

Plasticidade e discurso visual na fotografia: temas de ação em Henri Cartier-Bresson e Pierre Verger

Ana Carolina Lima Santos¹
Benjamim Picado²

O presente artigo tem como objetivo central examinar os temas de ação na fotografia, explorando uma amostragem temporalmente determinada das obras de Henri Cartier-Bresson e Pierre Verger. Neste corpus iconográfico, procurou-se identificar os modos pelos quais a fixidez originária da imagem fotográfica se constituiria em um operador narrativo, privilegiando-se o tratamento plástico dado a certos elementos da imagem. Na base desta análise, buscou-se demarcar as questões de uma abordagem estilística do discurso visual, aplicando-a na obra de cada um dos dois fotógrafos.

Palavras-chave: fotografia, plasticidade, ação.

Plasticity and visual discourse in photography: action themes in Henri Cartier-Bresson and Pierre Verger. The present paper has the central aim of examining action themes in photography, exploring it as a sample of Henri Cartier-Bresson and Pierre Verger's works. In such an iconographic corpus, we seek the ways in which the original motionlessness of photographs might be invested in terms of a narrative construction, especially when we analyze the aspects of plastic investment of these visual clichés. From the standpoint of this inquiry, we imagine to derive the most important keys for the analysis of style in photographic expression.

Key words: photography, plasticity, action.

Le présent article a pour but examiner la question de l'univers topique de l'action dans la photographie, en prenant pour amostrage les oeuvres de Henri Cartier-Bresson et Pierre Verger. Dans ce corpus iconographique, on cherchera les manières dont l'immobilité originale des images arrêtés devient un opérateur d'une structure narrative, en privilégiant la dimension plastique du traitement de ces clichés visuels. En partant d'une telle plateforme, on imaginera dériver de celui des clés les plus importantes pour l'analyse d'une stylistique de l'expression photographique.

Mots-clés: photographie, plasticité, action.

¹ Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais. Av. Antonio Carlos, 6627, Pampulha, Belo Horizonte, MG. E-mail: outracarol@gmail.com.

² Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e professor adjunto da Universidade Federal Fluminense. Coordenador do Grupo de Pesquisa em Análise da Fotografia e das Narrativas Visuais e Gráficas (GRAFO/NAVI), no programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Rua Lara Vilela, 126, 24210-590, Niterói, RJ, Brasil. E-mail: jbpicado@hotmail.com.

A matriz estilística da reportagem visual na fotografia

Examinam-se, aqui, alguns problemas associados à representação das situações de ação no fotojornalismo e em certos ramos da fotografia etnográfica, enquanto traços mais salientes e específicos de uma exploração geral às matrizes tópicas de uma *estilística fotográfica*. Para tal fim, este exame é proposto a partir de uma consideração sobre a estrutura na qual os elementos mais animados de um assunto visual qualquer (cenas de trabalho, ritos coletivos, festejos populares, detalhes de corpos em movimento) são fixados fotograficamente. Consideram-se também os modos como este *arresto sobre a imagem* ainda é capaz de sugerir a *durée* própria das ações representadas ou fixadas visualmente.

Essa ordem de questões, base de uma pesquisa sobre as regências discursivas da imagem no fotojornalismo, já foi tratada em sede mais especulativa, ao menos sob dois dos seus aspectos principais: de um lado, enquanto crítica às “teorias do fotográfico” que pareceram derivar os poderes de significação da imagem de sua relação com a natureza dos dispositivos que as originam, de modo a distinguir os domínios do fotográfico e do pictórico, por exemplo (Picado, 2005); de outro lado, enquanto hipótese de libertar a análise textual da imagem de suas relações com os princípios linguísticos da compreensão (e que demarcam a maior parte das abordagens semiológicas sobre a função discursiva dos ícones visuais), contrapondo-a a certas correntes estéticas da compreensão das representações pictóricas (Picado, 2008).

No presente contexto, entretanto, o propósito maior é o de examinar o alcance dessas mesmas questões teóricas (e de seu rebatimento sobre o problema da compreensão da temática das ações nas representações visuais), a partir de um campo de provas empírico determinado. Toma-se como amostragem certo segmento da iconografia de Henri Cartier-Bresson e de Pierre Verger³ (e no tratamento frequente que ambos devotam a motivos visuais mais dinâmicos) que parece comprovar o modo como são concebidas essas questões de método, ligadas à análise concreta das regências discursivas do fotojornalismo.

Os critérios da escolha por esse tipo de campo de provas devem ser, então, ponderados a partir de algumas considerações sobre o discurso visual na fotografia. Em primeiro lugar, a partir da questão mais estrutural da função própria do arresto imposto ao movimento das ações e a conseqüente significação plástica atribuída ao instante fotográfico – ligada à função propriamente textual dessa rendição do acontecimento nas imagens fixas, em geral. Supõe-se, nesse sentido, que o caráter estético dessa representação do tempo (que tem antecedentes na história do desenho e da pintura) assume igualmente a função de um operador textual na tessitura plástica da representação visual.

Examinar a questão da ação nas fotografias de Cartier-Bresson e Verger implica reconhecer, no tratamento que ambos oferecem a seus temas, o problema mais fundamental da expressão fotográfica e da natureza da relação entre a fixidez dos ícones e sua função simultaneamente discursiva e representacional.

Em segundo lugar, há uma dimensão histórica do apelo a esses dois casos, incidindo inclusive sobre a definição do segmento do *corpus* de suas obras que foram privilegiados na análise: Cartier-Bresson e Verger são representantes de uma geração de fotógrafos que configuraram rigorosamente a autonomia, na qual o fotojornalismo passou a se definir como atividade, no período imediatamente anterior à Segunda Grande Guerra: numa boa medida, estes são dois casos representativos de um tipo de percurso aventureiro que acabou por gestar a atividade fotográfica enquanto forma de escritura e de expressão visual de acontecimentos ou ainda como documento visual do encontro do olhar eurocêntrico com culturas e tradições alienígenas.

Assim, ao se debruçar sobre uma pequena amostragem da obra de dois fotógrafos que representam a origem dos exercícios sistemáticos com o discurso fotográfico (não apenas no caso deles, mas no de toda uma geração que lhes é coeva), buscamos dois objetivos, em especial: de um lado, a assimilação dos produtos do registro fotográfico à reportagem jornalística e as regras que lhes são próprias; além disto, a consolidação de um olhar etnográfico por intermédio da fotografia (concebido como modalidade expressiva e mesmo como manifestação de um padrão estilístico, em seus melhores e mais inspirados momentos).

Como resultado desse exercício em que a viagem ao estrangeiro se deixa incorporar ao registro (muitas vezes

³ O *corpus* de análise é estabelecido especialmente na produção visual de ambos no pós-guerra, nos anos 40 do último século, quando suas respectivas obras encontravam um poderoso veículo de circulação nas grandes revistas semanais de informação do período: no caso de Cartier-Bresson, o principal deles era a prestigiosa revista *Lifé*, ao passo que Verger, já radicado no Brasil, vivia o primeiro período de seu vínculo com a revista *O Cruzeiro*.

simultâneo) da reportagem visual e da antropologia visual emerge aquilo que parece ser o mais importante aspecto no exame desses exemplares fotográficos. Trata-se precisamente do desenvolvimento de um senso de assinatura da moderna reportagem visual, com todas as possíveis implicações desse fato. Entre tais implicações está uma maior atenção a todos os aspectos supostamente mecânicos ou causais da gênese desses clichês visuais (como regimes de expectância, sensibilidade geométrica do enquadramento visual e trabalho com variações tonais da luminosidade ambiental), enquanto elementos que podem ficar submetidos ao controle de um padrão intencional e associado aos regimes da compreensão implicados em tais padrões.

No caso do *corpus* em questão, os regimes da fixação que se propõem à imagem (na sua relação com a dimensão temporal mais estendida e íntegra dos acontecimentos) somente se efetivam em sua significação mais própria ao ser considerado o modo direcionado ou intencional como esses regimes se relacionam com os modos de compreensão da rendição do tempo das ações, por parte da recepção. Isto se faz sem que se descuide, portanto, daqueles aspectos que definem a dimensão de plasticidade, inerente ao fenômeno da integração ou do *refúgio do tempo* na matriz do instante fotográfico (Lissofsky, 1998), reconhecendo, por outro lado, que esses dados de uma *estética do fotográfico* operam igualmente como dados de uma *semiose narrativa*, operada através das representações visuais (Picado, 2009).

Na síntese entre estes aspectos estéticos e as estruturas textuais da imagem, os trabalhos de Cartier-Bresson e Verger são luminosos exemplos de uma preocupação propriamente estilística, na matriz de um modelo de discursividade visual na fotografia, sendo disseminada, por sua vez, tanto entre seus contemporâneos quanto também na evolução do trabalho da reportagem visual e da documentação etnofotográfica.

O problema da ação na reportagem fotográfica e na etnografia visual

Um aspecto tematicamente comum às obras de Cartier-Bresson e Verger é o da expressa prioridade que ambos devotam às variadas manifestações do espírito humano, especialmente encarnado na forma das ações em que diferentes culturas se manifestam. Por causa disso, as

tópicas da ação nesses dois fotógrafos se encarnam inevitavelmente na animação dos corpos engajados em toda sorte de manifestações, típicas de determinadas sociedades: em suas danças, ritos, festas, trabalho ou em quaisquer outras circunstâncias propícias à agitação e à sugestão de um movimento. Por sua rendição instantânea, aí mesmo encontram-se instalados, de modo genericamente similar, os olhares de Cartier-Bresson e de Verger.

Para além do aspecto temático, há uma exercitada qualidade de testemunho visual inerente ao *modus operandi* desses dois fotógrafos. Esse aspecto marcará, em cada um deles, o modo como a evolução de seus respectivos percursos se definirá como matriz possível de duas grandes linhas da discursividade visual na fotografia; de um lado, a reportagem visual, de outro, o registro etnográfico. O olhar próprio à exploração antropológica trabalha esse aspecto testemunhal da fotografia naquilo que a permite identificar os traços mais individuadores de certas culturas, ao passo que a reportagem visual parece recorrer a uma estrutura da rendição dos acontecimentos que valoriza a economia temporal, a partir da qual os acontecimentos podem ser desenrolados.

Oscilando entre os regimes da caracterização genérica, de um lado, e do fluxo narrativo, de outro, essas imagens representam o modo como se constroem, nos dois casos, os lugares actanciais de um *testemunho ocular*. Desse modo, Cartier-Bresson e Verger proporcionam ao olhar do espectador a oportunidade de ser observador ou mesmo cúmplice das situações que ambos constroem nos regimes discursivos próprios ao estilo de cada um deles. Para estatuir esses traços respectivos de cada um deles, é preciso falar, ainda que genericamente, da relação entre a *etnografia visual* (nobilitada esteticamente por Verger) e a *foto-reportagem* (à qual Cartier-Bresson é frequentemente restituído como uma matriz originária).

Essa ideia de uma *participação sensorial* que se institui na plasticidade da fotografia documental e jornalística já foi explorada em outras oportunidades de pesquisa (em especial, no Grupo de Pesquisa em Análise da Fotografia), em função da análise dos motivos de ação no fotojornalismo, em especial. Avaliava-se, então, sobretudo a questão da *vicariedade* desse testemunho, do fato de que ele decorria de certa capacidade (não totalmente inerente ao dispositivo fotográfico) de instaurar uma espécie de realidade visual *por procuração*, como matriz dos seus processos de produção de sentido. Nesse ponto, nos marcos da capacidade que as fotografias têm de evocar seus assuntos numa forma visual, eram identificados problemas como o da correspondência entre os sistemas pictóricos da

representação visual e as configurações do mundo visual na percepção ordinária (Picado, 2006).

Nessa mesma linha de argumentação, o presente artigo identifica tais aspectos do sentido de cumplicidade sensorial, na sua relação com os aspectos definidores de uma estilística fotográfica. Com isso, pretende-se conjugar as operações de base, nas quais a questão do ato fotográfico compromete a origem da imagem com a natureza do dispositivo (Dubois, 1983) com os problemas da análise da imagem, tomada na sua relação com os cânones da representação visual, cujo modelo não é, em absoluto, de ordem fotográfica (Schaeffer, 1987). Assim, a tópica da ação parece favorecer uma análise da maneira como o tipo de efeito testemunhal associado ao processo de rendição próprio ao aparato da câmera fotográfica pode ser igualmente restituído a uma “assinatura do instante”, própria aos trabalhos de Cartier-Bresson e Verger.

Dentre tantos outros exemplos de fotógrafos-realizadores, esses são dois dos casos mais salientes do que se poderia associar a uma estilística do fotojornalismo e da fotografia documental, expressa em vários dos aspectos que podem ser compreendidos de uma análise mais atenta a muitos de seus exemplares de instantâneos: no caso dos motivos dotados de mais energia dinâmica (tão caros à consolidação histórica da fotografia como forma de expressão), esses elementos definidores do traço particular de cada um dos dois fotógrafos se revelam, de forma mais candente e, por isso mesmo, merecem atenção na análise de suas respectivas obras.

De todo modo, esse esforço de análise da ação na fotografia se estrutura a partir de questões de ordem metodológica, fenomenológica e empírica, sobre as quais é preciso discorrer um pouco, antes de ser examinada a questão específica das tópicas da ação em Verger e Cartier-Bresson.

Primeiramente, destacam-se as questões de método. A exploração do problema da representação da ação na fotografia é demarcada pela interrogação do historiador Ernst Hans Gombrich ao estatuto do instante na representação pictórica de ações (e da função que ele cumpre como efeito de rendição sobre a integridade temporal dos acontecimentos). Numa perspectiva historiográfica, Gombrich demonstra como a representação do movimento, a partir de materiais desprovidos de dinamismo, se constituiu como desafio aos escultores gregos do século VI a.C., resultando na assimilação das representações visuais às regras da composição da poesia dramática, a partir do tratamento oferecido à forma do instante único, fixado escultoricamente, em seu aspecto de indexação do tempo total dos acontecimentos (Gombrich, 1982).

Em seguida, ressalta-se a perspectiva de uma fenomenologia da representação da ação no instante. Esta mesma assimilação do dinamismo das coisas à ordem do que pode se representar pictoricamente acarreta para a análise das formas visuais a possibilidade de sua incorporação a uma ordem discursiva determinada. Curiosamente, é na rendição mesma do tempo na forma do instante que se realiza a potência narrativa da imagem pictórica, sendo os motivos da ação (em contextos históricos ou religiosos da representação) os exemplos mais cristalinos dessa faculdade que as imagens desenvolveram para realizar funções próprias ao discurso retórico, narrativo ou poético. Nesse sentido, o tratamento das ações nas imagens de Cartier-Bresson e Verger pode ser tomado como uma diletta herança dessa tradição da espacialização do tempo na forma do instante.

Nesse ponto, as fotografias eleitas para o exame desse campo de provas foram definidas exatamente pelo modo como o problema da rendição do tempo integral das ações em um de seus instantes isolados torna-se, ainda assim, o átomo mais destacado do desenrolar da ação, segregando em alguns de seus aspectos o sentido de desdobramento e de iminência próprios ao acontecimento. Na forma como cada um desses fotógrafos opera essa relação do instante com o tempo interno de uma ação, supõe-se encontrar os elementos de individuação que demarcam suas respectivas assinaturas.

Do presente esforço de análise, é possível depreender os fundamentos nos quais a questão da ação depõe sobre o modo como o sentido de testemunho favorece o discurso da etnografia visual e do fotojornalismo. Esse exame da estilística fotográfica (na perspectiva do trabalho com a temporalidade própria ao instante) se constitui como vertente explorada por alguns pesquisadores contemporâneos. Nessa plataforma de uma estilística da fotografia, destaca-se uma *ontogênese do olhar fotográfico* como elemento definidor de assinatura da imagem. Identificam-se nesses clichês elementos que indexam o modo como o fotógrafo se coloca à espreita de um acontecimento (que define as variadas “latitudes da expectância”, próprias a cada gênero ou fotógrafo). Para além disto, há ainda a questão da análise do estilo assimilada ao aspecto resultante dos processos dispostos por cada fotógrafo na relação com a dimensão temporal de seus motivos prediletos (Lissovsy, 2003).

Finalmente, a questão da eleição de um *corpus* empírico do exame. O critério para a escolha do material de análise compreende um período cronológico simultâneo da obra dos dois fotógrafos e que coincide igualmente no

âmbito do exercício profissional do fotojornalismo por ambos, no decurso dos anos quarenta do século passado. Além disso, ainda que exerçam a fotografia no regime de cobertura de acontecimentos jornalísticos (coroações de monarcas, protestos civis, pequenas narrativas da vida privada, festas carnavalescas, cenas do trabalho cotidiano, entre outros), há que se notar na marca desses trabalhos traços distintivos que dirigem o sentido que assumirão, do ponto de vista de sua compreensão: detecta-se não somente uma fortíssima implicação entre os temas de ação e a matriz narrativa da reportagem visual, mas, também, a exploração dos vários matizes da expressividade humana e de suas manifestações, como elementos definidores do discurso visual da etnografia visual.

A rendição fotográfica da ação: gestos, fisionomia e instabilidade

Ainda de acordo com Gombrich (1982), a ação percebida em imagens fixas é o resultado de uma faculdade da representação do instante, em seu aspecto de indexação do tempo integral dos acontecimentos. Mesmo assumida na qualidade que possui de reter certas propriedades dos objetos da percepção de uma maneira mecânica, a fotografia se inscreve, entretanto, a certa família de imagens

capazes de antecipar ou recobrar os desdobramentos do momento representado, restabelecendo-os à sua dimensão de acontecimento, justamente por implicar nessa rendição do instante um conjunto de recursos comunicacionais e expressivos (Gombrich, 1982).

A temporalidade mais própria à significação fotográfica não é, portanto, aquela da fixidez obtida pelo arresto feito ao movimento, mas uma que é justamente sugerida por esse instante rendido: em termos, o tempo das ações encontra na fotografia o refúgio perfeito, sob a forma do instante (Lissofsky, 2008). Tal significação dramática (relativa às ações das quais o instante é subtraído) é resultante do modo como o momento rendido na imagem requisita à atividade da compreensão que esta infunde à fixidez aquela dimensão temporal pela qual a fotografia exercitará as funções que encontraremos associadas ao regime discursivo do jornalismo. De fato, o que se vê na fotografia são recursos que convocam o espectador a prolongar o instante, relativamente ao que o precede ou o prolonga, na ordem das ações.

Alguns exemplos de imagens de Verger e de Cartier-Bresson talvez tornem esse argumento mais evidente. Nesses casos, o tratamento do movimento corporal na fixidez do instante dispõe a expressividade corporal em relação de complementaridade com o trabalho de um olhar espectral mais adestrado capaz de prolongar, na faculdade da imaginação ativa (própria à sensibilidade visual), o sentido da sequência dinâmica, pelo modo como a imagem arranja ou fixa instantaneamente muitos desses elementos (Figuras 1 e 2).



Figura 1. Henri Cartier-Bresson, Tai-Miao Gardens (1948). © Magnum Photos.

Figure 1. Henri Cartier-Bresson, Tai-Miao Gardens (1948). © Magnum Photos.



Figura 2. Pierre Verger. “Recife” (1947).

Figure 2. Pierre Verger. “Recife” (1947).

Como se pode supor que a fotografia seja capaz de disparar este fenômeno da cooperação, na qual é requisitada a atividade do espectador? A esse título, podem ser destacados dois elementos fundamentais da imagem arrestada (como indicadores de uma ação que será compreendida), na medida em que a recepção tenha um lugar actancial determinado na imagem: o modo de fixar conjuntamente a expressividade global dos gestos e fisionomias, aliadas ao padrão formal com o qual se trabalha a instabilidade do olhar que fixa os elementos da composição visual.

Em primeiro lugar, na configuração do sentido pretendido de conceitualização da ação refugiada num instante, a expressão gestual e a fisionomia agem conjuntamente, de modo a produzir a impressão de um movimento rendido num momento, mas compreensível na sua potencial animação. O aspecto mais importante deste arresto feito ao movimento é da ordem de sua compreensão, pois o modo como os elementos dinâmicos são fixados na imagem comunicam à visão algum aspecto elusivo deste desenvolvimento do instante numa *durée* mais extensa.

A história da pintura e da escultura tratou abundantemente deste efeito, próprio ao tratamento da fixidez das formas visuais, e dos modos como esta rendição da animação se configura como verdadeira expressão de uma temporalidade refugiada no instante: estes aspectos da significação do instante podem ser recobrados à análise das imagens de Verger e Cartier-Bresson, especialmente quando nelas se encontra a tópica da ação física dos corpos humanos (Figuras 3 e 4).



Figura 3. Pierre Verger, “Conceição da Praia” (1947).
Figure 3. Pierre Verger, “Conceição da Praia” (1947).

Ao se analisar detidamente esta conjunção entre gestual e fisionomia, é notável (pela semelhança com que se manifesta este recurso da imagem em Cartier-Bresson e Verger) a fixação da ação dos corpos nas duas fotografias responde aos princípios de um sistema da expressão humana que se manifesta como dado da rendição da imagem: um sinal característico desse princípio manifesta-se no sentido de configuração pelo qual a elusiva animação do *cliché* é expressa pela complementaridade entre o gesto e o rosto – questão já tratada anteriormente, a partir da relação entre esse complexo de elementos e sua relação com a sugestão de movimento, na construção do sentido de discurso, próprio ao fotojornalismo (Picado, 2005, 2008).

Mas agora esse mesmo problema é tomado sob outra luz: a dos modos como essa conjunção plástica de elementos da expressão humana se configura relativamente ao lugar actancial do espectador (e da função ativa que supomos que lhe caiba, nos processos da dinamização discursiva da imagem). Muitos são os pesquisadores que destacam a função que o olhar das personagens, dirigido à objetiva, instaura no plano de uma conversação com a instância da leitura, assim como pela provocação que instaura aos modos de se compreender aquilo que se passa no interior do campo visual da imagem, efeito que alguns designam como sendo o do espetáculo da mediatização da própria presença humana em cena, especialmente nas imagens fotojornalísticas (Lavoie, 2002).

A qualidade instável da apresentação do motivo visual é outro elemento dinamizador, agindo em compensação ao caráter materialmente fixo do registro



Figura 4. Henri Cartier-Bresson, “New York” (1947). © Magnum Photos.
Figure 4. Henri Cartier-Bresson, “New York” (1947). © Magnum Photos.

fotográfico, e esta instabilidade cumpre uma função que é simultaneamente plástica e textual. Sob a matriz deste aspecto, a imagem arrestada transpira uma temporalidade própria à forma na qual se configura o instante: é neste que se gesta a ideia de que a imagem resulta de um *continuum* e de que sua *durée* de acontecimento parece impregnada nesta opacidade com que seus objetos se manifestam no campo. Na verdade, o termo “instabilidade” apresenta aqui certa ambiguidade, solicitando-nos maior especificação, no que respeita ao objeto desta mesma opacidade: ela é encontrada no motivo retratado ou do modo como a imagem o retrata? Numa certa medida, ela é constitutiva destas duas dimensões da imagem, uma mais objetiva, outra mais subjetiva.

Nesse ponto, emergem algumas diferenças do tratamento da ação, no modo como o exploram Cartier-Bresson e Verger, como se pode observar em mais duas de suas imagens, de períodos simultâneos. No caso de Cartier-Bresson, há certa preocupação com o caráter geometricamente arranjado de seus motivos, assim como certa distância correlativa a esse tipo de sensibilidade algo *topográfica* de seu estilo de composição. Isso provoca instabilidade do modo como os elementos animados da imagem são confrontados com esses dados da composição (Figura 5) – aspecto que se torna assunto de variados comentários de sua obra fotográfica (Frizot, 2007).

Por sua vez, Verger privilegia uma maior proximidade física na relação com seus modelos, especialmente no modo como eles são alçados à vista, com um frequente privilégio do recurso de enquadramento em *contra-plongée*, o que confere certo estoicismo à qualificação dos elementos humanos da imagem. Para além disso, há um jogo de fortes contrastes tonais na escala dos cinzas: a valorização do efeito que esse trabalho sobre as zonas de iluminação propicia à imagem (e a seus motivos, em especial) infunde nela outra qualidade da instabilidade, diferente daquela que caracteriza a geometria objetiva de Cartier-Bresson.

Em Verger, o instável se manifesta quando o elemento humano se agita no interior do plano, numa ação de teor mais enérgico, num movimento em que ele quase escapa ao controle dos modos de fixação dos traços da fisionomia. Isso resulta em uma qualidade mais fluida da definição plástica da figura humana e *exprime* sua situação momentânea tanto quanto a *representa*, em sua tipicidade étnica (Figura 6).

Há aspectos de um princípio de equilíbrio composicional implicados em cada um desses modos de se tratar a instabilidade. Numa certa tradição da psicologia das formas visuais, considera-se que a transitoriedade de um motivo



Figura 5. Henri Cartier-Bresson, “Beijing” (1949). © Magnum Photos.

Figure 5. Henri Cartier-Bresson, “Beijing” (1949). © Magnum Photos.



Figura 6. Pierre Verger, “Yemanjá” (1947).

Figure 6. Pierre Verger, “Yemanjá” (1947).

visual se exhibe na relação dinâmica de suas partes e no modo como elas sugerem o movimento que se supõe perceber, como sendo seu verdadeiro significado plástico (Arnheim, 2005).

Ao observar tais aspectos das imagens de Verger e de Cartier-Bresson, é possível subscrever esta idéia de que o valor expressivo das ações não decorre dos aspectos canônicos de tal tópica, mas precisamente das investidas

feitas sobre a potência expressiva e composicional da instabilidade: essas tensões que atravessam a configuração do sentido plástico da imagem são igualmente os operadores através dos quais reconhecemos o próprio universo tópico da imagem; é pela instabilidade de sua apresentação que este motivo é compreendido enquanto relativo a certa ordem temporalmente ordenada dos acontecimentos.

A tensão entre instante e tempo das ações, em Cartier-Bresson e Verger

Decorrente do fato de que a totalidade desse *corpus* se constitui de imagens produzidas no contexto da cobertura fotojornalística, o tema da ação é marcado, tanto em Cartier-Bresson quanto em Verger, por uma espécie de *tensão estrutural*, que não é de todo exclusiva da rendição fotográfica do movimento, mas que o fotojornalismo assimilou como um dos recursos mais notáveis da expressão fotográfica. Ainda assim, é possível notar os traços mais sutis da diferenciação no tratamento desta tensão entre o instante e o tempo, de tal modo a infirmar nesses detalhes os aspectos da estilística mais própria a cada um dos fotógrafos que examinamos.

Em Cartier-Bresson, por exemplo, há um *ethos* todo próprio, na abordagem física dos assuntos de seu interesse, derivado de um ponto de vista que o impulsiona sempre para composições de linhas e proporções: resultante disto, a representação da ação encontra-se ligada a uma espécie mista de condensação e sensibilidade geométrica na distribuição dos elementos da imagem; de tal modo é assim, que os caracteres da imagem rendida transferem ao olhar a impressão de um instante derivado de um tempo próprio aos acontecimentos.

A famosa noção do “instante decisivo” (que, cunhada pelo próprio Cartier-Bresson em um pequeno texto sobre sua obra ainda nascente, designou a marca do seu estilo) parece resumir bem esse espírito que orienta a relação entre a imagem rendida e o acontecimento que ela representa. Para Cartier-Bresson, a ação esconde, em seu interior mesmo, um determinado momento (a que os antigos chamavam de *pregnante*), instante em que tudo tende a se coligar numa configuração que torna visível a essência do acontecimento em curso. Dependendo do modo como o olhar fotográfico é capaz de render este

instante, a visão do espectador pode deslindar a ação na sua própria integridade temporal.

Assim sendo, se, para Cartier-Bresson, é possível render ou condensar em um instante o sentido de distensão temporal que caracteriza o acontecimento íntegro, o trabalho do fotógrafo é, então, o de aguardar esse instante e registrá-lo: a faculdade que lhe é requisitada, neste caso é a de uma coordenação entre sua antecipação pelo olhar e a operação de sua rendição, pelo mecanismo fotográfico. A sensibilidade de Cartier-Bresson é definida por alguns de seus críticos como um tipo de “arranjo topográfico” do olhar para as situações visuais (a partir de sua angulação, enquadramento e jogos de ambientação que lhe são próprios): a estrutura que resulta destas operações define-se como um sistema de relações entre linhas e volumes dos motivos visuais que os condensa em um momento específico, situado entre um antes e um depois (Frizot, 2007).

Tomando mais um exemplo de seu trabalho (Figura 7), é possível notar como Cartier-Bresson explora as linhas e os volumes de seu motivo fotográfico, como uma espécie de estruturação espacial, sobre a qual faz repousar a tensão propriamente temporal que caracteriza seu tratamento do instante. Na fotografia, as figuras humanas, agregadas num arremedo de fila, se constituem, do ponto de vista de seu arranjo espacial (e no modo como o fotógrafo as distribui, atravessando o vetor horizontal central do plano), num motivo predominantemente geométrico;



Figura 7. Cartier-Bresson, China (1948). © Magnum Photos.

Figure 7. Cartier-Bresson, China (1948). © Magnum Photos.

como não estão perfeitamente alinhadas, as figuras, assim dispostas à fotografia, aparecem também como uma massa volumosa de elementos que se acrescenta ao tratamento plástico do motivo.

Assim, o aspecto desarmônico do motivo, por sua vez, encontra equivalência no tratamento plástico que é nele favorecido: a ausência de elementos retilíneos determinantes (mesmo em pé, os indivíduos aparecem com pernas e braços flexionados) e de nitidez completa (os contornos aparecem apagados, desfocados) contrasta com o volume criado pelos corpos (espremidos e amontoados uns sobre os outros). Isso sugere estranha movimentação que converge para um sentido de ação, antes mesmo de se pensar na origem desse efeito na relação com a temporalidade do instante fotográfico.

Para além desse sentido mais próprio do arranjo especial dos elementos (próprio ao estilo de Cartier-Bresson), há ainda a dimensão temporal das tensões pelas quais a imagem fixa alude à integridade dos acontecimentos. Esse tratamento é encontrado naqueles clichês em que a instantaneidade do arresto é o aspecto mais importante das imagens, justamente aquelas nas quais um sentido mais próprio às narrativas se deixa inscrever à materialidade plástica da combinação de seus elementos internos (Figuras 8a e 8b). Predomina nelas um arranjo dos elementos que valoriza o caráter simultaneamente indefinido e iminente daqueles aspectos que servem ao reconhecimento da cena. Assim dispostas, as fotografias traduzem não apenas uma situação visual determinada, mas também carregam uma atmosfera de urgência e de transformação na qual o olhar que a vislumbra pode realizá-la, no plano expressivo (Savedoff, 2000).

A assinatura própria com a qual Cartier-Bresson trabalha sobre as funções dinamizadoras do instante se

define de uma forma tal que faz pensar sobre a dimensão de composição na qual o acontecimento emerge em suas imagens: é na expectativa de um curso dos eventos (tanto imprevisível quanto iminente) que se gestam os critérios pelos quais podemos reconhecer nesta série de imagens uma obra. Dessa maneira, a sua marca estilística é caracterizada pela tensão entre linhas e volumes (no plano espacial) e pela rendição instantânea do fluxo das ações (no âmbito temporal) – e é por isso mesmo que o acontecimento se constitui como aspecto tópico condutor de sua produção fotográfica, e, na desinência desse fato, o fotojornalismo gesta até mesmo sua gramática e sua morfologia.

Ainda que marcado pela mesma preocupação em render as ações fotograficamente, a perspectiva de Verger se delinea a partir de outra concepção sobre a maneira de construir essa função do instante. Se, por um lado, isso está ligado à própria natureza dos motivos de ação que prioriza (como as festas carnavalescas, a pesca e as cerimônias religiosas), por outro lado, tem ainda mais a ver com o tipo particular de aspecto ao qual se dedica, na maneira de render seus motivos fotográficos; visto que, ao invés de aguardar um instante imediatamente significativo das ações, a estrutura do arresto, em Verger, diz respeito àquilo que se inscreve, de modo mais permanente, nos objetos de sua atenção (como a vestimenta, os adereços e os tons de variadas superfícies).

Do ponto de vista do tratamento plástico dos motivos, isso se manifesta numa certa ênfase àquilo que define a predileção de Verger pelos rituais, enquanto formas de acontecimentos culturalmente reiteráveis. A questão do gesto e das expressões fisionômicas (se pensada num contexto maior de um sistema da expressão global humana) ilustra bem o modo empregado por Verger para referir-se à ação. A forma a qual se captura essa expressão, tomada como segmento de uma ação originalmente mais



Figura 8. Cartier-Bresson, França, 1944 e Índia, 1947. © Magnum Photos.

Figure 8. Cartier-Bresson, France, 1944 and India, 1947. © Magnum Photos.

completa, consegue restituir a sua integralidade temporal no posterior reconhecimento de correspondentes semióticos de uma determinada situação.

Um aspecto mais patente desta função integradora do instante fotográfico manifesta-se no caráter dos movimentos rendidos na imagem, especialmente aqueles oriundos da expressão corporal voluntária da dança. Nessas circunstâncias específicas, há uma curiosa simbiose entre a expressividade corporal e a aparente não naturalidade dos movimentos, no modo rendido como a imagem os apresenta. É notável que seja precisamente esta síntese paradoxal de um instante quase imperceptível (na *durée* integral de sua manifestação) que também exprime esta temporalidade que faz com que ele se dilate em sua evocação de uma suíte, na sua justa encarnação dançante.

A esse título, em especial, vale ressaltar que aquilo que se prolonga nessa modalidade do instante fotográfico não é o acontecimento, na sua dimensão de absoluta singularidade ou irreplicabilidade. Ao invés disso, as ações aqui rendidas se manifestam como reiteração ritualística, na medida em que são índices (não de uma ação, mas de uma cultura inteira, que deixa render na forma do instante fotográfico). São tipos de movimentação e expressão corporais que, ainda que inscritos a corpos particulares, fazem neles gravar-se os fundamentos de uma vivência culturalizada e transmitida através das práticas corporais (Figura 9).



Figura 9. Pierre Verger, “Recife e Olinda” (1947).
Figure 9. Pierre Verger, “Recife e Olinda” (1947).

Esse movimento que pode ser encontrado na tópica das ações, em Verger, condensa algo que é da ordem do que acontece na duração, mas que se manifesta como repetição, como ciclo. Nada há de urgente ou imprevisível nos movimentos dessa dança, por exemplo. Eles apenas reafirmam a sucessão esperada de modo a sedimentá-la num instante que lhe sintetiza (Figura 10a e 10b). Esse mesmo aspecto, recorrente em suas fotografias, pode ser percebido em imagens que retratam cenas de pesca e de cerimônias religiosas, igualmente marcadas por esta dimensão de forte ritualização.

Considerações finais

Ao partir da ideia de uma suposta vinculação entre o tratamento plástico e a formação de uma estilística nas fotografias de ação de Henri Cartier-Bresson e Pierre Verger, este artigo pontuou importantes aspectos no que diz respeito ao modo como esses fotógrafos impuseram à origem do sentido mesmo de suas imagens a marca de uma tensão estrutural de origem: sua função é a de dotar ao instante fixado um poder de indexar o desenrolar dos acontecimentos, caracterizando, assim, uma possível narrativa visual, como avatar semiótico da plasticidade da imagem fotográfica.

Nesse sentido, o trabalho de cada um deles segue uma linha própria. Cartier-Bresson toma a narrativa como fluxo linear, no qual as situações ocorrem e devem ser apreendidas num instante que a impregne no que elas têm de urgente e imprevisível, em linhas e volumes. Verger, por sua vez, toma a narrativa como cíclica, na qual a observação permite arrestá-la no momento em que a ação se apresenta mais significativa e reiteradora, em ritos.

Sugere-se, então, que essa constatação seja entendida como matriz geral, a partir da qual se admite nortear desenvolvimentos conceituais capazes de melhor iluminar a questão proposta. Como o que aqui se apresentou foi apenas uma abordagem inicial sobre o problema, outras observações podem – e devem – ser derivadas, principalmente no que concerne ao seu tratamento plástico (no modo, por exemplo, como se coliga ao cenário, à iluminação, aos limites do plano visual etc.).



Figura 10. Verger, Brasil, 1947.

Figure 10. Verger, Brasil, 1947.

Referências

- ARNHEIM, R. 2005. Equilíbrio. In: R. ARNHEIM, *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo, Pioneira Thompson Learning, p. 3-32.
- DUBOIS, P. 1983. *L'acte photographique*. Bruxelles, Labour, 242 p.
- FRIZOT, M. 2007. Unpredictable glances: photography lessons from a scrapbook. In: H. CARTIER-BRESSON, *Scrapbooks*. Londres, Thames & Hudson, p. 31-71.
- GOMBRICH, E. 1982. Action and expression in western art. In: E.H. GOMBRICH, *The image and the eye: further studies in the psychology of pictorial representation*. London, Phaidon, p. 79-104.
- LAVOIE, V. 2002. *L'image-événement: étude sur la contribution de la photographie à la représentation de l'actualité*. França, Paris. Tese de Doutorado. Université de Paris 1, 459 p.
- LISSOVSKY, M. 1998. O refúgio do tempo no instante. In: I. BENTZ; A.A. RUBIM; A. FAUSTO NETO (orgs.), *O Olhar Estético na Comunicação*. Petrópolis, Vozes, p. 101,126;
- LISSOVSKY, M. 2003. O portal do instante. *Contracampo*, 9:221-238.
- LISSOVSKY, M. 2008. *A Máquina de Esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro, Mauad, 223 p.
- PICADO, B. 2005. Olhar testemunhal e representação da ação na fotografia. *E-compos*, 3(2005):1-29. Disponível em: www.compos.org.br/e-compos. Acesso em: 20/01/2010
- PICADO, B. 2006. Da iconicidade à plasticidade gráfica do instantâneo: o mistério do testemunho fotográfico da ação. *Fronteiras: estudos midiáticos*, VIII(2):160-170.
- PICADO, B. 2008. Le temps des gestes et l'arrêt sur l'image dans le photojournalisme: entre la rhétorique corporelle et le pathos iconique. *Image & Narrative*, 23. Disponível em: www.imageandnarrative.be/timeandphotography/picado.htm. Acesso em: 12/01/2010
- PICADO, B. 2009. Ação, narrativa e aspectualidade da representação visual: narrativa e discurso visual no fotojornalismo. *Famecos*, 39:35-41.
- SAVEDOFF, B. 2000. *Transforming Images: how the photography complicates the Picture*. Ithaca, Cornell University Press, 278 p.
- SCHAEFFER, J.-M. 1987. *L'image précaire: du dispositif photographique*. Paris, Seuil, 215 p.

Submetido em: 14/11/2009

Aceito em: 31/01/2010