

Henri Cartier-Bresson

*O instante radiante*  
Alberto Tassinari

*Para Nuno Ramos*

Parte significativa da obra de Henri Cartier-Bresson pode ser interpretada pela união que ele promoveu de dois recursos estéticos inovadores das primeiras décadas do século XX: o instantâneo fotográfico e a colagem pictórica. Embora a expressão "instante decisivo" tenha se tornado a divisa de sua obra, o instantâneo foi apenas o meio que Cartier-Bresson empregou para obter suas fotografias. O que elas buscavam, e tantas vezes encontraram, era o feliz cruzamento no mundo de dois ou mais acontecimentos similares e independentes um do outro. É pela junção desses acontecimentos independentes que a fotografia se mostra e pode ser vista como uma colagem. E visto que são captados de maneira rápida pela técnica do instantâneo fotográfico, os procedimentos da colagem e do instantâneo se encontram conjugados. Mas se a independência dos acontecimentos responde, em grande parte, pelo aspecto de colagem que as fotografias adquirem, já a similaridade entre eles movimentada rapidamente o olhar do espectador entre um acontecimento e outro. Surge assim, no interior da fotografia, um instante por ela simbolizado e diferente do instante em que a fotografia foi tirada. Esse instante interno, que necessita da técnica do instantâneo, mas não é ele mesmo o instante técnico do disparo fotográfico, é parte fundamental de uma linguagem que Cartier-Bresson formulou para a fotografia. Uma linguagem que não apenas se vale do instantâneo, mas que também o significa. E dado que o significa pela rápida relação entre similaridades que provoca no olhar do espectador, instantaneidade e semelhanças visuais - entre seres, pessoas e coisas no mundo - formam arranjos os mais variados e surpreendentes numa das poéticas artísticas mais plenas do século XX. A fórmula de Charles Baudelaire para o artista moderno, a da apreensão do eterno no efêmero, se encaixa como uma luva na poética de Cartier-Bresson. O instante que cada uma de suas fotografias eterniza não é o simples instante do clique da câmera, mas um instante grafado na própria fotografia, que dela não se desgruda, e que estabelece correspondências de toda sorte entre diferentes aspectos do mundo.

Uma obra assim tão fecunda não surge, porém, apenas da inventividade de um artista. Em 1931 e 1932, por volta dos 25 anos, Cartier-Bresson realiza algumas de suas mais notáveis fotografias. Aquele que se tornará, para muitos, o mais importante fotógrafo de seu tempo, ainda muito jovem já é um artista completo. Mas são seus estudos de pintura com André Lothe, a aproximação com os surrealistas, a extraordinária tradição da literatura francesa, enfim, a vitalidade da cultura parisiense de então, que o preparam para um encontro único com as novas câmeras fotográficas de registro rápido e de fácil manuseio que começam a surgir em meados dos anos 20. Dessas, a Leica é a mais representativa. Cartier-Bresson dirá mais tarde que ela é uma extensão de seus olhos. Olhos que a história da pintura, em especial a mais recente, já havia formado. E nos quais caberá ao surrealismo dar o último retoque ao apontar a inventividade da própria vida para quem souber dela se aproximar. Para Cartier-Bresson, essa aproximação será a mais direta possível. A Leica prolongará seu olhar, será quase seu próprio olhar, porque ver era uma arte que ele já possuía. Entretanto, entre o olhar e o "quase olhar" da

câmera há uma diferença. E essa diferença Cartier-Bresson dominará como poucos. Se, simplificando muito, a cultura francesa, por um lado, formou seu olhar, a técnica do instantâneo fotográfico, por outro, o transformou. Não vemos o mundo em preto-e-branco e muito menos enquadrado dentro de contornos retangulares. Jogar com a arte de ver e a arte de ver através da câmera será algo que Cartier-Bresson exercitará através de mais de quinhentas reportagens para as mais diversas revistas entre as décadas de 30 e 70. Uma obra que nasceu plena em inícios dos anos 30 será testada e se confirmará pelos quase cinquenta anos que se seguirão. Mas mesmo depois da diminuição de sua atividade como fotógrafo, em fins dos anos 70, Cartier-Bresson não aposenta de todo a câmera. Há fotografias extraordinárias feitas nas duas décadas seguintes, quando seu principal interesse passa a ser o desenho. Com sua morte, em 3 de agosto de 2004, pouco antes de completar 96 anos, desaparece também um tipo de fotografia, o do instantâneo em preto-e-branco, do qual Cartier-Bresson é o mais acabado representante. A análise de um exemplo, entrecortada de alguns argumentos, talvez consiga revelar certos pontos dessa que foi uma das mais longas, coesas e vitais trajetórias artísticas do século.

## I

Na fotografia realizada por Cartier-Bresson na pequena cidade mediterrânea de Hyères, em 1932, o ciclista, quase uma sombra, tem o aspecto de uma aparição. Espécie de decalque, como que rabiscado, soma-se ao espaço como uma figura destacável, independente. Mas boa parte do espaço que o circunda também é dele separável. Sobretudo pelo modo como o espaço é mostrado na fotografia. Se o ciclista tem algo de um espectro diminuto e esgarçado, também o assombro de uma escada gigantesca desempenha o papel da estranheza na fotografia. Ao inclinar-se no sentido do chão, a câmera pegou o ciclista na parte superior esquerda do quadro, mas também transfigurou a escada num ser desproporcional. Ao lado de uma escada algo fantasmagórica, não é apenas o ciclista que dá ares de colagem à fotografia. Nada parece mesmo ter obrigado a figura da escada a ocupar mais da metade do espaço do enquadramento para que o ciclista fosse captado. Entretanto, é assim que ela se mostra como um momento forte de uma das séries de acontecimentos provocados pela inclinação da câmera. Série que encontra uma outra: a da passagem do ciclista pela rua. E da qual também apenas um momento, ainda que trêmulo, é retido. E se assim o ciclista aparece como um acréscimo na fotografia, também a escada exhibe-se igualmente acrescentada em seu exagero. Embora a fotografia seja um instantâneo, não é um único instante que nela surge, mas dois momentos fortes: o do ciclista e o da escada. O olhar não passa de um a outro continuamente, mas por um salto. Daí ser possível falar de uma colagem. O olhar não vê os momentos conjuntamente, mas um ao lado do outro, através de um intervalo rápido. A técnica do instantâneo teria gerado, assim, sua dissolução numa proliferação de instantes. No entanto, é graças ao instantâneo que os dois momentos ou instantes se cruzaram na imagem. Graças ao instantâneo porque, sem ele, as formas cônicas da escada e a passagem do ciclista não poderiam ser registradas com a agilidade e a prontidão exigidas do fotógrafo. Ele perderia a imagem que antevê se o instantâneo não lhe proporcionasse versatilidade e velocidade. O instantâneo, como meio, encontra assim seu objetivo: a fixação rápida e conjunta de momentos de séries independentes de acontecimentos.

O encontro dos dois momentos na fotografia de Hyères não é, porém, um encontro de eventos arbitrários. Embora diferentes e independentes, Cartier-Bresson os conecta por similaridades. Essas não apenas tornam comunicáveis as coisas e os seres no mundo

como atraem a passagem do olhar entre um momento e outro. Os aspectos circulares que são afins à figura do ciclista - o meio-fio da curva que descreve, os arredondamentos de sua postura e, sobretudo, as rodas da bicicleta - repetem as circularidades da escada: seu centro redondo, as curvas e o leque do assentamento dos degraus, os trechos circulares dos corrimãos, cujo apoio, por sua vez, se assemelha aos raios de rodas de bicicletas embaralhados pelo giro rápido na imagem do ciclista. Mas se a repetição dos aspectos circulares do ciclista e da escada os aproxima, essa aproximação não abole o caráter independente dos dois momentos e o intervalo que o olhar tem que percorrer para associá-los. Ocorre, assim, uma instantaneidade na fotografia que não é idêntica aos centésimos de segundo em que foi tirada. O olhar humano não vê com essa rapidez. Ampliada a fotografia, o olhar pode ganhar, no máximo, a rapidez que é sua, não a da câmera fotográfica. E essa rapidez é a da passagem rápida entre os momentos similares com a qual a fotografia impregna o olhar. O instante, numa fotografia de Cartier-Bresson, não é, então, o instante em que o filme ficou exposto à luz, mas a fixação de momentos independentes e similares rapidamente relacionáveis.

Se os momentos fortes numa fotografia de Cartier-Bresson, embora similares, são distintos e destacáveis, só é possível falar em simultaneidade dos momentos contrariando o pensamento habitual sobre o tempo e o espaço. A passagem do olhar entre os aspectos circulares que rondam o ciclista e a escada, ainda que muito rápida, marca um intervalo de tempo que não permite afirmar que as partes do espaço sejam simultâneas entre si num mesmo instante. A simultaneidade, nas fotografias de Cartier-Bresson, não é uma qualidade geométrica do espaço anterior à realização da fotografia. É por meio das similaridades que a simultaneidade ganha um diagrama. Não se trata, assim, apenas da noção abstrata de que tudo é simultâneo num mesmo espaço. Quando a fotografia é vista, o olhar salta entre os similares. Essa descontinuidade, típica de uma colagem, também põe em destaque uma simultaneidade que tem que atravessar o tempo, ainda que de uma maneira rápida. É uma simultaneidade, assim, que depende da velocidade de comunicação entre os eventos considerados simultâneos. E por mais rápido que seja o olhar, ele se percebe vendo a escada e o ciclista alternadamente. Não vê os dois juntos, mas no começo ou no fim de um intervalo.

Compreender o instante como um intervalo não é a maneira costumeira de pensá-lo. Não existe, porém, algo como o instante em si mesmo, independente da condição em que é experimentado e da linguagem na qual é expresso. É pela linguagem geométrica da física que nos habituamos a pensar o instante. Nela, um instante é um ponto numa reta que representa o tempo. E a física e nossas experiências cotidianas não parecem aqui se opor. Mas basta considerar que só podemos pensar, nunca experimentar, o instante como um ponto - algo tão pequeno que se aproxima de um zero de tempo - para se dar conta de que o instante pensado não corresponde exatamente ao instante vivido. Para a experiência humana, o instante é algo rápido, mas jamais um ponto sem dimensão. Esse pode ser pensado, mas não experimentado. Um presente rápido talvez seja a melhor maneira de expressar o instante na experiência humana. O presente, porém, tanto segura uma porção de passado quanto se projeta para o futuro. Por menos que as dimensões - passado, presente e futuro - dessa figura tríplice do tempo vivido durem, elas jamais se assemelharão a um ponto. O repentino, o súbito, e outras palavras que sirvam à descrição de um instante para a experiência humana, nunca abolem a repartição tríplice do tempo. Se algo parece vir do futuro, e muito rápido, nunca é tão rápido a ponto de abolir de todo a distinção entre o presente que passa e o futuro que chega.

Experimentado ou pensado, o instante existe numa linguagem que expresse o seu

pensamento ou numa linguagem em que se deixe transpor para interpretar a experiência humana. E dado que as linguagens não são apenas a língua falada ou a língua escrita, a linguagem não verbal da fotografia também pode expressar o instante. O feito admirável de Cartier-Bresson foi encontrar uma linguagem fotográfica para o instante: um modo de diagramá-lo fotograficamente como uma ida rápida do olhar de um momento a outro momento similar numa fotografia. Nisso se aproxima bem mais do que é repentino e súbito em nossa experiência do que o pensamento e a expressão do tempo como um ponto. O instante, nas fotografias de Cartier-Bresson, é uma irradiação rápida de uma região do espaço a outra. A fotografia significa, então, entre tantas coisas, também a sua instantaneidade. Diversa, porém, do instante em que o filme ficou exposto à luz. O instantâneo, em Cartier-Bresson, ocorre duas vezes: quando a fotografia é tirada e, depois de revelada e ampliada, quando a fotografia o expressa por meio de uma conexão rápida do olhar entre momentos similares. A técnica do instantâneo fotográfico é apenas o meio empregado para atingir um objetivo simbólico: a expressão do instante, no interior da própria fotografia, como uma surpresa para o olhar.

A síntese do instantâneo com a colagem realizada por Cartier-Bresson ganha em clareza se comparada também com a pintura ou, ainda, com dois tipos de pintura: a naturalista, onde reina o instante, e a moderna, onde a colagem é tantas vezes a operação principal. Que Cartier-Bresson tenha juntado ambas é algo que talvez se deva à sua formação inicial de pintor, mas, sobretudo, também a uma poética só sua e que ele nunca abandonou nos mais de setenta anos de atividade como fotógrafo, desde meados da década de 20. Diferentemente de um instantâneo fotográfico, porém, as colagens modernas só possuem da perspectiva um resquício: um fundo óptico raso que recebe formas as mais diversas.

Não há simbolização de um instante nas colagens, pois, sem uma perspectiva demarcada, o espaço se transforma num lugar de reunião de partes heterogêneas. E essas dispersam a pintura em vários momentos. Mesmo quando a similaridade é uma instância importante numa colagem, a passagem do olhar de uma parte a outra da pintura é mais lenta do que numa fotografia de Cartier-Bresson. A heterogeneidade do espaço da colagem impede um olhar veloz que teria que ignorar a inércia própria de cada elemento cravado em seu espaço.

Nas fotografias de Cartier-Bresson, ao contrário das colagens pictóricas, o espaço é homogêneo. Além de homogêneo, é perspectivo. E o olhar corre mais rápido num espaço com pontos de fuga. E se as diferenças no seu interior são de valores, não de cores, corre mais fácil ainda. A perspectiva embutida na própria técnica fotográfica não é, assim, um empecilho para as colagens de Cartier-Bresson. É graças à perspectiva, ao contrário, que uma série de eventos pode adentrar sem dificuldade o espaço sem alterá-lo muito. A alteração que sobrevém é então muito menos espacial do que estética. Já o espaço de uma colagem, na sua heterogeneidade, tem a figura que cada um dos elementos distintos contribui para formar. Não há uma perspectiva a construir e a suportar cada um dos elementos, mas as operações singulares que cada colagem põe em jogo. O tempo, numa colagem, é uma junção de instantes à medida que cada colagem vai sendo realizada. Nunca é, porém, uma junção rápida de momentos num espaço perspectivo e homogêneo.

Dado que o instantâneo deflagra um instante e, no caso de Cartier-Bresson, o multiplica em dois ou mais momentos fortes, seria com o naturalismo que suas fotografias se assemelhariam.

De fato, tanto o instantâneo quanto a pintura naturalista exibem espaços perspectivos semelhantes ao da visão natural. E há mesmo pinturas naturalistas, em especial pinturas barrocas, nas quais o instante que resume todas as ações e coisas num mesmo espaço

não deixa também de armar um jogo entre atitudes diferenciadas. E visto que o espaço perspectivo do instantâneo é um espaço homogêneo como o da pintura naturalista, entre esta e o instantâneo não haveria diferenças. A perspectiva obtida pela câmera fotográfica, porém, não possui estilo. Ela é maquinal, automática. Dois fotógrafos com a mesma marca e tipo de câmera e lente - e também com a mesma marca e tipo de filme, com regulagens iguais de foco, de tempo de exposição à luz e de abertura da lente - diante do mesmo motivo igualmente enquadrado só poderão tirar fotografias iguais. Já dois pintores frente à mesma cena nunca produzirão a mesma imagem. A perspectiva de cada pintor não é universal, mas apenas sua, e transporta o estilo do pintor para cada poro da pintura. Enquanto dá perspectiva ao espaço, o pintor dá perspectiva também aos seres, às ações, às coisas. E a todos envolve no seu estilo. Já o estilo ou a poética de um fotógrafo só depende da perspectiva no momento em que escolhe a câmera, a lente, o filme e as regulagens que empregará. São escolhas anteriores, entretanto, à captura do motivo. Se só o motivo as justifica, o motivo independe da perspectiva da câmera até a fotografia ser tirada. Na fotografia, a técnica e o motivo mantêm uma relação de exterioridade. Só se acoplam na ocasião da exposição do filme à luz. Juntam-se apenas quando o disparador é acionado. Numa pintura naturalista, ao contrário, a relação entre a técnica e o motivo é intrínseca. Cada passo técnico é também artístico. O pintor naturalista tem que fabricar, pacientemente, um mundo a ser visto através de uma tela. O fotógrafo, bem ou mal, apenas registra seu motivo.

O encanto da técnica fotográfica, em especial do instantâneo fotográfico, é que ela joga o fotógrafo face a face com seu motivo, de cara com o mundo. No caso do instantâneo, os movimentos da câmera e os do motivo traçam as mais diversas trajetórias até o disparo final. Linhas de eventos distintos e similares que se aprontam para um encontro nem precisam ser imaginadas. Não há mesmo tempo para a imaginação. O fotógrafo pega num só golpe a luz dos acontecimentos e a tudo junta na superfície do filme. E é por gravar de uma só vez a superfície do filme que a colagem se torna possível num espaço perspectivo de um instantâneo fotográfico. Se há descontinuidades no motivo visto através da câmera, a superfície do filme as acolherá assim como a tela do pintor moderno recebe elementos heterogêneos. Se as descontinuidades do motivo são de séries de eventos similares, como nas fotografias de Cartier-Bresson, a superfície do filme novamente se manterá íntegra e portadora de uma perspectiva de um espaço homogêneo. Nada a rompe porque apenas a luz a toca. Os jogos de descontinuidade e similaridades das fotografias de Cartier-Bresson não germinam, assim, de outra parte a não ser do próprio mundo. E tudo se passa tão rápido, e por meio da câmera de tal modo automática e impessoal, que o fotógrafo quase não teria participação na fotografia. Esse ciclista congelado, estático como a escada que o cerca, ou essa escada também movente, agitada pelo movimento do ciclista que a circunda, essa conjunção de repouso e velocidade, de inércia e dinamismo, parece vir, assim, inteiramente do mundo. E é dele mesmo que vem. O preconceito, até hoje vigente, contra a fotografia como arte reside nesse papel excessivo que o registro do mundo nela ocupa. Mas não seria o caso, inversamente, de transformar o preconceito em elogio? Renovar as figuras banais e habituais do mundo encontrando nelas uma vitalidade insuspeitada, e com a ajuda da perspectiva sem alma e sem corpo da câmera fotográfica, não é um feito igualmente tão espetacular quanto ter um estilo pictórico que constrói um mundo? Cartier-Bresson junta na superfície do filme uma heterogeneidade que é a do próprio mundo. Encontra similaridades na heterogeneidade. Expressa uma instantaneidade que só a fotografia pode expressar. Registra aspectos variados e relacionáveis do mundo. Não subverte, assim, os pressupostos do realismo fotográfico? Estamos diante de um ciclista que não é só um ciclista. De uma escada que não é só uma escada. Nada é tão parecido com o

o mundo e nada é também tão assemelhado a uma poesia do mundo, insuspeitada, súbita,  
e que só ao clique do fotógrafo é dado captar.

---