

Assinaturas do instante na fotografia: causalidade, geometria e expectância em Henri Cartier-Bresson e Pierre Verger

Signature of the instant in photographs: Causality, geometry and expectancy in Henri Cartier-Bresson and Pierre Verger

Benjamim Picado¹

RESUMO

O presente artigo propõe-se a fazer uma análise sobre algumas matrizes do exame sobre uma hipotética estilística da fotografia. Tomando em causa os exemplos da obra de Henri-Cartier Bresson e de Pierre Verger, procura-se examinar três aspectos das imagens fotográficas que poderiam servir como marcas de um padrão intencional no fotojornalismo e na fotografia documental: a gestão dos elementos causais do processo fotográfico, as funções da geometria na condução de uma discursividade fotográfica e os regimes da expectância, que definem a relação entre a fixação do instante e sua origem na duração.

Palavras-chave: fotografia, causalidade, geometria, expectância, Pierre Verger, Henri Cartier-Bresson.

ABSTRACT

This paper proposes an examination on some parameters of a hypothetical study of style in photographs. Departing from examples taken from the works of Henri Cartier-Bresson and Pierre Verger, we seek to examine three aspects of images that could end up serving as marks for a purposeful pattern in photojournalism and documentary photography: the management of causal elements in the photographic process, the functions of geometry in conducting a photographic discourse, and the regimes of expectancy, which define the relationships between fixation of the instantaneous and its origin in duration.

Key words: photograph, causality, geometry, expectancy, Pierre Verger, Henri Cartier-Bresson.

1

Pretendemos fixar as linhas gerais de uma abordagem para a questão das funções discursivas associadas à imagem fotográfica, tomando como campo de provas um *corpus* de imagens do fotojornalismo e da fotografia documental, típicos desta iconografia mais própria do

Novocento. Nosso interesse de momento é o de investigar um gênero de problemas que consideramos pouco abordado na história da reflexão sobre os regimes discursivos da imagem fotográfica, muito especialmente aqueles que afetam a relação entre a plasticidade e a narratividade das formas visuais. Assim, gostaríamos de fixar nossa atenção no problema das *matrizes estilísticas* da fotografia, tomando como campo de provas uma iconografia oriunda do fotojornalismo e da fotografia documental. O quanto

¹ Universidade Federal Fluminense. Rua Tiradentes, 148, Ingá, 24210-510, Niterói, RJ, Brasil. E-mail: jbpicado@hotmail.com

isso envolve de desafio, do ponto de vista dos métodos de abordagem sobre regimes de sentido na imagem, é o que examinaremos a seguir.

De um modo geral, parece impróprio perguntar-se sobre uma característica como a das marcas do estilo (no especial caso da fotografia): uma primeira razão para isso é a de que as funções reportativas e documentais que essas imagens exercitam mais fortemente em nossa cultura demandam de seus espectadores a momentânea negligência com respeito a noções como a de uma “série autoral” (seja ela oriunda de uma escola, de uma época, de uma geografia ou, principalmente, de um indivíduo); em segundo lugar, há uma compreensão – a nosso ver, equivocada – sobre o grau de determinação que o dispositivo técnico da fotografia acarretaria para os regimes de significação associados à imagem fotográfica, em geral. Esses dois aspectos – o caráter testemunhal da imagem e os fundamentos mecânicos de sua origem – parecem justificar a recusa em pensar os fenômenos de sentido associados à fotografia a partir de delimitações como a de uma *estilística* demarcadora de suas imagens.

Em importantes linhagens da reflexão sobre a fotografia, predominou uma visão sobre o caráter determinante das relações entre a significação da imagem e o automatismo de sua gênese, na decorrência de seu dispositivo de visualização e de fixação de motivos ou temas visuais: na relação com essa tese, uma das consequências mais importantes dessa assimilação da significação visual da fotografia aos seus aspectos técnicos foi o da valorização de sua dimensão de “registro visual”, a ponto de se poder negar à fotografia até mesmo o *status* de uma genuína forma de representação visual (Scruton, 1981).

Essas teorias se sustentam, assim, numa espécie de fenomenologia da conexão instantânea das representações visuais, especialmente quando colocam em causa o valor específico de seus “engenhos de visualização” (Maynard, 1997). De fato, essa operação pela qual a origem instantânea da fotografia é sintetizada como fundamento de sua significação é precisamente o que suscita a aparente eficácia da influência exercida por essas teses em quase toda a história da reflexão sobre a fotografia.

Já exploramos, em outras oportunidades, as linhas gerais desse discurso, que aposta num caráter predominantemente “indexical” da significação fotográfica e nos equívocos fundamentais dessa tese, quando descarta o papel determinante dos hábitos e cânones perceptivos que fundamentam não apenas a perspectiva da apreciação e contemplação, mas até mesmo a experiência visual do fotógrafo quando confrontado com a iminência de um registro, da fixação de um motivo (Picado, 2011).

Em contraste com essa perspectiva, nossa abordagem de análise aqui é a de avaliar a fotografia na dimensão de seus efeitos sobre seus potenciais espectadores, sobretudo aqueles que se definem por uma natureza eminentemente *estética* de sua vigência, ou seja: aqueles que nos levam a tomar suas imagens na condição de obras destinadas à sensibilidade visual e aos regimes semióticos de compreensão que as acompanham – tudo isso na medida em que a sensibilidade e a significação visual são condições da recepção das imagens originadas de uma partilha histórica e cultural de valores a elas associados.

Ainda assim, estamos alinhados a certa posição dúplce com respeito ao assim chamado *argumento do dispositivo*: de um lado, não chegamos a negar a aparente co-genialidade da fotografia com o problema da “crença na imagem” (Michaud, 2002) e no aparente automatismo da referência que ela é capaz de gerar (bem como a relação que esse fenômeno possui com os aspectos de causalidade mecânica do registro fotográfico). Ainda assim, procuramos examinar esse problema numa relativa distância com respeito aos poderes do dispositivo e sua suposta relação causal com os regimes textuais associados à compreensão da imagem fotográfica. Procedendo desse modo, podemos relativizar as implicações entre crenças e dispositivo para introduzir na experiência da imagem certas variáveis de um sistema axiológico fundando em padrões genuinamente estéticos e comunicacionais da visualidade (Lavoie, 2007).

2

Nesse momento, entretanto, nossa exploração é motivada por outro gênero de interesses em nosso modo de tocar as relações entre a imagem fotográfica e suas hipotéticas ordens enunciativas. Se privilegiamos essa plataforma que pondera com algum cuidado as relações entre a significação fotográfica e a natureza de seu dispositivo, imediatamente emergem ao debate as questões sobre os sentidos mais precisos em que a imagem fotográfica pode ser assimilada à condição de uma obra discursiva. Mais particularmente, devemos redobrar nossa atenção sobre o problema da fotografia como expressão de uma *intenção configuradora*, num modo similar àquele pelo qual as ciências da arte fixaram esse mesmo *status* para a pintura, o desenho e a escultura, por exemplo (Baxandall, 2005).

Já vimos mais acima que os discursos teóricos sobre a fotografia (e, em particular, sobre o fotojornalismo)

manifestam certa descrença com respeito a esse aspecto pelo qual as imagens fotográficas podem ser restituídas às marcas de sua autoria. Tendo em vista os aspectos do processo produtivo mais característico dessas imagens e da parca singularidade que define os modos de sua circulação no contexto da informação jornalística, um sinal específico desse gênero de imagens é que elas se vinculam mais fortemente aos assuntos particulares de cada cobertura do que às supostas escolhas pelas quais o fotógrafo poderia indexar em seus clichês os aspectos da uma maior individualidade de sua visão sobre variadas ordens de acontecimentos. Em suma, predomina na imagem fotográfica a ideia de que ela se conecta existencialmente a seus temas com mais força do que nos faz restituir, em suas imagens ou numa série delas, as marcas reiteradas de uma intenção ou de um estilo.

Por outro lado, a legitimação histórica do campo profissional do fotojornalismo dependeu enormemente dos grandes esforços (e das estratégias específicas que seus principais artífices estabeleceram), no sentido de serem reconhecidos como portadores de uma inscrição autônoma aos modos de produção de uma discursividade acontecimental, como a do jornalismo. A reflexão sobre as marcas estilísticas na produção fotojornalística é apenas uma especificação desse esforço por pensar a atividade fotográfica nesta perspectiva de uma iconografia característica do último século, o que decerto implica em desafios metodológicos e, inclusive, em determinadas seleções a se realizar no interior dos *corpora* empíricos de imagens, de modo a colocar em uma perspectiva mais nítida as relações entre a fotografia e os elementos que nela instauram os movimentos estratégicos de sua configuração enquanto forma textual ou como expressão pessoal (Morel, 2008).

As questões que nos mobilizam no presente exercício de análise dizem respeito às operações práticas que temos que realizar para fixar no exame das imagens os elementos que conferem à imagem fotográfica esse aspecto de uma ligação filogenética com um gesto intencional – enfim, com a matriz de um estilo individual, por exemplo. Consideremos essas operações, agora à parte.

Em primeiro lugar, há que se levar em conta a necessidade (vale dizer, estritamente prática) de diferenciar a imagem fotojornalística de alguns de seus suportes, especialmente aqueles destinados à sua veiculação: o fato de essas imagens circularem primeiramente em informativos periódicos (diários, semanais, hebdomadários, mensais) e a natureza específica de sua relação com a informação jornalística (que se estrutura em regimes semióticos próprios ou mistos, envolvendo a predominância ou a troca

equilibrada entre regimes iconológicos, gráficos e verbais) acarretam problemas para uma análise dos operadores propriamente icônicos da significação fotográfica.

Nesses termos, precisamos isolar, para os fins de análise, aquilo que caracteriza na fotografia o predomínio de uma orientação textual da imagem, de um lado, e aquilo que é mero efeito de *espelhamento* – como no caso em que a imagem se confunde com a mera ilustração da narrativa, como repercussão da história, narrada no segmento verbal da reportagem e estruturada numa matriz linguística de sentido e expressão (Barthes, 1964).

De um ponto de vista histórico, as estratégias de legitimação cultural e profissional da atividade fotojornalística apontam nessa mesma direção de autonomização da iconografia visual, com respeito à natureza dos veículos originais de sua circulação. Não são raros os estudos que apontam na direção desse fenômeno pelo qual o campo profissional do fotojornalismo tenta emular certos procedimentos de legitimação característicos do universo cultural das artes. Reconhecem-se, assim, as figuras institucionais do museu e das galerias, o lugar de fala próprio à crítica profissional e os sistemas de distribuição de capital simbólico e prestígio (os prêmios, os coletivos fotojornalísticos, as agências fotográficas), todas essas tomadas como instâncias socialmente legitimadoras da atividade do fotojornalista.

O efeito de todo esse processo, na perspectiva da análise dos materiais fotojornalísticos, confirma, de algum modo, a necessidade de separar momentaneamente a função mais decorativa (ou ilustrativa) das imagens fotográficas, no contexto mais extenso da informação jornalística (Poivert, 2010).

Por outro lado, uma vez feita essa separação entre os regimes de sentido próprios à imagem fotográfica (em relação ao registro verbal da comunicação jornalística), nos resta ainda determinar as operações metodológicas necessárias para fixar na análise do fotojornalismo os elementos que caracterizam, de maneira mais concreta, a vigência de uma *intenção autoral* propriamente dita. Nesse segundo patamar de nossas escolhas práticas, entra em jogo a necessidade de que estabeleçamos, na análise, um princípio de seriação de nosso *corpus*, e que nos permita localizar mais nitidamente os efeitos de regularidade que são próprios àquilo que chamaríamos de uma *estilística* fotojornalística. Mais do que uma questão teórica, a identificação da autoria por meio de suas marcas mais salientes na imagem fotográfica é, portanto, uma estratégia metodológica pela qual o problema da série iconográfica se manifesta para nós com mais evidência.

Mas a questão da autoria ainda remove, por assim dizer, um sedimento mais profundo de nossas perguntas aos regimes de sentido da fotografia documental e do fotojornalismo, em particular. Se é plausível que pensemos em certos exemplares do fotojornalismo como regidos por um princípio de cooperação entre a imagem e sua percepção (de um lado, a capacidade da fotografia de instaurar semiosicamente o efeito de testemunho ocular; de outro lado, os sistemas de crenças culturalmente partilhados de seus espectadores), devemos, enfim, considerar os modos de identificar na fotografia as marcas propositivas do chamamento às crenças e aos pressupostos de seus leitores e espectadores.

Em outros termos, estamos falando das chaves analíticas por meio das quais possamos vislumbrar nas imagens do fotojornalismo os assim chamados “padrões da intenção” que matriciam a compreensão da imagem, do ponto de vista de um tipo bem especial de observador. Na perspectiva de uma epistemologia do exame de objetos históricos – como é o caso da história da arte – esse problema se manifesta como um dado da incompletude relativa das condições para a reconstrução das etapas desta filogênese das obras pictóricas. Longe de constituir um impedimento para o trabalho da interpretação, essa condição exprime um modo de conhecer específico da investigação histórica.

Por ora, limito-me a afirmar o seguinte: o pintor ou o autor de um artefato histórico qualquer se defronta com um problema cuja solução concreta e acabada é o objeto que ele nos apresenta. A fim de compreendê-lo, tentamos reconstruir ao mesmo tempo o problema específico que o autor queria resolver e as circunstâncias específicas que o levaram a produzir o objeto tal como ele é. Mas a reconstrução não refaz a experiência interna do autor; ela será sempre uma simplificação limitada ao que é conceitualizável, mesmo que opere numa estreita relação com o quadro em si, o que nos proporciona, entre outras coisas, modos de ver e de sentir (Baxandall, 2005, p. 48).

No que diz respeito ao exame da fotografia, essa busca pelas suas marcas intencionais nos engajará com a investigação sobre as maneiras pelas quais os elementos que estruturam as condições da fixação do instante na fotografia (o posicionamento do olhar em relação ao tema visual, o controle dos regimes variados do registro instantâneo, a luminosidade, a velocidade do obturador, as maneiras de aguardar o desenvolvimento do tema, dentre outras) podem ser tomados como fatores que o olhar

fotográfico é capaz de controlar, ao ponto de se deixarem indexar numa série de imagens, sedimentando-se nesta regularidade de sua ocorrência como verdadeiros elementos de uma estilística fotográfica. De nossa parte, nos fixamos em uns poucos fatores desta *gestão intencional* sobre os modos de gerar figuras de uma possível discursividade visual da fotografia. Exploreemos esses elementos em seguida.

3

O primeiro desses fatores, a hipótese de uma “fatura” fotográfica, é pensado a partir da seguinte pergunta: se a questão dos traços estilísticos na pintura e no desenho está frequentemente associada ao modo como a imagem pictórica manifesta em retrospecto às maneiras pelas quais o artista foi capaz de marcar a superfície plana (em aspectos tais como o tipo de lápis ou pincel utilizados, a direção e a força empregada nos golpes da tinta ou do traço sobre a superfície), por que não imaginar que a fotografia poderia dispor das mesmas condições para liberar, ao olhar mais atento, os aspectos de sua fixação, de tal modo que esses se constituíam em um avatar fotográfico da fatura pictórica?

De saída, tudo isso implica certo *status* do objeto desse exame e do modo pelo qual se pode supor conhecê-lo, nas condições de sua apresentação: do mesmo modo que Baxandall inscreve as características “reconstrutivas” da epistemologia da história da arte, Carlo Guinzburg também identifica o trabalho do historiador com uma espécie de “paradigma indiciário”, cujos fundamentos disciplinares se localizam na semiótica clínica e em suas condições de partida sempre parciais sobre a natureza precisa das condições que acometem um corpo que manifesta sintomas ou sinais.

Essa insistência na natureza indiciária da medicina inspirava-se, com todas as probabilidades, na contraposição [...] entre a imediatez do conhecimento divino e a conjecturabilidade do humano. Nessa negação da transparência da realidade, implícita legitimação encontrava um paradigma indiciário de fato operante em esferas de atividades muito diferentes. Os médicos, os historiadores, os políticos, os oleiros, os carpinteiros, os marinheiros, os caçadores, os pescadores as mulheres: são apenas algumas das categorias que operavam, para os gregos, no vasto território do saber conjectural (Guinzburg, 1985, p. 155).

Na linha em que as visões de Guinzburg e Baxandall parecem sugerir ao trabalho historiográfico, podemos inscrever do mesmo modo o exame da estilística fotográfica, uma vez que partamos de uma concepção “indiciária” ou “reconstrutiva” das marcas de uma “fatura” fotográfica. De saída, a indexicalidade não é aqui derivada da aplicação que certas teorias do fotográfico inscreveram a essa categoria semiótica, sobretudo porque não decorre de qualquer suposição sobre aspectos intrinsecamente derivados da natureza última de seus dispositivos técnicos. Encontraremos essa característica de um pensamento sobre indexicalidade e intenção no modo como é possível conceber a gestão dos aspectos de causalidade que estão na origem da pintura, por exemplo: no caso da fotografia, nos bastaria estabelecer quais seriam as balizas mais próprias dessas imagens para a determinação dessas relações entre suas marcas indexicais e seus respectivos padrões intencionais.

A avaliarmos, por exemplo, a qualidade estética dos “borrões” presentes em imagens de cobertura fotojornalística de acontecimentos (como as da cobertura do dia-D, por Robert Capa), essa dimensão expressiva assumida pela imagem implicaria decerto um fator de origem causal que lhe seria inerente, mas nada que nos impedisse de avaliá-lo como índice de uma “gestão intencional” desses mesmos fatores, da parte do fotógrafo. Nesse caso, sua propriedade estética não nos restituiria exclusivamente às fontes do dispositivo, mas também aos índices de uma posição específica do olhar face aos eventos, cuja figuratividade teria origem em características de uma discursividade pictórica.

Borrões, é claro, são produzidos por movimentos: estes movimentos podem ser relativos àquilo que se dá entre o trabalho da câmera e as coisas fotografadas, durante os períodos da exposição. Elas são assim traços ou manifestações destes movimentos relativos. Quando são usados para representar aquilo que os originou, como é frequente, eles são “autorretratos” causais, mas de um tipo especial. Um borrão não manifesta apenas as causas de sua aparição, mas um evento ou processo: ao trabalhar sobre estas causas, na produção da imagem, podemos reservar o termo “fatura” (Maynard, 1985, p. 124).

O olhar que destaca a fatura como uma qualidade da representação é aquele que coloca em suspensão momentânea qualquer consideração sobre tudo aquilo a respeito de qual imagem é uma representação. Mais importante ainda, isso lança ao jogo da reflexão sobre a imagem

aqueles elementos da representação que se conectam (de algum modo, “indexicalmente”) aos atos concretos pelos quais a intenção de desenhar ou de marcar uma superfície se manifestaram. Ora, nesse ponto em particular, podemos estruturar as questões da pintura e do desenho de tal modo que essas atividades se deixem assimilar aos mesmos princípios que caracterizam a sensibilização de superfícies planas, pela ação da luz e de sua revelação química, como é o caso da fotografia.

Tentemos avaliar essas questões tomando como campo de provas a possibilidade de falarmos em um *gênero fotográfico de fatura*, próprio à obra do fotógrafo franco-baiano Pierre Verger, para apenas depois retirarmos as consequências propriamente teóricas dessas admissões sobre as “semelhanças de família” entre o pictórico e o fotográfico, do ponto de vista de sua experiência estética. No exame desses materiais, privilegiamos o modo como Verger explora os fortes contrastes entre a luminosidade natural do ambiente e seus eventuais rebatimentos nas superfícies de seus motivos humanos (Figura 1).

Do ponto de vista de nossa análise, o manifesto contraste que define o modo como Verger trata predominantemente seus temas de maior interesse possui uma significação prioritariamente plástica. Isso nos leva a pensar sobre o evidente controle que o fotógrafo é levado a exercer sobre os dados da ambiência luminosa (notável em uma grande parte de sua obra) e que marca suas fotografias, como aspectos de sua *fatura*, propriamente dita.

Encontramos configurado na imagem o jogo tonal entre as várias regiões dos cinzas, o reflexo da luz intensa (os diversos níveis do sombreado) sobre as várias superfícies (vestimentas e peles) e padrões (lisos, vazados, tricotados). Tudo isso converge para o rosto da modelo, que igualmente reflete e redesenha a luz sob suas linhas de expressão fisionômica e limites do contorno facial, envolvendo uma sofisticada gestão dos elementos causais da gênese fotográfica, que não podem ser exclusivamente atribuídas à mecânica do dispositivo (tampouco a uma determinação meramente “natural” da luminosidade), mas à capacidade artisticamente reunida de traduzir e selecionar a informação luminosa aos princípios de sua configuração expressiva.

Nesse outro exemplo, encontramos um caso (talvez até em um estágio mais avançado) da capacidade de Verger em trabalhar expressivamente a relação entre a mecânica da fixação fotográfica e sua própria destreza no controle intencional das variações tonais da luminosidade (Figura 2). Nesse caso, nos concentramos na capacidade do fotógrafo em atribuir certa qualidade plástica e sinestésica ao modo



Figura 1. Pierre Verger, “Água de Meninos” (1947), Fundação Pierre Verger.

Figure 1. Pierre Verger, “Água de Meninos” (1947), Pierre Verger Foundation.

como a luz natural se deixa refletir na superfície da pele dos pescadores, indicando não apenas as qualidades estéticas da apresentação do tônus somático de seus modelos, mas os aspectos de intensidade momentânea da ação do trabalho desses pescadores.

Aqui, não mais estamos no contexto do jogo tonal como efeito de um mero reflexo da luz natural sobre uma superfície, mas no da capacidade artística de conferir a esse efeito físico uma qualidade adicional, aquela que se deriva da relação entre esse efeito de compor a superfície pela luminosidade, ao mesmo tempo em que ele se inscreve ao movimento sugerido das figuras dos trabalhadores. Essa relação entre luminosidade, superfície e movimento confere uma qualidade de vivacidade escultórica a esses personagens da imagem, reforçando uma certa discursividade etnográfica que permeia especialmente a iconografia de Verger.

O exame dessa gestão dos elementos da plasticidade visual na fotografia documental (ilustrada pelo caso de Verger) acaba por tornar mais patente a inscrição feita na imagem das relações inventivas estabelecidas com as condições causais de sua fixação. Esse conjunto de procedimentos artísticos caracteriza,



Figura 2. Pierre Verger, “Xaréu” (1947), Fundação Pierre Verger.

Figure 2. Pierre Verger, “Xaréu” (1947), Pierre Verger Foundation.

em nossa perspectiva de análise, o princípio mesmo da fatura e a inutilidade de pensá-lo como infenso à fotografia, por “razões de dispositivo”.

A direção, o ritmo e a sequência dos golpes de pincel, a agudeza de seu ataque e finalização, hesitações, mudanças de pressão, etc., todas estas coisas são facilmente detectáveis em muitas pinturas e é claro que o mesmo vale para as manifestações oriundas do uso do lápis, do buril ou da mão – assim como para aquelas da câmera (Maynard, 1985, p. 125).

Não podemos supor que esse efeito escultórico da imagem fotográfica decorra do caráter mecânico da fixação, pois esse aspecto brilhante e tonificado da pele dos pescadores indiza, antes de mais nada, o modo controlado com o qual Verger opera a luz enquanto matéria de sua expressão fotográfica. A luminosidade e seu sentido de gradação tonal (especialmente no modo como se rebate em superfícies e intensidade variadas) já é a assinatura de uma forma, de tal modo que podemos contemplá-la na condição de signos de um processo produtivo, o que é a característica da fatura, na história da pintura e do desenho.

4

Segundo parâmetro de uma estilística fotográfica, a “geometria” da imagem fixa, os elementos que a constituem na fotografia estão arranjados tanto na relação que mantêm entre si, internamente ao plano, quanto no modo como essa geometria define também uma estrutura daquilo que é visualmente pertinente à composição. É precisamente pelo arranjo desses elementos no quadro que se implica um certo modo de chamar em causa o olhar ativo do espectador. No mesmo estilo breve com que tratamos o tema da gestão da causalidade na fatura fotográfica, propomos inscrever esta questão da geometria como outra matriz do exame sobre uma estilística fotográfica, tomando em causa aquele que talvez seja o exemplo mais ilustre dessa maneira específica de assinar o instante, a saber, Henri Cartier-Bresson.

Interrogando-se sobre o processo em que a fotografia vai se inventando como recurso expressivo, Michel Frizot identifica três aspectos principais da manifestação de uma sensibilidade geométrica, na gênese do estilo de Cartier-Bresson: topografia, pontuação e eco. Examinemos a incidência de cada um desses elementos de uma sensibilidade geométrica do olhar fotográfico, dimensionando-os na condição de dados próprios a uma exploração sobre a seriação estilística no fotojornalismo.

A geometria do olhar fotográfico envolve, em primeiro lugar, uma disposição de elementos que é prévia à fixação da imagem e que se define pela sugestão de uma integração entre elementos presentes à visão, preferencialmente aqueles que podem manter entre si uma relação de *tensão aspectual* (como é o caso do jogo entre a fixidez e a animação, na fotografia de acontecimentos). Na análise de Frizot, esse primeiro dado da geometria fotográfica caracteriza o sentido genericamente *topográfico* da composição visual, ou seja, o modo como o enquadramento dos elementos ambientais da fotografia (letreiros, vitrines, objetos, arquitetura) acaba por constituir o solo visual mais profundo daquilo que estas imagens visam estabelecer, a saber, um sentido de *storia*, de evolução e escansão narrativas.

Nos planos mais largos, a geometria é aquela das linhas arquitetônicas, das sombras, das perspectivas de espaços públicos vazios vistos nos grandes ângulos das tomadas mais caras a HCB e, próximas ao primeiro plano, as calçadas os postes de iluminação, placas de lojas, portões de ferro. Mas, nesta geometria, deverá haver um

evento que possa fazê-la viver, que lhe confere uma tonalidade, como um acento ou uma sílaba: um ou muitos passantes, um ciclista, uma criança que brinca (Frizot, 2006, p. 45).

Essa efetivação de um pequeno drama visual requisita – nesse mesmo contexto da geometria da foto – que se introduza à topografia elementos de *pontuação rítmica* do ambiente da imagem: no caso de Cartier-Bresson, essa maneira de contrastar os dados topográficos mais estáveis da fotografia implica na introdução de motivos dinâmicos ao ambiente. É assim que encontramos em boa parte de sua produção fotográfica, a recorrência frequente desse modo de fazer emergir um instante, a partir do confronto – quase sempre muito divertido – entre o animado e o inanimado, e que gera essas pequenas amostras de uma sintaxe visual, em sua maior parte devedora da estrutura narrativa de situações levemente humoradas, e que produziu toda uma escola da fotografia humanística, característica do pós-guerra. Nesse contexto, é que se pode estabelecer, inclusive (no contexto da fotografia francesa do imediato pós-guerra, por exemplo), os supostos e simultâneos contrapontos e proximidades entre o estilo de Cartier-Bresson e de Robert Doisneau, por exemplo (Schneider e Picado, 2003).

A construção dessas pequenas cenas visuais envolve, portanto, a articulação entre esses dois primeiros elementos de uma geometria própria à sensibilidade do fotógrafo, como podemos observar em muitos dos exemplares de sua obra (Figura 3): de um lado, o arranjo topográfico dos elementos (uma vidraça emoldurada, os objetos cuidadosamente dispostos no interior do ambiente, o sentido tridimensional que é sugerido pelas linhas da moldura da vitrine) e que, dispostas em conjunto, estabelecem os limites estáveis no interior dos quais os elementos animados da imagem vão pontuar e dinamizar seu sentido, para além desse nível puramente plástico de seu arranjo espacial. Na interação entre a fixidez topográfica e a animação pontuada pelos pequenos rostos, podemos dizer que a imagem se restitui ao tempo das ações, no modo mesmo como nela se constrói o sentido próprio de um instante.

Por fim, neste capítulo da sensibilidade geométrica, enquanto elemento da estilística fotográfica em Cartier-Bresson, há que se considerar a dinâmica que se estabelece entre os motivos animados da imagem e o modo como esses se solicitam o olhar do espectador: na análise de Frizot sobre a gênese do estilo de Cartier-Bresson, esses são os dados de uma geometria menos ligada às características dos objetos da imagem, e mais definida pelas interações

concretas que se estabelecem entre os elementos dinâmicos da imagem, designadas como uma “geometria subjetiva” da imagem fotográfica.

A estratégia de Cartier-Bresson torna o olho um pivô subjetivo da interação entre os protagonistas, um fotógrafo e seus futuros espectadores: tal abordagem (que é deliberada, já que reiterada) implica que cada fotografia seja um objeto que presume – e assim exprime – este tipo de interações humanas, de modo a que sejam vistas na imagem enquanto tais (Frizot, 2008, p. 49).



Figura 3. Henri Cartier-Bresson, “L’autre Chine” (1948), ©Magnum Photos.

Figure 3. Henri Cartier-Bresson, “The other China” (1948), ©Magnum Photos.



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

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

De um lado, há um sentido de reverberação no modo como as personagens muitas vezes dispõem-se umas para as outras, por vezes criando um efeito puramente plástico de replicação (Figura 4), mas também suscitando algum tipo de relação mais dramática, relativa, portanto, às ações que são instauradas por (ou que resultam de) uma interação entre os elementos humanos da cena (Figura 5).

Assim sendo, um diálogo sugerido pelo encontro dos corpos e das posturas, uma troca de olhares ou a direção do olhar enquanto tal, a espera pelo desfecho de um lance de jogo indeterminado no instante de sua rendição, todas essas são situações potencialmente dramáticas, para as quais o olhar fotográfico prefere instalar-se no vórtice de seu desenvolvimento, tentando extrair dele o instante mais pregnante de seu sentido de propagação possível e – na maior parte das vezes – incerto. A atenção de Cartier-Bresson a esses aspectos configuradores da expressão humana constituem elementos que indexam o estilo de seu trabalho, e instauram um tipo de concepção espacial de sua instalação por entre os elementos dinâmicos que não poderia passar despercebida para a análise.

5

Ao examinarmos esse *corpus* das iconografias de Verger e de Cartier-Bresson, notamos que há um aspecto igualmente recorrente dos processos em que essas se singularizam respectivamente e que evoca o problema de como



Figura 5. Henri Cartier-Bresson, “Nevada” (1948), ©Magnum Photos.

Figure 5. Henri Cartier-Bresson, “Nevada” (1948), ©Magnum Photos.

nelas a questão da gestão temporal do instante demarca suas próprias origens: se acompanhamos uma tradição do pensamento sobre a fotografia moderna, para o qual o problema da significação do instante não se reduz a uma mera interrupção da duração, mas dessa depende para instaurar as figuras plasticamente mais salientes de sua discursividade, então poderíamos conceber que esses “aspectos” mais patentes da relação entre os corpos rendidos num segmento das ações e a dimensão temporal de sua manifestação originária revelam algo que mereceria destaque a um exame de como se manifesta uma estilística fotográfica.

Para Mauricio Lissovsky, por exemplo, é neste ponto que o problema da “expectância” (e de suas diferentes “latitudes”, no olhar próprio aos fotógrafos que trabalham no escopo da instantaneidade) permite-nos pensar na gênese da modernidade fotográfica como marcada por uma peculiar relação entre a instantaneidade e a duração. Em nossa perspectiva de apreensão dessas ideias, há uma implicação sobre os regimes da descoberta dessas marcas da espera, enquanto elementos de uma estilística fotográfica: ela diz respeito ao modo como o signo mais evidente desta condição originária do ato fotográfico (a “expectância”) finalmente inscreve-se como dado da própria imagem (um “aspecto”).

Para certos historiadores da fotografia, este domínio da temporalidade do instante possui um contexto histórico, relativo ao desenvolvimento momentâneo da fotografia oitocentista. Assim sendo, há uma relação remota, mas não de todo desconexa, entre a “conquista da instantaneidade” e o desenvolvimento de certos procedimentos associados à descoberta de obturadores mais rápidos e de técnicas de impressão e reprodução fotográficas mais fluidas. A resultante deste processo de transformações é a origem de um conjunto de temas visuais insólitos, que caracterizam aquilo a que André Gunthert designa como uma “estética de ocasião”: quedas e saltos capturados num estado de sua manifestação instantânea que aparentemente não encontram correção com as figuras canônicas da representação do instante mais intenso de uma ação, nas tópicas da pintura e no desenho.

Mais do que se medir por móveis que sejam rápidos, e que o arresto sobre a imagem da instantaneidade pareça paralisar, trata-se agora para o fotógrafo de inventar os temas que atestem pela imagem as características da tomada de vista. Do mesmo modo que a fotografia das carreiras de Argenteuil, o registro de saltos e mergulhos responde exemplarmente a esta exigência e se impõe, a partir de 1887 como o selo da

fotografia instantânea. Operando a translação sobre o plano iconográfico das propriedades de uma prática, essas imagens exprimem a assinatura estética da instantaneidade – o nascimento de um gênero (Gunthert, 2001, p. 80).

Na visão de Lissovsky, a singular espera que caracteriza o modo como o fotógrafo posiciona-se, na relação com a evolução temporal de seus motivos, caracteriza uma dimensão do intervalo das ações – para o qual o instante exprime uma marca mais precisa – e que instala a atividade do fotógrafo no centro mesmo dos processos em que o instante encarnará uma duração, ainda que essa seja na imagem o signo de um refluxo. Não há exagero em propormos que, nessa ordem de concepções, a expectância pode se constituir como um elemento de assinatura na qual o instante sobre o qual trabalham diferentes fotógrafos revela as marcas de uma singularização do ato fotográfico.

A origem da fotografia, que só com a fotografia moderna manifesta em sua plenitude, é este refluir do tempo. Ela é a duração própria do ato fotográfico e o modo como os fotógrafos facultam ao instante o seu advento. Na duração da espera, o tempo devém instante. O desafio dos fotógrafos modernos foi durar diferentemente, esperar diferentemente. E em cada um dos modos de espera que a experiência moderna proporcionou – nas suas distintas maneiras de durar – a fotografia encontrou suas formas mais sutis: as formas instantâneas pelas quais o tempo que se ausenta dá a ver os seus múltiplos aspectos (Lissovsky, 2009, p. 60).

No que respeita nosso problema de análise de momento, a saber, a determinação de alguns possíveis operadores de um exame sobre marcas estilísticas da fotografia, as implicações históricas e fenomenológicas dessa posição assumida pela expectância não nos importam, de momento. A compreensão dos modos como a espera e a hesitação do fotógrafo oferecem as condições para pensarmos a tensa unidade entre instante e duração na fotografia moderna nos interessa apenas na medida em que as inscrições aspectuais deste jogo entre fixidez e animação nos levem a identificar as marcas diferenciais do trabalho dos fotógrafos que estão sob nosso foco, de momento.

Ainda assim, como dissemos logo acima, há um elemento da heurística pela qual a expectância é tomada em jogo e que demarca uma importante virada em nossos modos de pensar a remissão da expectância a um possível “padrão intencional” do trabalho fotográfico. Segundo Lis-

sovsky, essa expectativa separa o fotógrafo do espectador, mas o aspecto pelo qual ela é revelada não emerge senão como *propriedade visível*, como *carga estética* da imagem, portanto restituindo a sensibilidade e seus respectivos acervos, enquanto instâncias definidoras de um sentido da “origem” da fotografia moderna.

As questões centrais de um trabalho sobre a singularidade dos modos de esperar implicam, portanto, a instância de uma determinada subjetividade do ato fotográfico, mas apenas na medida em que um agenciamento possa ser restituído por uma experiência estética determinada, o que faz evadir da discussão sobre os regimes intencionais da fotografia qualquer pretensão de reduzir seu *status* estético ao de sua pretensa artisticidade.

Avançando um pouco mais nas sugestões que a noção de expectância acarreta para uma discussão sobre estilística na fotografia, tomemos de Lissovsky a ideia de que essa espera do fotógrafo assume distintas “latitudes”, por exemplo: pensado o instante na condição de um devir, cuja origem está inscrita na duração originária de sua emergência, há um modo “clássico” pelo qual a atividade fotográfica se coloca à disposição para sua fixação. Essa disposição para a duração não constitui um posicionamento no espaço, mas um modo de gestar a inscrição do olhar e da operação do dispositivo fotográfico na evolução temporal dos acontecimentos, é uma sensibilidade para a sedimentação do instante como antecipação do golpe de corte ou como espécie de paciência na sua acumulação.

O trabalho de Cartier-Bresson, por exemplo, cristaliza uma modalidade específica deste trabalho sobre a latitude da espera, que caracteriza, por sua vez, um *ethos* do fotojornalismo: sua espera é de tal modo breve que se confunde com a decisão do ato fotográfico em fixar o instante, como se este sequer comportasse o tempo da instalação do olhar na ação. O caso de Verger parece exemplificar o outro extremo do arco desta latitude da expectância, com as características de imersão e absorção que seriam próprias a boa parte do trabalho da fotografia documental e etnográfica. Nela, predomina esta espécie de *acompanhamento* fotográfico do tema, que favorece o desenvolvimento de uma discursividade fotográfica outra, que não mais encontra sua sede na função integradora e condensada do instante, como no caso da *linguagem pictórica do acontecimento* no fotojornalismo.

Nesse sentido, as imagens de Verger devem ser tomadas na condição de que seu sentido mesmo de fixação implica o estabelecimento de uma série visual, aspecto que certos pesquisadores da fotografia documental identificam com a própria origem do gênero, nos anos 20 do último século.

A estes traços formais das imagens consideradas individualmente (registros nítidos, neutros, frontais e sistematizados) acrescentam-se, como se verá, uma tendência para o trabalho e a apresentação em série, assim como para preferências temáticas, com um retorno aos gêneros mais tradicionais da história da fotografia: o retrato, a paisagem e a vista da arquitetura. É esta definição de uma forma documentária, no sentido mais largo, que constitui o objeto de nosso estudo: aquilo a que Walker Evans chamará de um “estilo” (Lugon, 2001, p. 14).

Nesses termos, diferentemente da autossuficiência do instante fotojornalístico – de cuja série as imagens devem ser necessariamente apartadas – a fotografia documental incorpora sua própria latitude de expectância no modo de apresentação de suas imagens, de maneira mais ou menos frequente (esse é, decerto, o caso da obra de Verger).

No que respeita a manifestação das características plásticas da fotografia, na sua relação com os modos de expectância que estão em seu nascedouro, há um aspecto peculiar à manifestação do instante em cada um desses casos: quando Lissovsky avalia o caso de Cartier-Bresson, é evidente que o sentido de “emergência” é o que sobressai mais nitidamente na caracterização das funções que a imagem assume, sobretudo na ordem de suas relações com a comunicação mais “dramática” dos acontecimentos a que se vincula; trata-se da característica do devir deste instante, originado numa duração que manifesta, por outro lado, muitos daqueles efeitos da imagem fotojornalística que nos fazem identificar em suas matrizes plásticas certa linguagem pictórica do instante. Em Verger, por outro lado, temos um devir do instante que se manifesta pela “decantação” (mesma operação que Lissovsky identifica na fotografia de “tipos” de August Sander).

Referências

- BARTHES, R. 1964. La rhétorique de l'image. *Communications*, 4:40-51. <http://dx.doi.org/10.3406/comm.1964.1027>
- BAXANDALL, M. 2005. *Padrões da Intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo, Cia. das Letras, 248 p.
- FRIZOT, M. 2006. Unpredictable Glances: photography lessons from a scrapbook. In: H. CARTIER-BRESSON, *Scrapbook*. London, Thames & Hudson, p. 31-71.

- GUINZBURG, C. 1985. Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. In: C. GUINZBURG, *Mitos, Emblemas, Sinais: morfologia e história*. São Paulo, Cia. das Letras, p. 143-180.
- GUNTHER, A. 2001. Esthétique de l'Occasion: la naissance de la photographie instantanée comme genre. *Études Photographiques*, **9**:64-87.
- LAVOIE, V. 2007. La Mérite Journalistique: une incertitude critériologique. *Études Photographiques*, **20**:120-133.
- LISSOVSKY, M. 2009. *A Máquina de Esperar: estética e origem da fotografia moderna*. Rio de Janeiro, Mauad X, 223 p.
- LUGON, O. 2001. *Le Style Documentaire: d'August Sander à Walker Evans*. Paris, Macula, 400 p.
- MAYNARD, P. 1985. Drawing and Shooting: causality and depiction. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, **44**:115-129. <http://dx.doi.org/10.2307/430514>
- MAYNARD, P. 1997. Photo Technologies. In: P. MAYNARD, *Engines of Visualization: thinking through photography*. Ithaca, Cornell University Press, p. 3-148.
- MICHAUD, Y. 2002. Critique de La Crédulité: la logique de la relation entre l' image et la réalité. *Études Photographiques*, **12**:110-125.
- MOREL, G. 2008. Esthétique de l'Auteur: signes subjectives ou retrait documentaire? In: G. MOREL (dir.), *Photojournalisme et Art Contemporain: les derrières tableaux*. Paris, Editions des Archives Contemporaines, p. 101-114.
- PICADO, B. 2011. Sobre/Pelo/Contra o Dispositivo: revisitando a arché da fotografia. *Matrizes*, **4**:165-181.
- POIVERT, M. 2010. Crise des usages. In: M. POIVERT, *La Photographie Contemporaine*. Paris, Flammarion, p. 77-120.
- SCHNEIDER, G.; PICADO, B. 2003. Construção de Mundos em Fotografias de Representações: supressão e ambiguidade em Robert Doisneau. *Significação*, **22**(1):59-78.
- SCRUTON, R. 1981. Photography and representation. *Critical Inquiry*, **8**(3):577-603. <http://dx.doi.org/10.1086/448116>

Submetido: 26/05/2012

Aceito: 30/08/2012