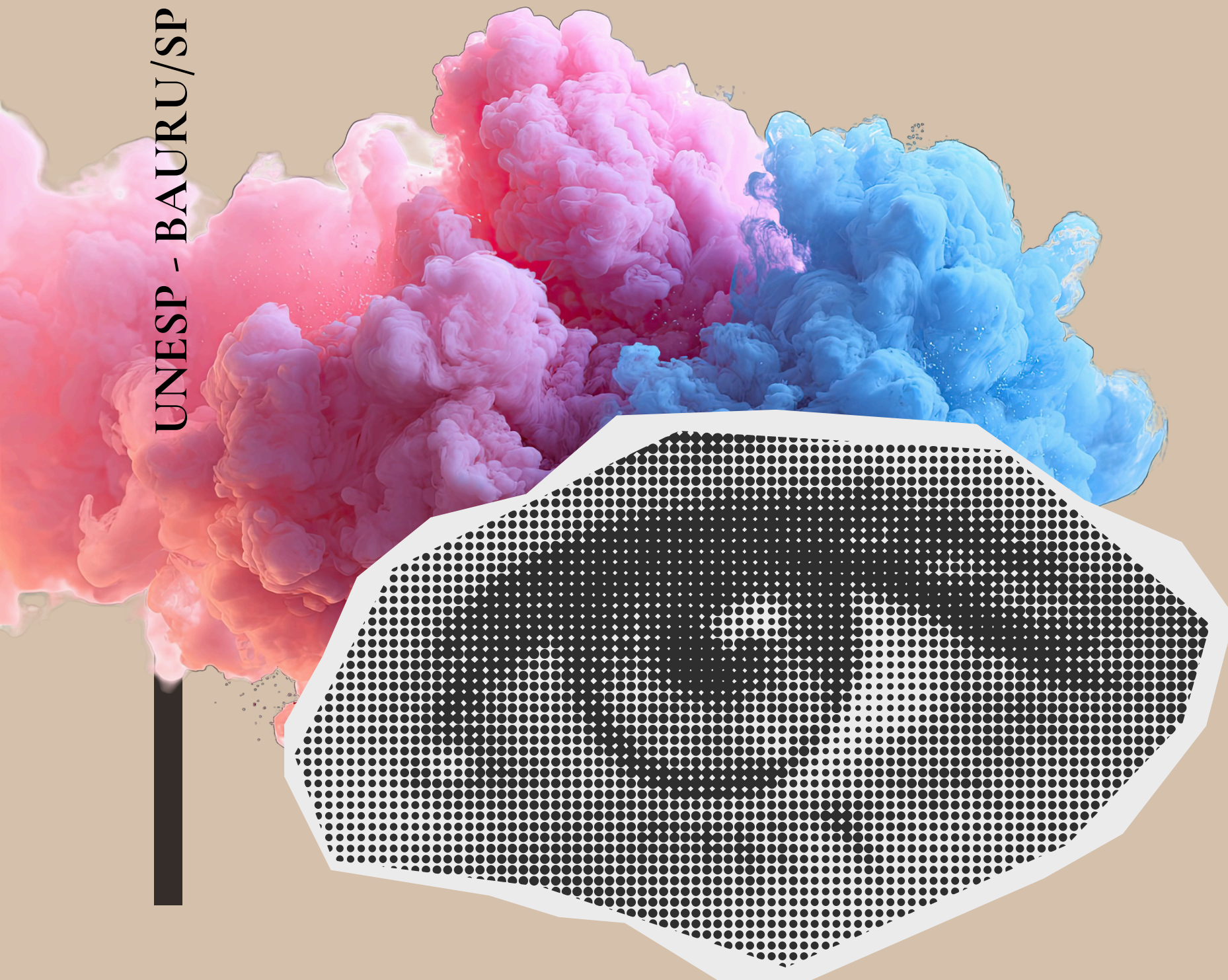


UNESP - BAURU/SP



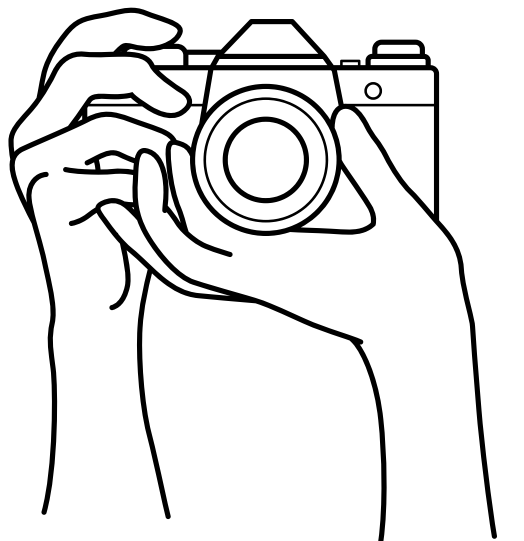
Lilian Lindquist Bordim
Denis Porto Renó

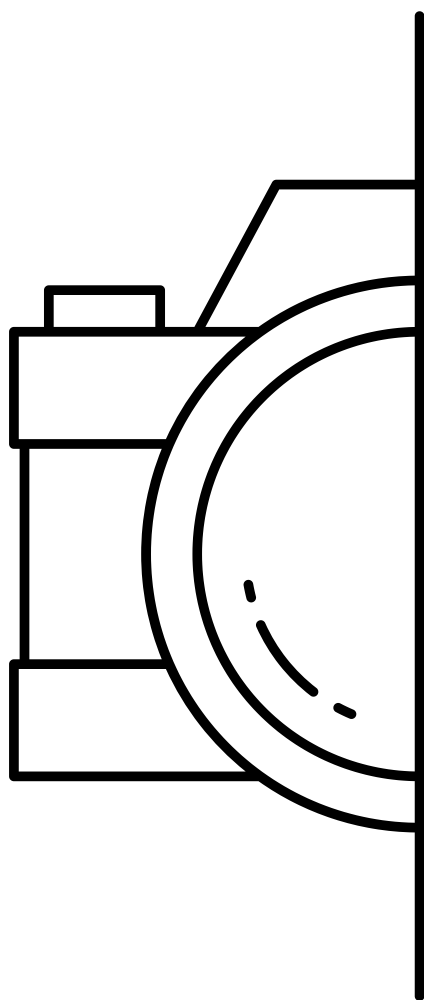
mei
studies

**ENTRE O VISÍVEL E O
IMAGINADO:
APROXIMAÇÕES
POÉTICAS ENTRE HENRI
CARTIER-BRESSON E
MANUEL ÁLVAREZ BRAVO
À LUZ DA ANÁLISE
IMAGÉTICA**

FOTOGRAFIA

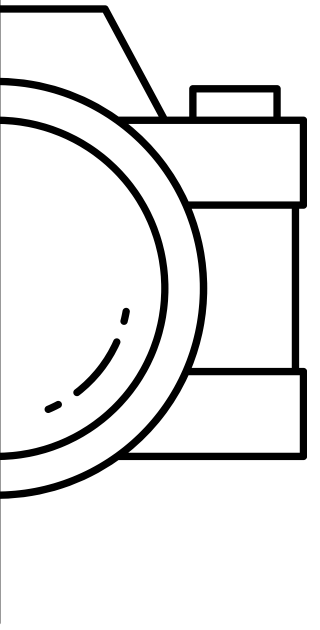
A fotografia, desde sua invenção no século XIX, é frequentemente compreendida como um dispositivo privilegiado de registro do real, no entanto, **sua potência expressiva reside justamente na tensão entre o que mostra e o que sugere.** Sua força documental esteve associada à capacidade de fixar, com aparente objetividade, cenas e acontecimentos, servindo como prova ou testemunho do que existiu diante da câmera.





Nesse horizonte, o presente artigo propõe uma leitura comparativa das obras de dois fotógrafos centrais do século XX: **Henri Cartier-Bresson**, francês, considerado um dos fundadores do fotojornalismo moderno e do conceito de “instante decisivo”, e **Manuel Álvarez Bravo**, mexicano, cuja obra se consolidou como um dos marcos da fotografia latino-americana e do diálogo com o imaginário surrealista. Embora oriundos de contextos sociais, políticos e culturais bastante distintos, ambos compartilham a construção de narrativas visuais que se afastam de uma função meramente documental, assumindo uma dimensão poética e criadora de possibilidade de múltiplos sentidos.

A escolha por aproximar esses dois fotógrafos justifica-se não pela semelhança temática ou pela similaridade de repertórios visuais, mas pela convergência de estratégias compositivas que instauram uma poética do mistério. **Ambos trabalham com a pausa, o silêncio e a sugestão, convocando o espectador a ultrapassar a superfície visível da imagem e adentrar universos simbólicos.** Ao contrário da fotografia de denúncia explícita ou de registro puramente factual, as obras de Cartier-Bresson e Álvarez Bravo deslocam o olhar para uma dimensão subjetiva, cultural e filosófica, na qual o banal se transforma em signo e o cotidiano se abre para múltiplas leituras.



As fronteiras entre captura, simulação e criação tornam-se cada vez mais fluidas, exigindo novas reflexões éticas e estéticas. A fotografia, que por mais de um século foi pensada como vestígio do real, passa a conviver com imagens que se afirmam como possíveis realidades. Isso não a esvazia, mas amplia seu campo de problematização: mais do que nunca, olhar uma imagem é também perguntar sobre sua origem, seu contexto e suas intenções.

A fotografia, ao contrário, normalmente resulta de um contato físico-químico entre a luz refletida pelo objeto e o suporte da imagem, estabelecendo uma relação causal entre referente e signo. No entanto, Barthes alerta que essa qualidade indicial não garante objetividade: “Seja o que for o que ela nos dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos. ” (Barthes, 2015, p. 15). **A fotografia é sempre atravessada por escolhas de quem a produz: o enquadramento, o momento do disparo, o foco, a luz, a distância, além das escolhas, contextos e repertórios de quem a lê.**

SURREALISMO E A ESTÉTICA DAS POSSIBILIDADES

O surrealismo não foi apenas um movimento estético, mas também uma resposta cultural e política ao desencanto com a modernidade. A busca por liberar o inconsciente e valorizar o acaso refletia um desejo de romper com os modelos rígidos da razão iluminista e da moral burguesa, que pareciam insuficientes para explicar as contradições do mundo moderno. Assim, **o surrealismo nasce como um gesto de rebeldia, de crítica ao status quo e de abertura a novas formas de imaginar a realidade, em um gesto que encontrou eco em diferentes linguagens, da literatura à pintura, do cinema à fotografia, tornando-se uma das mais influentes vanguardas artísticas do século XX.**

ANÁLISE IMAGÉTICA: ENTRE O VISÍVEL E O IMAGINADO

Para examinar a construção de sentido nas imagens de Henri Cartier-Bresson e Manuel Álvarez Bravo, este artigo adota a metodologia proposta por Martine Joly (2012), que sistematiza uma abordagem de análise imagética em três níveis: plástico, icônico e linguístico.



HENRI CARTIER-BRESSON



Behind the Gare Saint-Lazare, 1932.

A fotografia mostra um homem saltando sobre uma poça d'água, seu corpo suspenso no ar em um instante que antecede o impacto. Ao fundo, vê-se uma cerca metálica e cartazes parcialmente rasgados; no reflexo da água, a cena duplica-se, criando uma dimensão especular. O gesto de suspensão ecoa a estética surrealista parisiense dos anos 1930, em que o banal se torna insólito. O reflexo na água cria uma duplicação que não apenas documenta, mas sugere: o real e seu duplo, o corpo e sua imagem, o instante e sua eternidade.

Signos plásticos: A composição é construída sobre um equilíbrio dinâmico de formas e reflexos. O preto e branco acentuam os contrastes, e a poça d'água, ao centro, espelha o salto do homem, criando uma duplicidade entre o real e o refletido. As linhas verticais e horizontais da cerca e do andaime estruturam o enquadramento, enquanto o corpo em suspensão introduz o elemento do acaso e do movimento congelado. A nitidez do gesto, mesmo no instante efêmero, dá à imagem um caráter quase coreográfico, como se o tempo se dobrasse no espaço.

HENRI CARTIER-BRESSON



Behind the Gare Saint-Lazare, 1932.

Signos icônicos: O que se vê é um homem pulando sobre uma poça, atrás da estação Saint-Lazare, em Paris. No entanto, essa simplicidade aparente esconde um jogo simbólico: o salto não é apenas físico, mas metafórico, um limiar entre dois mundos. A figura anônima, o reflexo perfeito na água e a sombra do cercado evocam a tensão entre o real e o imaginário, entre o fato e a forma. O fotógrafo capta o instante anterior ao impacto, suspendendo o tempo e transformando um gesto banal em uma epifania visual.

Signos linguísticos: Cartier-Bresson raramente atribuía títulos poéticos às suas imagens; aqui, a legenda mais conhecida é simplesmente a indicação do local (Atrás da estação Saint-Lazare). Essa neutralidade linguística abre espaço para que a imagem fale por si, instaurando o enigma visual. Aqui se manifesta o pensamento surrealista que atravessa a obra de Cartier-Bresson: o encontro entre o acaso e a forma, entre o automatismo do real e a intuição estética. O instante é, em última instância, uma tradução visual da lógica surrealista do “encontro fortuito” de Breton. O real se revela não pela racionalidade, mas pela fissura do imprevisto, pelo momento em que a vida cotidiana deixa entrever o insólito.

MANUEL ÁLVAREZ BRAVO



La buena fama durmiendo, 1939

A imagem mostra uma jovem deitada, nua, com o corpo coberto parcialmente por faixas. Seu semblante é sereno, em uma cena ambígua entre o erótico, o ritualístico e o mortuário.

Signos plásticos: A fotografia é de um rigor estético quase escultórico. A mulher deitada sobre lençóis brancos, com o corpo parcialmente coberto por ataduras, é iluminada por uma luz suave que desenha volumes delicados. O contraste entre a pele, as faixas e o tecido cria um jogo de texturas e tonalidades que remetem à pureza e ao silêncio. O enquadramento frontal, a centralidade da figura, a nitidez dos contornos e a iluminação suave evocam uma composição ritualística, quase sagrada. A horizontalidade do corpo remete tanto ao repouso quanto à morte.

MANUEL ÁLVAREZ BRAVO



La buena fama durmiendo, 1939

Signos icônicos: A figura feminina, nua e enfaixada, adquire um caráter simbólico múltiplo: pode remeter à vulnerabilidade, à sensualidade contida ou à ideia de renascimento. O título “A boa fama dormindo” acrescenta camadas de ironia e mistério, deslocando o olhar entre o erótico e o espiritual. A mulher parece em estado de suspensão entre a vida e o sonho, entre o desejo e o interdito.

Signos linguísticos: O título, “A boa fama dormindo”, reforça a polissemia: sugere inocência e serenidade, mas também ironiza convenções sociais sobre o corpo e a moralidade. Essa fotografia sintetiza o diálogo de Bravo com o surrealismo: o corpo como território do inconsciente, a imagem como espaço de sonho e ambiguidade. A censura da época impediu sua circulação, o que reforça o caráter subversivo da obra: a beleza feminina é apresentada não como objeto, mas como metáfora de contenção e liberdade. Aqui, o surrealismo latino-americano manifesta-se não pela ruptura com o real, mas pela sua metamorfose simbólica, em que o cotidiano é investido de significados míticos.

APROXIMAÇÕES E CONTRASTES POÉTICOS

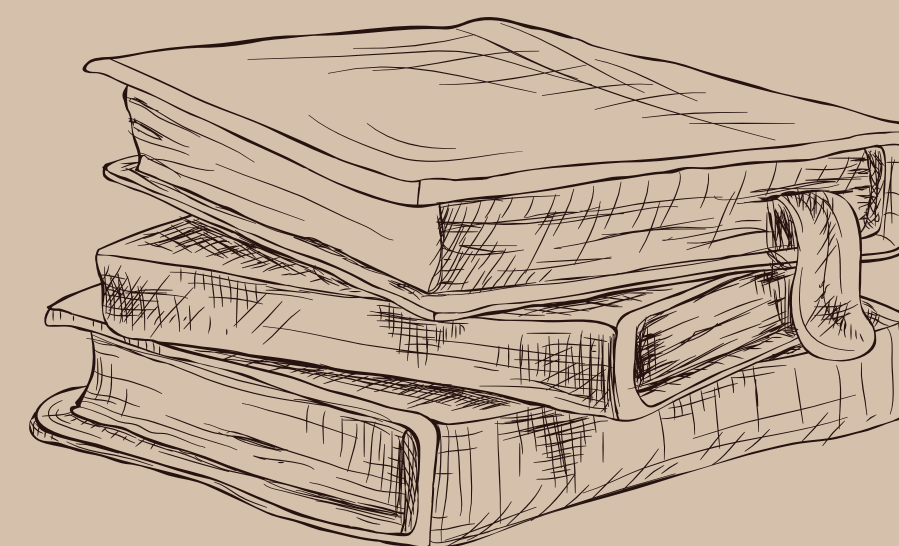
A leitura comparativa das obras de Henri Cartier-Bresson e Manuel Álvarez Bravo evidencia convergências estéticas e conceituais que se manifestam na articulação entre os signos plásticos, icônicos e linguísticos, conforme propõe Martine Joly (2012). Em ambos, a fotografia transcende o registro do real para instaurar um espaço de ambiguidade entre o visível e o imaginado, aproximando-se da estética do enigma própria ao surrealismo.

CONCLUSÃO

Assim, a comparação entre os dois fotógrafos ultrapassa a mera perspectiva historiográfica: trata-se de um exercício interpretativo que recoloca a fotografia como prática cultural articuladora de temporalidades e sensibilidades. Suas obras demonstram que o real, diante da câmera, nunca é absoluto, ele é filtrado por subjetividades, contextos e estratégias formais. A fotografia, portanto, é menos espelho do mundo e mais dispositivo de produção simbólica.

Os resultados deste estudo oferecem contribuições ao reafirmarem a importância de integrar teoria e análise visual, evitando abstrações descoladas da imagem, também ao demonstrarem como o surrealismo, embora nascido na Europa, adquiriu ressonâncias híbridas na América Latina, configurando uma estética mestiça e singular, propondo assim, a “estética do enigma” como categoria interpretativa para obras que operam na fronteira entre o visível e o imaginado.

- Barthes, R. (2015). A câmara clara: nota sobre a fotografia. Nova Fronteira.
- Flusser, V. (2011). Filosofia da caixa preta. Annablume.
- Joly, M. (2023). Introdução à análise da imagem. Papirus Editora.
- Nadeau, M. (2008). História do surrealismo. Perspectiva.
- Sontag, S. (2004). Sobre fotografia. Companhia das Letras.



REFERÊNCIAS