica formal, mas configurou uma estratégia consciente de desestabilização da linguagem normativa, convertendo a ruptura gramatical em gesto estético e político. Dessa forma, a própria sabotagem da estrutura linguística faz com que o Surrealismo seja consolidado como projeto radical de reinvenção da experiência e da representação.

Essa leitura dialoga com a interpretação de Ernst Gombrich (2013), que destaca o impacto decisivo das teorias de Sigmund Freud sobre os surrealistas. Segundo Gombrich, muitos artistas foram profundamente marcados pela ideia de que, quando a consciência vigilante se enfraquece, emergem camadas mais primitivas e instintivas do ser, como se "[...] a criança e o selvagem que existem em nós assumem o comando" (Gombrich, 2013, p. 457). A partir dessa premissa, os surrealistas passaram a sustentar que a razão plenamente desperta poderia servir à ciência, mas não à arte, cuja verdadeira força residiria na desrazão. Embora Gombrich (2013) observe que tal concepção não fosse inteiramente inédita, ele reconhece que, no Surrealismo, ela adquire formulação programática e se converte em princípio estruturante da criação artística, reforçando a centralidade do inconsciente já destacada por Hauser (1998).

Assim, considerando a arte como a manifestação visual do pensamento, da cultura, do contexto histórico em que a sociedade está se desenvolvendo, o Surrealismo estabeleceu-se

como mais uma manifestação de espaço-tempo em que as pessoas procuravam desconstruir e reconstruir suas realidades, desejando transformações e ampliações de olhares sob diferentes perspectivas. O olhar não estava mais sobre o que se vê, mas sobre como se olha e se manifesta a sua percepção da realidade.

O movimento surrealista, então, se desenvolveu na década de 1920 sob a liderança do escritor André Breton, considerado o mentor dos surrealistas por seu envolvimento na causa e também por sua escrita dos manifestos. Breton, que também foi um médico que serviu como enfermeiro na guerra, contou com a sua experiência na frente de batalha para que o levasse a explorar, através dos estudos de Sigmund Freud, o subconsciente e o irracional em sua escrita, influenciando, assim, todo o movimento surrealista a adotar uma abordagem profundamente introspectiva, imaginativa e onírica.

> Os dadaístas e surrealistas duvidam agora de que alguma coisa objetiva, externa, formal, racionalmente organizada seja capaz de expressar o homem, e também duvidam do valor de tal expressão. É realmente 'inadmissível' – pensam eles – que um homem deixe vestígios de sua passagem pelo mundo. (Hauser, 1998, p. 964)

É justamente na tentativa de atribuir sentido ao cenário de desordem instaurado pela guerra que o Surrealismo encontra uma de suas principais fontes de inspiração. Diante da ruptura brutal da realidade, os artistas surrealistas passaram a representar mundos distorcidos, fragmentados e aparentemente regidos pelo acaso, incorporando imagens grotescas e irracionais que traduziam a angústia e o trauma do pós-guerra. Ao mesmo tempo, essas imagens não se limitavam a espelhar o caos: buscavam libertar o homem das estruturas rígidas que ele próprio havia erguido.

Nesse movimento, como observa Maurice Nadeau (2008), os surrealistas encontraram nas descobertas de Sigmund Freud uma espécie de saída provisória. A partir da psicanálise, torna-se possível compreender que o homem não é apenas um "raciocinador", mas também um ser que sonha, um "dormidor" que, durante a noite, acessa um tesouro psíquico dissipado à luz do dia. Para Nadeau, "O homem não era somente prisioneiro da natureza, de suas conquistas sobre ela, mas de si mesmo; havia cercado o espírito com fitilhos que o asfixiavam pouco a pouco" (Nadeau, 2008, p. 19) e essa concepção revela que o indivíduo não estava apenas aprisionado pelas forças externas da natureza ou da sociedade, mas também por si mesmo, tendo sufocado o espírito com amarras invisíveis.

Ao explorar o inconsciente e o universo onírico, o Surrealismo propõe não apenas uma nova estética, mas um gesto de descompressão da experiência humana, abrindo espaço para outras formas de percepção e liberdade. Essa inflexão não se dá de maneira abstrata, mas encontra em André Breton sua formulação teórica e prática mais consistente.

> Poeta e estudante de medicina, familiarizado com a psiquiatria e a psicanálise, Breton busca testar um conjunto de ideias oriundas de sua própria interpretação de Sigmund Freud, apropriando-se sobretudo da noção de inconsciente e da possibilidade de sua expressão linguística por meio do sintoma neurótico, do lapso e do sonho (Fabris, 2008, p. 477).

Seu interesse pelo estado onírico, por aqueles momentos em que as imagens escapam ao controle da razão e revelam uma vida psíquica até então desconhecida, evidencia que o Surrealismo não pretendia apenas representar o sonho, mas instaurar uma prática capaz de fazê-lo emergir na própria linguagem. Dessa forma, a exploração do inconsciente converte-se em método e programa estético, consolidando o movimento como tentativa de ampliar os limites da experiência e de redefinir as fronteiras entre arte e vida.

É essa busca pela libertação do que se encontra aprisionado, no indivíduo e na sociedade, que orienta o projeto surrealista. Mais do que uma proposta estética, o movimento assume também uma dimensão ideológica, afinando-se com as transformações culturais e políticas do período. Ao defender a superação das limitações impostas pela razão, os surrealistas investem na exploração do inconsciente como forma de contestação às normas e valores que, em sua perspectiva, haviam fracassado ao conduzir o mundo à guerra, não evitando a carnificina. Assim, a relação entre a Primeira Guerra Mundial e o Surrealismo ultrapassa o simples enquadramento histórico: trata-se de uma tentativa de enfrentar o absurdo da realidade por meio de uma reinvenção da experiência artística.

Como esclarece Maurice Nadeau (2008), houve, de fato, um movimento surrealista historicamente situado, cujo surgimento coincide, de modo geral, com o final da Primeira Guerra Mundial e cujo declínio acompanha a eclosão da Segunda. Para o autor, enquanto sucessão de manifestações expressas na poesia, na pintura, no ensaio e mesmo na conduta de vida de seus integrantes, o Surrealismo pertence à história como uma sequência de acontecimentos no tempo. Desse modo, ainda que movido por aspirações de libertação interior, o movimento não se desvincula das circunstâncias concretas que o engendraram, inscrevendo sua utopia no próprio fluxo histórico que procurava transformar.

Forjado em meio à devastação e ao descrédito que marcaram o pós-guerra, o Surrealismo afirma-se como reação à falência das promessas racionalistas que não impediram a barbárie. Em um cenário atravessado pela desilusão, o movimento reivindica a existência de uma realidade que ultrapassa a objetividade e a lógica instrumental. O espontâneo, o onírico e o inconsciente tornam-se princípios orientadores da criação, questionando não apenas os valores morais vigentes, mas também os próprios fundamentos da representação artística.

Nesse contexto, a fotografia já ocupava lugar central na cultura visual moderna. Desde o século XIX, consolidara-se como técnica privilegiada de registro do real, frequentemente associada à objetividade, à prova e à evidência. Contudo, ao mesmo tempo em que se afirmava como imagem mecânica, a fotografia também transformava o modo de ver, fragmentando o tempo, recortando o espaço e revelando aspectos invisíveis à percepção imediata. É justamente nessa ambivalência, entre documento e invenção, entre automatismo técnico e escolha subjetiva, que se abre o campo de aproximação com o Surrealismo.

Mas como aliar esse contexto e conceitos surrealistas à produção fotográfica, sendo que esta se insere num campo de produção de imagem mecânica relacionada à realidade? Como deixar o automatismo a que vem vinculada a prática fotográfica ao acionar os botões da máquina para que o inconsciente se expresse? Se os surrealistas buscavam libertar a imagem do domínio exclusivo da razão, a fotografia oferecia um meio paradoxalmente fértil para essa empreitada. Ao explorar o acaso, o enquadramento inesperado, a sobreposição, a fotomontagem e os jogos de luz e sombra, tornava-se possível subverter a aparência objetiva do mundo. Assim, o encontro entre Surrealismo e fotografia não se dá por contradição, mas por provocação produtiva: uma técnica nascida sob o signo da realidade passa a ser mobilizada como instrumento de desestabilização do próprio real.

2.1.3. A fotografia

As artes visuais e a fotografia não se desenvolvem em campos isolados; ao contrário, inter-relacionam-se continuamente, ampliando as possibilidades de criação de sentidos e de intervenção simbólica na realidade. Ambas constituem formas de comunicação e de conhecimento que acompanham a trajetória humana, participando ativamente da construção de imaginários, memórias e modos de compreender o mundo. Se a pintura, a gravura ou a escultura organizaram, durante séculos, nossa experiência visual, a fotografia introduziu uma nova mediação entre olhar e realidade, alterando profundamente essa relação.

A emergência da fotografia está diretamente ligada à capacidade humana de observar, investigar e transformar o ambiente por meio da técnica. Ao longo da história, o desenvolvimento de ferramentas não apenas substituiu esforços mecânicos, mas também expandiu as possibilidades cognitivas e expressivas do homem. Nesse processo, a invenção da câmera fotográfica representa um ponto de reflexão: ao automatizar parcialmente a produção da imagem, ela desloca a centralidade do gesto manual para o dispositivo técnico, instaurando uma nova lógica de produção visual.

Mas o que significa produzir imagens por meio de uma máquina? A fotografia seria apenas um espelho fiel do real ou também uma construção atravessada por escolhas, enquadramentos e intenções? Se, por um lado, ela nasce associada à objetividade e à evidência, por outro, sua história revela experimentações que a aproximam das investigações artísticas mais inquietantes. Desde os primeiros daguerreótipos até as manipulações surrealistas, a fotografia provoca os limites entre documento e invenção, registro e imaginação.

Assim, ao adentrar o campo fotográfico, não tratamos apenas de uma inovação técnica, mas de uma transformação no próprio estatuto da imagem. A fotografia não apenas acompanha a história da arte: ela a desafia, a redefine e, em diálogo com movimentos como o Surrealismo, expande as possibilidades de representação e de questionamento da realidade.

Diversos fotógrafos passaram a incorporar explicitamente o título e os princípios do Surrealismo em suas composições, aproximando a prática fotográfica das proposições formuladas no Manifesto Surrealista de 1924, escrito por André Breton. Conforme observa Juliet Hacking (2018), Breton sustentava que aquilo que entendemos como realidade não passa de projeção de uma instância mais profunda, o subconsciente, sendo este o verdadeiro fundamento que confere sentido ao cotidiano. “Breton acreditava que o que consideramos realidade são na verdade projeções exteriorizadas da realidade verdadeira” (Hacking, 2018, p. 232), e ao assumir tal perspectiva, a fotografia deixa de ser compreendida apenas como registro do visível e passa a ser mobilizada como meio de revelação de dimensões ocultas da experiência.

Refletir, portanto, sobre a relação entre o Surrealismo e a produção fotográfica do pós-guerra implica reconhecer que muitas composições visuais do período não apenas dialogam com o movimento, mas incorporam seus pressupostos conceituais: o acaso, o automatismo, a invasão do insólito e a subversão da lógica aparente do real. A imagem fotográfica, nesse contexto, torna-se campo privilegiado para dialogar e transitar entre a fronteira do documento e da imaginação.

Entretanto, como adverte Maurice Nadeau (2008), não se pode compreender um movimento de ideias isolando-o das condições históricas que o precederam ou sucederam. O Surrealismo, fortemente vinculado ao período entre guerras, não constitui uma manifestação artística pura e autônoma, mas herda e transforma impulsos anteriores, ao mesmo tempo em que reage às circunstâncias sociais e políticas que o atravessam. Assim, a incorporação da fotografia ao projeto surrealista não surge como episódio casual, mas como desdobramento de um processo histórico e estético mais amplo, no qual técnica, contexto e imaginação convergem para redefinir o estatuto da imagem no século XX.

O movimento surrealista não se extinguiu com o início da Segunda Guerra Mundial; ao contrário, seus princípios continuaram a ressurgir em diferentes momentos históricos, reatualizando-se em novas linguagens e contextos. Sua força reside justamente na recusa em aceitar representações estabilizadas da realidade, promovendo rupturas na busca por sentidos fixos e instaurando processos contínuos de desconstrução e reconstrução das narrativas imagéticas. O Surrealismo, mais do que um período delimitado, constitui uma atitude crítica diante do mundo e das formas de representá-lo.

Como destaca Maurice Nadeau (2008), o ano de 1920 marca a assinatura dos últimos tratados de paz e o início da liquidação formal da guerra, “O mundo capitalista inaugura uma nova estabilização, aliás, totalmente provisória” (Nadeau, 2008, p. 16), pois os problemas que motivaram o conflito permaneciam sem solução, e essa sensação de crise latente era amplamente percebida. Tal instabilidade histórica e existencial alimentou o desejo de romper com as estruturas racionais que haviam conduzido à devastação, criando terreno fértil para a emergência e consolidação do Surrealismo.

Compreender essas movimentações e especificidades do contexto histórico, marcado pela desilusão, pela insegurança e pela busca de novos sentidos para a vida é fundamental para apreender o Surrealismo como movimento filosófico, cultural e estético. Ao situá-lo no cenário pós-guerra, reconhece-se não apenas sua relevância artística, mas também sua função libertadora diante de um mundo em reconstrução. Essa perspectiva torna-se ainda mais significativa quando transposta para o campo da fotografia: ao incorporar os impulsos surrealistas, a imagem fotográfica deixa de ser mero testemunho da realidade para participar ativamente da reinvenção do olhar, contribuindo para o desenvolvimento da arte contemporânea e para a ampliação das possibilidades expressivas da imagem no século XX.

De acordo com esse cenário pós-guerra e sua relação com a produção imagética em suas diferentes linguagens é interessante tomar consciência e analisar as influências das composições visuais enquanto meio de comunicação e expressão, tendo a fotografia sido utilizada como

recurso de forma ostensiva nos tempos antigos e atuais, expressando, criando e ultrapassando os limites da lógica comunicacional com o mundo.

A fotografia no século XX passou por uma série de transformações e inovações que a tornaram uma das formas de expressão visual mais influentes e onipresentes da era moderna. O século XX viu a fotografia evoluir de uma tecnologia em desenvolvimento para uma linguagem artística sofisticada e uma ferramenta poderosa para documentar e veicular eventos, culturas e transformações sociais. As câmeras se tornaram mais acessíveis, tanto no seu tamanho e peso, quanto à acessibilidade e universalização que permitiram que os fotógrafos se tornassem mais móveis e capazes de capturar momentos espontâneos.

Esse recurso e meio imagético - a fotografia - testemunhou uma extraordinária evolução, desde sua invenção até se tornar uma forma de arte e comunicação amplamente aceita, e muitas vezes inquestionável na era contemporânea. Ela desempenhou um papel vital na documentação de eventos históricos, na exploração da criatividade visual e na capacidade de contar histórias que ressoam com as pessoas em todo o mundo.

O século XX foi verdadeiramente uma era de transformação e expansão para a fotografia. “Como se achava que a fotografia não interpretava a realidade, mas simplesmente a transcrevia, a mídia na verdade imitava a ideia da criação automática” (Hacking, 2018, p. 232).

Foi essa constatação do entendimento da fotografia como reprodução da realidade (ou seria um recorte, um fragmento da realidade?) que inquietou os artistas no período experienciado do pós-guerra. Retratar a realidade em si tinha algum sentido? O caos, a dor, a desumanização que a guerra proporcionava, fazia sentido serem registrados? A inquietação foi a mola propulsora para o mergulho no surrealismo.

2.2. Os fotógrafos surrealistas

O movimento surrealista exerceu impacto decisivo no campo da fotografia ao incentivar artistas a explorarem o subconsciente, o devaneio e o extraordinário por meio da imagem técnica. Em um contexto no qual a realidade objetiva parecia incapaz de traduzir a experiência traumática do pós-guerra, muitos fotógrafos passaram a adotar procedimentos e ideais surrealistas para criar composições visuais inquietantes, nas quais a lógica do retrato fiel era deliberadamente subvertida.

A fotografia, tradicionalmente associada ao registro do real, convertia-se, assim, em meio de questionamento desse mesmo real. De acordo com Juliet Hacking (2018), a fotografia

mostrava-se particularmente adequada para investigar a noção de representação, conceito central para o surrealismo de André Breton.

> Espelhos, duplos negativos, sobreposição de negativos e manequins criam um ‘duplo’, uma espécie de representação de uma realidade em vez da própria realidade. Outro método para enfatizar a arte como representação psíquica, em vez de reflexo da realidade externa, se denominava ‘espaçamento’, e se referia ao quadro da fotografia ou fotograma do filme. O quadro rompe a replicação do espaço tridimensional e lembra os observadores de que a imagem cortada é apenas uma representação do momento capturado (Hacking, 2018, p. 233).

Lembrando o observador de que toda imagem é uma representação, um recorte subjetivo do instante, a fotografia, sob a influência do Surrealismo, ultrapassa os limites convencionais da mimese para revelar dimensões mais profundas e, muitas vezes, invisíveis da experiência humana. Ao deslocar o foco do mundo exterior para os territórios do inconsciente e do simbólico, os fotógrafos transformaram a câmera em instrumento de investigação poética e psíquica.

Destacam-se, nesse contexto, nomes como Man Ray e Fernando Lemos, por suas produções apresentarem abordagens singulares, nas quais a imagem fotográfica se torna território de estreitamento entre o real e o imaginário. A seguir, serão exploradas suas trajetórias e produções, a fim de compreender como cada um, a seu modo, ressignificou a prática fotográfica à luz das inquietações surrealistas.

2.2.1 Man Ray

Com a ampliação das possibilidades no campo imagético promovida pelo Surrealismo, a fotografia tornou-se terreno fértil para experimentações que buscavam responder às fraturas simbólicas do pós-guerra. Nesse cenário, destaca-se a figura de Man Ray, um dos fotógrafos mais expressivos vinculados às vanguardas do período. Sua produção emerge como reação sensível aos traumas e à instabilidade histórica da época, articulando invenção formal e inquietação conceitual.

Artista de perfil heterogêneo, Man Ray explorou a imagem não apenas como registro, mas como linguagem capaz de transitar entre os limites do real e da fantasia. Ao longo desta seção, serão examinadas as implicações conceituais e imagéticas de sua obra, considerando sua relevância para as discussões contemporâneas sobre arte, comunicação e linguagem visual.

Nascido Emmanuel Radnitzky, em 1890, nos Estados Unidos, o artista adotou o pseudônimo “Man Ray” como gesto simbólico de reinvenção identitária e de inserção estratégica no circuito internacional das artes modernas. Sua trajetória multifacetada, que abrange pintura, fotografia, cinema e a criação de objetos, evidencia uma prática marcada pela experimentação constante.

Transitando entre o Dadaísmo e o Surrealismo, movimentos nos quais desempenhou papel significativo, consolidou sua atuação sobretudo após mudar-se para Paris, em 1921, onde passou a integrar ativamente o ambiente das vanguardas europeias.

O americano foi um membro ativo do círculo surrealista em Paris e colaborou com artistas como Salvador Dalí e André Breton, ao explorar as possibilidades expressivas do meio artístico para capturar a dissonância entre a realidade e o imaginário. “Ele descobriu que quando punha um item físico sobre o papel (chave, lápis etc) e acendia a luz, o objeto imprimia uma versão negativa de si mesmo na folha fotográfica preta na forma de uma sombra branca fantasmal” (Gompertz, 2013, p. 270).

Man Ray tornou-se particularmente reconhecido por sua contribuição decisiva à renovação da linguagem fotográfica, campo em que realizou experimentações radicais e inovadoras. Entre suas investigações técnicas, destacam-se a solarização, desenvolvida em colaboração com a fotógrafa Lee Miller, e a criação das chamadas “rayografias”, imagens produzidas sem o uso da câmera, diretamente sobre o papel fotográfico.

Esses procedimentos evidenciam seu interesse pelo automatismo, pelo acaso e pela subversão dos meios tradicionais de produção visual, princípios afinados com as proposições surrealistas. Ao desafiar as convenções da fotografia de sua época, Man Ray concebeu imagens que ultrapassam a mera reprodução do real, explorando dimensões poéticas e inconscientes da experiência.

A obra *Rayograph* (1923), apresentada na Imagem 1 abaixo, exemplifica esse movimento de ruptura ao evidenciar uma prática que transforma o próprio processo técnico em gesto criativo, pois apresenta uma composição abstrata construída sem o uso da câmera, diretamente sobre o papel fotossensível.

Nela, formas translúcidas e opacas se sobrepõem em um jogo de contrastes entre áreas densamente escuras e zonas luminosas que preservam a marca espectral dos objetos. Elementos cotidianos, como espirais metálicas, recortes geométricos ou utensílios indistintos, aparecem como silhuetas fantasmáticas, deslocadas de sua função original e convertidas em pura presença gráfica.

A ausência de perspectiva tradicional e de referência espacial definida intensifica a sensação de suspensão e estranhamento, enquanto a inversão tonal típica do processo fotográfico cria contornos brilhantes que parecem irradiar luz própria.

O resultado é uma imagem que oscila entre materialidade e abstração, reforçando o caráter experimental da obra e sua afinidade com as investigações surrealistas sobre automatismo, acaso e exploração do invisível.

Imagem 1- Fotografia de Man Ray: Rayograph, 1923



Fonte: https://www.moma.org/collection/works/46483

Conforme analisa Will Gompertz (2013), Man Ray empenhou-se continuamente em experimentar o processo fotográfico na tentativa de conferir às imagens o mesmo brilho e potência expressiva da pintura. Sua exploração do potencial pictórico da fotografia levou-o à descoberta da rayografia, que é uma forma de fotograma (fotografia feita sem câmera), surgida, inclusive, de maneira acidental em seu ateliê, quando uma folha não exposta caiu sobre papel já em processo de revelação. O episódio, longe de ser trivial, revela como o acaso e a experimentação técnica tornaram-se elementos estruturantes de sua poética visual, antecipando a imagem que será analisada a seguir.

A rayografia, técnica empregada por Man Ray, implica a disposição de objetos sobre um papel fotossensível, seguido pela exposição à luz do laboratório. Este método acentua o

caráter indicador da fotografia, subvertendo seu aspecto icônico, uma vez que a imagem resultante frequentemente carece de um correspondente claro no domínio da realidade tangível, dificultando a identificação dos objetos empregados em sua composição. Sua prática artística propõe um deslocamento do olhar e uma reconfiguração da relação entre objeto, imagem e sentido, o que o insere em uma linhagem de artistas preocupados não apenas com a forma, mas com os regimes de visibilidade e representação.

Foi como um dos fotógrafos surrealistas mais proeminentes do século XX em Paris que ele floresceu como um dos principais expoentes do movimento. Sua contribuição para a fotografia e a arte surrealista é indiscutivelmente inovadora, pois ele começou sua carreira como pintor, mas seu envolvimento com o Dadaísmo e, posteriormente, com o Surrealismo, o levou a explorar a fotografia como uma ferramenta expressiva única.

A contribuição singular de Man Ray reside na transposição da imagem fotográfica do domínio estritamente representacional para um campo profundamente articulado à prática pictórica e à experimentação artística. Ao explorar os limites técnicos do meio, o artista desloca a fotografia de sua associação imediata com o automatismo mecânico, afirmando-a como linguagem autônoma e inventiva. Esse rompimento com a noção tradicional de fotografia como espelho do mundo real constitui um dos aspectos mais substanciais de sua obra, marcando uma incursão inovadora que redefine o estatuto da imagem e amplia suas possibilidades expressivas.

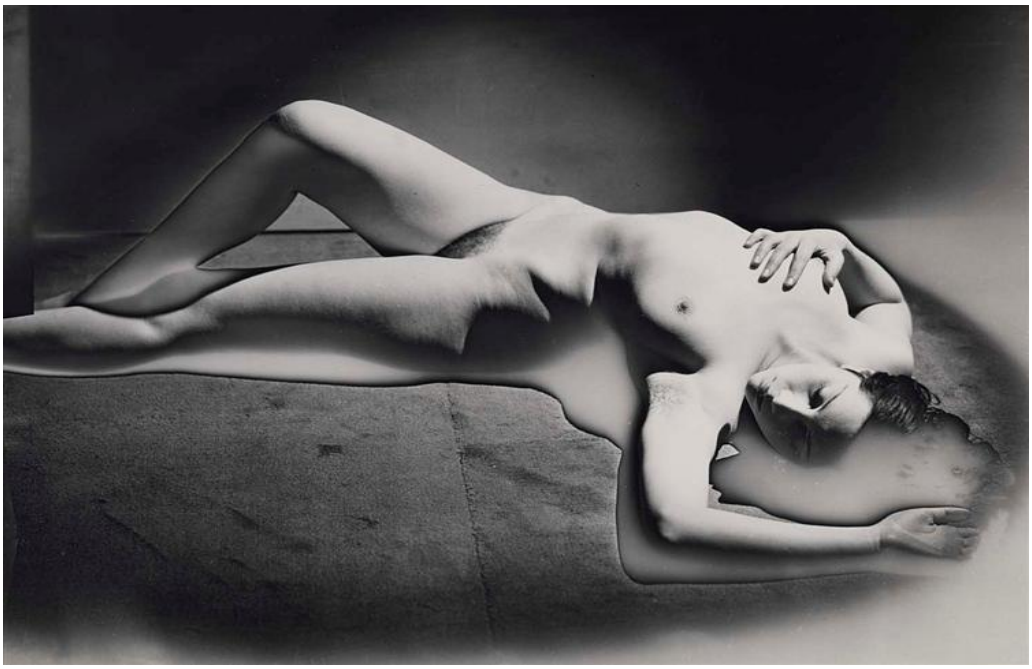
Segundo Juliet Hacking (2018), Man Ray foi o primeiro fotógrafo a ser efetivamente integrado ao projeto surrealista por André Breton, tornando-se figura-chave na vanguarda parisiense. Caracterizado como um inovador incessante em tema, composição e técnica, o artista explorou procedimentos como a solarização e os fotogramas, por ele denominados “rayografias”, para produzir imagens marcadamente modernas. A autora destaca que a solarização, em especial, exerceu forte atração sobre os surrealistas por criar um efeito inquietante: ao superexpor o negativo ou a cópia durante o processo de ampliação, ocorria a inversão tonal, alterando sombras e luzes e instaurando uma atmosfera de estranhamento.

Em obras como O primado da matéria sobre o pensamento, retrato nu da artista suíça Méret Oppenheim, Man Ray aplicou a solarização e “A superexposição resultou numa borda preta, fazendo o corpo flutuar no centro da composição” (Hacking, 2018, p. 233). Conforme analisa Hacking, esse recurso técnico não apenas transforma a aparência da figura, mas desestabiliza sua materialidade, sugerindo uma presença ambígua entre o físico e o psíquico. Ao operar tais deslocamentos, Man Ray reafirma a fotografia como território de experimentação estética e investigação do inconsciente, em consonância com os princípios do Surrealismo. Na fotografia abaixo (Imagem 2), podemos constatar que Man Ray utiliza uma

exploração fascinante da interação entre matéria e pensamento surrealista, aprimorada pela técnica da solarização.

A borda escura que contorna o corpo de uma pessoa, resultado direto do processo de solarização, confere à imagem um aspecto fantasioso e espectral, em que o corpo parece suspenso entre presença e ausência, realidade e ilusão. Essa ambiguidade visual dialoga diretamente com os princípios surrealistas, ao romper com a representação objetiva e provocar uma experiência estética marcada pelo estranhamento. Dessa forma, a técnica fotográfica deixa de ser apenas um meio formal e torna-se linguagem sensível para materializar a tensão entre o visível e o invisível, algo importante tanto para Man Ray quanto aos ideais poéticos de André Breton.

Imagem 2 - Fotografia de Man Ray: O primado da matéria sobre o pensamento, 1929



Fonte: https://www.wikiart.org/en/man-ray/primacy-of-matter-over-thought-1929

O resultado é uma representação visualmente intrigante que captura a essência do pensamento surrealista de privilegiar o inconsciente e o subconsciente sobre a razão. Man Ray utilizou essa técnica durante o processo de revelação da fotografia, expondo a imagem parcialmente à luz durante a fase de desenvolvimento. Esse método resulta em uma inversão tonal sutil, onde partes da imagem que normalmente seriam escuras adquirem uma luminosidade peculiar. A solarização, com sua capacidade de criar efeitos visuais surreais e imprevisíveis, adiciona uma camada de mistério e subjetividade à obra.

Ao incorporar a solarização em sua prática, Man Ray não apenas confronta a suposta objetividade da fotografia, mas amplia a dimensão filosófica da imagem, sugerindo que a fronteira entre matéria e pensamento é instável, permeável e sujeita à interpretação subjetiva. A inversão de tons provocada pelo processo rompe com a aparência naturalista da cena, instaurando uma atmosfera de ambiguidade que desloca o olhar do espectador para além da evidência visível. Nesse gesto, a técnica deixa de ser mero procedimento técnico e converte-se em instrumento conceitual, capaz de questionar os limites entre o físico e o psíquico, que é uma questão central às proposições surrealistas.

Conforme relata Will Gompertz (2013), a descoberta da solarização ocorreu de maneira fortuita, em 1929, quando Man Ray trabalhava em seu ateliê ao lado de sua assistente e companheira, a fotógrafa norte-americana Lee Miller. Durante o processo de revelação, Miller teria acendido inadvertidamente a luz do laboratório, expondo parcialmente as imagens ainda em desenvolvimento. Diante do ocorrido, “Man Ray soltou um grito, apagou as luzes e mergulhou seus negativos em fixador fotográfico, na esperança de salvá-los" (Gompertz, 2013, p. 271). O resultado inesperado foi a criação de um efeito visual singular, marcado pela inversão tonal e por contornos luminosos que envolviam as formas.

Transformando o acaso em linguagem, o artista incorporou a solarização como recurso expressivo recorrente, reafirmando sua postura experimental e sua abertura ao imprevisto, princípios afinados com o automatismo e com a valorização do acaso defendidos pelo Surrealismo. Assim, a técnica não apenas evidencia seu domínio dos processos fotográficos, mas também consolida seu papel inovador na redefinição da linguagem visual da fotografia surrealista, demonstrando como o erro e a contingência podem converter-se em potência criativa.

Mas o que poderia ser interpretado como azar (ou seria talvez sorte?) revelou-se decisivo para o percurso criativo de Man Ray. Diante do imprevisto no laboratório, os negativos, considerados inicialmente destruídos em sua concepção original, apresentavam-se como perda irreversível. No entanto, é precisamente nesse ponto que se evidencia a dimensão artística da criatividade: não seria ela, em essência, a capacidade de transformar problemas em possibilidades? Ao invés de descartar o resultado acidental, Man Ray percebeu ali uma abertura estética. Sua “falta de sorte” converteu-se em oportunidade de reinvenção, demonstrando um olhar atento e sensível às potencialidades do inesperado.

Conforme cita Will Gompertz (2013), os negativos estavam, de fato, arruinados, mas arruinados de maneira artisticamente promissora. A figura retratada, uma modelo nua, parecia “derreter” nas bordas, como um sorvete exposto ao sol, criando uma transição visual na qual a

realidade se dissolvia gradualmente em uma atmosfera onírica. “Man Ray viu nisso uma descoberta sensacional: havia feito uma imagem em que a realidade passa pouco a pouco para um estado onírico. O primado da matéria sobre o pensamento (1929) é um título e uma imagem que revelam o pensamento surrealista” (Gompertz, 2013, p. 271). A obra resultante, não apenas explicita no título uma provocação conceitual alinhada ao Surrealismo, mas materializa visualmente essa tensão entre corpo e ideia, entre presença física e dissolução psíquica. Assim, o acaso técnico consolida-se como princípio poético, reafirmando a afinidade entre experimentação fotográfica e pensamento surrealista.

No entanto, o fascínio dos surrealistas pela fotografia reside na sua característica única de ser uma imagem objetiva e automática, capturada por uma máquina. A singularidade desse meio está na crença de que a fotografia escapa à mediação consciente do artista, relegando o fotógrafo ao papel de mero operador do dispositivo. Pode-se conceber a fotografia como um produto de um lapso, seja ele de visão ou consciência, uma vez que, no exato instante do clique, o fotógrafo se encontra em completa obscuridade.

No instante fugaz em que a imagem é registrada, o mecanismo da câmera opera quase independentemente da consciência plena do fotógrafo: o espelho se desloca, a luz incide sobre a película e o real é capturado em uma fração de segundo. Esse intervalo mínimo contém uma dimensão que escapa ao controle absoluto do criador, abrindo espaço para o imprevisto. Talvez tenha sido justamente nessa brecha, entre intenção e acontecimento, que Man Ray reconheceu a potência de seu “azar-sorte”, ao subverter a lógica tradicional da fotografia e aproximá-la do acaso e do automatismo, princípios tão valorizados pelo Surrealismo. A máquina, nesse contexto, deixa de ser instrumento de mera reprodução e passa a operar como mediadora de experiências que ultrapassam a racionalidade estrita.

Sua icônica fotografia *Le Violon d’Ingres* (Imagem 3) exemplifica de modo contundente essa articulação entre técnica, conceito e imaginação surrealista. Na imagem, o dorso nu da modelo, Kiki de Montparnasse, é transformado, por meio da inserção das aberturas em “f” características do violino, em um híbrido entre corpo humano e objeto musical. A operação é simples, mas profundamente simbólica: o corpo feminino torna-se instrumento, evocando simultaneamente erotismo, fetichização e ironia. O título faz referência ao pintor neoclássico Jean-Auguste-Dominique Ingres, conhecido por suas odaliscas de costas sinuosas, estabelecendo um diálogo intertextual com a tradição pictórica. Contudo, ao intervir fotograficamente sobre o corpo, Man Ray desloca essa herança para um território de ambiguidade e estranhamento.

Sob a perspectiva surrealista, a obra mobiliza elementos centrais do movimento: a fusão entre real e imaginário, a transformação do corpo em objeto simbólico, o jogo entre desejo e inquietação e a subversão da lógica perceptiva. A imagem mantém a nitidez formal característica da fotografia, mas introduz um elemento impossível que rompe a coerência do mundo visível. O resultado é uma cena simultaneamente sedutora e perturbadora, que convida o espectador a questionar a estabilidade da realidade e a reconhecer a imagem como construção. Em *Le Violon d'Ingres*, Man Ray reafirma a fotografia como espaço de invenção poética, onde o erotismo, o humor e o inconsciente convergem para materializar, em termos visuais, os princípios do Surrealismo.

Imagem 3- Fotografia de Man Ray: Le Violon d'Ingres,



Fonte: https://www.wikiart.org/en/man-ray/ingre-s-violin-1924

As produções fotográficas de Man Ray evidenciam uma investigação contínua sobre a luz, a sombra e a materialidade dos objetos, explorados de modo a instaurar estranhamento e ambiguidade. Ao manipular enquadramentos, contrastes e intervenções diretas na imagem, o artista deslocou a fotografia do campo da mera representação para o da construção simbólica.

Sua trajetória também foi marcada por intensas trocas com outros integrantes do círculo surrealista em Paris, consolidando uma prática colaborativa que ampliava as fronteiras entre linguagens. Ao transcender os limites da fotografia tradicional e integrar procedimentos experimentais a reflexões conceituais, Man Ray afirmou-se como um dos grandes responsáveis pela legitimação da fotografia como meio de vanguarda no século XX.

Mesmo após retornar aos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial, sua influência permaneceu ativa, irradiando-se para diferentes gerações e contextos artísticos. Seu legado demonstra que a ousadia técnica e a abertura ao acaso podem ultrapassar fronteiras geográficas e temporais, reafirmando a arte como campo de permanente reinvenção. Nesse sentido, a fotografia surrealista não se configurou como simples desdobramento das experiências pictóricas do movimento, mas como linguagem autônoma, capaz de distorcer a realidade e atribuir novos sentidos à experiência vivida. Ao empregar técnicas inovadoras para expressar a ruptura histórica e existencial provocada pela guerra, os artistas surrealistas encontraram na fotografia um meio tangível de dar forma visual ao absurdo que permeava a época, transformando a imagem em espaço de questionamento, memória e reconstrução simbólica.

2.2.2 Fernando Lemos

No amplo horizonte aberto pelas vanguardas artísticas da contemporaneidade, em que imaginação e experimentação passaram a confrontar os limites da percepção e a redefinir os contornos do real, múltiplas linguagens se entrecruzaram na tentativa de responder às inquietações históricas e existenciais do século XX. Nesse cenário de rupturas e reinvenções, destaca-se também o nome de Fernando Lemos, artista português naturalizado brasileiro, cuja produção transita por diferentes meios, da fotografia ao desenho, da pintura ao design gráfico, evidenciando uma postura criativa comprometida com a exploração do visível e do invisível.

Sua obra reafirma que a arte não se limita a reproduzir o mundo, mas a reinterpretá-lo e expandi-lo, instaurando novas possibilidades de experiência e significação. Ao dialogar com o imaginário, com o simbólico e com as tensões de seu tempo, Lemos confirma a compreensão de que a criação artística ultrapassa a descrição objetiva da realidade. Como afirma Ernst Fischer (1987), a arte,

> Quer embalando, quer despertando, jogando com sombras ou trazendo luzes, a arte jamais é uma mera descrição clínica do real. Sua função concerne sempre ao homem

> total, capacita o ‘Eu’ a identificar-se com a vida de outros, capacita-o a incorporar a si aquilo que ele não é, mas tem possibilidade de ser (Fischer, 1987, p. 19).

Essas possibilidades de vir a ser que é inerente às descobertas presentes nos processos artísticos fez com que o artista, tendo absorvido as convicções surrealistas como novos parâmetros em parte de sua produção artística, mesmo que em muitos anos depois do surgimento do movimento e como muitos outros artistas, materializou, assim, que “O estado de espírito surrealista, melhor seria dizer, o comportamento surrealista, é eterno” (Nadeau, 2008, p. 9), sendo revisitado constantemente em diferentes momentos históricos.

São essas considerações que pairam sob o movimento surrealismo, que serão os fatores norteadores da observação da produção fotográfica surrealista de Fernando Lemos, já que foi também neste contexto histórico de desordem política e desespero social, que André Breton e outros artistas encontraram um terreno fértil para suas ideias provocadoras, buscando romper com as amarras da lógica e da razão para explorar os recessos do inconsciente e da imaginação.

Como continuar a expressar a leitura de um mundo em ruínas sob a ótica de uma razão que já não oferecia respostas satisfatórias? Como sustentar idealizações estéticas diante do colapso de valores provocado pela guerra? O trauma coletivo e o caos instaurado no início do século XX não apenas abalaram estruturas políticas e sociais, mas também comprometeram profundamente os fundamentos simbólicos da cultura ocidental. Nesse contexto, a busca por uma nova linguagem artística não foi mero capricho de vanguarda, mas uma necessidade histórica: era preciso encontrar formas de expressão capazes de dar conta da complexidade, da fragmentação e do absurdo da experiência humana naquele período.

Mais do que uma escolha estética, tratava-se de uma urgência ética e existencial. Conforme analisa Maurice Nadeau (2008), seria inconcebível que, após o cataclismo da guerra, a poesia permanecesse alheia à devastação, insistindo em temas idealizados e distantes da realidade vivida. Autores como André Breton, Paul Éluard, Louis Aragon, Benjamin Péret e Philippe Soupault, profundamente marcados pela experiência do conflito, que vivenciaram de maneira direta e forçada, saíram dele tomados por repulsa diante de uma civilização que lhes parecia ter perdido suas razões de ser. O niilismo que os animava não se restringia ao campo artístico, mas estendia-se às bases culturais e morais do mundo que havia conduzido à guerra. Nesse ambiente de descrença e ruptura, o Surrealismo emergiu como tentativa radical de reinventar não apenas a arte, mas o próprio modo de perceber e significar a realidade.

Numa época em que a realidade observada não fazia mais sentido em ser interpretada, fragmentada e reconstruída em diferentes versões através da arte, os surrealistas criaram uma nova forma de comunicação buscando expressar sobre o que estava acontecendo dentro de cada

humanidade vivida e não somente contar ou documentar o que estava acontecendo externamente. É por isso que pode-se afirmar que, "Contudo, os surrealistas não são nem políticos, nem cientistas, nem filósofos e pouquíssimos médicos. São poetas, especialistas da linguagem, e a ela é que vão se dedicar" (Nadeau, 2008, p. 19).

Essa necessidade urgente de comunicar e expressar a agonia e o trauma que permearam a experiência humana durante e após os conflitos mundiais fez com que os artistas surrealistas contemplassem na arte uma poderosa ferramenta para explorar as possibilidades além da racionalidade que não fazia mais sentido algum, já que se considera que "A arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo. Mas a arte também é necessária em virtude da magia que lhe é inerente" (Fischer, 1987, p. 20).

Não era apenas uma questão estética, era a luta por um espaço encerrado, uma questão moral e política, pois enxergavam na arte uma forma de resistência contra as injustiças e opressões do mundo contemporâneo, desafiando as normas sociais e políticas estabelecidas e questionando as estruturas de poder que haviam levado à guerra e ao sofrimento humano.

> O homem sempre procurou ratificar a sua presença no mundo buscando algo que o remetesse a sua semelhança e ao espaço, que é a sua condição básica de relacionamento com o mundo, o seu grande referente. Caso esse referente não encontre correspondência, isto é, caso o homem não encontre semelhança entre o que sente e o que vê, instaura-se o caos, pois aí lhe é negada a condição primária de se sentir parte do mundo (Braune, 2000, p. 51).

Enquanto o surrealismo emergia como movimento cultural em berço francês, Fernando Lemos nascia em outra parte da Europa. Nascido em 1926, em Portugal, Lemos testemunhou um período de intensa turbulência política e social em seu país nos anos 40, que, de muitas maneiras, moldou sua perspectiva artística.

Durante sua juventude, ele experimentou a ditadura salazarista, que, embora repressiva, não conseguiu sufocar seu espírito criativo e transgressor. Em vez disso, Lemos encontrou na arte um meio de se apresentar, de expressar o seu pensamento sobre o mundo em que se relacionava, uma maneira de transcender as restrições da realidade e explorar os recantos menos condicionados da mente humana ao se aproximar do grupo de artistas surrealistas.

Fernando Lemos construiu uma trajetória marcada pela pluralidade de linguagens e pela constante experimentação. Sua atuação abrangeu pintura, gravura, design gráfico, fotografia e poesia, configurando uma produção atravessada por múltiplas influências estéticas e intelectuais. Essa síntese singular não se deu de maneira estrutura, mas como resultado de vivências pessoais, formações técnicas e encontros decisivos ao longo de sua formação artística.

Em entrevista publicada por Rubens Fernandes Júnior (2019), Lemos relata que sua inserção no universo da arte ocorreu de forma circunstancial, ainda na infância, quando aprendeu a ler precocemente e passou a escrever e desenhar com frequência. O contato com a marcenaria do pai lhe proporcionou experiência prática com a matéria e o desenho de objetos, enquanto o aprendizado da litogravura, da pintura e do desenho consolidou sua formação técnica.

O artista também menciona que sua persistência esteve ligada ao enfrentamento da paralisia, motivando-o a buscar desempenho equivalente, ou superior, ao de outras crianças. Posteriormente, sua passagem pela escola de desenho industrial ampliou suas habilidades gráficas e textuais, mas foi "Mais tarde, a aproximação com o grupo surrealista e com a técnica da escrita automática me fez perceber que havia espaço para a minha maneira de fazer e de pensar" (Junior, 2019). Esse encontro com o Surrealismo não apenas expandiu seus horizontes estéticos, como também consolidou a articulação entre técnica, subjetividade e experimentação que marcaria sua produção artística.

É notável em sua biografia que Fernando Lemos buscou incessantemente registrar um lugar marcante no mundo: o seu lugar, o seu mundo. O contexto em que nasceu e viveu, a deficiência física, a ditadura, os deslocamentos espaciais e geográficos, ou qualquer outro evento disparador de sua arte não foi entendido como empecilho para algo, mas tornaram-se todos um trampolim para as diversas experimentações, incluindo a relação entre a fotografia e o surrealismo em sua produção artística.

O próprio artista constata que "No fundo, sou o mesmo quando faço fotografia, quando pinto e quando escrevo: sou um gráfico. É um pouco a experiência do texto automático do surrealismo" (Lemos, 2010, p. 18). É sobre essa experiência, que em 1949, Lemos deu início aos seus primeiros experimentos fotográficos, os quais evoluíram ao longo de um período de quatro anos em uma série extensa de imagens influenciadas pelo surrealismo, destacando-se especialmente um conjunto inovador de retratos da vanguarda artística e intelectual de Portugal. Mas como compreender a produção fotográfica a partir de um olhar verdadeiramente artístico? A questão revela tensões históricas profundas e ainda hoje suscita debates acerca da relação entre máquina e criatividade humana. A utilização de um dispositivo técnico, concebido inicialmente para atender a demandas científicas e industriais de um mundo em acelerada transformação, parecia, para muitos, incompatível com a ideia de arte como expressão subjetiva. A fotografia, vinculada às leis da ótica e da química, era vista como resultado de um processo mecânico, o que colocava em dúvida sua legitimidade enquanto criação estética.

Segundo analisa Braune (2000), essa percepção foi amplamente sustentada por intelectuais e críticos de arte que compreendiam a arte "como uma atividade da imagística, de abstração da realidade, onde o sujeito, o ser humano, interpreta o mundo à sua maneira" (Braune, 2000, p, 12). Nesse entendimento, a autoria constituía o fundamento da atividade artística, enquanto a fotografia, por operar por meio de um instrumento técnico, seria incapaz de ultrapassar o mero registro fiel do mundo visível, "sendo-lhe negada qualquer tipo de intelectualidade, de criatividade e interpretação" (Braune, 2000, p, 12). Ao fotógrafo caberia apenas a ativação de um mecanismo que capturava a realidade tal como ela se apresentava. Assim, por ser associada à reprodução automática e objetiva, a fotografia foi, durante muito tempo, excluída do círculo artístico.

É justamente nesse ponto de provocação que a obra de Fernando Lemos ganha relevância. Ao apropriar-se da linguagem fotográfica como meio de experimentação surrealista, o artista não apenas confronta essa visão reducionista, mas demonstra que a fotografia pode ser espaço de autoria, imaginação e interpretação. Em sua produção, a câmera deixa de ser mero instrumento de registro e transforma-se em ferramenta de construção poética, revelando dimensões subjetivas e simbólicas da experiência. Dessa forma, Lemos afirma a fotografia como campo legítimo de criação artística, superando as limitações impostas pelo convencionalismo visual e consolidando sua presença no cenário artístico tanto em Portugal quanto internacionalmente.

Sua contribuição no campo da fotografia surrealista é inquietante e profunda ao encapsular a essência do surrealismo enquanto inspira uma dose de autenticidade cultural portuguesa em suas obras. No contexto do surrealismo, a escrita automática, que é uma ferramenta utilizada nos estudos de psicanálise propostas por Sigmund Freud, foi adotada como uma ferramenta criativa pelos artistas para explorar o inconsciente e liberar a imaginação, explorar os lugares não condicionados e limitantes que o mundo impôs no pós-guerra.

Ao adotar as ideias de Freud, os surrealistas buscavam libertar a criatividade do controle racional, mergulhando nas profundezas da mente para desvendar novas formas de expressão artística. Influenciados pelo método da livre associação, os artistas exploraram a arte do automatismo, permitindo que os pensamentos fluíssem livremente sem a interferência consciente, resultando em obras carregadas de simbolismo, sonhos e imagens perturbadoras. Essa influência de Freud no movimento surrealista não apenas moldou sua estética e prática artística, mas também estimulou uma abordagem revolucionária à compreensão da mente e da criatividade humana.

André Breton viu na escrita automática uma maneira de transcender as barreiras da razão e do controle consciente, permitindo que os artistas mergulhassem nas profundezas de sua mente para criar obras de arte genuinamente originais e revolucionárias já que estavam fascinados pela exploração do inconsciente e dos processos mentais subliminares, temas centrais na teoria freudiana, revelando camadas profundas de desejo, trauma e imaginação. Essa influência dos estudos psicanalíticos no movimento proporcionou aos artistas uma maneira de acessar novas fontes de inspiração, e assim, criar obras que desafiavam as convenções estéticas e sociais. Os surrealistas buscavam provocar confronto e desconcerto no espectador, e a escrita automática lhes permitia expressar livremente os conteúdos do inconsciente, resultando em pinturas, poemas, fotografias e outros trabalhos que eram frequentemente incômodos para uma leitura superficial.

A escrita automática pode ser relacionada à produção fotográfica de Fernando Lemos durante os anos que explorou essa prática, pois assim como na ferramenta proposta para o Freud, onde as palavras fluem livremente sem filtro consciente, Lemos buscava capturar imagens que emergiam de um estado de imaginação e intuição, em vez de seguir um plano pré-definido. Sua abordagem fotográfica caracteriza-se por um gesto inventivo que ultrapassa o simples registro do entorno, pois em vez de limitar-se à captura objetiva da cena, Fernando Lemos desenvolveu uma prática marcada pela exploração instintiva e pela abertura ao espontâneo, permitindo que o inconsciente orientasse parte de suas decisões formais. Além disso, intervinha ativamente tanto no momento da exposição quanto no processo de revelação, compreendendo a fotografia como construção em múltiplas etapas e não como resultado automático de um dispositivo técnico.

Em depoimento feito em 2010, o artista explica que fotografava na mesma chapa, aproveitando o fato de que sua câmera não era automática para sobrepor imagens intencionalmente. Ao perceber que podia continuar fotografando sem mudar o rolo, passou a trabalhar “como se estivesse pintando” (Lemos, 2010, p. 19), antecipando mentalmente a imagem seguinte que se integraria à anterior como um processo químico de aderência.

Lemos associa essa prática à experiência que teve ao aprender pintura a óleo com Marcelino Vespeira, artista português, quando desenvolveu fascínio pela transparência da água. Essa noção de transparência, entendida como sobreposição e soma de camadas, tornou-se princípio estruturante de sua fotografia, que ele define como uma “soma de transparências”. O artista também ressalta que o laboratório constitui um “segundo ato de criação da foto e, quando se entra no laboratório, passa-se a noite inteira ‘queimando’ papel, e mais nada” (Lemos, 2010, p. 19) até alcançar o efeito desejado.

Essa concepção amplia o entendimento da fotografia como processo artístico integral, no qual técnica e sensibilidade se entrelaçam. Ao assumir o controle criativo da exposição e da revelação, Lemos reafirma a autoria no interior do dispositivo mecânico, demonstrando que a máquina não anula a subjetividade, mas pode ser incorporada como extensão do gesto poético.

Inserido no ambiente surrealista português e atravessado por uma formação sólida nas artes plásticas, Fernando Lemos desenvolveu uma prática fotográfica que não pode ser dissociada de sua investigação anterior com a pintura e com a materialidade da imagem. As técnicas que emprega, como as sobreposições, os jogos de transparência, as distorções ópticas e os enquadramentos que provocam a percepção e o pensamento, não se apresentam como meros recursos formais, mas como desdobramentos visuais de procedimentos associados à escrita automática e à experimentação pictórica surrealista.

Ao manipular o visível e romper com composições convencionais, Lemos não busca apenas inovar plasticamente, ele procura instaurar uma zona de liberdade criativa na qual a imagem se emancipa da lógica racional e se aproxima de um campo sensível, instável e subjetivo. Seu percurso como artista plástico, atento às materialidades, aos suportes e às possibilidades expressivas de cada linguagem, amplia as possibilidades de sua fotografia, que passa a operar como espaço de transposição e condensação de experiências anteriores. Essa transição não se dá de forma abrupta, mas emerge de um insight que o próprio artista explicita ao afirmar que

> De certa maneira, a pintura a óleo me levou à fotografia. Lá percebi que o mar e a água funcionavam como uma lente, eram um acúmulo de transparências, e tive o *insight* da natureza da fotografia e de sua transparência potencial. Assim como a pintura, a escrita automática e os sonhos, a fotografia é uma forma de transparência do inconsciente, de revelação. (Junior, 2019)

Ao declarar que, assim como a pintura, a escrita automática e os sonhos, a fotografia também é espaço de epifania, Lemos transforma o estatuto do meio técnico para o campo da interioridade, sugerindo que a câmera não apenas registra o exterior, mas funciona como mediadora de uma dimensão psíquica. Essa concepção, retomada indiretamente ao longo de seus depoimentos, reforça a ideia de que sua produção fotográfica não está orientada pela captura objetiva do real, mas pela possibilidade de tornar visível aquilo que escapa à superfície imediata das coisas.

Nesse horizonte, suas fotografias aproximam-se da escrita automática não apenas por analogia formal, mas por partilharem a intenção de acessar camadas profundas da subjetividade. A imagem torna-se, assim, espaço de condensação simbólica, no qual identidades se

fragmentam, duplicam-se ou se insinuam por meio de sombras, reflexos e sobreposições. Essa dimensão torna-se particularmente evidente na obra Eu, poeta (1949–52), como podemos observar na Imagem 4 abaixo, na qual o artista se autorretrata não como representação estável de si, mas como construção visual múltipla, articulando diferentes aspectos de sua personalidade em uma mesma superfície imagética. A fotografia que se apresenta a seguir evidencia esse gesto de autoinscrição poética, preparando o olhar para uma leitura em que forma e inconsciente, técnica e imaginação, se entrelaçam de maneira indissociável.

Imagem 4 - Autorretrato fotográfico de Fernando Lemos: Eu, poeta, 1949-52



Fonte: Revista Zum, 2019
https://revistazum.com.br/revista-zum-11/um-surrealista-no-brasil/

Ao longo de sua trajetória, Fernando Lemos manteve uma postura de permanente inquietação estética, desafiando fronteiras disciplinares e expandindo as possibilidades da linguagem fotográfica. Sua produção não se restringiu a um campo específico, mas articulou fotografia, pintura, desenho e poesia em um movimento contínuo de experimentação. Essa abertura ao novo consolidou sua presença como figura instigante no panorama da arte contemporânea portuguesa e internacional, fazendo de sua obra um território de atravessamentos e reinvenções.

Foi nesse espírito que Lemos estreitou laços com o Surrealismo, contextualizando sua produção no interior dessa estética sem, contudo, aprisionar-se a ela. Assim como a escrita automática propunha a liberdade do pensamento e da criação, o artista compreendeu o movimento não como âncora fixa, mas como embarcação que lhe permitia navegar por diferentes mares e absorver influências diversas. O Surrealismo, para ele, configurou-se menos como rótulo identitário e mais como impulso de liberdade criativa.

Em seus posicionamentos publicados em 2010, Lemos relata que seu contato com grupos surrealistas em Portugal ocorreu por volta de 1948 ou 1949, destacando a presença de nomes como Mário Cesariny. Recorda que, ao realizar sua primeira exposição na Casa Jalco ao lado de artistas como Marcelino Vespeira e Fernando de Azevedo, com apoio crítico de José-Augusto França e Almada-Negreiros, assumiu publicamente a experiência surrealista.

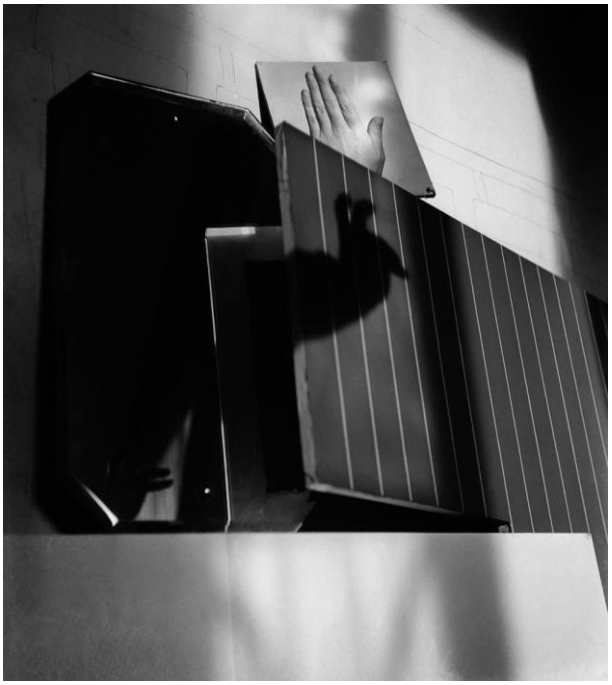
Segundo o artista, em uma sociedade conservadora, tal posicionamento era visto como demência inaceitável, tal que "Havia muitas demências aceitáveis, que tinham cura; mas, no caso da nossa, ou chamavam a polícia, ou então, como aconteceu, saímos na imprensa e éramos insultados de tudo" (Lemos, 2010, p. 18), gerando ataques na imprensa e até perseguições, o que evidencia o caráter subversivo e provocador do movimento naquele contexto. Posteriormente, já no Brasil, Lemos aproximou-se do Concretismo, incorporando reflexões sobre ritmo, visualidade da palavra e dimensão gráfica da linguagem. Ele próprio afirma que "Os concretistas me deram uma ideia boa de como avançar numa língua, quando é que a velocidade de uma palavra ou de uma letra tem uma dimensão gráfica, quando é imagem" (Lemos, 2010, p. 18), tanto que integrou essas contribuições ao automatismo surrealista, sentindo-se, por um período, identificado com essa vertente.

Contudo, ressalta que os rótulos perdem sentido com o tempo, assim como ninguém mais se define estritamente como cubista, também não faria sentido afirmar-se apenas surrealista. Tal posicionamento revela uma postura crítica diante das categorias históricas, reafirmando sua identidade artística como processo em constante transformação.

Portanto, a relação entre a escrita automática e a produção fotográfica de Fernando Lemos reside na busca por uma expressão artística que transcende os limites do pensamento consciente, permitindo que a imaginação e a intuição guiem o processo criativo. "O caminho trilhado pelos surrealistas para se abstrair da realidade foi através do automatismo puro, daí o movimento ter surgido muito mais com um caráter literário do que plástico, e a linguagem fotográfica ter sido o seu grande veículo visual " (Braune, 2000, p. 30). Ambas as práticas compartilham um desejo de explorar os espaços do desconhecido e revelar as profundezas da mente humana, resultando em obras que desafiam as convenções e convidam o espectador a

contemplar o mundo de maneira nova e surpreendente, como podemos observar nas imagens 5 e 6 abaixo.

Imagem 5 - Fotografia de Fernando Lemos: Sentido único, 1949 – 52



Fonte: https://utopica.photography/artists/53-fernando-lemos/works/1005-fernando-lemos-sentido-unico-1949-52/

Imagem 6 - Fotografia de Fernando Lemos: Sensualidade que avança, 1949-52



Fonte: https://utopica.photography/artists/53-fernando-lemos/works/1002-fernando-lemos-sensualidade-que-avanca-advancing-sensuality-1949-52/

Ao observar a produção fotográfica de Fernando Lemos à luz de sua contextualização histórica, torna-se evidente a incorporação de princípios teóricos e estéticos do Surrealismo em suas composições. Suas imagens não se limitam à organização formal do visível, mas instauram deslocamentos perceptivos que provocam o olhar e reconfiguram a experiência do real. A cena fotografada, em vez de oferecer estabilidade, apresenta-se como campo de ambiguidade, sugestão e estranhamento, marcas fundamentais da poética surrealista.

Nesse sentido, conforme analisa Braune (2000), a fotografia moderna desloca o conceito clássico greco-romano de beleza, associado à harmonia, proporção e idealização, para uma outra instância, na qual "o belo perde toda a sua condição absoluta e se incorpora nas mais diversas situações, podendo estar presente no grotesco, no desagradável ou, até mesmo, numa circunstância o mais banal possível" (Braune, 2000, p. 24). Tal transformação encontra ressonância na obra de Lemos, cuja estética não busca a idealização formal, mas a revelação de disputas internas e simbólicas presentes na realidade cotidiana. A beleza, em sua fotografia, não está dada, ela se constrói na fratura, na sobreposição, na sugestão do invisível.

Inserido no contexto contemporâneo em que o legado surrealista continua a reverberar, o pensamento imagético de Lemos amplia as possibilidades interpretativas da fotografia. Suas construções visuais transbordam significados e oferecem novas nuances para a compreensão do real, transformando a linguagem fotográfica em instrumento expressivo de uma realidade desconstruída, ou, antes, reconstruída sob outra lógica perceptiva. Assim, a fotografia deixa de ser mera superfície representacional para tornar-se espaço de elaboração simbólica.

Ainda segundo Braune (2000), a beleza fotográfica de matriz surrealista manifesta-se sobretudo no envolvimento emocional que a imagem suscita, convertendo-se em experiência interna que depende das vivências culturais, sociais e psicológicas de cada espectador. Ao romper com a ideia de um belo universal e externo, a fotografia surrealista mobiliza o sujeito, retirando-o da postura contemplativa passiva e "[...] nos remete a uma situação de mobilização interna, de proximidade e envolvimento com a cena fotografada, arrancando-nos do torpor contemplativo, passivo e distante, que nos foi dado como modelo para o relacionamento com o mundo" (Braune, 2000, p. 25), convocando-o a uma participação sensível e interpretativa. Em Lemos, essa mobilização é evidente: suas imagens não apenas se mostram, mas interpelam, convidando o observador a atravessar o visível e a reconstruir, a partir de si, os sentidos daquilo que vê.

Além de sua inserção no circuito surrealista, é fundamental considerar que Fernando Lemos viveu sob o regime autoritário de António de Oliveira Salazar, em Portugal. A atmosfera

de censura, vigilância e repressão que caracterizou esse período não apenas atravessou sua experiência pessoal, mas também compôs o horizonte simbólico de sua produção artística. Soma-se a isso o enfrentamento da poliomielite na infância, condição que, longe de restringi-lo, parece ter intensificado sua determinação em explorar múltiplas linguagens. Nesse contexto adverso, sua obra pode ser compreendida como gesto de resistência sensível: uma forma de afirmar a liberdade imaginativa diante das limitações políticas e corporais impostas.

Sob essa perspectiva, o Surrealismo não se restringe a um estilo, mas configura-se como projeto de transformação existencial. Conforme a concepção de André Breton, o movimento pretendia desencadear uma crise moral na sociedade, desalienando o homem de preconceitos, formalismos e convenções, mais do que fundar uma nova escola artística. Em diálogo com essa visão, Braune (2000) observa que a fotografia, justamente por não carregar o peso da "grande arte" do passado, pôde assumir um papel de antiarte.

Ao questionar o que parecia inquestionável e relativizar o que se apresentava como absoluto, "[...] a fotografia questiona o que era inquestionável, relativiza o que era absoluto, traz à tona uma nova visão de mundo, mais despojada e leve, embora crítica, dinâmica e participativa" (Braune, 2000, p. 26), fazendo com que a fotografia adentrasse o território surrealista, instaurando uma visão de mundo simultaneamente crítica e libertadora.

Ao investigar e refletir sobre a produção fotográfica de Fernando Lemos, inserido no contexto histórico em que o surrealismo se manifestou, demonstra-se que em suas imagens existe uma expressão singular desse movimento artístico. Suas fotografias capturam não apenas a realidade objetiva, mas também exploram as profundezas do subconsciente, revelando um universo de sonhos, imaginação e simbolismo, provocando o olhar, os sentidos, os sentimentos do público.

Nesse sentido, a análise das construções imagéticas do artista revela um pensamento complexo e provocador, que transcende as fronteiras da realidade convencional e oferece novas perspectivas e interpretações sobre a natureza da existência humana e da própria realidade. Ao provocar o olhar e mobilizar a experiência sensível do espectador, suas fotografias constroem um espaço onde realidade e imaginação coexistem, e onde o visível se abre ao simbólico.

3. CAPÍTULO III - HENRI CARTIER-BRESSON

O francês Henri Cartier-Bresson é frequentemente associado à figura do fotojornalista por excelência, consagrado como mestre do "instante decisivo", no entanto, sua trajetória revela um artista imerso em múltiplas camadas estéticas, filosóficas e políticas, cuja obra ultrapassa os limites do documental. Este capítulo tem como objetivo apresentar os principais marcos biográficos e conceituais de Cartier-Bresson, com ênfase em sua formação artística, em sua relação com o surrealismo e na construção coletiva da agência Magnum Photos. Tal contextualização busca fornecer as bases históricas e sensíveis para a análise de como sua fotografia reconfigura os códigos estéticos da modernidade e produz ressignificações do imaginário surrealista no campo da comunicação visual.

A escolha de Cartier-Bresson como figura central nesta pesquisa justifica-se tanto por sua relevância histórica quanto pela singularidade de sua linguagem visual. Sua aproximação com os surrealistas nos anos 1930 revela-se nas escolhas temáticas, na valorização do acaso e na recusa à racionalidade técnica em favor de uma poética do instante. A esse respeito, podemos imaginar que seu olhar buscava uma espécie de explosão do real, uma forma de poesia cotidiana que, mesmo situada no campo do realismo, mantinha a abertura ao inconsciente, ao simbólico e ao extraordinário. Tal atitude aproxima-o de estratégias formais relacionadas ao surrealismo, como o estranhamento, a justaposição de planos e a suspensão do tempo linear.

Ao mesmo tempo, sua atuação como um dos fundadores da Magnum Photos e sua cobertura de eventos históricos decisivos, como a morte de Gandhi, a Revolução Chinesa e a Guerra Fria, inscrevem sua prática em uma dimensão ética e política da imagem, frequentemente associada ao campo da comunicação social, nos possibilitando pensar a fotografia como um dispositivo produtor de sentidos, e não apenas como registro. Neste capítulo, portanto, o foco estará na constituição desse fotógrafo como sujeito histórico e sensível, cujas escolhas estéticas refletem as relações entre forma e conteúdo, entre documentário e lirismo, entre engajamento e contemplação.

O percurso biográfico e artístico de Henri Cartier-Bresson apresentado nas três seções seguintes (a sua biografia, sua relação com a arte e a fotografia, incluindo a fundação da Magnum Photos, e também um breve voo sobre suas divergências) funcionará como base para o aprofundamento crítico que se complementam nos capítulos desta tese. A hipótese de que há uma ressignificação da estética surrealista em sua obra será explorada por meio da análise de imagens selecionadas, sob a perspectiva da análise imagética (Joly, 2012), considerando os

atravessamentos entre comunicação, arte, linguagem e cultura. A seguir, inicia-se a reconstrução de sua trajetória, buscando compreender as condições de formação e atuação desse olhar que, ao mesmo tempo, documenta e ultrapassa a realidade.

3.1. Biografia

Henri Cartier-Bresson nasceu em 22 de agosto de 1908, em Chanteloup-en-Brie, em um dos castelos pertencentes à sua família, na França. Oriundo de uma linhagem burguesa que, segundo relata Pierre Assouline (2012), transformou-se de uma simples família de comerciantes em uma dinastia de industriais, cresceu em um ambiente marcado pela estabilidade financeira, pela educação formal e pela valorização das artes. Desde cedo, teve acesso ao desenho, à música e à literatura, experiências que contribuíram para a formação de sua sensibilidade estética. Ainda que estivesse inserido em uma realidade socioeconômica privilegiada, o jovem Henri não tinha plena consciência da fortuna familiar, "na verdade, o adolescente não faz ideia da fortuna da família" (Assouline, 2012, p. 20), vivenciando sua infância e adolescência sob a naturalização desse contexto.

Entretanto, o conforto material não implicou adesão às expectativas da burguesia parisiense. Já na juventude, Cartier-Bresson demonstrava aversão à rotina e aos privilégios previsíveis associados à sua classe social, sentimento que se intensificaria diante das projeções familiares para seu futuro. Essa inquietação entre pertencimento e recusa delineia um traço importante de sua formação: ao mesmo tempo em que se beneficiava de um ambiente culturalmente estimulante, desenvolvia uma postura crítica frente às normas e convenções que estruturavam esse universo.

No âmbito pessoal, sua personalidade revelava contrastes marcantes. Alternava momentos de concentração silenciosa e contemplativa com explosões de impaciência, orgulho e insubordinação, recusando trajetórias previamente determinadas. Conforme descreve Assouline (2012), desde muito jovem manifestava acessos de raiva intensos e difíceis de conter, reagindo de maneira desproporcional a frustrações ou contrariedades. "Quando fica exasperado com alguém, e mesmo quando apenas contrariado com o curso de acontecimentos que não se curvam a seus desejos, ele não consegue se controlar" (Assouline, 2012, p. 24), comportamento que levou seu avô a considerá-lo a possível "ovelha negra" da família.

Esses elementos biográficos não apenas humanizam a figura de Henri Cartier-Bresson, mas também ajudam a compreender as bases de sua futura postura estética e existencial. O confronto entre disciplina e liberdade, ordem e rebeldia, pertencimento e ruptura, já presente

em sua juventude, antecipa a busca por uma linguagem própria e por uma forma de olhar o mundo que escapasse às convenções estabelecidas, traço que marcaria decisivamente sua trajetória na fotografia.

É nesse horizonte que a afirmação que o próprio fotógrafo faz sobre si, em um dos seus documentários, “Sempre me senti um fugitivo” (Henri Cartier-Bresson – só amor, 2001, 05min 45s) adquire densidade interpretativa. Longe de configurar apenas um dado confessional, a frase sintetiza uma disposição constante ao deslocamento, não apenas geográfico, mas simbólico. Sentir-se fugitivo para Cartier-Bresson provavelmente implicou em resistir às classificações fixas, evitar a captura por identidades estanques e preservar uma relação inquieta com o mundo. Tal postura ecoou tanto em sua recusa a aderir integralmente a rótulos quanto na construção de um olhar que operava na fronteira entre envolvimento e distanciamento, pertencimento e evasão, convertendo a fuga em princípio estruturante de sua ética e de sua estética.

É possível que seu avô tenha intuído, ainda na infância de Henri, a frustração que emergiria do descompasso entre as expectativas familiares e o temperamento indócil do menino. Seguindo as tradições familiares, seu pai André era proprietário de uma próspera empresa têxtil e sua mãe cultivava diferentes interesses artísticos. “Nessas grandes famílias burguesas, a mãe Marthe segue de perto a educação dos filhos, mais ainda quando sutis afinidades e evidentes semelhanças os aproximam. Sua influência é determinante” (Assouline, p. 24, 2012). O pai de Cartier-Bresson era um homem disciplinado, prático e de hábitos rigorosos, representante típico da burguesia industrial do início do século XX. Ele acreditava no valor do trabalho constante, na ordem e na previsibilidade, virtudes cultivadas pela sua história de luta e ascensão familiar, tanto que buscava transmitir os mesmos valores ao filho.

Embora fosse afetuoso à sua maneira, o pai esperava que o filho seguisse uma trajetória estável e respeitável, assumindo futuramente a direção dos negócios da família. No entanto, como observa Assouline “De tanto ver o pai passar a maior parte de seu tempo fechado no escritório, inclusive em casa, Henri desenvolve uma franca aversão pelo mundo dos negócios. Mesmo com o pai presente, tudo acontecia como se ele estivesse ausente” (Assouline, 2012, p. 24), vivendo a paradoxal experiência de uma presença que se fazia ausência. Tal expectativa paterna colidia com o temperamento independente e inquieto do jovem, que resistia a qualquer tentativa de enquadramento nos moldes tradicionais da burguesia industrial.

No casal Cartier-Bresson, delineavam-se dois universos distintos: Marthe, a mãe, representava a dimensão intelectual e artística, ligada à música, à leitura e à contemplação, enquanto André, o pai, encarnava o rigor dos princípios e das responsabilidades precocemente assumidas. Formado na Escola de Altos Estudos Comerciais para garantir acesso rápido à

direção da empresa, André era descrito como severo e correto, ainda que dotado de sensibilidade estética, concentrada sobretudo no desenho, na pintura e no mobiliário (Assouline, 2012). Essa dualidade criava, no ambiente doméstico, uma disputa entre o pragmatismo e a imaginação, a disciplina e a sensibilidade.

Entre esses dois polos, o pragmatismo industrial do pai e a sensibilidade artística da mãe, formou-se um jovem de personalidade complexa: disciplinado quando motivado, mas também impulsivo, contestador e avesso a rotinas impostas, um indicativo da necessidade de viver o intuitivo, instintivo e espontâneo. A convivência com modelos parentais tão contrastantes parece ter contribuído para a construção de um olhar simultaneamente rigoroso e livre, característica que, mais tarde, se manifestaria em sua prática fotográfica. A relação entre estrutura e espontaneidade, herdada desse contexto familiar, encontrou eco na articulação entre composição formal e abertura ao imprevisível que marcaria sua concepção do instante.

Ainda na juventude, Henri Cartier-Bresson demonstrava profundo interesse pelo desenho, pela literatura e pela pintura, linguagens por meio das quais começou a elaborar sua percepção estética. Sua atenção gravitava em torno do universo cultural, a ponto de encontros casuais do pai com artistas, na efervescente cena parisiense, despertarem nele mais fascínio do que figuras políticas de prestígio. Como observa Assouline (2012), para o adolescente, a pintura ocupava um lugar absoluto, mais impactante do que qualquer autoridade pública, revelando a centralidade que a arte assumia em seu imaginário. Foi nesse ambiente familiar que teve seu primeiro acesso mais íntimo ao mundo artístico, mediado pela figura decisiva do tio Louis.

Diferentemente de outros membros da família ligados à indústria, Louis também recusou o caminho empresarial para dedicar-se integralmente à pintura. “Antigo hóspede da Villa Médicis, diversas vezes laureado do Instituto, vencedor do Prix de Rome de 1910, ele foi o primeiro a iniciá-lo na arte, não mais como simples objeto de contemplação, e sim considerada de outra maneira: de dentro” (Assouline, 2012, p. 27), isto é, não mais restrita à contemplação passiva, mas vinculada ao fazer artístico. Essa mudança de perspectiva, da arte como objeto admirado à arte como prática, foi fundamental na formação de sua sensibilidade.

O tio exerceria ainda uma influência intelectual significativa. Em contraste com o ambiente mais rígido representado pelo pai, Louis oferecia ao sobrinho um espaço permeado por liberdade de pensamento, literatura e reflexão crítica. Sua casa e sua biblioteca tornaram-se territórios de descoberta, nos quais Henri podia transitar entre filosofia, poesia e pintura, ampliando seus horizontes culturais e consolidando um repertório que mais tarde dialogaria com sua prática visual.

O episódio da primeira visita ao ateliê, aos cinco anos, na noite de Natal de 1913, assume contornos quase míticos na narrativa biográfica. O ateliê, descrito como um santuário, marcou-o não apenas pela experiência visual, mas pela memória sensorial, como o aroma dos pigmentos, que descreveria como "Uma sensação tão agradável quanto essa tem algo de perene: por toda a sua vida, ela o fará relembrar do mundo da infância, uma espécie de paraíso perdido" (Assouline, 2012, p. 27). Essa dimensão afetiva da experiência estética, simultaneamente sensorial e simbólica, parece ter contribuído para a construção de um olhar que, mais tarde, buscaria na fotografia não apenas a forma, mas também a intensidade sensível do instante vivido.

A influência do tio Louis, embora vivida por um período relativamente breve, ultrapassou os limites do ateliê e projetou-se sobre toda a formação sensível de Henri Cartier-Bresson. Foi nesse ambiente que ele experimentou não apenas a pintura "por dentro", mas também um modo de perceber o mundo mediado pela arte. Quando mais tarde teve acesso a uma câmera fotográfica, suas primeiras imagens foram espontâneas, quase intuitivas; somente depois passaria a estruturar composições mais elaboradas. Ainda assim, essa passagem da pintura à fotografia não significou ruptura, mas continuidade: a lição do tio, a atenção ao olhar, à forma e à experiência sensível do então menino permaneceu como fundamento silencioso de sua prática.

Essa formação sensível foi, entretanto, interrompida de modo abrupto com a convocação de Louis para a Primeira Guerra Mundial. Sua morte no front, em 1915, imprimiu no jovem Henri uma experiência precoce de luto e a consciência aguda da vulnerabilidade da vida. Conforme observa Pierre Assouline (2012), o conflito atingiu severamente a família Cartier-Bresson, que perdeu os dois irmãos do pai de Henri. No caso de Louis, contudo, a perda assumiu uma densidade simbólica singular: apesar da convivência breve, Cartier-Bresson permaneceu fiel aos seus ensinamentos, como se essa permanência constituísse uma forma silenciosa de prolongar sua presença.

Assouline (2012) ressalta ainda que Cartier-Bresson se referia ao tio como seu "pai mítico", expressão que evidencia não apenas admiração, mas um processo de idealização que a morte precoce ajudou a consolidar. A partida heroica aos 33 anos cristalizou essa imagem e marcou simbolicamente o fim de uma época, de modo que "seu desaparecimento coincide com o mundo de antes" (Assouline, 2012, p. 28). A perda, portanto, não representou apenas um luto familiar, mas também a ruptura histórica de uma época. Entre memória, idealização e ausência, Louis permaneceu como presença fundadora na trajetória de Cartier-Bresson, reforçando a arte como espaço de permanência diante da efemeridade da existência.

Esse convívio ofereceu ao jovem Henri não apenas um refúgio emocional, mas também a possibilidade concreta de imaginar um destino distinto daquele projetado pela tradição familiar. Ali se esboçava uma alternativa de vida que rompia com o itinerário esperado para o primogênito de uma família burguesa, plantando as sementes de sua futura independência intelectual. Na década de 1920, ao ingressar no Liceu Condorcet, em Paris, instituição reconhecida por reunir jovens da elite intelectual e econômica francesa, Cartier-Bresson passou a conviver com um ambiente culturalmente estimulante. Ainda assim, tinha dificuldade em se adaptar à disciplina e ao formalismo do ensino tradicional. Como sintetiza Assouline (2012), seus "Estudos? Medíocres, não por fraqueza intelectual, mas por incapacidade à disciplina do ensino católico" (Assouline, 2012, p. 31).

Sua personalidade inquieta e seu temperamento avesso à rigidez o afastavam das matérias que não mobilizavam sua sensibilidade artística nem desafiavam seu olhar. As consequências foram objetivas: reprovado três vezes no exame final do ensino secundário, acumulou um histórico escolar que parecia confirmar sua inadequação ao modelo acadêmico convencional. Paradoxalmente, essas reprovações contribuíram para desfazer as ambições paternas de vê-lo trilhar a carreira comercial, pois segundo Assouline (2012) o pai projetava para o primogênito um percurso claro e socialmente legitimado: cursar a HEC (École des Hautes Études Commerciales - Escola de Altos Estudos Comerciais, prestigiosa *business school* da França) e preparar-se para assumir, com rapidez e competência, a direção da empresa familiar em Pantin, perpetuando uma sucessão concebida como natural entre gerações. Entretanto, esse plano foi gradualmente se tornando inviável.

O reiterado fracasso escolar, somado ao desinteresse já evidente por disciplinas como matemática e geometria desde o liceu, minava as expectativas paternas e evidenciava que Henri não se ajustaria ao destino empresarial que lhe fora traçado; "Em seu pequeno mundo, murmura-se que, pela primeira vez, um Cartier-Bresson cortara os fios da tradição, coisa absurda…" (Assouline, 2012, p. 35). Assim, o fracasso escolar não representou estagnação, mas deslocamento: fora da sala de aula, frequentando museus, galerias e cafés intelectuais, Henri construía de forma autônoma uma formação cultural que ampliava seu repertório em literatura, filosofia e artes.

Antes de abandonar definitivamente a trajetória escolar convencional, e já marcado pela morte do tio Louis, Cartier-Bresson passou a receber orientação artística de diferentes tutores, que contribuíram de modo decisivo para sua formação. Inicialmente, estudou com o pintor e aquarelista francês Jean Cottenet, amigo da família e ex-aluno de Cormon.

> Quando não está pintando, Henri desenha. No resto do tempo, ele só pensa nisso. Às quintas-feiras e aos domingos, Jean Cottenet, um amigo de seu tio, aluno do famoso Cormon, que dirige um ateliê bastante concorrido da Escola de Belas-Artes, assume sua educação artística no lugar do "pai mítico". Ele o faz assistir à aulas que permitem uma rápida familiarização com a técnica do óleo (Assouline, 2012, p. 29).

Sob a orientação de Jean Cottenet, Henri não apenas assimilou os fundamentos do desenho e da pintura acadêmica, com atenção rigorosa à luz, à forma e à proporção, como também começou a compreender que o ato de criar ultrapassava a simples reprodução do real, implicando interpretá-lo e reinventá-lo. Essa aprendizagem técnica vinha acompanhada de uma disciplina do olhar, que o treinava a perceber relações sutis entre volumes, contrastes e atmosferas, elementos que mais tarde se tornariam decisivos em sua prática fotográfica.

Em seguida, o contato com o pintor Jacques-Émile Blanche, conhecido por seus retratos de intelectuais e artistas da Belle Époque, ampliou ainda mais esse horizonte. Segundo Assouline (2012), Blanche ensinava "Mais por sua presença e exemplos do que por sua boa pedagogia" (Assouline, 2012, p. 29), sugerindo que sua influência se dava menos pela instrução formal e mais pela convivência e pelo gesto.

Ao permitir que o jovem Henri, então com dezesseis anos, e seu primo pintassem no jardim de sua casa em Offranville e assistissem silenciosamente ao seu trabalho no ateliê, Blanche os inseria em uma linhagem simbólica de transmissão artística, como quem "passa o bastão, paleta invisível" (Assouline, 2012, p. 29). Amigo de intelectuais e artistas, e ele próprio retratista da vida cultural da Belle Époque, Blanche oferecia a Henri não apenas um aprendizado pictórico, mas o acesso a um ambiente cosmopolita e intelectualmente estimulante.

Essa convivência reforçou no jovem uma postura observadora e crítica diante da vida parisiense, em consonância com sua personalidade introspectiva, sensível e, ao mesmo tempo, indócil às convenções. Cartier-Bresson já revelava um temperamento marcado pela inquietação intelectual e por certa recusa à exposição excessiva de si, preferia estar à margem, atento, absorvendo o mundo ao redor com intensidade silenciosa, revelando que "A arte em todas as suas manifestações é a única atividade à qual o adolescente Henri se entrega com firmeza e regularidade. Como se ele tivesse consciência de que esta era a única herança que valia a pena ser honrada, o verdadeiro legado de sua família" (Assouline, 2012, p. 28).

Mais do que aprender técnicas, assimilava uma verdadeira ética do olhar: a atenção concentrada, a presença discreta, quase invisível, e a percepção aguda das nuances sociais e humanas. Esse modo de ser (reservado, mas profundamente atento) encontraria na fotografia um meio de expressão coerente com sua natureza. Anos depois, tais disposições reapareceriam

transfiguradas em sua prática fotográfica, quando o gesto de observar, paciente e preciso, se tornaria central em sua busca pelo instante revelador.

Embora cada um desses tutores possuísse métodos distintos, todos reforçaram em Cartier-Bresson o valor da prática constante e do olhar disciplinado, preparando-o para compreender o rigor compositivo que marcaria toda a sua produção artística. Essa base plural e sólida foi fundamental para que, ao ingressar na Academia de André Lhote (como veremos a seguir), ele já possuísse não apenas habilidade técnica, mas também uma visão estética própria, algo que o diferenciaria e lhe permitiria transitar com naturalidade entre a pintura e, posteriormente, a fotografia.

O interesse inicial pela pintura levou o futuro fotógrafo a estudar com nomes centrais da cena artística parisiense, experiência que marcaria profundamente sua prática posterior na fotografia. Ao recordar esse período na academia de André Lhote, afirmava: “Estudei por dois anos com André Lhote. Em pintura, você precisa trabalhar todos os dias, todos os dias. Em fotografia, você pode fotografar quanto quiser” (Cartier-Bresson, 2015b, p. 15). A comparação evidencia não apenas diferenças técnicas, mas a consciência do rigor e da disciplina que estruturaram sua formação visual.

A passagem pela Academia de Lhote constituiu, assim, um marco decisivo: ali consolidou a compreensão das proporções, da construção geométrica e do uso consciente do espaço compositivo, elementos que se tornariam estruturantes em sua linguagem fotográfica. Essa base sólida, aliada à abertura ao diálogo com distintas correntes artísticas, permitiu-lhe transitar com naturalidade entre pintura e fotografia, incorporando influências sem diluir sua identidade. Embora outros fatores, experiências pessoais, viagens e encontros, tenham sido igualmente relevantes em sua trajetória, esta tese privilegiará sua biografia sobretudo no que se refere às relações com a arte e com a desenvolvimento de sua prática fotográfica.

3.2. Entre a arte e a fotografia

O ingresso de Henri Cartier-Bresson na Academia de André Lhote, em 1927, constituiu um ponto fundamental em sua formação artística. Depois de experiências diversas com diferentes tutores, Lhote lhe ofereceu um sistema estruturado de ensino, ancorado princípios clássicos da pintura, no estudo da composição, das proporções e da organização espacial. Seu método conciliava tradição clássica e modernidade, enfatizando que a criação não é fruto exclusivo da inspiração, mas resultado de disciplina, análise e domínio formal. Essa orientação

foi decisiva para que Cartier-Bresson desenvolvesse um olhar construtivo, atento à arquitetura interna da imagem, traço que mais tarde se tornaria uma das marcas de sua prática fotográfica.

Lhote, conhecido por sua postura experimental e por sua tentativa de integrar herança pictórica e vanguardas, defendia a busca de harmonia e equilíbrio na estrutura visual. Segundo Pierre Assouline (2012), tratava-se de uma personalidade já consolidada no meio artístico parisiense: formado sob influência de Gauguin e participante do chamado "cubismo sintético", fundara sua academia em 1922 e atuava também como crítico da *Nouvelle Revue Française*. Embora "Geralmente apresentado como um dos líderes do neoclassicismo, na verdade gostaria de ser considerado o inventor de uma linguagem plástica moderna" (Assouline, 2012, p. 40). Assouline observa, contudo, que sua pintura não alcançava o mesmo prestígio que seu papel como professor e intelectual.

Para Cartier-Bresson, entretanto, o que importava não era a hierarquia histórica da obra do mestre, mas o rigor metodológico que ali encontrou. Na academia, aprendeu a decompor a realidade em linhas estruturantes, a perceber ritmos e estranhamentos no espaço pictórico e a compreender a composição como construção consciente. Ainda que, mais tarde, viesse a reagir contra um certo formalismo excessivo, a base adquirida com Lhote permaneceu como fundamento invisível de sua linguagem: mesmo quando buscava o imprevisto do mundo, seu olhar organizava o caos segundo uma lógica interna precisa.

O prestígio de André Lhote no meio artístico parisiense conferia à sua academia não apenas autoridade, mas também centralidade intelectual, e foi nesse contexto que Cartier-Bresson passou a valorizar aspectos que antes lhe pareciam áridos, como proporção, geometria e estrutura compositiva. A disciplina formal defendida por Lhote ofereceu ao jovem artista uma chave de compreensão que ressignificava aqueles estudos outrora rejeitados. Como sintetiza Assouline (2012), Lhote era percebido como "o mestre do lugar, o mestre de pintura, o mestre de desenho, o Mestre, em suma" (Assouline, 2012, p. 39), expressão que evidencia a força de sua influência naquele momento formativo.

Segundo Assouline (2012), a pedagogia de Lhote articulava técnica e dimensão sublime, sustentando-se na convicção de que a teoria era o alicerce indispensável da prática. Sua doutrina defendia uma "inteligência plástica" em que "[...] convida constantemente seus alunos a buscarem as invariantes das obras do passado, isto é, os valores absolutos que se tornaram leis da composição" (Assouline, 2012, p. 41). Essa ênfase na organização rigorosa da imagem foi profundamente assimilada por Cartier-Bresson e permaneceria ativa mesmo quando ele migrasse da pintura para a fotografia, meio em que a espontaneidade aparente não dispensaria, mas antes exigiria, uma arquitetura interna precisa.

Ao mesmo tempo, a vivência na academia ampliou seu horizonte cultural. Enquanto aprendia a decompor o espaço segundo princípios clássicos, aproximava-se também das inquietações modernas que circulavam em Paris. Frequentava exposições, mantinha contato com artistas e poetas e começava a se interessar pelas ideias do Surrealismo em torno de André Breton. Assim, a formação recebida com Lhote não o confinou a um formalismo rígido; ao contrário, ofereceu-lhe instrumentos para transitar entre a tradição e a ruptura.

Ao insistir que o artista deveria ver antes de criar, cultivando um olhar treinado para perceber relações espaciais e narrativas no interior do quadro, Lhote contribuiu para consolidar em Cartier-Bresson a compreensão de que o ato criativo nasce da observação atenta e da escolha deliberada. Esse aprendizado revelou-se decisivo não apenas para sua formação pictórica, mas para a própria concepção do que mais tarde se tornaria o "instante decisivo". A aparente espontaneidade de suas fotografias nunca esteve dissociada de uma arquitetura interna rigorosa. A disciplina adquirida na Academia de André Lhote funcionou, assim, como ponte entre pintura e fotografia, assegurando que sua estética fosse simultaneamente estruturada e sensível, racional e intuitiva.

Assouline (2012) observa que Cartier-Bresson "contrai o vírus da geometria" sob a orientação de Lhote, cuja obsessão dizia que "Apenas a estrutura atribuída ao mundo permitiria encontrar a ordem no caos" (Assouline, 2012, p. 42). Ao analisar as paisagens cubistas, Lhote insistia que a geometrização não deveria suprimir as variações de atmosfera, pois era justamente essa tensão que conferia suavidade e vitalidade à obra. Essa lição, em que "a geometrização dos elementos não é feita em detrimento das mudanças de atmosfera, única maneira de dar certa suavidade à obra" (Assouline, 2012, p. 42), foi assimilada profundamente por Cartier-Bresson e reapareceria, transfigurada, em suas composições fotográficas.

A influência de Lhote também se articulava à herança do artista pós-impressionista Paul Cézanne, cuja pintura operava uma síntese construtiva da realidade e abria caminho às vanguardas. Nesse ambiente, Cartier-Bresson dedicou-se intensamente ao estudo da composição visual, compreendendo que o domínio técnico deveria tornar-se segunda natureza. Como afirmaria mais tarde, ao comentar seus estudos: "Em Seurat, o pintor, estudei suas transições e contrastes, seus pretos e brancos. É esse conhecimento que devemos buscar o tempo todo. E ele deve se tornar instintivo" (Cartier-Bresson, 2015b, p. 18). Esse instinto, longe de ser improvisação, resulta de uma longa interiorização das leis formais, um saber que opera antes mesmo da consciência.

Embora Lhote não tenha despertado nele a vocação definitiva para a pintura, modelou decisivamente o olhar do futuro fotógrafo. Assouline (2012) sugere que "Cartier-Bresson talvez

não saiba contar, mas sabe exatamente onde fica o número de ouro. Ele o tem dentro de si, mais do que inscrito, gravado em sua mente esse famoso princípio de harmonia universal, chave de uma concepção absoluta de beleza" (Assouline, 2012, p. 44).

A partir dessa incorporação profunda das leis compositivas, ele poderia enquadrar o mundo de maneira quase automática, reconstruindo-o segundo uma ordem internalizada, "E fará isso naturalmente, como um artista completo, sem ter de pensar diante de uma tela em branco antes de pintá-la" (Assouline, 2012, p. 44). O que mais tarde pareceria flagrante instantâneo era, na verdade, a convergência entre disciplina assimilada e sensibilidade aguçada, entre cálculo invisível e abertura ao imprevisível. Ao estudar pintura, durante esse processo, encantou-se com a geometria e, com ela, começou a ordenar o caos do mundo que o cercava, como o biógrafo define: "Nada traduz melhor seu tormento íntimo: reconhecer, sob as aparências, a ordem escondida no caos universal, desvencilhar um do outro e ser capaz de submeter uma emoção plástica à construção mais apropriada" (Assouline, 2012, p. 42).

Ao mesmo tempo em que frequentava o ateliê de pintura e aprofundava seu aprendizado técnico, Henri Cartier-Bresson aproximava-se do universo surrealista, que naquele momento se expandia e reunia artistas afinados com suas experimentações estéticas e conceituais. O movimento, inaugurado pelo Manifesto Surrealista de André Breton, oferecia-lhe não apenas um repertório imagético, mas uma legitimação para sua inquietação interior. No Surrealismo, Cartier-Bresson encontrava um espaço simbólico de liberdade, um território onde o acaso, o inconsciente e o imprevisto eram valorizados como forças criadoras. Contudo, sua experiência acadêmica também o fazia perceber os limites da institucionalização artística: "toda academia é uma prisão, e de toda prisão é preciso fugir" (Assouline, 2012, p. 45).

Assouline (2012) observa que "Apesar de contaminado pelo vírus da composição e da geometria, Cartier-Bresson não deixa de ter aversão ao espírito de sistema" (Assouline, 2012, p. 46). Admirava Lhote, mas começava a se incomodar com o excesso de teorização e com o risco de se tornar uma cópia de seu mestre. A ruptura com a Academia não significou a negação do aprendizado recebido, mas a recusa em se submeter a um modelo fixo e ao abandoná-la, buscava afirmar sua singularidade: queria ser ele mesmo. Para ele, pintar era mais do que dominar uma técnica, "Quer ser ele mesmo. Pintar, isto é, mudar o mundo" (Assouline, 2012, p. 46).

Ao deixar a Academia de André Lhote no final da década de 1920, Cartier-Bresson levava consigo uma sólida formação compositiva, profundamente marcada pelo rigor geométrico. Contudo, carregava também uma pulsão de liberdade que o impelia a ultrapassar os limites acadêmicos. Essa tensão entre estrutura e ruptura tornaria-se constitutiva de sua

trajetória. Como sugere Assouline “Um dia, poderemos dizer que Henri Cartier-Bresson aprendeu fotografia frequentando a pintura” (Assouline, 2012, p.46). A afirmação revela que sua futura prática fotográfica não nasce de uma rejeição da pintura, mas da assimilação crítica de seus fundamentos, articulando disciplina formal e abertura ao inesperado, cálculo e acaso, geometria e desejo.

Assim, a saída da Academia de André Lhote não significou uma ruptura com o aprendizado anterior, mas a abertura de um novo horizonte criativo. Cartier-Bresson passou a frequentar círculos artísticos e literários parisienses, imersos nas discussões sobre as vanguardas, em um ambiente cultural marcado pela efervescência intelectual do pós-Primeira Guerra Mundial. A Paris desse período consolidava-se como um espaço de encontros improváveis: pintores, escritores, cineastas e fotógrafos cruzavam ideias em cafés, ateliês e exposições, dissolvendo fronteiras entre linguagens e tensionando modelos tradicionais de representação.

Foi nesse contexto que ele se aproximou de figuras ligadas ao movimento surrealista, cujas propostas o atraíram pela valorização do inconsciente, do acaso e da liberdade poética. Embora não tenha se filiado formalmente ao grupo liderado por André Breton, frequentava exposições e mantinha relações de amizade com alguns de seus integrantes. Segundo Assouline (2012), o jovem artista, intimidado pela qualidade intelectual dos membros do grupo, participava das sessões com assiduidade, mas permanecia discretamente à margem, “Sempre senta na ponta das mesas para não incomodar, para não ser notado. Afastado demais de Breton, ele só capta fragmentos de sua fala” (Assouline, 2012, p. 54), a quem jamais ousaria se aproximar à força.

Essa posição periférica, contudo, não impediu uma profunda assimilação conceitual. Ao contrário, permitiu que Cartier-Bresson absorvesse silenciosamente uma concepção de arte como revelação de verdades ocultas, emergentes de lapsos, associações inesperadas e encontros fortuitos. Diferentemente do rigor sistemático aprendido na Academia Lhote, o Surrealismo propunha uma abertura ao imprevisível, ao automatismo psíquico e à lógica do sonho. Como destaca Gompertz (2013), Breton buscava integrar à prática artística conceitos psicanalíticos de Sigmund Freud, especialmente no que se refere “[...] sobre o papel desempenhado pelo inconsciente no comportamento humano, tal como revelado através dos sonhos e da escrita “automática” (fluxo de consciência/ espontânea) ” (Gompertz, 2013, p. 256).

Essa incorporação não se limitava a uma apropriação temática, mas implicava uma redefinição do próprio estatuto da criação artística, entendida como acesso privilegiado às camadas profundas da subjetividade.

Tal horizonte estético ganha dimensão explicitamente política quando Breton, ao lado de Diego Rivera, afirma que

> A verdadeira arte, isto é, aquela que não se contenta com variações sobre modelos prontos mas se esforça em dar uma expressão às necessidades interiores do homem e da humanidade atual, não pode senão ser revolucionária, isto é, deve aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade, mesmo que fosse para libertar a criação intelectual das cadeias que a entravam e permitir a toda humanidade se elevar a alturas que somente gênios isolados atingiram no passado (Breton, A. Rivera, D., 2020, p. IV).

A defesa de uma arte comprometida com a reconstrução radical da sociedade evidencia que, para os surrealistas, a libertação do inconsciente estava intrinsecamente ligada à libertação das estruturas sociais que restringiam a criação intelectual. A revolução estética e a revolução política apareciam, assim, como dimensões complementares de um mesmo projeto.

É nesse ambiente que a presença de Henri Cartier-Bresson nos círculos surrealistas assume relevância formativa. Inserido em um espaço onde experimentação estética e reflexão teórica se entrelaçavam, ele se vê diante de uma síntese rara entre rigor conceitual e abertura ao acaso. Se, por um lado, a autoridade intelectual de Breton o mantinha fisicamente distante, por outro, suas ideias produziam uma aproximação simbólica decisiva. Entre a disciplina geométrica herdada de André Lhote e a liberdade psíquica defendida pelos surrealistas, Cartier-Bresson começava a delinear uma expressão singular, na qual estrutura e acaso, cálculo e surpresa encontrariam, mais tarde, na fotografia, o meio privilegiado de convergência.

Os surrealistas o seduziam por defenderem a ruptura com a lógica convencional da representação e por explorarem um universo imagético impregnado de estranhamento e simbolismo. Essa convivência ampliou significativamente seu repertório estético, incentivando-o a buscar, nas imagens, não apenas o registro do real, mas a revelação de dimensões latentes do cotidiano. Em André Breton, o jovem Cartier-Bresson encontrou não apenas um líder intelectual, mas a possibilidade concreta de viver uma ética da criação que dialogava com suas inquietações mais íntimas.

Cartier-Bresson via Breton como um homem íntegro e digno, ao mesmo tempo tímido e intimidante, cuja figura encarnava a “personificação da revolta, do instinto e da intuição” (Assouline, 2012, p. 54). A publicação, em 1928, de uma nova obra do poeta, que ampliava seu prestígio no meio artístico, intensificou a admiração do jovem artista, que se deixou fascinar por sua leitura. Segundo Assouline (2012), não era apenas a presença abundante de imagens que o atraía, mas a coerência entre pensamento e prática, característica de um movimento que,

desde o Manifesto do Surrealismo, propunha a superação da descrição literária em favor da irrupção do inconsciente.

A convivência com artistas ligados ao Surrealismo, somada à efervescência cultural de Paris, permitiu a Cartier-Bresson consolidar uma estética singular, marcada pela síntese entre a composição meticulosa herdada de André Lhote e a sensibilidade ao imprevisto estimulada pelo pensamento surrealista. Essa fusão se tornaria, nos anos seguintes, a base de sua trajetória como fotógrafo e de seu papel central na redefinição da fotografia documental no século XX. Ainda que sua participação no grupo fosse discreta, "um marginal", como observa Assouline (2012, p. 56), alguém que nunca se deixava capturar, essa posição periférica foi decisiva para que preservasse sua autonomia criativa. Nunca será um excluído porque nunca foi um membro" (Assouline, 2012, p. 56).

O contato com os ideais surrealistas ofereceu respaldo e estímulo para que seguisse suas inquietações imagéticas. Leitor assíduo da revista *La Révolution Surréaliste*, Cartier-Bresson encontrava em suas páginas "[...] uma justificativa permanente para todas as formas de insurreição diante da guerra, de rebeldia contra valores obsoletos, de revolta contra tudo o que impeça a liberdade" (Assouline, 2012, p. 53). O Surrealismo abriu-lhe, assim, um caminho repleto de múltiplos sentidos, ao propor estados mentais nos quais o que se encontra nas profundezas da mente pode emergir à superfície. Como observa Gombrich (2013), os surrealistas, sobre a obra de arte, defendiam que "O resultado pode parecer monstruoso para alguém de fora, mas se este puser de lado seus preconceitos e soltar as rédeas da imaginação, talvez chegue a participar do estranho sonho do artista" (Gombrich, 2013, p. 458).

Entre disciplina e liberdade, cálculo e sonho, Cartier-Bresson começava a delinear uma postura estética que, mais tarde, encontraria na fotografia o meio privilegiado para articular essas tensões. O que no ateliê de pintura era exercício consciente de composição, no ambiente surrealista tornava-se abertura ao acaso e ao inconsciente, dois polos que se fundiriam, de maneira singular, na construção de seu olhar fotográfico.

Ainda nesse contexto, Henri Cartier-Bresson foi convocado para cumprir o serviço militar obrigatório, permanecendo um ano no exército francês. Embora não tenha desenvolvido qualquer inclinação para a vida militar, a experiência contribuiu para fortalecer sua disciplina e ampliar sua percepção das hierarquias, dos gestos e das tensões que estruturam a vida coletiva, elementos que, mais tarde, se tornariam centrais em seu olhar fotográfico.

Durante o período de serviço, em uma das punições por descumprimento de ordens, aproximou-se de Harry Crosby, poeta e mecenas norte-americano radicado em Paris. A convivência com Crosby, figura ligada à cena literária de vanguarda e marcada por uma vida

boêmia e intensa, introduziu o jovem artista a um ambiente cosmopolita e intelectualmente provocador, reforçando sua abertura às estéticas modernas e a modos menos convencionais de compreender a arte e a existência.

Nos encontros no moinho de Ermenonville, descritos por Assouline (2012), Cartier-Bresson assistia a um verdadeiro " desfile de escritores, poetas, pintores e músicos de todas as origens. Um verdadeiro caldo de cultura" (Assouline, 2012, p. 60), na qual os surrealistas também marcavam presença significativa. Mais uma vez, ele ocupava a posição do mais jovem, do observador atento, daquele que escuta mais do que fala, mas que absorve intensamente, e é "ali que logo fará amizade com Max Ernst e vários outros" (Assouline, 2012, p. 60), consolidando laços em um ambiente onde arte e vida se confundiam em experimentação contínua. Essa vivência reforçou sua percepção de que a criação artística não se limitava ao ateliê, mas atravessava comportamentos, escolhas éticas e formas de habitar o mundo.

Esse convívio ampliou seu repertório cultural e alimentou o desejo de explorar outras realidades, assim, no início da década de 1930, impulsionado por essa inquietação, embarcou para a Costa do Marfim, onde permaneceu cerca de um ano. A experiência africana, distante de sua formação europeia, representou uma ruptura concreta com o ambiente parisiense e lhe ofereceu as primeiras oportunidades de experimentar a fotografia como meio de expressão pessoal, prenunciando a transição decisiva da pintura para a imagem fotográfica. Vivendo de maneira modesta, entre a caça, a pesca e a observação da vida local, Cartier-Bresson ainda não se dedicava integralmente à fotografia, mas já ensaiava um modo de ver que se afirmaria posteriormente.

Com uma câmera "[...] Krauss de segunda mão, a tampa da objetiva fazendo as vezes de obturador" (Assouline, 2012, p. 66), realizou suas primeiras imagens: poucas paisagens, sobretudo grupos à margem do rio, no cais e no porto, eram os homens em ação que chamavam sua atenção. Como observa Assouline (2012), os fios dos cordames e as tábuas das embarcações já revelavam uma preocupação geométrica evidente. Mesmo de forma ainda intuitiva, emergia ali uma gramática visual própria, marcada pela organização rigorosa do espaço e pela atenção às linhas estruturais da cena. Inconsciente e confusamente, talvez, mas já coerente com a ideia de representação do mundo da qual jamais se afastaria: a síntese entre estrutura formal e pulsação da vida.

Ao retornar da Costa do Marfim, Henri Cartier-Bresson já não era o jovem pintor hesitante entre caminhos possíveis, pois "Em 1931, o principal está pronto. Personalidade, temperamento, caráter, cultura, olhar, visão de mundo… Esse autodidata está preparado para a vida" (Assouline, 2012, p. 70). Como sintetiza Assouline (2012), a experiência africana não o

transformara em outro artista, mas revelara com nitidez aquilo que já estava latente. O que viesse a seguir não alteraria sua essência; apenas desenvolveria e refinaria uma gramática estética que, de algum modo, já se encontrava formulada.

Ao regressar, trazia não apenas fotografias, mas a convicção íntima de que a câmera poderia tornar-se seu principal meio de expressão. A decisão, contudo, exigia enfrentamento. Ao anunciar ao pai que pretendia ser fotógrafo, “Este fica pouco surpreso com a escolha excêntrica do filho” (Assouline, 2012, p. 71), mesmo tomando o cuidado de estar acompanhado de Max Ernst. Mas o gesto revela tanto a consciência do risco social implicado quanto a determinação de afirmar sua vocação. A fotografia deixava de ser uma experiência ocasional e assumia o estatuto de projeto de vida.

Nesse momento, uma revelação estética foi decisiva: o encontro com a obra de Martin Munkácsi, especialmente a célebre imagem de três garotos correndo em direção ao mar. A vitalidade e a espontaneidade daquela cena produziram um impacto profundo em Cartier-Bresson, pois ali estava uma fotografia que capturava o movimento, o instante e a intensidade da vida sem recorrer à encenação rígida. O futuro fotógrafo compreendeu que a câmera poderia apreender o mundo em sua vibração imediata, algo que a pintura, para ele, já não oferecia com a mesma urgência.

Impulsionado por esse encantamento, adquiriu sua primeira câmera Leica 35mm, instrumento leve, ágil e discreto, que se tornaria sua ferramenta inseparável e extensão de seu corpo e de seu olhar. A partir de então, passou a explorar sistematicamente a fotografia, guiado pelo instinto e pela recusa a qualquer submissão a sistemas fechados. Assouline (2012) nos traz que Cartier-Bresson já não desejava ser “escravo de nada nem de ninguém que não seu instinto, a única força que permite governá-lo” (Assouline, 2012, p. 71). A Leica permitia-lhe circular, observar e reagir com rapidez, conciliando a disciplina compositiva herdada da pintura com a abertura ao imprevisível do cotidiano.

Esse momento inaugura, de fato, sua trajetória como fotógrafo. Entre as experiências que ainda viriam (a guerra, o cativeiro, o deslocamento constante), se consolidaria uma linguagem marcada pela precisão geométrica e pela atenção ao instante. A formação acadêmica em pintura não desaparece: ela se transfigura, na qual a câmera parece apropriar-se de sua capacidade de estruturar o espaço, transformando a geometria em acontecimento vivo. Assim, a fotografia não representa uma ruptura absoluta com o passado, mas revela a sua constituição ao materializar em suas fotografias o olhar apurado sobre a geometria: a câmera parece se apropriar de sua capacidade de dimensionar o que vê.

Esse episódio marcou o início de sua trajetória como fotógrafo, integrando as lições aprendidas na pintura e na composição com a agilidade e a precisão da fotografia de rua. Entre guerra e ter sido prisioneiro, o então iniciante fotógrafo revela a sua formação acadêmica como artista ao materializar em suas fotografias o olhar apurado sobre a geometria - a câmera parece se apropriar de sua capacidade de dimensionar o que vê.

Determinado a seguir essa nova vocação, Henri Cartier-Bresson decidiu comunicar ao pai a escolha pela fotografia, plenamente consciente de que abandonava o caminho tradicional esperado por sua família burguesa. O episódio assumiu contornos quase cinematográficos: acompanhado do artista surrealista Max Ernst, figura já consagrada no cenário europeu, apresentou sua decisão com firmeza e convicção. A presença de Ernst não era casual, funcionava como uma espécie de legitimação simbólica. Ao afirmar que a fotografia não era um passatempo, mas um meio legítimo e rigoroso de expressão artística, Cartier-Bresson reivindicava para si não apenas uma profissão, mas uma posição no campo da arte moderna.

Ainda que recebida com reservas, a decisão marcava uma ruptura definitiva com a trajetória convencional projetada para ele. Segundo Assouline (2012), “Henri se defende, se explica, se justifica. Renunciara à pintura pela fotografia porque esta era a maneira mais adequada para viver intensamente. Ele não tinha mais paciência ou vontade de trabalhar para sempre a partir da natureza” (Assouline, 2012, p. 72), submetendo-se a uma disciplina teórica que lhe soava limitadora. A fotografia, ao contrário, conciliava composição e intuição, estrutura e movimento. Totalmente visual e apaixonado pela organização formal do espaço, ele era, ao mesmo tempo, inquieto, movido pela necessidade de deslocamento e pelo desejo de estar no mundo. Somente a câmera lhe permitiria unir essas dimensões: rigor compositivo e abertura ao imprevisível.

O pai, contudo, reagiu com evidente desapontamento, a ponto de não se sentir orgulhoso o suficiente para compartilhar a escolha do filho com os amigos. A tensão familiar evidenciava o risco implicado na decisão: optar pela fotografia, naquele momento, significava afastar-se das expectativas sociais e mergulhar em um campo ainda em consolidação no circuito artístico. Pouco importava. Mais cedo ou mais tarde, como observa Assouline (2012), todos saberiam. O gesto de afirmar publicamente essa escolha representou, assim, não apenas uma mudança de profissão, mas a consolidação de uma identidade estética e existencial, o ponto de não retorno de uma trajetória que transformaria a história da fotografia no século XX.

Com sua inseparável Leica de 35 mm, Henri Cartier-Bresson percorreu diferentes regiões da Europa, fotografando desde a vida rural na Itália até manifestações políticas na Espanha, onde registrou os desdobramentos da Guerra Civil. A mobilidade proporcionada pela

pequena câmera permitia-lhe deslocar-se com discrição, inserindo-se nas cenas sem interromper o fluxo dos acontecimentos. Em 1934, viajou ao México, produzindo imagens que combinavam lirismo formal e observação antropológica do cotidiano: camponeses, trabalhadores e ruas pulsantes, revelando em sua prática uma consciência clara do ato fotográfico: “Compor, enquadrar no momento da captura da imagem, essa é a única verdade” (Cartier-Bresson, 2015b, p. 11). A composição não era etapa posterior, mas integrava a decisão instantânea, síntese entre forma e acontecimento.

Em suas fotografias, percebe-se a convergência entre a formação artística adquirida com André Lhote e a abertura ao acaso estimulada pelo contato com o Surrealismo. O rigor geométrico das linhas, das diagonais, dos equilíbrios estruturais, convive com o imprevisto do gesto humano e do acontecimento histórico. Essa intensidade entre controle e surpresa constitui a singularidade de sua linguagem, pois Cartier-Bresson “[...] será por toda a vida fiel ao surrealismo, mas de uma fidelidade à normanda, que, apesar de tentar se emancipar e se libertar de seus dogmas, nunca os trairá” (Assouline, 2012, p. 57). Seu olhar buscava no cotidiano aquilo que escapava à lógica evidente, revelando fissuras, coincidências e ressonâncias invisíveis à observação apressada.

No final da década de 1930 e início dos anos 1940, sua trajetória ampliou-se em direção ao cinema documental ao trabalhar como assistente de direção de Jean Renoir, experiência que aprofundou sua compreensão do tempo narrativo e da construção sequencial das imagens. Posteriormente, realizou seus próprios filmes, explorando narrativas mais extensas sem abandonar a sensibilidade do fotógrafo que reconhece a potência do instante. Após o período como prisioneiro de guerra e seu retorno à liberdade, retomou as viagens, registrando a reconstrução da Europa e acontecimentos políticos decisivos, como suas reportagens na Índia e na China. Nessas imagens, o equilíbrio formal permanece, mas agora atravessado por uma densidade histórica evidente: a fotografia torna-se, ao mesmo tempo, documento e interpretação, testemunho e composição, síntese madura de uma ética do olhar construída ao longo de décadas.

Foi a partir de suas experiências em campo, marcadas pela autonomia, pela errância e pelo compromisso com a integridade do olhar, que Henri Cartier-Bresson, movido tanto por sua consciência artística quanto pela necessidade de proteger os direitos autorais de suas imagens, participou da fundação da Magnum Photos, em 1947. A criação da cooperativa respondia a uma insatisfação compartilhada entre fotógrafos que desejavam maior controle sobre seus negativos, suas pautas e os contextos de circulação de suas obras, “Ou você ficava à disposição de uma revista, ou então criava sua própria agência, que fazia a redistribuição às

revistas. Para nós, isso tinha se tornado uma necessidade" (Cartier-Bresson, 2015b, p. 77). Tratava-se de uma ruptura com o modelo tradicional imposto por revistas e jornais, no qual o fotógrafo frequentemente perdia a posse e a decisão sobre o destino de suas imagens.

Ao lado de Robert Capa, David Seymour, George Rodger e William Vandivert, Cartier-Bresson concebeu a Magnum como um espaço coletivo de autoria e responsabilidade. Mais do que uma agência de distribuição, a cooperativa afirmava a fotografia como prática simultaneamente documental e autoral, permitindo que seus membros escolhessem temas, recusassem encomendas indesejadas e acompanhassem o uso editorial de seus trabalhos. Para Cartier-Bresson, essa estrutura preservava a liberdade indispensável ao exercício de um olhar sensível ao mundo, mantendo viva a dimensão criativa que sempre orientou sua trajetória, ainda que permeada por debates intensos, especialmente com Capa, acerca dos rumos estéticos e profissionais da fotografia.

A relação com Capa, aliás, revela o conflito constante entre identidade artística e inserção no mercado. Durante a célebre exposição organizada por Beaumont Newhall no Museum of Modern Art, Capa o advertiu: "[...] 'Cuidado com os rótulos! Eles dão segurança. Mas vão colar em você e nunca se recuperará! Vai ser o fotógrafo surrealista. Você estará perdido, se tornará pedante e afetado'. Então segui seus conselhos" (Cartier-Bresson, 2015b, p. 85). O conselho ecoava o receio de que uma definição estanque limitasse a potência de seu trabalho, embora tenha reconhecido os conflitos existentes entre criação e as exigências do mercado editorial: "[...] como as revistas pagam, sempre me pensei obrigado a fazer grande quantidade de fotos" (Cartier-Bresson, 2015b, p. 85). Nessa confissão, revela-se a ambiguidade constitutiva de sua trajetória: entre o rigor autoral e a demanda produtiva, entre a recusa aos rótulos e a necessidade de circulação, a Magnum surge como tentativa concreta de equilibrar ética, estética e sobrevivência profissional no campo da fotografia do século XX.

O peso do rótulo não o fixou como "fotógrafo surrealista", mas talvez tenha recaído sobre ele outra exigência: a de produzir incessantemente para corresponder às expectativas do mercado jornalístico e à lógica da fotografia como mercadoria. Ao longo de sua trajetória fotojornalística, Henri Cartier-Bresson parece ter habitado permanentemente a tensão entre a vocação artística e a demanda documental. Seu progressivo afastamento da Magnum Photos e o retorno ao desenho e à pintura sugerem menos uma ruptura do que um movimento circular, foi um reencontro com o gesto inaugural que sempre estruturou seu olhar. As transformações históricas, a industrialização crescente da imagem e a aceleração do tempo midiático podem ter ampliado essa tensão, deslocando-o de um território que já não correspondia inteiramente à sua sensibilidade artística.

Na Magnum, Cartier-Bresson assumiu papel central não apenas como cofundador, mas como referência estética e ética. Seu trabalho manteve o caráter itinerante que o acompanhou desde o início, conduzindo-o a registrar acontecimentos históricos decisivos e transformações culturais em diferentes continentes. A agência possibilitou que suas imagens alcançassem projeção internacional, sendo publicadas em veículos de grande circulação sem que ele abrisse mão do controle autoral. Para Cartier-Bresson, a cooperativa representava a síntese possível entre independência criativa e relevância histórica, afirmando a fotografia como linguagem capaz de articular arte e documento em um mundo em constante mutação.

Apesar de sua intensa vida profissional, Cartier-Bresson preservava uma postura discreta sobre sua vida pessoal. Em 1937, casou-se com a dançarina e fotógrafa polonesa Ratna Mohini, com quem viveu até 1967. Em 1970, uniu-se à fotógrafa Martine Franck, também integrante da Magnum, com quem teve sua única filha, Mélanie. Ao lado de Franck, fundou em 2003 a Fondation Henri Cartier-Bresson, dedicada à preservação e difusão de sua obra e à promoção da fotografia como campo artístico e reflexivo.

A partir da década de 1970, afastou-se gradualmente da prática fotográfica para retomar o desenho e a pintura, não como abandono, mas como retorno à origem. Faleceu em 3 de agosto de 2004, aos 95 anos, deixando um legado que atravessa as fronteiras entre arte e documento. Sua obra não apenas redefiniu o fotojornalismo do século XX, como consolidou a fotografia no campo das artes visuais e do pensamento contemporâneo. Mais do que um mestre do “instante decisivo”, Cartier-Bresson permanece como um pensador da imagem, cuja trajetória continua a provocar leituras, deslocamentos e ressignificações no campo acadêmico, artístico e comunicacional.

3.3. Controvérsias

A trajetória de Henri Cartier-Bresson desafia leituras lineares já que a sua vida não se organiza como uma progressão estável, mas como uma sucessão de deslocamentos que revelam uma personalidade inquieta, permanentemente em trânsito entre linguagens e posições. Pintor de formação, fotógrafo por vocação, cineasta por experiência e desenhista por retorno, ele parece ter habitado múltiplos territórios sem jamais se fixar integralmente em nenhum. Essa mobilidade constante não indicou dispersão, mas uma recusa deliberada em reduzir a criação a uma única identidade. Para Henri Cartier-Bresson, “O importante é o olhar” (Henri Cartier-Bresson – só amor, 2001, 01min 21s), sempre foi a sua busca.

Ao transitar da pintura para a fotografia, não abandonou a disciplina visual adquirida na juventude; ao contrário, transformou-a em fundamento silencioso de sua prática. Contudo, nunca aceitou a ideia de que a técnica bastaria para definir o artista. Se a composição estruturava seu olhar, era a intuição que o movia. Nesse ponto emerge uma das tensões centrais de sua obra: até que ponto sua produção foi regida por um cálculo formal consciente e até que ponto foi conduzida por uma confiança quase instintiva na potência do acaso? A pergunta não é meramente retórica, pois toca o núcleo de sua poética visual.

Ao observar as imagens de Henri Cartier-Bresson, reconhece-se uma construção formal marcada por rigor compositivo: linhas que se articulam com precisão quase arquitetônica, jogos de equilíbrio que organizam o espaço com clareza estrutural e uma geometria que dificilmente poderia ser atribuída ao acaso desatento. Contudo, simultaneamente, os acontecimentos parecem emergir com força imprevisível, como se o fotógrafo estivesse apenas disponível ao fluxo do mundo, atento ao instante em que forma e vida convergem.

A afirmação "É preciso estar preparado" (Henri Cartier-Bresson – só amor, 2001, 17min11s) explicita essa provocação produtiva: a preparação não exclui o acaso, mas o torna possível. O gesto fotográfico, nesse sentido, não se reduz nem ao cálculo frio nem ao impulso irracional; ele pressupõe um estado de prontidão em que disciplina e intuição operam de modo indissociável. Seríamos capazes, então, de delimitar com precisão onde termina o cálculo e começa o instinto? Ou essa separação, tão recorrente na teoria, dissolve-se na prática concreta do olhar, onde estrutura e surpresa coexistem como dimensões complementares de uma mesma experiência estética?

Talvez a ambivalência não seja um problema a ser resolvido, mas a própria condição de possibilidade de sua obra. O que chamamos de "instinto" (ou seria "instante") pode ser a sedimentação de anos de disciplina visual; o que identificamos como "cálculo" (ou seria "decisivo") pode operar de forma tão internalizada que se torna invisível ao próprio autor. Nessa perspectiva, a tensão entre consciência formal e acaso não exige uma resposta definitiva, mas nos convida a reconhecer que, em Henri Cartier-Bresson, pensar e intuir não se excluem, são ações que coexistem de maneira indissociável, produzindo uma imagem que é, simultaneamente, construída e encontrada.

A trajetória de Henri Cartier-Bresson não esteve isenta de controvérsias, já que ao longo de sua carreira, foi frequentemente acusado de não levar a fotografia, ou mesmo a profissão de fotógrafo, com a seriedade que o campo institucional exigia. Sua recusa em ampliar imagens, sua resistência a intervenções posteriores no negativo, o desapego a disputas mercadológicas e sua postura errante diante das classificações profissionais alimentaram críticas que o situavam

como excessivamente intuitivo ou pouco comprometido com a técnica. No entanto, sua resposta a essas avaliações revela uma ética particular diante do fazer artístico: “Não me preocupo muito com isso. Tenho alguns amigos, em que confio enormemente, e suas críticas me fazem um bem danado. O que os outros pensam é problema deles... (Cartier-Bresson, 2015b, p. 81) ”. A declaração explicita não apenas uma atitude de independência, mas também uma compreensão da criação como espaço de autonomia, no qual a validação não se submetia ao ruído externo, mas à coerência interna do olhar.

Mesmo contendo críticas, foi no campo do fotojornalismo que sua atuação contribuiu decisivamente para redefinir os limites entre arte e documento. Suas imagens circularam amplamente, registrando acontecimentos históricos e transformações sociais profundas, mas nunca se reduziram à função ilustrativa. Havia nelas uma construção visual rigorosa, uma organização do espaço que revelava tanto quanto narrava. A fotografia, para ele, não era simples testemunho, mas interpretação sensível da realidade. Assim, sua presença no jornalismo não significou submissão ao factual, e sim a ampliação das possibilidades expressivas da imagem documental.

A importância de Henri Cartier-Bresson para a comunicação reside justamente nesse desdobramento: ao inserir no circuito jornalístico uma imagem marcada por densidade formal e abertura poética, ele questionou o próprio estatuto da informação visual. Seu trabalho demonstrou que comunicar não é apenas transmitir dados, mas produzir sentido ao organizar o visível de modo a provocar leitura, reflexão e memória. Em um século atravessado por guerras, revoluções e reconfigurações geopolíticas, suas fotografias ajudaram a constituir imaginários coletivos, oferecendo não apenas provas de acontecimentos, mas modos de vê-los.

Essa compreensão do olhar como operação crítica e sensível é explicitada pelo próprio fotógrafo ao afirmar que as “[…] pessoas não olham, simplesmente tiram a foto, identificam… mas o olhar que atravessa o sentido do que se vê, é algo raro” (Henri Cartier-Bresson – só amor, 2001, 1min33s). A distinção proposta por ele entre ver e olhar sintetizava sua ética profissional: fotografar não equivale a registrar mecanicamente um fato, mas implica atravessar a superfície do visível para apreender suas tensões internas. Nesse gesto, consolidou-se como referência ética e estética do fotojornalismo moderno, influenciando gerações de profissionais e contribuindo para que a fotografia fosse reconhecida como linguagem capaz de articular técnica, sensibilidade e responsabilidade social.

A fundação da Magnum Photos evidencia outra dimensão controversa de sua trajetória. Ao mesmo tempo em que defendia a autonomia autoral e o controle sobre o destino das imagens, inseria-se em uma estrutura que demandava circulação constante e produtividade,

mesmo que a cooperativa representasse uma alternativa ao modelo tradicional das grandes revistas, ela também implicava negociações inevitáveis com o mercado editorial. Nesse contexto, sua postura revela uma consciência aguda das contradições entre independência criativa e inserção institucional.

Sua experiência na guerra e no cativeiro acrescenta complexidade à leitura de sua obra. A vivência do conflito não se traduziu em espetacularização do sofrimento, nem em construção de uma narrativa heroica sobre si mesmo. Ao contrário, manteve uma postura discreta, quase silenciosa, permitindo que a densidade histórica atravessasse as imagens sem centralizar sua figura. Essa escolha indica uma ética do olhar que desloca o protagonismo do fotógrafo para a cena fotografada, reafirmando seu compromisso com a observação atenta e não com a autopromoção.

O interesse pelo cinema, especialmente em sua colaboração com Jean Renoir, amplia ainda mais o espectro de sua atuação, pois o cinema exigia duração, continuidade e construção narrativa, enquanto sua fotografia foi frequentemente associada ao instante condensado. No entanto, essa aproximação revela que sua preocupação central talvez nunca tenha sido o suporte, mas a forma como o tempo se inscreve na imagem. A passagem pelo cinema pode ser compreendida como tentativa de explorar outras modalidades de percepção temporal, sem abandonar a sensibilidade adquirida na fotografia.

Outro aspecto controverso reside em sua relação com o engajamento político. Embora tenha registrado momentos decisivos da história do século XX, evitava declarações partidárias explícitas. Seu olhar humanista não se confundia com propaganda. Havia uma atenção às condições humanas e às tensões sociais, mas sem retórica enfática. Essa postura não indica neutralidade, e sim uma confiança na força da imagem como espaço de reflexão, capaz de suscitar pensamento sem impor conclusões.

Com o passar dos anos, seu progressivo afastamento da fotografia ativa e o retorno ao desenho suscitam novas interpretações. Alguns poderiam ler esse gesto como abandono do campo que o consagrou, mas ele pode ser entendido como coerência interna. O desenho, prática silenciosa e introspectiva, recoloca o artista diante da linha e do gesto manual, retomando um diálogo interrompido com sua formação inicial. Em vez de ruptura, há continuidade subterrânea: a busca pela forma permanece, ainda que em outro ritmo.

A recusa persistente em aceitar rótulos reforça sua posição ambígua no campo artístico. Advertido por Capa sobre os perigos das classificações, evitou identificar-se plenamente com qualquer escola ou movimento. No entanto, sua obra dialoga com múltiplas tradições e sensibilidades, inclusive aquelas que orbitavam o surrealismo. Essa tensão entre pertencimento

e distanciamento alimenta leituras divergentes e mantém sua produção aberta a reinterpretações sucessivas.

A criação da *Fondation* Henri Cartier-Bresson, já no final de sua vida, acrescenta uma dimensão institucional à sua trajetória. Ao organizar a preservação de sua obra, ele participa do processo de consolidação de seu legado. O gesto de institucionalizar aquilo que nasceu como prática inquieta pode parecer paradoxal, mas também revela consciência histórica. Preservar não significa congelar; pode significar garantir que a obra continue a ser relida em contextos distintos.

Sua personalidade pública, marcada pela sobriedade e pela economia discursiva, contribuiu para a construção de uma aura enigmática. Ele falava pouco sobre si, evitava explicações extensas e desconfiava de interpretações categóricas. Essa postura reforça a ideia de que a imagem deveria permanecer aberta, não subordinada a discursos que a encerrassem em significados fixos. Ao mesmo tempo, essa reserva alimenta controvérsias, pois dificulta a delimitação precisa de suas intenções. Ou seria simplesmente a vivência dos conceitos do Surrealismo intrínsecos ao seu ser?

Se sua trajetória atravessa arte, jornalismo, cinema e desenho, talvez não seja adequado pensá-lo em termos de especialização, mas de circulação. Henri Cartier-Bresson não foi apenas fotógrafo ou apenas artista; atuou nas zonas de interseção entre campos, desafiando as fronteiras institucionais e recusando enquadramentos estanques. Essa condição multifacetada não implica dispersão, mas uma coerência construída na mobilidade, uma fidelidade persistente àquilo que ele próprio reconhecia como centro de sua prática: o olhar. Quando afirma que o que realmente importava era o "[...] amor, o amor à vida" (Henri Cartier-Bresson – só amor, 2001, 55min40s), evidencia que sua busca não se orientava por categorias profissionais, mas por uma ética sensível diante do mundo. O olhar, para ele, não era técnica isolada, mas uma forma de relação com sua existência no mundo.

Em última instância, as controvérsias que o cercam não derivam de incoerências insolúveis, mas da complexidade de uma trajetória que se recusou a reduzir a experiência à rigidez dos rótulos. Sua obra sustenta-se justamente na tensão entre forma e acaso, disciplina e liberdade, documento e poesia, provocações que não se anulam, mas se alimentam mutuamente. Ao evitar títulos definitivos e classificações confortáveis, deixou como legado não uma identidade estática, mas uma prática aberta, atravessada pela disponibilidade e pela escuta do real. É nessa abertura, mais do que em qualquer definição, que reside a força duradoura de sua presença na história da fotografia e das artes visuais.

4. CAPÍTULO IV - CARTIER-BRESSON EM ANÁLISE: SURREALISTA, FOTOJORNALISTA OU ARTISTA MULTIFACETADO?

Henri Cartier-Bresson constitui um marco incontornável na história da fotografia. Ao longo de sua trajetória, transitou por diferentes contextos e campos nos quais o registro fotográfico assumia centralidade, não apenas participando desses espaços, mas também ressignificando-os. Diante de sua presença tão decisiva, é possível perguntar: seria Cartier-Bresson a própria fotografia encarnada em um olhar?

Este capítulo apresenta a análise construída a partir das leituras, reflexões e articulações desenvolvidas ao longo desta tese e propõe, por meio de exemplos fotográficos, compreender um artista de múltiplas travessias. Um fotógrafo que emerge no diálogo com o surrealismo, atravessa de modo consistente o campo do fotojornalismo e, nesse percurso, revela algo que toca a própria essência da fotografia como linguagem, prática e forma de pensamento.

A obra de Henri Cartier-Bresson, embora comumente enquadrada no campo do fotojornalismo, permanece estruturada por princípios e procedimentos que ressignificam também a estética surrealista. Partindo do percurso biográfico, artístico e institucional apresentado nos capítulos anteriores, este encerramento busca aproximar as categorias "fotojornalismo" e "surrealismo" não como opostas, mas como dimensões complementares da prática fotográfica de Cartier-Bresson.

A investigação das imagens selecionadas é central para esse esforço, evidenciando como a linguagem visual do fotógrafo articula valores informativos e documentais a uma construção sensível do real que se ancora no instinto, na poética do instante e na possibilidade simbólica. Nesse sentido, pretende-se responder diretamente à pergunta que sustenta esta pesquisa: afinal, Henri Cartier-Bresson foi um fotojornalista, um autor que produziu uma obra de natureza surrealista ou sua produção inscreve-o num título amplo e inquietante, que é o de ser um artista multifacetado? O estudo e a análise demonstra que a categorização exclusiva como fotojornalista, ainda que historicamente pertinente, é insuficiente para abarcar a complexidade estética e conceitual de sua obra.

Com base na leitura de imagens em consonância com os princípios da análise imagética de Joly (2012), é argumentado que Cartier-Bresson construiu uma poética visual que mantém vínculos vitais com a lógica do surrealismo, ainda que sua atuação institucional e editorial, sobretudo na Magnum Photos, o tenha reposicionado no campo do jornalismo visual.

4.1. Análise imagética das obras de Henri Cartier-Bresson

A análise das obras selecionadas nesta tese, sobretudo aquelas produzidas ao longo da década de 1930, evidencia que é nesse período que os elementos associados ao surrealismo se mostram mais facilmente observáveis. Nessas imagens, a presença de sombras ambíguas, enquadramentos que reforçam o fora de campo, situações suspensas e cenas em que o acontecimento central permanece invisível produz uma atmosfera de estranhamento que ultrapassa a função meramente documental.

Antes da consolidação de sua identidade pública como fotojornalista e da fundação da Magnum Photos, observa-se um momento em que a realidade ainda é tratada como campo de experimentação poética, espaço privilegiado onde o visível se contamina de ambiguidade e onde a herança surrealista se manifesta de modo mais explícito e recorrente. A câmera, nesse contexto, não opera apenas como instrumento de registro, mas como dispositivo de revelação de um instante decisivo, capaz de instaurar deslocamentos perceptivos no interior da cena cotidiana.

Mais do que identificar traços formais do Surrealismo, interessa compreender como essas imagens produzem sentido ao questionar o estatuto do real. O que está em jogo não é apenas a presença de temas ou procedimentos associados ao movimento, mas a construção de uma lógica visual que desestabiliza a evidência do mundo. A realidade, longe de se apresentar como dado transparente, surge como campo atravessado por lacunas, ambiguidades e silêncios que exigem do observador uma participação ativa.

Convida-se, portanto, o leitor a aproximar-se dessas fotografias não em busca de respostas imediatas ou de comprovações estanques, mas com atenção às fissuras: aos vazios, aos gestos interrompidos, às sombras que sugerem mais do que mostram, aos enquadramentos que parecem conter algo prestes a escapar.

O corpus imagético analisado nesta tese foi constituído, principalmente, a partir do livro Fotógrafo (SESI-SP Editora, 2017), publicação que reúne um amplo conjunto de imagens produzidas por Henri Cartier-Bresson ao longo de diferentes momentos de sua trajetória. A obra apresenta uma síntese representativa de sua produção fotográfica, permitindo acompanhar transformações estéticas, recorrências temáticas e permanências visuais que atravessam décadas de atividade. Mais do que um simples catálogo, o livro oferece uma visão abrangente do percurso do fotógrafo, possibilitando o contato simultâneo com imagens consagradas e com fotografias menos frequentemente mobilizadas pela crítica e pela historiografia da fotografia.

A seleção das fotografias analisadas resultou de um processo gradual de observação desenvolvido ao longo da pesquisa. Durante a investigação, foram consultados livros, entrevistas, documentários, vídeos e diferentes conjuntos de imagens produzidas por Cartier-Bresson. Nesse percurso, as fotografias que despertavam maior curiosidade e provocavam um desejo de permanência do olhar passaram a ser destacadas. A escolha não se orientou pela notoriedade das imagens, mas por sua capacidade de instaurar questionamentos e, como pesquisadora e professora de artes visuais, interessava compreender aquelas imagens que pareciam convidar o observador a ultrapassar a superfície do registro, instaurando um campo de investigação visual mais amplo.

A primeira seleção reuniu um número significativamente maior de fotografias do que aquele efetivamente apresentado nesta tese. A redução do corpus exigiu um processo cuidadoso de revisão, comparação e aprofundamento das leituras visuais, em um exercício contínuo de retorno às imagens e de confronto entre elas. Mais do que identificar exemplos que confirmassem uma hipótese previamente estabelecida, buscou-se construir um conjunto capaz de evidenciar a complexidade da obra de Cartier-Bresson e a diversidade de relações possíveis entre fotografia, arte, comunicação, fotojornalismo e surrealismo. Esse movimento implicou um verdadeiro mergulho na produção do fotógrafo, em que cada imagem era observada não apenas por aquilo que mostrava, mas também pelos sentidos que sugeria, ocultava e também deixava em suspensão.

Posteriormente, ao confrontar as fotografias selecionadas, tornou-se evidente que uma parcela significativa delas se concentrava na década de 1930, período em que os diálogos com a sensibilidade surrealista se mostram mais perceptíveis. Contudo, as análises também revelaram que tais aproximações não se restringem a esse momento específico, reaparecendo, sob diferentes configurações, em fotografias produzidas em períodos posteriores de sua trajetória. Mesmo quando determinadas soluções visuais parecem retornar ou quando certos temas reaparecem ao longo da obra, as imagens mantêm sua potência investigativa, convidando o observador a sucessivos mergulhos interpretativos. Longe de se esgotarem em uma única leitura, revelam camadas de significação que se ampliam à medida que são revisitadas, reafirmando a riqueza e a complexidade do universo visual construído por Cartier-Bresson.

É precisamente essa abertura interpretativa que justifica a necessidade de uma análise imagética atenta às múltiplas dimensões constitutivas da fotografia. Se as imagens não se encerram naquilo que mostram imediatamente, torna-se necessário investigar os modos pelos quais produzem sentido, articulando elementos formais, referenciais e simbólicos. Nesse contexto, a metodologia proposta por Martine Joly oferece instrumentos capazes de

compreender a fotografia para além de sua aparência documental, permitindo explorar as tensões entre visível e invisível, evidência e sugestão, comunicação e arte que atravessam a produção cartier-bressoniana.

É nesse exercício de leitura, atento aos níveis plásticos, icônicos e linguísticos e às articulações entre denotação, conotação e codificação, que se torna possível perceber como, nos anos 1930, o documental e o poético não se excluem, mas se entrelaçam. As análises que seguem pretendem, assim, abrir um espaço de observação crítica no qual fotojornalismo e surrealismo deixam de figurar como categorias opostas para se revelarem dimensões coexistentes no interior da própria imagem.

A seguir, as análises imagéticas.

Imagem 7- Livorno, Itália, 1933



Fonte: Cartier-Bresson (2017, p. 109)

Na fotografia (Imagem 7), “Livorno, Itália, 1933” de Henri Cartier-Bresson, observa-se uma cena urbana estruturada por uma composição rigorosamente geométrica. O enquadramento organiza o espaço a partir de planos bem definidos, delimitados por linhas arquitetônicas que

criam uma forte presença gráfica. A arquitetura marcada por superfícies claras, paredes e recortes de luz e sombra, não funciona apenas como pano de fundo, mas como elemento ativo na construção da imagem, estabelecendo relações visuais que conduzem o olhar.

No interior desse espaço, a figura humana aparece distribuída de modo aparentemente casual, mas formalmente integrado à estrutura compositiva. O corpo ocupa um ponto estratégico do enquadramento, dialogando com as linhas verticais e horizontais do ambiente. O contraste entre luz intensa e sombras profundas cria um jogo de volumes que intensifica a materialidade da cena. As áreas iluminadas ampliam a nitidez das formas, enquanto as zonas de sombra introduzem mistério e ambiguidade. A fotografia transmite uma atmosfera simultaneamente concreta e inquietante: trata-se de um fragmento da vida urbana capturado com precisão formal, mas cuja organização espacial e temporal produz um leve estranhamento.

À luz da proposta analítica de Martine Joly, a fotografia pode ser compreendida como uma construção semiótica que articula dimensões plásticas, icônicas e simbólicas, mas cuja densidade interpretativa se amplia quando aproximada dos pressupostos do Surrealismo formulados inicialmente por André Breton. Embora Cartier-Bresson não tenha se declarado formalmente um fotógrafo surrealista no sentido estrito, como ele mesmo disse em seu documentário “Nunca mencionei o surrealismo, isso é assunto particular meu, o que eu quero, o que eu procuro, isso é problema meu” (The decisive moment, 1973, 01min 41s), a sua formação e convivência com artistas ligados ao movimento permitem reconhecer na imagem certos procedimentos que dialogam com a concepção surrealista de realidade ampliada.

No plano plástico, observa-se uma organização rigorosa do espaço, marcada por linhas arquitetônicas que estruturam a cena e estabelecem provocações entre os corpos e o ambiente. A composição, aparentemente equilibrada, produz uma sensação de estranhamento sutil: a disposição dos elementos cria relações inesperadas, instaurando uma lógica visual que ultrapassa a mera descrição do espaço urbano. Essa articulação formal pode ser lida à luz do princípio surrealista da justaposição, a aproximação de elementos que, deslocados de sua função habitual, geram novas camadas de sentido. Breton defendia a emergência do “maravilhoso” a partir do encontro inesperado entre realidades distintas; aqui, o cotidiano urbano parece transfigurado pela construção compositiva.

No nível icônico, a imagem apresenta uma cena aparentemente banal da vida pública em Livorno, em 1933. Contudo, a captura do momento suspende a linearidade do tempo e introduz uma qualidade ambígua à ação representada. A pessoa parece simultaneamente inserido na realidade histórica e isolado em um espaço quase metafísico, como se o gesto captado estivesse à beira de se tornar um enigma. Essa suspensão do sentido imediato

aproxima-se da concepção bretoniana de que o real não se limita à lógica racional, mas contém frestas por onde emergem o inconsciente e o acaso objetivo, o instante decisivo ganha vida.

Breton, no Manifesto Surrealista, propõe a valorização do automatismo psíquico e da irrupção do inesperado como formas de romper com a rigidez da razão instrumental. Embora a fotografia de Cartier-Bresson seja resultado de uma escolha consciente e técnica, sua prática de captar o instante decisivo revela a abertura ao imprevisto e à contingência, pois foi pelo Surrealismo que ele encontrou "[...] um estado de espírito capaz de determinar uma atitude diante da vida, uma prática existencial" (Assouline, 2012, p. 53). Em "Livorno", o acontecimento não é encenado, mas encontrado, e esse encontro entre olhar e mundo pode ser entendido como uma forma de "acaso revelador", conceito estimado ao pensamento surrealista.

No plano simbólico, a relação entre arquitetura monumental e figura humana introduz uma tensão que pode ser interpretada como metáfora da condição moderna: sujeitos que transitam em espaços estruturados por forças históricas e políticas que excedem sua individualidade. Considerando o contexto italiano de 1933, sob o regime fascista, a fotografia adquire uma dimensão latente de controle e ordenação social, ainda que não explicitada. Essa ambiguidade é significativa, pois o Surrealismo buscava justamente expor as contradições do real, revelando aquilo que se oculta sob a aparência de normalidade.

A partir da perspectiva de Joly, percebe-se que os sentidos emergem da articulação entre forma, referente e cultura. Ao relacionar essa leitura com Breton, podemos argumentar que a fotografia opera como um campo onde o visível é tensionado pelo invisível, onde a realidade empírica convive com uma dimensão latente, onírica e inquietante. O cotidiano não é negado, mas deslocado, e é nesse deslocamento que se instala o potencial poético da imagem.

Assim, "Livorno, Itália, 1933" pode ser compreendida como um ponto de convergência entre rigor formal e abertura ao inesperado, entre construção consciente e disponibilidade ao acaso, evidenciando que a fotografia de Cartier-Bresson não se reduz nem a documento histórico nem a mero exercício estético. A imagem afirma-se como campo de disputas, revelando racionalidade técnica e imaginação, estrutura e desvio, no qual o visível é organizado com precisão, mas permanece atravessado por uma dimensão de inquietação. Elementos como o enquadramento geométrico rigoroso, a disposição quase coreográfica das figuras no espaço e a suspensão narrativa sugerida pelo gesto interrompido instauram uma atmosfera que ultrapassa a função informativa e insinuam uma poética do inesperado, cara ao imaginário surrealista.

Essa leitura permite situar Henri Cartier-Bresson em uma zona liminar: embora historicamente vinculado ao fotojornalismo, seu olhar preserva uma sensibilidade capaz de reconhecer, no cotidiano, aquilo que escapa à lógica ordinária. Quando pensaríamos encontrar

na realidade uma pessoa com cabeça de cortina enrolada? A presença de enquadramentos que tensionam figura e fundo, de jogos de sombras que fragmentam o espaço e de relações visuais que produzem ambiguidades perceptivas constitui evidência de uma visualidade que dialoga com o Surrealismo não como adesão programática, mas como disposição sensível. É nessa intersecção entre realidade objetiva e potência poética que a imagem se torna fértil para uma análise que articula comunicação e arte, abrindo caminho para aprofundar, nas seções seguintes, a presença, explícita ou difusa, do imaginário surrealista em sua obra.

Imagem 8 - Cais Saint-Bernard, Paris, 1932



Fonte: Cartier-Bresson (2017, p.23)

A fotografia (Imagem 8) apresenta uma cena urbana vista de um ponto elevado, na qual à esquerda, aparecem telhados cobertos por neve ou umidade e criam uma sequência de volumes repetitivos. Ao centro, um parapeito de pedra conduz o olhar em perspectiva. À direita, dois homens (que parecem dois em um) de chapéu e sobretudo inclinam-se sobre outro parapeito, observando algo abaixo. No plano inferior, vislumbram-se trilhos curvos que desaparecem no enquadramento. A cena é silenciosa, estática, sem ação evidente. Não vemos o que os homens observam, o fora de campo torna-se elemento estruturante da imagem.

No nível plástico, a composição é organizada por fortes linhas diagonais e verticais. O parapeito central cria um eixo de profundidade que provoca o olhar, enquanto os trilhos curvos

ao fundo introduzem movimento visual. A imagem é quase bipartida: à esquerda, textura e repetição dos telhados; à direita, presença humana em sombra. Os homens aparecem como silhuetas escuras, sem individualização facial, reforçando o caráter anônimo e quase espectral das figuras. O enquadramento elevado cria distanciamento e enfatiza a estrutura geométrica do espaço urbano. O rigor formal, demonstrando o equilíbrio entre massas, linhas e profundidade, evidencia a formação pictórica do fotógrafo e sua atenção à organização do quadro, confirmada em sua afirmação em documentário "A maior alegria pra mim é a geometria, que significa uma estrutura" (The decisive moment, 1973, 02min 24s).

No plano icônico, trata-se de uma cena cotidiana parisiense: dois homens observam algo na parte inferior do cais. Contudo, o sentido da imagem é deslocado pela ausência do objeto observado. O fora de campo produz tensão e ambiguidade. A impossibilidade de ver aquilo que captura o olhar dos homens transforma o gesto banal em enigma, sugerindo expectativa, mistério ou mesmo ameaça, mas nada é explicitado. Essa lacuna semântica ativa o imaginário do espectador. A presença das silhuetas, a obstrução parcial do espaço e o jogo entre visível e invisível aproximam a imagem de procedimentos associados ao surrealismo: deslocamento do foco narrativo, produção de estranhamento e ênfase no que escapa à evidência.

Embora a fotografia registre um espaço real e personagens concretos, característica compatível com a prática documental de Henri Cartier-Bresson, ela não oferece informação suficiente para estabilizar um sentido. O acontecimento que mobiliza os olhares permanece fora do quadro. Vemos quem observa, mas não o que é observado. Algo escapa, e é justamente nessa fissura que a fotografia se torna inquietante.

À luz da metodologia de Martine Joly (2012), a articulação entre o nível plástico (o rigor das linhas e da composição), o icônico (a cena urbana identificável) e o conotativo (o mistério instaurado pelo fora de campo) não conduz a uma síntese fechada. Ao contrário, evidencia que a imagem opera como campo de provocação: organiza o visível com precisão formal, mas simultaneamente introduz uma lacuna que desestabiliza a leitura informativa.

Talvez seja nessa oscilação que se revele a potência da fotografia. Se o fotojornalismo busca tornar o mundo inteligível, aqui ele parece aceitar que nem tudo pode ser plenamente mostrado. E, nesse ponto, aproxima-se de uma sensibilidade surrealista, não por negar o real, mas por desconstruir e expor sua dimensão incompleta, seu excesso, aquilo que permanece à margem da evidência.

A imagem, então, não nos entrega uma resposta; ela nos devolve a pergunta: o que realmente vemos quando olhamos? E até que ponto o visível é suficiente para apreender o acontecimento? É nesse convite ao descentramento do olhar que a fotografia ultrapassa a

dicotomia entre documento e poesia, abrindo espaço para uma leitura que permanece em movimento.

Imagem 9 - Madri, 1933



Fonte: Cartier-Bresson (2017, p. 41)

A fotografia acima (Imagem 9), intitulada “Madri” e produzida em 1933, apresenta forte contraste entre luz e sombra, sendo que o eixo compositivo é claramente central: o homem ocupa o meio do enquadramento, cortado aproximadamente à altura da cintura e do topo do chapéu, o que cria um recorte fechado e concentrado. Dois grandes recipientes metálicos cilíndricos estão posicionados simetricamente, um de cada lado do corpo, suspensos (talvez) por suportes que passam sobre os ombros. Esses cilindros ocupam quase toda a largura da imagem, formando duas massas verticais dominantes. A superfície polida do metal reflete a luz e apresenta manchas de brilho irregular, criando áreas de alta luminosidade que contrastam com as zonas escuras do fundo e das roupas.

A linha horizontal do fundo, possivelmente a parede e o plano da calçada, estabelece uma base estável, enquanto as bordas curvas dos recipientes introduzem um ritmo visual contínuo. O contraste entre as linhas retas do ambiente urbano (parede, chão, porta) e as curvas volumosas dos cilindros cria uma tensão formal. O rosto do homem está parcialmente iluminado, mas não totalmente destacado; ele emerge entre as duas massas metálicas, como se

estivesse enquadrado por ela, reforçando a sensação de compressão espacial. Ao fundo, uma figura feminina aparece levemente desfocada e uma pessoa sentada se inclina a olhar para as pessoas em frente. O leve desfoque e a diferença de nitidez produzem hierarquia visual, conduzindo o olhar ao primeiro plano. A textura também desempenha papel decisivo: o brilho liso do metal contrasta com a textura mais opaca do tecido do casaco e com a superfície irregular da parede. Essa oposição entre superfícies orgânicas e industriais estrutura a leitura plástica da imagem.

No plano da representação, vemos um homem em espaço urbano carregando dois grandes recipientes metálicos presos ao corpo. Ele usa chapéu e veste traje simples, sugerindo um trabalhador. Ao fundo, uma figura feminina em movimento e outra pessoa sentada junto à parede compõem a cena cotidiana. Nada na imagem indica um acontecimento extraordinário. Trata-se de uma cena banal da vida urbana, compatível com o interesse do olhar de Henri Cartier-Bresson pelas dinâmicas sociais e pelos tipos humanos, onde ele mesmo reitera dizendo "Não me interesso por documentar, documentar é extremamente tedioso. Sou um péssimo repórter e fotojornalista" (The decisive moment, 1973, 0min 56s). Contudo, esse olhar pressupõe um enquadramento que recorta o corpo de modo peculiar: os cilindros ocupam quase toda a largura da imagem, criando uma espécie de "armadura" metálica que transforma o trabalhador em figura híbrida, metade homem, metade máquina; uma fotografia metade documento, metade poesia?

É no nível conotativo que emergem os elementos de estranhamento, pois a desproporção entre o corpo humano e os recipientes metálicos produz um efeito quase escultórico, aproximando a figura de uma construção surreal. O objeto cotidiano perde sua função utilitária imediata e passa a operar como elemento de deformação simbólica do corpo. A ambiguidade é central: o homem é trabalhador ou personagem alegórico? A imagem documenta uma atividade ou cria uma metáfora visual sobre peso, carga, mecanização? A presença da figura em movimento ao fundo borrada reforça a sensação de deslocamento temporal, como se diferentes ritmos coexistissem na mesma cena.

Segundo a lógica analítica de Joly, a articulação entre forma (simetria rígida), representação (cena urbana reconhecível) e conotação (hibridização homem-máquina, ampliação desmedida dos objetos) questiona o estatuto documental da imagem. O real não é negado, mas reorganizado de modo a produzir estranhamento. A fotografia mantém fidelidade ao visível, característica do fotojornalismo, mas o enquadramento e a escolha do instante deslocam o sentido para uma zona ambígua. O trabalhador é ao mesmo tempo sujeito social concreto e figura quase metafórica. Assim, a correspondência entre fotojornalismo e

surrealismo manifesta-se não por manipulação técnica, mas pela capacidade de reconhecer, no cotidiano, configurações visuais que desestabilizam a percepção ordinária. O documento torna-se enigma; o fato transforma-se em forma.

Imagem 10 - Florença, Itália, 1933



Fonte: Cartier-Bresson (2017, p. 43)

A fotografia acima de título “Florença, Itália” (Imagem10), realizada em 1933 nos traz nos apresenta no nível plástico uma composição estruturada por repetição e perspectiva, ao pensarmos nos princípios visuais. Mesas redondas de ferro ocupam quase todo o enquadramento, distribuídas em profundidade sobre um piso de pedras retangulares. No primeiro plano, uma mesa central aparece de frente, circular, com tampo escuro fechado, criando um eixo visual dominante. À direita, outras duas mesas estão de perfil, reforçando a variação angular e a tridimensionalidade.

As linhas do piso conduzem o olhar para o fundo da cena, onde surge uma figura humana inclinada para frente, parcialmente cortada pelo enquadramento superior. O contraste entre o preto das mesas e os tons médios do chão organiza a leitura visual por oposição figura/fundo. A repetição dos círculos e das bases metálicas cria ritmo geométrico e estabilidade estrutural, enquanto a figura humana introduz uma ruptura na regularidade. Predominam as formas circulares (tampas), linhas verticais (suportes) e diagonais discretas (perspectiva do solo), na

qual percebe-se que a composição é rigorosamente organizada, mas não simétrica. O centro visual não é a figura humana, e sim a mesa do primeiro plano, uma escolha que desloca a expectativa narrativa e provoca diferentes sentidos.

No nível icônico é observado que se trata de um espaço externo, possivelmente um café com mesas fechadas antes ou depois do funcionamento. A figura ao fundo parece um trabalhador inclinando-se sobre uma mesa, sugerindo, talvez, que estivesse limpando ou organizando o espaço. Os elementos são reconhecíveis: o mobiliário urbano, o chão pavimentado e o ambiente público.

Não há ação dramática evidente, pois, a cena sugere o cotidiano, a preparação ou até mesmo, a espera, confirmando que "A única arte reside na humanidade de nossa reflexão, no olhar e na coincidência de se estar no lugar certo na hora certa, não na composição" (Cartier-Bresson, 2015b, p. 24). O acontecimento é mínimo, quase inexistente do ponto de vista informativo. O enquadramento, no entanto, privilegia o mobiliário em detrimento da pessoa, invertendo a hierarquia tradicional do fotojornalismo, que tenderia a centralizar o sujeito humano.

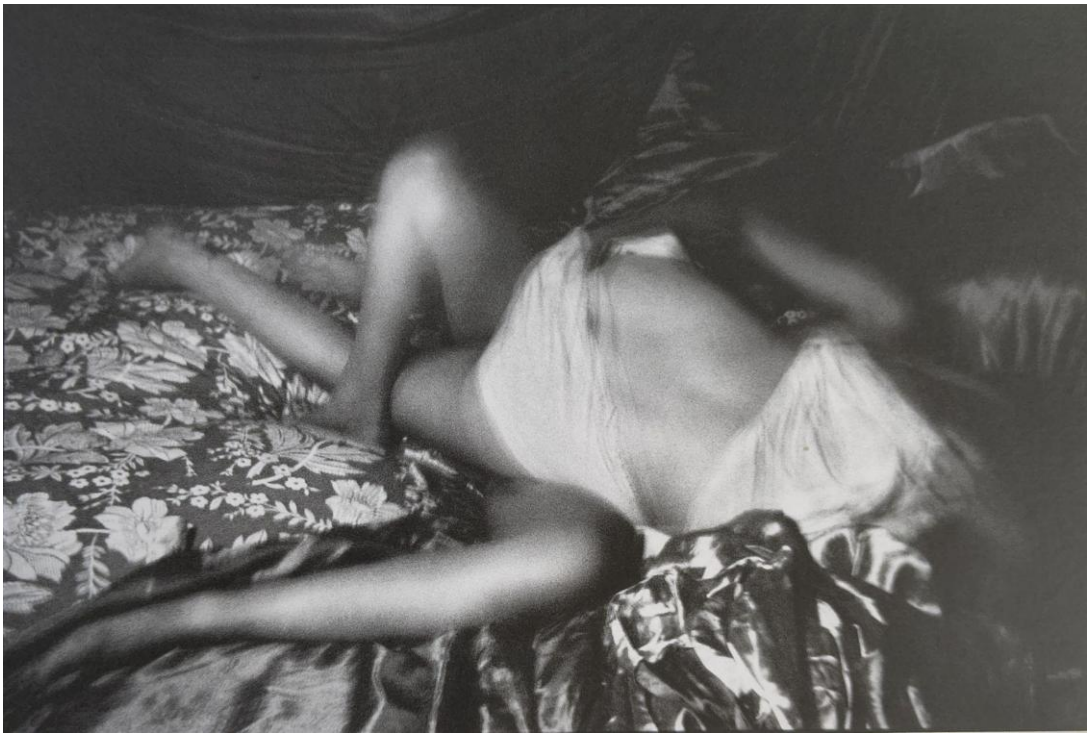
E é no nível conotativo, no quando os sentidos são sugeridos, que a imagem cria uma instabilidade sobre o regime documental. Embora represente uma situação banal (mesas e um trabalhador), o excesso de repetição circular e a ausência de clientes produzem uma atmosfera de suspensão, na qual o espaço parece desabitado, apesar da presença humana. Figura essa que passa quase despercebida, mesmo que curvada, que pode ser confundida com uma das mesas através do seu isolamento ao fundo, tornando-se quase um detalhe secundário diante da geometria dominante. A repetição das mesas cria um efeito quase abstrato, nos sugerindo insetos gigantes na cena urbana, onde os objetos parecem ganhar autonomia visual. O cotidiano é transformado em um sonho congelado no tempo.

A fotografia opera, assim, na fronteira entre documento e construção estética, instaurando um campo de tensão produtiva entre registro e elaboração formal. O espaço real é apresentado, mas esvaziado de narrativa explícita; aquilo que deveria funcionar como cenário torna-se protagonista, enquanto o humano é deslocado para a margem do enquadramento ou da significação. Esse deslocamento produz uma dimensão de estranhamento discreto, não pela manipulação do real, mas por sua reorganização perceptiva, um gesto que aproxima o olhar documental de uma sensibilidade afinada com o surrealismo, tal como vivenciado por Henri Cartier-Bresson em seus primeiros contatos com o movimento.

A articulação entre o rigor plástico (geometria e repetição), o conteúdo icônico simples (o ambiente de café) e o efeito conotativo de suspensão evidencia a coexistência entre lógica

documental e intuição poética. Como afirma o próprio fotógrafo, “Sim, fotos devem ser feitas de maneira instantânea e instintiva, enquanto são compostas” (Cartier-Bresson, 2015b, p. 16), indicando que o instante não exclui a construção, mas a integra. A cena é reconhecível, porém não se entrega totalmente à explicação: o real está lá, mas reorganizado de modo a revelar sua dimensão silenciosa e enigmática. É justamente nessa operação, simultaneamente jornalística e imaginativa, que se manifesta a correspondência entre fotojornalismo e imaginação poética, convertendo o ordinário em campo de revelação sensível.

Imagem 11 - Cidade do México, 1934



Fonte: Cartier-Bresson (2017, p. 61)

A fotografia acima (Imagem 11), produzida na Cidade do México em 1934, se apresenta, no nível plástico, em preto e branco, com forte predominância de tons médios e sombras densas. A iluminação é baixa e difusa, criando um ambiente fechado e intimista, no qual o enquadramento é aproximado, concentrando-se na sugestão de dois corpos deitados sobre uma superfície coberta por tecido estampado. A composição é diagonal: os corpos ocupam o eixo central da imagem, estendendo-se da parte inferior esquerda à superior direita. As linhas curvas formadas pelas pernas e pelos braços contrastam com a padronagem repetitiva do tecido. Há um evidente desfoque por movimento, especialmente nas pernas e no braço, que dissolve contornos e cria uma sensação de instabilidade visual. O foco não é nítido; a imagem parece

vibrar. O grão e o leve borramento contribuem para uma atmosfera de indefinição, afastando a fotografia de um registro puramente descritivo.

No nível icônico da análise imagética, reconhecemos dois corpos humanos (não se consegue definir os gêneros desses corpos) reclinados e sobrepostos, na qual um está parcialmente coberto por um tecido claro, sugerindo que sejam peças de roupa. O ambiente parece interior, possivelmente um quarto ou outro espaço doméstico, sugerido pelo tecido floral que recobre o colchão/cama e outro tecido escuro que fecha o espaço. Não há elementos narrativos explícitos além dos corpos que sugerem movimento. Os rostos não são claramente identificáveis, e os gestos não se fixam em uma ação precisa. As figuras parecem entrelaçadas, sugerindo o repouso e o deslocamento, entre deitar-se e erguer-se. O referente é reconhecível (dois corpos em um espaço íntimo), mas a ação permanece ambígua.

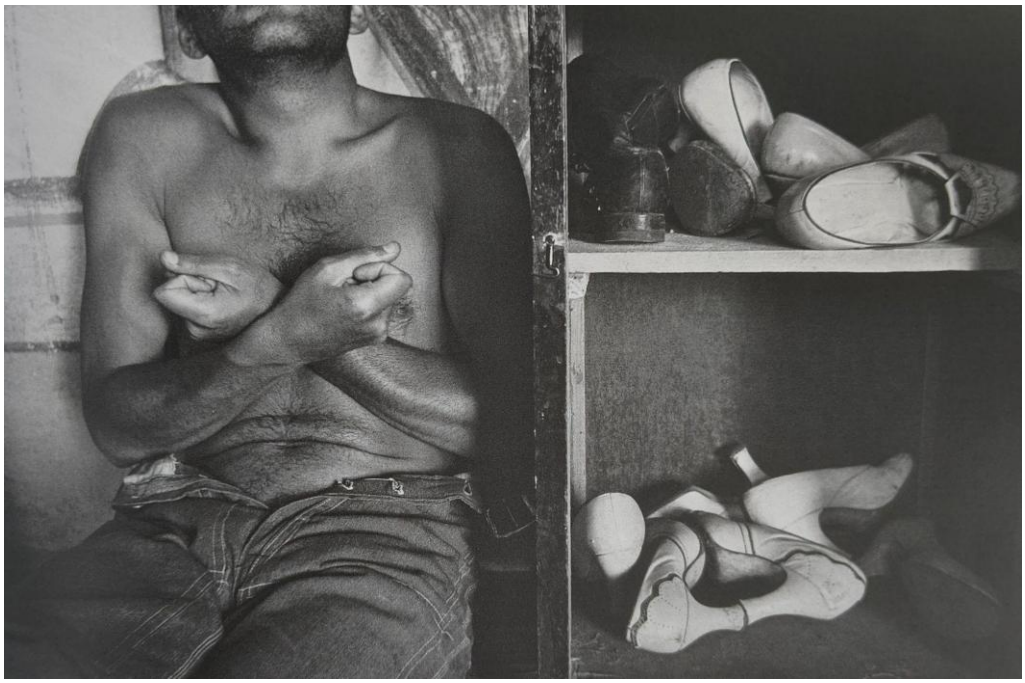
Nas possibilidades de interpretação, é nesse ponto que a imagem se desloca para um campo de ambivalência simbólica. O desfoque transforma os corpos em quase espectros; dois elementos fundem-se em um ser disforme, a materialidade se dissolve e a fotografia deixa de afirmar um acontecimento para sugerir uma experiência sensorial: uma provocação dos sentidos que instaura incômodo e convida o leitor a uma pausa mais demorada, a um mergulho visual. Essa abertura ao tempo do olhar dialoga com a própria concepção de Henri Cartier-Bresson sobre a duração interna da imagem: “As fotografias que me importam são aquelas que você pode olhar por mais de dois minutos, mas são extremamente longas. São fotografias que você pode olhar repetidamente” (The decisive moment, 1973, 03min 57s).

O movimento borrado produz, assim, uma atmosfera onírica que se aproxima do imaginário surrealista: o corpo não se estabiliza como objeto de contemplação fixa, mas é atravessado por uma vibração que o torna instável, quase inapreensível. A ausência de nitidez impede a objetificação plena da figura, pois ela escapa ao olhar no mesmo instante em que se oferece a ele. Há, portanto, uma fricção entre presença e desaparecimento; o real está dado, mas o modo como é captado desestabiliza sua leitura. O gesto fotográfico não busca a clareza informativa, mas privilegia a sensação e o instante fugitivo, fazendo da indeterminação não uma falha técnica, mas uma escolha estética que reinscreve o fotojornalismo no território da imaginação poética.

Pela articulação dos níveis descritos por Joly, percebe-se que a fotografia de Henri Cartier-Bresson opera numa zona híbrida: documental em sua matéria (dois corpos reais, um espaço concreto), mas marcada por instabilidade formal que impede uma leitura puramente factual. Se pensada no contexto das investigações dos anos 1930, a imagem evidencia como o

olhar do fotógrafo atravessa o real não para estabilizá-lo, mas para torná-lo enigmático. O visível é capturado no exato momento em que começa a escapar.

Imagem 12 - Cidade do México, 1934



Fonte: Cartier-Bresson (2017, p. 209)

No nível plástico, a fotografia acima (Imagem 12), de título Cidade do México, feita em 1934, constrói-se em preto e branco, com contraste acentuado entre luz e sombra, o que direciona o olhar para as relações de forma, volume e textura. A iluminação lateral esquerda ressalta a materialidade da cena: a pele e os pelos do torso, o tecido enrugado do jeans, a superfície áspera do móvel e a textura lisa dos sapatos. A composição organiza-se a partir de uma divisão vertical marcada. À esquerda, o corpo masculino ocupa a maior parte do enquadramento; à direita, um armário aberto com prateleiras onde se acumulam sapatos, em sua maioria, de salto alto. Essa linha divisória estrutura a leitura em dois campos visuais distintos e funciona como eixo de equilíbrio formal.

Observa-se que essa divisão não é centralizada de maneira simétrica, pois o corpo ocupa aproximadamente dois terços do quadro, enquanto o armário ocupa o terço restante, proporção próxima à lógica do número de ouro, a chamada regra dos terços. A linha vertical do armário coincide com um ponto de força compositivo, conduzindo o olhar para a zona de encontro entre corpo e objetos. A harmonia proporcional organiza o espaço de modo assimétrico, produzindo estabilidade estrutural mesmo diante da tensão simbólica sugerida.

As linhas verticais rígidas do armário contrastam com as linhas orgânicas do corpo e com as curvas dos sapatos, gerando um embate entre retas e curvas através de um dinamismo contido. O enquadramento fechado e o corte do rosto concentram a atenção no eixo corporal, na qual o gesto dos braços cruzados forma uma estrutura triangular no centro da imagem, concentrando energia visual e intensificando sua força expressiva. Há rigidez na postura, reforçada pela simetria do cruzamento dos braços. Os sapatos aparecem dispostos de maneira aparentemente desordenada nas prateleiras, e suas formas curvas e superfícies lisas contrastam com a geometria do armário e com a rusticidade do ambiente. Assim, no plano plástico, a imagem articula equilíbrio e desestabilização simultaneamente: a harmonia proporcional, próxima ao número de ouro, organiza o espaço, enquanto a oposição entre formas, texturas e volumes introduz uma fricção visual que sustenta a potência da imagem.

No nível da representação, reconhece-se um homem sentado no chão, sem camisa, vestindo jeans, encostado ao lado de um armário que contém diversos sapatos femininos, majoritariamente de salto alto. O ambiente sugere um espaço doméstico, possivelmente íntimo. O gesto de cruzar os braços sobre o peito pode indicar autoproteção, contenção ou afirmação corporal. Ele cobre parcialmente o tórax, mas não o oculta. Trata-se de um gesto defensivo ou performativo? A ausência do rosto impede a leitura da expressão facial e desloca a interpretação para a linguagem corporal e para a relação entre os elementos presentes.

Os sapatos de salto alto são culturalmente codificados como femininos. Sua presença em grande quantidade, em contraste com o corpo masculino, estabelecendo imediatamente uma tensão narrativa. A imagem, contudo, não esclarece a natureza dessa relação. São objetos pertencentes a outra pessoa? Ao próprio sujeito? Representam convivência, desejo, identidade ou deslocamento? Nada na imagem esclarece explicitamente essa relação. O sentido não está dado; ele é sugerido pela justaposição dos elementos.

No plano conotativo, a imagem adquire maior densidade simbólica, pois a oposição entre o corpo masculino e os sapatos de salto alto, associados culturalmente ao feminino, constrói um campo de significações ligado a gênero, identidade e normatividade. A fotografia não afirma uma identidade específica, mas expõe a fragilidade das categorias fixas que estruturam o olhar social. Essa sugestão visual é sutil, mas poderosa. O corpo parece adquirir uma segunda face, não aquela cortada pelo enquadramento, mas uma face simbólica, construída pelo gesto. O abdômen torna-se máscara. O tórax, superfície de expressão.

A fotografia cria, portanto, uma ambiguidade perceptiva: estamos diante de um corpo ou de um rosto? De um sujeito identificável ou de uma figura que, paradoxalmente, parece nos observar? Esse jogo visual intensifica a dimensão inquietante da imagem e reafirma o caráter

instável do instante congelado, gesto que, para Henri Cartier-Bresson, constitui a própria essência do ato fotográfico, já que "[…] apertar o disparador é uma maneira de guardar o que está desaparecendo" (Cartier-Bresson, 2015b, p. 19).

Se, no nível denotativo, vemos apenas braços cruzados, no plano conotativo emerge um deslocamento semiótico: o corpo deixa de ser mera anatomia e passa a significar além de si, convertendo-se em signo. A supressão do rosto real, interrompido pelo enquadramento, reforça essa operação simbólica, pois desloca a identidade da face tradicionalmente reconhecível para o gesto. O olhar já não reside nos olhos biológicos, mas na construção formal sugerida pelo posicionamento dos membros. Assim, a fotografia não apenas registra uma presença, mas a reinscreve como enigma visual, provocando visibilidade e ocultamento, reconhecimento e estranhamento.

Essa duplicidade visual amplia o campo interpretativo, entregando que o gesto pode sugerir introspecção, defesa, tensão interna, mas também pode indicar consciência, como se o próprio corpo estivesse atento, vigilante, ciente do conflito simbólico instaurado pelo diálogo com os sapatos ao lado. O armário, espaço de armazenamento e ocultamento, intensifica essa leitura: o que está guardado? O que está exposto? O que olha e o que é olhado?

A fotografia, portanto, articula um jogo entre visibilidade e deslocamento identitário. O corpo torna-se signo. O gesto transforma-se em olhar. E o espectador, ao perceber essa sugestão de "olhos" no abdômen, é convocado a reconhecer que a imagem não apenas mostra, mas constrói sentidos por meio de operações formais que tensionam percepção, identidade e representação.

O armário funciona como metáfora de interioridade e ocultamento, no qual os objetos guardados remetem ao que é íntimo, privado, talvez secreto. O homem está ao lado desse espaço, quase como se compartilhasse sua condição de interioridade. A fotografia sugere uma coexistência entre identidades ou signos tradicionalmente separados pela cultura binária de gênero. O gesto de cruzar os braços pode indicar resistência, proteção ou tensão interna. Ao mesmo tempo, não há dramatização excessiva; a cena é silenciosa, contida. A ausência do rosto universaliza a figura: não se trata de um retrato psicológico individual, mas de um corpo que encarna uma questão social.

A imagem convoca o espectador a confrontar seus próprios códigos culturais. Por que a presença dos sapatos produz estranhamento? O que, exatamente, desestabiliza o olhar: o corpo masculino ou o objeto socialmente associado ao feminino? A fotografia não afirma uma identidade específica, mas evidencia a fragilidade das categorias fixas e a instabilidade das convenções visuais. Nesse sentido, ecoa a compreensão de Cartier-Bresson de que "Não

existem ideias novas no mundo, apenas uma nova organização das coisas" (The Decisive Moment, 1973, 10min 47s). A potência da imagem não reside na invenção de um tema inédito, mas na reorganização formal de elementos ordinários que, justapostos, passam a estreitar significados sedimentados.

Articulando essa leitura, percebe-se que a força da imagem está na economia formal e na tensão simbólica construída pela justaposição. No plano plástico, a divisão vertical estrutura uma oposição visual clara; no plano icônico, a cena permanece simples e reconhecível; no plano conotativo, contudo, a fotografia se abre para discussões sobre gênero, intimidade e normatividade. O corte do rosto e a contenção do gesto impedem qualquer narrativa explícita, deslocando a leitura para o campo do signo cultural. A imagem sugere e expõe ao colocar corpo e objeto lado a lado, operando como um dispositivo crítico que convida o espectador a rever as fronteiras simbólicas que organizam seu próprio olhar e a perceber que aquilo que parecia natural é, antes, construção histórica e cultural.

Imagem 13 - Valência, Espanha, 1933



Fonte: Cartier-Bresson (2017, p. 191)

A fotografia (Imagem 13) realizada em Valência, na Espanha, em 1933, apresenta, no nível plástico, a esperada construção em preto e branco, marca registrada de Henri Cartier-Bresson, na qual evidencia um contraste contundente entre o branco irregular do muro e uma

extensa faixa horizontal escura que atravessa quase toda a largura da imagem. Essa mancha densa, de bordas orgânicas e textura áspera, estrutura o espaço como um campo pictórico quase abstrato. A criança, posicionada na parte inferior central, rompe essa horizontalidade com a verticalidade do corpo e com a leve diagonal formada pelo braço erguido e pela inclinação da cabeça.

A composição organiza-se por uma forte divisão horizontal: a grande faixa escura ocupa aproximadamente quase todo o enquadramento, enquanto as faixas claras delimitam o espaço. Essa estrutura cria estabilidade, mas também um embate formal entre massa e vazio, claro e escuro, peso e leveza. O corpo da criança parece situar-se próximo a um ponto de interseção que remete à lógica da regra dos terços, funcionando como foco de atenção dentro de uma superfície visualmente dominante. A textura do muro, marcada por descascamentos e irregularidades, intensifica a materialidade da cena. As formas da mancha evocam silhuetas indistintas, quase como uma multidão espectral, o que produz um campo visual ambíguo. A escala também é significativa: a criança é pequena diante da extensão do muro, e essa relação de proporção produz um efeito de desmedida entre sujeito e espaço.

No nível da representação, reconhecemos uma criança vestindo roupa clara, talvez um vestido ou uma camisa longa, em pleno movimento. A cabeça inclinada para trás e o braço levemente elevado sugerem um gesto espontâneo, possivelmente brincadeira ou simples deslocamento corporal. O cenário aparenta ser urbano, marcado por um muro desgastado que domina a composição; não há outros personagens visíveis, e o espaço se apresenta despojado, quase vazio. A expressão corporal comunica leveza, mas também um abandono momentâneo do controle racional, principalmente pela expressão do olhar da criança. Estaria ela girando, correndo, dançando? O enquadramento congela o instante sem oferecer contextualização narrativa, suspendendo a ação em seu ponto mais expressivo.

Essa suspensão dialoga diretamente com a concepção do fotógrafo sobre o gesto fotográfico: “Nós vemos e fazemos ver, numa espécie de testemunho, o mundo que nos circunda, e é o acontecimento por sua própria função que provoca o ritmo orgânico das formas” (Cartier-Bresson, 2015a, p. 20). A criança não é apenas tema; ela é acontecimento que organiza plasticamente o espaço. O movimento do corpo instaura um ritmo que atravessa a imagem, ativando o muro como contraponto estático e intensificando a tensão entre fluidez e contenção. O real está ali, reconhecível e cotidiano, mas o modo como é captado transforma a cena em experiência sensível: o instante não explica, apenas vibra. Assim, a fotografia testemunha o mundo ao mesmo tempo em que o reorganiza formalmente, convertendo um gesto efêmero em forma visual carregada de potência poética.

No nível conotativo, a imagem adquire densidade simbólica. A vasta mancha escura pode ser lida como uma massa opressiva, um pano de fundo pesado contra o qual o corpo infantil se projeta. A oposição entre a roupa clara e o fundo sombrio intensifica essa leitura: o corpo torna-se ponto de luminosidade diante de um campo denso e quase ameaçador. A criança parece tocar ou dialogar com essa superfície, como se sua leveza confrontasse a materialidade bruta do muro.

A mancha, em sua forma irregular e expansiva, sugere silhuetas imprecisas, figuras indistintas ou mesmo uma paisagem abstrata projetada sobre o muro. Estaríamos diante de um cenário que transforma a parede numa espécie de pintura expressionista involuntária ou, talvez, numa composição de ressonância surrealista? A ambiguidade não está na intervenção direta sobre o real, mas na maneira como ele é percebido e organizado pelo olhar. Como afirma Henri Cartier-Bresson, "A câmera, e mesmo pra mim, é estritamente a minha maneira de sentir" (The Decisive Moment, 1973, 17min 04s), reafirmando que a fotografia, portanto, não é mera captura objetiva, mas extensão sensível de uma experiência interior que reorganiza o visível.

Nesse contexto, a criança emerge como figura de contraste diante da densidade matérico-visual do muro. Seu corpo encarna movimento, vitalidade e abertura: a inclinação da cabeça para trás expõe o rosto à luz, gesto que pode sugerir entrega, liberdade ou uma suspensão momentânea das normas que organizam o espaço urbano. Se o muro se apresenta como superfície marcada pelo tempo, quase pictórica em sua textura irregular, a criança introduz o ritmo do acontecimento, instaurando um conflito entre fixidez e transformação. A imagem oscila, assim, entre documento e elaboração plástica, entre evidência do real e vibração sensível, reinscrevendo o mundo como experiência poética.

Essa potência inaugural da cena relaciona-se àquilo que Henri Cartier-Bresson identifica como o impacto imediato da imagem: "A primeira impressão é essencial, o primeiro olhar, o choque, a surpresa. Ela salta aos olhos" (The Decisive Moment, 1973, 9min 47s). O gesto da criança, captado no ápice de sua expansão corporal, produz exatamente esse efeito de irrupção: um instante que se impõe antes mesmo de qualquer elaboração racional. O choque não decorre de um evento extraordinário, mas da intensidade formal com que o ordinário é organizado no enquadramento.

Há também uma tensão significativa entre escala e poder simbólico: o muro é vasto, dominante; a criança, pequena e aparentemente vulnerável. Contudo, é ela quem ativa a cena, quem desloca a inércia da matéria e inaugura sentido. A composição articula uma coexistência entre peso e leveza, opacidade e claridade, permanência e instante. A parede, marcada pela erosão, evoca duração e desgaste; o corpo infantil, ao contrário, afirma presença imediata e

energia latente. Dessa relação emerge uma reflexão mais ampla sobre infância e espaço urbano: o corpo, ainda que diminuto, resiste simbolicamente à massividade do ambiente, afirmando-se como potência diante da matéria. A leveza do gesto não anula o peso do mundo, mas o atravessa, e é nessa travessia que a fotografia expande seu campo de significação, convertendo um instante efêmero em experiência visual duradoura.

Imagem 14 - Trieste, Itália, 1933



Fonte: Cartier-Bresson (2017, p. 187)

A imagem 14 acima, produzida em Triste na Itália no ano de 1933, nos apresenta no nível plástico, uma fotografia estruturada a partir de uma horizontalidade dominante, apresentando a linha dos pequenos compartimentos ao fundo, que atravessa o quadro de ponta a ponta, criando uma base arquitetônica rígida e repetitiva. Essa sequência de portas verticais estabelece um ritmo visual marcado pela alternância entre claro e escuro, portas abertas e fechadas, formando uma cadência quase musical. Sobre essa linha contínua, ergue-se uma torre listrada que rompe a horizontalidade com sua verticalidade afirmativa, funcionando como eixo de estabilidade e ponto de ancoragem do olhar.

No primeiro plano, o corpo humano (seria feminino ou masculino?) deitado no gramado organiza uma segunda horizontal, mais orgânica, que dialoga com a linha arquitetônica ao

fundo. A composição distribui-se aproximadamente em dois terços de céu e arquitetura e um terço de campo, aproximando-se de uma lógica proporcional clássica. A figura repousa no terço inferior direito, enquanto a pequena árvore, posicionada levemente deslocada do centro, introduz um elemento vertical mais frágil que ecoa, em escala reduzida, a monumentalidade da torre.

O contraste em preto e branco é relativamente suave, mas suficiente para destacar a pele clara contra a textura escura da grama. A luz modela o dorso da pessoa evidenciando volumes e criando uma superfície quase escultórica. Há um jogo entre repetição geométrica (portas, torre, linhas retas) e a curva do corpo reclinado, e a textura densa do gramado intensifica a materialidade da cena e reforça o caráter tátil da imagem.

No nível da representação, reconhecemos uma cena ao ar livre: em primeiro plano, uma pessoa está deitada de lado na grama, parcialmente nua, usando apenas peça de roupa clara e um chapéu que cobre parcialmente a cabeça. Seu corpo encontra-se relaxado, estendido, como se repousasse ou tomasse sol. Ao fundo, uma construção linear com múltiplas portas sugere cabines de praia ou vestiários. À esquerda, ao longe, outra figura humana está sentada na grama, quase marginal ao enquadramento. O espaço parece amplo e silencioso. Não há interação explícita entre as figuras. A figura em primeiro plano não olha para a câmera; seu rosto está oculto pelo chapéu, o que desloca a leitura da expressão facial para a postura corporal, assim, o corpo assume protagonismo enquanto forma.

No nível conotativo, a imagem articula uma tensão sutil entre exposição e anonimato. O corpo está visível, iluminado, mas o rosto, tradicionalmente portador da identidade, permanece oculto. Essa escolha desloca a individualidade para a dimensão plástica: a pessoa torna-se quase paisagem, integrada à grama, às linhas horizontais do terreno e à atmosfera aberta que dilui contornos e hierarquias. A identidade, assim, não se afirma pelo reconhecimento facial, mas pela inserção formal no espaço.

A repetição das portas ao fundo sugere compartimentação, divisão e organização social do ambiente construído. Em contraste, o corpo deitado no campo aberto evoca liberdade e entrega ao espaço natural. Configura-se um possível diálogo entre norma e despojamento, entre estrutura social e experiência sensível do corpo. A torre listrada, com seu topo circular, introduz ainda um elemento simbólico que pode remeter à vigilância ou orientação, como um farol ou marco arquitetônico. Nesse arranjo, o corpo repousa sob um signo ambíguo de controle ou referência espacial, questionando as noções de abandono e de regulação.

Essa articulação entre elementos heterogêneos, portas repetidas, torre vertical, corpo reclinado, campo aberto, aproxima-se da compreensão de Henri Cartier-Bresson sobre a

emergência do sentido na imagem: “E a poesia é a essência de tudo. São dois elementos que de repente entram em conflito e há uma faísca entre eles, mas ela surge raramente e você não pode procurá-la” (The Decisive Moment, 1973, 10min05s). A “faísca” parece residir justamente no encontro entre rigidez arquitetônica e entrega corporal, entre repetição estrutural e gesto singular.

A pequena árvore, ainda jovem e isolada, atua como mediadora de escalas: não possui a verticalidade imponente da torre nem a vulnerabilidade efêmera do corpo humano. Funciona como ponto de transição entre natureza e construção, suavizando o embate entre matéria e presença. Ao fundo, a segunda figura humana, distante e quase periférica, reafirma a dimensão pública do espaço, mas sua marginalidade no enquadramento mantém o foco na pessoa reclinada. Assim, a imagem constrói uma rede de tensões silenciosas em que anonimato, arquitetura e corpo se articulam, produzindo uma poesia visual que não se impõe, mas emerge da relação entre formas.

Imagem 15 - Nápoles, 1960



Fonte: Cartier-Bresson (2017, p. 103)

No nível plástico, a fotografia (Imagem 15) feita em Nápoles em 1960, organiza-se a partir de uma forte estrutura diagonal expressa pela rampa inclinada, que atravessa o enquadramento conduzindo o olhar em direção à figura da mulher. À esquerda, uma massa

escultórica vertical (uma escultura em alto relevo integrada à arquitetura) estabelece um contraponto de peso e estabilidade. A composição articula, portanto, duas direções principais: a vertical monumental da escultura e a diagonal dinâmica da rampa.

O preto e branco enfatiza a riqueza das texturas: a superfície rugosa da parede ao fundo, a aspereza da pedra, o desgaste visível da arquitetura e o tecido listrado do vestido da mulher. Há um contraste moderado, sem extremos dramáticos, o que mantém a cena em tonalidades médias e reforça a materialidade do espaço. A estátua ocupa aproximadamente o terço esquerdo do quadro, enquanto a mulher se posiciona no terço direito, sugerindo uma organização próxima à regra dos terços. Esse equilíbrio assimétrico distribui o peso visual entre monumentalidade e leveza. As formas também operam em oposição: curvas volumosas e espiraladas da base escultórica introduzem um movimento interno que contrasta com as linhas verticais do vestido, com o gesto contido e o deslocamento da mulher. A imagem constrói, assim, um jogo entre rigidez e deslocamento, entre massa estática e corpo transitório.

No nível da representação, reconhecemos uma cena urbana ou arquitetônica antiga. À esquerda, uma escultura masculina integrada a um elemento estrutural parece sustentar parte da construção. À direita, uma mulher caminha descalça sobre a rampa, vestindo um traje listrado. Seu corpo inclina-se levemente para frente, e suas mãos estão próximas ao torso, como se segurasse algo pequeno ou simplesmente concentrada em seus próprios passos. O rosto não está voltado ao espectador; há uma concentração no gesto de caminhar. A escala é significativa: a escultura é monumental, é grandiosa; a mulher é pequena, sugere uma fragilidade. O espaço parece silencioso, quase suspenso no tempo. Não há outros personagens visíveis; embora a cena registre um instante cotidiano, o ambiente se apresenta carregado de historicidade material.

No nível conotativo, a imagem nos conduz a um mergulho simbólico ao articular a oposição entre a estátua, figura masculina petrificada, de musculatura evidente, integrada à arquitetura, e a mulher em movimento. A tensão visual sugere uma relação entre passado e presente, permanência e transitoriedade. A escultura sustenta a estrutura enquanto a mulher atravessa o espaço. Um corpo é pedra e memória e o outro, a carne e o instante. Essa coexistência dialoga com a percepção de que “O mundo está sendo criado a cada minuto e o mundo está se desfazendo a cada minuto” (The Decisive Moment, 1973, 11min 01s), na qual a imagem parece condensar precisamente essa simultaneidade: aquilo que permanece e aquilo que se transforma compartilham o mesmo enquadramento.

A diagonal da rampa pode ser lida como metáfora de percurso, travessia ou passagem temporal. A mulher desloca-se ao lado de uma figura que representa tradição, força e monumentalidade, como se caminhasse entre camadas históricas sedimentadas. Poderia se

entrever um diálogo silencioso entre gerações ou entre modos distintos de existência: a solidez idealizada da escultura e a contingência do corpo vivo. A mulher não olha para a estátua; segue seu trajeto, como se o peso histórico fosse parte naturalizada do cenário urbano. No entanto, pela disposição formal da escultura, é como se ela a observasse, instaurando um jogo sutil de olhares e assimetrias. O passado, fixo e monumental, parece vigiar o presente móvel e ordinário, enquanto este, indiferente, afirma sua continuidade. É nessa tensão entre memória e fluxo que a fotografia produz sua faísca poética, fazendo do encontro entre pedra e carne uma meditação visual sobre o tempo.

A textura desgastada das paredes reforça a ideia de tempo acumulado na qual a arquitetura carrega marcas de deterioração, enquanto o corpo feminino encarna vitalidade. A espiral na base da escultura, formalmente dinâmica, é paradoxalmente fixa; já o movimento da mulher é efêmero, mas real. Essa inversão produz uma camada poética ao que parece imóvel sugere movimento; o que se move está prestes a desaparecer do enquadramento.

Nessa fotografia realizada em Nápoles, em 1960, por Henri Cartier-Bresson, a cena aparentemente cotidiana ultrapassa o registro documental e revela a permanência de um olhar moldado tanto pelo fotojornalismo quanto pelo surrealismo. No plano factual, o fotógrafo capta um instante preciso, fiel à ética do acontecimento e à atenção ao cotidiano que marcou sua atuação na Magnum Photos; contudo, a força da imagem não reside apenas no testemunho, mas na tensão poética que emerge do encontro improvável entre o corpo vivo e a pedra esculpida. Essa articulação inesperada entre o animado e o inanimado remete à formação de Cartier-Bresson no ambiente surrealista parisiense, onde o acaso objetivo e o deslocamento do real eram valorizados como reveladores de uma lógica oculta.

Mesmo décadas após seu contato direto com o grupo surrealista, o modo de ver de Henri Cartier-Bresson preserva essa disposição: reconhecer, no fluxo do mundo, configurações capazes de suspender a evidência imediata e instaurar um discreto estranhamento. O “instante decisivo” não se reduz, aqui, a uma coincidência formal bem resolvida; trata-se da revelação de uma dimensão poética latente na própria realidade, síntese que configura entre o rigor compositivo herdado da pintura e a abertura ao inesperado que o surrealismo lhe ensinou a perceber. Como ele próprio afirma, “Acho que tudo é interessante se você analisar com atenção, mas ao mesmo tempo, não dá para fotografar tudo o que se vê” (The Decisive Moment, 1973, 12min 57s). Há, portanto, uma escolha sensível que delimita o visível e transforma o banal em acontecimento significativo.

Pode-se dizer que, nessa imagem, o gesto fotojornalístico de estar no mundo encontra a intuição surrealista de desestabilizá-lo. O enquadramento preciso organiza a cena com clareza

quase clássica, mas o sentido que dela emana ultrapassa o mero registro informativo. A relação silenciosa entre a escultura e a mulher não é encenada; é descoberta no tecido do real. E é justamente nessa descoberta, nesse reconhecimento atento de uma tensão já existente, que o mundo, subitamente, revela sua face insólita. O surreal não é imposto à cena: emerge dela, como centelha que só se torna visível ao olhar capaz de percebê-la.

4.2. Extensões da obra de Henri Cartier-Bresson

A obra de Henri Cartier-Bresson frequentemente foi situada no campo do fotojornalismo, mas seu alcance ultrapassa qualquer delimitação estritamente documental. Ao longo do século XX, sua maneira de organizar o espaço, de distribuir corpos no enquadramento e de reconhecer correspondências formais no fluxo do real instaurou um modo de ver que ecoaria em diversas linguagens artísticas posteriores.

Não se trata apenas do célebre "instante decisivo", mas de uma consciência compositiva que transforma o acontecimento em estrutura visual e essa operação aproxima sua fotografia de investigações plásticas que, embora realizadas em outros suportes e em diferentes anos, compartilham o interesse pela construção simbólica do espaço.

Ao observarmos artistas que vieram antes e depois dele, percebe-se a transição e a influência dos campos artes e comunicação, em que muitos artistas retomam essa articulação entre acaso e rigor formal. Pintores, fotógrafos e artistas conceituais passaram a explorar a repetição de figuras, a fragmentação do campo visual, a ambiguidade entre presença e ausência, procedimentos que, em Cartier-Bresson, emergem no interior do cotidiano, faz parte da sua busca e do seu olhar. Seu enquadramento nunca é neutro, pois ele organiza o visível segundo tensões internas, ritmos e proporções que deslocam a imagem da simples reportagem para um território poético, tanto que segundo o próprio fotógrafo "Essas tensões sempre me comovem" (The decisive moment, 1973, 11min 26s). Essa qualidade estrutural permite que sua obra dialogue produtivamente com produções plásticas que assumem explicitamente a dimensão do estranhamento.

O surrealismo, ainda que nem sempre declarado, constitui um eixo importante para compreender essas aproximações. Em vez de recorrer à manipulação ou à encenação evidente, Cartier-Bresson identifica no mundo real configurações que já contêm algo de insólito: a cena urbana, os corpos em movimento, os vazios arquitetônicos tornam-se campos de surpresa e de projeção de um olhar que reconhece fissuras na lógica aparente da realidade. Tal postura

antecipa procedimentos que artistas posteriores desenvolveriam de forma mais conceitual, explorando a repetição, a suspensão e a desconexão da realidade como estratégias críticas.

Nesse sentido, a fotografia cartier-bressoniana pode ser compreendida como matriz de extensões visuais que atravessam os séculos, promovendo a aua atenção à geometria do espaço urbano, à coreografia involuntária dos corpos e à construção de relações invisíveis no interior do quadro que estabelece pontes com investigações pictóricas e fotográficas que problematizam o estatuto da imagem. O que se vê não é apenas o acontecimento, mas uma rede de relações formais que reorganiza o real sob a lógica do pensamento visual.

É a partir dessa perspectiva ampliada que se propõe (de forma curiosa) aproximar a obra de Cartier-Bresson com produções de artistas plásticos anteriores e posteriores a ele. Ao aproximar imagens que pertencem a contextos e linguagens distintas, pretende-se evidenciar como seu olhar ultrapassa o campo do registro histórico e se inscreve numa tradição estética mais ampla, marcada pela composição rigorosa, pelo deslocamento perceptivo e pela persistência de um impulso surrealista: a criação artística.

Essas relações não anulam as especificidades de cada obra; ao contrário, revelam como a fotografia cartier-bressoniana permanece ativa, irradiando desdobramentos no interior das artes visuais. É a partir desse horizonte que se apresentam, a seguir, as imagens selecionadas e organizadas em montagens pela autora, cuja descrição atenta permitirá identificar os elementos formais e compositivos que fundamentam a análise comparativa proposta.

Imagem 16 - Montagem das obras “Madri”, 1933 de Henri Cartier-Bresson e “Golconda”, 1953 de René Magritte



Fonte: Montagem feita a partir de Cartier-Bresson (2017, p. 65) e https://www.renemagritte.org/golconda.jsp

A aproximação entre Madri, 1933, de Henri Cartier-Bresson, e Golconda (1953), de René Magritte (Imagem 16), não se sustenta apenas pela recorrência visual da figura masculina

diante de uma arquitetura repetitiva. Ela ganha densidade quando se reconhece que, no fotógrafo, o surreal não se apresenta como ruptura explícita da realidade, mas como um deslocamento interno do visível.

Na fotografia realizada em Madri, o grande muro claro domina a cena como uma superfície quase pictórica. As pequenas janelas dispersas funcionam como pontos gráficos, instaurando uma cadência irregular que questiona o espaço. À frente, crianças ocupam o plano inferior enquanto um homem de cartola atravessa lateralmente o enquadramento. O instante captado não é apenas um acontecimento casual: ele revela o encontro exato entre forma e ação. Aqui, o chamado "instante decisivo" não se reduz ao momento exato do gesto, mas à coincidência (ou o "estar preparado" de Cartier-Bresson?) entre estrutura compositiva e irrupção do real.

A formação de Henri Cartier-Bresson na pintura, anterior à sua dedicação plena à fotografia. torna-se perceptível na maneira como o espaço é estruturado. O enquadramento não se limita a registrar o que estava diante da lente; ele organiza relações, equilibra massas visuais e distribui tensões com precisão quase arquitetônica. Há um pensamento compositivo que antecede o disparo, mas que se realiza no instante. Como o próprio fotógrafo afirma, "[...] sua mente precisa estar aberta, consciente, atenta, como se tivesse um radar, um holofote ou algo assim" (*The Decisive Moment*, 1973, 15min44s). A abertura sensível não exclui o rigor; ao contrário, é ela que permite reconhecer a forma latente no fluxo do real.

Nesse contexto, o muro, que poderia funcionar apenas como pano de fundo, transforma-se em campo plástico autônomo. Sua superfície tende a achatar a profundidade, aproximando a imagem de uma construção bidimensional que remete à experiência pictórica. Essa planificação não empobrece a cena; ao contrário, intensifica sua dimensão mental, como se o espaço deixasse de ser mera extensão física para tornar-se superfície de pensamento. Ao reduzir a ilusão de profundidade, a fotografia cria condições para que o inesperado emerja das relações formais, abrindo frestas de sentido que ultrapassam o registro imediato e aproximam o real de uma elaboração poética.

Em Golconda, o surrealismo se afirma de modo direto: homens idênticos ocupam o céu em uma repetição visual impossível. Contudo, o que em Magritte se apresenta como suspensão das leis físicas, em Cartier-Bresson emerge como estranhamento latente. A repetição das janelas ecoa como a multiplicação dos corpos na pintura, enquanto a figura isolada que atravessa o plano parece simultaneamente singular e absorvida pela ordem arquitetônica.

Segundo a perspectiva de Martine Joly, é na articulação entre níveis plástico, icônico e simbólico que o sentido se produz. No plano plástico, ambas as imagens operam com ritmo e

repetição; no icônico, apresentam homens em espaço urbano; no simbólico, questionam a relação entre indivíduo e estrutura. O surreal, nesse caso, não reside apenas no impossível, mas na reorganização do cotidiano pelo olhar.

Assim, a fotografia de 1933 não ilustra o surrealismo como tema, mas o incorpora como atitude: captar, no interior do real, aquilo que rompe sua evidência. O instante decisivo, então, aproxima-se da lógica surrealista, não pela fantasia explícita, mas pela revelação do que já estava ali, invisível até ser enquadrado. Se na tela o insólito se afirma de modo evidente, na imagem fotográfica ele se insinua pela composição. O que diferencia, então, o surreal construído da cena captada? Seria a pintura mais "irreal" do que a fotografia? Ou a própria organização do real, quando enquadrada, já contém em si uma dimensão de estranhamento?

Ao colocar essas obras em diálogo, não se trata de equiparar meios distintos, mas de evidenciar como ambos operam deslocamentos na percepção. A repetição, a escala, a relação entre figura humana e arquitetura, todos esses elementos atuam como operadores de sentido. Assim, a comparação não encerra uma conclusão, mas abre um campo de possibilidades interpretativas, no qual o leitor é convidado a reconhecer que o enigma não pertence exclusivamente à imaginação pictórica: ele pode emergir, igualmente, do encontro entre olhar, forma e mundo.

Imagem 17 - Montagem das obras "Primeiras férias remuneradas, margens do rio Sena, França", 1936 de Henri Cartier-Bresson e "*Luncheon on the Grass*", 1863 de Édouard Manet



Fonte: Montagem feita a partir de Cartier-Bresson (2017, p. 315) e https://artsandculture.google.com/asset/luncheon-on-the-grass/twELHYoc3ID_VA

O diálogo proposto na imagem 17, entre as obras "Primeiras férias remuneradas, margens do rio Sena" (1936), de Henri Cartier-Bresson, e "Luncheon on the Grass" (1863), de Édouard Manet, adquire nova complexidade quando se considera que, no fotógrafo, a construção do instante é também herança pictórica atravessada pela experiência surrealista.

Na fotografia de Cartier-Bresson, o casal reclinado à beira do rio ocupa o primeiro plano com naturalidade, enquanto ao fundo, três figuras humanas banham-se na água. A vegetação delimita o enquadramento, funcionando como moldura orgânica que conduz o olhar. Nada parece extraordinário: trata-se de um momento puramente de descanso durante as primeiras férias remuneradas na França. No entanto, o modo como os corpos se distribuem no espaço, a relação entre proximidade e distância, a articulação entre os planos revelam uma composição rigorosa. O olhar é provocado a circular entre as relações de proximidade e distância, entre o recolhimento do casal e a sociabilidade discreta do grupo ao longe.

Sua formação na pintura é perceptível na construção espacial e na atenção à geometria interna da cena: linhas estruturam o campo visual, volumes se equilibram e o enquadramento delimita com precisão as relações entre figura e fundo. Ao mesmo tempo, sua proximidade com o surrealismo o impulsiona a buscar, no cotidiano, aquilo que escapa ao banal, não o extraordinário espetacular, mas a fissura sutil no interior do ordinário. O casal reclinado, quase isolado pela vegetação, pode ser compreendido como um fragmento íntimo destacado do fluxo coletivo, uma microcena suspensa dentro de um quadro mais amplo. A vegetação funciona como moldura natural, criando um espaço de recolhimento que contrasta com a possível vastidão ao redor.

Essa articulação entre rigor formal e abertura ao imprevisto encontra eco na própria declaração de Henri Cartier-Bresson: “Não me considero um fotógrafo. Nunca penso sobre fotografia. Gosto de fazer instantâneos, muitas coisas precisam ser instintivas. Não sei como os obtenho” (Cartier-Bresson, 2015b, p. 23). A aparente negação da reflexão técnica não implica ausência de construção, mas revela uma confiança na intuição como forma de conhecimento sensível. Assim, a imagem do casal não é mero registro de repouso; é descoberta de uma configuração significativa que, ao ser isolada pelo enquadramento, transforma-se em síntese visual entre intimidade e espaço público, entre composição consciente e gesto instintivo.

Na pintura de Manet, a organização também se dá por planos, mas de maneira mais frontal: duas figuras masculinas vestidas conversam enquanto uma mulher nua encara diretamente o espectador. Outra mulher, ao fundo, inclina-se junto à água. A clareira é construída como palco: as personagens ocupam posições cuidadosamente distribuídas, e a relação entre elas não é casual, mas deliberadamente tensionada. A nudez deslocada do contexto mitológico e inserida em uma situação contemporânea provoca o escândalo que marcou sua recepção. Em Cartier-Bresson, a desestabilização é mais sutil. Não há escândalo evidente, mas há uma reconfiguração do visível. O instante decisivo, aqui, não é apenas o

momento exato do gesto, mas a convergência entre estrutura compositiva herdada da pintura e contingência histórica.

A leitura a partir de Martine Joly permite compreender que, no nível plástico, ambas as imagens trabalham com a horizontalidade dos corpos e a profundidade sugerida pela água. No icônico, tematizam o lazer ao ar livre. No simbólico, entretanto, divergem e se aproximam simultaneamente: Manet questiona os códigos da representação; Cartier-Bresson reinscreve o cotidiano em uma tradição visual que o antecede.

A pergunta que emerge é menos sobre uma influência direta e mais sobre a permanência de esquemas de visualidade que atravessam linguagens e épocas. A fotografia documenta um direito recém-conquistado, inscrevendo-se no campo histórico, mas o faz por meio de uma organização formal que evoca a tradição pictórica demonstrando o equilíbrio de massas, a distribuição de planos, a tensão entre figura e fundo. O surreal, nesse contexto, não se apresenta como ruptura espetacular, mas como revelação do extraordinário no interior do ordinário, como fissura sensível na evidência do real.

Essa postura encontra ressonância na própria compreensão de Henri Cartier-Bresson sobre a natureza da fotografia: “Não sei porque uma câmera é uma arma, você não pode provar. É tudo, menos uma arma. Não é propaganda, não fotografia, de jeito nenhum..., mas é uma forma de expressar o que você sente” (The Decisive Moment, 1973, 16min16s). Ao rejeitar a ideia da câmera como instrumento de imposição ou propaganda, o fotógrafo afirma sua dimensão expressiva e sensível. A imagem que registra um acontecimento histórico não se reduz à denúncia ou à prova documental pois ela é também elaboração subjetiva, um modo de sentir e de se organizar o mundo.

Se em Édouard Manet a modernidade se afirma pelo choque frontal e pela ruptura explícita com convenções acadêmicas, em Cartier-Bresson ela se consolida no encontro preciso entre forma e acontecimento. O instante decisivo torna-se, assim, ponto de intersecção entre pintura, surrealismo e realidade histórica, mas não como uma síntese harmoniosa, mas como um desafio permanente entre ver e reconhecer, entre registrar e revelar. É nessa zona de fricção que a fotografia ultrapassa o estatuto de documento e se afirma como experiência estética e crítica do tempo presente.

A comparação, portanto, não busca afirmar influência direta, mas sugerir uma continuidade subterrânea na maneira como a cultura ocidental constrói imagens de lazer, corpo e natureza. Se em Manet a modernidade se afirma pelo confronto com a tradição, em Cartier-Bresson ela se manifesta na naturalização de um direito recém-adquirido. Em ambos os casos, o espaço ao ar livre torna-se palco de negociações entre intimidade e visibilidade.

Assim, ao colocar essas obras em diálogo, abre-se um campo de questionamento: a fotografia apenas registra um momento histórico ou reinscreve, consciente ou não, esquemas compositivos herdados da pintura? E, inversamente, até que ponto a pintura já antecipava modos de ver que seriam posteriormente incorporados pelo olhar fotográfico? O sentido não se encerra na resposta, mas se produz no intervalo entre as imagens, onde tradição e acontecimento se atravessam silenciosamente.

Imagem 18 - Montagem das obras “Domingo às margens do Marne, França”, 1938 de Henri Cartier-Bresson e “La Grenouillere”, 1869 de Pierre-Auguste Renoir



Fonte: Montagem feita a partir de Cartier-Bresson (2017, p. 309) e https://artsandculture.google.com/asset/la-grenouill%C3%A8re/HgHrOyFUfcFtLw?hl=it

Na imagem 18, a aproximação entre “Domingo às margens do Marne” (1938), de Henri Cartier-Bresson, e “*La Grenouillère”* (1869), de Pierre-Auguste Renoir, não se sustenta apenas pela coincidência temática do lazer à beira d’água. O que se coloca em jogo é uma questão mais profunda: de que maneira a fotografia moderna reinscreve, consciente ou inconscientemente, estruturas visuais e sensibilidades já experimentadas pela pintura do século XIX? E como o surrealismo latente em Cartier-Bresson atravessa essa herança?

Na fotografia, o grupo ocupa o primeiro plano de costas para o espectador: sentados sobre a relva, entre garrafas, pratos e restos de comida, os corpos formam uma linha irregular que conduz o olhar até o barco ancorado logo adiante. O rio aparece como superfície silenciosa, quase imóvel. Não há teatralidade evidente, a cena parece simplesmente acontecer. Contudo, a organização do enquadramento revela cálculo preciso: o barco estabelece um eixo horizontal que estabiliza a composição, enquanto as figuras distribuem volumes que equilibram a massa escura do chapéu à esquerda e o corpo da mulher à direita. O instante decisivo, aqui, não se manifesta como gesto espetacular, mas como convergência entre ritmo formal e vida ordinária.

Em "*La Grenouillère"*, Renoir também captura um momento de sociabilidade às margens do Sena. A pintura vibra com pinceladas soltas e luminosidade difusa. As figuras se misturam à paisagem, dissolvendo contornos rígidos. O olhar percorre o movimento da água, os reflexos, a circulação das embarcações. Diferentemente da fotografia de 1938, onde o espectador ocupa uma posição ligeiramente distanciada, Renoir coloca-nos quase dentro da cena, imersos na atmosfera.

Se, no nível icônico, ambas as obras tematizam o lazer moderno, resultado de transformações sociais que alteraram a relação entre trabalho e tempo livre, no plano plástico elas divergem e se tocam. Renoir dissolve a forma na vibração cromática; Cartier-Bresson trabalha com contrastes tonais que estruturam o espaço com nitidez gráfica. No entanto, em ambos, a paisagem não é mero cenário: ela participa da organização sensível do encontro humano.

É aqui que a dimensão surrealista do fotógrafo se torna decisiva. Embora não haja qualquer elemento fantástico explícito, a cena apresenta um deslocamento sutil. O grupo está de costas; o rosto, lugar privilegiado da expressão, é negado ao espectador. O barco, suspenso sobre a água lisa, parece quase um objeto recortado contra um fundo neutro. O cotidiano se apresenta, mas levemente descentrado. O que vemos é um domingo comum ou uma composição que transforma o comum em enigma?

A formação pictórica de Henri Cartier-Bresson e sua relação com o surrealismo são chaves interpretativas para compreender essa ambiguidade entre o documento e o momento da revelação. Quando André Breton defendia a irrupção do maravilhoso no interior da realidade ordinária, apontava para uma experiência em que o cotidiano, subitamente, revela sua face insólita. Não seria esse também o gesto do fotógrafo ao enquadrar um momento trivial e convertê-lo em estrutura rigorosamente organizada? O instante decisivo, nesse sentido, ultrapassa a mera captura temporal: trata-se de um reconhecimento formal, da percepção de que, por um segundo, o mundo se dispõe como quadro, alinhando forças visuais que normalmente passam despercebidas.

Essa percepção, contudo, exige rapidez e intensidade. Como o próprio fotógrafo afirma: "Na fotografia, você tem que ser rápido, rápido, rápido, rápido. Como um animal sobre uma presa, você agarra e captura a imagem, e as pessoas nem percebem que você a fotografou" (The Decisive Moment, 1973, 8min 16s). A metáfora do animal não sugere violência, mas instinto e precisão. O olhar treinado pela pintura e sensibilizado pelo surrealismo atua com prontidão diante da configuração efêmera do real. O mundo não é encenado; ele é surpreendido no instante em que suas formas se articulam com intensidade máxima. Assim, o gesto fotográfico

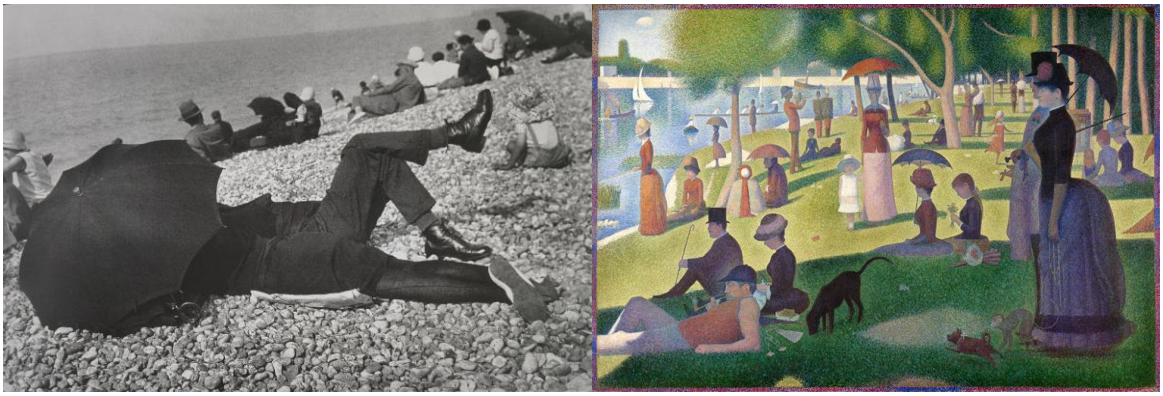
torna-se simultaneamente cálculo e impulso, composição e arrebatamento, um encontro raro entre organização formal e revelação poética.

À luz da metodologia de Martine Joly, percebe-se que o sentido emerge da articulação entre forma, reconhecimento e cultura. No nível plástico, a horizontalidade da água e da relva estabelece estabilidade; no icônico, a reunião dominical sugere sociabilidade; no simbólico, a cena pode ser lida como manifestação da modernidade urbana que transforma a natureza em espaço de descanso coletivo. Contudo, permanece a provocação: a fotografia registra um fato social ou o reconstrói segundo esquemas visuais herdados da pintura impressionista?

Se Renoir buscava apreender a fugacidade da luz, Cartier-Bresson procura a exatidão da forma no fluxo do tempo. Ambos lidam com o efêmero, mas por caminhos distintos. Um dissolve contornos; o outro os organiza. Ainda assim, a pergunta persiste: quando o fotógrafo enquadra um grupo à beira do rio, estaria apenas documentando a vida moderna ou dialogando, silenciosamente, com uma tradição visual que o antecede?

A aproximação não pretende estabelecer filiação direta, mas aproximar as continuidades. O surreal, em Cartier-Bresson, não se apresenta como ruptura espetacular, mas como desvio perceptivo, a capacidade de revelar, na cena banal, uma ordem inesperada. Assim, entre pinceladas vibrantes e contrastes fotográficos, entre atmosfera e estrutura, o que se evidencia é menos a diferença entre meios e mais a persistência de um problema comum: como transformar o instante em imagem sem esvaziar sua potência de sentido?

Imagem 19 - Montagem das obras “Dieppe, França”, 1926 de Henri Cartier-Bresson e “Tarde de domingo na Ilha de Grande Jatte”, 1886 de Georges Seurat



Fonte: Montagem feita a partir de Cartier-Bresson (2017, p. 319) e https://www.wikiart.org/pt/georges-seurat/tarde-de-domingo-na-ilha-de-grande-jatte-1886

Na imagem 19, a proposta existente da aproximação entre a fotografia “Dieppe”, França (1926), de Henri Cartier-Bresson, e “Tarde de domingo na Ilha de Grande Jatte” (1884–1886), de Georges Seurat, desloca imediatamente a discussão para o campo da construção do olhar moderno. Não se trata apenas de cenas à beira-mar ou de figuras distribuídas em espaço aberto, mas de uma questão mais estrutural: como ordenar corpos no espaço de modo a produzir sentido? E, no caso de Cartier-Bresson, como essa ordenação dialoga com sua formação pictórica e com a sensibilidade surrealista que o atravessou?

Na imagem realizada em Dieppe, observam-se figuras distribuídas ao longo da praia, frequentemente isoladas ou organizadas em pequenos agrupamentos, separadas por intervalos regulares de areia. Há uma distância mensurável entre os corpos, como se cada presença ocupasse um ponto preciso dentro de uma malha invisível que estrutura o espaço. Essa disposição reforça a dimensão gráfica da cena, aproximando-a de um desenho expandido no território da paisagem.

Tal percepção dialoga com a própria compreensão de Henri Cartier-Bresson acerca do ato fotográfico: “Para mim, a fotografia era um meio de desenhar, um esboço imediato feito por intuição, sem possibilidade de correção. Se precisar corrigir, é só tirar outra foto” *(*The Decisive Moment, 1973, 0min 24s). A fotografia como “desenho imediato” evidencia a continuidade entre sua formação pictórica e sua prática com a câmera. Em Dieppe, o horizonte marítimo estabelece uma linha de estabilidade que ancora a composição, enquanto o plano da areia funciona como campo geométrico onde as figuras humanas se convertem quase em signos gráficos, pontos ritmados sobre uma superfície clara.

A cena é cotidiana mas sua organização sugere cálculo silencioso e espera atenta. O instante captado coincide com um equilíbrio formal que transforma o acaso em composição, fazendo com que o fluxo banal da vida à beira-mar se reorganize como estrutura visual rigorosa. O que poderia ser apenas registro de lazer torna-se, assim, exercício de percepção: o mundo desenha-se por um segundo, e o fotógrafo o fixa antes que a configuração se desfaça.

Em “Tarde de domingo na Ilha de Grande Jatte”, Seurat constrói deliberadamente essa lógica. As figuras são distribuídas com rigor quase arquitetônico ao longo da margem do rio Sena. O pontilhismo dissolve os contornos em pequenas unidades cromáticas, mas a estrutura subjacente é sólida, baseada em verticalidades (corpos, árvores, mastros) que se contrapõem à horizontalidade da água. Cada personagem parece ocupar um lugar definido dentro de uma ordem maior, criando uma sensação de suspensão temporal.

Se, no nível icônico, ambas as obras representam o lazer burguês em espaço público, no plano plástico elas compartilham uma operação mais profunda: a conversão do espaço aberto

em campo de organização rítmica. Em Georges Seurat, essa ordem decorre de um método rigoroso de decomposição cromática e construção compositiva, em que cada figura é posicionada segundo um cálculo quase científico. Já na fotografia de Henri Cartier-Bresson, a harmonia não é previamente arquitetada, mas percebida no exato momento em que as relações espaciais se alinham diante da lente. O instante decisivo aproxima-se, assim, da conhecida formulação do fotógrafo de que "Fotografar é pôr na mesma linha de mira a cabeça, o olho e o coração" (Cartier-Bresson, 2015a, p. 11), isto é, articular pensamento, percepção e sensibilidade numa única operação indivisível.

Essa integração entre estrutura e emoção encontra eco em sua própria reflexão, ao dizer "Quanto a mim, fotografar é um meio de compreender que não pode ser separado dos outros meios de expressão visual. É uma maneira de gritar, de libertar-se, não de provar nem de afirmar sua própria genialidade. É uma maneira de viver" (Cartier-Bresson, 2015a, p. 12). A fotografia, portanto, não se reduz a técnica ou documento; ela se inscreve numa continuidade com a tradição das artes visuais e, ao mesmo tempo, afirma-se como experiência existencial. Se em Seurat a modernidade se organiza pelo método, em Cartier-Bresson ela se realiza pelo encontro sensível entre forma e acontecimento. Em ambos, contudo, o espaço público deixa de ser mero cenário e torna-se superfície estruturada, onde o lazer aparentemente banal, revela uma ordem interna que transforma o cotidiano em construção estética.

A dimensão surrealista em Cartier-Bresson manifesta-se justamente nessa capacidade de reconhecer, no cotidiano aparentemente disperso, uma configuração quase abstrata. As figuras na praia de Dieppe podem ser vistas como indivíduos em repouso, mas também podem ser percebidas como pontos que ativam uma rede invisível de relações espaciais. O real não é negado, mas reorganizado pelo enquadramento. O que vemos é uma simples cena balneária ou um sistema visual que revela a modernidade como experiência fragmentada?

Articulando as três dimensões na leitura de imagem, temos que no nível plástico, predominam linhas horizontais e verticais que estabilizam o campo visual; no icônico, reconhecemos figuras em lazer; no simbólico, emerge a representação da vida moderna disciplinada pelo tempo livre e pelo espaço urbano planejado. Contudo, o sentido não se fixa na representação social, ele se produz na aproximação entre ordem e contingência.

Seurat constrói uma cena quase imóvel, onde cada corpo parece congelado em postura estática. Cartier-Bresson, ao contrário, trabalha com a fugacidade do instante. Ainda assim, ambos produzem imagens que sugerem suspensão. A pintura antecipa uma modernidade organizada por pontos e intervalos; a fotografia revela essa mesma modernidade no exato momento em que se configura diante da lente.

A questão que permanece é instigante: quando Cartier-Bresson enquadra a praia de Dieppe, estaria apenas documentando um momento de descanso coletivo ou dialogando, ainda que silenciosamente, com uma tradição pictórica que já havia transformado o domingo em problema visual? O surreal, nesse contexto, não se apresenta como fantasia explícita, mas como desvio perceptivo, a descoberta de uma ordem inesperada no interior do ordinário, algo comum na prática do fotógrafo.

Entre pontilhismo e fotografia, entre método e intuição, o que se evidencia é uma continuidade sensível: a tentativa de capturar o tempo moderno e convertê-lo em forma. Se a pintura de Seurat cristaliza a duração em estrutura, a imagem de Cartier-Bresson apreende a estrutura no fluxo. E talvez seja justamente nesse intervalo entre construção e reconhecimento que o sentido se intensifica e permanece aberto à interrogação.

Imagem 20 - Montagem das obras “L’Isle-sur-la-Sorgue, França”, 1988 de Henri Cartier-Bresson e “Le jardin de l'artiste à Giverny 1900”, 1886 de Claude Monet



Fonte: Montagem feita a partir de Cartier-Bresson (2017, p. 133) e https://www.wikiart.org/en/claude-monet/irises-in-monet-s-garden-03

Na imagem 20 temos as obras L’Isle-sur-la-Sorgue, França (1988), de Henri Cartier-Bresson, e Le Jardin de l’artiste à Giverny (1900), de Claude Monet, em que apresenta um deslocamento da comparação para um território menos narrativo e mais sensível: o da experiência do olhar diante da natureza organizada. Em ambas as imagens, o jardim não é simples cenário, mas dispositivo de percepção e a questão que se impõe é: trata-se de registrar um espaço ou de revelar uma estrutura invisível que o atravessa?

Na fotografia realizada em L’Isle-sur-la-Sorgue, a vegetação ocupa grande parte do enquadramento: Caminhos, folhagens e possíveis figuras humanas distribuem-se segundo uma organização que parece espontânea, mas que se revela cuidadosamente articulada pelo recorte

da câmera. Há uma tensão entre densidade e abertura: áreas de sombra contrastam com zonas de luminosidade, criando um percurso visual que conduz o olhar em diagonais sutis. O espaço não é contemplado de fora; ele envolve o espectador. A composição sugere que o instante decisivo, nesse contexto tardio da obra de Cartier-Bresson, não depende de gesto humano evidente, mas da coincidência entre forma natural e estrutura visual.

Em Le Jardin de l'artiste à Giverny, Monet constrói uma experiência semelhante por meio da cor e da pincelada. O caminho central organiza a profundidade, enquanto as flores e árvores formam massas cromáticas vibrantes. A perspectiva conduz o olhar para o interior do quadro, mas não há um ponto fixo de repouso; tudo pulsa na vibração da superfície pictórica. O jardim é simultaneamente espaço real e construção sensível. Monet não representa apenas a paisagem, ele traduz a percepção da luz e do tempo que a atravessam.

Se, no nível icônico, ambas as imagens apresentam um jardim como espaço de contemplação, no plano plástico elas compartilham algo mais complexo: a organização da natureza segundo um princípio compositivo. Monet constrói esse princípio com cor e ritmo; Cartier-Bresson o reconhece no momento em que o real se alinha diante de sua lente. A formação pictórica do fotógrafo torna-se evidente na maneira como equilibra volumes, distribui planos e explora contrastes através do instante decisivo, "[...] pois apertar o disparador é uma maneira de guardar o que está desaparecendo" (Cartier-Bresson, 2015a, p. 19). Não se trata de captura aleatória, mas de uma sensibilidade treinada para perceber quando o mundo se organiza como quadro.

A dimensão surrealista em Cartier-Bresson manifesta-se de modo discreto, quase silencioso. Não há elementos fantásticos, mas há deslocamento perceptivo. O jardim, espaço tradicionalmente associado à harmonia, torna-se campo de tensões visuais: sombras que ocultam, linhas que conduzem, densidades que fragmentam o espaço, transformando o ordinário e reconfigurando-o pelo enquadramento.

À luz da metodologia de Martine Joly, o sentido emerge da articulação entre níveis. No plano plástico, predominam ritmos orgânicos e caminhos que orientam o olhar; no icônico, reconhecemos o jardim como lugar de intimidade e cultivo; no simbólico, ele pode ser lido como metáfora de controle e organização da natureza pela cultura. Contudo, permanece a ambiguidade: o fotógrafo registra um espaço já estruturado ou participa ativamente de sua reconstrução visual, transformando o visível em enigma?

Se Monet buscava apreender a variação luminosa ao longo do tempo, Cartier-Bresson procura o momento em que essa variação se estabiliza em equilíbrio formal. Um dissolve contornos na vibração cromática; o outro fixa relações na precisão do preto e branco. Ainda

assim, ambos compartilham uma preocupação comum: transformar a experiência sensível em composição.

A pergunta que se impõe ao leitor é inevitável: quando Cartier-Bresson enquadra o jardim em 1988, estaria apenas contemplando a paisagem ou dialogando, ainda que de modo silencioso, com uma tradição impressionista que já havia convertido o jardim em laboratório do olhar? Talvez o instante decisivo, aqui, não seja o ápice de um gesto, mas a percepção de que a natureza, assim como a pintura, pode, por um breve momento, revelar sua própria arquitetura interna.

Entre pincelada e enquadramento, entre cor e contraste, o que se evidencia é a persistência de um problema visual: como tornar visível a experiência do tempo naquilo que parece imóvel? O sentido não se encerra na comparação, mas se expande na tensão entre herança pictórica, sensibilidade surrealista e gesto fotográfico.

Imagem 21 - Montagem das obras “Calle Cuauhtemctzin, Cidade do México”, 1934 de Henri Cartier-Bresson e “Guatemala”, 1978 de Sebastião Salgado



Fonte: Montagem feita a partir de Cartier-Bresson (2017, p. 57) e https://artenocaos.com/fotografia/sebastiao-salgado-outras-americas/

As fotografias expressas na imagem 21, Calle Cuauhtemctzin, Cidade do México (1934), de Henri Cartier-Bresson, e Guatemala (1978), de Sebastião Salgado, publicada em seu livro Outras Américas, desloca o eixo da comparação para uma questão decisiva: como diferentes fotógrafos constroem visualmente a experiência social latino-americana? E, mais ainda, como o instante, no caso de Cartier-Bresson, e a duração, no caso de Salgado, produzem sentidos distintos a partir de situações humanas marcadas por desigualdade e tensão histórica?

Na imagem realizada na Cidade do México, Cartier-Bresson organiza o espaço urbano como campo de relações invisíveis. A rua, os muros, as escadas e as figuras humanas distribuem-se segundo uma arquitetura que parece anterior à ação. As personagens, muitas vezes captadas em movimento ou em posturas transitórias, surgem como pontos de tensão

dentro de uma estrutura geométrica rigorosa. O enquadramento não é neutro: ele recorta o mundo de modo a revelar alinhamentos inesperados, diagonais que se cruzam, contrastes entre sombra e luz. O instante decisivo manifesta-se como coincidência entre gesto e forma, entre acontecimento e organização plástica.

Em Guatemala, de Salgado, a presença humana assume outra densidade. As figuras, frequentemente camponeses ou trabalhadores, ocupam o espaço com uma corporeidade intensa. O contraste acentuado do preto e branco, a dramaticidade da luz e a escala dos corpos produzem uma atmosfera de gravidade. Não se trata apenas de captar um momento, mas de condensar uma condição histórica. A cena parece carregada de tempo acumulado, como se cada rosto trouxesse marcas de uma narrativa coletiva.

Se, no nível icônico, ambas as imagens apresentam sujeitos inseridos em contextos latino-americanos, no plano plástico as estratégias divergem. Cartier-Bresson privilegia o equilíbrio interno da composição; Salgado enfatiza o peso dramático da cena. Um trabalha com a leveza estrutural do instante; o outro com a densidade simbólica da duração. Ainda assim, ambos transformam o espaço social em construção visual.

A dimensão surrealista em Henri Cartier-Bresson, mesmo situada em um contexto urbano latino-americano, mantém-se ativa, não como fantasia ou artifício, mas como deslocamento perceptivo. A rua deixa de ser mero espaço de circulação e converte-se em palco onde formas arquitetônicas e movimentos humanos se articulam com precisão quase coreográfica. O fotógrafo não encena a cena, ele está presente e a reconhece no exato momento em que o fluxo da vida revela uma organização latente, uma ordem que permanece invisível ao olhar apressado.

Essa postura, atravessada por sua formação pictórica e por sua proximidade com o surrealismo, implica perceber no real aquilo que excede sua aparência imediata. A cidade não é apenas matéria documental, mas campo de provocações formais e simbólicas. Nesse sentido, sua própria definição da prática fotográfica ilumina o gesto: “A máquina fotográfica é para mim um bloco de esboços, o instrumento da intuição e da espontaneidade, a senhora do instante, que, em termos visuais, questiona e decide ao mesmo tempo” (Cartier-Bresson, 2015a, p. 12). A câmera não apenas registra; ela interroga e resolve visualmente a cena. O surreal, portanto, não é ruptura com o real, mas intensificação de sua potência, é um modo de ver que transforma o cotidiano urbano em campo de revelação, onde arquitetura e corpo se encontram em equilíbrio fugaz antes de novamente se dispersarem no tempo.

Em Salgado, por sua vez, a construção do sentido opera por intensificação. A luz dramatiza, o enquadramento aproxima, o contraste amplifica. Se em Cartier-Bresson o enigma surge da organização formal do cotidiano, em Salgado ele emerge da força simbólica do corpo social. O espectador não é apenas convidado a observar, mas a confrontar-se com a imagem.

À luz da metodologia de Martine Joly, percebe-se que o sentido se produz na articulação entre níveis. No plano plástico, ambos exploram contrastes e estruturas espaciais; no icônico, apresentam sujeitos inseridos em realidades específicas; no simbólico, contudo, divergem na ênfase. Cartier-Bresson sugere; Salgado afirma. Um inscreve o acontecimento na geometria do espaço; o outro inscreve o espaço na experiência histórica dos sujeitos.

A pergunta que atravessa essa comparação é inevitável: quando Cartier-Bresson fotografa uma rua no México, estaria apenas documentando uma cena urbana ou revelando uma estrutura invisível que reorganiza o real? E, quando Salgado fotografa a Guatemala, estaria captando um instante ou condensando uma narrativa social mais ampla?

Entre leveza e gravidade, entre reconhecimento formal e denúncia visual, o que se evidencia é a pluralidade de estratégias na produção de sentido fotográfico. Se o instante decisivo de Cartier-Bresson aponta para o momento exato em que forma e vida coincidem, a imagem de Salgado parece estender esse momento, transformando-o em duração histórica. Em ambos os casos, a fotografia ultrapassa o registro: ela se torna interpretação do mundo, seja pela sutileza estrutural, seja pela intensidade simbólica.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões desenvolvidas nesta tese partiram da compreensão de que a imagem, longe de constituir mero suporte ilustrativo da experiência humana, participa ativamente da produção de sentido, da organização simbólica da cultura e da constituição das formas de visibilidade que estruturam a vida social. Ao retomar a trajetória histórica das imagens e situar a fotografia como desdobramento da técnica moderna, evidenciou-se que o advento da imagem técnica não apenas ampliou a capacidade de registro do real, mas redefiniu as condições de memória, autoridade e legitimação dos acontecimentos, instaurando uma nova possibilidade do olhar. Nesse contexto, a fotografia consolidou-se como linguagem estruturante da modernidade visual, configurando um campo de interlocução permanente entre arte e comunicação, documento e interpretação, informação e construção simbólica, tensionando continuamente as fronteiras entre esses domínios e revelando sua historicidade.

Entre esses dois movimentos argumentativos, impôs-se ainda a necessidade de compreender a fotografia não apenas como técnica ou linguagem, mas como dispositivo cultural inserido em redes de circulação, instituições e práticas sociais. Ao considerar os modos de produção, difusão e recepção das imagens, evidenciou-se que seu sentido não reside exclusivamente na materialidade do suporte ou na intenção autoral, mas se constitui nas relações que estabelece com contextos históricos específicos, com regimes de visibilidade vigentes e com os sujeitos que as interpretam. A fotografia, nesse horizonte, revela-se atravessada por disputas de legitimidade, por enquadramentos institucionais e por expectativas sociais que orientam sua leitura, questionando continuamente o que é reconhecido como arte, documento ou testemunho.

Essa perspectiva permitiu deslocar o foco da análise da imagem isolada para os processos que a tornam operativa na cultura. Ao articular contribuições teóricas da comunicação, da estética e da filosofia da técnica, tornou-se possível compreender a fotografia como prática situada, simultaneamente condicionada por estruturas históricas e capaz de intervir simbolicamente nelas. A imagem técnica não apenas registra acontecimentos, mas participa de sua construção simbólica, produzindo efeitos de verdade, configurando memórias coletivas e influenciando modos de percepção. Tal como discutido ao longo da tese, ela não traduz o mundo de forma transparente, mas reorganiza a experiência em superfícies visuais que orientam a interpretação e a atribuição de sentido. Assim, antes de aprofundar as aproximações entre fotografia, arte e prática comunicacional, foi fundamental reconhecer que a fotografia se

inscreve em um campo de forças no qual sentidos são negociados, disputados e continuamente ressignificados.

Ao aprofundar as aproximações entre fotografia, arte e prática comunicacional, tornou-se possível demonstrar que o fotojornalismo não se esgota na função informativa, assim como a fotografia artística não se restringe à expressão subjetiva desvinculada do mundo histórico. A análise das experiências vinculadas ao surrealismo, bem como o diálogo com produções que problematizam o estatuto documental da imagem, evidenciou que a fotografia opera, desde sua consolidação, em um território instável, no qual regimes estéticos e regimes informativos se interpenetram e se reconfiguram mutuamente. Tal constatação foi decisiva para deslocar a investigação de uma lógica classificatória, preocupada em fixar identidades e delimitar campos, para uma perspectiva relacional, na qual as categorias são compreendidas como construções históricas, contingentes e permeáveis, atravessadas por disputas simbólicas e por transformações culturais.

A incursão pela trajetória de Henri Cartier-Bresson reforçou essa perspectiva ao revelar uma formação marcada por experiências, atravessamentos e negociações constantes: da pintura à fotografia, da disciplina compositiva ao fascínio pelo acaso, do convívio com o surrealismo à atuação no fotojornalismo internacional. Sua biografia não se apresenta como sucessão linear de etapas, mas como processo contínuo de elaboração estética, no qual o rigor formal e a abertura sensível ao mundo não se excluem, mas se entrelaçam produtivamente. A fundação da Magnum Photos, as experiências de guerra, as viagens e o posterior retorno ao desenho indicam não uma oscilação incoerente, mas a persistência de uma alma em busca de recusar as delimitações estanques, preservando a autonomia do seu olhar diante das demandas institucionais e mercadológicas, ao mesmo tempo em que assume a responsabilidade histórica de testemunhar o século.

As análises imagéticas realizadas materializaram essas discussões no exame concreto das fotografias selecionadas, nas quais se observou a coexistência de uma organização compositiva rigorosa, frequentemente associada a princípios clássicos de harmonia, proporção e equilíbrio, próprios de sua formação artística, e de elementos de deslocamento de sentido e ambiguidade que remetem a sensibilidades próximas ao imaginário surrealista. Nessas imagens, a estética não se apresenta como atributo formal isolado, mas como processo de mediação simbólica capaz de reorganizar a percepção e produzir novas formas de experiência do real.

Ao circular no campo do fotojornalismo, tais imagens não se reduzem à função de evidência factual, pois instauram camadas de significação que ultrapassam o acontecimento

registrado, configurando-se como construções visuais densas, nas quais o real é simultaneamente apresentado e problematizado. Desse modo, a questão que orientou esta tese, se Cartier-Bresson deve ser compreendido como surrealista ou fotojornalista, não conduz a uma resposta excludente, mas à afirmação de que sua obra se constitui precisamente na intersecção dinâmica desses campos, demonstrando que suas fronteiras são históricas, transitáveis e continuamente renegociadas.

A partir desse percurso, torna-se possível afirmar que a obra de Cartier-Bresson não apenas atravessa os campos da arte e da comunicação, mas contribui para reconfigurá-los conceitualmente. Sua produção demonstra que o fotojornalismo pode ser espaço de elaboração estética sofisticada, assim como a arte pode manter-se implicada nas urgências do mundo histórico, sem perder densidade formal. Ao articular composição rigorosa, sensibilidade ao instante e abertura ao imprevisível, construiu uma linguagem que desafia classificações estáveis e evidencia a potência interpretativa da imagem técnica. Sua fotografia não documenta apenas acontecimentos: ela organiza o visível, seleciona relações, constrói ritmos e produz polissemias que convocam o espectador a uma leitura ativa.

Nesse sentido, ao deslocar a pergunta identitária, "o que foi Cartier-Bresson?", para uma questão operacional, "como sua obra opera?", esta tese privilegiou a análise das imagens como lugar de produção de conhecimento. Demonstrou-se que o chamado "instante decisivo" não se reduz a reflexo imediato ou automatismo perceptivo, mas constitui ponto de convergência entre formação pictórica, percepção política e imaginação poética. A decisão não é apenas temporal; é estrutural, simbólica e ética, pois implica escolha de enquadramento, recorte do mundo e responsabilidade diante do outro. Cada fotografia analisada revelou, assim, uma construção que tensiona o regime informativo, introduz ambiguidades e as camadas conotativas, aproximando sua prática de uma sensibilidade surrealista, ainda que inserida no circuito do fotojornalismo internacional.

Ao considerar, ainda, as reverberações de sua obra em produções posteriores e nas discussões contemporâneas sobre imagem, pós-fotografia e cultura visual digital, evidencia-se que sua contribuição ultrapassa o século XX e permanece fecunda para investigações interdisciplinares. Em um cenário marcado pela saturação visual, pela circulação instantânea e pela fragilização da credibilidade das imagens, a postura de Cartier-Bresson, fundada na atenção, na espera e na responsabilidade do enquadramento, adquire renovada atualidade crítica. Sua prática recorda que fotografar não é apenas capturar, mas escolher; não é apenas registrar, mas posicionar-se eticamente diante do mundo, assumindo que toda imagem é também construção e interpretação de um olhar atento e sensível.

Se, ao longo de sua trajetória, Henri Cartier-Bresson recusou rótulos e desconfiou das classificações que poderiam fixá-lo em uma identidade única (ora fotojornalista, ora artista, ora surrealista) talvez seja precisamente nessa recusa que resida a coerência profunda de sua obra. Habitando os interstícios entre cálculo e acaso, disciplina e intuição, documento e poesia, ele construiu um território próprio no qual a imagem se afirma como forma de pensamento visual, capaz de articular experiência sensível e reflexão histórica. Sua prática não se estabiliza em fronteiras rígidas, mas se move na provocação produtiva entre esses campos.

Compreendê-lo como artista multifacetado não significa diluir sua singularidade, mas reconhecer que sua potência está justamente na capacidade de questionar os domínios e instaurar diálogos entre regimes discursivos distintos. A fotografia, em sua obra, não é mera técnica de registro nem exercício estético isolado, é experiência corporal e modo de estar no mundo. Isso se explicita quando afirma que para ele, fotografar é "[...] um prazer físico. Fotografar não exige muita inteligência, não exige nenhuma inteligência. Exige sensibilidade, dedos e duas pernas. Mas é lindo quando você sente que seu corpo está funcionando, que toda a vida está cheia de ar e em contato com a natureza, e assim por diante. É lindo*" (*The Decisive Moment, 1973, 08min 34s).

A aparente desvalorização da "inteligência" não nega a dimensão reflexiva de sua obra, pois antes, desloca-a para o campo da sensibilidade encarnada. Pensar, nesse contexto, não é abstrair-se do mundo, mas estar plenamente implicado nele. A coerência de sua produção reside, portanto, nessa síntese rara entre corpo e forma, entre presença física e construção simbólica, uma prática em que o olhar não apenas observa, mas participa, e em que a imagem se torna simultaneamente gesto, pensamento e experiência histórica.

Dessa forma, as considerações finais desta tese não encerram a discussão, mas a ampliam, abrindo possibilidades de investigação que atravessam os estudos da Comunicação, da História da Arte, da Estética, da Filosofia da Imagem e das teorias contemporâneas da cultura visual. Ao evidenciar que a fotografia é simultaneamente linguagem estética e prática comunicacional, esta pesquisa contribui para repensar o estatuto da imagem técnica em contextos marcados por transformações tecnológicas aceleradas e por novas formas de circulação simbólica.

Reafirma-se, assim, que a relevância de Cartier-Bresson não reside em sua adequação a uma categoria, mas na capacidade de desafiar nossas próprias categorias analíticas, convocando-nos a rever o modo como pensamos a imagem, o jornalismo, a arte e a própria experiência do real. Se algo sua obra nos ensina, é que o real não se oferece como dado neutro: ele emerge das relações que estabelecemos com o mundo e das formas pelas quais o tornamos

visível. Em Cartier-Bresson, o instante decisivo revela justamente essa condição, demonstrando que a imagem pode ser simultaneamente documento e invenção, comunicação e arte, testemunho histórico e experiência poética. É nesse espaço de tensão, de questionamento e inquietação presente que sua obra permanece viva e continua a interpelar os modos contemporâneos de ver, interpretar e produzir sentido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSOULINE, Pierre. Henri Cartier-Bresson: o olhar do século. Porto Alegre, RS: L&PM Editores, 2012.

AUMONT, Jacques. A imagem. SP: Papirus, 1993.

BRAUNE, Fernando. O surrealismo e a estética fotográfica. Rio de Janeiro: 7Letras., 2000.

BRETON, A. RIVERA, D. Por uma arte revolucionária independente. Tradução de Gustavo Racy. São Paulo: Sobinfluencia, 2020.

CARTIER-BRESSON, Henri. Fotógrafo. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.

CARTIER-BRESSON, Henri. O imaginário segundo a natureza. São Paulo: Gustavo Gili, 2015a.

CARTIER-BRESSON, Henri. Ver é um todo: Entrevistas e Conversas 1951-1998. São Paulo: Gustavo Gili, 2015b.

FABRIS, Annateresa. O Surrealismo Pictórico: A alquimia da imagem. In: GUINSBURG, J. LEIRNER, S. (orgs.) O Surrealismo. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 475 – 518.

FISCHER, Ernst. A necessidade da arte. Rio de Janeiro: LTC, 1987.

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

FLUSSER, Vilém. O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Ubu Editora, 2017

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

FONTCUBERTA, Joan. Por um manifiesto posfotográfico. La Vanguardia, 2011. Disponível em: https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.htm l. Acesso em 28. fev. 2026.

FRANÇA, Vera. V. Curso básico de Teorias da Comunicação. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

GOMBRICH, Ernst H. A história da arte. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GOMPERTZ, Will. Isso é arte?: 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

HACKING, Juliet. Tudo sobre fotografia. Rio de Janeiro: Sextante, 2018.

HAUSER, Arnold. História social da arte e da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HENRI CARTIER-BRESSON – SÓ AMOR. Direção: Raphael O'Byrne. França, Youtube. 2001. Documentário (70min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ieZtmtg-oUk . Acesso em 28. fev. 2026.

JOLY, Martine. Introdução à análise de imagem. Campinas, SP: Papirus, 2012.

JUNIOR, Rubens F. Fernando Lemos: Um surrealista no Brasil. Revista Zuim, 2019. Disponível em https://revistazum.com.br/revista-zum-11/um-surrealista-no-brasil/ . Acesso em 28. fev. 2026.

LEMOS, Fernando. Percurso. BEI Comunicação, 2010.

LIMA, Venício. A. Breve roteiro introdutório ao campo de estudos da Comunicação Social no Brasil. In: Lima, V. Mídia: teoria e política. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

NADEAU, Maurice. História do surrealismo. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NAZARIO, Luis. Quadro histórico do surrealismo. In: GUINSBURG, J. LEIRNER, S. (orgs.) O Surrealismo. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 21 – 51.

RENÓ, Denis P. Poéticas fotográficas: olhares sobre a representação imagética na nova ecologia dos meios. In: RENÓ, Denis., CARDOSO, Fátima, FREIXA, Pere (Orgs.). Poéticas fotográficas. Aveiro: Ria Editorial, 2021. p. 179 – 195.

SANTAELLA, Lucia. Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTAELLA, Lucia. Imagem: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2015.

SMITH, Ian H. Breve história da fotografia: um guia de bolso dos principais gêneros, obras, temas e técnicas. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.

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

SOUSA, Jorge P. Fotojornalismo: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

STUMPF, Ida Regina C. Pesquisa bibliográfica. In J. Duarte & A. Barros. Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação. 2a ed. Atlas, 2006.

THE DECISIVE MOMENT. Direção: Cornell Capa. EUA, Youtube. 1973. Documentário (18min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=14ih3WgeOLs . Acesso em 28. fev. 2026.

WALTHER, Ingo F. (org.). Arte do século XX. Volume 1. Taschen, 2005.