

A questão da aura e do autor¹

Atílio AVANCINI²
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

RESUMO

Este artigo tem por objetivo discutir a gênese da autoria fotográfica derivada da apreensão da cena congelada, que faz demarcar o surgimento da fotografia moderna. O referencial teórico baseia-se nos preceitos de aura de Walter Benjamin e de momento decisivo de Henri Cartier-Bresson. Apesar de essas reflexões terem sido processadas em outros paradigmas comunicacionais – não havia a interatividade e o imediatismo como essência –, os autores preceptores da fotografia são referências teóricas fundamentais para o redimensionamento de novos conceitos. Com a tecnologia digital, a renovação e apropriação de modelos informativos acrescentam outras possibilidades.

PALAVRAS-CHAVE: comunicação; arte; fotografia; fotografia de rua; vida urbana.

O dispositivo fotografia, por via da reprodutibilidade, promove conhecimentos sobre governantes, artistas, esportistas, aborígenes, paisagens, centros urbanos, mundo animal, botânica, oceanos e objetos industrializados. A fotografia moderna foi vista de modo utilitário e acrescentou ineditismo à narrativa visual, embora nada de novo tenha sido revelado do mundo no sentido literal. No final do século XIX, a passada industrial democratizou a fotografia e aumentou o seu consumo; e a Modernidade – concebida como tempos do transitório, efêmero e fugidio (BAUDELAIRE, 1996, p. 26) – legitimou os avanços tecnológicos advindos da fotografia e do cinema.

Este artigo tem por objetivo discutir a gênese da autoria fotográfica derivada da apreensão da cena congelada, advinda da mecânica da câmera, que fez demarcar o surgimento da fotografia moderna. A partir dessa conquista técnico-estética surgem o repórter fotográfico e o fotógrafo de rua, abrindo possibilidades para o reconhecimento do autor. O momento decisivo foi resposta para alavancar o flagrante, resgatando a dimensão mágica e humana da aura. O referencial teórico baseia-se nos preceitos da aura

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, XXII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Livre docente da ECA-USP, e-mail: avancini@usp.br.

de Walter Benjamin (1892-1940), bem como do momento decisivo de Henri Cartier-Bresson (1908-2004).

Uma das alterações fundamentais da tecnoimagem “produzida por aparelhos” (FLUSSER, 1985, p. 10), à luz do pensamento do filósofo alemão Walter Benjamin, foi o esvaziamento da arte ou a perda da aura. A outra, o surgimento da propriedade artística na fotografia e no cinema. Na Modernidade, os dois dispositivos foram atividades centrais, cujo fazer criativo passou da mão do desenhista, pintor ou escultor para a câmera, ou melhor, para a ação privilegiada do olho em movimento. “Por isso, mesclou-se nas correntes modernistas muitas vezes de maneira confusa, motivos materialistas e espiritualistas, técnico-científicos e alegórico-poéticos, humanitários e sociais” (ARGAN, 1992, p. 185).

Para Benjamin, a fotografia fez passar a imagem do estado aurático e mágico para o estado técnico. Com a inovação, a noção de “criador” estaria em declínio. Entretanto, a prática experimental poderia ser a possibilidade de abertura, um meio de sobrepor-se ao contrato calculista imposto pela tecnologia. O risco de o fascismo servir-se da tecnologia para reduzir a arte – e a comunicação social – a uma pura estética estéril estaria hoje ampliado?

O declínio na obra de arte, diante de fatores contrários à autenticidade, unicidade, originalidade e religiosidade, sinalizou outras experiências estéticas menos artesanais e mais voláteis que vieram substituir a representação do aqui e agora. O comportamento social do moderno estaria diluído pela fragilidade de ser excitado “até se transformar numa massa” (CANETTI, 2010, p. 98); permeado pela distração, desatenção e aceleração ou não recolhimento. “E como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, a reprodução das imagens pode se fazer de agora em diante a um ritmo acelerado e que não mais segue a cadência da palavra oral” (BENJAMIN, 2008, p. 11).

Interessa a Benjamin o deslocamento técnico, na época da reprodutibilidade da obra de arte o valor de culto passou a ser o mercado e a arte política. Depois da Revolução Francesa (1789-1799), a aura ligada à obra de arte deixou a base devocional e a religiosidade para adentrar o lugar museu e mais tarde as galerias de arte. Na Modernidade, o sistema voltado à crença judaico-cristã começou a ser diluído, deixando a essência ritualística, a emoção temática, a contemplação estética e o objeto de fé (fetiche). A arte tornou-se instrumento de promoção do consumo e de prática política.

Autor em 1931, da *Pequena história da fotografia (Kleine geschichte der photographie)*, e depois refugiado em Paris (1933), Benjamin retomou essa discussão de maneira ampliada em 1939 no artigo “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (*Das kunstwerk im zeitalter seiner technischen reproduzierbarkeit*), publicado por Theodor Adorno na revista acadêmica de Ciências Sociais de Frankfurt em 1955. O texto canônico sobre o valor de exposição e a reprodução serial moderna ressaltava o conflito entre a arte devocional e a comunicação de massa. Argumentava que, na ausência do rito, a arte seria reestruturada no entorno do choque político.

Do ritual intimista ao mercado ou da produção artesanal à reprodução mecânica, a transformação da comunicação social e da arte promovida pela tecnologia digital surge depois para desestabilizar e desmistificar a capacidade testemunhal da fotografia e promover uma evolução de sua compreensão. Na reconfiguração atual do dispositivo fotografia, as noções clássicas de autor e de aura estariam aposentadas? A discussão inicia-se a partir dos preceitos revolucionários benjaminianos e bressonianos.

O desdobramento da aura e as três classes de imagem

Imagens técnicas de natureza reprodutiva, a fotografia e o audiovisual possuem aura? O que é a aura? “É um estranho tecido de espaço e tempo: a aparição única de um longe, também próximo” (BENJAMIN, 2012, p. 39). A ideia de a visão da aura extrapolar a forma plástica da imagem para uma transformação do objeto em culto devocional é originária do pensamento judaico clássico para explicar e demonstrar ensinamentos exotéricos. Outra compreensão da aura faz-se com o recuo na história no marco originário das imagens: a pintura rupestre. Ou então às formas alinhadas e circulares dos menires (do bretão *menhir*, pedra alongada) fixados verticalmente no solo. Isto é, voltar-se a um universo de crença coletiva da Antiguidade.

Jules Régis Debray (1948-) estudou a iconografia primitiva – período cunhado pela aura, magia, imaginação e simbolismo –, contendo significados nas civilizações orais pela premissa da ausência da assinatura humana. Nessa aproximação do que poderia ser, a noção de aura prevaleceu somente na Antiguidade, estendida até o surgimento da reprodutibilidade mecânica com a invenção da imprensa pelo alemão Johannes Gutenberg (1400-1468) no século XV.

Há três classes de imagens que se justapõem e estão em nossa memória genética, mas “nenhuma qualidade de olhar é superior à outra pelo fato de ser-lhe posterior”

(DEBRAY, 1994, p. 215). A primeira percorre a Antiguidade, do manuscrito à imprensa, na predominância do sentido do coletivo na prática de preceitos místicos. “A imagem é a mãe do signo, mas o nascimento do signo da escrita (meados do IV milênio na Mesopotâmia) permite à imagem viver plenamente sua vida de adulto” (idem, p. 217).

A segunda classe é identificada como artística; inicialmente, durante o Renascimento, coloca o artista por detrás do olhar da perspectiva (geometria euclidiana); depois, é estendida aos inventos da tecnoimagem – fotografia e cinema. A terceira classe demarca a individualidade pragmática e cética pela ascensão da televisão em cores; compreende o período em que estamos inseridos da tecnologia digital; as imagens são produzidas, editadas e distribuídas pela máquina, mas basta um clique para eliminá-las.

Debray criou tríades integrando as eras: o arquétipo e a aura (primeira classe), o protótipo e a arte (segunda classe), o estereótipo e o visual (terceira classe).

Não há dúvida de que, em todos os casos conhecidos em que a sociedade humana se apresenta aparentemente em seus primórdios ou primeiros estágios – quer se trate de uma raça relativamente culta ou selvagem, economicamente rica ou pobre –, nós constatamos a presença de uma forte mentalidade simbólica que rege ou pelo menos impregna seus pensamentos, costumes e instituições. Simbólica, sim, mas seus símbolos representam o quê? Percebemos que esse estágio social é sempre religioso e ativamente imaginativo ou intuitivo em sua religião. Quando o homem começa a ser predominantemente intelectual, cético, racional, já está se preparando para constituir uma sociedade individualista, e os símbolos e a era das convenções já passaram ou estão perdendo o seu poder (SRI AUROBINDO, 2001, p. 230).

Se para Debray a noção de aura prevaleceu na Antiguidade, e prolongada até o Renascimento, a ressalva de Benjamin para a fotografia reencontrar-se com a aura foi voltar-se ao gênero retrato, pois a observação direta do rosto humano faria avivar a memória de entes queridos. “Renunciar ao homem é o que há de mais inconveniente para a fotografia” (BENJAMIN, 2012, p. 43). Os clichês do fotógrafo Eugène Atget (1857-1927), registrados no final dos anos de 1920, mostraram as ruas de Paris vazias. Nessas imagens em preto e branco a cidade está documentada, mas não o homem. Ou seja, é como afastar-se da aura e impedir a sua aparição. “Se o homem está ausente nas imagens, pela primeira vez o valor de exposição supera decididamente o valor de culto” (BENJAMIN, 2008, p. 24).

Alargando o conceito de Benjamin, é possível constatar duas outras concepções sobre a aura na fotografia vinculadas ao fogo e ao raio. A centelha física desses dois elementos é parte constituinte da tecnologia do dispositivo. Primeiramente, “a metáfora

do fogo: a queima da luz nos grãos de prata e na posterior revelação do negativo do filme no processamento físico-químico” (DUBOIS, 2009)³. E depois a proximidade da aura fotográfica pela metáfora do raio: o flagrante da captação em centésimos de segundo de algo fugaz. O instante fotográfico jamais será igualado por outro dispositivo em sua peculiaridade única e original de congelar o movimento. As metáforas (do latim *metaphora*, algo sem sentido) do fogo e do raio são figuras de linguagem, evidenciando relações de semelhança com o termo aura.

Com a ascensão da fotografia digital, a metáfora do fogo permanece na medida em que o sinal elétrico é convertido em sinal digital.

Nas câmeras fotográficas tradicionais, a superfície fotossensível é composta por uma película transparente, com sais de prata que escurecem em contato com a luz. Já nas câmeras fotográficas capazes de gerar uma imagem digital, essa superfície é composta por minúsculos componentes eletrônicos – os fotodiodos – capazes de modular a carga elétrica quando expostos à luz, que será então convertida para informação digital (SILVA, 2016, p. 114).

A fotografia moderna do flagrante ao momento decisivo

Para discutir o conceito de flagrante (metáfora do raio), faz-se necessário recuar ao século XVIII. Na pintura, a noção de estancar o movimento é descrita por "Gotthold-Ephraim Lessing, em seu tratado *Laocoon* (1766), como o instante pregnant" (Aumont, 1993, p. 231). A busca pelo lampejo da ação nasceu com a pintura rupestre na tentativa de flagrar o salto dos animais. É da Antiguidade que vemos desenhados nas paredes bisões, cavalos, tigres e corsas na alegria do movimento. A ideia do instante pregnant é alçar o ápice ou o apogeu do movimento, isto é, o ponto máximo da ação.

A partir de 1870, na considerada segunda etapa de Régis Debray, era artística, chegou ao flagrante fotográfico várias experiências técnicas produzidas para melhorar o suporte (chapa de vidro de gelatina seca e brometo de prata) e reduzir o tempo do clique (velocidade do obturador). O aspecto rudimentar dos primeiros instantâneos, é derivado de limitações, notadamente pela característica do visor no enquadramento da cena, cuja imagem se apresentava invertida e escurecida sobre o vidro despolido.

A cronofotografia, no final dos anos de 1880, fez surgir a decomposição do movimento: imagens sucessivas tomadas em sequência por várias câmeras, registradas a partir de intervalos mínimos de tempo. Esse avanço tecnológico levou ao cinematógrafo

³ DUBOIS, Philippe. Depoimento a Atilio Avancini em 15 set. 2009. São Paulo. Projeto Diante dos clássicos da fotografia.

dos irmãos Lumière, em 1895, na cidade de Lyon (França). O fluxo contínuo na percepção do cinema nasceu de uma montagem de cenas descontínuas – o fotograma –, que privilegiava o instantâneo.

Diferentemente do cinema, a fotografia instaura o hábito da percepção imóvel e em preto e branco. A conquista técnico-estética da cena congelada faz surgir o repórter fotográfico e o fotógrafo de rua para abrirem as possibilidades do reconhecimento e valorização do autor. As câmeras do final do século XIX, que entraram comercialmente em domínio público, permitiram privilegiar a alta velocidade (reduzir o tempo de clique) e o instantâneo, demarcando o nascimento da fotografia moderna.

O processo do autor na fotografia moderna surgiu paulatinamente. Como exemplo, podem ser citadas dois fotógrafos franceses, que promoveram o surgimento dos pontos de vista da vida cotidiana com base na perspectiva do cidadão. A transformação tecnológica coincidiu com aquilo que o fotógrafo Jacques Henri Lartigue (1894-1986) mais se identificava: a aceleração, o voo, o salto e a queda. Lartigue documentou a sua vida desde os sete anos de idade por meio de textos escritos, desenhos, pinturas, croquis e filmes. Seu diário foi organizado em 135 álbuns, contendo cerca de 45 mil fotografias. “Em meu ateliê, as fotos estão espalhadas, imóveis, incontáveis, prontas para serem colocadas em páginas e coladas nas grandes folhas dos futuros álbuns” (LARTIGUE, 2013, p. 31).

Entre 1890 e 1910 surgiram as novas tecnologias: eletricidade, telefone, automóvel, bicicleta, cinematógrafo e avião. Tenista e nadador, Lartigue via a fotografia como esporte que alegrava e libertava o corpo: “praticar um esporte rápido assim é viver no fantástico país dos átomos de segundo” (idem, p. 14). Durante a Primeira Guerra Mundial cursou pintura na Académie Julian, exercitando-a a partir da fotografia para conjugar as vantagens de ambas as atividades, recurso que doravante será utilizado pelos pintores.

Antes da película, Lartigue trabalhou com a placa de vidro dentro da câmera: experiência única e sem retorno em centésimo ou milésimo de segundo, que necessitava precisão, concentração e conhecimento. Surgiram na imprensa especializada as revistas ilustradas com fotografias aplicadas, como a parisiense *La Vie au Grand Air*, que exaltava a ação congelada na Modernidade: o vestuário burguês, os prazeres com a natureza, o bem-estar corporal, os recordes esportivos, a sensação imediata e a intensidade do viver. Lartigue colecionou aparelhos estereoscópicos a serem visualizados a partir de duas

imagens dispostas em vidro, com uma imagem ligeiramente diferente para cada olho. Chegou também a fotografar em autocromo – placas de vidro que captam a cor – em 1908.

Sua consagração aconteceu em 1963, com a exposição no MoMa de Nova York. “Eu sei que as minhas fotos não poderão capturar o vento, o barulho, nem a vontade de rir; mas ao vê-las poderei recordar” (idem, p. 16). Para John Szarkowski, Lartigue foi o precursor dos fotógrafos da geração seguinte, evocando Henri Cartier-Bresson como seu descendente direto. O material fotográfico de Lartigue foi doado em 1979 ao governo da França sob o nome Donation Lartigue.

Em 1925, outro avanço foi alavancado pelo lançamento no mercado fotográfico da câmera Leica na utilização do filme 35 mm, cujo padrão vem do cinema. A fotografia moderna foi impulsionada; tornou-se viável a técnica do congelamento da imagem e do recurso da portabilidade, contando com a precisão e luminosidade das lentes da alemã Leica. Assim, o repórter fotográfico ganhava o mundo ao poder trabalhar em qualquer lugar e em qualquer circunstância de iluminação, inclusive registrando pessoas sem que se dessem conta. A relevância dada ao corte temporal e aos pontos de vista do cotidiano diverso expande a noção de espaço historiográfico e antropológico da ação.

O olhar fugaz de Henri Cartier-Bresson

O segundo fotógrafo francês que promoveu o processo autoral na fotografia moderna foi o repórter fotográfico Henri Cartier-Bresson. Vanguarda da prática do momento decisivo de câmera Leica na mão, exaltou o mundo moderno, a velocidade e as ações corriqueiras da civilização urbana. As mudanças na cobertura informativa envolveram a originalidade das práticas do jornalismo narrativo ou literário, evitando a reprodução mecânica de estruturas meramente descritivas. A legitimidade do viés artístico serviu à causa da fotografia para assentar a sua identidade como linguagem.

Cartier-Bresson começou a fotografar nos anos 1930. De suas caminhadas sem destino extraiu material para os seus textos fotográficos. Flanar é captar pedaços da cidade multifacetada. O fotógrafo dava importância a estar corporalmente disponível para passear sem pressa e produzir crônicas imagéticas. Ele tinha a prática de se colocar respeitosamente ao assunto fotografado. E percorreu o mundo com a sua inseparável Leica – um prolongamento do olho –, sabendo o recorte mais adequado para bem utilizá-la: a vida urbana. A inovação do autor criou o momento decisivo na fotografia de rua, a

possibilidade do surgimento de uma especificidade da linguagem fotográfica. O aperfeiçoamento do flagrante (metáfora do raio) para o momento decisivo alargou a dimensão da aura benjaminiana.

A fotografia de rua sempre esteve alinhada ao repórter fotográfico: nato contador de histórias, mantenedor de vínculos educativos e construtor de narrativas do cotidiano. “A cidade é o lugar onde as coisas acontecem e as ruas adquirem significados próprios; lugares e sujeitos invisíveis aos olhos do dia a dia automatizado” (AVANCINI, 2006, p. 19). Conforme a experiência vivenciada, o fotógrafo pode conduzir o seu próprio olhar e o do espectador para dentro da imagem. A fotografia não é somente uma representação do mundo, mas é também o próprio mundo.

Cartier-Bresson advertia os repórteres a chegar respeitosamente ao fato para se evitar o metralhar ou o arrancar imagens; uma oposição ao furo jornalístico da foto choque ou ao furo noticioso das celebridades. Cartier-Bresson fotografou com as sutilezas do imprevisível, dando rosto aos personagens anônimos – transeuntes e trabalhadores –, colocando um pouco de si a cada imagem produzida. Quando se pensa que nada acontece em suas imagens é porque o essencial desenvolve-se de maneira simples e sem artifício. Ou seja, para se fazer reportagem não é necessário o fato excepcional.

A prática do momento decisivo foi permeada pelos mesmos princípios éticos da fotografia de rua, visto como ideal humanista e estético a valorizar o ser humano: tratar o transeunte como cidadão; buscar o não intervencionismo da cena durante o ato fotográfico; assumir a absorção de um ponto de vista entre os inúmeros possíveis; e reconhecer a cidadania como ato de construção em que o relativismo do recorte jamais comportaria a verdade dentro da perspectiva científica. A fotografia de rua e o momento decisivo tornaram-se passos eficazes como paradigma para resgatar a aura fotográfica; e fazer frente ao uso corriqueiro da fotografia como ilustração da palavra na comunicação social.

A maneira como Cartier-Bresson concebeu a fotografia é, com certeza, diretamente associada à escassez da película. Como todos os repórteres de sua época, ele tinha perfeita consciência de que havia apenas um número muito limitado de fotos antes de precisar recarregar a máquina. Seu golpe de gênio foi ter feito dessa obrigação material uma restrição poética, no sentido usado por Paul Valéry, quando disse que a poesia não é nada mais que restrições. E a

restrição é a base de toda a criação, desde que formalizada como norma de comunicação e prazer estético. O caso do instante decisivo não é nada do mais que isso (MONTIER, 1996, p. 39).

O que é o momento decisivo? A pronta tomada de posição do fotógrafo em lugar público. Ou seja, o instante preciso de um fato no ápice ou auge do movimento e que nunca mais se repete. “Fotografar é prender a respiração quando todas nossas faculdades convergem para captar a realidade fugidia; é então que o registro rápido da imagem promove grande alegria física e intelectual” (CARTIER-BRESSON, 1997, p. 24).

Para o pensador surrealista francês André Breton (1896-1966), os flagrantes reforçavam o estranhamento ao compreender o movimento congelado como explosão, endossando a metáfora do raio como concepção da aura fotográfica. Para a ensaísta norte-americana Susan Sontag (1933-2004), o surrealismo descobriu a fotografia “como algo enigmático, ou mesmo despropositado, e não como um objeto simplesmente inteligível ou belo” (SONTAG, 2022, p. 121). A fotografia surrealista, com seus movimentos convulsivos, ações oníricas e estados de devaneio, contribuiu para o afastamento da imagem documental e utilitária.

Images à la Sauvette (1952) parafraseou o Cardeal de Retz (século XVII): “não há nada nesse mundo que não tenha um momento decisivo” (CARTIER-BRESSON, 1986, p. 9). O projeto editorial reuniu 126 fotografias em preto e branco, cujas legendas foram apresentadas nas últimas páginas. O aspecto documental, aliado ao artístico, estabeleceu critérios narrativos para se criar fotolivro e exposição fotográfica. A capa da obra, em quatro cores, foi assinada pelo francês Henri Matisse (1869-1954), que explicou o uso da fotografia para aprimorar as suas pinturas.

Quando eu trabalho é verdadeiramente um tipo de cinema perpétuo... A estética do múltiplo... Eu trabalho o sentimento. Eu tenho a concepção em minha cabeça, quero realizar e posso bem frequentemente inventar. Mas sei aonde quero chegar. As fotografias, tomadas durante a execução de meus trabalhos, permitem saber se a última concepção é mais original em relação às precedentes e se avancei ou recuei (MATISSE, 2012, p. 39).

O editor da Simon & Schuster, Dick Simon, aproveitou o título da introdução escrita por Cartier-Bresson em *Images à la sauvette* – L’instant décisif – para ser o título de capa da edição americana – *The decisive moment* (1952) –, que passou a ser a marca principal do fotógrafo. A frase do Cardeal de Retz tornou-se aforismo da fotografia

moderna. A fotografia de rua e o momento decisivo trabalham com a aura (metáfora do raio) sob três aspectos: alavancar a fotografia como arte autoral; expandir a noção do espaço historiográfico e antropológico de ação; e, principalmente, valorizar o humanismo e a cidadania.

Entre o fotógrafo e o arqueiro

Como interligar o *flâneur* do século XIX ao fotógrafo de rua? Para Walter Benjamin, o objeto de estudo do *flâneur* era a fisionomia das pessoas. A cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto, e o *flâneur* aventurava-se no espaço em posse de sua individualidade. O olho aberto e o ouvido atento procuravam cenas diferentes daquilo que o coletivo desejava ver. Os princípios da contemplação e da inspiração mobilizaram o *flâneur*, que examinava os pedestres, as vitrines, as estações ferroviárias, o vestuário das pessoas, os becos sem saída e as varandas floridas.

A Paris do século XIX, cidade de intensa vida cultural, criou o *flâneur*, que observava as galerias envidraçadas, a circulação incessante nas ruas e a paisagem como criação poética. Paris era mais do que um centro urbano, lugar de livre expressão artística. Atraiu, como capital cultural da Europa, dentre outros, o espanhol Pablo Picasso, o holandês Vincent Van Gogh e o italiano Amedeo Modigliani; cidade única a acolher grupos diversos e heterogêneos.

O princípio da *flânerie* em Proust: “então, longe de todas essas preocupações literárias e sem me prender a nada, de repente um teto, o reflexo do sol em uma pedra, o cheiro de um caminho detinham-me pelo prazer singular que me proporcionavam, e também porque pareciam esconder, para além do que eu via, algo que me convidavam a buscar e que, apesar de meus esforços, não consegui descobrir.” Esta passagem permite reconhecer claramente como o antigo sentimento romântico da paisagem se desfaz e como surge uma nova visão romântica dela, que parece ser sobretudo uma paisagem urbana, se é verdade que a cidade é o autêntico solo sagrado da *flânerie* (BENJAMIN, 2009, p. 465).

Há também familiaridade entre *O Homem na Multidão* (1840) de Edgard Allan Poe e o *flâneur*. Neste conto, há o narrador encantado por uma figura estranha em meio a milhares de outras e passa a segui-la pela noite londrina: dois solitários no silêncio metropolitano. Seria o desconhecido o duplo do narrador? Ou o confronto do narrador com o seu lado sombra, cuja existência teria sido reprimida? O *flâneur* é recriado de modo

distinto na literatura de Poe, mas traça paralelos com a questão da individualidade e do prazer de descolar-se do olhar comum da multidão, isto é, do ponto de vista convencional.

Um século depois, o filósofo alemão Eugen Herrigel (1884-1955), em *A arte cavalheiresca do arqueiro zen* (1948), interpreta o treinamento para o tiro de arco como processo de concentração e intuição, que poderia levar ao momentâneo abandono do ego. O alvo e o atirador tornam-se um; a flecha parte de um centro a outro. A descrição das experiências vividas pelo atirador *zen* em Herrigel, equipara-se à prática fotográfica no momento do clique. “É colocar sobre a mesma linha de mira, a cabeça, o olho e o coração” (CARTIER-BRESSON, 1986, p. 11).

Em 1932, Cartier-Bresson tornou-se célebre pela fotografia de rua intitulada *À côté de la gare Saint-Lazare* (Ao lado da estação Saint-Lazare), aquela que melhor representa o momento decisivo. Imagem em preto-e-branco, mostra o pulo de um homem sobre espelho d'água, salto flagrado no ar; em direção contrária há a acrobata do cartaz do circo Railowsky fixado ao muro. Na imagem há grades de ferro que reafirmam o movimento do transeunte em pleno momento histórico dos entreguerras. Trata-se de rara capacidade de conduzir o leitor a detalhes, como os fragmentos e pormenores dos textos de Walter Benjamin. É o recorte exato, congelado no ar, do auge do movimento. A foto convida o espectador a vivenciar a experiência e estar presente na cena.

Entre a realidade e a ficção nasce o momento decisivo. Ao retirar imagens do real e fazer associações surgem significados inventados pelo próprio fotógrafo, que transcendem a esfera documental. Para Cartier-Bresson não há a preocupação com a excelência técnica: a fotografia produzida com a Leica acontece naturalmente. Como o arqueiro *zen*, silencioso e desprendido de si, a vivência do momento presente é mais importante do que a própria fotografia. Mas Cartier-Bresson também sinaliza que o seu talento advém do envolvimento pessoal com o seu trabalho (MOREIRA, 2007)⁴.

Assim, incorporando os elementos do *flâneur* pela “faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram as mais triviais” (BAUDELAIRE, 2011, p. 790), Cartier-Bresson amplia seu discurso autoral para as dimensões da organização estética, do espontâneo, da crítica, da denúncia e do poético. A sua linguagem faz compreender que não há “método Bresson”; ao incluir o ser humano, produziu fatos da atualidade de modo não homogêneo. Cartier-Bresson buscou o

⁴ MOREIRA, Carlos. Depoimento a Atilio Avancini em 15 mai. 2007. São Paulo. Projeto Diante dos clássicos da fotografia.

exercício da cidadania ao incluir as pessoas simples e transformar seu objeto em culto celebratório.

Outras interpretações do momento decisivo contribuíram para ampliar sentidos. O norte-americano Paul Strand (1890-1976), adepto da *straight photography* – método fotoquímico sem truque ou manipulação na pós-produção –, percebeu a fotografia como inscrição e memória. A partir da imagem de uma teia de aranha sob a chuva, afirmou que o momento decisivo, nesse caso, é “o momento em que vi a cena e decidi fotografá-la” (STRAND, 2012). Ou seja, o momento decisivo pode não se restringir ao aparelho, mas ao instante do fotógrafo. Strand e Cartier-Bresson vivenciaram uma parceria entre 1932 e 1934 no México pós-revolucionário. O encontro revelou dois autores preocupados com o ideal socialista de um país em ebulição.

Tempos frágeis

A história clássica, que referendou as análises historiográficas até o final do século XIX, foi constituída pela percepção lacunar somente do lado dos vencedores. A Modernidade, impulsionada em larga escala pela tecnoimagem – produzida por aparelhos –, começou a investir nas vozes da liberdade das minorias. Mas, vivemos a crise do processo de automação e banalização da considerada era do visual (terceira classe de imagens), que poderia desenvolver uma “tendência patológica à esquizofrenia” (DEBRAY, 1994, p. 211). Essa “visão sem olhar” (idem, p. 229) refletiria os movimentos de desinformação nas redes sociais que atentam, por exemplo, contra a democracia ou à vida sustentável.

A partir das novas tecnologias, o instantâneo adentra – sem rastro material – a esfera do ciberespaço; o universo digital acelera as práticas de modo abundante. A credibilidade da fonte volta-se mais para o nome do fotógrafo do que para a fotografia. Além do que, a notícia não está mais na mão do jornalismo. O modelo comunicacional multimidiático de tempos frágeis fatiga pela brutalidade do cotidiano pautado pela desordem informativa. A mentira e a manipulação contribuem para o afastamento da aura e para a crise do autor.

Outro aspecto distinto da prática fotográfica atual é a sua automação. Fazer uma fotografia nos tempos modernos do processo físico-químico era ato solene – visto como aura dentro do princípio da metáfora do fogo –, reservado a ocasiões privilegiadas. Hoje,

disparar a câmera do aparelho celular é gesto banal; e qualquer pessoa se torna produtor e disseminador em alta escala. Tudo copiado e viralizado em frações de segundos.

A fotografia está onipresente; há câmeras por toda a parte captando tudo, mas sem aprofundamento. O espectador, ou usuário, pode desenvolver programação eletrônica personalizada e flexível segundo o seu interesse. As plataformas são indústrias de memes, satirizando a própria fotografia. De fato, há um abandono da escuta da ciência e da comunicação social jornalística tradicional.

Na prática da prontidão benjaminiana, a presença do *insight* do momento decisivo é palavra-chave. E o fotógrafo progressista dos tempos frágeis corre atrás de questões sociais. O desafio autoral é trabalhar pela urgência das ações instantâneas, que pedem visões diferenciadas. A compreensão da aura é permeada pelo humanismo; menos voltada ao dispositivo, à câmera, ao mercado, à propriedade artística, mas à capacidade de cada um buscar a sua verdade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, G. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- AUMONT, J. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1993.
- AVANCINI, A. **Atilio Avancini**. Coleção artistas da USP n. 15. São Paulo: Edusp, 2006.
- BAUDELAIRE, C. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____. Le peintre de la vie moderne. In _____. **Oeuvres complètes**. Paris, França: Robert Laffont, p. 790-814, 2011.
- BENJAMIN, W. **L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique**: version 1939. Paris: Gallimard, 2008.
- _____. **Passagens**. Belo Horizonte, São Paulo: UFMG, IOESP, 2009.
- _____. **Petite histoire de la photographie**. Paris: Allia, 2012.
- CANETTI, E. **Uma luz em meus ouvidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CARTIER-BRESSON, H. L'instant décisive. **Revue Les Cahiers de la photographie**, Paris, numéro spécial, p. 9-20, 1986.
- _____. **Henri Cartier-Bresson**. Kyoto: Kyoto Museum of Contemporary Art (Kahitsukan), 1997.
- DEBRAY, R. **Vida e morte da imagem**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.
- MATISSE, H. **Matisse**: paires et séries. Paris: Centre Pompidou, 2012.
- LARTIGUE, J. H. **A vida em movimento**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.
- MONTIER, J. P. **Henri Cartier-Bresson and the artless art**. Boston: Bulfinch Press, 1996.
- SILVA, W. S. **Foto 0 / Foto 1**. São Paulo: Edusp, 2016.
- SONTAG, S. **Sob o signo de Saturno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- SRI AUROBINDO. A evolução da humanidade. In DALAL, A. S. **Uma psicologia maior**. São Paulo: Pensamento-Cultrix. 2001.
- STRAND, Paul. Mexique, 1932-1934. Exposição fotográfica. **Fondation Henri Cartier-Bresson**, Paris, 2012.