

Fotografia, representação e cultura visual sobre a América Latina: Sebastião Salgado, Pierre Verger, Cartier-Bresson e Manuel Álvarez Bravo

Representations of Latin America in photography and visual culture:
Sebastião Salgado, Pierre Verger, Cartier-Bresson and Manuel Álvarez Bravo

Sergio Luiz Pereira da SILVA *

Resumo: este trabalho faz uma discussão sobre a retratação fotográfica de uma *latinoamericanidade*, a partir da fotografia social produzida sobre essa sociedade. Com isso, buscamos analisar criticamente esse modelo estético de *latinoamericanidade* construída visualmente como um discurso de representação a partir da identificação e reconhecimento da diferença estética e documental de um conjunto de fotógrafos como Sebastião Salgado, Cartier-Bresson, Pierre Verger e Manuel Álvarez Bravo, que a partir de suas lentes objetivaram retratar as singularidades identitárias da América Latina. Buscamos realizar uma análise das estéticas fotográficas demonstrando as representações e os limites presentes nos trabalhos de tais fotógrafos.

Palavras-chave: Cartier-Bresson; cultura Visual; estética latino-americana; Manuel Álvarez Bravo; Pierre Verger; Sebastião Salgado.

Abstract: this paper discusses social photographic depictions of Latin American society. It offers a critical engagement with the aesthetics of the concept of "latinamericanity" — a model of visual representation that emerged from aesthetic and documentary practices and preoccupations of a group of photographers which includes Sebastião Salgado, Cartier-Bresson, Pierre Verger and Manuel Álvarez Bravo. Through their lens, these photographers aim to portray the singularity of Latin-American identity. Through an analysis of the aesthetic aspects of the photographers' work, the paper aims to show the limits of their representation of the region.

Keywords: Cartier-Bresson; Latin American aesthetic; Manuel Álvarez Bravo; Pierre Verger; Sebastião Salgado; visual culture.

1 Fotografia: representação e interpretação.

A imagem nos dias atuais constitui-se em um processo de realidade, sobre o qual institui um certo tom de verdade, ou mais especificamente, um ideal imagético de verdade. Segundo Jameson (2004) "transformar os outros em coisas através do olhar passa a ser a fonte protopolítica da dominação, que se supera desenvolvendo o olhar" (p. 129). Imagens são a coisificação representacional da realidade, que opera em uma lógica estética, a partir da qual o significado da realidade é amplamente submetido ao consumo. Perguntamos, então, sobre o significado

* Sociólogo, fotógrafo e doutor em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC, Brasil). Professor do Departamento de Ciências Sociais e coordenador da linha de pesquisa Estudos Culturais e Comunicação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO, Brasil). Currículo: <http://lattes.cnpq.br/0404743472023277> ; e-mail: slps2@uol.com.br

imagético que as sociedades têm quando representadas dentro de um panorama fotográfico pós-convencional e globalizado, como o que vivemos.

A sociedade é coisificada e algumas vezes pasteurizada como algo uniforme, como se suas diferenças e singularidades internas desaparecessem ou nunca houvessem existido. A representação das coisas pode produzir e reproduzir uma identidade uniforme. Muitas vezes ofusca as diferenças nela presente e com isso pode ser conveniente a constituição de um discurso dominante, como o na publicidade. Esse tipo de discurso reforça a sobrevalorização da imagem sobre a própria coisa que ela representa, o que nos auxilia a pôr em questão o valor documental que uma fotografia pode ter. Assim, cabe questionar a suposta função documental da fotografia, como se esse fosse seu princípio e seu propósito. A fotografia é, basicamente, uma arte-meio, como afirmou Bourdieu (1979) e, por si só, não tem uma função de origem ou uma finalidade de retratar a realidade, como se isso estivesse inerente a sua natureza.

A fotografia se contextualiza como documento social, a partir de seus usos burocráticos, entenda-se com isso, a determinação de interesse institucional que é dado ao uso social da imagem fotográfica. Um exemplo bastante claro disso é o uso que se faz da fotografia como elemento essencial de memória e da função de inventário que esse artefato visual tem na institucionalização da memória social e coletiva das sociedades. Fotografia não é memória assim como a lembrança também não, o atributo e/ou função de memória que ela adquire, é fundado nos interesses contextualizados *a posteriori*, ou seja, atribuímos valores e adicionamos função social a fotografia.

O documento fotográfico, como artefato visual, tem se destacado como campo de representação de uma experiência imagética que ganha valor documental de verdade, na sociedade da imagem e da informação globalizada. Isso nos faz refletir sobre o horizonte de expectativa que isso gera na reprodução das imagens e seus significados. Partido desses argumentos iniciais e refletindo sociologicamente sobre a fotografia, vemos que o campo de representação desta se funda no valor social que o artefato fotográfico adquiriu nos últimos tempos. A fotografia parece ganhar *status* de fato social e de ação social — que são conceitos clássicos no campo da sociologia alemã e francesa — e também de memória — objeto de reflexão da filosofia francesa.

O advento da cultura fotográfica e sua sobrevalorização como cultura específica vem sendo cada vez mais viável porque estamos experimentando o advento da sociedade da informação no processo global, no qual a representação estética das coisas tem uma sobrevalorização sobre a própria coisa, assim como a representação da experiência avança brutalmente sobre a própria experiência. A perda da experiência, como nos afirmou Benjamin (1987), surge com o advento de uma cultura capitalista na qual o sujeito se coisifica no processo ideológico da sociedade de massa.

Segundo Jameson (2004), vivemos o momento da sociedade da imagem na qual os sujeitos estão expostos a milhares de projeções imagéticas, cotidianamente, e, a partir dessas, vivem e consomem cultura de maneira inusitada, dentro de um padrão de simulação de realidade.

[...] a ilusão de uma nova naturalidade surge quando já não há nenhuma distância com relação a cultura das imagens, quando já não podemos reconhecer a singularidade histórica ou a originalidade de nossa situação pós-moderna. [...] nossa situação é projetada para o passado. (Jameson, 2004, p. 135).

A referência da imagem na pós-modernidade é relativa ao simulacro; ou seja, a simulação da realidade, que se refere à sua representação e simbolização. Essa representação é uma espécie de recriação estética do real; ou seja, um real esteticamente aceitável.

Jacques Aumont (1993), apresenta uma distinção conceitual aos conceitos de representação, simbolização e signo, relativos a construção da imagem. Para ele, os três conceitos implicam em valores. Ao valor de representação, vê definido uma referência de coisa concreta, que objetivamente se liga a imagem; próximo ao conceito de denotação da imagem com o qual trabalha Barthes (1990). Porém, para Aumont (1993), a representação da imagem como referência tem (ou está) em um "nível de abstração inferior aos da própria imagem" (p. 78.) por estar objetivamente referente a essa. Quanto ao caráter simbólico da imagem, ele afirma que a imagem ganha um poder abstrato de referência; o simbolismo imagético confere "um nível de abstração superior aos das próprias imagens" (Aumont, 1993, p. 79). E por último, o autor define o valor sógnico das imagens, o qual se refere ao fato de a imagem possuir um conteúdo estético, sob o qual as características do significante de referência não estão visivelmente refletidas pela imagem. Esses três referentes conceituais — a representação, o simbolismo e a significação — determinam o poder de reconhecimento das imagens. Aumont (1993) afirma que: "Reconhecer alguma coisa em uma imagem é identificar, pelo menos em parte, o que nela é visto com alguma coisa que se vê ou se pode ver no real" (p. 82).

Afirmamos, com isso, que as propriedades do sistema visual criam um campo de significação do real dentro dos processos sociais. Vemos o que significamos, representamos e simbolizamos dentro do nosso processo cultural. Essa é a base do processo de reconhecimento visual cognitivo associada à cultura. Essa dimensão processual entre a imagem e ao que a ela está, direta ou indiretamente ligada, nos permite delinear o campo da cultura visual e seu processo ideológico e político, com o qual o poder da imagem adquire força nos contextos sociais globalizados. Embora essa cultura visual se processe como mecanismo de consumo, é possível também ver a força do significado político que possuem as imagens dentro dos contextos sociais. Com isso, a imagem fotográfica adquire um valor social e documental, para

além de uma determinação estética de percepção sobre sua forma ou sua própria intenção de existir como imagem.

Em certa medida, esse é a situação na qual muitas imagens justapostas ideologicamente podem formar uma narrativa visual sobre uma realidade e, assim, adquirir status de representação da realidade. No entanto, o conjunto imagético das coisas não forma um conjunto de experiência dessas mesmas coisas. O campo de experiência demanda um horizonte de expectativa e nem sempre o conceito fotográfico empregado, ou a documentação fotográfica como artefato visual de experiência, possibilita isso. Ao contrário, a fotografia vem adquirindo o poder de possibilitar um discurso dominante a partir da representação da imagem.

2 A fotografia e o campo de experiência da Latinoamérica.

O discurso fotográfico funciona como um dispositivo de verdade que a ele são forjadas representações sociais de senso comum. O conceito de representação aqui empregado se funda na forma de apropriação de saberes, práticas e experiências populares que se transformam em verdade, e sobre ela se formam percepções e valores socioculturais imagetivamente construídos. A fotografia, assim, ajuda a corroborar com esse conjunto de representações, que opera no senso comum, na medida em que a sua forma de representação estética contribui para cristalizar um campo de representação visual sobre a realidade ou sobre a representação da realidade.

A fotografia como documentação da realidade está presente em inúmeros trabalhos de fotógrafos que registram, por exemplo, fatos de caráter histórico e socioculturais, e as apresentam em forma de documento-verdade, ou com legitimidade sociológica e antropológica sobre o que foi visto e capturado pelas lentes de fotógrafos profissionais, que se debruçam sobre uma dada situação e/ou contexto social. Deste modo, é muito comum ver em uma fotografia profissional a identificação de uma realidade, sem se discutir o ambiente em que essa fotografia foi criada ou por que essa imagem foi realizada e publicada. O senso comum parte do suposto que a imagem vale mais que as palavras, mas essas imagens são questionáveis e devemos questioná-las na medida em que se fundam em um documento legítimo, como se esse documento apresentasse, por si mesmo, um estatuto de verdade, como um monumento imagético, referido por Jaques Le Goff (1984).

Levantamos essa questão para analisar as diferenças tanto em presenças identitárias latino-americanas como nas percepções de alguns fotógrafos, que passaram pelas várias regiões que compõem esse imenso amálgama que se chama América Latina. A diferenças visuais são uns dos primeiros fatores de distinção na percepção fotográfica documental e na forma de retratação dessas representações sobre os elementos simbólicos sobre a América Latina. Em tal contexto, perguntamos: "qual

América Latina se buscou retratar?; quais espaços foram transitados para se retratar as diferentes culturas e comportamentos sociais?”

Chamamos de Latinoamérica essa faixa de continente que se alarga próximo a linha do Equador e se afunila no deserto do Atacama e, entre seus extremos, agrega vários países e inúmeras diferenças socioculturais de outras naturezas. Essa América Latina é um lugar ameríndio, pré-colombiano, negro, europeu e de várias outras origens, que foi colonizado por povos da península ibérica e pirateada por vários outros.

A imagem da América da Latina, aos olhos não-latino-americanos, parece ter uma forma homogênea, que é determinada ideologicamente por uma hegemonia cultural do hemisfério norte. A imagem, nesse sentido, é determinada pelo conteúdo ideológico referido e dominante, estabelecido dentro de sistemas culturais externos, norte-americanos e europeus. Criou-se, historicamente, uma imagem mística e colonizada da América Latina, associada a um campo de significação particular — se comparado a outras culturas dentro do sistema mundial, para nos valer do conceito de Warllestein (1984). Em outras palavras, a América Latina é um lugar de clima quente e de povos dominados e domesticados, cultural, política e economicamente.

Durante anos a imagem associada ao continente latino-americano esteve relacionada à instabilidade social, econômica e, fundamentalmente, política. E as imagens que eram tidas, por eles, como representativas se fundavam em espaços públicos domesticados, onde as práticas de sociabilidade econômica, política e culturais eram demarcadas pela subserviência e pela vocação ao subdesenvolvimento. Fotografias e vídeos sobre as sociedades da América Latina eram caracterizadas por apresentarem gente aparentemente simplória, representadas por uma cultura da rua, sob a luz e o calor de um sol causticante. Ou seja, imagens públicas da sociedade que contrastavam com o ideal de modernidade e urbanidade presente na América do Norte e Europa.

Era a estética do exótico que se sobressaía como imagem dominante sobre a América Latina. A questão a se discutir não está associada à fotografia em si, mas ao uso ideológico de uma imagem da América Latina. Entenda-se com isso que não há uma crítica sobre a estética do fotógrafo, mas uma ponderação sobre o conteúdo de reflexão da imagem e o horizonte de expectativa que ela proporciona a quem a vê e cria um campo de representação sobre a estética dos trópicos.

Discutimos o processo de descolonização da imagem a partir do caráter documental que a fotografia adquiriu com seu uso político de afirmação e reconhecimento. A fotografia que alguns autores como Manuel Álvarez Bravo, Pierre Verger, Sebastião Salgado e Cartier-Bresson fazem desse mesmo cenário latino-americano muda o tom estético no discurso da imagem. Por exemplo, a percepção estética que Manuel

Álvarez Bravo¹ tem sobre o México — e sua resignificação pré-colombiana, na busca de um reconhecimento pela origem do povo mexicano — ajuda a mudar a percepção sobre a sociedade mexicana, tão deteriorada pelos EUA, quando da expansão ao sul do seu território, formado pelas terras do norte do México. As imagens dos mexicanos pelas lentes estadunidenses eram sempre caracterizadas por pobreza e incapacidade de gerir o próprio território.

A fotografia documental em tempos pós-coloniais visa contribuir para o aprimoramento social e o aumento da autoestima de um povo. Foi isso que, por exemplo, possibilitou a documentação de Cartier-Bresson quando, em 1934, visitou o México para fotografar as *calles* e o cotidiano. Sebastião Salgado (1999), no livro *Outras Américas*, sintetizou, através de um olhar engajado, as representações visuais de várias cidades da região latino-americana e o potencial político de seus povos. Esses exemplos de estética fotográfica são significativos para apresentar uma forma de olhar fotograficamente crítica e reflexiva sobre a sociedade, bem como capturar elementos simbólicos e sógnicos de representação da realidade local, produzida para um público não local.

As imagens fotográficas não são o recorte do real, mas uma forma de representá-lo significativa e simbolicamente. A fotografia passa a ter um poder de *hiper-realidade* pois, passa a ser um meio/mídia que contribui para a formação da opinião pública. O mundo vê através da fotografia uma realidade imaginada, construída cultural e ideologicamente a partir de valores estéticos. Com isso, podemos entender que esse campo de significação atribuído à fotografia tem um poder sobre o real. E a esse se associa uma dimensão ideológica de formação da imagem.

3 Outros olhares para outras Américas: Sebastião Salgado, Pierre Verger e Cartier-Bresson.

Em certa medida vemos na reprodução de fotografias sobre a América Latina, publicadas em jornais e revistas norte-americanos e europeus, um certo caráter de realismo mágico, daquele presente no livro *Cem Anos de Solidão*, escrito por Gabriel Garcia Marques (1980). Esse livro, segundo os críticos da literatura, buscava ilustrar e narrar de forma brilhante uma representação fantasiosa e mágica sobre a origem e desenvolvimento da América Latina, através de Macondo, cidade imaginária onde se passa a saga da família Buendia.

Essa Macondo de um imaginário latino-americano, é também um lugar onde as coisas são tão novas e que, por ainda não terem nome, precisam ser apontadas com o dedo, para que as identifiquemos. Muitas imagens fotográficas sobre a América

¹ Manuel Álvarez Bravo, (1902- 2002), fotógrafo mexicano considerado como um dos principais artistas da sociedade mexicana.

Latina, ainda hoje, parecem ter exatamente essa função: a de apontar para as coisas, para se saber sobre elas através de suas fotografias.

Ao contrário disso, a fotografia engajada e de orientação política como a de Sebastião Salgado, Pierre Verger e Cartier-Bresson, dentre outros, retratam a América Latina evidenciando suas singularidades estéticas através de uma forma de documentação visual fotográfica. O trabalho desses fotógrafos aponta com a lente para uma América Latina com vida social, cultural e política. E, com base, nesses fotógrafos identificamos um discurso contra-hegemônico de uma América Latina de singularidades e peculiaridades identitárias, que não se diluem em uma uniformidade pasteurizada e ideologizada pelas propagandas massificadas dos filmes norte-americanos.

A fotografia não pode ser reduzida ao congelamento da retratação de uma cena, no ato fotográfico. Há que se considerar o conjunto de elementos perceptivos que possibilita a fotografia criar uma interpretação sobre o real, visto e capturado. Segundo José de Souza Martins (2008, p. 65),

A imaginação fotográfica envolve um modo de produção de imagem fotográficas, a composição e a perspectiva, o apelo a recursos técnicos para escolher e definir a profundidade de campo, enfim um modo de construir a fotografia, de juntar no espaço fotográfico o que da fotografia deve fazer parte e o modo como deve fazer parte.

Podemos afirmar que essa imaginação se faz presente na fotografia de Sebastião Salgado, em *Outras Américas*. Nas suas fotografias há uma interpretação da América Latina na qual as pessoas comuns são mostradas com imponência e força imagética. O enquadramento e a composição, além de todo o domínio técnico, dão à imagem reconhecida qualidade. Além do domínio artístico e técnico, as fotografias em seu conjunto conseguem realizar uma narrativa visual sobre os afazeres do cotidiano, retratos e situações sociais de vários países como Colômbia, Bolívia, Peru, México e Brasil. Salgado narra a partir de suas fotografias o cotidiano com sentimento, e isso dá à sua fotografia grande força estética. A cultura dos povos e suas práticas sociais, são retratadas respeitando um compromisso político e social ao que é visto e registrado. Na fotografia de Sebastião Salgado,

Os fotografados também imaginam, e se imaginam, e são agentes e personificações das estruturas e dos processos sociais de que tem apenas uma compreensão imaginária ou, simplesmente ideológica. (Martins, 2008, p. 65).

O conjunto fotográfico da obra de Sebastião Salgado compõe uma narrativa visual que tem autonomia na forma de representar a realidade retratada. No caso, uma América Latina criticamente percebida e politicamente retratada do ponto de vista estético. Mas, ao mesmo tempo, o seu olhar fotográfico cria uma ponte entre a imagem e o assunto (a realidade fotografada); ou seja, se distancia e se aproxima em uma relação dialética permeada pela interpelação entre a arte o real. Em seu

trabalho fotográfico há um labor social humanizador na construção da imagem (Silva, 2009). A ação social do olhar do fotógrafo, através de suas lentes, constitui-se em um processo dialógico de descontextualização da realidade representada pela sua fotografia e uma recontextualização do registro visual compondo uma outra realidade. Em *Outras Américas* Salgado mostra a modernidade tardia de uma realidade latino-americana pouco assimilada e pouco reproduzida nos discursos políticos governamentais e publicitários das políticas públicas. Ele contribui para uma cultura visual fotográfica caracterizada pela força política, com conteúdo, obtido pelo do registro visual. Dá aproximação ao real, vivido e sentido cotidianamente, que vem sendo experienciado pelas pessoas no seu decorrer histórico cotidiano, em cada uma das sociedades fotografadas. Sebastião Salgado proporciona uma consciência visual sobre a realidade, em particular, uma realidade social majoritariamente sofrida, explorada e subjugada por uma conjuntura estrutural de relação de poder.

Nesse mesmo contexto, a fotografia documental, de uma maneira geral, e, em particular, o trabalho de Sebastião Salgado, está o trabalho o de Pierre Verger. Ambos contribuem para um acesso ao imaginário latino-americano, retratado de maneira sensivelmente crítica. Esse imaginário é singularizado por um tradicionalismo e por uma modernidade tardia (ou negligenciada presente) no cotidiano das sociedades latino-americanas. Dentro desse cenário, a fotografia feita em Cuba por David Alan Harvey², tenta ser fiel ao que ao que é visto, tomando partido da realidade com a realização fotografia.

As imagens representam formas artísticas e documentais, criticamente elaboradas, com as quais esses fotógrafos apresentam um posicionamento político ante a realidade. Arte, política, cotidiano e sentimento se misturam em um processo de construção social de uma realidade imaginada criticamente. Esses trabalhos tentam ser fieis a uma narrativa visual da realidade, mediada pela estética da composição fotográfica. A realidade é socialmente construída através da imagem e isso nos leva a compreensão de que, no mundo moderno — no qual as imagens parecem valer mais que as palavras — os imaginários são parte da realidade; e o nosso acesso ao real, de fato se processa por meio da representação, das narrativas e das imagens. (Jaguaribe, 2007, p. 16).

A cultura visual, pressente no processo de construção social da realidade pela imagem, ancora na ação social do olhar uma conexão entre quem e o que é retratado, quem retrata e quem, posteriormente, observa o resultado da retratação. Forma uma dialética visual, na qual a síntese é a conscientização social através da imagem (Silva, 2012). Na cultura fotográfica, isso é parte constitutiva da reprodução da cultura visual crítica. A cultura visual, representa a composição dos artefatos visuais, dando indícios de leitura para a cultura material. A técnica do registro visual,

² David Alan Harvey é fotógrafo da agencia Magnum e vem realizando trabalhos documentais sobre a América Latina.

pelo ato fotográfico, é resultante, dentre outros fatores, de uma interação dialógica entre atores sociais. A sociabilidade fotográfica é a forma de interação dialógica com o universo visualizado, no qual se produz o recorte do real e sua representação visual, ligando os valores simbólicos, sógnicos e figuracionais do real aos da representação da imagem. Esse processo interativo cria um diálogo entre quem vê, como é visto e o que se registra pela percepção no recorte do momento. Isso transforma a fotografia em uma ação social do olhar, dotada de sentido técnico e dialógico com a realidade, e essa, por sua vez, é sensibilizada pela forma do olhar.

A fotografia, como artefato visual, por mais descontextualizada que pareça, se recontextualiza quando observada e contemplada. Isso é parte do dialogismo visual do olhar. É também parte constitutiva do processo de sociabilidade entre o sujeito retratador, o retratado e o contemplador de imagens. O composto das imagens nessa narrativa visual expressa a descontextualização e a recontextualização de uma realidade imaginada e vivida pelos povos retratados. Isso dá um caráter de expressividade documental legítima para a retratação da realidade. O conjunto de imagens, sensibilizada pelo olhar crítico, apresenta um artefato visual significativo de indícios de representações identitárias, memórias, sentimentos e situações sociais que cria uma relação dialógica entre realidade e representação.

Não podemos deixar de mencionar o quanto esse olhar que busca indícios de realidade, e que está presente na cultura fotográfica dos fotógrafos aqui mencionados, advém da consciência técnica, somada às consciências social, cultural e política. Essa interação nos faz crer em uma possível consciência visual libertadora. A estética da documentação fotográfica presente no trabalho de Sebastião Salgado sobre América Latina em muito se aproxima da forma documentação fotográfica de Pierre Verger e Cartier-Bresson. Ao nos referirmos à forma não queremos afirmar que seja um mesmo estilo, pois, em cada um desses fotógrafos, o estilo é próprio, demarcando pela perspectiva estética e do caráter de cada um. Quando mencionamos o conceito forma, estamos afirmando que existe um processo formativo ontológico e sócio-ideológico, na perspectiva do trabalho. Há que se destacar que em todos esses fotógrafos o elemento humano, o retrato, as formas de sociabilidade e a cultura da rua — para usarmos uma perspectiva antropológica — estão demarcadamente presentes e se destacam como elementos simbólicos e sógnicos nos seus processos de representação fotográficos.

Pierre Verger realiza sua fotografia considerando a disponibilidade dos homens na esfera pública, fotografando nas feiras mercados, festas populares, ruas, praças, enfim, onde é possível ver o exercício da vida social cotidiana. Para Verger, essa espontaneidade expressa nos espaços públicos caracteriza uma verdade tangível nas suas fotografias. Segundo a crítica especializada, seu trabalho sobre o Brasil o define como um olhar estrangeiro, que consegue desvelar a alma brasileira. As fotografias sobre o trabalho artesanal da cerâmica em Pernambuco, o trabalho *street photo*

sobre a Bahia, bem como a documentação fotográfica sobre o Candomblé são característicos do que afirmamos. A fotografia de Pierre Verger se envolve com o que tenta representar. Há uma grande identificação entre Verger e o que ele retrata. O modo como os elementos simbólicos e sógnicos da fotografia de Verger estão apresentados faz de suas fotos algo identificável como muito próximo ao real, permitindo que os fotografados possam se reconheçam nas imagens. Isso dá a esse tipo de fotografia uma espécie de legitimidade social, que contribui para a memória de um tempo, em uma dada sociedade, no caso a baiana.

Cartier-Bresson, não foge à regra sobre a forma de produzir documentação fotográfica. No seu trabalho sobre a sociedade mexicana ele põe em prática o seu poder de significação do mundo, como ele mesmo indica.

Para “significar” o mundo, é preciso sentir-se implicado no que se descobre através do visor. Esta atitude exige concentração, uma disciplina de espírito, sensibilidade e um sentido de geometria. É mediante uma grande economia de meios que se chega a simplicidade de expressão. Deve-se sempre fotografar com o maior respeito ao objeto e a si mesmo. (Cartier-Bresson, 2004, p. 12).

Essa relação de equilíbrio entre forma e conteúdo, enquadramento e composição — que tanto foi objeto de preocupação de Cartier-Bresson — contribuiu para o aprimoramento e desenvolvimento de sua fotografia e, de um modo geral, contribuiu, em muito, para a abertura de novas linguagens na produção de seus trabalhos no campo da *street photo*. Dentro desse escopo Cartier-Bresson desenvolve o processo criativo, incorporando o “real” como elemento da imaginação criativa, o que torna sua fotografia rica e reconhecidamente artística. Consideramos que Cartier-Bresson, em seu processo fotográfico criativo, desenvolve um diálogo sempre contínuo entre arte e realidade, imaginação e fato. A fotografia de Cartier-Bresson, não repete, não copia e não reproduz a realidade. Ela a reinventa imaginativamente, em um plano sensível de uma (neo)realidade, em certa medida influenciada pelo cinema francês e Italiano, e sobretudo, pelas influências das artes plásticas, às quais ele é muito ligado. Isso se pode notar já nos trabalhos do início de carreira, quando vemos a forte influência das linhas e formações geométricas como principal característica do seu trabalho, o que lhe confere um domínio criativo e controle artístico muito fortes.

O trabalho fotográfico sobre o México, realizado em 1934, revela uma realidade social, como poucos conseguiram fazer. Os retratos, as fotos de aglomerações, das famílias e das prostitutas estão esvaziados de todo aspecto exótico que esse tipo de fotografia comumente apresenta. Cartier-Bresson reflete sobre o existencialismo nos seus *frames*. O caráter ontológico está presente na necessidade de mostrar uma realidade sem maquiagem. Por tal motivo, ele fotografa com base no conceito de *Instante Decisivo*, a partir do qual o instantâneo tenta ser o máximo fiel a realidade. Podemos dizer, de outra forma, que esse realismo estético da fotografia documental

tem um certo poder mágico de interpretar, de modo inusitado, a realidade crua da cultura de um povo, mas, ao mesmo tempo, pode criar uma estética, travestida de realismo mágico, que produz uma percepção bastante criativa sobre o que os olhos veem.

Nesse caso, a fotografia de Manuel Álvarez Bravo atende a essas características e inova esteticamente, incorporando o modernismo na forma de fazer documentação visual. Em suas fotografias, o fotógrafo mexicano, tenta ser fiel à realidade, porém inova esteticamente trazendo um estilo vanguardista de retratação sobre o real. Os seus trabalhos sofrem bastante influência estética do modernismo do início do século XX, sobretudo na forma de realizar retratos. O elemento modernista confere uma inovação, que chama à atenção de todos, pelas características com as quais as sombras, as formas e as linhas são apresentadas nas composições fotográficas. Em suas imagens sobre o México, ele tenta compor, revelando um pulso estético vibrante, que faz com que a imagem de um México, árido e campesino — fruto do processo de colonização e exploração espanhola e estadunidense — se contraste com a modernidade de um país cheio de vida e cultura. Essa é a base da vanguarda estética na obra fotográfica de Manuel Álvarez Bravo.

A concepção de vanguarda, na visão de Fabris (1990), é formada por, pelo menos, três idéias inovadoras no contexto da fotográfica do século XX, são elas: as idéias de criação, de autoria e de originalidade. Isso muda a forma do olhar fotográfico no final do século XIX e inscreve a fotografia como expressão de arte no início do século XX. Seguido esses critérios, os trabalhos de Manuel Álvarez Bravo e de Cartier-Bresson atendem à definição de vanguarda e se somam-se a outros vanguardistas, como Man Ray e Alexander Rudchenko, fotógrafos reconhecidos pela inovação e experimentação, que estavam à frente do seu tempo.

4 Considerações finais

A realidade através da estética documental fotográfica, “constitui-se como um senso comum que permeia a percepção do cotidiano na modernidade” (Jaguaribe, 2007, p. 15). O simbólico, o signico e o figuracional, compõem representações de realidades que buscam *status* de verdade no contexto da sociedade. O processo de reprodução da imagem, e as referências simbólicas nela incorporadas, são estruturados, procurando atingir setores diferenciados por seguimentos, classes e grupos, respeitando valores ideológicos relativos a produção visual. Isso é constituído por uma lógica instrumental elaborada, que produz uma comunicação visual fundada em elementos ideológicos da cultura propagada na esfera pública. Essa função ideológica da cultura visual tem a centralidade do olhar como um instrumento de afinidade entre imagem e realidade, criando uma ponte entre ambos. Há uma disputa pela representação do real, que entra em choque com a própria realidade, na medida em que recorta e enquadra os elementos da própria realidade

dentro do *framework* da fotografia. Com isso é preciso criar um elo de ligação entre a imagem representada e a realidade retratada, a qual é recontextualizada na expressão da fotografia. A fotografia de algo (ou alguém) não é mais esse algo (ou esse alguém), ela se distingue e se distancia do real capturado pelo ato fotográfico e ganha autonomia e vida própria em si mesma. Nesse sentido, os ensaios fotográficos são artefatos visuais indiciários de identidades culturais e de representações estéticas e documentais sobre uma realidade crítica. A forma de tornar presentes as identidades, através dos elementos de classe e dos elementos da cultura, se transformam em artefatos visuais de um conjunto interpretativo de narrativas visuais sobre uma América Latina pulsante e representativa.

Sabemos que a fotografia do primeiro e segundo quartéis do século XX colocava em xeque os conceitos clássicos de artes visuais, relativos, sobretudo, à pintura. Sem dúvida. Autores como Manuel Álvarez Bravo, Cartier-Bresson, Man Ray e Alexander Rudchenko, entre outros, contribuem de sobremaneira para isso, pois inovaram esteticamente e levaram a fotografia para um patamar emancipatório. Seguindo o mesmo caminho, a fotografia de Pierre Verger e Sebastião Salgado, contribuem para a arte fotográfica se aproximar, ainda mais, e se comprometer com a realidade, já que ambos fazem da fotografia um diálogo crítico com a realidade.

Referências

- Aumont, J. (1993). *A imagem*. Campinas: Papirus.
- Barthes, R. (1990). *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Benjamin, W. (1987). Experiência e pobreza. In: Benjamin, W. *Obras escolhidas: magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (3ª ed., Vol. 1, pp. 114-119). São Paulo: Brasiliense.
- Bourdieu, P. (1979). La definición social de la fotografía. In Bourdieu, P. (Ed.). *La fotografía: un arte intermedio* (pp. 121-182). México: Nueva imagen.
- Cartier-Bresson, H. (2004). *O imaginário segundo a natureza*. São Paulo: Gustavo Gili Brasil.
- Fabris, A. (1990). A Questão Futurista No Brasil. In: A. Belluzzo (Ed.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina* (pp. 67-80). São Paulo: Memorial-Unesp, 1990.
- Jaguaribe, B. (2007). *Choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Jameson, F. (2004). *Espaço imagem: teoria do pós-moderno e outros ensaios* (3ª ed.). Rio de Janeiro: UFRJ.
- Le Goff, J. (1992). Documento/monumento. In *História e memória* (2ª ed., pp. 535-553). Campinas: Unicamp.

- García Márquez, G. (1980). *Cem anos de solidão*. São Paulo: Record.
- Martins, J. (2008). *Sebastião Salgado: a epifania dos pobres da terra*. In L. Mammi & L. Schwarcz (Eds.). 8 X fotografia (pp. 133-171). São Paulo: Companhia das Letras.
- Salgado, S. (1999). *Outras Américas*. São Paulo, Companhia das Letras.
- Silva, S. (2009). Outros olhares para outras Américas: cultura visual e fotografia na América Latina pós-tradicional. *Ciências Sociais Unisinos*, 45 (3), 217-225. Recuperado de http://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/view/4902
- Silva, S. (2012) antes ver para crer, hoje digitalizar para acreditar: a fotografia e o gozo estético da cultura visual. *Domínios da imagem*, 6 (11), 111-120. Recuperado de <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/22781/16656>
- Wallerstein, I. (1984). *El moderno sistema mundial: Vol. 2. El mercantilismo y la consolidación de la economía-mundo europea, 1600-1750*. México: Siglo XXI.