



O SEGREDO DE BRESSON

BRESSON'S SECRET

Ana Taís Martins Portanova Barros

Resumo

A excelência fotojornalística do francês Henri Cartier-Bresson tem sido tributada recorrentemente a algumas técnicas que ele utilizava com maestria, em especial a do instantâneo fotográfico que, nele, logo tomou o nome de 'instante decisivo', e ao treinamento estético de seu olhar, capaz de detectar agilmente composições de simetria perfeita. O presente artigo propõe uma incursão pelas imagens simbólicas que embasam estes ingredientes e que se epifanizam nas fotografias de Bresson, buscando revelar o segredo mistificador de sua obra e reconduzi-la ao mito. Utilizando-se a mitocrítica, estudam-se 14 de suas fotografias. Conclui-se que subjaz ao trabalho de Bresson uma tensão entre um regime geometrizar e separador de imagens por um lado e um regime vitalista e fusionante por outro.

Palavras-chave: Henri Cartier-Bresson; fotografia; mitocrítica.

Abstract

Frenchman Henri Cartier-Bresson's photojournalistic excellence has been credited time and again to a few techniques he masterfully employed, especially candid photography which, through him, was soon dubbed the 'decisive moment', and to his aesthetically trained eye, capable of swiftly detecting perfectly symmetrical compositions. This article is meant as a journey into the symbolic images on which these ingredients are based and which find their epiphany in Bresson's photographs, seeking to unveil the mystifying secret of his work and lead it back to myth. By way of myth criticism, 14 of his photographs are studied. We conclude that Bresson's work carries an underlying strain between a geometry-seeking, image-separating system on the one hand and a life-infusing, fusion-inducing system on the other.

Keywords: Henri Cartier-Bresson; fotografia; mitocrítica.





UM SOCRÁTICO

Pai do fotojornalismo, artista inato, genuíno, mestre da fotografia, original, influente, amado, talentoso são adjetivos frequentemente aplicados a Henri Cartier-Bresson. Sua maestria é afirmada de maneira unânime e recusada por ele próprio. “Quanto à fotografia, não entendo nada”, diz, segundo relato de Bonnefoy no prefácio do livro *Henri Cartier-Bresson* (BRESSION, 2009, p. 5). Estaria o fotógrafo alegando desconhecimento para ter o direito de não falar sobre o assunto e, assim, manter bem guardado o segredo de sua maestria? Seria ele demasiadamente modesto? Para compreender como tal assunção de ignorância é desmentida por suas manifestações, buscamos auxílio na teoria do imaginário de Durand (1997).¹ Conjecturamos que não se trata disso, e sim da atividade de uma imagem simbólica específica que deu a Bresson fôlego para se manter prodigioso durante uma vida toda de atividade fotográfica.

É flagrante o socratismo de Bresson; ao afirmar que pensa não saber certas coisas, abriga pensamentos relativos “a essas mesmas coisas que ele pensa não saber”, que são pensamentos verdadeiros e que “despertam nele como sonhos” (PLATÃO, 2001, p. 63). Malgrado a crítica de Durand (2000) ao dualismo de Sócrates – que só teria dois valores, *um* falso e *um* verdadeiro –, o trecho do diálogo platônico *Menon* a que nos referimos é citado em epígrafe à primeira edição brasileira de “As estruturas antropológicas do imaginário” e

condensa com felicidade o que o autor [Gilbert Durand] se propunha fazer: traçar um mapa do *imaginário* entendido como o conjunto de imagens *não gratuitas* e das relações de imagem que constituem o *capital inconsciente* e o *capital pensado* do ser humano” (COELHO, 1997) (grifos do autor).

¹ Autor francês que completa 90 anos em 2011. Sua teoria do imaginário, bem como a *mythodologie* dela derivada, ainda espera que lhe tiremos conseqüências.





Para Durand (2006), as capacidades cerebrais e a anatomia do homem são sempre as mesmas, desde Cro-Magnon, tendo havido mudanças nas suas ferramentas, no seu ambiente social, cultural, histórico. A existência de traços universais do espírito, postulada por Durand, abre caminho para a construção de um reservatório de equações e soluções para as questões humanas, plasmadas em *imagens* que se dinamizam entre as pulsões (aquilo que o homem carrega desde sempre) e as coerções (impostas pelo contexto histórico, social, cultural). Temos aí dois pontos fundamentais na teoria do imaginário durandiana: a) as imagens contêm seu sentido, por isso não são gratuitas, não são arbitrárias, não são mediadoras. Para melhor distingui-las das figurações, dos ícones, dos símbolos arbitrados, vamos chamá-las, aqui, de *imagens simbólicas*²; b) o segundo ponto se refere ao caráter sempre coletivo do imaginário. Não se pode falar de um imaginário individual, pois ele sempre é partícipe do universal.

Durand observou que as imagens simbólicas se ligam umas às outras por homologia, formando constelações. A afinidade entre as constelações leva-as a também se agruparem em diferentes regimes de imagem, que Durand (1997) nomeou *heróico*, *místico* e *dramático*. Como para seu mestre Bachelard, também para Durand a imaginação é material, nasce no corpo. Na raiz da organização de cada um desses regimes, Durand localizou gestos reflexológicos dominantes, ou seja, que inibem os demais reflexos quando estão presentes: o *postural*, associado ao regime heróico, o de *engolimento*, associado ao regime místico, e o *rítmico*, associado ao regime dramático.

O regime *heróico* abrigaria então imagens simbólicas admitidas pela dominante postural, pelo fato de o homem se colocar de pé, liberando as mãos, a vista, o ouvido. As mãos se erguem para distinguir (separar o bom do mau, julgar, abençoar, condenar) e

² Consideramos as imagens simbólicas como irmãs das imagens arquetípicas, míticas, estereotipadas e preconceituosas. Todas elas são gratuitas, todas elas contêm materialmente seu sentido, no dizer de Durand (2000). A diferença está na progressiva perda de pregnância simbólica, expressão que Durand toma emprestado de Cassirer (2000) para designar a fertilidade de uma imagem.





para lutar; a vista e o ouvido são êxtero-receptores, utilizados à distância, o que alimenta a lógica objetivante. Já o regime *místico* abrigaria as imagens simbólicas opostas, encorajadas pela dominante de engolimento, pela descida digestiva que leva ao calor e conforto visceral. Em vez de distinção, temos aqui a fusão mística, a miniaturização, a repetição e tudo o que se afina com a aproximação exigida pela sensorialidade exercida bem de perto: tato, olfato, gustação. O regime *dramático* seria composto por imagens simbólicas capazes de equilibrar os outros dois, tendo a tônica na coincidência dos opostos (*coincidentia oppositorum*) que não se resolvem apaziguadamente (como na síntese hegeliana), mas que mantêm suas arestas, equilibrando-se num permanente jogo de tensões. A sensorialidade aí é cinética, musical, rítmica, de modo que as imagens simbólicas terão raízes em arquétipos como o da cruz, da roda, da androginia, da árvore.

Sob a luz desses regimes, podemos fazer uma leitura mítica da autodeclarada ignorância de Bresson a respeito da fotografia. É claro que essa ignorância não correspondia a um fato porque, mesmo achando que não entendia nada de fotografias, Bresson produziu-as com excelência suficiente para fazer dele o único fotógrafo a constar no célebre *História da Arte* de Ernst Gombrich. Arriscamos, aqui, a imagem heróica da hipérbole que faz o homem exagerar o tamanho do monstro para melhor afiar suas armas e assim vencê-lo com facilidade. Que Sócrates estava sintonizado ao regime heróico das imagens não o duvidaria Durand; o socratismo de Bresson no que tange à fotografia dava-lhe o heroísmo necessário para continuar a busca da excelência.

DESMISTIFICAR PARA REMITIFICAR – O HERÓI GEÔMETRA

A genialidade de uns costuma despertar nos outros o desejo de esclarecimentos, a busca de fórmulas ocultas que, ao mesmo tempo, explicam e destroem o gênio da obra. Com esse fotógrafo francês não é diferente e se tornou comum afirmar seu purismo em relação à produção de fotografias. Bresson tinha quatro regras: a) nunca cortar as





fotografias na ampliação; b) sempre fotografar em preto-e-branco; c) nunca usar flash – somente a luz natural é admitida; d) não usar efeitos especiais nem na revelação nem na ampliação. Segundo Tassinari (2008, p. 21), essas regras não são “mania ou purismo. Antes, elas criam um sistema de hábitos seguro para o fotógrafo. São balizas que lhe permitem recortar rápido o mundo sem se inquietar com possibilidades demais”.

Sendo purismo ou simplesmente praticidade objetiva, as regras se sintonizam com princípios lógicos de exclusão, não contradição e identidade, os quais atuam plenamente no regime heróico do imaginário. O equipamento de Bresson também o ajudava a não se perder entre opções: era inseparável de sua câmera Leica, que tinha uma objetiva fixa de 50mm (considerada ‘normal’ por mais ou menos abarcar um ângulo de visão semelhante ao do olho humano), abertura de diafragma máxima de 3.5. Não tinha telêmetro para medir a distância até o assunto fotografado, nem fotômetro para fazer a leitura da luz. Para os fotógrafos conhecedores de todas as possibilidades técnicas, tal singeleza poderia representar uma limitação criativa; em Bresson, no entanto, este ascetismo foi a condição de possibilidade para atingir o virtuosismo do instantâneo fotográfico que é uma de suas marcas de autor, logo batizada de *instante decisivo*.

A noção de instante decisivo constitui, talvez, o mais freqüente ingrediente tributado à receita de Bresson. A expressão é título de um ensaio de 1952 em que Bresson define o que é fotografia: “... o reconhecimento simultâneo, numa fração de segundo, por um lado, da significação de um fato e, por outro, de uma organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem esse fato” (BRESSION, 2004, p. 29). Dessa extrema acurácia quanto ao momento de apertar o botão disparador do obturador de sua câmera resultaram fotografias com composições primorosas e de uma gama tonal³ surpreendente. Essas fotos se apresentam com uma unidade que preenche todo o espírito

³ Gama tonal é o número de tons de cinza que vão do preto ao branco; quanto maior a gama tonal de uma fotografia preto-e-branco, mais variadas são as nuances de cinza que ela apresenta.





quando nosso olhar as colhe. O que as anima, o que lhes dá alma? Um mito que vive nelas. Fazer a mitocrítica de uma obra é retirar-lhe o véu, descobrir-lhe os mitemas e, assim, desmistificá-la, mas também é reconduzir-lhe o mito, pois então ele é encontrado.

O *instante decisivo* exige o olhar atento, a campana, o gatilho rápido; a fotografia resulta da caçada, ela é feita na hora exata em que a presa não tem mais para onde escapar; o obturador descobre o interior da câmera e a cena ali adentra para nunca mais se libertar. A comparação da caçada com o ato fotográfico, em Bresson, é fundante: segundo Assouline (2008), foi durante sua viagem à África Ocidental francesa, quando ele decidiu se embrenhar nas florestas da Costa do Marfim e viver de caça, no início de 1930, que começou a fotografar. Secava a carne das caças e a vendia na aldeia mais próxima. Quando não estava caçando, fotografava. O equipamento era precário, de segunda mão. A tampa da objetiva fazia as vezes de obturador. Os negativos dessa época foram prejudicados pelo mofo e limo da máquina e as cenas fotografadas mostrariam pessoas e grupos junto ao cais e ao rio, sendo cenas dispersas e não reportagens (Assouline, 2008). Considerando-se, no entanto, o gesto fotográfico, podemos observar neste momento inaugural qualidades que acompanhariam toda a expressão fotográfica de Bresson, como o interesse humano e a despreocupação com requintes tecnológicos.

Barros (2009) mostra que a dominante postural e o regime diurno de imagens, dominado pela visão, orientam o gesto fotográfico. Isso não significaria que as figurações resultantes necessariamente seriam também afiliadas ao mesmo regime diurno, mas uma rápida leitura de *O instante decisivo* confirma facilmente a preponderância desse regime do imaginário em Bresson. Por exemplo:

Numa reportagem fotográfica, a gente vem *contar* os lances, um pouco como um *árbitro*, e chega *fatalmente* como intruso. Então, é preciso abordar o tema a *passos de lobo*, mesmo em se tratando de uma natureza morta. É preciso aproximar-se *sigilosamente* como um gato, mas ter o *olhar agudo*. Nada de atropelos; *não se fustiga a água antes de pescar* (BRESSION, 2004, p. 19) (grifos nossos).





É sensível a imagem simbólica da separação: o fotógrafo é um caçador que, para não afugentar sua presa, tem de agir cautelosamente. A cautela e a discrição não se ligam ao recolhimento místico e sim à eficácia da ação heróica, que tem de ser concentrada, plena de autocontrole. O árbitro está ali não apenas para contar os lances do jogo, mas também para julgar o melhor momento de se disparar o obturador. A arma heróica, materializada na máquina fotográfica, extensão do próprio olho – é, aqui, o arquétipo substantivo que determina o não vínculo, a distância do sujeito-fotógrafo (sempre um *intruso*) sobre o objeto-cena.

No caso de Bresson, muitos elementos formais das fotografias também viriam confirmar esse regime heróico. Diz-se normalmente que fotografar é desenhar com a luz, e que a luz é tudo em uma fotografia. No entanto, Bresson, segundo Assouline (2008), era obcecado pela composição, bem mais do que com a própria luz, embora o uso quase exclusivo do preto-e-branco tenha sido também justificado por mostrar melhor as nuances sutis da luz. Uma coerção histórica poderia ser evocada para compreender isso: a iniciação, muito cedo, do fotógrafo na pintura, pela mão de um tio, e, mais tarde, pelo pintor André Lhote, do qual teria adquirido a obsessão pela geometria (Assouline, 2008). Isso explicaria as composições primorosas de Bresson, que teria já automatizado a busca do equilíbrio geométrico quando começou a fotografar.

De todo modo, a preocupação com a composição de Bresson resolve-se com a geometrização da cena que é, ao final das contas, uma das estruturas do mesmo regime heróico. Para Durand (1997), o simbolismo derivado do arquétipo da luz tem na sua constelação um olhar distintivo, que separa o joio do trigo, trabalho ao qual se junta a funcionalidade da espada que se ergue tanto para a luta quanto para a justa separação / distribuição. A simetria e a geometria têm aí seu reino e encontraram nas fotografias de Bresson um veículo.





DESMISTIFICAR PARA REMITIFICAR – O TERNO REPETIDOR

Porém, a imagem da busca de ordem no caos empreendida por Bresson se traduz também em qualidades que são afiliadas ao regime místico do imaginário, aquele regime que tem estruturas opostas às do heróico. Se neste último a geometrização faz par com o gigantismo, naquele teremos a miniaturização e a repetição. À tendência heterogeneizante do regime heróico, com sua vocação para a separação advinda do julgamento, responde a tendência homogeneizante do regime místico, que tudo quer fundir. Postulamos que o esforço geometrizarante imposto pelo herói apolíneo dentro de Bresson terá seu contraponto na repetição mística, clamada por um Dionísio mal disfarçado que também se encarnava no fotógrafo. A simetria perseguida pelo fotógrafo pode desaguar em repetição viscosa de elementos que, em vez de produzir uma imagem simbólica disjunta, traz a adesividade do todo. Observemos a recorrência disso nas quatro fotografias abaixo:



Figura 1:
Henri Cartier-Bresson, Chambord, France
(1952) ©Magnum Photos



Figura 2 :
Henri Cartier-Bresson, Vale do Loire, France (1960).
©Magnum Photos





Figura 3:
Henri Cartier-Bresson, México,
(1962). ©Magnum Photos



Figura 4:
Henri Cartier-Bresson,
Cremações e lavagem de
roupa, Ahmedabad, (1967).
©Magnum Photos



Figura 5:
Henri Cartier-Bresson, Praça
Coberta de Simiane (1970).
©Magnum Photos

Nas duas primeiras fotografias, a água serve de fundo para os desenhos formados por uma profusão de galhos, juncos, cipós que recobre toda a cena. Nas três fotografias da segunda linha, os personagens se espalham instituindo a coesão interna até os bordos do quadro. Microcosmos se instauram pela repetição e ligação entre os elementos e esta parece ser uma busca de Bresson independente de suas tomadas enquadrarem apenas natureza, natureza e homem, independente de serem feitas ao ar livre ou em ambientes fechados.

Em se tratando de mitocrítica, há de se tomar cuidado com a homologia das imagens simbólicas. Podemos ver a repetição no seguinte grupo de fotografias de Bresson:





Figura 6:
Henri Cartier-Bresson, Barrio
Barcelona, Espanha,
(1933). ©Magnum Photos

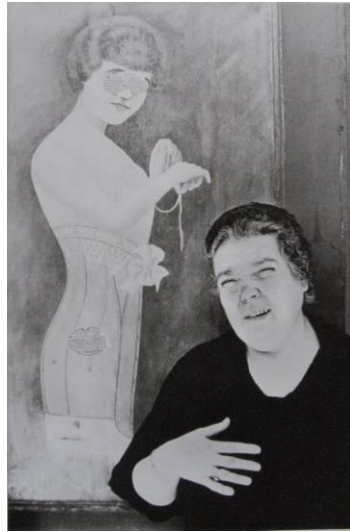


Figura 7:
Henri Cartier-Bresson, Córdoba,
Espanha (1933).
©Magnum Photos



Figura 8:
Henri Cartier-Bresson, Atenas, Grécia,
(1953). ©Magnum Photos

Os personagens do plano do fundo parecem imitar o gesto dos personagens do primeiro plano, como se existisse um espelho por trás de tudo. Essa repetição se calca na multiplicação especular; o olhar imediatamente *distingue* a figura de seu reflexo e a repetição serve aí à separação entre um e outro. Caso diferente ocorre neste grupo de fotografias:



Figura 9 :
Henri Cartier-Bresson, Madri
(1933). ©Magnum Photos



Figura 10 :
Henri Cartier-Bresson, Museu,
Nápoles (1963).
©Magnum Photos

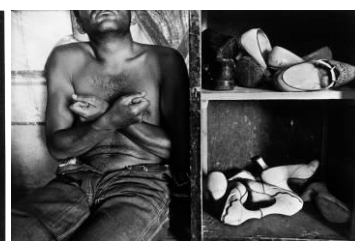


Figura 11 :
Henri Cartier-Bresson, México,
(1934). ©Magnum Photos





A simetria se apresenta, como sempre em Bresson: os cantos inferiores da cena são ocupados, cada um, por dois meninos, tomados em meio corpo e olhando, ambos, para o centro do quadro. A posição desses dois personagens é tal que descobre os personagens dos demais planos, distribuídos de modo a se ver seus rostos; a perspectiva por redução de escala coloca o corpo inteiro do adulto de chapéu que atravessa a cena ao fundo em tamanho menor do que o meio corpo dos meninos. Podemos reconstituir a campana de Bresson nesta tomada, esperando o instante justo para apertar o botão disparador. Este instante justo parece ter se apresentado quando o menino do primeiro plano à esquerda moveu sua cabeça, entrando em simetria com a posição da cabeça do companheiro à sua frente. Esse movimento é flagrado pelo borrado perceptível na figura desse menino da esquerda.

A repetição, nesta fotografia, tende, ao contrário daquelas vistas anteriormente, a um esforço homogeneizante. Observe-se que as cabeças dos meninos em primeiro plano parecem ser replicadas pelas diminutas janelas no paredão que toma conta do fundo. Pode-se argumentar que se trata ainda de geometria, posto haver aí quadrados (as janelinhas) e círculos (as cabeças). Postulamos, porém, que essa geometrização é secundária em relação ao efeito de fusão entre os elementos da cena: meninos e paredão fazem parte de um só universo, as formas de uns sendo amparadas pelas do outro.

Na segunda fotografia, a escuridão da cena submerge os personagens, que estão todos em relação uns com os outros. As estátuas têm uma animação tal que parecem se dirigir aos dois espectadores, olhando do que sendo olhadas. Observa-se a integração promovida pelos jogos de olhares entre os quatro personagens e tornada definitiva pela noite agregadora, que elimina os limites entre uns e outros.

O mesmo aspecto fusional se observa na terceira fotografia. Talvez aos olhos do geômetra salte primeiro a divisão do quadro em dois retângulos e um quadrado. Talvez o retângulo do canto superior direito sirva somente para construir a simetria da cena. Mas não estão as mãos em cruz do personagem repetidas na disposição dos sapatos femininos





no canto inferior direito? Não temos o espelho que separa o aqui e o alhures, e sim um cadinho, dado pela escuridão que funde os elementos, reforçado pela similitude entre o gesto do corpo do homem e dos objetos inanimados que se aninham nos escaninhos a seu lado.

Nessas e em grande parte das fotografias de Bresson, um elemento temático recorrente vem reforçar a presença do regime místico das imagens: banal, o cotidiano, o ramerrão. A impressão de um caráter poético ao dia-a-dia, a evidência do vitalismo do homem comum aparecem com frequência nas suas fotografias mais conhecidas. É Dionísio afirmando a vida do amor na morte do cemitério, fazendo a festa no prosaísmo de um piquenique e de um banho de rio:



Figura 12:
Henri Cartier-Bresson, Às
margens do Marne
(1938). ©Magnum Photos



Figura 13:
Henri Cartier-Bresson, New-
Castle-on-Tyne, Inglaterra
(1978). ©Magnum Photos



Figura 14:
Henri Cartier-Bresson, Rio Sena,
France (1936). ©Magnum Photos

É notável no grupo de fotografias acima o ponto de vista do fotógrafo, que observa a cena à socapa e a apanha pelas costas, sem ser notado pelas personagens. Sim, o *instante decisivo* está presente: um segundo antes ou um segundo depois, talvez o olhar de um dos personagens da primeira fotografia teria se voltado para outro lado, talvez a moça que sobreergueu o corpo para beijar o namorado desistisse do beijo e se esparramasse desgraciosamente no chão, talvez uma das moças de pé dentro do rio se lançasse a nado, desfazendo a simetria com a dupla deitada na grama. Apolo ditou a





composição perfeita, Dionísio escolheu o tema: há união pelas tripas na refeição partilhada, na conjunção carnal, na entrega preguiçosa dos corpos à terra e à água.

4. TENSÃO

Em Bresson, a lógica da distinção se tensiona, pois, com o mito da conjunção, Durand ensina que a mitocrítica deve ser feita procurando-se as metáfora obsessivas e os mitemas da obra. O mitema que acaba de mobilizar nossa atenção é a própria repetição, a multiplicação que a fotografia promove, que se apresenta no nível da sintaxe, da organização dos elementos dentro do quadro. Um amálgama entre forma e significado surge do mitema da repetição, constituindo a imagem simbólica propriamente dita. O significado não está em um além interpretativo; ele se apresenta como imagem simbólica desde, é claro, que o leitor adicione à contemplação o *sentido vivido*, ou seja, a sua experiência. Sem este ingrediente, a imagem simbólica não se manifesta e permanece-se no reino dos signos, onde a fotografia diante de nós não passa de uma intermediária entre um significante e um significado.

O mito repete porque não demonstra; daí a necessidade de a mitocrítica buscar o mitema de uma obra para descobrir seu mito. O sobrevoo feito sobre Bresson mostrou-nos que são recorrentes em suas fotografias as imagens simbólicas da geometrização e da repetição; da separação e da fusão. Elas não se resolvem em um *complexio oppositorum*, não se sintonizam ao regime dramático de imagens. O imaginário não atinge seu equilíbrio pela *liga*, e sim pela alternância entre o arrebatamento heróico e o encolhimento místico. Podemos ouvir a sístole-diástole de um coração que pulsa na obra de Bresson.





REFERÊNCIAS

ASSOULINE, Pierre. **Henri Cartier-Bresson, o olhar do século**. Porto Alegre: L&PM, 2008.

BARROS, A. T. M. P. A permeabilidade da fotografia ao imaginário. **revista Fronteiras – estudos midiáticos**. 11(3):185-191, setembro/dezembro 2009. (Consultado em 01/06/2011: <http://www.frenteiras.unisinos.br/pdf/77.pdf>)

CARTIER-BRESSON, Henri. **Henri-Cartier Bresson: fotógrafo**. São Paulo : Cosac Naify, 2009. _____. O instante decisivo. IN: **O imaginário segundo a natureza**. Barcelona : Gustavo Gili, 2004. p. 15-37

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. São Paulo, Perspectiva, 2000.

COELHO, Teixeira. Um mapa do imaginário. **Revista Cult**, n. 3, outubro de 1997. P. 12 e 13.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa, Edições 70, 2000.

_____. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. São Paulo, Martins Fontes, 1997.

_____. Le retour des dieux. **Nouvelles cles**. 2006. Disponível em <http://www.cles.com/entretiens/article/le-retour-des-dieux>. Consultada em 20 de junho de 2011.

_____. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro, DIFEL, 1998.

MAMMI, Lorenzo & SCHWARCZ, Lilian Moritz (Org.). **8x fotografias: ensaios**. São Paulo : Cia. Das Letras, 2008.

PLATÃO. **Menon/Platão**. Rio de Janeiro : Ed. PUC-Rio; São Paulo : Ed. Loyola, 2011.

