

Magnum *Photos*: reconfiguração estética na passagem do paradigma fotográfico ao pós-fotográfico¹

Roberta Cristiane de OLIVEIRA²

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

Resumo

O artigo pretende discutir como a fotografia inserida no contexto do paradigma pós-fotográfico tem influenciado o fotojornalismo. Utilizando como premissa a constatação de que ao dispor de ferramentas que ampliam as capacidades perceptivas, cognitivas e criativas é possível vislumbrar novas possibilidades de intervenção na realidade, questiona-se a possibilidade de a tecnologia digital aumentar a possibilidade de um fotojornalismo capaz de desenvolver novos padrões estéticos. Para isso, a obra de Henri Cartier-Bresson e Christopher Anderson, membros da agência francesa de fotografia Magnum, foram utilizadas como suporte para esta análise.

Palavras-chave: fotojornalismo; paradigmas fotográficos; reconfiguração estética.

Desde sua criação a fotografia foi considerada um espelho do real, retrato do palpável, analogia de seu referente. Diante de tais peculiaridades, o jornalismo a adotou como sua fiel companheira, coadjuvante na missão de noticiar, inaugurando o que hoje conhecemos como fotojornalismo. O efeito de realidade que emana da imagem fotográfica é provocado pela sua capacidade de imitar o visível com perfeição, livre da mão do pintor e aberta à natureza técnica de sua engenhosidade mecânica.

O fotojornalismo, com o passar das décadas, desenvolveu suas próprias regras e convenções profissionais para composição das fotografias de imprensa. Em sua

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XXII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 22 a 24 de junho de 2017.

² Mestranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGCOM-UFJF), email: robertacrol@hotmail.com.

obra “*Press Photography*”, de 1936, James C. Kinkaid salienta que as fotos noticiosas devem ser pautadas no foco sobre aquilo que é importante, centralidade do objeto, manutenção da ordem em primeiro plano e exclusão de distrações no plano de fundo. Quase um século depois, muitas destas normas ainda se mantêm.

A despeito do formalismo objetivo apontado por Kinkaid, em meados do século XX percebe-se uma transformação na prática de alguns fotógrafos de imprensa, cujo trabalho “cada vez mais fazem confundir a sua obra com a arte e a expressão” (SOUSA, 2002, p.21). Esta mudança coincide com a popularização das câmeras reflex³, que possibilitaram a estes fotógrafos aventurarem-se na criação de fotografias que se assemelhavam a pinturas, tal a preocupação com sua construção. Tal evidência sugere que a ampliação das tecnologias fotográficas pode ter contribuído para instigar o processo criativo e, assim, dar vida a novas formas de arte. Nesta perspectiva, destaca-se a Magnum, agência fotográfica francesa criada em 1947, pelos fotógrafos Robert Capa, David Seymour, George Rodger e Henri Cartier-Bresson. Dentre seus fundadores, Bresson aparece como um símbolo do fotojornalismo dotado de preocupações artísticas.

A Magnum surgiu logo após o final da Segunda Guerra Mundial a partir de uma mistura peculiar de jornalismo, arte e o ofício de contar histórias. Fiel aos ideais e ao talento individual de cada um de seus fundadores, a agência estabeleceu o estilo que a tornou um dos símbolos do fotojornalismo. O arquivo fotográfico da Magnum é uma verdadeira biblioteca que conta a história mais recente da humanidade através de imagens. Tal como exalta o site institucional “[...] quando você imagina uma imagem icônica, mas não consegue pensar quem a capturou ou onde ela pode ser encontrada, ela provavelmente veio da Magnum”⁴. Além de dar testemunho dos principais acontecimentos mundiais desde a década de 1940, o acervo fotográfico da Magnum também permite que a evolução das técnicas e tecnologias fotográficas através dos anos seja analisada. Os novos modos de produção (e pós-produção) e propagação, e como podemos dizer atualmente, compartilhamento, revolucionaram a fotografia. Estas mudanças causadas nas formas de criar e consumir imagens fotográficas produzem efeitos que vão além do visível.

³ A tecnologia Reflex permite que, através de um jogo de espelhos instalados no corpo da câmera, o fotógrafo possa visualizar a imagem através da lente exatamente como ela será capturada.

⁴ About Magnum. Disponível em: < <https://www.magnumphotos.com/about-magnum/overview/>>. Acesso em: 09 de abril de 2017.

Parece evidente que tais rupturas produzem consequências das mais variadas ordens, desde perceptivas, psicológicas, psíquicas, cognitivas, sociais, epistemológicas, pois toda mudança no modo de produzir imagens provoca inevitavelmente mudanças no modo como percebemos o mundo e, mais ainda, na imagem que temos do mundo (SANTAELLA E NÖTH, 2015, p.162).

Esta imagem que percebemos do mundo e que, por conseguinte, produzimos e reproduzimos, é caracterizada por uma experiência estética; ela, por sua vez, “não é adquirida por meio do conhecimento intelectual e racional, mas pela sensibilidade” (ARANTES, 2007, p.3). Santaella explica que a estética tecnológica abrange a capacidade dos dispositivos tecnológicos em gerarem aberturas para criação de efeitos estéticos, ou seja, “efeitos capazes de acionar a rede de percepções sensíveis do receptor, regenerando e tornando mais sutil seu poder de apreensão das qualidades daquilo que se apresenta aos sentidos” (SANTAELLA, 2007, p.255). Estas mudanças tecnológicas também influenciaram o fotojornalismo, devido ao fato de a fotografia ser seu principal veículo de observação, informação, análise e opinião (SOUSA, 2002).

As inovações instigadas pela tecnologia nas formas de produção, armazenamento e compartilhamento de imagem no contexto contemporâneo caracterizam o paradigma pós-fotográfico. Nele, as imagens não necessitam mais de substratos matéricos que vão da produção artesanal às reações físico-químicas de revelação fotográfica. O paradigma pós-fotográfico inaugura a imagem digital, originada a partir de combinações numéricas, interpretáveis e manipuláveis somente através de sistemas computacionais (SANTAELLA E NÖTH, 2015).

Assim, aquilo que incide sobre o objeto (no caso, a fotografia) influencia sobremaneira as práticas nela ancoradas. As novas possibilidades tecnológicas têm abrido aos fotojornalistas diferentes portas para abordagem e criação, novos olhares. Longe de se limitar à captura da notícia factual, pautada pelo retrato do real, a fotografia carrega em si a capacidade de trazer à luz aquilo que passou despercebido, não de forma despreziosa, mas carregada de sentido, aberta a diversas intervenções. Desta forma, enxergando nela um campo de atuação, artistas passaram às tentativas de flagrar o cotidiano através das lentes de suas câmeras e deram vida às produções híbridas de fotografia e arte (SANTAELLA, 2005).

Atualmente, as possibilidades de criação fotográfica são diversas. Os artifícios digitais de produção fotográfica, incluindo os softwares de manipulação, os

modos de armazenamento e compartilhamento caracterizam uma verdadeira reconfiguração estética, que inclui uma dinâmica diferenciada de perceber a imagem, ligada intimamente à evolução das faculdades sensoriais humanas. “Conforme elas evoluem as tradicionais noções estéticas vão sendo drasticamente alteradas” (SANTAELLA, 2007, p.262). A internet, mais especificamente, as redes sociais, têm se mostrado um campo extremamente profícuo ao desenvolvimento do fotojornalismo.

Na constatação de que ao dispor de ferramentas que ampliam as capacidades perceptivas, cognitivas e criativas é possível vislumbrar novas possibilidades de intervenção na realidade, podemos avistar a máxima ditada por McLuhan, em que o meio é a mensagem, “pois a mensagem de qualquer meio ou tecnologia é a mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas humanas” (MCLUHAN, 2007, p.22).

Diante do contexto traçado, sobejam questões que instigam a reflexão do potencial dos avanços tecnológicos na reconfiguração estética da fotografia em sua passagem do paradigma fotográfico ao pós-fotográfico. Como o fotojornalismo foi influenciado por esta transição? A tecnologia digital aumentou a possibilidade de um fotojornalismo capaz de desenvolver novos padrões estéticos?

Longe de pretender desvendar todos os detalhes que perpassam esta simbiose, tomaremos como suporte para sua observação e análise as produções de dois fotógrafos da agência Magnum: do francês Henri Cartier-Bresson, cujo trabalho se insere no paradigma fotográfico; e do canadense Christopher Anderson, que captura fotografias que vão de conflitos armados à moda, mas que compartilha com Bresson a mesma preocupação estética, utilizando diversos recursos peculiares ao paradigma pós-fotográfico.

A obra e a arte de Bresson

Henri Cartier-Bresson é considerado um dos gênios do fotojornalismo e responsável por cunhar o conceito de “Instante Decisivo”, que seria aquela fração de milésimo de segundo que o clique fotográfico deve eternizar e que resultaria em uma boa imagem. Tal conceito “foi visto, de fato, como uma nova maneira de se fazer fotojornalismo e fotodocumentarismo” (ALVES E CONTANI, 2008, p.131). Bresson

dedicou longos anos de sua vida à pintura e, daí advém seu olhar característico sobre a fotografia: muitas das técnicas de observação e composição que ele aplicava à arte pictórica transportava para seu trabalho fotográfico. No que diz respeito à passagem entre os paradigmas da imagem, tal evidência mostra que, longe de serem evoluções arbitrárias, as linguagens visuais seguem as nuances da mistura entre um paradigma e outro. Santaella e Nöth (2015), ao analisarem o enfoque matemático na arte contemporânea proposto por LeWitt, durante as décadas de 1960-70, mas que era uma continuidade daquilo que foi iniciado por Seurat e Cézanne quase um século antes, afirmam que o trabalho destes artistas eram quase como uma antevisão da linguagem visual mediada por computador. Era como se estivessem preparando o olhar e a sensibilidade dos receptores multimidiáticos do futuro.

Se é verdade que hoje a mistura se tornou uma constante, é também verdade que esses processos já começaram a aparecer, de modo muito acentuado, desde a invenção da fotografia, o que só vem demonstrar que, quando se dá o aparecimento de um novo paradigma, via de regra, esse novo paradigma traz dentro de si o paradigma anterior, transformando-o e sendo transformado por ele. [...] Assim também a computação gráfica herdou caracteres plásticos da pintura e evidentemente da fotografia, ao mesmo tempo que veio produzir uma verdadeira revolução no mundo da fotografia, através das manipulações que possibilita [...] (SANTAELLA E NÖTH, 2015, p.189).

No ensaio também intitulado “O instante decisivo” publicado no livro *Images à la sauvette*, de 1952, e que se tornou um clássico, Bresson expõe suas expectativas quanto ao futuro da fotografia. Nele, o fotógrafo fala sobre como o avanço da tecnologia das câmeras - que as tornou mais leves e de fácil transporte -, além das lentes de maior abertura e mais rápidas, ajudaram no crescimento da reportagem fotográfica. Segundo Bresson, “é certo que o avanço da fotografia está ligado à sua técnica” (CARTIER-BRESSON, 1952, p.5). Em contrapartida, ele adverte que a questão técnica tem sufocado a atitude do olhar e do compor a imagem e, de modo quase profético, lamenta que, em um futuro próximo, possa haver mecanismos que simulem este olhar, artefato este que já compõe o software da maioria das câmeras digitais.

Espero que nunca vejamos chegar o dia em que as lojas de produtos fotográficos vendam artefatos em série em forma de pequenas grades geométricas para colocar em nossos visores; e que a Regra de Ouro nunca seja impressa em nossos óculos. Se um fotógrafo começa cortando ou decapitando uma boa fotografia, isto significa matar a ação recíproca das proporções (CARTIER-BRESSON, 1952, p.4).

Neste mesmo ensaio, ele disserta acerca da utilização da cor nas produções fotográficas, ainda limitada pelo curto desenvolvimento dos processos químicos que a viabilizariam. Segundo Flusser (1985), a partir do desenvolvimento desta tecnologia as fotografias passaram a isolar as cores do mundo e, posteriormente, reconstituí-las. Ele usa como exemplo o verde do bosque que, em uma fotografia, é codificado pela máquina fotográfica para que se assemelhe ao verde real. Tal engenhosidade abre margem para que, dependendo da tecnologia do aparelho codificador, a cor verde se diferencie dando origem a termos como “verde Fuji” e “verde Kodak”. Por este motivo, para Flusser a fotografia em preto e branco seria mais honesta, posto que “quanto mais fiéis” se tornarem as cores das fotografias, mais estas serão mentirosas, escondendo ainda melhor a complexidade teórica que lhes deu origem (FLUSSER, 1985, p.23).

Para Bresson, o uso de cor na fotografia poderia ser elencado em uma lista dos grandes problemas a serem solucionados. Sua visão estava extremamente atrelada aos conceitos da pintura impressionista que, segundo ele, nem mesmo os fotógrafos poderiam escapar. Ele cita a questão do contraste simultâneo⁵, situação em que o olho humano procura o equilíbrio entre cores quentes e frias justapostas, e desta forma, a cor não corresponderia ao real. Atualmente, este problema destacado por Bresson é superado pelos softwares das câmeras digitais atuais: eles conseguem ajustar estas variações de cores automaticamente, ou mesmo, através do Balanço de Branco manual. Ainda há a possibilidade de manipular a fotografia em programas de pós-produção que possibilitam centenas de ajustes, incluindo tamanho, brilho, contraste e exclusão e acréscimo de elementos à imagem.

As fotografias de Bresson prezam pela espontaneidade e são dotadas de um equilíbrio que beiram a perfeição. Sua obra traz consigo um grau de emoção que extrapola a imagem estática, conferindo uma sensação de movimento e continuidade, possíveis pela perícia técnica e pelo esmero na composição. Utilizando apenas uma Leica com objetiva de 50mm⁶, equipamento atualmente considerado modesto, Bresson alcançava tais efeitos estéticos variando a velocidade do obturador (que é capaz de produzir uma ideia de movimento das personagens), diferentes aberturas de diafragma e aplicando jogos de luz e sombra. O resultado são fotografias estonteantes que

⁵ A lei do contraste simultâneo das cores foi criada por Michel Eugène Chevreul. Nela, uma cor fria e uma quente, quando justapostas, se ressaltam simultaneamente. Assim como duas cores quentes se esfriam, ao contrário de duas cores frias, que se aquecem. Uma cor clara num fundo escuro fica mais viva e o cinzento ganha a cor complementar à que lhe está justaposta.

⁶ Angulação referente à do olho humano e, por esse motivo, evita distorções significativas de perspectiva.

transpiram a captura do “instante decisivo”. Para ele, a economia de meios proporcionava a simplicidade de expressão.



Figura 1. Um transatlântico chega ao porto de Nova York, 1959. Figura 2. Estádio de Dynamo, em Moscou, 1954. Figura 3. Shanghai, China, 1949. Fonte: Disponível em: <http://thefineartsociety.com/usr/documents/exhibitions/list_of_works_url/26/hcb-catalogue.pdf>. Acesso em 09 de abril de 2017.

As fotografias acima servem como exemplo da obra de Bresson e de sua versatilidade ao capturar temas tão variados. A Figura 1 retrata um viajante a bordo de um transatlântico que se aproxima do porto de Nova York. Através da janela podemos ver sua expressão de espanto e prazer ao admirar a paisagem que se avulta no horizonte. Pelo reflexo no vidro, podemos perceber que sua admiração, provavelmente, se deve à visão dos arranha-céus nova-iorquinos. Bresson conseguiu capturar um momento de deleite desta personagem diante da magnitude da cidade e esta emoção é perceptível a quem a observa.

Em 1954, Henri Cartier-Bresson embarcou em um trem para Moscou, levando consigo o visto e a permissão do governo para produzir o livro “Moscow”, onde registrou em fotografias pessoas fazendo coisas comuns do dia-dia. Bresson foi o primeiro fotógrafo a receber autorização para visitar a União Soviética antes do

relaxamento da tensão com os Estado Unidos⁷. A Figura 2 é parte desta coletânea e mostra um grupo de homens, aparentemente, em marcha. A imagem sugere uma apresentação militar, não somente pela época em que foi produzida, mas pela postura das personagens. O mais interessante é que há uma sincronia de movimentos e, apesar de se tratar de uma imagem estática, pressupõe um deslocamento.

A Figura 3 mostra uma fila de pessoas amontoadas esperando para receber 40 gramas de ouro que seriam distribuídos pelo governo chinês por conta da queda do valor do papel moeda, em 1949. Após aguardar por horas, dez pessoas morreram pisoteadas em decorrência da ação policial para tentar manter a ordem. No rosto dessas pessoas é possível perceber o desânimo e o espanto misturados ao desespero daqueles que encaram a câmera, porém, contrastando com o sorriso tímido de um daqueles em meio a multidão.

Nestas três imagens podemos captar o estilo de Henri Cartier-Bresson, que mescla a carga informativa do fotojornalismo com a capacidade artística de provocar emoções através de sua cuidadosa composição. Bresson transferiu sua experiência na pintura à sua prática fotográfica e, para isso, imprimiu nela o seu processo criativo baseado em sua bagagem técnica, cultural, estética e ideológica, pois é a partir disto que as imagens são elaboradas (Kossov, 2007).

Apesar de seu potencial apelo artístico e emocional, a fotografia adquiriu sua reputação de arte apenas após seu processo de industrialização. Tal como afirma Sontag (2004) “a industrialização propiciou os usos sociais para as atividades do fotógrafo, a reação contra esses usos reforçou a consciência da fotografia como arte” (SONTAG, 2004, p.10).

Christopher Anderson e o fotojornalismo contemporâneo

“Emoção é a única coisa acerca da imagem que eu acho realmente importante. O resto é apenas um truque”⁸. A frase é do fotógrafo canadense Christopher Anderson, membro da agência Magnum desde 2005, e mostra resumidamente o cerne de sua produção fotográfica. São imagens cuidadosamente

⁷ Referência à redução geral de tensão entre a União Soviética e os Estados Unidos da América durante a Guerra Fria, ocorrido no final da década de 1960 até o início dos anos 1980.

⁸ Perfil de Christopher Anderson no site da Magnum. Disponível em: <<https://www.magnumphotos.com/photographer/christopher-anderson/>>. Acesso em: 09 de abril de 2017.

construídas, porém com o acréscimo do elemento que remete ao espontâneo, como se o clique da câmera fosse disparado no momento extremo de naturalidade da personagem e que, por esse motivo, transpirassem a emoção daquele instante, mesmo que imperceptível a olho nu.

Anderson atua em vários nichos de trabalho, desde a publicidade, passando pela moda, já cobriu guerras e conflitos ao redor do mundo e hoje se dedica ao fotojornalismo documental. Porém, é este último que merece maior destaque e que o tornou merecedor de vários prêmios, como o Robert Capa Gold Medal que recebeu quando cobriu, no ano 2000, a dramática travessia de imigrantes haitianos até a costa dos Estados Unidos em um barco de madeira chamado *“Believe in God”* (Confie em Deus), que também dá o título ao conjunto de fotografias.



Figura 4. Haitianos que tentavam chegar à costa dos Estados Unidos em um pequeno barco de madeira chamado "Believe in God". Fonte: Disponível em: <
<https://www.magnumphotos.com/newsroom/society/christopher-anderson-haiti/>>. Acesso em: 09 de abril de 2017.

Na imagem os haitianos embarcados estão aterrorizados ao perceberem que o barco está afundando. Muitos daqueles 44 homens não sabiam nadar. A fotografia em preto e branco realça a sensação de puro terror enfrentada por aquelas pessoas que, com olhos arregalados, parecem indagar o seu observador acerca de seu próprio destino. “A opção pelo preto-e-branco, usualmente simbólica e, por vezes, lírica e poética, reforça o

impacto das imagens” (SOUSA, 1998, p.178), que, na opinião de Barthes (2015), configuram a verdade original, ao contrário das fotografias coloridas.

Integrante da geração mais jovem da Magnum, Anderson utiliza em suas fotografias muito dos artifícios próprios da era do paradigma pós-fotográfico. Suas imagens, evidentemente, são submetidas a um processo de pós-produção impecável, que realça cores e contrastes, criando efeitos que evocam sensações e que aproximam o observador.

A tecnologia e os meios digitais permitiram uma expansão exponencial dos recursos de manipulação, processamento, e distribuição de imagens. Elevaram ao infinito as possibilidades de apropriação, hibridação e transformação das fotografias produzidas hoje e, junto com elas, de todas aquelas produzidas outrora (LISSOVSKY, 2011, p.12).



Figura 5. Hillary Clinton no *Liberty Awards*, em 2013. Figura 6. Primeiro *Mardi Gras* em New Orleans após o furacão Katrina, em 2006. Figura 7. Homem armado em um confronto entre polícia e traficantes na capital venezuelana, em 2004. Fonte: Disponível em: <<https://www.magnumphotos.com/photographer/christopher-anderson/>>. Acesso em: 09 de abril de 2017.

Além de sua produção fotográfica estampar páginas de revistas, sites e editoriais, Anderson aposta nas redes sociais para divulgação de seus trabalhos: o Instagram tem se mostrado uma plataforma interessante aos fotojornalistas. Segundo o

*British Journal of Photography*⁹, o Instagram tem aumentado o número de fotojornalistas usando plataformas de compartilhamento móvel de imagem e isso tem contribuído para formar grandes grupos de seguidores. O aplicativo coloca o fotógrafo e sua audiência em contato, convertendo-se, assim, em um espaço perfeito para os profissionais negociarem suas imagens. Tal realidade, pautada na interatividade, mostra outra forma de consumir fotografias e, conseqüentemente, o fotojornalismo. Vemos aqui uma característica peculiar do paradigma pós-fotográfico. Santaella e Nöth (2015), usando como suporte a reflexão de Couchot, concluem que o modo de distribuição do pós-fotográfico tem a interação como ponto específico, pois desloca a imagem do escopo da comunicação para a comutação, a troca. “Ao se afastar da lógica das mídias de massa, essa imagem faz sentido por contato, por contaminação, em lugar de projeção” (p.179).

Mesmo com o extensivo domínio da fotografia digital, não significa que a fotografia tradicional está fadada a extinção. As antigas formas continuam, mas são reposicionadas em relação às novas (Santaella, 2005), afinal “a tecnologia da fotografia é uma extensão de nosso próprio ser” (MCLUHAN, 2007, p.219). Nesta perspectiva, é interessante notar que apesar dos avanços tecnológicos há certa nostalgia, uma tentativa de resgatar o antigo, como uma necessidade de provar uma experiência estética que ficou no passado. É o que podemos perceber no uso de filtros (que simulam a aparência de fotografias antigas, desgastadas e esmaecidas) e na utilização de câmeras totalmente de plástico, que produzem imagens com efeitos bastante diferenciados, caracterizando o movimento chamado Lomografia. Christopher Anderson também se aventurou neste campo e, durante oito meses, realizou diversas imagens utilizando uma câmera Holga¹⁰, dando origem ao álbum *Nonfiction*.

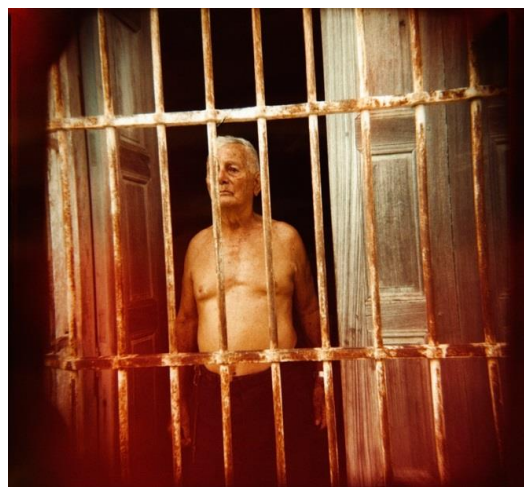
O que começou como uma diversão simples tornou-se uma espécie de terapia e exercício do olhar. Por causa das limitações da câmera, eu era incapaz de controlar com precisão a composição e a exposição. A câmera vazava luz causando mudanças de cor e resultados bastante inesperados. Fotografar com esta câmara se transformou mais em um ato de fazer uma imagem do que a fotografia em si, e eu experimentei fazer apenas uma foto de cada situação. O instinto e reflexo foram os únicos princípios orientadores em fazer as fotos. O

⁹ *Beyond Instagram: Should photographers accept the risks inherent in social networks?* Disponível em: <<http://www.bjp-online.com/2013/01/beyond-instagram-should-photographers-accept-the-risks-inherent-in-social-networks/>>. Acesso em: 09 de abril de 2017.

The New Economics of Photojournalism: The rise of Instagram. Disponível em: <<http://www.bjp-online.com/2012/09/the-new-economics-of-photojournalism-the-rise-of-instagram/>>. Acesso em: 09 de abril de 2017.

¹⁰ Câmera com corpo e lente de plástico que funciona com filme de 120mm.

resultado foram imagens que não eram “sobre” alguma coisa, mas ainda eram, à sua maneira, “verdadeiras”. Por causa disso, o título Non-fiction (ANDERSON, 2016)¹¹.



Fotografias produzidas com uma câmera Holga. Figura 8. Mulheres caminhando juntas, Kiev. Figura 9. Cenas de Trinidad, Cuba. Fonte: Disponível em: < <https://christopherandersonphoto.com/BOOK-PROJECTS/NONFICTION/1/thumbs>>. Acesso em: 09 de abril de 2017.

O trabalho de Christopher Anderson reflete as nuances de seu tempo: digital, manipulável, interativo, simulado, virtual. As possibilidades oferecidas pela atual tecnologia fotográfica permitem que ele arrisque novos olhares, através de variadas perspectivas, cores e texturas, inclusive recorrendo a equipamentos antiquados para reproduzir a visão do presente, em um ato de anacronismo: é a verdadeira máquina do tempo que, com o espelho do passado, reflete a visão do futuro.

Considerações finais

A inundação da fotografia digital que se impõe sobre o olhar do fotógrafo tenta moldá-lo de forma a fazê-lo seu igual, reproduzindo sua estética. É uma tentativa do aparelho de se impor sobre o sujeito que fotografa. Desta forma, há uma constante busca daquele detalhe que seja a marca da criação do fotógrafo, o seu registro.

Henri Cartier-Bresson e Christopher Anderson caminharam paralelamente aos seus contextos históricos e, por vezes, em uma forma de ampliar o olhar, recorreram

¹¹ Disponível em:

<<http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K7O3RHA2VXC>>. Acesso em: 09 de abril de 2017.

ao passado, vasculhando os paradigmas pré-fotográfico e o fotográfico em busca daquilo que toca, emociona e faz pensar, o instante decisivo. Assim, podemos verificar que os paradigmas não se anulam, mesmo com o surgimento de uma nova tecnologia, mas se complementam em um processo de simbiose. Aquele que se fecha no casulo de seu inexorável presente abre mão de contemplar a história. Nesta configuração o fotojornalismo é diretamente afetado.

A Magnum surgiu em um contexto de ampliação da tecnologia fotográfica, em que as câmeras se tornaram mais compactas e deram liberdade ao fotojornalista de explorar o espaço e capturar o improvável, o gesto não posado, o espontâneo. A partir deste momento o fotógrafo vislumbrou novas possibilidades de criação. Parafraseando McLuhan, os meios alteraram suas atitudes e diálogos internos e externos. Ora, nossa maneira de enxergar o mundo se modifica.

O fotojornalismo segue adaptando-se e, de certa forma, tentando resgatar seus áureos tempos. A grande verdade é que o fotojornalismo se modificou com as tecnologias fotográficas e, neste sentido, sentiu-se a necessidade de sair da produção em série e quebrar a monotonia, procurar aquilo que melhor traduz o mundo visível.

As tecnologias fotográficas peculiares ao paradigma pós-fotográfico ampliaram o poder de ação do fotógrafo, permitindo a ele manipular elementos que potencializam a força plástica da imagem, além de criar efeitos que aproximem o observador do tema gravado sobre a superfície da imagem, seja ela virtual ou material. Porém, mais importante do que as inovações dos softwares e hardwares é o olhar fotográfico, o sentir, o expressar. Cartier-Bresson e Christopher Anderson souberam aguçar este olhar e garantir ao observador gozar da experiência estética de seu tempo, porém, algumas vezes, fazendo referência ao passado e vislumbrando o futuro.

REFERÊNCIAS

ALVES, Raphael Freire; CONTANI, Miguel Luiz. **O “Instante Decisivo”**: uma estética anárquica para o olhar contemporâneo. **Discursos Fotográficos**: revista da pós-graduação em Comunicação da UEL, v.4, n.4, 2008.

ARANTES, Priscila. **Tudo o que é sólido derrete:** da estética da forma à estética do fluxo. In: XVI Encontro da Compós, Curitiba, 2007. Disponível em: <http://s46f5f7ff782ca167.jimcontent.com/download/version/1331488914/module/5509431968/name/biblioteca_233_2.pdf>. Acesso em: 09 de abril de 2017.

BARTHES, Roland. **A câmara clara.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

CARTIER-BRESSON, Henri. **El instante decisivo.** In: Images à la sauvette, 1952. Disponível em: <<https://dpcafam.wikispaces.com/file/view/el+instante+decisivo.pdf>>. Acesso em: 09 de abril de 2017.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta:** ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

KINKAID, James. **Press Photography.** American Photographic Publishing CO. Boston, 1936. Disponível em: <<https://archive.org/stream/pressphotography00kinkrich#page/n3/mode/2up>>. Acesso em: 01 Ago.2016.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia:** O efêmero e o perpétuo. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

LISSOVSKY, Mauricio. **Dez proposições acerca do futuro da fotografia.** FACOM: revista da faculdade de comunicação e marketing da FAAP, n.23, 2011.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicações como extensões do homem.** São Paulo: Cultrix, 2007.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem:** cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2015.

SANTAELLA, Lucia. **Porque as comunicações e as artes estão convergindo.** São Paulo: Paulus, 2005.

_____. **Linguagens líquidas na era da mobilidade.** São Paulo: Paulus, 2007.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo:** uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Porto, Portugal: 2002.

_____. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental.** Porto, Portugal: 1998.