



ERIKA CAZZONATTO ZERWES

TEMPO DE GUERRA
CULTURA VISUAL E CULTURA POLÍTICA NAS FOTOGRAFIAS DE
GUERRA DOS FUNDADORES DA AGÊNCIA MAGNUM, 1936-1947

CAMPINAS
2013



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

ERIKA CAZZONATTO ZERWES

TEMPO DE GUERRA

CULTURA VISUAL E CULTURA POLÍTICA NAS FOTOGRAFIAS DE
GUERRA DOS FUNDADORES DA AGÊNCIA MAGNUM, 1936-1947

VOLUME 1

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora, na Área de Política, Memória e Cidade.

ORIENTADORA
PROF.^A. DR.^A. IARA LIS FRANCO SCHIAVINATTO

Este exemplar corresponde à versão final da Tese defendida por Erika Cazzonato Zerwes e orientada pela Prof.^a. Dr.^a. Iara Lis Franco Schiavinatto

Onde lê-se: "(...) como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora, na Área de Política, Memória e Cidade."

Leia-se: "(...) como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em História, na Área de Política, Memória e Cidade."

CAMPINAS
2013

iii

Prof. Dr. Omar Ribeiro Thomaz
Coordenador do Programa de Pós-Graduação
em Antropologia Social - Mestrado e Doutorado
UNICAMP / PPGAS / IFCH
Matrícula: 282923

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/338

Z55t Zerwes, Erika Cazzonato, 1980-
Tempo de guerra : cultura visual e cultura política nas fotografias de guerra dos fundadores da Agência Magnum, 1936-1947 / Erika Cazzonato Zerwes. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Iara Lis Schiavinatto.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Magnum Photos, inc. 2. Fotografia de guerra. 3. Fotografia - História. 4. Cultura política. 5. Fotojornalismo. I. Schiavinatto, Iara Lis, 1964-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: War time : visual culture and political culture in Magnum founders' war photographs, 1936-1947

Palavras-chave em inglês:

Magnum Photos, inc.
War photography
Photography - History
Political culture
Photojournalism

Área de concentração: Política, Memória e Cidade

Titulação: Doutora em História

Banca examinadora:

Iara Lis Schiavinatto [Orientador]
Helouise Lima Costa
Milton Guran
Fernando Cury de Tacca
Edgar Salvadori De Decca

Data de defesa: 19-12-2013

Programa de Pós-Graduação: História



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Tese de Doutorado, em sessão pública realizada em 19 de dezembro de 2013, considerou a candidata Erika Cazzonato Zerwes

aprovada

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora.

Profª. Dra. Iara Lis Schiavinatto

Profª. Dra. Helouise Lima Costa

Prof. Dr. Milton Guran

Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca

Prof. Dr. Edgar Salvadori de Decca

RESUMO

Este trabalho enfoca as fotografias de guerra dos fotógrafos David Seymour, George Rodger, Henri Cartier-Bresson e Robert Capa no período anterior à fundação da agência Magnum. Naquele momento eles estavam envolvidos em uma cultura política determinada, os círculos de esquerda e anti-fascistas europeus, e esta filiação política fez parte do desenvolvimento de uma linguagem visual nova. Assim, suas fotografias de guerra construíram bases para uma linguagem fotográfica que intentava comunicar o que acreditavam serem realidades políticas e sociais, impactadas ao mesmo tempo que impactando uma cultura visual e uma cultura política; estabelecendo ao mesmo tempo um modelo para a profissão de repórter fotográfico. Deste modo, o Capítulo 1 se volta para os primeiros meses da Guerra Civil Espanhola, em que um ímpeto revolucionário pautou as reportagens de Chim, Capa e Cartier-Bresson para a imprensa de esquerda francesa. No Capítulo 2 busca-se discutir como o fazer fotográfico e a estética desenvolvidos por eles são ao mesmo tempo tributários e rompedores de uma certa tradição, impactando a cultura visual em especial por meio das imagens ícones. O terceiro Capítulo procura marcar as diferentes formas de narrativa, seus desenvolvimentos e limites, e como o ganho de controle sobre esta narrativa, assim como a glamourização destes fotógrafos, auxiliaram a concepção e concretização da agência.

ABSTRACT

This work focuses on David Seymour's, George Rodger's, Henri Cartier-Bresson's and Robert Capa's war photographs prior to the foundation of Magnum agency. At that moment they were involved in a determined political culture, European left and anti-fascists circles, and this political allegiance became part of the development of a new visual language. Their war photographs built the foundation for a new photographic language which intended to communicate what they believed to be social and political realities, impacted by and at the same time impacting a visual and a political culture, as well as establishing a model for the photographic reporter profession. Chapter 1 refers to the first months of the Spanish Civil War, when the revolutionary momentum marked Chim's, Capa's and Cartier-Bresson's histories for the French left magazines. Chapter 2

intends to discuss how the photographic practice and the aesthetics developed by them are in some ways part of a tradition and in some ways new, impacting the visual culture especially through the icon images. Chapter 3 intends to stress the different narrative forms, its developments and limits, and how the narrative control gain as well as the photographers' glamorization helped the agency's conception and establishment.

SUMÁRIO

VOLUME 1

INTRODUÇÃO

I.....	2
II.....	6
III.....	9
III.....	13

CAPÍTULO 1

A FOTOGRAFIA E OS PUNHOS QUE SE LEVANTAM17

I.....	18
II.....	36
III.....	44
IV.....	49

CAPÍTULO 2

A FOTOGRAFIA ÍCONE67

I.....	68
II.....	85
III.....	93
IV.....	114

CAPÍTULO 3

AÇÕES BÉLICAS, AÇÕES FOTOGRÁFICAS121

I.....	122
II.....	141
III.....	153
IV.....	168

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....183

BIBLIOGRAFIA.....191

ARQUIVOS VISITADOS.....	198
FONTES DAS IMAGENS.....	199

VOLUME 2

IMAGENS DO CAPÍTULO 1.....1

IMAGENS DO CAPÍTULO 2.....31

IMAGENS DO CAPÍTULO 3.....47

AGRADECIMENTOS

Agradeço à FAPESP e à CAPES pela bolsa de estudo concedida para o projeto. Agradeço à CAPES pela bolsa-sanduíche que possibilitou a estadia de pesquisa em Paris.

Agradeço à Iara Lis Schiavinatto pela confiança e apoio sempre, que foram sempre fundamentais, um norte e um incentivo.

Agradeço à Mônica Schpun, pela generosa acolhida na EHESS – Paris.

Agradeço à Fernando de Tacca e Edgar de Decca pela leitura cuidadosa compartilhada na banca de qualificação.

Agradeço à Helouise Costa, que foi fundamental para o início da minha vida acadêmica, e continua sendo.

Agradeço à Claatje van Djik, do ICP.

Agradeço à minha família, meus pais, avós, irmãos e tios, por todo o amor e com todo o amor.

Agradeço aos queridos Eduardo Costa, Vanessa Sobrino, Regina Oliveira, Juliana Meirelles pelo companheirismo e carinho. Agradeço à Ana Pracchia, amiga de todas as horas; à Carolina Amaral, e ao Rafael Coelho, depois de tanto tempo. Agradeço demais às minhas irmãs parisienses, Bianca Costa e Bárbara Andrade; e ao querido Marcus Duarte.

INTRODUÇÃO

magnum c'est une
éthique, photographique
entre autres.

HENRI CARTIER-BRESSON

Mention obligatoire

Prière de reproduire cette photo intégralement
sans en modifier le cadrage.

© HENRI CARTIER-BRESSON & MAGNUM-PHOTOS

Cette photographie ne peut être reproduite que
sous réserve du respect absolu de la lettre et
de l'esprit de la légende l'accompagnant.

This photograph can be reproduced only by full
respect of the letter or spirit of its caption.

L'analyse des représentations de guerre, c'est-à-dire non seulement des représentations de combats, celles du front, de l'arrière, mais aussi des représentations du *temps de guerre*, doit aider à décrypter les reflets singuliers qui nous donnent aussi leurs leçons pour comprendre ces sociétés impliquées dans une phase historique particulière.

Laurent Gervereau¹

Images become history, more than traces of a specific event in the past, when they are used to interpret the present in light of the past, when they are presented and received as explanatory accounts of collective reality. They become history when they are conceived as symbolic events in a shared culture.

Alan Trachtenberg²

I.

A agência fotográfica Magnum foi fundada em abril ou maio de 1947, não sendo documentada a data exata, em um almoço no restaurante do Museu de Arte Moderna de Nova York. Estavam presente além do anfitrião Robert Capa (Hungria, 1913 – Indochina,

¹ GERVEREAU, Laurent. *Histoire du visuel au XXe siècle*. Paris: Seuil, 2003, p. 98.

² TRACHTENBERG, Alan. *Reading American Photographs, images as history, Mathew Brady to Walker Evans*. New York: Hill and Wang, 1989, p. 6.

1954), Rita e William Vandivert, e Maria Eisner. William Vandivert era, assim como Capa na época, fotógrafo da revista norte-americana *Life*. Maria Eisner, por sua vez, havia dirigido a agência Alliance Photos em Paris antes da Segunda Guerra Mundial, quando fugiu para os EUA. Por sua experiência cuidando da carreira do marido, Rita Vandivert foi escolhida presidente da nova agência, e ficou responsável pelo escritório de Nova York – o apartamento onde o casal tinha seu laboratório. Maria Eisner ficou responsável pelo escritório de Paris, localizado em seu próprio apartamento. O nome “Magnum” foi decidido neste almoço, e Capa assegurou a participação em sua fundação de outros três fotógrafos que não estavam presentes, David Seymour “Chim” (Polônia, 1911 – Egito, 1956), que estava fotografando os efeitos da Segunda Guerra em crianças da Europa; George Rodger (Inglaterra, 1908 – 1995), que estava morando em Chipre depois de passar os anos da Guerra fotografando na África, Ásia e Europa; e Henri Cartier-Bresson (França, 1908 – 2004), que viajava pelos EUA fazendo fotografias para um livro que retrataria aquele país, mas que nunca foi lançado. Embora todos tenham concordado eventualmente em dar os quatrocentos dólares pedidos como capital inicial da agência, não parece certo que os três fotógrafos ausentes estavam completamente cientes dos arranjos de Capa³.

A nova empresa estava longe de ser estável financeiramente, dependendo em seus primeiros anos quase que exclusivamente da habilidade de Capa para encontrar editores dispostos a encomendar trabalhos, e fotógrafos jovens e talentosos para auxiliá-los. Não ajudava a sua inserção no mercado o fato de a Magnum romper com os padrões estabelecidos até então neste mercado fotográfico: ser concebida como uma cooperativa, auto-gerida pelos fotógrafos, e conservar para estes os direitos de reprodução das imagens. Com efeito, há relatos de que a agência sofreu, e ao que parece continua

³ Rita Vandivert enviou uma carta comunicando aos fotógrafos ausentes a criação da Magnum. A resposta de George Rodger foi a seguinte: “Magnum Photos Inc. certainly seems a very sound idea and, if handled properly, can develop into a pretty big organisation. I’m pleased to be in on the ground floor. It’s just the suddenness of its birth which knocked the props from under me. True, Capa did mention something about organising an agency in Paris with New York representation but I’m afraid he was a little too vague and mysterious. It all sounded too halcyon to be true and, as he mentioned an initial investment per person of £500 I’m afraid I rather dismissed the whole thing from my mind ... I had no idea that I was going to be considered part of the organisation and hence my surprise on receiving your letters and cables.” *Apud* MILLER, Russel. *Magnum, Fifty Years at the Front Line of History*. New York: Grove Press, 1997, p. 53.

sofrendo, sucessivas crises financeiras e de gestão⁴. Assim, William e Rita Vandivert deixaram a Magnum após um ano, temendo que ela não fosse capaz de conseguir se estabelecer definitivamente. A grande maioria dos autores que falam sobre a agência não menciona Bill Vandivert, devido à sua curta permanência. Os três ausentes, e Capa, são considerados até hoje os fotógrafos fundadores da Magnum. Da mesma forma, todos os relatos sobre a história da agência se iniciam com os feitos destes quatro homens anteriores a 1947: a cobertura que fizeram da Guerra Civil Espanhola e da Segunda Guerra Mundial. Foi neste período que Capa conheceu e tornou-se amigo de cada um dos fotógrafos que vieram a ser seus colegas na Magnum, e o que eles realizaram até então permitiu que tivessem força suficiente para fundar uma agência onde se tornaram seus próprios patrões.

O que eles desejavam com a fundação da Magnum era claro: maior liberdade para decidir o que, e como, fotografar e comercializar seu trabalho. A experiência da Guerra Civil Espanhola e da Segunda Guerra Mundial os havia afastado dos escritórios dos editores que os publicavam. Este afastamento, que lhes permitiu maior liberdade e autonomia de decisão sobre seus trabalhos, permitiu também que eles passassem a se envolver mais com os assuntos fotografados, aumentando em sofisticação as reportagens fotográficas resultantes. Ao mesmo tempo, tornou mais difícil lidar com questões profissionais que extrapolavam a fotografia e que ficavam na mão de terceiros, intermediários entre o fotógrafo que produzia as imagens e as revistas ou jornais que as publicavam.

Entre os documentos do arquivo de Henri Cartier-Bresson preservados na Fundação que leva seu nome, em Paris, há um pequeno pedaço de papel manuscrito e sem data, em que o fotógrafo anotou um breve pensamento: “Magnum c’est une éthique, photographique entre autres”⁵. Esta anotação aponta para as aspirações que a agência reuniu, e que em mais de um aspecto ultrapassaram os âmbitos nos quais

⁴ “From its inception over a convivial lunch at the Museum of Modern Art in New York in the spring of 1947, it has reeled from crisis to crisis, usually financial, sometimes emotional, occasionally personal and often potentially terminal”. MILLER, Russel. *Op. cit.*, pp. ix-x.

⁵ “Magnum é uma ética, fotográfica entre outras”. As traduções do francês, inglês e espanhol em pé de página e entre colchetes são traduções livres nossas.

tradicionalmente a profissão se dava. As práticas fotográficas de seus fundadores – Robert Capa, David Seymour “Chim”, George Rodger e Henri Cartier-Bresson – são marcadas por uma cultura política que teve lugar entre as décadas de 1930 e 1940 na Europa, um tempo de guerra. No entanto, elas também a impactaram, na medida em que estes fotógrafos passaram a fazer um papel de historiadores do presente conforme foram ganhando uma posição privilegiada dentro de seu meio, que igualmente se desenvolvia naquele momento. Neste período em que desenvolveram as aspirações que os levariam a fundar a Magnum, em que a agência foi portanto gestada, o trabalho destes quatro fotógrafos ao testemunhar e narrar com suas imagens a história imediata ajudou a impactar a cultura visual da época, transformando os modos com que tradicionalmente o evento guerra é representado.

Este trabalho tem a Magnum como tema, na medida em que ele se debruça exatamente sobre este período de gestação, de *origem* da agência⁶. É durante os anos de 1936 e 1945, enquanto boa parte do mundo estava mobilizada pela guerra, que o trabalho dos quatro fotógrafos mencionados vai colaborar para que o repórter fotográfico ganhe reconhecimento e estatura de autor, e assim se acredita que a fundação da Magnum seria o ponto culminante na concretização de um paradigma visual específico, bem como de uma referência fundamental da figura do repórter fotográfico. A fundação da agência, antes de provocar um rompimento com o trabalho que estes fotógrafos estavam realizando, teria vindo, ao contrário, dar continuidade ao que eles desenvolviam visualmente, e pretendiam profissionalmente.

⁶ Seguimos aqui uma noção próxima da de Benjamin sobre o termo origem, na medida em que não se pode assinalar exatamente um momento em que a idéia da Magnum ganhou existência. Acredita-se que ela seja, pelo contrário, o resultado de um processo de idas e vindas, de rompimentos e continuidades, entre os fotógrafos, seus ideais e a realidade de seu trabalho. Segundo Benjamin: “A origem, apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada que ver com a gênese. O termo *origem* não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado. Em cada fenômeno de origem se determina a forma com a qual uma idéia se confronta com o mundo histórico, até que ela atinja a plenitude na totalidade de sua história. A origem, portanto, não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história”. BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, pp. 67-68.

II.

Em julho de 1938 Capa já era reconhecido pelas fotografias próximas da ação que havia feito na Espanha, como a famosa e icônica imagem do miliciano caindo, e estava na China fotografando o conflito que se seguiu à invasão japonesa. Seu biógrafo, Richard Whelan, relata que a correspondência que mantinha, no entanto, trazia uma série de problemas relacionados à publicação das suas fotografias, que o aborreciam. Whelan conta que naquele momento Capa se mostrava insatisfeito com a remuneração que recebia da agência fotográfica norte-americana Pix e com Simon Guttmann, dono da agência Dephot, que atuava na Europa. Precisava lidar com o relutante editor da *Life*, tendo que negociar a aprovação de cada reportagem. Também precisava apaziguar os editores do jornal francês *Ce Soir*, que achavam que ele não estava respeitando o contrato de preferência na publicação de suas fotografias, assim como sua agente na Inglaterra, que ameaçava pedir demissão porque entendia que seu território de atuação não estava sendo respeitado, ou seja, as fotografias de Capa estavam sendo comercializadas por outras agências e publicações que atuavam na área destinada à ela⁷.

O fotógrafo estava, portanto, não apenas em um local de conflito, tentando retratar aquela guerra, mas também tendo que lidar com os problemas de outro setor de sua atuação, o da comercialização e publicação das imagens. Assim, em uma de suas cartas para Peter Köster, amigo próximo que cuidava de seus interesses em Paris, datada de 27 de julho de 1938, Capa manifestou seu descontentamento e o desejo de criar uma agência formada por fotógrafos jovens, citando Cartier-Bresson e Chim.

Voy a empezar aquí a organizar unos cuantos fotógrafos jóvenes y continuaré haciendo lo mismo en Europa... no sé cómo está el asunto con Cartier[-Bresson]

⁷ Segundo Whelan, “También había correo preocupante de Nueva York y París. Al final de casi cada día de trabajo, Capa sólo había sacado – después de pagar sus deudas y gastos – 60 dólares de Pix. Aunque *Life* ya había publicado varias de las historias de Capa sobre China, el editor Wilson Hicks se andaba con reservas sobre realizar más encargos. Los editores de *Ce Soir* estaban descontentos porque no siempre eran los primeros editores franceses a los que se dejaba echar un vistazo a las últimas historias de Capa, y la agente de Capa en Inglaterra, la Sra. Muir, estaba tan enfadada porque no se respetaba su territorio que amenazaba con presentar una demanda. Además, había problemas con Simon Guttmann.” WHELAN, Richard. *¡Esto Es La Guerra! Robert Capa en acción*. Barcelona, New York, Göttingen: Museu Nacional d’Art de Catalunya / International Center of Photography / Steidel, 2009, pp. 121-123.

y Chim. Se podría hacer algo con ellos, y Csiki podría averiguarlo. Me gustaría que pudiéramos formar algún tipo de organización, pero no deseo en absoluto que se trate de una agencia normal. Además, el estudio de París es mi cuartel general privado... Actualmente, todo lo que puedo hacer es enseñar a algunos jóvenes aquí a hacer buenos trabajos, que sólo tendrán sentido una vez me vaya.⁸

Da mesma forma, quando, em outubro de 1943 na Itália, Capa conheceu George Rodger enquanto ambos fotografavam o desenrolar da Segunda Guerra Mundial naquele país, o assunto de criar uma agência que garantisse maior liberdade no trabalho fotográfico e maior controle da comercialização das imagens reapareceu. Rodger relembra daquela ocasião:

That was when we first started talking about a future brotherhood, because he was *Life* and I was *Life* and we were not very happy. The object of this brotherhood was that we would be free of all sort of editorial bias and that we would work on the stories we wanted to work on and have somebody to do all the dogsbody work.⁹

Tais idéias defendidas por Capa, e por seus colegas que viriam a ser os co-fundadores da Magnum, de liberdade de atuação frente às questões da comercialização e do mercado fotográfico – que também se traduziam em liberdade artística e de comprometimento político dos fotógrafos, bem como de sua posse dos direitos de reprodução das imagens – rompiam com o padrão de trabalho que prevalecia neste mercado¹⁰. Até então, a prática comum era dos editores pagarem as despesas dos

⁸ [“Vou aqui começar a organizar alguns fotógrafos jovens, e continuarei fazendo o mesmo na Europa. ... não sei como está o assunto com Cartier[-Bresson] e Chim. Poderíamos fazer algo com eles, e Csiki poderia averiguar isto. Me agradaria que formássemos um tipo de organização, mas não desejo em absoluto que se trate de uma agência normal. Além disso, o estúdio em Paris é meu quartel general privado. Atualmente, tudo o que posso fazer é ensinar alguns jovens aqui a fazer bons trabalhos, que somente terão sentido quando eu estiver fora.”] WHELAN, Richard. *¡Esto Es La Guerra! Robert Capa en acción*. Barcelona, New York, Göttingen: Museu Nacional d’Art de Catalunya / International Center of Photography / Steidel, 2009, p. 123.

⁹ [“Foi quando nós começamos pela primeira vez a conversar sobre uma futura irmandade, porque ele era da *Life* e eu era da *Life*, e nós não estávamos contentes. O objetivo desta irmandade era que nós ficaríamos livres de todos os tipos de tendências editoriais, e que nós trabalharíamos nas histórias que nós quiséssemos trabalhar, tendo alguém para fazer todo o trabalho pesado”] *Apud* MILLER, Russel. *op. cit.*, p. 38.

¹⁰ Miller afirma: “In the words of one editor at the time, the concept that a photojournalist was nothing unless he owned the rights to his negatives, and that the best way to safeguard those rights was through a cooperative, proved to be the most sensible idea in the history of

fotógrafos com equipamento e deslocamento, e receberem em troca a posse dos negativos expostos e seu direito de reprodução. Com a Magnum, as fotografias passaram a ser vendidas com a condição de que se respeitassem a autoria, as legendas e o enquadre original. No caso de algumas reportagens de Capa, e da maioria de Cartier-Bresson, elas possuíam carimbos atrás onde se lia: “*Prière de reproduire cette photo intégralement sans en modifier le cadrage*”, e ainda “*This photograph can be reproduced only by full respect of the letter or spirit of its caption*”¹¹. Na Magnum, o fotógrafo deveria ser na maioria das vezes quem toma as decisões sobre o que fotografar, sobre as legendas das imagens, bem como passou a deter os direitos sobre subseqüentes reproduções¹². Acompanhando a carreira destes fotógrafos entre a metade das décadas de 1930 e de 1940, pode-se procurar entender como ocorreu esta passagem, em que o repórter fotográfico passou de um empregado menor que servia um editor e um escritor, a uma figura quase mítica, tão destemida quanto sensível, artística e politicamente; passagem esta na qual acredita-se que as fotografias de guerra dos fundadores da Magnum têm papel decisivo.

photography: ‘Capa and his friends invented the copyright for photography. Even if they had done nothing else, they gave their *métier* freedom and turned photographers in servitude into free artists.’ *Apud Idem*, pp. 50-51.

¹¹ Durante sua estada na China, em 1949, Henri Cartier-Bresson reforçou a necessidade do uso destes carimbos. Em uma carta para o escritório da Magnum, ele citou o caso da viagem que Capa havia feito para a Rússia em 1947, quando, já nos inícios da Guerra Fria, o fotógrafo não permitiu a publicação de suas imagens sem as legendas originais, para evitar mal uso destas. Cartier-Bresson escreveu: “Quero que as legendas sejam estritamente informativas, e não observações sentimentais ou irônicas. Quero que haja uma informação franca – existem elementos suficientes para isso nas paginas que estou enviando. Confio inteiramente em vocês, mas ficarei muito reconhecido se forem bastante claros com nossos clientes sobre isso. Deixemos as fotos falarem por si e, por amor a Nadar, não deixemos pessoas sentadas atrás de escrivatinhas acrescentarem algo que não viram. Faço do respeito dessas legendas uma questão pessoal, como Capa fez com sua reportagem.” *Apud ASSOULINE, Pierre. Cartier-Bresson, o olhar do século*. São Paulo: L&PM, 2008, p. 202; CHÉROUX, Clément. *Henri Cartier-Bresson*. London: Thames and Hudson, 2008, pp. 110-111.

¹² Como se verá a seguir, experiências com o respeito pela autoria de imagens e a gestão exercida pelos próprios fotógrafos já haviam sido realizadas por agências francesas como a Alliance e a Dephot antes da Segunda Guerra Mundial. No entanto, é somente com a Magnum que este formato frutificará e se manterá no pós-guerra.

III.

Capa, Chim, Cartier-Bresson e Rodger começaram procurar a fotografia como atividade remunerada durante a década de 1930. Os três primeiro entre 1932-33 em Paris, através das agências que proliferavam por lá, e Rodger em Londres, trabalhando para a BBC, em 1936. Neste momento, no entanto, o ofício de repórter fotográfico era ainda muito recente, e, longe de estar estabelecido, não possuía uma tradição, um padrão de conduta profissional, ou tampouco imagético. Tanto o fotojornalismo como profissão, quanto um padrão visual, estético, da fotografia documental estavam portanto se formando juntamente com estes quatro fotógrafos¹³. A virada fundamental, de aspirantes a fotógrafos para repórteres fotográficos conceituados, aconteceu durante estes anos que separaram o princípio da década de 1930 até 1947: um tempo de guerra. Não é destituído de significado o fato de que as conversas entre Capa e seus amigos sobre a idéia de uma agência que viria a ser a Magnum se deram durante o trabalho destes fotógrafos na guerra. As exceções que este tempo de guerra abriram, bem como as particularidades desta “era de extremos” foram, como poderá ser visto, fundamentais no processo tanto de criação da agência quanto dos padrões estéticos e profissionais que ela cristalizou¹⁴. A

¹³ Falando sobre a produção de Cartier-Bresson nesta década inaugural de 1930, o curador de fotografia do MoMA, Peter Galassi dá uma idéia de como este participou da construção do que veio a se tornar o fotojornalismo como é entendido até hoje, e que vale para os seus outros três colegas: “Eles se tornariam o referencial da independência criativa, os pilares de uma tradição. Na época, porém, Cartier-Bresson havia seguido seu talento para a fotografia sem a intenção de se tornar um fotógrafo e sem a vantagem de já existir uma tradição estabelecida – pois até então não havia nenhuma. Entrar para a Magnum não significou o abandono de uma esfera artística coerente em favor de um trabalho estranho; e ser um fotojornalista não significava ser apenas um fotógrafo. Significava ser estudante, diplomata, viajante, investigador, repórter e historiador. Para Cartier-Bresson significava envolver-se com a totalidade do mundo”. GALASSI, Peter. *Henri Cartier-Bresson, O século moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 12.

¹⁴ Conforme será visto neste e nos próximos Capítulos, Capa e Chim estiveram na Espanha desde os primeiros momentos do conflito, enviados em princípio pela imprensa de esquerda, pelas revistas *Regards* e *Vu*. A primeira, assim como o jornal *Ce Soir*, que também os publicou, eram ligados ao Partido Comunista Francês. Cartier-Bresson, que havia estado no país pouco tempo antes, parte de uma viagem grande que fez pela Europa, registrou a vitória eleitoral da Frente Popular Espanhola. Durante a Segunda Guerra Mundial, Capa, que já havia sido proclamado durante a guerra na Espanha o “maior fotógrafo de guerra do mundo” pela revista *Match* em 1938, coroou sua consagração com reportagens impactantes como o desembarque no Dia D com as tropas aliadas, e o salto de pára-quedas atrás das linhas inimigas dentro da Alemanha. Chim, que permaneceu trabalhando no exército norte-americano durante a guerra, fez entre 1945 e 1947 um registro muito abrangente sobre os efeitos da Segunda Guerra na população civil, em especial nas crianças. Cartier-Bresson, que passou três anos preso em um campo de prisioneiros, registrou

guerra, portanto, tem papel fundamental nesta construção de um novo *métier* e de uma nova linguagem imagética.

Como se verá, esta linguagem imagética foi desenvolvida também porque a guerra estava então passando por transformações. A partir da Primeira Guerra Mundial, a tecnologia bélica e o poder totalitário transformaram os modos de guerrear, transformando, portanto, o modo com que estas guerras passaram a ser registradas. O conflito espanhol faz parte de um momento duplo de cesura. Ele se localiza, por um lado, dentro de uma cultura política que se polarizava cada vez mais ao redor da direita fascista e das esquerdas, e um modo de guerrear que se pautava cada vez mais na tecnologia e menos nas trincheiras. Por outro lado, sob o ponto de vista da cultura visual contemporânea, a guerra espanhola se deu no momento em que esta sofria o impacto da grande ascensão da imprensa ilustrada entre as décadas de 1920 e 1930, cujo papel social ultrapassava simplesmente reportar os eventos, e se tornava cada vez mais o de lhes conferir a própria existência.

Autor de um reconhecido livro de história da fotografia de guerra, *The Camera at War*, de 1978, o polonês naturalizado britânico Jorge Lewinski traça um percurso dos fotógrafos que se aventuraram a registrar conflitos armados desde 1848 até a guerra no Vietnã e Camboja¹⁵. Em sua análise, ele também identifica uma transformação a partir da

a libertação de Paris pelas tropas aliadas e o que se seguiu à abertura dos campos de concentração nazistas. Já George Rodger, que não havia ido para a Espanha, fotografou a Segunda Guerra Mundial desde os primeiros bombardeios dos Alemães em Londres, se tornando amplamente conhecido pelas suas reportagens fotográficas para a *Life* sobre a Blitz, pelo extenso acompanhamento da campanha na África e Ásia, e pelo registro dos últimos momentos da guerra na Europa, como a abertura do campo de concentração de Bergen-Belsen.

¹⁵ LEWINSKI, Jorge. *The Camera at War: a history of war photography from 1848 to the present day*. London: Octopus Books, 1986. Parte importante da recente bibliografia sobre fotografia de guerra vem do Reino Unido, em especial de pesquisadores ligados ao Imperial War Museum, que possui um vasto acervo de fotografias. Jean Hood, historiadora da marinha, é autora do catálogo *War Correspondent*, que acompanhou a exposição de mesmo nome com fotografias de guerra realizada em 2011 naquele museu. Jane Carmichael foi primeiro responsável pelo arquivo de fotografia, e mais tarde diretora de coleções da instituição, entre 1982 e 2003, se especializou na Primeira Guerra Mundial. E Jorge Lewinski, que não foi filiado ao museu, mas lá pesquisou para seu livro *The Camera at War*, um panorama compreensivo sobre as fotografias de guerra desde os primeiros anos do meio até a década de 1970. Assim como é o caso de *The Eye of War*, do jornalista australiano Phillip Knightley, os livros de Lewinski e Hood são divididos a partir das guerras, escolhendo algumas imagens de um ou mais fotógrafos mais reconhecidos para representar a produção do período. Hood e Knightley apresentam apenas um curto texto falando

Primeira Guerra Mundial, onde as mudanças no *warfare* não foram satisfatoriamente acompanhadas por mudanças no modo de representá-lo. No trecho citado a seguir, Lewinski detalha os motivos pelos quais acredita que as fotografias realizadas durante a Grande Guerra não representariam o evento de acordo:

But if we consider any single aspect of the war, there is no one set of pictures which adequately conveys its nature. There is no record which shows the actuality of the war at sea or in the air. Trench warfare, the unique feature of the Great War, is fairly documented, but no single contemporary photographer produced an extensive record of trench warfare, though many of them must have experienced it. ... These sights live in the memory as images – the images in the photographs are inadequate and few.

The concept of the photographic documentary essay was not yet established in the press. The general attitude to the use of photographs as illustrations had not altered since the beginning of the century. Editors continued to show little enthusiasm for photographs. Press photography was treated at best as an information medium of limited scope, further restricted by censorship for the duration of the war. Thus, illustrations were of a routine nature and there was little attempt to use photographic imagery in an imaginative way. The majority of staff photographers were no more than adequate manipulators of the camera.

This general attitude may in part account for the quality of the photographs of the First World War. They have a descriptive clarity but very few show passion or commitment on the part of the photographers. They seem to be describing something of which they are not really a part. Perhaps the war itself had worn away the ability to look too closely at reality. The photographs display a kind of reticence, viewing the dead from middle distance, rarely in close up. The photographers do not attempt to make a point, as if they did not expect that their pictures would be looked at. The power of the photograph to communicate a

sobre os aspectos históricos gerais de cada guerra, seguido pela seleção de imagens com suas legendas. A crítica norte-americana sobre a fotografia de guerra tem uma importante vertente, como não poderia deixar de ser, concentrada na Guerra de Secessão. Alan Trachtenberg, professor de Yale e autor do livro *Reading American Photographs*, é um dos mais reconhecidos, ao mesmo tempo em que foi muito recentemente lançado o catálogo da exposição *Photography and the American Civil War*, ocorrida em 2013 no Metropolitan Museum de Nova York com curadoria de Jeff Rosenheim. Realizados, a exposição e o catálogo, a partir de um trabalho de dez anos de pesquisa e reunião de fotografias e objetos, eles traçam um panorama sobre os diversos papéis que a imagem fotográfica exerceu na sociedade norte-americana durante a guerra. Ver HOOD, Jean. *War Correspondent. Reporting under fire since 1850*. London: Conway / Imperial Museum of War, 2011; CARMICHAEL, Jane. *op. cit.*; LEWINSKI, Jorge. *op. cit.*; KNIGHTLEY, Phillip. *The Eye of War. Words and photographs from the front line*. Washington: Smithsonian Books, 2003; TRACHTENBERG, Alan. *op. cit.*; ROSENHEIM, Jeff L. *Photography and the American Civil War*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2013.

deeply felt emotion had not yet been realized. The camera had still to achieve the status of witness for the prosecution.¹⁶

Esta passagem é um exemplo de como a geração dos fotógrafos que fundaram a Magnum impactou o fazer fotográfico. As características que Lewinski não consegue encontrar nas imagens analisadas – como a identificação do fotógrafo como um autor, em oposição a um simples manipulador de câmera, o comprometimento e envolvimento pessoal com seus temas, a busca de uma narrativa, da comunicação de emoções e o seu posicionamento como testemunha – não faziam parte da prática fotográfica ainda naquele momento. Não obstante, todas se tornaram características próprias aos trabalhos dos fotógrafos que se uniram em torno da Magnum. A base de comparação que Lewinski usa aparenta, portanto, ser um regime de visualidade posterior ao momento analisado, e mostra como estes quatro fotógrafos ajudaram a fazer com que parte da história da fotografia fosse ressignificada a partir deles. Além do período em que o livro foi escrito – logo após o término da Guerra do Vietnã, um dos ápices do envolvimento de fotógrafos em um conflito armado – pode ter sido significativo também em sua análise o peso da experiência de Lewinski tanto como veterano da Segunda Guerra, onde lutou na Real Força Aérea Britânica, a RAF, quanto como fotógrafo profissional e professor de

¹⁶ [“Mas se considerarmos qualquer aspecto individual da guerra, não há um conjunto de imagens que transmite adequadamente sua natureza. Não há um registro que mostre a realidade da guerra no mar ou no ar. A campanha nas trincheiras, a característica singular da Grande Guerra, é bem documentada, mas nem um único fotógrafo contemporâneo produziu um registro extensivo da campanha nas trincheiras, muito embora muitos devam tê-la vivido. ... Estas visões vivem na memória como imagens, as imagens nas fotografias são inadequadas e poucas. O conceito de ensaio fotográfico documental ainda não tinha sido estabelecido na imprensa. A atitude geral frente ao uso de fotografias como ilustrações não tinha se alterado desde o começo do século. Os editores continuavam a demonstrar pouco entusiasmo pela fotografia. A fotografia de imprensa era tratada no melhor dos casos como um meio de informação de alcance limitado, ainda mais limitada pela censura enquanto durou a guerra. Deste modo, ilustrações eram de natureza rotineira, e havia pouco esforço para usar a imagem fotográfica de um modo imaginativo. A maioria dos fotógrafos contratados não eram mais do que manipuladores de câmeras adequados. Esta atitude geral pode em parte ter contado para a qualidade das fotografias da Primeira Guerra Mundial. Elas têm uma clareza descritiva, mas muito poucas mostram paixão ou comprometimento da parte dos fotógrafos. Eles parecem descrever algo do qual não são realmente parte. Talvez a guerra propriamente dita tenha desgastado sua habilidade de olhar de perto para a realidade. As fotografias apresentam uma espécie de reticência, vendo os mortos à meia distância, raramente em *close up*. Os fotógrafos não tentavam afirmar algo, como se eles não esperassem que suas fotografias fossem vistas. O poder da fotografia de comunicar uma emoção profundamente sentida ainda não tinha sido compreendido. A câmera precisava ainda alcançar o status de testemunha de acusação”] *Idem*, pp. 69-70.

fotografia nas décadas seguintes do pós-guerra – daí a cobrança de um envolvimento pessoal do fotógrafo com o evento retratado, envolvimento que, historicamente, não é pressuposto ou necessário para a profissão.

Um engajamento político dos fotógrafos que resultasse em imagens mais próximas da ação e que trouxesse uma posição de crítica à guerra e a seus horrores só veio a ser prática comum a partir do registro da Guerra Civil Espanhola, duas décadas depois da Primeira Guerra Mundial. Mais do que anacronismo, análises como estas permitem uma constatação por vias indiretas do impacto na cultura visual causado pelo trabalho de fotógrafos como Capa e Chim a partir da guerra na Espanha, que participaram ali do início de uma mudança no regime de visualidade referente à fotografia documental voltada para o registro deste tipo de evento. Tal mudança parece ter até hoje tanta força, que este regime de visualidade é apresentado ao leitor de Lewinski como a própria “natureza” da imagem de guerra, quando, ao contrário, foi construído historicamente¹⁷.

III.

A partir de sua materialidade, mas também a partir das tramas técnicas e estéticas que a compõe, é possível argumentar que uma imagem fotográfica não apenas traz sempre consigo uma ligação física com aquilo que retrata, por exemplo o que é chamado de *isso-foi* por Roland Barthes¹⁸, mas também, como Patrick Maynard ressaltou, que ela levanta igualmente o questionamento sobre suas condições de feitura: “In looking at the photograph we are interested in how the image presents the subject *and* in how the subject was used to make the image”¹⁹. Mais além, ainda segundo o autor, as ações que levaram à sua feitura podem por vezes estar visíveis nas próprias características estéticas

¹⁷ Este tipo de análise é partilhado por outros críticos. Também Jane Carmichael sugere a falta de um questionamento ou posição crítica dos fotógrafos frente à legitimidade da Primeira Guerra Mundial, pois segundo ela, ao invés de se colocarem como “testemunhas” ou “observadores independentes”, eles mantiveram uma atitude de “patriotas”. Ver CARMICHAEL, Jane. *First World War Photographers*. London: Routledge 1989, pp. 84-100.

¹⁸ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara, notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, pp. 114-120.

¹⁹ [“Ao olhar para a fotografia nós estamos interessados em como a imagem apresenta o sujeito e em como o sujeito foi usado para constituir a imagem”] MAYNARD, Patrick. *The Engine of Visualization, Thinking through photography*. New York: Cornell University Press, 1997, p. 289. Também citado em LISSOVSKI, Maurício. *A máquina de esperar*. Rio de Janeiro: Mauad, 2008, p. 11.

destas imagens. Segundo ele, se a aparência estética de uma imagem pode incluir a aparência do ato formativo que a produziu, e se isto é identificável pela percepção a partir de um grupo de ações às quais ele pertence, então compreender este grupo de ações poderia afetar a experiência estética da imagem²⁰.

Da mesma forma, ao analisar a representação fotográfica das guerras no século XX, Laurent Gervereau faz uma constatação semelhante. Para ele, “Aucune image n’a de valeur en soi. Chaque image porte le témoignage de ses conditions de réalisation. En cela, elles fournissent des éclairages divers et complémentaires”²¹.

Entendendo-se que a imagem fotográfica traz inscrita em si suas condições de feitura, se torna possível buscar nas fotografias de guerra dos fotógrafos que viriam a fundar a agência Magnum os modos com os quais o comprometimento pessoal concorreu na construção de sua linguagem imagética, que se realiza por meio de uma estética narrativa. Isto é possível na medida em que seus significados simbólicos não são inerentes às fotografias, mas uma construção histórica, que vivia seus primeiros momentos nas décadas de 1930 e 1940²². Deste modo, partindo da imagem, da sua constituição técnica e formal, busca-se a relação entre um regime de visualidade e uma cultura política específicos, ou seja, as motivações políticas e as opções formais de rompimento ou aproximação a determinadas tradições visuais, que constituem estas

²⁰ MAYNARD, Patrick. *op. cit.*, p. 305.

²¹ [“Nenhuma imagem tem valor em si mesma. Cada imagem traz o testemunho de suas condições de realização. Aí, elas fornecem esclarecimentos diversos e complementares”] GERVEREAU, Laurent. *La guerre n’est pas faite pour les images*. Vingtième Siècle. Revue d’histoire, n. 80 (oct-dec 2003) p. 86.

²² Gervereau argumenta sobre este processo de construção dos símbolos imagéticos da seguinte forma: “Mettez sur n’importe quoi un poing et une rose en tout petit et vous aurez – *pour un certain public qui connaît la signification de ce logotype* – une image socialiste ou relative aux socialistes. Faites prendre une pose déterminée à un personnage sculpté ou peint, et vous aurez, *pour les spectateurs qui savent le sens de cette pose*, une attitude royale. Construisez un rectangle déterminé avec des combinaisons géométriques et, *pour certains aborigènes*, vous aurez la narration de personnages en rapport avec un territoire. Il reste ainsi parfaitement illusoire de concevoir l’image, cet ectoplasme mouvant, comme libre. Elle n’est pas libre dans sa conception ni dans sa réception. Elle subit une forte dépendance des figures adjacentes et du discours avec elle-même et sur elle-même. Marcel Duchamp a montré à satiété que le regard fait l’œuvre. Mais le regard n’est pas innocent, le regard est accompagné”. GERVEREAU, Laurent. *Histoire...*, pp. 15-17.

imagens e que se tornaram pontos de referência incontornáveis dentro da cultura visual contemporânea²³.

²³ Além de Gervereau, em sua *Histoire du Visuel* (GERVEREAU, Laurent. *op. cit.*), que trata demoradamente da fotografia de guerra em relação com a cultura visual contemporânea, também Ulpiano Bezerra de Menezes faz uma análise sobre os diferentes aspectos do estudo dos regimes de visualidade em MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, no 45, 2003, pp. 11-36.

CAPÍTULO 1

**A FOTOGRAFIA E OS PUNHOS QUE SE LEVANTAM
OU UMA ICONOGRAFIA REVOLUCIONÁRIA UTILIZADA PELA IMPRENSA FRANCESA DE
ESQUERDA PARA REPORTAR O INÍCIO DA GUERRA CIVIL ESPANHOLA.**



I.

Chim já era contratado da revista semanal francesa *Regards* como fotógrafo em tempo integral desde a primavera de 1934. Quando a guerra eclodiu na Espanha, ele estava novamente naquele país para fotografar as Olimpíadas dos Trabalhadores, organizada paralelamente aos Jogos Olímpicos de Berlim pelas esquerdas, em repúdio à sede oficial do evento estar sob um governo nazista. Ele então passou imediatamente a cobrir a sublevação militar e as decorrências – a guerra civil – para a revista, onde teve suas principais reportagens fotográficas publicadas, cerca de vinte e cinco. Suas fotografias desta guerra apareceram também, entre outros jornais e revistas, nos franceses *Ce Soir*, *Vu*, *Match*, no inglês *News of Spain* e na norte-americana *Life*²⁴.

Poucos dias depois da eclosão da guerra, no começo de agosto de 1936, Robert Capa também foi para a Espanha, enviado pela igualmente francesa *Vu*. Já no dia 29 daquele mês a revista levou às bancas uma edição especial sobre a Guerra Civil Espanhola, claramente partidária dos republicanos, fartamente ilustrada com fotografias, entre elas algumas de Capa²⁵. Este partidarismo não agradou alguns dos anunciantes da revista, que um mês depois, na edição de 30 de setembro, já havia mudado de editor. Antes de ser afastado, no entanto, Lucien Vogel chegou a publicar outras fotografias feitas por Capa na Espanha, entre elas as primeiras a virem com os créditos de seu nome, em 2 de setembro. Após a saída de Vogel a *Vu* passou a tender para o lado dos militares insurrectos, liderados pelo General Franco. Capa deixou de ser requisitado e passou então, com a ajuda de Chim, a ser publicado com mais frequência na *Regards*, que já vinha comprando algumas de suas reportagens desde a vitória da Frente Popular

²⁴ FONTAINE, François. *La Guerre d'Espagne, un déluge de feu e d'images*. Paris: Berg International Éditeurs, 2003, p. 158; NAGGAR, Carole (ed). *David Seymour*. Col. Photo Poche 138. Paris: Actes Sud, 2011, s/p.

²⁵ Com preço de 5 francos, em 29 de agosto a revista publica o número especial, *Vu en Espagne : la défense de la République*. Ele traz 60 páginas, e 141 fotografias. Na segunda página é anunciado: « Ce numéro a été illustré par les photographies de nos envoyés spéciaux en Espagne : Cappa [*sic* pour Capa], Madeleine Jacob, Maurice, Namuth, Reisner, Lucien Vogel ». Assinam os artigos Jean Cassou, Manuel Chaves Nogales, « Directeur du grand journal madrilène *Ahora* », Louis Parrot, Paul Nizan, Alexandre Croix, Ramón Frenández, Gaymann, Paul Ristelhueber, Jean-Richard Bloch, Madeleine Jacob, Georges Soria, J.-E. Pouterman, et E. N. Dzelepy”. *Vu*, 29 de agosto de 1936.

francesa²⁶. Esta revista publicou, até o fim do conflito, muitas das séries de fotografias que o tornaram conhecido, como as imagens da frente de Córdoba e de Madri em 1936; Málaga e as frentes de Madri novamente, Aragão e Bilbao em 1937; Teruel, Barcelona e a frente da Catalunha em 1938; e novamente da Catalunha em 1939. Em 1937 ele se tornou também o fotógrafo oficial na Espanha, até o final do conflito, do jornal diário *Ce Soir*. Este, assim como a *Regards*, era igualmente iniciativa do Partido Comunista Francês, que o havia fundado naquele ano. Da mesma forma, suas fotografias apareceram, nem sempre creditadas, entre outros, nos jornais e revistas franceses *L'Illustré* do *Petit Journal*, no *Paris-Soir*, *L'Humanité*, *Match*, *Voilà*, *La Voz de Madrid*; no *Schweizer Illustrierte Zeitung* suíço; nos ingleses *The News of Spain*, *The Picture Post*, *The Weekly Illustrated*; na *Life* norte-americana e em *Información de Cuba*²⁷.

O trabalho que Capa e Chim realizaram na Espanha durante a guerra civil foi fundamental para o estabelecimento de suas carreiras como repórteres fotográficos, e algumas das fotografias mais conhecidas da próspera carreira que construíram foram feitas então, como por exemplo a mãe que olha para cima que Chim fotografou em Estremadura em maio de 1936 [**Imgs. 1.1, 1.2**]²⁸, e a famosa imagem de um miliciano caindo feita por Capa em setembro de 1936 [**Imgs. 1.3, 1.4**]. Estas fotografias, bem como a condição de verdadeiros ícones da cultura visual contemporânea à qual foram alçados, serão tema do Capítulo seguinte. Elas, assim como as reportagens fotográficas que serão apresentadas a seguir, fazem parte de um primeiro momento em que os eventos que começaram a se suceder na Espanha eram encarados com alegria pela esquerda européia. Para muitos o momento era propício para a Revolução, e mesmo sem a declarar abertamente, as fotografias publicadas na *Regards* nos primeiros meses da guerra, como se verá, apresentam esta tendência. Assim, a imagem feita por Chim em Estremadura é em muitos aspectos representativa de seu trabalho no período. Ela traz um olhar voltado

²⁶ Embora parte dos fotógrafos não fosse contratada de uma revista ou jornal em especial, mas vendesse suas reportagens exclusivamente por meio das agências fotográficas, era necessário ter uma carta de recomendação ou um documento que atestasse o trabalho de correspondente para ser aceito nas frentes da guerra. Cada lado do conflito tinha suas especificações sobre quem aceitar ou não. Sobre isso ver SCHABER, Irme. *Gerda Taro, Une photographe révolutionnaire dans la guerre d'Espagne*. Monaco: Éditions du Rocher, 2006, p. 146; GELLHORN, Martha. *A Face da Guerra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, pp. 23-24.

²⁷ FONTAINE, François. *op. cit.*, p. 153.

²⁸ As Imagens são apresentadas no Volume 2 desta Tese.

para a população comum – em oposição aos dirigentes da reunião – que já sinaliza para a sua preferência em fotografar o lado dos que sofreram os efeitos da guerra, e não o de seus personagens mais famosos; traz a presença marcante de crianças, um tema muito reiterado até o fim de sua vida; por fim, a referência à religiosidade dos diferentes povos e a simbolismos religiosos também se faria presente no conjunto de seu trabalho – no caso desta fotografia, a sugestão de uma iconografia cristã, da madona com a criança.

Após o início da guerra, um dos temas mais recorrentes nos primeiros meses em que Chim esteve na Espanha foi justamente a relação dos republicanos com a Igreja Católica. Uma das reportagens mais extensas e mais publicadas que ele realizou naquele país mostra milicianos republicanos em outubro de 1936 fazendo o inventário do patrimônio artístico do convento das *Dezcalzas Reales* em Madri [Imgs. 1.5 a 1.14]. Pode-se acompanhar nas folhas de contato publicadas na *Mala Mexicana*²⁹ como o fotógrafo trabalhou nesta série. Ele alternou cenas no interior do convento e em seu pátio externo, de jovens soldados organizando pinturas e objetos religiosos para que uma mulher e um homem os catalogassem, além de registrar o exterior do prédio. As **Imagens 1.5, 1.9, 1.10 e 1.11** são do interior do convento, e mostram partes do processo de catalogação dos objetos da convento. Na **Imagem 1.5**, milicianos apresentam um quadro para uma mulher sentada que faz anotações. O fotógrafo se posicionou atrás da mulher,

²⁹ Se trata de três caixas de papelão contendo 4.500 negativos feitos entre 1936 e 1939 por Capa, Chim e Taro, a grande maioria na Espanha em guerra, que foi encontrado no México em 2007. Não é conhecido ao certo o caminho feito por este conjunto de caixas até aquele país. Acredita-se que como os três utilizavam o estúdio de Capa, estes negativos foram reunidos e levados do local quando a França estava ameaçada pela Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial. A ligação com os republicanos e comunistas colocaria os fotógrafos em perigo. Capa, de origem judaica, já havia deixado a França para os EUA em outubro de 1939 deixando responsável pelo estúdio o fotógrafo Imre Weiss, ele também de origem judaica. Este teria tentado enviar a mala para o México. Segundo Cynthia Young, a curadora dos arquivos do Capa no International Center of Photography, “As for the suitcase, we now know that at some point it was turned over to General Francisco Aguilar González, the Mexican ambassador to the Vichy government in 1941–42. We do not know when or under what circumstances this happened. It is highly plausible that in the anxious, underground environment of the thousands of Jewish and foreign refugees seeking exit visas out of France in the south, Weiss sensed the danger of his situation and passed the negatives to someone who could either bring them to safety or put them in hiding. Whether Aguilar was the knowing receiver of the negatives or whether he ever had any idea of their significance (or even that he possessed them) is not known”. YOUNG, Cynthia. *The process of identifying 4,500 negatives: The Mexican Suitcase revealed*. in YOUNG, Cynthia (ed). YOUNG, Cynthia (ed). ***The Mexican Suitcase***. New York, Gotingen: International Center of Photography, Steidl, 2010, vol. 1, p. 96.

de forma que a pintura religiosa é perfeitamente visível. A **Imagem 1.9** mostra um homem mais velho, que é auxiliado por milicianos jovens, tomando notas. A **Imagem 1.10** mostra um homem que passa em frente a um grande altar ornamentado, e a **Imagem 1.11** mostra diversos objetos pequenos – imagens, relicários, crucifixos – colocados um ao lado do outro ao longo de uma parede.

As **Imagens 1.6, 1.7 e 1.8**, por outro lado, são externas, e foram feitas no que aparenta ser um pátio interno do convento. Elas mostram que Chim se demorou em acompanhar dois jovens milicianos, que como nas outras imagens estão inteiramente fardados, carregando um grande crucifixo. Ele fotografou a cena de diferentes pontos de vista, sendo a **Imagem 1.6** mais distanciada, tomada de frente e à contra-luz. Este contra-luz projeta uma sombra no chão formada pelos milicianos, que carregam em seus ombros a figura, sempre ladeada por eles. A cena que resulta tem um efeito semelhante ao evocado pelo retrato da mãe em Estremadura, também remetendo à iconologia cristã, pois se assemelha ao modo tradicional de representar Jesus crucificado no Calvário no centro de dois condenados também crucificados.

Realizadas no exterior do prédio do convento, as **Imagens 1.12 e 1.13** mostram cartazes afixados pelo governo republicano, onde se lê respectivamente: “Precintado por la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico. Ministerio de la Instrucción Publica y Bellas Artes” e “ESTE EDIFICIO está bajo la PROTECCIÓN Publica y Dirección General de Bellas Artes. ES DEL PUEBLO. RESPETADLO, CIUDADANOS”³⁰, enquanto que a **Imagem 1.14** mostra um miliciano republicano montando guarda na entrada do convento.

Esta imagem foi reproduzida na capa da revista francesa *Regards* de 29 de outubro de 1936 [**Img. 1.15**] junto com a chamada “À quand la fin de la NEUTRALITE des DUPES?” e, no canto inferior esquerdo, a legenda que informa: “Un milicien monte la garde à l’entrée d’un musée qui renferme les trésors d’art sur lesquels la République

³⁰ [“Lacrado pela Junta de Apreensão e Proteção do Patrimônio Artístico. Ministério de Instrução Pública e Belas Artes”], [“Este edifício está sob a Proteção Pública e Direção Geral de Belas Artes. É do povo. O respeitam, cidadãos”]

espagnole veille jalousement”³¹. Assim, o retrato do guarda que está sentado em uma cadeira segurando sua arma em frente da entrada do convento parece indicar uma dupla função deste, a de proteger o que está dentro do prédio – as obras de arte, a cultura espanhola – do ataque fascista, que efetivamente o ameaçava com os bombardeios aéreos que chegaram a causar danos, mas também de deixar entrar o povo espanhol pela porta que está aberta atrás do soldado, uma vez que um “museu” pressupõe visitantes.

Tanto o convento quanto o Palácio de Lira, também em Madri, haviam sido expropriados junto com outras residências particulares e igrejas nos primeiros dias da guerra. Chim fotografou o Palácio na seqüência, mostrando milicianos republicanos auxiliando na preservação – limpeza, organização e proteção – do patrimônio artístico e do próprio edifício [**Imgs. 1.20 a 1.2**]. Os dois prédios de valor histórico, construídos respectivamente no século dezesseis e dezoito, abrigavam obras de arte valiosas. Logo que houve o levante militar foram tomados pelo Quinto Regimento comunista, e em seguida passados para o controle da Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico. Corroborando a denominação de “museu” dada pela *Regards* ao prédio do convento, parte da imprensa republicana da época em Madri chegou a noticiar a transformação de algumas propriedades confiscadas, entre elas o convento e o Palácio de Lira, em *Museos de la Republica* ou *Museos del Pueblo*. Estes teriam como objetivo proporcionar acesso à cultura para as massas, o que ajudaria na criação de uma noção coletiva de cidadania republicana. As obras de arte, objetos devocionais e de luxo contidos nestes locais, na mão do governo republicano perderiam sua conotação religiosa ou ostentatória, passando a ser descritos em sua propaganda como evidências do trabalho do povo, que deveria assim ser preservados³². Neste sentido, o miliciano ao proteger a entrada do convento estaria afirmando que os saques e as demonstrações de vandalismo anticlerical, que ocorreram com certa freqüência no início dos conflitos, não eram aceitos pelo governo republicano. Do mesmo modo, as fotografias de Chim, ao mostrar estes objetos devocionais e de luxo sendo retirados de seus locais originais e enfileirados aos

³¹ [“Quando será o fim da Neutralidade dos Logrados?”], [“Um miliciano monta guarda na entrada de um museu que contém os tesouros de arte aos quais a República toma conta zelosamente”]

³² Ver BASILIO, Miriam. *Museums for the people: Chim’s photographs of the Palacio de Lira and the Descalzas Reales*. In YOUNG, Cynthia (ed). *op. cit.*, vol 2, pp. 69-70.

pés de funcionários republicanos que os identificam, catalogam, etc., mostrariam também a apropriação e transformação de seus significados pela República laica: a perda do valor devocional em nome de um valor de cultura e social.

Além do seu impacto enquanto série, este conjunto de imagens traz também fotografias individuais bastante elaboradas na composição formal e, em alguns casos mais do que em outros, buscando um lirismo e um simbolismo através de referências pictóricas. No entanto, sua organização e sua narratividade parecem decorrer de seu tema, não das imagens em si. A documentação que o fotógrafo faz parece uma metáfora ou até mesmo uma pequena construção em abismo: Chim cria um inventário que tematiza a criação de um inventário pelos milicianos republicanos.

Estas fotografias foram publicadas em diversas revistas de esquerda da Europa: não apenas na *Regards* [Img. 1.17], da qual Chim era o enviado especial na Espanha, mas também na *Die Volks-Illustrierte* [Img. 1.18], de Praga, e alguns meses mais tarde na britânica *Photo-History* [Img. 1.19]. Nestas três revistas foi publicada a **Imagem 1.5**, que mostra dois milicianos segurando uma pintura religiosa para ser catalogada, e a cena de dois milicianos segurando em seus ombros o grande crucifixo – no caso das duas primeiras revistas, a **Imagem 1.6**, levemente reenquadrada para centralizar o trio e suas sombras. Também nestas três revistas as fotografias feitas no convento das Descalzas Reales aparecem ao lado das feitas no Palácio de Lira. A **Imagem 1.20** aparece nestas revistas reenquadrada, sem a parte superior, centralizando o miliciano que encera o chão do palácio, e a **Imagem 1.21**, também reenquadrada, aparece em *Photo-History*, enquanto que uma outra fotografia da seqüência, que mostra igualmente um miliciano tirando o pó de um busto de mármore com um espanador, aparece na edição de *Die Volks-Illustrierte*.

A **Imagem 1.14** foi usada em uma montagem exibida no pavilhão espanhol da *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* realizada em Paris entre 4 de maio e 25 de novembro de 1937 em Paris. Os organizadores do pavilhão – os mesmos que encomendaram e exibiram pela primeira vez a tela *Guernica* de Picasso – utilizaram fotografias de Capa, Chim e Gerda Taro na montagem da exposição, que

exaltou os sofrimentos, bem como as conquistas, da Espanha republicana³³. Em plena guerra, a imagem do miliciano sentado aparece sobreposta à fotografia de uma catedral, com o seguinte texto [Img. 1.16]:

SAUVEGARDE DE MONUMENTS. LE GOUVERNEMENT CATALAN A PU AVEC L'AIDE DES MILIENS ET DES ARTISTES PROTEGER LES CATHEDRALES LES BIBLIOTHEQUES LES ARCHIVES LES OBJETS D'ART LES COLLECTIONS PARTICULIERES IL A MEME POURSUIVI LES RESTAURATIONS ENTREPRISES ET CREE DE NOUVEAUX MUSEES³⁴.

Pouco tempo antes da Exposição, a França assinou um tratado assegurando a não-intervenção na guerra da Espanha junto com Inglaterra, Alemanha e Itália, como se verá mais a diante. No entanto, ainda assim o governo espanhol tinha muito interesse em divulgar os abusos do lado franquista e os esforços republicanos, e utilizou para tanto, além de fotografias de Chim, Capa e Gerda Taro, obras de artistas como Picasso, Miró e Calder.

Da mesma forma, algumas das fotografias de Chim do convento e do palácio mencionadas acima, juntamente com a série que ele viria a fazer em seguida, no mosteiro de Amorebieta, foram publicadas sem o crédito, em 1938, no livro *Death in the Making* de Robert Capa³⁵. Assim como na *Regards*, estes dois outros espaços de divulgação da fotografia de Chim – o livro e a exposição de arte – podem ser entendidos como espaços de propaganda da causa republicana, que utilizaram a fotografia para buscar apoio internacional.

³³ Segundo Lebrun e Lefebvre, “The Catalan architect Joseph Lluís Sert designed the building in collaboration with Madrid architect Luis Lacasa Navarro. Max Aub, associate general curator for the Spanish pavilion, who had been born in France in 1902 but raised and educated in Valencia and naturalized by the Spanish Republic, was the man directly responsible for the participation of artists ranging from Miró, Picasso, and Calder to filmmaker Luis Buñuel. Buñuel was in charge of cultural activities for the pavilion and also screened his film *Espana 36* there, featuring film stills by Robert Capa”. LEBRUN, Bernard, LEFEBVRE, Michel. *Robert Capa, The Paris years, 1933-1954*. New York: Abrams, 2012, pp. 128-129.

³⁴ [“Proteção dos monumentos. O governo catalão pode, com a ajuda de milicianos e de artistas, proteger as catedrais, as bibliotecas, os arquivos, os objetos de arte das coleções particulares. Ele ainda deu continuidade às empresas de restauração e criou novos museus”]

³⁵ Sobre o livro *Death in the Making*, ver Capítulo 3, parte I.

Três meses depois destas séries em Madri, Chim realizou outras duas extensas séries, desta vez no País Basco, que também retratam a relação entre o exército republicano e a Igreja Católica. Assim como as fotografias do convento madrileno, estas foram amplamente publicadas principalmente na *Regards*, assim como em outros veículos da imprensa de esquerda europeia.

A primeira, de janeiro de 1937, mostra a convivência entre milicianos republicanos e os monges que os acolheram no mosteiro de Amorebieta, a sudeste de Bilbao. Esta série apresenta fotografias feitas no interior do mosteiro, com pouca luminosidade, e em seu exterior, quando as imagens são bem mais contrastadas. Chim mostra os monges em diversas atividades cotidianas, algumas vezes acompanhados pelos republicanos. Estão registrados, por exemplo, seus rituais diários dos ofícios religiosos [**Imgs. 1.24, 1.28**] e seus estudos [**Img. 1.29**]. Estas fotografias são feitas com pouca luz, dependendo de uma iluminação externa.

Também a **Imagem 1.30** é interior, com pouca luz, onde pode-se ver os soldados comendo no refeitório do mosteiro, e Chim optou por enquadrá-la de modo que os milicianos ocupam o terço inferior da fotografia, enquanto que os outros dois terços são preenchidos por uma grande cruz pendurada na parede, dois quadros com escritos em latim, e uma pintura religiosa. Há assim uma associação com a representação da última ceia de Jesus, em que neste caso os milicianos ocupariam o lugar dos apóstolos em volta da mesa.

A qualidade de iluminação das imagens internas do mosteiro, feitas quase na penumbra e assim pouco contrastadas, colaboram para que elas passem uma idéia de recolhimento e privacidade. Por outro lado, as fotografias realizadas no lado externo mostram uma convivência harmoniosa entre os monges e os milicianos. As **Imagens 1.25, 1.26 e 1.27** mostram esta socialização. As duas últimas retratam milicianos armados marchando pelo pátio, os monges em seus trajes típicos os observando, e um oficial conversando amigavelmente com um destes. Do mesmo modo, a **Imagem 1.25** mostra um dos monges, sentado em um banco ao lado de milicianos e religiosos conversando, que lê um jornal, cuja primeira página, bem visível na fotografia, traz as seguintes manchetes: “El mundo oye a Euzkadi”, e mais abaixo, “Bajo el infierno fascista”³⁶.

³⁶ [“O mundo ouve a Euzkadi”], [“Abaixo ao inferno fascista”]

Algumas destas fotografias [Imgs. 1.24, 1.25, 1.26, 1.28 e 1.29] foram publicadas com destaque na revista *Regards* de 4 de fevereiro de 1937 [Imgs. 1.32 e 1.33], cuja capa mostra o oficial republicano conversando amigavelmente com um monge, e com a chamada anunciando “un émouvant reportage de nos Envoyés Spéciaux Pouterman et Chim”³⁷ [Img. 1.31].

Na seqüência desta sua viagem para o País Basco, Chim fez um registro ainda mais direto da relação entre o exército republicano e a Igreja católica, em uma série onde retratou demoradamente todos os passos de uma missa a céu aberto organizada em Güeñes para os milicianos que em seguida iriam se dirigir à frente de batalha [Img. 1.34 a 1.48].

Assistir a missa antes de ir para a guerra era um hábito entre os republicanos bascos, e Chim os retratou em fins de janeiro ou começo de fevereiro de 1937. A série mostra desde a preparação do altar [Imgs. 1.34 a 1.36], com os objetos do ritual na igreja improvisada [Img. 1.39], e a preparação do padre [Imgs. 1.40 e 1.42], até o próprio ritual, fotografado de vários pontos de vista diferentes [Imgs. 1.43 a 1.48].

O fotógrafo iniciou seu registro próximo à mesa decorada com os objetos ritualísticos que serviu de altar, e próximo também aos milicianos que se reuniram para assistir a missa [Imgs. 1.37 e 1.38]. Depois foi se distanciando aos poucos para registrar a pequena multidão, primeiro criando uma composição em diagonal de cima para baixo, se posicionando atrás do altar, englobando o padre e os fiéis [Img. 1.46]; em seguida uma outra tomada do mesmo ponto de vista, apenas um pouco mais afastado e acima do anterior [Img. 1.47]; e finalmente ainda outra imagem feita a partir de um ponto de vista bem mais afastado e oposto aos demais. Tendo feito uma volta de 180 graus, o fotógrafo olha agora a cerimônia formada pelo padre e fiéis, de costas, e inclui a paisagem onde se dava a missa, com uma casa à esquerda e um morro ao fundo, provavelmente onde havia subido para fazer as outras imagens da série [Img. 1.48].

A apreciação que Chim demonstrou pelos ritos religiosos, e por uma estética que remete aos seus simbolismos e tradição visual, esteve assim presente desde os primeiros

³⁷ [“Uma comovente reportagem de nossos Enviados Especiais Puoterman e Chim”]

momentos de sua carreira, permanecendo por toda a sua obra fotográfica. No entanto, além de uma preferência pessoal, a reiterada opção por temas ligados à religião católica neste período inicial da guerra não foi casual e deixa transparecer uma agenda, e uma posição política, bem definidas por parte do fotógrafo e de seus empregadores.

A relação entre os republicanos e a Igreja foi um tema muito explorado por grande parte da imprensa espanhola e estrangeira. Logo que o conflito começou, houve demonstrações violentas de repúdio à instituição, com o ataque a padres e freiras e a destruição de igrejas e seu patrimônio. Uma imagem que o próprio Chim havia registrado nos primeiros momentos do conflito, ainda em julho de 1936, mostra este tipo de depredação: um jovem fardado como miliciano aparece segurando orgulhoso a cabeça de uma estátua de Jesus como se fosse um troféu, a cabeça de uma medusa decapitada [Img. 1.52]. A imprensa de direita explorou amplamente o assunto, atribuindo tais ataques a um marxismo fervoroso dos membros da coalizão de esquerda que governava a República.

Uma reportagem da Reuters feita alguns dias depois do início do conflito afirmava: “The victorious Government civilian forces, composed of Anarchists, Communists and Socialists have burned and sacked practically every church and convent in Barcelona”. Esta mesma reportagem continua mais adiante: “The mob drunk with victory, afterwards paraded the streets of the city attired in the robes of ecclesiastical authorities”³⁸. Poucos dias depois, a atmosfera de terror foi construída com mais detalhes, e a legenda de uma imagem publicada em um jornal de direita dizia: “Priests Die Praying. The mob is uncontrollable and class hatred rules”. A reportagem da qual fez parte esta imagem segue neste mesmo tom alarmante, “Priests are being dragged with a prayer on their lips from their monasteries to be shot – in the back – by firing squads. Some of them have had their heads and arms hacked off after death as a final vindictive act”³⁹.

³⁸ *Apud* PRESTON, Paul. *We Saw Spain Die. Foreign correspondents in the Spanish Civil War*. New York: Skyhorse Publishing, 2009, p. 8. [“As forças civis vitoriosas do Governo, compostas por anarquistas, comunistas e socialistas, queimaram e saquearam praticamente todas as igrejas e conventos em Barcelona”], [“O populacho embriagado pela vitória, depois desfilou pelas ruas da cidade vestido com os trajes das autoridades eclesiásticas”]

³⁹ *Idem, ibidem*. [“Padres morrem rezando. O populacho é incontrolável e o ódio de classe governa”], [“Padres são arrastados com uma prece em seus lábios para fora de seus mosteiros para serem fuzilados – pelas costas – por esquadrões de fuzilamento. Alguns deles tiveram suas cabeças e braços arrancados depois da morte como um ato vingativo final”]

Do mesmo modo, o jornal diário francês de direita *L'Intransigeant* publicou reiteradamente denúncias contra os republicanos por seu comportamento sacrílego e atitudes de violência contra os membros e bens da Igreja tanto no corpo das reportagens quanto nas legendas de imagens. Na edição do dia 16 de janeiro de 1937 este jornal afirmou:

Le drame espagnol, guerre de religion. Le fanatisme des miliciens espagnols s'exerce, en tous lieux qu'ils occupent, sur les monuments religieux. Les autels sont profanés, les œuvres d'art détruites, les églises transformées en prisons, en dortoirs, en casernes.⁴⁰

Tais denúncias forçavam os efeitos que a onda revolucionária impulsionada pela reação ao levante militar causou no país. Eram também uma forma de gerar descrédito no governo republicano, que passava a ser visto como incapaz de controlar a massa da população e seus movimentos mais radicais, e assim de governar ordenadamente o país. Do mesmo modo, além de mexer com a opinião pública de um país historicamente religioso, propagar a notícia de um violento anticlericalismo dos republicanos era também um dos modos de denunciá-los como comunistas, títeres soviéticos, ou “vermelhos” como eram chamados pelos franquistas, e de jogar com os medos que a população local e os países estrangeiros guardavam do comunismo. Assim, a revista semanal francesa *L'Illustration*⁴¹ trouxe de forma freqüente estas denúncias em suas páginas. Diferente do *L'Intransigeant*, a revista não tinha uma posição de direita tão aberta, e em editorial se dizia imparcial; no entanto, era conservadora, e suas imagens e legendas reforçam a idéia de ingerência republicana e violência anticlerical.

⁴⁰ *Apud* FONTAINE, François. *op. cit.*, p. 189. [“O drama espanhol, guerra de religião. O fanatismo dos milicianos espanhóis é exercido, em todos os lugares que eles ocupam, sobre os monumentos religiosos. Os altares são profanados, as obras de arte destruídas, as igrejas transformadas em prisões, em dormitórios, casernas”] Sobre esta citação, o autor afirma: “Sur les dizaines de documents publiés sur « la tourmente incendiaire » qui ravage les églises, très peu sont mis sur le compte des nationalistes. Lorsque c'est le cas, le journal précise que les églises sont alors « libérées » par les troupes nationalistes et rendues au culte”. *Idem, ibidem.*

⁴¹ Semanário de atualidades ilustrado, a revista *L'Illustration* foi uma das pioneiras a trazer imagens. Foi criada em 1843 por Paulin, Joanne et Chardon, e vendida a um preço elevado para a época (75 centimes). Foi encerrada em 1944. PIDOUX, Vincent, PANESE, Francesco. *L'Essor de la photographie médicale dans l'apresse illustrée*. In HAVER, Gianni (org.). *Photo de Presse*. Lausanne: Éditions Antipodes, 2009.

Pouco mais de duas semanas após o levante militar, na edição de 8 de agosto de 1936, a revista trouxe em editorial a apresentação do *collaborateur* na Espanha, Geo Ham, que definiu sua cobertura do conflito como tão objetiva quanto seria, segundo ele, a de uma câmara cinematográfica:

Aux dessins et photographies que l'on trouvera dans les pages de ce numéro, les impressions, notées sur place, de Geo Ham donneront des commentaires spontanés et sans complaisance pour l'un ou pour l'autre parti. Ces tableaux et scènes crayonnés ou notés par un observateur objectif sont des documents aussi nets que des visions saisies par la camera cinématographique. Nous reproduisons cette information sans littérature, dans son caractère d'instantané, comme nous nous ferons un devoir de reproduire tous les témoignages directs qui nous parviendront, d'un côté ou de l'autre, sur cette affreuse guerre.⁴²

Apesar da auto-proclamada objetividade, desde este primeiro momento o tom da revista é o da defesa de uma não intervenção francesa no conflito, que se descortina em uma tomada de lado pró-nacionalista: Geo Ham já inicia sua reportagem nesta edição afirmando que a guerra na Espanha é travada entre nacionalistas e marxistas, alertando para o perigo de ela se estender a outros países da Europa, ou seja, insinuando a possibilidade de revoluções comunistas se espalharem pelo continente.

Le caractère particulier de cette guerre civile, où s'affrontent, avec des résolutions implacables, marxisme et nationalisme, risque de faire de l'Espagne un champ clos où s'opposeraient des dogmes en armes. Chacun des partis escompte des soutiens étrangers, et il est d'une tragique évidence que l'ingérence déclarée ou masquée de l'un quelconque des pays d'Europe dans les affaires espagnoles entraînerait automatiquement des interventions contraires et que l'on irait vite à une conflagration générale, souhaitée peut-être par les belligérants.⁴³

⁴² *L'illustration* de 8 de agosto de 1936. [“Aos desenhos e fotografias que se encontram nas páginas desta edição, as impressões, tomadas no local, de Geo Ham fornecem comentários espontâneos e sem complacência por uma ou outra parte. Os painéis e cenas esboçadas ou anotadas por um observador objetivo são documentos tão objetivos quanto as visões apreendidas pela câmara cinematográfica. Nós reproduzimos esta informação sem literatura, dentro de seu caráter de instantâneo, como nós nos comprometemos a reproduzir todos os testemunhos diretos que nos chegarem, de um lado ou de outro, sobre esta assustadora guerra”]

⁴³ *Idem*. [“O caráter particular desta guerra civil, onde se confrontam, com resoluções implacáveis, marxismo e nacionalismo, corre o risco de fazer da Espanha uma arena onde se oporiam dogmas armados. Cada uma das partes recebe apoios estrangeiros, e é de uma trágica evidência que a interferência declarada ou mascarada de qualquer que seja o país da Europa

Na edição seguinte, de 15 de agosto de 1936, quase totalmente dedicada ao assunto, o repórter enviado pela revista relata sua chegada no aeroporto de Madri, e o que viu no caminho até o consulado francês na cidade. Novamente há a associação entre os republicanos, a depredação de bens da Igreja e ao regime comunista soviético:

En route nous traversons de petits villages où les habitants nous saluent du poing [saudação da Frente Popular]. Nous passons devant des églises portant à leurs flèches des drapeaux rouges. Des traces d'incendies se marquent sur les larges surfaces peintes à la chaux. Nous arrivons par le quartier ouvrier de Madrid ; toutes les fenêtres sont pavoisées de drapeaux rouges et d'enseignes soviétiques.⁴⁴

O mesmo tom predomina em um artigo extenso – seis colunas – assinado por Robert Lambel, publicado na edição de 12 de setembro do mesmo ano, intitulado “La Soviétisation de la République Espagnole”:

Les insurgés espagnols – qui se défendent d'être des « rebelles » et revendiquent le nom de « nationaux » – justifient leur action par la nécessité d'arracher l'Espagne au marxisme dans lequel elle sombrerait. Ils y réussiront sans doute s'ils obtiennent la victoire. Dès à présent, dans les provinces qu'ils contrôlent, ils ont enrayé le communisme. Par contre, là où les gouvernementaux sont restés les maîtres, les hommes au pouvoir ne sont plus que des figurants et la soviétisation est un fait accompli. Ainsi, pour une partie de l'Espagne tout au moins, le soulèvement du général Franco a précipité un mouvement qu'il avait pour but d'arrêter. Au cas où les gouvernementaux l'emporteraient, la République espagnole deviendrait véritablement le second Etat soviétique de l'Europe. Tel est l'enjeu de la lutte fratricide qui se déroule actuellement au delà des Pyrénées.⁴⁵

dentro dos assuntos espanhóis traria automaticamente intervenções contrárias e que se iria rapidamente a uma conflagração geral, desejada talvez pelos beligerantes”]

⁴⁴ *L'Illustration* de 15 de agosto de 1936. [“No caminho atravessamos pequenos vilarejos onde os habitantes nos deram a saudação do punho [saudação republicana]. Nós passamos por igrejas portando em suas torres bandeiras vermelhas. Traços de incêndio estavam marcados nas grandes superfícies pintadas de cal. Nós chegamos pelo bairro operário de Madrid; todas as janelas estavam enfeitadas de bandeiras vermelhas e de símbolos soviéticos”]

⁴⁵ *L'Illustration* de 12 de setembro de 1936. [“Os insurgentes espanhóis – que se defendem de ser “rebeldes” e reivindicam o nome de “nacionalistas” – justificam sua ação pela necessidade de arrancar a Espanha do marxismo no qual ela se afundava. Eles terão sucesso, sem dúvida, se obtiverem a vitória. Desde já, nas províncias que eles controlam, eles interromperam o comunismo. Por outro lado, onde os comunistas se mantêm os mestres, os homens no poder não são mais do que figurantes, e a sovietação é um fato consumado. Assim, em uma parte da Espanha ao menos, o levante do general Franco precipitou um movimento que ele tinha como

A revista, como anunciou seu editorial de 8 de agosto, é ilustrada com uma profusão de fotografias e desenhos. Em 1938, o fotógrafo Albert-Louis Deschamps foi enviado para cobrir a guerra do lado nacionalista, mas antes disso, nos primeiros meses da guerra, as fotografias publicadas são provenientes sobretudo de agências fotográficas, principalmente a Keystone, Trampus e NYT. A edição de 15 de agosto de 1936, a mesma em que o repórter enviado pela revista relata sua chegada em Madri, tem a primeira página inteiramente ocupada por uma fotografia com o crédito da Keystone da frente de Guadarrama, e, apesar de a maioria das páginas trazer ilustrações, seis páginas desta edição são inteiramente dedicadas a imagens e suas legendas [Imgs. 1.53 a 1.58].

A página reproduzida na **Imagem 1.53** tem, na parte de baixo, o título de “A Séville avec les insurgés”, dando o crédito: “Photographies Serrano”. Ela mostra duas fotografias na parte superior evocando a organização do exército de Franco, que a legenda informa ser a chegada de um carro levando suspeitos para a prisão e o retorno da artilharia após a tomada de um quarteirão. Uma imagem maior ao meio da página que mostra este exército entrando na cidade e sendo saudado pela população com o gesto fascista do braço estendido, e duas imagens na parte inferior, que mostram escombros formados por ferros retorcidos no meio de ruas têm a seguinte legenda: “tramway et camion incendiés par les marxistes”.

A seguinte [Img. 1.54] tem o título de “Ruines, décombres...”, e traz três fotografias. A da parte superior mostra uma linha de soldados vistos de costas – o fotógrafo se colocou atrás deles – e de frente para um prédio em ruínas. A legenda afirma que se trata da cidade de Toledo, onde os insurgentes ficaram cercados no Alcazar. O crédito diz “Phot. Rod”. Abaixo outras duas fotografias mostram um muro queimado e escombros no chão, com as seguintes legendas: “Devant l’église de Las Salesas, à Barcelone. – Phot. Merletti”; e “Une grille du cloître de “Las Mercedarias”, à Séville. – Phot. Serrano”⁴⁶.

objetivo interromper. No caso de os governamentais prevalecerem, a República espanhola se tornaria verdadeiramente o segundo Estado soviético da Europa. Tal é a questão da luta fratricida que se desenrola atualmente do outro lado dos Pirineus”]

⁴⁶ [“Em frente à Igreja de Las Salesas, em Barcelona” e “Uma grade do convento de ‘Las Mercedarias’, em Sevilha”]

A página dupla formada pelas **Imagens 1.55 e 1.56** é composta por sete fotografias, todas elas de Igrejas depredadas, com paredes manchadas por fogo, ferros retorcidos, escombros. O título é “La grande pitié des sanctuaires espagnols”, e abaixo “Photographies Merletti e Serrano”. As legendas informam: “Le porche de l’église Omnium Sanctorum (Séville)”; “L’abside de l’église de Belen (Barcelone)”; “Le chœur de Santa Anna (Barcelone)”; “Une chapelle de l’église San Gil (Séville)”; “La nef de Santa Anna (Barcelone)”; “La façade de San Madrona (Barcelone)”; “L’église San Francisco (Barcelone)”⁴⁷.

A página reproduzida na **Imagem 1.57** vem com o título “Les contrastes de Barcelone” e com o seguinte crédito: “Photographies Merletti”. É composta por cinco imagens, duas na parte superior, duas no meio e uma na parte inferior da página. Em cima, vê-se alguns homens fotografados de frente, um em primeiro plano, outro em segundo e os demais ao fundo, saindo de um prédio; a imagem seguinte mostra a fachada de um prédio. A legenda diz: “Deux officiers insurgés faits prisonniers quittent l’hôtel Colon devenu le siège du parti socialiste unifié catalan”⁴⁸. As duas fotografias colocadas no centro da página mostram desfiles de milicianos armados, como informa a legenda, em um caso levados por carroças e erguendo suas armas para o fotógrafo, em outro alguns republicanos a pé, levando bandeiras e armas. Abaixo da página há apenas uma imagem, em tamanho maior, que mostra uma grande quantidade de pessoas sentadas e de pé, voltadas para o lado esquerdo da fotografia. A legenda diz: “La foule paisiblement rassemblée sur les ‘ramblas’ pour écouter les nouvelles”⁴⁹. A última página desta edição composta inteiramente de fotografias da Guerra Civil Espanhola tem como título “Pendant les combats de Saint-Sébastien”⁵⁰ e como crédito “Photographies Marin” **[Imagem 1.58]**. As cinco fotografias demonstram a presença do conflito naquela cidade. Acima à esquerda, milicianos em torno de um canhão, a caminho da frente de batalha. À direita, republicanos posicionados em uma trincheira formada por sacos de terra. O ponto de

⁴⁷ [“A grande lástima dos santuários espanhóis”], [“O pórtico da igreja Omnium Sanctorum (Sevilha)”], [“A abside da igreja de Belém (Barcelona)”], [“O coro de Santa Anna (Barcelona)”], [“Uma capela da igreja San Gil (Sevilha)”], [“A nave de Santa Anna (Barcelona)”], [“A fachada de San Madrona (Barcelona)”], [“A igreja San Francisco (Barcelona)”]

⁴⁸ [“Dois oficiais insurrectos feitos prisioneiros deixam o hotel Colon, transformado em sede do partido socialista unificado catalão”]

⁴⁹ [“A multidão pacificamente reunida nas ‘ramblas’ para ouvir as novidades”]

⁵⁰ [“Durante os combates de San Sebastian”]

vista do fotógrafo é lateral, portanto acompanhando a trincheira. Esta imagem, apesar de não dar mais nenhum indício de que a batalha estivesse de fato ocorrendo naquele momento além dos dois soldados que estão com as armas em posição de tiro, dá uma idéia de proximidade da ação, coisa que não é usual nas fotografias publicadas pela revista naquele momento. Na parte central da página há uma fotografia maior retratando um veículo blindado que é observado pela população enquanto se dirige para o combate. Abaixo à esquerda está a imagem de uma barricada no meio de uma rua da cidade, e à direita uma tomada próxima dos sacos de terra perfurados por balas que formam uma trincheira.

O tom desta reportagem fotográfica de *L'Illustration*, que apareceu logo no início da guerra (15 de agosto de 1936), permaneceu sendo reiterado na maior parte da imprensa de direita durante todo o conflito. É assim possível identificar de forma clara que as reportagens fotográficas publicadas na *Regards* com as fotografias de Chim sobre o mosteiro de Amorebieta [Img. 1.32] (4 de fevereiro de 1937), e da missa ao ar livre em Güenes [Img. 1.49] (4 de março de 1937), foram uma resposta a estas denúncias feitas pela imprensa de direita, como visto nas reportagens da Reuters, do *L'Intransigeant* e da *L'Illustration*⁵¹. As fotografias de milicianos republicanos auxiliando em uma ordenação e catalogação das obras do convento das Descalzas Reales e do palácio do duque de Alba, além das imagens que destacam os dois cartazes afixados pelo governo na entrada dos prédios, parecem assim buscar ressaltar a capacidade do governo de cuidar ao mesmo

⁵¹ Caroline Brothers ressalta que a imprensa de esquerda tentou, neste momento em que se buscava o apoio das democracias ocidentais, diminuir a relação entre a República espanhola e o comunismo, ou pelo menos, como no caso da *Regards*, desfazer um pouco do temor associado ao comunismo e ao socialismo. Segundo a autora, “If the Republican cause were to have any chance of winning public opinion to its side and gaining the moral and military support of the democracies, it was vital that the communist elements in its political formation be downplayed and the moderation of the cause firmly established. Differences in the way the French and British press attempted to do this suggest attitudinal differences between the two nations, the British press stressing the respectability of the movement while a concern for culture was deemed crucial and persuasive by the French”. BROTHERS, Caroline. *op. cit.*, p. 43. Já George Orwell, nas memórias que escreveu sobre o período em que lutou na guerra espanhola na milícia anarquista POUM, afirma que para Stalin não interessava que houvesse uma revolução proletária na Espanha e que, com a progressiva influencia soviética no governo espanhol, especialmente a partir de março de 1937, o governo republicano passou a reprimir os grupos mais radicais. Deste modo, como a *Regards* era parte do PCF, este alinhado à União Soviética, ela pode ter adotado uma linha editorial contrária à revolução. Ver ORWELL, George. *Lutando na Espanha*. São Paulo: Globo, 2006, pp. 196-209.

tempo do patrimônio cultural do país e de seus habitantes. Os textos que acompanham as imagens nas reportagens não deixam nenhuma dúvida sobre este caráter de resposta. A *Regards* de 26 de novembro de 1936 [Imagem 1.17] anuncia:

Les barbares... Ceux qui anéantissent l'art national ou ceux qui le préservent avec amour ?

Ce n'est pas sans émotion que nos lecteurs regarderont les photographies de cette page. Elles ont été prises par notre ami CHIM, au cours d'un récent séjour à Madrid, dans le palais du duc d'Albe. Le gouvernement du Front Populaire a créé, voici plusieurs mois, une COMMISSION DE CONSERVATION DES ŒUVRES D'ART. Les MILICES DES BEAUX ARTS, composées de jeunes républicains communistes, socialistes, montent la garde autour des chefs-d'œuvre de l'art espagnol. Le peuple veille sur le patrimoine culturel, en pleine guerre civile, parmi les bombardements. On apprenait ces jours derniers que le palais du duc d'Albe, qui renfermait d'incalculables tapisseries, et des tableaux de Vélasquez, de Goya, avait été détruit par les avions de Franco-Hitler. Les fascistes ne tuent pas seulement les femmes et les enfants, ils détruisent l'art qui fait la gloire d'un pays et d'un peuple. Ils sont les nouveaux barbares.⁵²

E na legenda que aparece ao lado da **Imagem 1.20**, ainda nesta reportagem, o texto afirma no mesmo tom:

Avec quel soin les miliciens entretenaient le palais du duc d'Albe et ses admirables collections! Tout était maintenu dans un état de propreté exemplaire. Le peuple veille jalousement sur les trésors d'art du pays... les mensonges de notre presse fasciste n'y changeront rien. Et ce sont les soi-disant « nationaux », qu'elle admire tant, qui détruisent églises et monuments.⁵³

⁵² *Regards* de 26 de novembro de 1936. [“Os bárbaros... Aqueles que destroem a arte nacional ou aqueles que a preservam com amor? Não é sem emoção que nossos leitores verão as fotografias desta página. Elas foram feitas por nosso amigo Chim, durante sua recente estada em Madri, no palácio do duque de Alba. O governo da Frente Popular criou, há vários meses, uma Comissão de Conservação da Obras de Arte. As Milícias das Belas Artes, compostas de jovens republicanos comunistas, socialistas, montam guarda em redor de obras primas da arte espanhola. O povo zela pelo patrimônio cultural, em plena guerra civil, em meio aos bombardeios. Soube-se nos dias anteriores que o palácio do duque de Alba, que guardava inestimáveis tapeçarias, e quadros de Velásquez, Goya, havia sido destruído pelos aviões de Franco-Hitler. Os fascistas não matam apenas mulheres e crianças, eles destroem a arte que fez a glória de um país e de um povo. Eles são os novos bárbaros”]

⁵³ *Idem, ibidem*. [“Com que cuidado os milicianos mantém o palácio do duque de Alba e suas admiráveis coleções! Tudo foi mantido em um estado de limpeza exemplável. O povo vela zelosamente pelos tesouros de arte do país... as mentiras de nossa imprensa fascista não mudarão nada. E são os auto-proclamados ‘nacionalistas’ que ela admira tanto, que destruíram igrejas e monumentos”]

Da mesma forma, uma fotografia do interior destruído de uma igreja é mostrada no canto esquerdo inferior da página da *Regards* de 14 de julho de 1937 [Img. 1.51], e sua legenda devolve as acusações de destruição, da mão dos milicianos, para os aviões fascistas: “L’*église des religieuses Augustines à Durango, que les bombes des avions allemands ont détruite*”⁵⁴.

Atentando para além do texto, no entanto, a diferença entre a *Regards* e *L’Illustration* é também visível já a partir do *lay out*, com as fotografias desta sempre aparecendo lado a lado, em duas ou três colunas horizontais, e variando de tamanho apenas de modo que caibam uma ou duas imagens por coluna. A *Regards*, por outro lado, apresenta uma *mise en page* mais dinâmica – fazendo jus à sua inspiradora, a *AIZ*⁵⁵ – com as imagens variando bastante de tamanho, por vezes se sobrepondo umas às outras, e em arranjos diagonais. Esta comparação no modo de distribuir as fotografias nas páginas aponta para uma outra diferença mais profunda, e que concerne desta vez também ao próprio ato fotográfico: enquanto que as imagens compradas individualmente de agências ou de fotógrafos locais parecem desconexas nas páginas da *L’Illustration*, as reportagens de Chim são concebidas como séries, constroem uma narrativa, contam uma história a partir de uma seqüência de imagens sobre o mesmo tema. Como se pode ver na página dupla com fotografias de igrejas depredadas [Imgs. 1.55 e 1.56], a unidade de sua narrativa precisou ser construída por meio das legendas, pois não havia uma na seqüência de imagens. Há, é claro, uma coerência, pois são todas fotografias de um mesmo tema, feitas de um ponto de vista frontal e da altura do olho humano, mas a ligação de causa e efeito destas igrejas em ruínas com o governo republicano – que seria incapaz de gerir o

⁵⁴ [“A igreja dos religiosos Agostinhos em Durango, que as bombas dos aviões alemães destruíram”]

⁵⁵ *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, ou *AIZ*, foi uma revista ilustrada alemã que fez parte da Internationale Arbeiter Hilfe, organização fundada por Willi Münzberg em 1921 com o apoio de Lênin, que veio a se tornar um império midiático a serviço da propaganda comunista, incluindo jornais, revistas, distribuição de filmes e editoras. Sobre a *AIZ* ver FRIZOT, M. (ed). *The New History of Photography*. Köln: Köneman, 1998; OSMAN, Colin. *La Photographie Sûre D’elle-même*. In LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLE, André (ed). *Histoire de la Photographie*. Paris: Larousse, 1998; FREUND, Gisèle. *La Fotografia Como Documento Social*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004; BAQUÉ, Dominique (ed). *Les Documents de la Modernité, anthologie de texts sur la photographie de 1919 a 1939*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1993.

país, de ideologia comunista e portanto atéia e anti-religiosa, etc. – tem que ser construída pelas legendas.

Por outro lado, como se pode ver nas reportagens do mosteiro de Amorebieta [Img. 1.32], ou da missa ao ar livre [Img. 1.49], as fotografias de Chim espalhadas pelas páginas da *Regards*, apesar de não prescindirem do texto, vão compondo narrativas específicas. Narrativas que são construídas a partir das imagens individuais, estas construídas a partir de um olhar atencioso, que busca detalhes significativos e que fabrica enquadramentos cuidadosos e elaborados, tornando o conjunto bastante eloqüente, e portanto procurando tornar a propaganda mais eficaz.

II.

No período que separa as duas guerras mundiais a imagem fotográfica circulou amplamente não apenas em reportagens, mas também como matéria prima para fotomontagens. Este meio foi eleito por muitos artistas de esquerda, e teve em John Heartfield [Imgs. 1.79, 1.80, 1.84], que publicava suas criações na alemã *AIZ*, um dos ápices de seu uso político. A fotografia que Chim fez em Estremadura [Img. 1.1], por exemplo, foi utilizada na Espanha em uma fotomontagem publicada na capa do livreto de propaganda *Madrid* em 1937⁵⁶. Além de revistas e livros, a fotomontagem política foi também muito divulgada por meio de cartazes. Assim que se pode identificar, por exemplo, o mesmo léxico ou vocabulário visual que aquela madona moderna de Chim inaugurou, em dois cartazes de propaganda anti-fascista. Na **Imagem 1.60** é possível ver colado em uma rua de Paris o cartaz de Jean Carlu, uma fotomontagem feita a partir de fotografia de André Vigneau. Esta foi feita especialmente para a montagem, e quem posou para ela foi a primeira esposa de Ernest Hemingway⁵⁷. Semelhante à capa do livreto *Madrid*, com aviõezinhos que derrubam uma grande bomba, o cartaz pregava o desarmamento e o pacifismo, e pedia desde 1932 “le désarmement des nations” nas ruas de Paris [Img. 1.59].

Quatro anos depois a Europa vivia um momento diferente, pois Hitler já era uma ameaça real para todo o continente, e a guerra na Espanha já havia começado. Assim, em

⁵⁶ Ver vol. 2, **Imagem 2.29**.

⁵⁷ GERVEREAU, Laurent. *op. cit.*, p. 242.

agosto de 1936 Chim fotografou uma manifestação pela paz nos arredores de Paris. Em uma das fotografias, a **Imagem 1.61**, o cartaz de Carlu é visível no canto superior esquerdo. Entre o fim do ano de 1936, e o começo de 1937, um outro cartaz utilizando o mesmo vocabulário visual foi criado na Espanha em guerra por Mariano Rawicz [**Img. 1.63**]. Ele foi bastante divulgado, ganhando versões em francês e em inglês dos dizeres “Que haces tu para evitar esto? Ayuda a Madrid”, pois agora o momento de manifestar pacifismo havia passado e o engajamento contra o fascismo pedia ações mais concretas. Este cartaz traz os mesmos aviõezinhos que sobrevoam uma mãe desesperada segurando seu filho. Embora não tenha nenhuma figura de bomba, ao fundo há um prédio em ruínas, seu efeito lógico. A montagem foi realizada a partir de uma fotografia sem atribuição de autor, que retrata esta mãe no meio de uma multidão durante o cortejo fúnebre do líder anarquista Buenaventura Durruti [**Img. 1.62**]⁵⁸. Pode-se perceber portanto que esta fotografia ganhou um novo significado ao ser incorporada na fotomontagem⁵⁹. Na montagem, o pequeno braço da criança parece ter sido deliberadamente excluído da imagem para que não aparecesse o gesto que ele faz com o punho erguido, gesto característico da Frente Popular e do lado republicano da guerra. A imagem recortada também retira todo o contexto espacial e a idéia da multidão presentes na fotografia original.

Estas três mães que estão com seus filhos ecoam de modo significativo um outro *topos* visual do período. Na França da Frente Popular, foram fotografadas de forma recorrente crianças carregadas nos ombros dos pais, como se pode ver nas **Imagens 1.64 a 1.68**. Todas estas fotografias mostram crianças, um pouco maiores do que as crianças

⁵⁸ A imagem está hoje no Arxiu Nacoinal de Catalunya. Muito provavelmente ela fazia parte dos esforços de registro fotográfico e de propaganda realizados pelo Comissariat de Propaganda da Generalitat catalã, comandado pelo jornalista e fotógrafo Jaume Miravittles. O fotógrafo de vanguarda Pere Català Pic cuidava da seção de fotografia, tendo possivelmente parte na concepção ou autoria de fotomontagens como as do livro Madrid. Sobre isto ver VILLARROYA, Joan *et. al.* **Guerra i Propaganda. Fotografies del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya (1936-1939)**. Barcelona / Sant Cugat del Vallès: Viena Edicions / Arxiu Nacional de Catalunya, 2006.

⁵⁹ Esta mudança de significado ocorrerá também com a fotografia da mãe de Estremadura feita por Chim em 1936, como se verá no Capítulo 2.

que aparecem com as mães nas imagens anteriores, levadas nos ombros de homens que inferimos serem seus pais, no meio de multidões⁶⁰.

Diferente de como somos levados a deduzir que se encontravam as mães retratadas por Chim e pelo fotógrafo do cortejo de Durruti, estes pais não estão em meio a uma turba caótica, e nem foram retratados em momentos de desespero, mas durante manifestações políticas ligadas à Frente Popular. Assim, pode-se observar que nestes dois casos as mães e suas crianças são retiradas de um espaço público, uma reunião de terras e um cortejo de líder político, para enfatizar um caráter de preocupação ou sofrimento. Deste modo, enquanto as mães, mulheres, são associadas à preocupação, ao cuidado com suas famílias frente a agressões – ou seja, um espaço privado, ainda que dentro de uma multidão – os pais são por outro lado associados à política e suas manifestações, e à alegria e esperança da construção de um mundo novo com suas famílias – parte assim de um espaço público. A presença de crianças nestas imagens abertamente políticas pode ser entendida portanto como um elemento retórico, um vocabulário imagético que busca conferir narratividade ou dramaticidade à fotografia.

As manifestações da Frente Popular francesa não foram, no entanto, as únicas ocasiões em que Chim fotografou crianças fazendo a saudação dos punhos fechados. Também na Espanha durante a guerra este tema foi recorrente em suas fotografias.

Como se podem ver nas **Imagens 1.69 a 1.78**, Chim fotografou em diversas situações crianças espanholas fazendo também a saudação da Frente Popular, no período entre agosto e outubro de 1936. Estas imagens têm em comum a presença predominante, quase que exclusiva, de crianças; a única exceção é a **Imagem 1.71**, em que a professora da creche ou orfanato onde se encontram aparece também na imagem.

Chim as procurou não só nesta situação mais delicada, para onde foram mandadas provavelmente na condição de vítimas do conflito [**Imgs. 1.69 a 1.74**], mas também em situações de aglomeração de pessoas nas ruas em Talavera ou Madri [**Imgs. 1.75 a 1.78**]. A dupla opção do fotógrafo mostrada aqui, tanto por buscar nas crianças os efeitos da guerra, quanto de, em uma situação de multidão, voltar sua câmera para um

⁶⁰ Esta temática seria retomada nas fotografias de maio de 68. Ver DENOYELLE, Françoise, et al., *Le Front Populaire des Photographes*. Dijon : Éditions Terre Bleue, 2006, p. 84.

enquadramento apenas de crianças, é pleno de significados e característico do trabalho de Chim como um todo. Embora a condição de vítimas inocentes destas crianças não seja minimizada – pelo contrário, ela é sempre posta muito claramente – na grande maioria das imagens as crianças estão alegres. Este enfoque não pode deixar de ser intencional: além de possivelmente ser uma tentativa de comunicar um entusiasmo ou um incentivo à moral naquele momento específico, é também espelho do olhar e da estética de Chim.

As diferenças entre as imagens de crianças francesas e espanholas, no entanto, são igualmente significativas. As crianças francesas estão nos ombros de seus pais, como a menininha sonolenta que ergue seu pequeno punho fechado até a altura do rosto, a própria imagem da inocência e da pureza [**Img. 1.64**], ou os meninos na **Imagem 1.65**, que fazem com decisão o gesto nos ombros de homens que também o fazem. Estes podem assim representar um futuro que está sendo construído com vontade e união, em consonância com a figura no cartaz ao fundo, homem forte que quebra com suas mãos um rifle ao meio, rodeado por bandeiras de diversos países, representando uma união internacional. As crianças espanholas que são fotografadas nas **Imagens 1.69 a 1.74**, por outro lado, são provavelmente órfãs. Há apenas uma pessoa adulta, a professora, no meio de várias crianças de tamanhos também variados. Assim como as crianças de Talavera [**Img. 1.75**], ou as fotografadas nas ruas de Madri [**Imgs. 1.76 a 1.78**], elas também são a personificação da inocência, mas uma inocência precocemente apresentada às dificuldades de um tempo de guerra.

A presença reiterada de crianças fazendo a saudação da Frente Popular nas fotografias de Chim nestes três primeiros meses da guerra civil nos fala muito sobre os acontecimentos políticos tumultuosos do período. A política de união das esquerdas em Frentes Populares havia fracassado na Alemanha em 1933, com a vitória do partido nazista e a subida de Hitler a chanceler. Ela havia, no entanto, saído vitoriosa na Espanha, em 16 de fevereiro de 1936, e em seguida na França, em 3 de maio daquele mesmo ano. Quando ela foi ameaçada pelo golpe militar de Franco, a Frente Popular francesa passou a ficar não só isolada mas também ameaçada⁶¹. Assim, com os temores de que a guerra se

⁶¹ Segundo Carlos Serrano, a propaganda comunista bateu bastante nesta tecla: “Il s’agit en fait de montrer que le soulèvement franquiste ne représente pas seulement une menace évidente pour la

espalhasse para o resto da Europa – como foi indicado nos trechos citados anteriormente da revista *L'Illustration* – o governo francês votou a favor de um tratado de não-intervenção para a guerra da Espanha já em 7 de agosto daquele ano. Ineficaz na contenção da ajuda alemã e italiana para Franco, a assinatura do tratado causou distúrbios para a coalizão dos partidos da Frente Popular francesa. O PCF protestou, e a imprensa de esquerda se esforçou em fazer propaganda contra esta não-intervenção, ambos sem sucesso. Quando a União Soviética anunciou, em 23 de outubro de 1936, que não iria respeitar o pacto que era tão acintosamente desrespeitado pelos fascistas, o PCF iniciou um racha dentro do governo francês que iria apenas aumentar até culminar com a renúncia do presidente Léon Blum em 21 de junho de 1937⁶².

O gesto do punho fechado, que se tornou emblemático das Frentes Populares alemã, francesa e espanhola, é portanto símbolo de uma união entre as esquerdas destes países, e parece aqui ser usado justamente para estabelecer esta empatia entre as famílias francesas e as espanholas. Da mesma forma, este gesto é também mais um dos aspectos

République espagnole, mais aussi – et surtout, serait-on même tenté de dire à la lecture de certains textes – pour la France. Le manifeste, « Avec l'Espagne, pour la sécurité de la France », que lance le PCF (et que publient les *Cahiers du bolchévisme* d'août 1936, est à cet égard tout à fait symptomatique. « Après le coup de force nazi du 7 mars [l'occupation de la Rhénanie], menaçant directement la frontière de l'est, c'est maintenant sur la frontière des Pyrénées et au Maroc que Hitler poursuit ses provocations guerrières. Poursuivant méthodiquement son plan d'isolement et d'encercllement de la France, le bourreau du peuple allemand a fomenté la rébellion factieuse qui ensanglante l'Espagne », affirment les deux premiers paragraphes du manifeste, comme si la guerre qui venait de commencer en Espagne n'était en fait qu'accessoirement espagnole, pour être d'abord une entreprise hitlérienne antifrançaise, dans laquelle Franco n'aurait été qu'un exécutant – « stipendié » dit le texte – de second ordre”. SERRANO, Carlos. *L'Enjeu Espagnol. PCF et guerre d'Espagne*. Paris: Messidor, 1987, pp. 37-38.

⁶² Segundo Eric Hobsbawm, “A Rússia, embora firme do lado republicano, também entrou no Acordo de Não-Intervenção patrocinado pelos britânicos, cujo objetivo, o de impedir a ajuda alemã e italiana aos generais, ninguém esperava nem queria atingir, e aos poucos ‘passou de equívoco a hipocrisia’. De setembro de 1936 em diante, a Rússia enviou sem reservas, embora não exatamente de modo oficial, homens e material para apoiar a República. A não-intervenção, que significava simplesmente que a Grã-Bretanha e a França se recusavam a fazer fosse o que fosse em relação à maciça intervenção das potências do Eixo na Espanha, como que abandonavam a República, confirmou tanto fascistas quanto antifascistas em seu desprezo aos não-intervencionistas. Também aumentou enormemente o prestígio da URSS, a única potência que ajudou o governo legítimo da Espanha, e dos comunistas dentro e fora daquele país, não apenas porque organizaram essa ajuda internacionalmente, mas porque também logo se estabeleceram como a espinha dorsal do esforço militar republicano”. HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos, O breve século XX, 1914-1991*. São Paulo: Cia das Letras, 2007, p. 160-161.

da polarização da sociedade entre duas grandes ideologias, a de esquerda e a de direita, que predominou no entre-guerras, uma vez que ele ganhou força em contraposição ao gesto do braço estendido com a mão aberta usado pelos fascistas [**Imgs. 1.82 e 1.83**].

Como um contraponto ao que Walter Benjamin denunciou como uma estetização da política realizada pelos nazistas naquele momento⁶³, a saudação do punho fechado foi uma “forma simbólica fixa”⁶⁴ criada por John Heartfield, que era membro do Partido Comunista Alemão (*Kommunistische Partei Deutschlands*, KPD), a partir de um desenho de cunho político feito por Georges Grosz em 1922. O desenho, que se chamava *Über den Gräben des März : Hütet euch !* [“Sobre as sepulturas de março: tomem cuidado!”], era uma cena da Primeira Guerra Mundial, mostrando um homem sobre cruces de um cemitério improvisado, levantando o braço com o punho fechado, em um gesto de cólera e desafio.

A partir de então Heartfield voltaria várias vezes para esta imagem do punho fechado, como por exemplo nas fotomontagens mostradas nas **Imagens 1.79 e 1.80**. Na primeira, o artista montou um grande braço com o punho fechado, que atravessa a capa da revista *AIZ* de cima a baixo e na diagonal da esquerda para a direita, formado por uma multidão de pessoas fazendo este gesto, deixando clara a mensagem de que a união – das esquerdas no caso – faria a força. Na segunda fotomontagem, um braço se ergue reto no centro da página, e seu punho fechado na parte superior funciona como uma antena de rádio, um meio de comunicação que estava ganhando muita força e que concorreu para a transformação da imprensa ilustrada no entre-guerras, e assim simbolizava também um poder de agregação e de resistência⁶⁵.

Usando este mesmo *topos*, Heartfield criou em 1926 o símbolo da RFB (*Rot-Front-Kämpferbunf*), formação paramilitar do KPD. Já em 1924, um ano depois dos

⁶³ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In **Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 196.

⁶⁴ VERGNON, Gilles. *Le « poing levé », du rite soldatique au rite de masse. Jalons pour l'histoire d'un rite politique*. *Le Mouvement social*, n. 212 (jul.-sep., 2005), p. 79.

⁶⁵ Falando sobre os fatores que concorreram para a reorganização da imprensa ilustrada na década de 1920, Simon Dell afirma: “However, a decisive factor was the introduction of regular news programs to radio in October 1923. Reviewing the impact of this in 1937, one editor felt happy to generalize about an armchair public with easy access to the latest news, noting that, if radio bulletins supplied basic information, the daily press had to respond accordingly and provide other forms of commentary and entertainment”. DELL, Simon. *op. cit.* in YOUNG, Cynthia (org). *op. cit.*, vol. 1, p. 38.

primeiros registros de Hitler e seus seguidores fazendo a saudação do braço estendido com a mão aberta, a RFB havia incluído em seu regimento a saudação com o punho fechado, seguida do grito *Rot-Front!*. Ainda na Alemanha, as duas saudações foram ganhando força durante a década de 1920: pelo lado comunista, durante as manifestações e campanhas eleitorais, especialmente em 1925, em que o candidato a presidente Ernst Thälmann apareceu em diversas ocasiões vestido com o uniforme da RFB e fazendo o gesto do punho fechado⁶⁶; e pelo lado nazista, com sua transformação em norma do partido em 1926, vindo a se tornar célebre como manifestação das massas em imagens de multidões fazendo o gesto, como nos comícios de Nuremberg.

O gesto foi incorporado na França em 1926, através do PCF, no mesmo momento em que este criou seus “Grupos de defesa anti-fascista”. Foi a partir da década de 1930, no entanto, que ele se disseminou pelas massas. Assim, a partir de 1936, com a vitória nas eleições da Frente Popular, ele deixou de ter a conotação de desafio e ameaça e passou a ser um símbolo de agregação, de criação de uma identidade entre os membros e simpatizantes de esquerda. Deste modo, entre 1935 e 1939, este gesto serviu para afirmar uma comunhão de valores dos diversos partidos de esquerda membros da Frente Popular, valores estes estabelecidos em direta oposição àqueles do fascismo⁶⁷.

Já na Espanha, o gesto apareceu incentivado por comunistas e socialistas em 1936 durante a campanha eleitoral que daria a vitória naquele mesmo ano para a Frente Popular espanhola. Após o levante militar que deu início à guerra civil em julho, e a explosão revolucionária que se seguiu, ele passou a ser usado pelas massas, porém com significado diferente do que para alemães ou franceses. Segundo Gilles Vergnon, este gesto faria parte de um comportamento mais abrangente, um ritual político, que incluiria cantar a Internacional; pregar algumas palavras de ordem; a produção e divulgação de cartazes com montagens e símbolos gráficos como as três flechas (socialismo), foice e martelo (comunismo), etc.; as passeatas e demonstrações populares; o uso de roupas tidas como uniformes por suas cores. Este comportamento seria assim parte da construção de identidade de grupo, reunida em torno do repúdio ao fascismo, e uma faceta da cultura

⁶⁶ Para todo o parágrafo, ver VERGNON, Gilles. *op. cit.*, pp. 79-81.

⁶⁷ *Idem*, p. 78.

política da época. Nos primeiros momentos da guerra na Espanha, deste modo, o gesto simbolizava esta união internacional contra o fascismo⁶⁸.

Juan Miró viria a utilizar o gesto do punho fechado em um cartaz criado para sensibilizar os franceses para os sofrimento dos espanhóis, e pedir ajuda humanitária [Img. 1.81]. Antes dele, porém, John Heartfield realizou uma montagem [Img. 1.84] em que ele associa uma fotografia [Img. 1.85] realizada em Barcelona pelos fotógrafos Hans Namuth e Georg Reisner – comunistas alemães naquele momento exilados de seu país, também contratados pela *Regards* – à tela de Delacroix [Img. 1.86] tão simbólica e representativa do passado revolucionário dos franceses. A montagem foi publicada já em 19 de agosto de 1936, portanto um mês exato depois do começo do conflito, em *Die Volks-Illustrierte* – como passou a se chamar a *AIZ* depois que foi proibida na Alemanha e se mudou para Praga – e na *Regards* de 26 de setembro de 1936 – a mesma edição que trouxe as fotografias da série do miliciano caindo de Capa [Img. 1.4]. O homem sem camisa que ergue uma bandeira saudando os milicianos partindo para a frente de batalha foi então associado à figura da liberdade que guia o povo francês na famosa pintura. Aproximando a luta daquele povo francês do século anterior à causa espanhola, a montagem de Heartfield sugere uma proximidade entre os dois países que levasse a França a apoiar a Espanha republicana. Ao mesmo tempo, a carga revolucionária do gesto do punho fechado, presente em sua origem alemã, mas aos poucos minimizada com as coalizões das diferentes ideologias de esquerda nas frentes populares, voltou assim com toda a sua força na montagem de Heartfield. Com o decorrer do conflito a República espanhola viria a negar o caráter revolucionário da guerra, afirmando que apenas se defendia de um golpe fascista, como foi visto anteriormente nas reportagens de Chim. Mas naquele momento a fotografia de Namuth e Reisner e a imagem de Heartfield publicada em *Die Volks-Illustrierte* não deixam dúvidas de que a guerra estava sendo

⁶⁸ Segundo Vergnon, “Lever le poing, c’est revêtir une posture combattante, différente de celle des grévistes français, mais aussi de celle des militants allemands ou autrichiens. Le rite du lever le poing en Espagne n’est pas l’élément central d’un rituel soldatique pas plus que l’expression collective d’une « force tranquille ». Il est, dans le contexte particulier de ce pays, où la guerre civile est lue au prisme de l’affrontement entre fascisme et antifascisme, l’emblème d’un combat sans merci. Une fois la défaite consommée, il persiste comme geste de défi, comme sur cette image panoramique de miliciens internés dans le camp d’Argelès, en 1939, levant le poing face à l’objectif”. *Idem*, p. 88.

vista sim por muitos membros das esquerdas como uma revolução, que deveria portanto ser retratada com a tradição imagética deste tipo de evento.

Naqueles primeiros meses da guerra espanhola anteriores à assinatura do Pacto de Não-Intervenção, ainda havia um entusiasmo advindo dos sucessos localizados na contenção do levante militar – os mesmos sucessos que permitiram a Namuth, Reisner e Heartfield ver o evento pelo prisma revolucionário – e a esperança de que as outras democracias se unissem em uma frente internacional contra o fascismo. O olhar sensível e simbólico de Chim presente nas reportagens fotográficas da *Regards* mostram um desejo de evitar os revezes das conquistas revolucionárias, olhar este que conforme o entusiasmo e as esperanças republicanas foram arrefecendo, daria lugar na revista a outro tipo de registro fotográfico.

III.

Apesar de estar trabalhando como repórter fotográfico na segunda metade da década de 1930, Henri Cartier-Bresson não foi para a Espanha em guerra como fotógrafo, mas como diretor de documentários de propaganda. Ele havia aprendido rudimentos do ofício em Nova York em 1935 na cooperativa Nykino, que tinha tendências políticas de esquerda e era dirigida pelo fotógrafo e documentarista Paul Strand⁶⁹. A intenção era levantar ajuda financeira para a Espanha, e ainda denunciar os abusos do lado de Franco.

Sabe-se que Cartier-Bresson realizou três filmes na Espanha em guerra. Um deles consiste em curto trecho recentemente atribuído a ele, *With the Abraham Lincoln Brigade in Spain* (16mm, 21') de 1938. Foi encontrado nos Abraham Lincoln Brigade Archives, arquivo da organização de veteranos norte-americanos das Brigadas Internacionais que lutaram ao lado dos republicanos, e mostra soldados fazendo uma refeição em

⁶⁹ Nykino é a junção das palavras New York e kino, cinema em russo. Como o nome indica, o grupo de cineastas de posições políticas de esquerda pregava uma estética documentária inspirada no cinema soviético dos anos de 1920. Além de Strand, faziam parte do grupo William Van Dyke, Ralph Steiner, Jay Leda, entre outros. A produtora dos filmes de Cartier-Bresson na Espanha em guerra, a Frontier Films, assim como parte da equipe, é ligada ao grupo. Phillippe-Alain Michaud vê semelhanças entre *Heart of Spain*, documentário filmado por Strand, do qual fez parte também Herbert Kline, e *Victoire de la vie*. Esta produtora também foi responsável por *Spanish Earth*, de Joris Ivens, filmado na mesma época. MICHAUD, Phillip-Alain. *Le film ou l'impensé photographique*. In CARTIER-BRESSON, Anne, MONTIER, Jean-Pierre (eds). *op. cit.*, p. 85.

campanha⁷⁰. Os outros dois são filmes de propaganda, *Victoire de la vie* (16mm, 47') feito em 1937 para mostrar o trabalho da Centrale Sanitaire Internationale, e *L'Espagne vivra* (35mm, 44') que foi filmado para o Secours Populaire de France et des Colonies em 1938⁷¹. Ambas as instituições eram ligadas ao PCF.

Estes trabalhos demonstram a proximidade do círculo de amizade e profissional dos três futuros fundadores da Magnum atuantes na França, Capa, Chim e Cartier-Bresson, pois muitos dos membros da equipe de filmagem e pós-produção eram também ligados à *Regards* ou à AEAR, a Associação dos Escritores e Artistas Revolucionários, que os três fotógrafos freqüentavam, e onde se conheceram. Os documentários realizados por Cartier-Bresson, deste modo, trazem alguns dos mesmos temas presentes nas reportagens realizadas por Chim na Espanha: o discurso que se depreende tanto de uns quanto de outras, e até em alguns momentos sua estética, como se verá, são similares.

Victoire de la vie é voltado para a atuação da Centrale Sanitaire Internationale na retaguarda do conflito. Narrado por Pierre Unik, repórter da *Regards*, filmado por Jacques Lemare e Herbert Kline e dirigido por Henri Cartier⁷² **[Img. 1.87]**, o filme começa afirmando a preocupação da República com a saúde e o bem estar das crianças, e o perigo em que a guerra as coloca. Mostra assim as doações da instituição indo para o cuidado e alimentação das crianças, vítimas inocentes da guerra. Em seguida, trabalhadores do campo são filmados durante uma colheita, erguendo suas foices à contra-luz, compondo uma cena de alto grau simbólico, uma vez que a foice e o martelo simbolizam o comunismo **[Img. 1.88]**. Apesar de se focar na retaguarda, há algumas seqüências de batalha. A **Imagem 1.89** mostra uma tomada da artilharia composta com

⁷⁰ <http://www.albavolunteer.org/2010/03/rare-documentary-film-saved/>. Último acesso em 02/03/2013.

⁷¹ Estes filmes estão preservados no Fonds Audiovisuel du PCF, Ciné-Archives, Archives Françaises du Film, Forum des Images.

⁷² Segundo seu biógrafo, Cartier-Bresson faz questão de ser creditado sem o sobrenome completo também quando suas fotografias são publicadas no jornal *Ce soir*: “Cartier-Bresson é titular da credencial de imprensa n° 3112, da qual se orgulha. Mas faz questão de que suas imagens sejam creditadas a ‘Henri Cartier’. Outro motivo de orgulho. Sob a Frente Popular, mais do que nunca, vive seu pertencimento a uma dinastia como um defeito. Ele prefere qualquer coisa a ser reduzido ao seu nascimento, ao seu dinheiro, à sua família. A lenda já a transformara, e por muito tempo, numa das míticas dinastias burguesas capitalistas e industriais donas dos destinos franceses, denunciadas por Édouard Daladier em 1934 na tribuna do congresso radical de Nantes: ‘Duzentas famílias são donas da economia francesa e, na verdade, da política francesa...’”. ASSOULINE, Pierre. *op. cit.*, p. 118.

um gosto pelo geométrico caro à Cartier-Bresson. Em seguida a câmera se posiciona fixa atrás de um abrigo, registrando a passagem apressada de soldados em ação. É possível ver as bordas de madeira do buraco pelo qual a câmera filma abrigada [Img. 1.90]. Terminadas estas seqüências de ação, o filme volta a se focar na retaguarda, mostrando o trabalho das ambulâncias chegando para socorrer os feridos, e, após os primeiros cuidados, a evacuação destes para centros médicos mais afastados do combate, e a recuperação nos hospitais de Barcelona, com tratamentos de fisioterapia e até a colocação de próteses. A mesma apreciação por composições elaboradas e geométricas aparece quando é mostrado um hospital que comemora um ano de funcionamento com a ajuda do CSI. Os quadros do filme reproduzidos nas **Imagens 1.91, 1.92 e 1.93** remetem à fotografias que Cartier-Bresson havia realizado no país quando lá esteve em 1933, como a **Imagem 1.94**, feita em Sevilha. A aproximação estética entre algumas das tomadas do filme e a produção fotográfica de Cartier-Bresson é sugerida por Phillip-Alain Michaud, quando este afirma que, segundo Kline, a maior parte da concepção visual do filme veio de Cartier-Bresson, ao mesmo tempo em que a maior parte das idéias de cenas vieram dele mesmo. Assim, Michaud conclui que mesmo que Cartier-Bresson não tenha fotografado a guerra na Espanha, como Capa ou Chim, ainda assim, por sua estética, o fotógrafo estaria contido dentro do filme de propaganda⁷³.

Victoire de la vie continua mostrando o cuidado com os feridos na guerra, quando os veteranos são enviados para um descanso na praia e participam de um trabalho de educação ou reeducação. Os homens são mostrados sendo alfabetizados por voluntárias, e as mulheres aprendendo a bordar. O seguinte letreiro o encerra:

Avec de tels hommes l'Espagne ne peut pas mourir. L'idéal pour lequel ils ont prodigué leur sang est un idéal de Paix. Pour que les enfants grandissent dans la joie. Pour les belles moissons de demain. L'Espagne au grand cœur doit vivre.

⁷³ Segundo o autor: “Selon Kline, la plupart des idées visuelles développées dans *Victoire de la vie* venaient de Cartier-Bresson, tandis que le plupart des idées de scènes venaient de lui. Le point n’est pas sans importance : il manifeste une dissociation, perceptible dans le déroulement même du film, entre l’unité du plan (l’image) et celle de la scène (la construction narrative). Si Henri Cartier-Bresson, à la différence de Robert Capa et de David Seymour (Chim), n’a pas pris de photos durant la guerre d’Espagne – ce qu’au demeurant il dira par la suite avoir toujours regretté –, le photographique reste néanmoins inscrit dans le film, ce dernier étant désormais conçu comme une forme composite”. MICHAUD, Phillip-Alain. *op. cit.* In CARTIER-BRESSON, Anne, MONTIER, Jean-Pierre (eds). *op. cit.*, p. 85.

L'Espagne vivra.⁷⁴

L'Espagne vivra parece não ter sido distribuído comercialmente, tendo ficado pronto apenas depois que a guerra terminou. Foi realizado pela mesma equipe, porém sua narração é feita por Georges Sadoul, poeta que trocou o surrealismo pelo comunismo, membro da AEAR, e repórter do *L'Humanité* e depois da *Regards*. Além de mostrar a ajuda humanitária vinda das doações francesas, o filme constrói uma denúncia sobre a participação da Itália e da Alemanha, e dos exércitos mouros, na guerra ao lado de Franco, insinuando assim que o Comitê de Não-Intervenção do qual fazia parte a França não agiria de modo legítimo, e que a França não estaria ela própria segura com o avanço do fascismo. O filme é composto por trechos de outros filmes e imagens de arquivo, de animações gráficas, além de material próprio. Há muitos braços erguidos com os punhos fechados [Img. 1.95], imagens de equipamentos alemães e italianos, atestando o descumprimento do Pacto de Não-Intervenção, e tomadas das vítimas e da destruição de cidades, especialmente Madri [Img. 1.96].

Diferente de *Victoire de la vie*, não é possível identificar em sua estética muito do olhar pessoal de Cartier-Bresson. Uma seqüência, no entanto, chama a atenção por sua semelhança com as fotografias das crianças espanholas feitas por Chim, como mostra **Imagem 1.97**, aos 36 minutos. Esta semelhança estética e quanto ao tema mostra as afinidades do trabalho destes futuros colegas da Magnum na Espanha em guerra. Não apenas as crianças, que aqui como em Chim representam as vítimas inocentes das barbaridades fascistas, mas também a dedicação à cultura, simbolizada pela educação formal dos veteranos da guerra e ameaçada pelos bombardeios fascistas às cidades, e a exaltação dos trabalhadores rurais apoiadores da República são temas compartilhados por Cartier-Bresson, Capa e Chim, entre outros fotógrafos ligados às esquerdas. O ponto comum entre a *Regards*, que repetidamente publicou de Capa e Chim as fotografias com esta temática, e os membros da equipe de filmagem e da produtora dos filmes de Cartier-Bresson, é portanto a AEAR. Pode-se dizer que este grupo foi, para os futuros fundadores

⁷⁴ *Victoire de la vie*, 16mm, 47', 1937, dir. Henri Cartier-Bresson. [Contando com tais homens a Espanha não pode morrer. O ideal pelo qual eles derramaram seu sangue é um ideal de Paz. Para que as crianças cresçam com alegria. Pelas belas colheitas de amanhã. A Espanha de grande coração deve viver. A Espanha viverá"]

da Magnum, ao mesmo tempo o “comitente” e o veículo de divulgação de seus trabalhos politicamente engajados.

Michaud aponta que Cartier-Bresson viria a expressar arrependimento em ter preterido a fotografia na Espanha. Seu último filme ficou pronto somente após o término do conflito, quando as fotografias de seus futuros colegas da Magnum, Chim e Capa, já haviam atingido os grandes públicos das revistas ilustradas, chegando mais perto do objetivo de propaganda. Isto o ajudou na decisão de abraçar definitivamente a fotografia como meio privilegiado. Seu biógrafo, Pierre Assouline, afirma:

Cartier-Bresson confessa com dificuldade: ‘sofrerá’ durante muito tempo porque somente seus dois grandes amigos Capa e Chim passaram para a posteridade como os fotógrafos da Guerra Civil Espanhola, e não ele, embora os três tivessem trabalhado nela. Só que Cartier-Bresson não tirara nenhuma foto. Eterno remorso... Antes preocupado em conseguir dinheiro para os hospitais republicanos, ele trabalhara pela causa, no contexto da propaganda, e o fizera filmando. Mas um documentário passa pela memória coletiva tão rápido quanto as imagens que passam na tela. As fotos permanecem. A montagem de um filme geralmente leva tempo. No tempo que leva para finalizá-lo, a guerra civil já terminara.⁷⁵

É significativo assim que ele tenha também deixado de lado a pintura, e que esta decisão esteja relacionada com os acontecimentos de um tempo de guerra: segundo Russel Miller, Cartier-Bresson afirmaria mais tarde que ele pretendia voltar a pintar depois da guerra, mas se sentiu levado a “bear witness to the wounds and upheavals of the world with some instrument more rapid than a brush”⁷⁶.

IV.

A comparação realizada mais acima entre a *Regards*, representando aqui a imprensa francesa de esquerda, e o conteúdo das reportagens da Reuters, *L’Intransigent* e *L’Illustration*, todos alinhados com um discurso de direita, permite ver como a imprensa naquele momento – de resto como toda a sociedade – estava extremamente

⁷⁵ ASSOULINE, Pierre. *op cit.*, pp. 128-129.

⁷⁶ MILLER, Russel. *op. cit.*, p. 42. [“testemunhar as feridas e as perturbações do mundo com um instrumento mais rápido que o pincel”]

polarizada. Não existia ainda uma noção fortemente enraizada de que esta deveria ser imparcial, ao contrário, as revistas e jornais tinham suas posições, contra ou a favor, bem claras, e seus leitores já sabiam, ao comprar umas ou outros, o que esperar. Nesta tomada de lado, as vezes os repórteres entendiam que cabia tomar algumas liberdades, como é o caso da freqüente encenação de imagens por parte de fotógrafos, ou de repórteres que inventavam estórias porque assim lhes parecia que deveria ter acontecido. Um destes repórteres, que se tornou notório por inventar reportagens pró-franquistas que enviava para o *New York Times*, foi William P. Carney, que por este motivo passou a ser chamado por seus colegas na Espanha de General Bill. Paul Preston cita James Minifie, correspondente do rival *New York Herald Tribune*, para quem Carney não apenas fazia seus artigos penderem para o lado dos rebeldes, mas também inventava notícias com base em falsas testemunhas oculares. Quando estas freqüentes reportagens fictícias apareciam no *New York Times*, Minifie recebia de seu próprio jornal perguntas sobre o suposto evento. Ele apenas respondia que se tratava de outra estória “exclusiva de Carney”⁷⁷.

Do mesmo modo, os posicionamentos políticos da imprensa e a polarização entre os dois lados do conflito também eram determinantes quanto ao tratamento dado aos repórteres. De tal modo os periódicos eram envolvidos com um lado ou outro, que eram vistos também como parte do esforço de guerra. Assim, para os lados beligerantes, o jornal ou revista ao qual o repórter pertencia determinava se o indivíduo estava do lado certo ou se era parte do inimigo. François Fontaine chama a atenção para um episódio vivido por Pierre Dumas, o enviado especial do jornal *La Petite Gironde*, que exemplifica esta polarização extrema. Na edição de 2 de agosto de 1936 ele relatou a conversa que teve com um soldado nacionalista quando foi parado em um controle policial na cidade de Zaragoza, que era controlada pelo lado de Franco:

Cette fois, nos inquisiteurs lisent les journaux que nous apportons, catastrophe ! J'ai un numéro de *L'Humanité*..., mais un numéro de *L'Action française* vient à mon secours. Lorsqu'on veut me faire préciser la position de *La Petit Gironde*, je n'ai plus qu'à prendre les deux journaux et à dire “milieu” ... Le policier n'est

⁷⁷ PRESTON, Paul. *op. cit.*, p. 55.

pas de mon avis. Il affirme que “*Hoy no se puede*”. Aujourd’hui, il n’est pas possible d’être au milieu !⁷⁸

Este depoimento e a citação mais acima indicam que a imprensa da época possuía encomendas muito específicas a seus repórteres. Assim, é significativo que Chim e Capa tenham sido enviados para a Espanha pela *Regards*, revista ilustrada lançada pelo PCF, e pela *Vu*, quando esta ainda mantinha simpatias de esquerda.

A *Regards* foi, deste modo, um veículo fundamental para o desenvolvimento dos trabalhos dos dois fotógrafos na Espanha, e ela está ligada diretamente com a AEAR, a Associação de Escritores e Artistas Revolucionários. Capa, Chim e também Cartier-Bresson freqüentavam, no momento em que se conheceram, o círculo de intelectuais de esquerda franceses que se reuniam em torno desta associação. Fundada em março de 1932 por escritores comunistas e simpatizantes, e seguindo diretrizes da Internacional Socialista, a associação tinha como objetivo a constituição de uma frente de intelectuais unidos sob o tema da luta ideológica contra o fascismo⁷⁹. Esta instituição, que era o braço francês da UIEC, a União Internacional dos Escritores Revolucionários, reuniu os intelectuais de esquerda, sem exigir a filiação ao partido ou um marxismo ortodoxo⁸⁰. O momento em que a AEAR foi criada na França foi o mesmo em que na política oficial do

⁷⁸ Apud FONTAINE, François. *op. cit.*, p. 128. [“Desta vez, nossos questionadores lêem os jornais que nos enviaram, catástrofe! Eu tenho uma edição do *L’Humanité*..., mas uma edição do *L’Action française* vem ao meu socorro. Quando me fazem especificar a posição do *La Petit Gironde*, eu posso apenas segurar os dois jornais e dizer “meio” ... O policial não concorda. Ele afirma que ‘*Hoy no se puede*’. Hoje, não é possível estar no meio”]

⁷⁹ RACINE, Nicole. *L’Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (A.E.A.R.). La revue « Commune » et la lutte idéologique contre le fascisme (1932-1936)*. Le Mouvement Social, no. 54, (jan.-mar. 1966), pp. 29-47, p. 29. Na página seguinte, o artigo informa que a primeira circular da associação, de 13 de dezembro de 1932, chamando os intelectuais a fazerem parte desta frente comum, é assinada por Paul Vaillant-Couturier, editor chefe do *L’Humanité*, o jornal diário ligado ao PCF; Henri Barbusse, escritor engajado na organização mundial da luta contra a guerra; Léon Moussinac, escritor e crítico de arte comunista; Francis Jourdain e Charles Vildrac, simpatizantes. Ainda na página 32, há a lista arrolada por Vaillant-Couturier de membros da associação já no começo de 1933: Louis Aragon, Jean Audard, Georges Benichou, René Blech, André Breton, Luis Buñuel, René Crevel, Eugène Dabit, Paul Eluard, Elie Faure, Roger Francq, Jean Fréville, Georges Friedmann, Louis Guilloux, Francis Jourdain, Henri Lefebvre, Lods, Jean Lurçat, Man Ray, Léon Moussinac, Paul Nizan, Louis Paul, Benjamin Péret, Georges Politzer, Georges Pomiès, Stephen Priacel, Jules Rivet, Romain Rolland, Georges Sadoul, Gérard Servèze, Pierre Unik, Jean Vigo, Charles Vildrac, Marcel Willard.

⁸⁰ MOREL, Gaëlle. *Du People au Populisme. Les couvertures du magazine communiste Regards*. Études Photographiques n°9, mai 2001, pp. 44-46.

PCF houve uma mudança de orientação, de uma defesa do proletariado que combatia os intelectuais, para uma tentativa de incorporação dos chamados *compagnons de route*, que era menos ortodoxa, e incluía intelectuais de orientação anti-fascista. A vitória do nazismo na Alemanha e as circunstâncias incertas da política francesa contribuíram para que estes intelectuais se aglutinassem na associação⁸¹.

Deste modo, logo após a vitória do nazismo nas eleições alemãs e a subida de Hitler a chanceler, a AEAR fez, em março de 1933, sua primeira manifestação pública. Em uma brochura publicada nesta ocasião, chamada “Ceux qui ont choisi. Contre le fascisme en Allemagne”, a associação declarou a defesa de seis princípios:

1. Il n’y a pas d’art ni de littérature neutres.
2. Il faut organiser la littérature et l’art révolutionnaires qui existent en France pour mener la lutte contre la littérature et l’art conformistes et les tendances qui s’y font jour.
3. Il faut développer et organiser la littérature et l’art prolétariens qui sont en train de naître en France.
4. Il faut que l’interpénétration de l’art et de la littérature révolutionnaires et prolétariens traduise le rapprochement des intellectuels et des ouvriers.
5. L’art et la littérature révolutionnaires et prolétariens ne peuvent avoir pour but l’« exposé permanent et schématique d’une thèse ».
6. Les conditions économiques et politiques sont en France favorables au développement d’une action prolétarienne et révolutionnaire dans le domaine de l’art et de la littérature.⁸²

A relação direta entre arte e política era, portanto, um dos pilares da AEAR, tendo as manifestações artísticas, desde o começo, o objetivo de agir e transformar a realidade. Esta associação de artistas e intelectuais tinha também uma seção de fotografia. Entre outros, os membros ou simpatizantes desta seção incluíam: Jacques-André Boiffard, Pierre Boucher, Chim, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Émeric Feher, Pierre

⁸¹ RACINE, Nicole. *op. cit.*, p. 29.

⁸² *Idem*, p. 31. [1. Não existe arte e literatura neutras. 2. É necessário organizar a literatura e a arte revolucionárias que existem na França para conduzir a luta contra a literatura e a arte conformistas e as tendências que aí emergem. 3. É necessário desenvolver e organizar a literatura e a arte proletárias que estão nascendo na França. 4. É necessário que a interpenetração da arte e literatura revolucionárias e proletárias traduzam a aproximação entre os intelectuais e os trabalhadores. 5. A arte e a literatura revolucionárias e proletárias não podem ter como objetivo a ‘exposição permanente e esquemática de uma tese’. 6. As condições econômicas e políticas são na França favoráveis de uma ação proletária e revolucionária dentro do domínio da arte e da literatura”]

Gassmann, Pierre Jamet, André Kertész, Germaine Krull, Eli Lotar, Élisabeth Malkowska, Jean Moral, André Papillon, Roger Parry, Gerda Taro, Man Ray, Willy Ronis, Henri Tracol, Marie-Claude Vaillant-Couturier, Pierre Verger, René Zuber⁸³. Durante os primeiros anos da associação, foram realizadas algumas exposições com fotografias de seus membros ou simpatizantes, organizadas pela AEAR em Paris. A primeira exposição data de 1933, e já apresentava Chim e Cartier-Bresson [Img. 1.98]. Outras se seguiram, e em 1935 a associação organizou a mostra intitulada *Documents de la Vie Sociale* na galeria La Pléiade, entre 16 de maio e 19 de junho, que contou com 92 pintores e os fotógrafos Éli Lotar, Nabrovska, Kertész, Livet, Willy Ronis e Cartier-Bresson, onde prevaleceram imagens voltadas para o indivíduo comum, pertencentes ao mesmo tempo da nascente estética humanista⁸⁴ e da *street photography*. No ano seguinte, ainda uma outra exposição com os três fotógrafos que viriam a fundar a Magnum foi dedicada unicamente à fotografia, sendo realizada na Maison de la Culture em fevereiro de 1936. Com o título de *La Photographie qui Accuse*, desta vez frisando ainda mais o papel de testemunha da imagem fotográfica, e de um compromisso político, a mostra contava apenas com fotografias documentais.

A AEAR, como associação alinhada ao comunismo soviético, tinha uma ligação estreita com a revista *Regards*: além de todo o corpo editorial desta fazer parte daquela, também muitos dos fotógrafos membros ou simpatizantes da AEAR tinham suas fotografias publicadas todas as semanas na revista. Deste modo, as exposições de fotografia da associação apresentavam uma orientação estética e ideológica semelhante às reportagens fotográficas da *Regards*. Françoise Denoyelle afirma que a exposição fotográfica do grupo, baseada na estratégia visual da revista, e repercutida em suas páginas, deu à fotografia não apenas uma dimensão criativa, mas também um poder de combate. A autora cita o artigo da *Regards* assinado por Eugène Dabit sobre a exposição: segundo ele, a fotografia militante lá aparece como um prolongamento da prática amadora, mas acrescida de uma consciência coletiva e política⁸⁵.

⁸³ DENOYELLE, François. *Les Conditions d'Émergence des Premières Photographies, 1932-1939*. in CARTIER-BRESSON, Anne, MONTIER, Jean-Pierre (eds). *op. cit.*, p. 319, nota 43.

⁸⁴ A estética humanista será tratada com mais demora no Capítulo 2, parte III.

⁸⁵ Denoyelle sintetiza: “Un contenu de représentation : le fait social. Un enjeu : témoigner et combattre. Un modèle, esthétique autant qu’idéologique : les photographies de la Commune”.

A *Regards* havia aparecido pela primeira vez em 1924, com o título de *Nos Regards: Illustré Mondiale du Travail*. Nasceu como revista ilustrada semanal, uma iniciativa do PCF, que já havia lançado o jornal diário *L'Humanité*. Ela se espelhou na *AIZ* alemã, cujo proprietário, Willi Münzenberg, enviou a Paris dois membros do corpo editorial, Babette Gross e Lily Corpus, para auxiliar a construção da revista francesa. Henri Barbusse e Máxime Gorki, que faziam parte da *AIZ*, vieram mais tarde se dedicar à *Regards*⁸⁶. No entanto, ela foi fechada em 1929 quando o governo de André Tardieu adotou uma política de repressão ao comunismo. Em janeiro de 1932 sua publicação foi retomada, agora sob o nome de *Regards sur le Monde du Travail*, mas sofrendo algumas mudanças: se tornou quinzenal em janeiro, e mudou seu nome para apenas *Regards* em setembro. Em janeiro de 1934 se tornou semanal, e a partir de 1935 passou a ser dirigida por Léon Mussinac e a ter como editor-chefe Pierre Unik.

A revista se desenvolveu no mesmo período da mudança de orientação do PCF que levou à criação da AEAR, a da integração de intelectuais e simpatizantes. Ela era dirigida a uma classe social específica, pois tinha como objetivo mobilizar a classe trabalhadora em nome da construção de uma nova cultura proletária⁸⁷. Ainda que fosse uma revista ilustrada, queria se afirmar a partir de uma clara distinção frente a imprensa burguesa. Assim, em editorial intitulado *Aux Lecteurs, aux amis!* de 6 de julho de 1933, a revista anunciou:

DENOYELLE, Françoise. *La photographie engagée, l'AEAR, l'Espagne, John Heartfield*. In BAQUÉ, Dominique (ed). *op. cit.*, p. 463.

⁸⁶ Ainda segundo Denoyelle, “La référence à l’*AIZ* allemand, présente dès les débuts du magazine, lui donne son sens, modèle sa maquette, détermine son style photographique et sa rhétorique du combat : crée en 1925, l’*AIZ*, qui entend répondre à une situation politique et sociale déterminée par les difficultés de l’après-guerre et l’écrasement de la révolution spartakiste, et faire de l’image un enjeu politique, veut s’adresser à l’ensemble du prolétariat allemand. Débattant, comme la gauche allemande, de la situation économique en Allemagne, des conditions de vie des ouvriers, des stratégies politiques, l’*AIZ* a incontestablement trouvé son originalité dans une utilisation, à la fois massive et novatrice, du *medium* photographique : d’une part, il fait appel aux remarquables photomontages de John Heartfield, d’autre part, il organise progressivement sa propre agence avec des correspondants ouvriers, sur le modèle des photographes-ouvriers soviétiques”. DENOYELLE, Françoise. *Contre la presse bourgeoise, Regards*. In BAQUÉ, Dominique (ed). *op. cit.*, p. 311.

⁸⁷ A *Regards* se auto-intitulava “a revista ilustrada da Frente Popular”. Ver BROTHERS, Caroline. *op. cit.*, pp. 4-6.

Regards

NE PARLERA PAS

des cérémonies officielles ;
des mœurs spéciales des désœuvrés ;
de la vie privée des actrices, des stars et des champions ;
des femmes coupés en morceaux ;
des boîtes de nuit et des taudis où l'on souffre ;
des oisifs qui s'empiffrent et se saoulent ;
des faits divers sans de tous les pays ;

PARLERA

des conflits souterrains ;
des mœurs de tous les peuples du globe ;
du cinéma, du théâtre, et du sport ;
des femmes vouées au chômage ;
des boîtes où l'on trime, des palaces ;
des paysans qui produisent le blé et le vin ;
des faits importants dans la vie importance.⁸⁸

Optando por uma linguagem que se baseava na imagem, a revista buscava utilizar a fotografia como modo de alcançar este público, já acostumado a receber informações através de revistas ilustradas e do cinema. Esta classe trabalhadora compunha a maior parte das reportagens publicadas. Nesta revista, segundo Denoyelle, o próprio estatuto da imagem fotográfica sofria uma modificação, pois se trataria menos de apresentar as fotografias como documentos objetivos, e mais de tratar as imagens como meio de combate e propaganda, como um instrumento para os trabalhadores na luta de classes⁸⁹. E ela ainda completa que, na revista, a fotografia tinha o papel de arma, de parte concreta da luta. A imagem seria uma das condições de possibilidade da luta libertadora e revolucionária, na medida em que insuflaria no leitor da revista esta necessidade de ação⁹⁰.

⁸⁸ Anônimo. *Aux Lecteurs, aux amis!, Regards n°21, 6 de julho de 1933. In* BAQUÉ, Dominique (ed). *op. cit.*, p. 317. [“*Regards* Não Falará – das cerimônias oficiais; dos hábitos especiais dos ociosos; da vida privada das atrizes, dos astros e dos campeões; das mulheres cortadas em pedaços; das casas noturnas e dos cortiços onde se padece; dos ociosos que se entopem e se embebedam; das notícias diversas todas sem os países; Falará – dos conflitos subterrâneos; dos hábitos de todos os povos do globo; do cinema, do teatro, do esporte; das mulheres condenadas ao desemprego; das casas onde se labuta, dos palácios; dos camponeses que produzem o trigo e o vinho; dos fatos importantes dentro da vida de importância”]

⁸⁹ DENOYELLE, Françoise. *Contre la presse bourgeoise, Regards. In* BAQUÉ, Dominique (ed). *op. cit.*, p. 311

⁹⁰ *Idem*, p. 313.

Após a entrada de Mussinac e Unik, a *Regards* se voltou para assuntos mais cotidianos, com o objetivo de concorrer com outras revistas ilustradas, em especial com a *Vu*. A *Regards* se aproximou, assim, da concepção visual daquela revista para utilizar suas fotografias militantes, mas tentando manter sua contraposição à revista então ainda dirigida por Lucien Vogel, vista como de posição sócio-democrata. Esta nova orientação a faria ganhar um maior público, aumentando seu tamanho em 1936, primeiro ano da Guerra Civil Espanhola, de 16 para 24 páginas, e alcançando uma tiragem de 100.000 exemplares⁹¹.

De sua parte, a revista semanal francesa *Vu* havia sido lançada em 1928 anunciando, em editorial, sua vocação de revista ricamente ilustrada, a partir de um projeto visual decalcado do cinema, que assim seria capaz de acompanhar a velocidade acelerada da vida moderna:

Il existe des quotidiens destinés à renseigner le public (...). Mais on ne trouve pas chez nous un journal illustré dont la lecture traduise le rythme précipité de la vie actuelle, un journal qui renseigne, et documente sur toutes les manifestations de la vie contemporaine : événements politiques, découvertes scientifiques, cataclysmes, explorations, exploits sportifs, théâtre, cinéma, art, mode.

Vu a pris pour tâche de combler cette lacune (...). Toutes les parties du monde contribueront à la confection de ce journal. De tous les points où se produira un événement marquant, des photos, des dépêches, des articles parviendront à *Vu*, qui reliera ainsi le public au monde entier par ses communiqués, ses chroniques, ses illustrations et mettra à la portée de l'œil la vie universelle.

Animé comme un beau film, *Vu* sera attendu chaque semaine de tous ses lecteurs parce que :

Vu publiera

Des pages bourrées de photographies traduisant par l'image les événements de la vie politique française et étrangère, commentés par le plus encyclopédique de nos écrivains : Henri Bidou, qui racontera semaine par semaine, à nos lecteurs, d'une

⁹¹ DELL, Simon. *Mediation and immediacy: the press, the Popular Front in France and the Spanish Civil War*. In YOUNG, Cynthia (ed). *op. cit.*, vol .1, p. 43; MOREL, Gaëlle. *La modernité des couvertures du magazine communiste Regards (1932-1936): La photographie de propagande antifasciste*. Mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, Université Paris I, 1999, pp. 18-19; MOREL, Gaëlle. *L'expression d'une crise d'identité: La photographie humaniste dans les couvertures du magazine communiste Regards (1937-1939 et 1945-1947)*. Mémoire de DEA d'histoire de l'art, Université Paris I, 2000, p. 18

manière purement objective et sans parti-pris politique, les histoires dont se composent l’histoire (...).⁹²

Estas duas revistas, que foram fundamentais no início das carreiras de Chim, Capa e Cartier-Bresson na década de 1930, têm portanto concepções semelhantes referentes à uma ontologia da imagem fotográfica, concepções que são espelhadas nos usos que fazem dela. Assim como o primeiro nome da revista *Regards*, que tinha como sub-título *Illustré Mondiale du Travail*, o editorial da *Vu* também apontou para uma característica transnacional, que poderia trazer para os olhos de seus leitores aspectos “da vida universal”. Da mesma forma, os próprios títulos das revistas, *Vu* e *Regards*, remetem para o ato de olhar, para a visão – uma visão cuja aproximação com o cinema dá características específicas.

O meio no qual circularam as primeiras reportagens fotográficas destes três fotógrafos, portanto, é baseado no princípio de que a realidade é conhecida através de sua captação pela imagem técnica e organização em uma narrativa visual, e que o olho que a vê deve ser capaz de interpretar esta seqüência de imagens e construir uma opinião. Assim como as diretrizes da esquerda, que cantava como hino a *Internacional*, mobilizou as Brigadas Internacionais, e fazia uma luta contra o fascismo europeu, também a fotografia era uma linguagem que se acreditava universal, e deste modo não conhecia fronteiras. O valor da fotografia, para estas revistas, reside portanto em sua pretensa

⁹² Anonyme. « *Remarques sur un nouveau journal illustrée* », *Vu* n°1, 21 mars 1928. In BAQUÉ, Dominique (ed). *op. cit.*, pp. 296-297. [“Existem periódicos destinados à informar o público (...). Mas não se encontra entre nós um periódico ilustrado cuja leitura traduza o ritmo precipitado da vida atual, um periódico que informe sobre, e documente, todas as manifestações da vida contemporânea: eventos políticos, descobertas científicas, cataclismas, explorações, conquistas esportivas, teatro, cinema, arte, moda. *Vu* tomou como tarefa para si preencher esta lacuna (...). todas as partes do mundo contribuirão para a feitura deste periódico. De todos os pontos onde se produzirá um evento marcante, fotografias, despachos, artigos virão até a *Vu*, que ligará assim o público ao mundo inteiro por suas notícias, crônicas, ilustrações, e colocará ao alcance do olho a vida universal. Animada como um belo filme, a *Vu* será esperada a cada semana por seus leitores porque: *Vu* publicará / Páginas recheadas de fotografias traduzindo em imagens os eventos da vida política francesa e estrangeira, comentados pelo mais enciclopédico de nossos escritores: Henri Bidou, que narrará semana a semana para nossos leitores, de uma maneira puramente objetiva e sem tomada de posição política, as histórias das quais a história é composta (...)”]

objetividade de espelho do mundo, e sua capacidade de ser assim um instrumento político⁹³.

A relação entre os intelectuais agrupados na AEAR e o trabalho dos futuros fundadores da Magnum que estiveram na Espanha não se limita, porém, à revista *Regards*. Outro grande empregador de Capa, Chim e Cartier-Bresson foi o jornal diário *Ce Soir*, a cargo do poeta e escritor Louis Aragon. Filiado ao PCF, Aragon já contribuía para o jornal diário do partido, *L'Humanité*, e pouco depois do início dos conflitos na Espanha foi chamado para participar como editor-chefe do jornal *Ce Soir*, também pertencente ao partido. Este havia sido criado para concorrer com outro jornal vespertino, o *Paris Soir*, de tendências mais à direita.

Segundo Pierre Assouline, a presença de Aragon no corpo editorial era sentida nas páginas diárias do jornal. Segundo ele:

A qualidade estava na ordem do dia, bem como a surpresa e a originalidade – Aragon não renunciara ao seu gosto pela provocação, herdada de seus anos surrealistas de juventude. De todas as redações parisienses, *Ce soir* conta com a maior proporção de escritores entre seus colaboradores. Parece um *Paris-soir* cultural, do qual aproveita as receitas mais eficazes no setor de notícia do cotidiano, reportagens e folhetins. No resto, ele faz justamente o que não é encontrado em mais nenhum outro, por razões óbvias: visitas indiscretas aos *sets* de filmagens de Jean Renoir, publicação exclusiva das “páginas definitivas” de *L'Espoir* de Malraux, fotografias perturbadoras da guerra espanhola enviadas por Chim, Robert Capa e Gerda Taro. Essa é a marca do *Ce soir*.⁹⁴

Antes mesmo do primeiro número do jornal aparecer, em 1º de março de 1937, Aragon travou contato com Cartier-Bresson, Robert Capa e também com Gerda Taro para formar seu *staff*. Taro possuiu uma autorização de trabalho na Espanha republicana emitida em Madri já no dia 25 de fevereiro de 1937 denominando *Ce Soir* como seu empregador⁹⁵. Capa voltou a Paris da Espanha em 2 de março para assinar contrato com o

⁹³ Segundo Denoyelle, “D’où également la conviction selon laquelle l’image va permettre à celui qui la regarde, de se « constituer sa propre opinion », comme le disent de nombreux articles, c’est-à-dire tout autant se dépouiller des idées reçues et des préjugés, qu’échapper aux tentations, si puissantes alors, du dogmatisme politique. À partir de l’image, le lecteur éclairé va pouvoir penser par lui-même, et à partir de cette pensée libre, penser le réel”. DENOYELLE, Françoise. *Le premier grand illustré français, Vu*. In BAQUÉ, Dominique (ed). *op. cit.*, p. 292.

⁹⁴ ASSOULINE, Pierre. *op. cit.*, p. 118.

⁹⁵ SCHABER, Irme. *op. cit.*, p. 182.

jornal, que publicou fotografias suas na edição do dia 3, porém sem créditos⁹⁶. Já Henri Cartier-Bresson teria em *Ce Soir* o único emprego formal de sua vida, entre 1937 e 1939⁹⁷. Durante estes três anos, em grande parte graças à qualidade da cobertura fotográfica da guerra da Espanha, o *Ce Soir* conseguiu tornar-se competitivo frente ao *Paris Soir*, que possuía na época uma tiragem de nada menos do que um milhão de exemplares⁹⁸.

Tanto o círculo de amizades quanto o círculo profissional de Capa, Chim e Cartier-Bresson na década de 1930 eram, portanto, em grande parte compostos pelos intelectuais e artistas de esquerda capitaneados, naquele momento, por Aragon. Uma vez que muitos dos editores, jornalistas e fotógrafos que trabalhavam na revista *Regards* também faziam parte da AEAR, as discussões que se desenrolavam nesta associação podem trazer mais luz às posições da revista que publicou suas mais importantes reportagens fotográficas no período.

Como foi visto, a AEAR defendia um alinhamento entre a arte e a política em meados da década de 1930, e a posição defendida por Aragon durante dois debates promovido pela AEAR é então plena de significados para a compreensão de como uma cultura política específica fazia parte do ideal estético deste poeta e editor, amigo e

⁹⁶ Schaber comenta que “Le contrat avec le nouveau journal ne limitait pas les contacts qu’il avait antérieurement, non plus que ceux de Gerda. Ses clichés continuèrent de paraître dans des magazines étrangers et dans *Regards*”. *Idem*, p. 186.

⁹⁷ Segundo o biógrafo de Cartier-Bresson, “Aragon é o primeiro a dar uma chance a Cartier-Bresson, contratando-o como fotógrafo do jornal *Ce Soir*. Um emprego, um título, um salário. E, por trás disso, a mão do PC, o espírito da Frente Popular, com tudo o que isso pode implicar. Quando não no *Ce Soir*, é na *Regards*, revista semanal de concepção bastante próxima à de *Vu*, porém nitidamente mais comunista, que Cartier-Bresson publica suas reportagens”. ASSOULINE, Pierre. *op. cit.*, p. 117.

⁹⁸ Sobre a experiência no *Ce Soir*, Aragon escreveu: “To know where we stood in that war, you had to read *Ce Soir*, that’s the truth. And that’s how we won over hundreds of thousands of *Paris-soir* readers in that period. We were well informed. With Georges Soria as a correspondent and a team of photographers like that, the competition might as well give up! These were friends of Cartier’s [Cartier-Bresson] who had had his first Paris exhibition at the Maison de la culture at my request. I used to say – and i was right – that he was the greatest photographer of the period. Thanks to him we were able to send an extraordinary team to Madrid. Extraordinary from every point of view – the politics, the acute sense of what would capture the imagination ... As for the photo itself ... the art of photography, it was the avant-garde of the time ... And they were daredevils too! Courage ... Robert Capa, Gerda Taro, Chim”. *Apud* LEBRUN, Bernard, LEFEBVRE, Michel. *op. cit.*, pp. 134-137.

empregador dos fotógrafos aqui destacados. Tais debates, que ocorreram durante o ano de 1936 em Paris na Maison de la Culture, ficaram conhecidos com o nome de *La Querelle du Réalisme*, pois levaram pintores e escritores da AEAR a discutirem o tema do realismo nas artes. Foram precedidos por um levantamento feito sobre o assunto junto a pintores franceses durante o ano anterior, e tiveram suas contribuições publicadas em livro editado por Aragon logo após sua realização. Alguns dos artistas e intelectuais que fizeram parte do debate, do levantamento preliminar e do livro são, além de Louis Aragon, também Jean Lurçat, Marcel Gromaire, Édouard Goerg, Edmond Küss, Fernand Léger, Le Corbusier, Jean Labasque, Jean Cassou, René Crevel, Max Ernst, Jean Labasque, André Lhote, Léon Moussinac, Amédée Ozenfant e Paul Signac⁹⁹.

Os debates propriamente ditos, que se realizaram na primavera de 1936, se desenrolaram praticamente coincidentes com a Frente Popular francesa – ela se formou em 3 de novembro de 1935, ganhando a eleição em 3 de maio de 1936. Da mesma forma, a eclosão da Guerra Civil Espanhola foi coincidente com o lançamento do livro – este terminou de ser impresso em 8 de julho de 1936, e a guerra começou no dia 18 daquele mesmo mês.

As contribuições mostram que os organizadores dos debates intentavam promover a estética realista como mais apropriada ao momento político em que viviam, e os diferentes modos com que os diferentes palestrantes parecem compreender as noções de realismo, realidade e abstração¹⁰⁰ indicam que os artistas franceses de esquerda, apesar de terem boa vontade em relação à estética realista, não estavam dispostos a simplesmente emular o realismo socialista soviético¹⁰¹.

⁹⁹ FAUCHEREAU, Serge (ed). *La Querelle du Réalisme*. Paris : Éditions Cercle d'Art, 1987.

¹⁰⁰ Um exemplo é um trecho da fala de Marcel Gromaire: “Qu’est-ce donc que le réalisme ? Qu’est-ce que le réel ? Le réel n’est pas seulement ce qui est à la portée de notre main, à la portée de notre œil, c’est aussi ce qui est à la portée de notre esprit, et ce qui n’est pas encore à la portée de notre esprit. Le réel s’étend de nous-mêmes aux limites inconnues du monde, et le réalisme en art est l’approximation, intuitivement la plus convaincante possible, de la vérité de l’univers, et cela à propos du moindre objet”. *Idem*, p. 57.

¹⁰¹ Serge Fauchereau, na introdução da nova publicação do livro resultante do debate, coloca em perspectiva as diferentes posições em relação ao assunto: “Tout au long du débat on ne peut se défendre de sentir, même chez des modérés comme Goerg, une mise en accusation de la peinture abstraite. C’est ce qui explique pourquoi les artistes les plus radicalement abstraits du moment, Arp, Kupka ou bien Herbin, Freundlich, Hélion (ces derniers pourtant membres de l’A.E.A.R.) et la plupart des membres d’Abstraction-Création sont absents. C’est parce qu’ils souhaitent un retour au réalisme, au sujet, que les écrivains Aragon et Moussinac s’opposent à l’art abstrait,

Principal organizador do evento e presidente da AEAR na época, Aragon havia estado na União Soviética em 1931, logo após o decreto de Stalin sobre a “reestruturação das organizações artísticas e literárias”, que desfez todos os diferentes grupos artísticos soviéticos e os uniu em um único, instaurando o realismo socialista como estética oficial. Naquela ocasião Aragon entrou em contato com pinturas realistas de Serguei Guerassimov, e, convencido da necessidade e validade da estética realista, renunciou ao surrealismo – corrente estética que havia ajudado a fundar anos antes. Já em 1934 ele publicou seu primeiro romance afastado da estética da vanguarda, *Les Cloches de Bâle*. Assim, no momento em que se deram estes debates ele já repudiava o abstracionismo e a arte não figurativa¹⁰². Em uma de suas falas durante os debates, Aragon apresentou a questão do realismo como uma questão social e uma necessidade do momento político. O momento político do perigo fascista e da formação de uma frente popular aparecem claramente.

Que la tendance réaliste dans l'art et la littérature dans les sociétés de classe apparaisse toujours à ces moments de l'histoire où l'équilibre social est sur le point de se rompre, où la classe dominante n'a plus que l'appareil de la force, mais où la force véritable réside dans une classe montante qu'en vain les maîtres de la société cherchent à faire reculer derrière un décor irréel, c'est là ce que le souvenir d'avant 1789 et des campagnes de Diderot pour le réalisme, c'est là ce que le souvenir des années d'avant la Commune où l'art s'appelle Manet, Flaubert, Zola, Courbet rend peut-être déjà à la majorité d'entre vous, clair,

sans sujet. Les peintres sont plus prudents. Léger préfère parler de retour à *l'objet* car celui-ci a une valeur sociale. Pour l'aîné Signac, figurative ou non, la peinture n'a pas d'autre sujet qu'elle-même et s'il arrive que la censure policière s'en prenne au sujet « Ce n'est là qu'une étape. Ils n'en sont pas encore à interdire un tableau pour sa technique. On y viendra. Et déjà dans l'Allemagne de Hitler. » Signac mourra peu après cette prophétie ; L'exposition d'Art dégénéré n'aura lieu que l'année suivante, puis les autodafés. Max Ernst, en vrai surréaliste, récuse la possibilité de choisir le sujet : « Le peintre n'a pas le choix de son sujet. S'en imposer un, fût-il le plus subversif, le plus exaltant, et le traiter d'une manière académique, ce sera contribuer à une œuvre de faible portée révolutionnaire. » En ceci, il s'oppose aux tenants du réalisme socialiste et rejoint un Matisse qui a pu par ailleurs déclarer : « Nous naissons avec la sensibilité d'une époque de la civilisation. Nous ne sommes pas maîtres de notre production, elle nous est imposée. » À nos yeux d'aujourd'hui, c'est Lurçat qui paraît le plus clairvoyant lorsqu'il se défie d'une opposition artificielle et déplace le débat : « Peinture avec ou sans sujet ? J'en arrive à me demander si la question est encore de quelque importance. Ce qui est à modifier, c'est le ton. Il faut qu'il cesse d'être esthétique ».» *Idem*, pp. 27-28.

¹⁰² *Idem*, p. 14.

patent, indiscutible. Et je veux voir, me souvenant ici que ces poussées du réalisme correspondent à la montée historique de la bourgeoisie dans le premier cas, du prolétariat dans le second exemple, je veux voir dans le fait qu'aujourd'hui, qu'on le veuille ou non, dans l'art et la littérature, le problème cardinal, la plaie vive, ce qui soulève la tempête, la seule question pour laquelle on puisse aujourd'hui, comme ce soir peintres et écrivains, affronter passionnément les uns aux autres les artistes de ce temps-ci, ce soit la question du réalisme, je veux voir dans ce fait aux jours du Front populaire le symbole, la prophétie, le signe avant-coureur de la victoire contre les deux cents familles.¹⁰³

Em seguida, Aragon trouxe para o campo da fotografia seu rompimento com a vanguarda. Encarnada na figura de Man Ray, a fotografia artística, ou “de ateliê”, é contraposta à fotografia de reportagem, simbolizada por Henri Cartier-Bresson.

De tout cela que passe-t-il dans la photographie classique jusqu'à Man Ray compris ? Exactement rien. Il faut venir aux tout derniers temps pour trouver enfin chez les plus jeunes photographes une espèce de rénovation de leur art qui a sûrement pour base l'apparition de nouveaux appareils. Dans les dernières années, la fabrication d'appareils qui sont ceux des reporters-photographes, et dont le principe est celui même des appareils cinématographiques a développé une véritable école nouvelle de photographie, qui n'a rien de concerté, mais dont les traits se retrouvent chez de nombreux artistes. Il s'est produit, grâce au perfectionnement technique, qu'à son tour la photographie a quitté l'atelier, qu'elle a perdu son caractère académique statique, figé. Qu'elle s'est mêlée à la vie. Et qu'à nouveau elle est plus révélatrice, plus dénonciatrice que la peinture. Elle nous montre non plus des êtres qui posent, mais des hommes en mouvement. Elle fixe des moments de leurs mouvements que nul n'eût osé imaginer, n'eût osé voir. Depuis longtemps, par goût naturel, le peintre en était arrivé à ne jamais prêter à son modèle que des gestes ordinaires, simples, naturels. Il eût reculé devant les excès trop occasionnels de telle ou telle attitude humaine. La

¹⁰³ *Idem*, pp. 85-86. As duzentas famílias que o texto faz menção são as duzentas famílias mais ricas da França. [“Que a tendência realista na arte e na literatura das sociedades de classe apareça sempre nos momentos da história onde o equilíbrio social está a ponto de se romper, onde a classe dominante tem apenas o aparato da força, mas onde a verdadeira força reside em uma classe montanhosa que em vão os poderosos da sociedade buscam colocar de volta em uma paisagem irreal, onde as lembranças dos anos anteriores a 1789 e das campanhas de Diderot em nome do realismo, onde as lembranças dos anos anteriores à Comuna onde a arte se chama Manet, Flaubert, Zola, Courbet se torna já para a maioria de vocês claro, patente, indiscutível. E eu quero ver, recordando aqui que estas explosões de realismo correspondem à ascensão histórica da burguesia no primeiro caso, do proletariado no segundo exemplo, eu quero ver no fato de que hoje, quer queiramos ou não, na arte e na literatura o problema central, a ferida aberta, aquilo que levanta a tempestade, a única questão que podemos hoje, como esta tarde pintores e escritores, nos enfrentar apaixonadamente uns aos outros, artistas deste tempo, é a questão do realismo, eu quero ver neste fato nos dias da Frente Popular o símbolo, a profecia, o signo mensageiro da vitória contra as duzentas famílias”]

photographie, elle, aujourd'hui, a toutes les audaces. Elle découvre à nouveau le monde. (...) Il y a longtemps qu'on ne peint plus des foules. Aujourd'hui les foules reviennent dans l'art par la photographie. Avec les gestes exaltés des enfants qui jouent. Avec les attitudes de l'homme surpris dans son sommeil. Avec les tics inconscients des flâneurs. Les diversités hétéroclites des êtres humains qui se succèdent dans les rues de nos villes modernes. Et j'ai ici en tête particulièrement des photographies de mon ami Cartier, desquelles ce n'est pas tout à fait le hasard qu'elles aient été prises au Mexique et en Espagne. (...) Je trouve fort symptomatique que l'anthologie photographique de Man Ray porte la date de 1934 : elle perdrait son sens à se prolonger au-delà du 6 février. Les progrès de la technique photographique sont parallèles aux événements sociaux qu'ils conditionnent, qui les rendent nécessaires. C'est l'appareil que tient le reporter des jours de février, qu'il faut qu'il possède pour de tels jours, qui donne ici sur le monde contemporain une leçon qui doit ouvrir les yeux de tous (...).¹⁰⁴

Assim, após afirmar a atualidade do papel político do aparato fotográfico, destituído dos maneirismos vanguardistas, e de chamar a atenção para a obra de Cartier-Bresson, que na época já havia fotografado no México e na Espanha da Frente Popular, anterior ao levante militar, Aragon encerra sua fala reforçando a ligação entre a arte e as questões sociais e políticas que seria melhor estabelecida pela estética realista, e o papel

¹⁰⁴ *Idem*, pp. 91-93. [“O que se passou na fotografia clássica até inclusive Man Ray? Precisamente nada. É preciso vir até os dias de hoje para encontrar em fim nos mais jovens fotógrafos uma espécie de renovação de sua arte que tem seguramente como base a aparição de novos equipamentos. Nos últimos anos, a fabricação de aparelhos que são usados pelos repórteres fotográficos, e cujo princípio é o mesmo dos aparelhos cinematográficos, desenvolveu uma verdadeira escolha nova de fotografia, que não tem nada de planejado, mas cujos recursos se encontram em numerosos artistas. Dele resultou, graças ao aperfeiçoamento técnico, que por sua vez a fotografia deixou o ateliê, que ela perdeu seu caráter acadêmico estático, congelado. Que ela se incorporou à vida. E que ela voltou a ser reveladora, mais denunciadora que a pintura. Ela nos mostra não mais quem posa, mas homens em movimento. Ela fixa os momentos de seus movimentos que ninguém ousou imaginar, que ninguém ousou ver. Desde muito tempo, por gosto natural, o pintor tinha conseguido dar apenas para seu modelo gestos comuns, simples, naturais. Ele tinha retrocedido frente aos excessos muito ocasionais desta ou daquela atitude humana. A fotografia hoje tem todas as audácias. Ele descobre novamente o mundo. (...) Há muito tempo que não pintamos mais as multidões. Hoje as multidões voltam à arte através da fotografia. Com os gestos exaltados das crianças que brincam. Com as atitudes do homem surpreendido em seu sono. Com os tiques inconscientes dos *flâneurs*. As diversidades heteróclitas dos seres humanos que se sucedem nas ruas de nossas cidades modernas. E tenho aqui em mente em particular as fotografias de meu amigo Cartier, as quais não exatamente por acaso foram realizadas no México e na Espanha. (...) Eu acho muito sintomático que a antologia fotográfica de Man Ray traga a data de 1934: ela perderia seu sentido se se prolongasse para depois de 6 de fevereiro. Os progressos da técnica fotográfica são paralelos aos eventos sociais que eles condicionam, que os tornam necessários. É o aparelho que o repórter dos dias de fevereiro tem, que foi necessário que ele o tivesse nestes dias, que dá aqui ao mundo contemporâneo uma lição que deve abrir os olhos de todos (...)]”]

ativo e transformador da arte, tendo como seu modelo não mais a pintura, mas a fotografia.

Ce réalisme cessera donc d'être un réalisme dominé par la nature, un naturalisme, pour être un réalisme, expression consciente des réalités sociales, et partie intégrante du combat qui modifiera ces réalités. En un mot, il sera un réalisme socialiste, ou la peinture cessera d'être, cessera d'être dans sa dignité. C'est un grand rôle, messieurs les peintres, qui vous est dévolu, et je n'ai qu'une crainte : c'est qu'il en soit entre vous de très grands, que la peur de se déjuger et de rester au-dessus d'une destinée si haute entraîne à méconnaître ce qui ferait leur grandeur future.¹⁰⁵

O olhar fotográfico descrito por Aragon mais acima, utilizando como exemplo Cartier-Bresson, pode ser associado à uma estética particular. Ele identifica a fotografia como o meio que dá conta das massas, coisa que a pintura não faria mais. No entanto, é uma representação das massas que, segundo sua descrição, procura nelas os indivíduos, e os singulariza por meio do instantâneo. Assim, ele cita como exemplo os gestos das crianças brincando, o homem que é surpreendido cochilando, as “diversidades heteróclitas dos seres humanos que se sucedem pelas ruas de nossas cidades modernas”. É sem dúvida uma estética muito próxima do que se conhecerá como fotografia humanista, como se verá nos próximos Capítulos.

Um dos grandes expoentes deste estilo descrito por Aragon aplicado ao jornalismo é a reportagem fotográfica realizada por Cartier-Bresson durante a coroação de George VI em 13 de maio de 1937 em Londres [Imgs. 1.99 a 1.105]. Enviado ao mesmo tempo pelo *Ce soir* e pela *Regards*, o fotógrafo não se deteve em nenhum momento na cerimônia propriamente dita ou nos seus personagens principais – o que se poderia compreender como o evento propriamente dito – mas apenas fotografou

¹⁰⁵ *Idem*, pp. 96-97. [“Este realismo deixará de ser portanto um realismo dominado pela natureza, um naturalismo, expressão consciente das realidades sociais, e parte integrante do combate que modificará essas realidades. Em uma palavra, ele será um realismo socialista, ou a pintura deixará de existir, deixará de existir em sua dignidade. É um grande papel, senhores pintores, que lhe é investido, e eu tenho apenas um temor: que haja entre vocês pessoas muito grandes, que o medo de mudar de opinião e de permanecer acima de um destino tão grande resulte no erro de julgamento sobre o que fará seu grande futuro”]

demoradamente alguns indivíduos que ele selecionou dentro da massa de pessoas comuns que acompanhavam a cerimônia nas ruas, do lado de fora da catedral¹⁰⁶.

Já em meados da década de 1930 as câmeras fotográficas eram presentes de forma numerosa nos grandes acontecimentos europeus, e os organizadores da coroação do novo rei da Inglaterra limitaram em cento e cinquenta o número de fotógrafos a serem credenciados. O *Ce soir* enviou para a ocasião uma equipe de repórteres sob o comando de seu diretor do *service des illustrations*, Louis Broc-Dubar, responsável pela coleta e envio de imagens para a redação do jornal. Teria sido deste a idéia do ponto de vista adotado por Cartier-Bresson em sua cobertura do evento, um modo de contornar a impossibilidade de acompanhar de perto os acontecimentos – enquanto que se utilizou de imagens de agências como Keystone e Wide World para o ponto de vista tradicional da reportagem, enviou Cartier-Bresson para fotografar à “margem do cortejo oficial”¹⁰⁷.

Esta estratégia não impediu que a cerimônia fosse descrita em detalhes, “sem o menor espírito crítico”, segundo Pierre Assouline, biógrafo de Cartier-Bresson, que não deixa de ressaltar que no mesmo dia um bombardeio sobre Madri que deixou 217 mortos e 693 feridos foi relegado pelo jornal ao canto inferior direito da primeira página¹⁰⁸. Mais próximas das imagens feitas por Cartier-Bresson são as reportagens enviadas de Londres por Paul Nizan, escritor comunista e repórter de política do *Ce soir*. Ainda segundo Assouline, elas poderiam servir de legenda àquelas imagens. Um trecho de uma destas crônicas é reproduzido abaixo:

¹⁰⁶ Segundo Peter Galassi, Cartier-Bresson apreciava particularmente este seu trabalho: “A maioria dos negativos que Cartier-Bresson preservou desse período era de matérias relativamente mais ambiciosas, geralmente feitas para o jornal aparentado ao *Ce Soir*, o semanário ilustrado editado por [Pierre] Unik e intitulado *Regards* (...) – notadamente sua reportagem sobre a coroação de George VI na Inglaterra, em maio de 1937. (...) A missão inaugurou a interminável e frutífera estratégia de Cartier-Bresson de ignorar o acontecimento para estudar a multidão, que é muito mais expressiva, enquanto grupo e enquanto indivíduos, porque sua atenção não está em si mesma nem no fotógrafo. A estratégia era perfeita para uma publicação que desdenhava reis e rainhas como curiosas relíquias de um passado feudal (os relatos enviados por [Paul] Nizan adotavam uma perspectiva parecida)”. GALASSI, Peter. *op. cit.*, pp. 38 a 40.

¹⁰⁷ CHERMETTE, Myriam. *Le goût de l'Autre*. In CARTIER-BRESSON, Anne, MONTIER, Jean-Pierre (eds). *op. cit.*, p. 323.

¹⁰⁸ O autor afirma: “*Ce soir* ou *Paris soir*, de esquerda ou de direita, assim é a imprensa.” ASSOULINE, Pierre. *op. cit.*, p. 121.

À noite, os parques onde casais perdidos esqueciam o rei e o Império eram cercados por um incêndio de fogos elétricos e gritos cuja discordância parecia uma sinfonia de galos ao amanhecer. Nas alamedas, a multidão sujeita à sedução das árvores e das plantas guardava silêncio. Um rei negro passava com plumas na cabeça, mas era apenas um cantor ou engraxate; os verdadeiros reis negros da coroação esperavam o momento de ir a Buckingham. Bandos fraternos de bêbados avançavam, titubeantes. Na esquina da Half Moon Street, moças maquiadas faziam sinais para os carros... Numa calçada da Shatesbury Avenue, uma mulher muito velha dançava lentamente, dando voltas sobre si mesma com as olhos absolutamente imóveis sob as penas de papel de seu chapéu... Por volta de uma da manhã, a bruma baixou... Ela absorvia os carros fantasmas dos policiais chegados do interior, os caminhões de bombeiro, os grupos de hospitalários, os hospitalários de São João, com seus chapéus chatos, suas sacolas brancas...¹⁰⁹

Diferente de *Ce soir*, a *Regards* não tratou em nenhum momento da cerimônia, considerada a partir de seu posicionamento político retrógrada e dispendiosa. Paralelamente ao jornal, no entanto, a revista publicou em uma página dupla sete fotografias de Cartier-Bresson mostrando pessoas retiradas da multidão que acompanhava de longe o evento, com o título “Ceux qui regardaient” [Img. 1.99]. Nestas imagens é possível ver pessoas destacadas da multidão, como por exemplo as três fotografias da página da direita, e as duas menores à esquerda, que são concentradas nos rostos dos homens e mulheres que aparecem em primeiro plano, ocupando grande parte do quadro, em cada fotografia. Nelas, o frenesi da multidão, o grande número de pessoas que ao longe se aglomeram lançando mão de pequenos aparatos na inútil tentativa de ver algo de que são, não apenas fisicamente, apartados, é inteiramente comunicado pelas expressões destes cinco indivíduos.

Na página à esquerda, a imagem maior [Img. 1.101] mostra uma criança em pé sobre os ombros de seu pai, que não pode deixar de remeter às fotografias de crianças nos ombros de seus pais que se tornaram um *topos* durante a Frente Popular, como visto anteriormente. A diferença é que aqui ela está de pé, com a boca aberta, de certo modo mais ativa em seu objetivo de conseguir enxergar a cerimônia, e menos infantil do que as crianças francesas. Atrás dela, ao fundo da imagem, podem ser vistos homens e mulheres adultos na mesma altura da criança, de pé em um muro. Abaixo desta, outra fotografia, como que em um contraponto, mostra uma senhora, e não uma criança, sentada em não

¹⁰⁹ *Apud Idem*, p. 122.

um, mais no ombro de dois homens. Ela foi publicada reenquadrada, tendo sido retirado o entorno, acentuando o enfoque na senhora como pode-se ver pela imagem original [Imagem 1.100]. Este reenquadramento, no entanto, impediu que se perceba que estes dois homens, vistos frontalmente, se voltaram conscientemente para a câmera de Cartier-Bresson, uma vez que os outros espectadores que aparecem ao fundo estão todos olhando para o lado esquerdo, provavelmente onde se dava a cerimônia.

Como pode também ser visto nas **Imagens 1.100 a 1.105**, o olhar de Cartier-Bresson neste trabalho em Londres ecoa o editorial da *Regards* publicado na edição de 6 de julho de 1933, citado mais acima, que afirmava que a revista não falaria, entre outras coisas, sobre “cerimônias oficiais”, sobre a vida de artistas de cinema e pessoas famosas, etc., mas falaria sim sobre os conflitos subterrâneos, sobre os costumes das pessoas comuns de todo o mundo, sobre os camponeses que produzem o trigo e o vinho, etc. Este olhar também possui uma consonância com o olhar de Chim nas fotografias aqui apresentadas. As fotografias de Chim para as quais se chamou a atenção anteriormente indicam que, para ele, a Frente Popular pôde ser representada mais por crianças nos ombros de seus pais, e pelo gesto do punho fechado realizado por estes anônimos singularizados dentro da multidão de trabalhadores, e menos pelos personagens políticos que a comandavam. Ou ainda, que a luta da República Espanhola era melhor representada em certo momento pelo cuidado que milicianos jovens e anônimos demonstravam com objetos religiosos e de valor cultural, do que por suas armas e poderio bélico.

CAPÍTULO 2

A FOTOGRAFIA ÍCONE
OU FOTOGRAFIAS DE GUERRA QUE SE TORNARAM ÍCONES DA CULTURA VISUAL
CONTEMPORÂNEA.



I.

Ao mesmo tempo em que alguns repórteres fotográficos foram, durante este tempo de guerra, ganhando patamares inéditos até então em sua profissão, também de seus trabalhos surgiram novos modos de se representar o evento guerra. Algumas das imagens realizadas por eles neste período ficaram gravadas como ícones na cultura visual contemporânea.

Segundo uma análise simpática à semiologia, é parte da própria natureza da imagem fotográfica a possibilidade de ser ícone. Ao trazer para o âmbito da fotografia as categorias estabelecidas por Charles Sanders Peirce nos últimos anos do século XIX, Philippe Dubois contrapôs dois aspectos inerentes a este tipo de imagem, o caráter indicial e o caráter icônico¹¹⁰. A fotografia teria seu caráter indicial na medida em que ela é forçosamente ligada, por uma conexão física, a algo que em algum momento e em algum lugar precisou existir: seu objeto. O caráter icônico, no entanto, permite que a imagem ultrapasse esta relação física com seu objeto. Um signo icônico é autônomo, remetendo, por suas características estéticas, a algo real ou imaginado, como por exemplo um conceito ou uma idéia. No caso da imagem fotográfica, este caráter icônico, segundo Dubois, seria o começo da morte do seu caráter indicial. Ou seja, ele emergiria justamente quando na leitura que se faz dela, a imagem fotográfica deixasse de se referir diretamente ao seu objeto específico, particular, e passasse a representar algo mais abrangente, se fixando na memória e assim perdendo sua conexão temporal¹¹¹.

¹¹⁰ C. S. Peirce (1839-1914), filósofo e cientista norte-americano. Dubois reproduz a seguinte citação de seus *Collected Papers*: “Um ícone é um signo que remete ao objeto que ele denota simplesmente em virtude das características que ele possui, quer esse objeto exista realmente, quer não”. Apud DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. Campinas: Papyrus, 1990, p. 63.

¹¹¹ Para Dubois, “(...) a fotografia, considerada no resultado visual que ela acaba por oferecer, assim como a representação da sombra que estaria na origem da pintura, só seriam estritamente indiciais em sua primeira fase constitutiva, nas *condições de produção* do signo (a transposição direta do referente numa tela contígua a partir de um jogo de ótica de projeção luminosa). Mas, a partir do movimento em que a imagem-índice assim produzida pretende se inscrever a longo prazo, se fixar para memória, isto é, a partir do momento em que a imagem pretende ultrapassar seu referente, eternizá-lo, congelá-lo na representação, portanto substituir, como traço detido, sua ausência inelutável, então essa imagem perde parte do que constituía sua pureza indicial, perde sua conexão temporal. O índice torna-se parcialmente autônomo. Abre-se para a iconização, isto é, para a *morte*. Ao matar a indexação, a fixação iconizante assinala o início do trabalho de morte da representação”. *Idem*, p. 121.

Apesar desta qualidade ontológica, o termo *ícone* se tornou de uso corrente entre fotógrafos, público e crítica, para se referir não a todas, mas a determinadas imagens fotográficas. No entanto, as características do signo icônico descritas acima também se aplicam às imagens consideradas ícones da reportagem fotográfica. Assim, no livro *No Caption Needed*, onde o fotojornalismo é visto como uma forma de arte pública que tem papel ativo na negociação de identidades sociais no mundo social-democrata, seus autores Robert Hariman e John Louis Lucaites definem da seguinte maneira estas imagens documentais consideradas ícones:

To make that common usage both explicit and more focused, we define photojournalistic icons as those *photographic images appearing in print, electronic, or digital media that are widely recognized and remembered, are understood to be representations of historically significant events, activate strong emotional identification or response, and are reproduced across a range of media, genres, or topics.*¹¹²

A ampliação de significado do signo icônico frente ao indicial é identificada nesta definição. Neste caso, o ícone fotográfico ultrapassa não apenas suas condições de feitura originais, mas também as de sua circulação, pois além de ser associado com a representação de todo um evento, e não apenas seu objeto particular, ele também transita em diferentes meios, e portanto com diferentes objetivos. Para estes mesmos autores, fotografias ícones são a transformação tanto do banal quanto do distúrbio em momentos de eloquência visual¹¹³. Tal discurso seria criado a partir da utilização de uma linguagem visual e estética comum à cultura para a qual a fotografia é produzida¹¹⁴.

¹¹² HARIMAN, Robert, LUCAITES, John Louis. *No Caption Needed. Iconic photographs, public culture, and liberal democracy*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2007, p. 27. [“Para fazer o uso comum tanto explícito quanto mais focado, nós definimos ícones do fotojornalismo como aquelas *imagens fotográficas que aparecem na imprensa, em meio eletrônico, ou digital que são amplamente reconhecidas e lembradas, são entendidas como representações de eventos historicamente significantes, ativam fortes identificação ou resposta emocionais, e são reproduzidas através de uma gama de meios, gêneros ou tópicos*”]

¹¹³ *Idem*, p. 3.

¹¹⁴ Segundo os autores, “Because the camera records the décor of everyday life, the photographic image becomes capable of directing the attention across a field of cultural norms, artistic genres, political styles, ideographs, social types, international rituals, poses, gestures, and other signs as they intersect in any event. The iconic image fuses these codes together as an image of collective experience, such that they then provide resources for interpreting historical processes and defining one’s relationship to others”. *Idem*, pp. 34-35.

O miliciano caindo, fotografado por Capa [**Img. 2.2**], ou da mãe de Estremadura, fotografada por Chim [**Img. 2.1**], são notórios exemplos de imagens consideradas como ícones do fotojornalismo. Em ambas pode-se identificar esta ampliação de significados própria do ícone, pois ultrapassaram as situações específicas em que foram feitas: elas muitas vezes fogem do escopo do fotógrafo, representam mais do que um homem que está caindo e uma mulher que segura um nenê e olha para cima; circularam por diversos outros meios além da imprensa de esquerda francesa, e com diferentes objetivos além da defesa da República espanhola da Frente Popular. Como se verá, os diferentes modos pelos quais esta ampliação se deu são eles também úteis na compreensão dos entrelaçamentos entre cultura visual e cultura política no período final da década de 1930, e nos primeiros anos da década de 1940.

Em setembro de 1936, quando Capa fotografou o miliciano caindo, estava ainda no início da vida nova que ele e Gerda Taro haviam inventado junto com o personagem Robert Capa. Nascido em março ou abril daquele ano, o fictício e glamouroso repórter fotográfico havia se tornado na vida real um fotógrafo de guerra em agosto, cerca de um mês antes da feitura da fotografia mencionada. Não obstante ter sido realizada tão no início da carreira de Capa – quando ele havia acabado de chegar em uma zona de conflito pela primeira vez – a imagem traz muitas das características que seriam reconhecidas dali para frente como seu estilo: a fotografia do miliciano caindo já trouxe a idéia do movimento congelado, instantâneo, assim como de uma visão de dentro da batalha e a proximidade com a ação que fariam com que a *Picture Post*, como já foi visto, o batizasse de “melhor fotógrafo de guerra do mundo”, e que viriam a culminar tempos depois com a sua famosa frase, “se suas fotografias não estão boas o suficiente, é porque você não está perto o suficiente”¹¹⁵.

Quando Capa enviou para Paris aquela fotografia, provavelmente ele não poderia imaginar a repercussão que ela atingiria. Como em muitas situações de guerra, a logística

¹¹⁵ A frase foi ouvida por diversas pessoas que conviveram com Capa, mas nunca foi registrada por ele. Ela consta, entre outras citações de terceiros, em sua biografia na página da Magnum: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP=XSpecific_MAG.PhotographerDetail_VPage&l1=0&pid=2K7O3R14YQNW&nm=Robert%20Capa, último acesso em 4/06/2012.

do trabalho dos fotógrafos não era simples. Assim, durante a guerra na Espanha, Capa, Gerda Taro e, por vezes, Chim, precisavam enviar os rolos de filmes expostos mas não revelados para Paris do modo que encontrassem, fosse por portadores conhecidos, amigos ou colegas, fosse por meio de pilotos que faziam o trajeto. Estes rolos de negativos eram levados geralmente para o estúdio que Capa mantinha em Paris, onde eram revelados e encaminhados para a agência Alliance¹¹⁶ ou diretamente para uma revista ou jornal¹¹⁷. De posse das folhas de contato – as impressões positivas do negativo revelado – ou de ampliações das melhores imagens do rolo, quem fazia a seleção final das fotografias a serem publicadas eram os editores de imagens de cada revista ou jornal¹¹⁸. Os fotógrafos raramente viam suas imagens antes delas alcançarem a imprensa, a não ser pelo incerto momento do disparo, e assim dificilmente Capa poderia imaginar, quando entregou este rolo de negativo do qual fez parte o miliciano caindo, que uma imagem dentro dele se tornaria tão reconhecida. Também não o fizeram alguns dos editores de revistas que muito provavelmente entraram em contato com esta imagem, pois, como exemplo, a revista *Regards* de 24 de setembro de 1936 trouxe várias fotografias de Capa desta mesma série, provenientes do mesmo rolo ou daquela seqüência, mas a do soldado caindo não foi escolhida para ser publicada [Img. 2.4]. Do mesmo modo, a *Life* apenas foi publicá-la quase um ano depois de sua feitura, em 12 de julho de 1937¹¹⁹.

¹¹⁶ Sobre a Alliance, ver o próximo Capítulo.

¹¹⁷ Irme Schaber detalha: “Pour faire parvenir le plus vite possible les films à Paris, ils les confiaient à des connaissances sur le départ ou, lorsque c’était possible, directement aux pilotes des rares avions assurant la liaison. À Paris, Taci Czigan et Csiki Weiss, que Capa avait engagés pour son studio de la rue Froidevaux, développaient les pellicules livrées. Une partie était également remise à Pierre Gassmann, qui travaillait entre-temps pour *Ce Soir* et avait son propre studio rue Sablière. Il se souvient que s’était chaque fois des inconnus qui faisaient les livraisons – parfois des pilotes arrivant directement d’Espagne. On buvait un verre ensemble et il se mettait au travail”. SCHABER, Irme. *op. cit.*, pp. 192-193.

¹¹⁸ Sobre isso ver WHELAN, Richard. *¡Esto...*, pp. 32-35; GALASSI, Peter. *op. cit.*, pp. 15-17.

¹¹⁹ Capa fez esta imagem em 5 de setembro de 1936. Já no dia 23 de setembro ela foi publicada pela primeira vez, e com destaque, na revista francesa *VU*, ao lado de outras imagens desta mesma seqüência. Em 24 de setembro, a também francesa *Regards* publicou fotografias daquela seqüência, mas não a do soldado caindo. Em 30 de setembro, *La Revue Du Médecin* publicou imagens do conflito, e entre elas a de um segundo soldado caindo, feita também por Capa no mesmo dia e local, e que ganhou igualmente destaque na *VU*. Somente em 12 de julho de 1937 a fotografia foi publicada em *LIFE*. Ela ocupa a maior parte da página inicial da revista, cujo tema central é um balanço da guerra espanhola que estava para completar um ano. Se a tecnologia associada ao fotojornalismo da época não permitia a visualização de imagens em tempo real, ainda assim a fotografia de Capa foi divulgada e conhecida em um curto espaço de tempo após

Apesar desta fotografia ter ganho reconhecimento por sua inédita proximidade e por seu olhar direto já nos primeiros momentos – como por exemplo sendo publicada em destaque na revista *Vu* de 23 de setembro de 1936 **[Img. 2.3]** – ela, como visto acima, não conheceu toda a fama que mantém até hoje logo que foi feita, mas foi, ao contrário, ganhando sua força com o passar do tempo. Assim como na definição de imagem icônica dada acima, ela foi agregando mais significados simbólicos com o tempo, ultrapassando o momento específico de sua feitura.

Não existe outro elemento na imagem além de um homem de joelhos dobrados e corpo levemente projetado para trás. Sua posição não parece natural, ele está desequilibrado. Seu braço esquerdo está esticado, e a linha negra que seu rifle traça forma um paralelo com seu corpo. O objeto da imagem está deslocado para a metade esquerda da fotografia, e a linha negra horizontal que a sombra do corpo do homem projeta à esquerda contrasta com a linha do horizonte à direita, que faz o limite entre uma mata rasteira e um céu de poucas nuvens baixas – a cena se passa portanto no alto de um morro. O homem, cujo rosto não é completamente visível, cai só e sem chance de defesa, pois sua arma está longe de seu corpo, pendendo do braço estendido: provavelmente ele foi pego de surpresa por seu inimigo, assim como somos pegos de surpresa pela fotografia de Capa. Sabe-se pela sua vestimenta que se trata de um miliciano republicano. No entanto, seu inimigo é invisível. Ele só existe para nós, observadores da fotografia, por meio dos sinais de sua ação, ou seja, o corpo caindo.

No momento em que foi fotografada, a imagem representou uma situação até certo ponto específica. Nas páginas da *VU* **[Img. 2.3]** ela serviu para mostrar como o povo de certa localidade na Espanha estava sofrendo as conseqüências da ameaça à República, os homens que lutavam por ela de um lado – “como eles caíram” – e as mulheres, idosos e crianças refugiados de outro – “como eles fugiram”. Conforme a guerra foi se arrastando por mais tempo, a imagem foi ultrapassando este significado mais fixo. Em 1936 ainda não se tinha clareza da amplitude de baixas impostas pelo conflito – que ao seu final contabilizaria cerca de 500 mil mortos¹²⁰. Mas nos anos seguintes, após a perda da esperança revolucionária, o enfraquecimento da República

sua realização. Desde então não deixou de estar presente, tanto na mídia impressa, quanto em livros e exposições. WHELAN, Richard. *¡Esto...*, p. 55.

¹²⁰ Os números são, ainda hoje, incertos. Ver PRESTON, Paul. *op. cit.*, p. 7.

frente aos avanços franquistas, a negativa das outras democracias européias em apoiá-la, deixando-a pensar que lutava sozinha contra o fascismo europeu, e o emprego em larga escala de tecnologias letais como bombardeios, fez com que aquele soldado solitário passasse a carregar em seu corpo desequilibrado todo o peso da República. Assim, uma noção simbólica de ‘mártir’ foi se aderindo ao homem que cai. Ele passou a ser uma vítima do fascismo, e não de uma bala saída de uma arma determinada; passou a ser visto como um mártir anônimo, representando todos os que morreram em nome da República espanhola, ela mesma considerada pelas esquerdas um mártir na luta contra o fascismo, sacrificada na mão de um inimigo muito mais forte.

Mas há mais. Passado o evento, terminada há muito a guerra na Espanha e a luta contra o fascismo, esta fotografia permaneceu presente em nossa cultura visual representando a morte em si e enquanto um desdobramento lógico do evento guerra como um todo. A morte em uma guerra pode ser tão amorfa ou invisível quanto maior for sua amplitude – como com os ataques com gás na Primeira Guerra Mundial, ou os bombardeios aéreos que se tornariam mais adiante comuns no conflito espanhol. Aqui, porém, tanto a morte quanto o ato de se estar em uma guerra e correr os seus riscos – ou seja, o evento em si – ganharam um rosto, uma forma reconhecível. E esta forma é ao mesmo tempo explícita e somente insinuada, uma vez que não há sangue ou desfiguração do miliciano que presumidamente cai morto. Assim, esta síntese de elementos, a simplicidade da fotografia – como indicada por Bezerra de Meneses¹²¹ – é justamente o que confere a ela seu caráter de ícone, que não se limita a um momento ou tempo específico, mas passou a ser lida como uma representação estética de uma categoria de evento histórico – a guerra¹²².

¹²¹ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico*. Tempo n° 14, jan.-jun. 2003, pp.131-151.

¹²² Sobre o fato da singularização do soldado morto ganhar mais poder simbólico na representação da morte, um paralelo pode ser estabelecido com o que notou Hannah Arendt durante o julgamento realizado no ano de 1961 em Israel de Adolf Eichmann, alemão que participou na execução da chamada Solução Final durante a Segunda Guerra Mundial: embora fosse certa a participação do réu no processo de genocídio judeu, a acusação tentou insistentemente mas sem sucesso provar que Eichmann havia matado com as próprias mãos um menino judeu. Essa atitude singular conteria maior significado de acusação, seria melhor abrangível pela compreensão humana, e portanto para o júri que decidiria seu futuro, do que o

Na medida em que esta fotografia carrega um forte caráter simbólico, ela também conta de forma eloqüente uma história. Assim, ela estabelece igualmente a eloqüência visual que é característica, como foi visto acima, do ícone fotojornalístico. Apesar da série fotográfica da qual o miliciano caindo faz parte não trazer uma narrativa tão elaborada quanto algumas das séries que Capa viria a fazer depois, como se verá no próximo Capítulo, a imagem única já traz em si esta que viria a ser uma das principais características de todo o seu trabalho fotográfico. Deste modo, ainda que exista uma forte e persistente polêmica acerca da veracidade ou não da cena retratada – alguns autores defendem que Capa fotografou uma encenação, e não uma batalha real – esta imagem é inaugural ao mesmo tempo da carreira de fotógrafo de guerra do recém “renascido” Robert Capa, e de uma linguagem visual que começava a ser estabelecida em torno da representação da guerra¹²³.

Esta eloqüência da imagem é em grande parte devida ao recurso estético do instantâneo, do congelamento do movimento no corpo que, desequilibrado, irremediavelmente cai. A fotografia deixa ver, deste modo, também suas próprias condições de feitura, entre elas a técnica. A câmera de Capa precisou ser leve o suficiente para ser carregada na mão permitindo a ele se movimentar junto com o seu objeto; ter um filme em gelatina seca e em rolo que também lhe desse liberdade de movimento; e precisou também ser luminosa o suficiente para ser capaz de fixar o instante. O formato

assassinato perpetrado em larga escala nos campos de concentração. ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*. São Paulo: Cia das Letras, 2000, pp. 33-34.

¹²³ No livro *The First Casualty*, de 1975, Phillip Knightley levantou dúvidas sobre a veracidade da situação fotografada por Capa, citando depoimentos que indicariam que ela teria sido encenada a seu pedido. Por sua vez, o biógrafo de Capa buscou comprovar a veracidade da imagem determinando a identidade do miliciano. A partir de então o debate sobre se a fotografia mostraria realmente o momento de uma morte ou não só cresceu, com posições tomadas para os dois lados. Este debate ultrapassa o escopo deste trabalho. Por outro lado, é pleno de significados todo o caráter de mistério em torno deste imagem, que sem dúvida ajudou a transformá-la no ícone que se tornou. Acontecimentos como este e outros, por exemplo a já mencionada perda dos negativos feitos por Capa no Dia D devido a um erro no laboratório, são próprios a um tempo de guerra e auxiliaram na criação do personagem Robert Capa. Sobre a polêmica em torno do miliciano caindo, ver KNIGHTLEY, Phillip. *The First Casualty. From Crimea to Vietnam: the war correspondent as hero, propagandist, and myth maker*. New York: Harvest, 1975, pp. 209-212; WHELAN, Richard. *¡Esto...*, pp. 53-87; LEWINSKI, Jorge. *op. cit.*, pp. 88-90; LEBRUN, Bernard, LEFEBVRE, Michel. *op. cit.*, pp. 99-110; BROTHERS, Caroline. *op. cit.*, pp. 55-82; MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *op. cit.*, pp.131-151.

da imagem em suas diversas reproduções sugere que tenha sido realizada em uma câmera 35mm, como a Leica, que lhe forneceria todas estas características técnicas¹²⁴.

Na década de 1930 a fixação do instante e o congelamento do movimento não eram novidade na fotografia. O francês Jacques-Henri Lartigue (1894-1986) utilizou a câmera fotográfica com um olhar curioso voltado para o cotidiano: ele ganhou sua primeira câmera aos seis anos de idade e se manteve a vida inteira um fotógrafo amador. Uma das características mais marcantes de suas imagens, realizadas na virada do século XIX para o XX, é a tentativa de congelar o movimento, como se pode ver nas **Imagens 2.5, 2.6 e 2.7**.

Na primeira imagem, de 1908, um homem é fotografado pulando de um muro, sua imagem fixada em pleno ar, entre o muro e o chão que o espera. Todo o fundo da imagem – o chão, o muro, a casa atrás – tem uma cor e textura semelhante. O único elemento que destoa é a massa preta formada justamente pelo homem, que está em uma posição não natural, os braços abertos, os joelhos flexionados, e uma perna para trás ainda deixando o muro, e outra para frente, antecipando a chegada ao chão. Ele ocupa a metade superior da imagem, e sua composição é cuidadosa, com a linha do muro reta em paralelo ao enquadramento e em um ângulo reto do chão. Da mesma forma, a segunda fotografia, que a legenda nos informa que retrata seu primo, congela o instante de um mergulho na água. Apenas a metade inferior dele, as suas pernas, é visível, a outra metade já estando submersa. O resultado do instantâneo brinca com o real, pois retém um instante fugaz, que de tão rápido quase não se fixa na retina do observador: o momento em que se abriu em torno do mergulhador uma saia formada pela água que se deslocou com o mergulho. A terceira imagem traz um carro de corrida, símbolo de uma modernidade mecânica,

¹²⁴ As câmeras de 35mm Ermanox, Lunar e Leica são de 1924; a Rolleiflex é de 1929 e a Contax de 1932. Beaumont Newhall ressalta as diferenças entre as câmeras da virada do século e as da década de 1920: “Although by the use of specially sensitized panchromatic emulsions snapshots were occasionally taken using only stage light or street light as early as 1902, the potentials of what has come to be called “existing light” (...) photography first became apparent in 1924, when two German cameras were put on the market, the Ernox or, as it was later renamed, the Ermanox of the Ernemann-Werke A. G., and the Lunar of Hugo Meyer. Both were for 4.5 x 6 cm plates in individual metal holders, and were fitted with focal-plane shutters with speeds up to 1/1000 of a second, and extremely fast lenses, at first of aperture $f/2$, but soon increased to $f/1.5$. These apertures were at the time almost unknown in focal lengths as long as the 4-inch Ernostar lens of the Ermanox and the 3½-inch Kinoplast lens of the Lunar. Their great light-passing power enabled snapshots to be taken at low levels of illumination.” NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography*. New York: The Museum of Modern Art, 1982, p. 219.

fotografado durante um grande prêmio. O movimento que ela congela é tão dramático, que para ser capaz de fixá-lo o aparato técnico distorce a realidade na imagem, seu produto final. Assim as rodas aparecem distorcidas para a direita, sentido do movimento do carro, e as pessoas ao fundo, que já ficam para trás com a mesma velocidade que o carro dispara para frente, são distorcidas para a esquerda.

Nestes exemplos, Lartigue parece experimentar com as possibilidades técnicas de uma forma lúdica, mas com uma força estética ímpar, que vem da tentativa de brincar com a realidade, de captar o instante em que uma mudança fundamental estivesse acontecendo. Este instante seria assim a morada de um inconsciente ótico, ou mesmo a própria natureza do movimento¹²⁵. Suas imagens eram, no entanto, experimentos de um amador, não intentavam alcançar um grande público, assim como não faziam parte de uma estética ou linguagem visual então comumente associada à fotografia.

Também a presença de câmeras compactas na frente de batalha não era novidade naquela época. O inglês Jimmy Hare (1856-1946), que fez carreira como repórter fotográfico nos EUA, já havia usado uma compacta Kodak para cobrir a guerra hispano-americana em Cuba a partir de 1898 [Imagem 2.8]. A empresa de George Eastman havia naquele mesmo ano lançado um aparelho que produzia negativos de 2 ¼ x 3 ¼ polegadas e não necessitava de tripé. A liberdade de ação que tal câmera permitiu foi reconhecida durante o conflito em Cuba pelo também repórter fotográfico J. C. Hemmet, que, frustrado com sua câmera de 6 x 10 polegadas e placa de vidro de grande formato, afirmou: “I would say that the future photographing of war scenes will be done with cameras quite different from those I used in this campaigns”¹²⁶.

¹²⁵ Lartigue descreveu do seguinte modo o seu fazer fotográfico: “I was looking around, enjoying myself. Suddenly an idea began dancing in my head, an invention straight from fairyland, as a result of which I thought I could never be sad or bored again. I open my eyes, then shut them, then open them again, then open them wide and Whoosh! I catch the picture with everything in it: light, shadow, fullness and emptiness. And what I get is something alive which moves, palpitates, smells. Even the noise and the silence which are in things. Everything which makes me exist”. *Apud* PEREGO, Elvire. *Intimate Moments and Secret Gardens. The artist as amateur photographer. In* FRIZOT, Michel (org). *op. cit.*, p. 342.

¹²⁶ *Apud* GOULD, Lewis L., GREFFE, Richard. *Photojournalist. The career of Jimmy Hare*. Austin & London: University of Texas Press, 1977, p. 23. [“Eu diria que o futuro fotografar de cenas de guerra será feito com câmeras bem diferentes das que eu usei nestas campanhas”]

Quando, em 1914, Hare já era veterano de cinco guerras, a revista semanal norte-americana *Leslie's Weekly* o contratou para cobrir a Primeira Guerra Mundial. Na edição de 27 de agosto a revista anunciou sua viagem para cobrir a Europa com a seguinte chamada: “James H. Hare, Greatest of War Photographers”. Ela antecipava assim em vinte e quatro anos a matéria da *Picture Post* que anunciou Capa como “The Greatest War Photographer in the World” em 1938¹²⁷. Hare, no entanto, devia sua boa reputação mais por seu modo empenhado e destemido de buscar as imagens, do que pela qualidade estética destas¹²⁸. Apesar de seu aparato técnico lhe permitir exercer este modo de buscar as imagens se deslocando mais próximo à ação, as fotografias de guerra que Hare produziu não trazem a idéia de movimento¹²⁹.

As **Imagens 2.9, 2.10 e 2.11** são das poucas fotografias de Hare sobre a guerra Hispano-Americana que sobreviveram até hoje. Elas atestam sua presença durante todas as etapas do conflito, acompanhando sempre de perto os soldados, seja durante um ataque de artilharia, mostrando na **Imagem 2.9** um armamento, parte do poderio bélico norte-americano; seja imediatamente após a batalha, retratando de frente, mais avançado, soldados que carregam um colega ferido [**Img. 2.10**]; ou ainda registrando as conseqüências da batalha, como na **Imagem 2.11**, que traz uma margem de rio tomada por corpos de soldados feridos, alguns agonizantes e outros mortos. Estas imagens deixam claras algumas de suas condições de feitura – a câmera portátil e menor, e a conseqüente agilidade do fotógrafo, que acompanha de perto os soldados – pois suas

¹²⁷ O corpo da matéria, que ressalta a exclusividade das fotografias de Hare para a revista, afirma: “Jimmy’ Hare will cover the European War exclusively for *Leslie's*. Everybody knows him for the greatest man that has ever reported war with a camera. He is also a correspondent, known for his terse, picturesque, human interest dispatches. He made himself famous by his wonderful work in the Spanish-American war, and he has been on the firing line in every war since – and he always gets the best”. *Apud idem*, p. 116.

¹²⁸ Segundo Jorge Lewinski, “Not many of Hare’s pictures have been saved and few are outstanding. Nevertheless, it is doubtful whether any photographer could match him for courage, resourcefulness and persistence. There are many remarkable stories about his thirst for news pictures and the lengths to which he was able to push his endurance in order to get them”. LEWINSKI, Jorge. *op. cit.*, p. 55.

¹²⁹ Thierry Gervais explicita a dissociação entre as possibilidades técnicas que Hare tinha à sua disposição, e a estética de suas imagens. Segundo o autor, “De ses expéditions sur le champ de bataille, suivant les avancées et les revers des soldats américains, Hare rapporte de nombreux clichés, mais aucun d’entre eux ne rejoint les standards de sa culture visuelle”. GERVAIS, Thierry. “*Le plus grand des photographes de guerre*”. *Jimmy Hare, photoreporter au tournant du XIXe et du XXe siècle*. Études Photographiques n° 26, novembre 2010, p. 17.

composições não são posadas. Pelo contrário, elas não conseguem esconder um ar de espontaneidade, como por exemplo a tremida da câmera que deixou a **Imagem 2.9** desfocada, ou o gesto do soldado na **Imagem 2.10** que segura seu chapéu ao descer a leve encosta, em direção ao fotógrafo.

A falta da idéia de movimento, neste caso, anda lado a lado com a carência de narratividade, como pode ser observado no modo com que os editores de imagens da *Collier's* publicaram suas fotografias. As **Imagens 2.12 e 2.13** reproduzem uma reportagem com as fotografias de Hare: várias por página, divididas por temas, trazendo legendas explicativas e agrupadas sob um único título. Thierry Gervais sugere que esta solução gráfica foi escolhida não apenas para publicar o maior número possível de fotografias, que Hare produziu e enviou em quantidade, mas também para suprir uma carência narrativa destas imagens em comparação com as ilustrações por desenhos¹³⁰. O caráter indicial das fotografias lhes proporcionava um poder descritivo mas não necessariamente narrativo. Assim, a carência de imagens que passassem a idéia de movimento é demonstrada pelo acréscimo de desenhos artísticos nas reportagens das revistas ilustradas. A **Imagem 2.14**, um desenho representando uma ofensiva do exercito norte-americano em Cuba, publicado algumas semanas antes da reportagem de Hare, é uma explosão de movimento: os cavalos são representados em pleno galope, levantando o solo sob seus pés, e os cavaleiros que os comandam têm suas bandeiras infladas pelo vento que as trespassa. Percebe-se deste modo que a associação entre câmeras menores e imagens carregadas da idéia de movimento dos campos de batalha precisou, portanto, ser construída mais tarde.

Outro fotógrafo que levou uma câmera compacta para a frente de batalha foi o soldado britânico F. A. Fyfe. Na Primeira Guerra Mundial, durante um ataque alemão próximo a Ypres, na Bélgica, ele fez fotografias com uma câmera pequena o suficiente para trabalhar escondida em sua bandoleira [**Imgs. 2.15 e 2.16**]. Era necessário esconder a câmera pois naquele momento os países Aliados, em especial a Inglaterra, mantinham uma severa censura: os civis, mesmo longe das frentes de batalha, eram proibidos de fotografar sem as permissões necessárias; já os soldados que fossem pegos fazendo

¹³⁰ GERVAIS, Thierry. *op. cit.*, p. 19.

fotografias na frente de batalha eram submetidos à corte marcial e poderiam ser fuzilados. Ainda assim, a câmera compacta Kodak permitia que algumas pessoas se arriscassem a fotografar de modo clandestino¹³¹.

O risco ao qual pessoas como Fyfe se submeteram para fazer imagens da guerra – o duplo perigo de ser atingido pelo inimigo e de ser castigado pelo seu próprio lado – diz muito sobre o papel da fotografia, cada vez mais presente e indissociável da vida das pessoas e de seus modos de se comportar e lidar com a realidade¹³². Deste modo, a existência de câmeras pequenas que dispensavam o fotógrafo dos procedimentos químicos, como era o caso da Kodak, permitiu que a Primeira Guerra Mundial fosse amplamente fotografada. Apenas no Imperial War Museum em Londres existem catalogadas mais de 100.000 fotografias originárias deste conflito. No entanto, toda a política de restrições e censura colaborou para que não houvesse uma sistematização de identificação das imagens ou de organização de suas informações. Pelo contrário, quando, a partir de 1917, os Aliados cederam um pouco e abrandaram as restrições para a realização de imagens – fotografias e desenhos – entrou em vigor a prática de reunião dos fotógrafos em *pools* cuja distribuição das imagens era realizada pelo exército de forma anônima¹³³.

As fotografias que Fyfe fez em Ypres dão indicações desta sua natureza clandestina. Elas são feitas da altura do chão, por alguém que está claramente envolvido na situação, pois se percebe que o fotógrafo está abaixado ou deitado como estão as pessoas, bem próximas e ele, que aparecem na imagem; elas indicam também que está acontecendo ou acabou de acontecer uma ação de guerra, pois se vê fumaça na primeira [Img. 2.15] e soldados em posição de combate na segunda [Img. 2.16]. É muito provável que algum tempo depois de ter feito estas e outras imagens escondidas, Fyfe tenha

¹³¹ Esta forte censura não se aplicava ao lado alemão: “In contrast to German army, in which a considerable number of officers and soldiers had their own cameras and film was often processed in the trenches, cameras in the English army appear to have been rare”. HÜPPAUF, Bernd. *Experiences of Modern Warfare and the Crisis of Representation*. New German Critique n° 59 (spring – summer 1993), pp. 51-52.

¹³² Caitlin Patrick afirmou que durante a Primeira Guerra Mundial, pela primeira vez, a imagem fotográfica fazia parte da campanha de guerra em todos os seus âmbitos, como recordação, como propaganda e como uso científico – para vigiar e mapear, especialmente através das fotografias aéreas. PATRICK, Caitlin. *The Great War: Photography in the Western Front*. <http://www.photoconflict.com/histories/great-war-photography/>. Acesso em 9/08/2012.

¹³³ Para todo o parágrafo, ver LEWINSKI, Jorge. *op. cit.*, p. 64.

recebido permissão de fotografar oficialmente, pois a **Imagem 2.17**, feita a partir das duas anteriores unidas, retocadas e modificadas por meio de arte, aparece publicada em uma das edições da série de propaganda britânica chamada *War Illustrated* ainda em 1915¹³⁴.

Assim como outras fotografias desta guerra que se tornaram muito conhecidas, as de Fyfe circularam amplamente durante e logo após a Primeira Guerra, como cartões postais e encartes de jornais. No entanto, foi apenas após o término do conflito mundial que as fotografias documentais conheceram sua maior circulação, por meio das revistas ilustradas. Assim, na Alemanha da República de Weimar, entre 1919 e 1924 todas as grandes cidades viram o aparecimento de revistas ilustradas, sendo as maiores a *Berliner Illustrierte Zeitung (BIZ)* e a *Münchener Illustrierte Presse*, que, com preços acessíveis (25 *pfennig*) possuíram em seu auge tiragens de quase dois milhões de exemplares¹³⁵.

Dois dos mais reconhecidos fotógrafos que trabalharam na *BIZ* no fim da década de 1930 foram os húngaros Martin Munkacsy (1896-1963) e André Kertész (1894-1985) [**Imgs. 2.18, 2.19 e 2.20**]. Kertész foi um dos primeiros fotógrafos a defender a utilização de câmeras de 35mm em reportagens fotográficas. O uso das câmeras compactas profissionalmente não era bem aceito então, e sua câmera de escolha, a Leica, estava há pouco tempo no mercado, portanto longe ainda de ter a aceitação global que ganharia anos mais tarde. Como contrerâneo de Capa, nos primeiros anos deste em Paris, Kertész, na posição de fotógrafo estabelecido, daria apoio ao novato, inclusive encorajando-o a usar as câmeras de 35 mm¹³⁶. Sua reportagem fotográfica sobre um monastério, publicada

¹³⁴ O soldado Fyfe foi provavelmente um dos fotógrafos que continuou a trabalhar de forma anônima, pois a partir do fim de 1915 não há mais registros dele nem de outros fotógrafos oficiais do exército nos arquivos. Ver LEWINSKI, Jorge. *op. cit.*, p. 66.

¹³⁵ A Alemanha foi precursora deste *boom* de revistas ilustradas. Só no ano de 1929 a *VU* iniciou sua publicação na França. Em 1936 a *Life* foi lançada nos EUA e em 1938 a *Picture Post* na Inglaterra. FREUND, Gisèle. *La Fotografia Como Documento Social*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, pp. 101-102.

¹³⁶ Whelan, biógrafo de Capa, afirmou: “Kertész was one of the great pioneers in exploring the serious artistic and photojournalistic possibilities of the 35mm Leica, a small and inconspicuous camera which had until then been dismissed as a toy. This camera had been invented just before the outbreak of World War I, but it did not appear on the market until the mid-1920s. Following Kertész’s lead, Capa took up the Leica and recognized its unprecedented potential as a tool for reportage. It enabled him to mingle with the crowds during Popular Front demonstrations in Paris and to get candid shots that would have been impossible for a photographer lugging around an

na *BIZ* em 1929, deixa ver um grande cuidado quanto a iluminação e ao enquadramento das imagens, com uma composição geométrica pronunciada [**Imgs. 2.19 e 2.20**].

Munkacsi, por outro lado, não utilizava câmeras compactas em suas reportagens fotográficas¹³⁷. No entanto, o dinamismo de suas imagens é inovador dentro da imprensa ilustrada. A reportagem que ele publicou na *BIZ* em 1927 com fotografias de uma corrida de carros, por exemplo, além de ter sido editada com uma *mise en page* que ressaltava este dinamismo, tem nas próprias fotografias individuais uma idéia de movimento [**Img. 2.18**]. Estas imagens remetem, por sua estética tanto quanto por seu tema, à de Lartigue mencionada acima [**Img. 2.7**]. Assim, enquanto seu equipamento era tradicional, uma câmera de grande formato como as usadas pela grande maioria dos fotógrafos profissionais, a captura do instantâneo e a idéia de movimento eram inovadoras em um ambiente externo ao amadorismo.

Diferente de Kertész, não há registros de alguma convivência entre Munkacsi e Capa. No entanto, Richard Whelan, biógrafo de Capa, associa a incorporação do movimento e do instantâneo presentes na sua estética fotográfica ao trabalho de Capa no geral, e à imagem do miliciano caindo em particular¹³⁸. Com efeito, a série que Munkacsi fotografou sobre o trabalho dos goleiros na partida de futebol entre o time de Berlin e o de Budapeste em 1928 traz diversos instantâneos que fixaram o momento em que os atletas se projetavam em direção à bola, em posições não naturais, semelhantes ao do miliciano caindo de Capa [**Imgs. 2.21, 2.22, 2.23**]. Esta fotografia de guerra, assim como aquelas de esporte, fixaram os corpos dos homens que são seus objetos em um instante quase invisível ao olho humano, que se perde dentro da velocidade do movimento completo de cair ao chão. Semelhante ao que foi visto na fotografia de Lartigue onde um homem salta de um muro, estas imagens parecem captar o instante exato de uma modificação fundamental – o momento de uma queda – mas que, a despeito de serem imagens fixas, contém em si a idéia do movimento como um todo.

attention-getting Graflex. Capa later carried is discovery one giant step further – to the battlefield.” WHELAN, Richard. *Robert Capa, The Definitive Collection*. London and New York: Phaidon Press, 2001, p. 5.

¹³⁷ WHELAN, Richard. *¡Esto...*, p. 19.

¹³⁸ Whelan ressalta que “Aunque sería absurdo afirmar que ejerció una influencia directa en la apariencia de *El soldado caído*, es bastante posible que la fotografía de Capa hubiera sido considerada “antipictórica” y poco adecuada para su publicación de no ser por el precedente establecido por el trabajo de Munkacsi”. WHELAN, Richard. *¡Esto...*, p. 55.

As imagens destes homens caindo desequilibrados teriam, assim, maior correspondência estética com a do miliciano de Capa, do que com uma das raras fotografias conhecidas do exato momento em que um homem é baleado. O fotógrafo William Warnecke foi capaz de registrar o prefeito de Nova York em 1910 precisamente quando este levava um tiro **[Img. 2.24]**. Esta fotografia é mais explícita que a de Capa, nela o fato de um homem ser baleado é mais bem descrito: vê-se o homem começar a se dobrar sobre si, com a mão onde foi atingido; o rosto dele é perfeitamente visível; o homem que o apóia olha diretamente para a câmera, com uma expressão de espanto, parecendo ainda não entender exatamente o que acontecia; o homem que vem em direção a eles está alarmado. Porém, ao mesmo tempo em que a fotografia descreve melhor as particularidades do evento que ela retrata, é portanto mais explícita que aquele miliciano que cai só em uma paisagem neutra, ela se torna também menos simbólica, já que restringe a possibilidade de leituras e interpretações. Como Dubois havia ressaltado, o caráter indicial não coexiste com o icônico, e na fotografia que traz o flagrante de 1910 ainda não houve a necessária morte do índice. Pode-se dizer assim que ela é menos icônica que a famosa fotografia de Capa.

Apesar de ícones do fotojornalismo serem, geralmente, uma fotografia única, fotografias como a de Capa fazem parte de uma seqüência de imagens, pois, como foi visto anteriormente, o repórter fotográfico faz diversas imagens de um mesmo evento, se aproximando ou se afastando, mudando os ângulos de visão e os elementos registrados.

Além de proporcionar maior liberdade de locomoção e de olhar, a câmera de 35mm também permitiu a feitura de imagens em seqüência, já que, ao contrário das câmeras de grande formato, o fotógrafo não precisava a cada tomada trocar a placa sensibilizada por outra virgem. Tendo sua origem no negativo cinematográfico, o filme em rolo é facilmente relacionado à fotografia em série. Os editores de imagens das revistas ilustradas, por sua vez, se utilizavam destas séries de fotografias para compor uma história que deveria ser contada prioritariamente por imagens¹³⁹.

¹³⁹ A relação entre os elementos estéticos e técnicos – em especial a câmera 35mm – na reportagem fotográfica é assim explicitada por Colin Osman: “Allégé, visant à hauteur d’oeil grâce au télémètre, le reporter pouvait tourner autour de son sujet et varier les angles. Les plongées et contre-plongées chères aux photographes soviétiques comme Rodchenko

Entre meados dos anos de 1920 até 1933¹⁴⁰, os editores das revistas alemãs foram pioneiros no uso de séries de fotografias sobre um mesmo tema, contando uma história, na imprensa ilustrada. Stephen Lorant, editor da *Münchner Illustrierte Presse*, encorajava seus fotógrafos a fazerem imagens em série de um mesmo acontecimento; na *BIZ*, Kurt Korff, editor-geral, e Kurt Safranski, editor de imagens, acreditavam que a interação entre duas fotografias poderia produzir um significado ou idéia que não estaria nelas sozinhas, criando uma narrativa mais complexa, prática batizada de “terceiro efeito”.

Como viria a fazer o editorial da *Vu* – revista que empregava Capa quando ele foi para a Espanha – um ano mais tarde, em 1927 Korff – editor da revista que empregava Kertész e Munkacsí – também relacionou as reportagens fotográficas que sua revista publicava à linguagem cinematográfica:

But only in an era when life “through the eyes” began to play a larger role had the need for a visual record become so great that we could make the transition to using the pictures themselves as the message. That meant a completely new attitude toward pictures. It is no accident that the development of the cinema and the development of the “Berliner Illustrierte Zeitung” parallel each other. Increasingly the public got used to letting the events of the world have a greater impact on them through pictures than through the message of the written world.¹⁴¹

trionphaient dans la pratique. C’était la libération du point de vue. La mise en page des revues en fut bouleversée. Au début des années vingt, c’était surtout le texte qui faisait la continuité de l’histoire. Les images se succédaient, isolées, souvent de sources différentes, sur un même thème. Les plaques, c’était la discontinuité ; le rouleau de 35 mm de trente-six vues, c’était la continuité. La tendance était désormais à un ensemble d’images prises par un même photographe et dans un même style. D’autant plus que le metteur en page avait tendance à moins redécouper les images, car le 35 mm, d’un grain moins fin que les plaques, demandait à être utilisé sur toute sa surface. Le cadrage choisi par le reporter devenait donc plus respectable. D’autre part, le metteur en page, disposant désormais de plus d’images, jouait sur leur rapprochement, et leur continuité”. OSMAN, Colin. *La Photographie Sûre D’elle-même*. In LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLE, André (ed). *Histoire de la Photographie*. Paris: Larousse, 1998, p. 166.

¹⁴⁰ Com a subida de Hitler ao poder entraram em vigor em 1933 restrições à imprensa, em especial à de esquerda e aos profissionais judeus. A revista *BIZ*, por exemplo, foi assumida pelos nazistas e passou a ter uma linha editorial pró-governo. Ver FREUND, Gisèle. *op. cit.*, p. 107.

¹⁴¹ Apud KING, Linda J. *Best-Sellers by Design: Vicky Baum and the House of Ullstein*. Detroit: Wayne State University Press, 1988, pp. 52-53. [“Mas apenas em uma época em que a vida ‘através dos olhos’ começou a ter um papel importante a necessidade de um registro visual se tornou tão grande que pudemos fazer a transição para utilizar a própria imagem como mensagem. Isto significou uma atitude completamente nova em relação às fotografias. Não é por acaso que o desenvolvimento do cinema e o desenvolvimento da ‘Berliner Illustrierte Zeitung’ são paralelos. O público cada vez mais se acostumou a deixar que os eventos do mundo os impactassem por meio de imagens mais do que pela mensagem da palavra escrita”]

Esta “vida através dos olhos” teria como pressuposto a idéia de movimento: as reportagens fotográficas da revista ecoariam os *frames* do rolo cinematográfico que se sucedem a 24 quadros por segundo. Da mesma forma, esta “atitude completamente nova em relação às imagens” foi logo adotada pelas revistas ilustradas francesas de esquerda para as quais Capa, Chim e Cartier-Bresson trabalhavam. No entanto, estava longe de ser uma unanimidade, como atestam as páginas da revista *L’Illustration* de 15 de agosto de 1936, reproduzidas no Capítulo 1 [Imgs. 1.53 a 1.58], onde a falta de unidade entre as imagens publicadas faz com que a construção da narrativa dependa sobretudo das legendas. O trabalho de editores como Korff, não apenas responsável pela decisão de publicar ou não determinadas imagens, mas também influenciando diretamente no modo com que as imagens realizadas pelos fotógrafos seriam dispostas e encadeadas, tinha, portanto, um papel considerável na construção das histórias narradas por meio das imagens. Como se poderá acompanhar no Capítulo seguinte, muitas vezes os fotógrafos não ficavam satisfeitos com o modo com que estes editores utilizavam suas imagens. O progressivo desejo de controle da história a ser contada pode ter assim influenciado no próprio olhar destes fotógrafos, que ao lançarem mão de uma estética mais narrativa, teriam mais controle sobre a história a ser contada nas páginas das revistas.

As características que levaram a fotografia do miliciano caindo, que Robert Capa realizou em setembro de 1936 na Espanha em guerra a se tornar um ícone, vêm, deste modo, de um encontro entre diversos fatores técnicos e estéticos da fotografia documental. A imagem traz para o âmbito da guerra, que através da intrepidez do fotógrafo voltado para este tipo de evento já havia recebido as câmeras compactas e a proximidade da ação, também a estética do congelamento do instante, que antes estava restrita ao âmbito amador ou da fotografia de esportes. Ela marca, portanto, um momento de transformação, em que a cultura visual se tornou mais permeada por uma estética que tinha sua base nas possibilidades oferecidas pela imagem técnica. Por fim, ela utiliza essas possibilidades em nome de uma narratividade que envolve uma determinada cultura política para contar uma história de um tempo de guerra.

II.

A fotografia de Chim feita em Estremadura [**Img. 2.1**] apresenta, de uma forma bastante aberta, os vários elementos externos ao fotógrafo e à sua vontade aos quais seu trabalho estava sujeito, e que por vezes participaram no percurso de uma determinada fotografia ao se tornar um ícone do fotojornalismo. No caso desta imagem, a atuação direta dos editores de imagem dos meios em que foi publicada transformou a própria fotografia, pois ela é um reenquadre de uma imagem mais aberta. Da mesma forma, seu significado adquiriu uma abrangência tão maior do que o original, que ela passou a ser uma das representações mais reconhecidas da Guerra Civil Espanhola, ainda que tenha sido realizada antes do início da guerra.

Chim havia estado na Espanha antes da madrugada do dia 17 para 18 de julho, quando a insurreição militar comandada pelo general Franco deu início à guerra civil. Ele havia viajado para aquele país juntamente com o escritor Georges Soria pela *Regards* para retratar o trabalho do governo da Frente Popular espanhola, que poucas semanas antes havia conseguido vitórias significativas nas eleições legislativas. Dentro de sua linha editorial, que buscava publicizar os avanços sociais da República, esta fotografia retrata uma reunião em Estremadura, em abril ou maio de 1936, feita por trabalhadores de uma propriedade que foi coletivizada pelo governo. Ela é portanto dois meses anterior à guerra.

Sua origem nada tem a ver, assim, com os significados posteriormente atribuídos à ela. Da mesma forma, apenas em 2007 o negativo original de Chim foi recuperado, juntamente com o conjunto de negativos da *Mala Mexicana*, que estava desaparecido desde o início da Segunda Guerra Mundial. Este negativo original mostrou que o fotógrafo havia feito a imagem da mãe de Estremadura mais aberta [**Imgs. 2.25 e 2.26**], e que ela foi reenquadrada para ser publicada¹⁴².

Na *Regards* de 14 de maio de 1936, ela aparece ao lado de outras sobre a mesma reunião, e de imagens de trabalho no campo, como parte das reportagens levantadas por Chim e Soria pela Espanha da Frente Popular. Ela é já um pouco recortada, porém ainda

¹⁴² YOUNG, Cynthia (ed). *op. cit.*, vol. 2 p. 16.

próxima de seu enquadramento original. Foram retirados apenas o homem e o menino que apareciam parcialmente à direita [Img. 2.27]. O mesmo aconteceu na revista *Arbeiter Illustrirte Zeitung* (AIZ) que saiu alguns dias depois da guerra ser deflagrada [Img. 2.28]; aí ela aparece em um contexto bélico, mas ainda não sugerindo um ataque aéreo, uma vez que apenas dez dias depois da insurreição militar ainda não se tinha idéia do papel fundamental que este tipo de ataque teria mais adiante no conflito. A maior transformação no uso desta fotografia se dá em 1937, quando, reenquadrada, foi publicada na capa do livreto de propaganda republicana *Madrid* [Img. 2.29]. Aqui ela foi utilizada em uma montagem, que a contrapôs a aviões de guerra em formação e uma bomba com a suástica nazista, estabelecendo esta ligação entre a mãe que olha para cima e a guerra. Como o negativo original desapareceu em algum momento perto do final desta guerra, o simbolismo do bombardeio aderiu à imagem com o passar do tempo. Este significado *a posteriori* aparece em uma legenda de um livro de fotografias de Chim editado em 1974 pelo ICP – o International Center of Photography, instituição que guarda parte de seus arquivos – em que inclusive a data é equivocada, onde se lê “Air raid over Barcelona, 1938” [Img. 2.30]¹⁴³.

A imagem original já tinha sua atenção concentrada na mãe que amamenta uma criança. Ela está em primeiro plano, e é a única que recebe luz direta, se destacando. No entanto, há também outros elementos dentro do quadro bem ocupado. Em primeiríssimo plano, à direita da imagem, é possível ver o olho e o ombro direitos de um menino, e parte da boina, do olho e do ombro com os braços cruzados de um homem atrás dele. Do mesmo modo, atrás da mãe e sua criança há um mar de cabeças, que ocupam quase o quadro inteiro. Esta confusão de pessoas muito próximas, entrando de um modo estranho, talvez aleatório, no enquadramento, dá a impressão de que Chim estava no centro mesmo do evento retratado, sem a intenção de priorizar a composição das imagens, mas sim de fazer um retrato com o máximo de realismo e proximidade. O reenquadre aproximou a imagem do rosto da mulher com a criança, deixando de fora o homem e o menino que aparecem parcialmente à direita, o rosto de uma menina no canto inferior esquerdo, e o

¹⁴³ *David Seynour – “Chim”. ICP Library of Photographers.* London, New York: Studio Vista/ICP, 1974, p. 43. [“Ataque aéreo sobre Barcelona, 1938”]

restante da multidão ao fundo. Agora a mãe preenche quase toda a imagem. Seu ombro marca bem a metade do quadro, seu rosto na parte de cima, e a criança junto a seu seio na parte inferior. Quatro crianças que estão muito próximas têm seus rostos parcialmente aparentes. Duas olham para cima, e duas diretamente para o fotógrafo.

Este reenquadre chamou portanto a atenção para a expressão da mulher que, assim como aquelas duas crianças, olha para cima. É possível que originalmente ela olhasse para cima porque o orador da reunião estaria posicionado mais acima, pois na imagem aberta várias pessoas também estão voltadas para o mesmo lugar. Da mesma forma, sua expressão é semelhante à de outras pessoas, na imagem aberta e nas outras fotografias da reportagem de Chim [Img. 2.27], que têm o sol incidindo diretamente sobre seus rostos. A reportagem escrita por Georges Soria tem como chamada “L’Espagne nouvelle au travail”. Publicada em página dupla, do lado esquerdo, junto com os títulos, aparecem fotografias do campo sendo trabalhado, e do lado direito imagens da reunião. Acima aparecem, segundo a legenda, jovens escoltando o orador até o local da reunião, e mais abaixo há uma composição de três imagens formando uma espécie de *zoom out*: um *close* no rosto de uma mulher idosa e dois homens mais atrás cujo fundo foi retirado (o primeiro quadro de cima à esquerda na tira de negativos reproduzida na **Img. 2.26**); a imagem da mãe apenas levemente recortada à direita; e por fim uma fotografia bem mais aberta da multidão. Na legenda desta última se lê “Un meeting a quelques dizaines de kilomètres de Badajoz”, enquanto que a legenda das duas anteriores afirma: “Il n’y a pas un pays où l’on écoute un orateur avec autant de ferveur qu’en Espagne”¹⁴⁴.

Retirada do contexto de sua feitura, no entanto, a feição da mãe que segura sua criança deixou de ser a de uma atenção fervorosa ao orador. Com o desenrolar da guerra, esta imagem passou a ter outro significado, uma vez que o lado do general Franco, com auxílio de aviões alemães, adotou a prática até então inédita do bombardeio aéreo também de alvos civis, que teve um de seus auge no ataque que destruiu a cidade de Guernica em 26 de abril de 1937 – mesmo ano da publicação do livreto *Madrid*. O gesto de olhar para cima, então, ganhou outros significados. Da mesma forma, ao fechar a imagem diretamente na expressão da mulher que carrega a criança, se explicitou uma

¹⁴⁴ [“Uma reunião a algumas dezenas de quilômetros de Badajoz” e “Não existe outro país onde se ouça um orador com tanto fervor como na Espanha”]

associação estética entre esta mãe e a representação da madona cristã rodeada por pequenos puti. A fotografia de Chim reenquadrada passou assim a simbolizar o grande sofrimento que a guerra trouxe à população espanhola frente a um inimigo sem proporções humanas, mas sim tecnológico e mortífero, em um conflito que não respeitou delimitações de frentes de batalha, atacando igualmente combatentes e não-combatentes.

É provável que tanto o reenquadre quanto o significado apócrifo da imagem tenham acontecido à revelia do fotógrafo. Como já foi dito anteriormente, além da interferência dos editores de imagem, era também prática comum – especialmente durante guerras, mas não só – dos fotógrafos mandarem os rolos expostos para serem processados longe do local onde as imagens foram realizadas, portanto sem ver as fotografias resultantes, e tampouco como seriam impressas. Deste modo, pode-se perceber que não foi apenas a aptidão e o olhar apurado do fotógrafo que intervieram para que esta fotografia passasse a ser um símbolo da Guerra Civil Espanhola, sendo capaz de evocá-la décadas depois de seu término, e assim considerada um ícone do fotojornalismo. Tanto o papel do editor, que reenquadrou a imagem, quanto do acaso, que fez com que naquela mesma região em que uma multidão se reuniu e olhou para cima houvesse poucos meses depois uma guerra travada em grande parte a partir de bombardeios aéreos, estão assim presentes na história da fotografia que Chim fez em Estremadura.

Apesar de provavelmente não ter tido participação nos sucessivos reenquadramentos da sua fotografia, culminando com a imagem usada na capa de *Madrid*, é possível afirmar que Chim teve conhecimento desta interferência no quadro original, já que a versão presente no livro editado pelo ICP [Img. 2.30] foi distribuída pela Magnum desde sua fundação, em 1947¹⁴⁵. Antes disso, porém, no momento em que bateu aquela fotografia, Chim não era ainda um repórter fotográfico reconhecido fora da imprensa de esquerda parisiense. A repercussão desta imagem logo que foi feita, bem como sua prolongada visibilidade, é bastante significativa pois ocorreu no momento em que tanto sua carreira quanto o seu fazer fotográfico ainda estavam se constituindo. Com

¹⁴⁵ Ver Naggar, Carole. *Chim (David Seymour). Mulher na multidão*. in LUBEN, Kristen (ed). *op. cit.*, p. 22.

efeito, em sua bem sucedida carreira Chim retornaria com frequência aos temas presentes nesta imagem.

A imagem que passou a ser a mais reconhecida, a que foi reenquadrada, traz muitos dos temas que seriam recorrentes, e fundamentais, dentro de toda a produção de Chim que se seguiu, tanto nesta guerra em particular quanto em seu trabalho fotográfico como um todo. Pode-se levantar a hipótese de que exista assim um movimento de reverberação entre aquela imagem reenquadrada e a sua futura produção fotográfica. O mesmo ocorre com a imagem de Capa. Independente das suspeitas de encenação da fotografia do soldado caindo ou da confirmação de sua veracidade, o que se procura ressaltar aqui na história da feitura desta imagem é que ela se tornou um parâmetro de conduta e estético a ser seguido dali para frente pelo próprio fotógrafo – e posteriormente para vários de seus colegas.

Além da ampliação de significado, própria às imagens ícones, que foi construída com o passar do tempo a partir da fotografia reenquadrada de Chim, uma outra característica da fotografia ícone pode ser também observada nesta imagem: a utilização de um paradigma imagético tradicional, de modos convencionais de representação imagética¹⁴⁶. Mesmo na imagem original, ainda que com menor intensidade do que na reenquadrada, há uma deliberada aproximação da mãe que amamenta com uma imagética cristã, com as representações religiosas tradicionais de uma Nossa Senhora amamentando seu filho Jesus e os significados todos que são inerentes a este símbolo, como a abnegação da mãe de Cristo, e a inocência e pureza deste. Esta tradição visual da madona, herdada das belas artes, não é estranha à fotografia documental, e pode ser encontrada igualmente em outras imagens ícones.

Um dos grandes ícones da fotografia norte-americana é a Mãe migrante, nome pelo qual passou a ser conhecida a imagem mais famosa de Dorothea Lange¹⁴⁷ [Img.

¹⁴⁶ Segundo Hariman e Lucaites, “In sum, iconic photographs acquire rhetorical potential by representing events according to the conventions of those visual arts and persuasive practices familiar to a public audience. The iconic image is a moment of visual eloquence, but it never is obtained through artistic experimentation. It is an aesthetic achievement made out of thoroughly conventional materials”. HARIMAN, Robert, LUCAITES, John Louis. *op. cit.*, p. 30.

¹⁴⁷ Alguns exemplos de autores e obras que denominam esta imagem de ícone são, BRENNEN, Bonnie e HARDT, Hanno. *Picturing the Past. Media, history and photography*. Chicago:

2.31]. Esta mãe, que carrega uma criança de colo e dá os ombros para confortar outros dois filhos um pouco maiores, foi fotografada em fevereiro de 1936, poucas semanas antes da fotografia de Chim em Estremadura. Lange trabalhou para a Historic Section da Resettlement Administration (que mais tarde seria renomeada de Farm Security Administration, ou FSA), desde seu início, em 1935. Esta foi organizada por Roy Stryker para documentar por meio de fotografia as condições precárias de vida e os efeitos da grande depressão econômica para os trabalhadores rurais no interior dos EUA¹⁴⁸. A mãe fotografada por Lange não tinha trabalho pois a colheita de ervilhas havia se perdido devido ao frio. Segundo a fotógrafa, ela estava desesperada por não conseguir alimentar sua família¹⁴⁹. Os objetivos do trabalho de Lange quando realizou esta imagem, de denúncia e documentação das más condições de vida de uma parte da população não atendida corretamente pelo governo, contrastava portanto com os objetivos de Chim ao fotografar a Espanha antes da guerra, que era promover o cuidado do governo republicano pelos trabalhadores, exemplificado pelas pessoas que acompanhavam atentamente a palestra em Estremadura. Assim, apesar de as duas mães fotografadas com poucas semanas de intervalo estarem em situações opostas, os significados atribuídos às duas imagens se aproximaram devido à ligação de ambas com a tradição estética da representação da madona com a criança.

Assim como a fotografia de Chim, esta de Lange foi reproduzida em diversos meios. Ainda em 1936, ela apareceu na *Survey Graphic*, e foi incluída na exposição da *U.S. Camera* com as principais imagens do ano, que fez turnê pelos EUA e Europa, sendo publicada também no anual desta instituição. Em 1938 a fotografia, junto com

University of Illinois Press, 1999, p. 15; GOLDBERG, Vicki. *op. cit.*, pp. 135-142; HARIMAN, Robert, LUCAITES, John Louis. *op. cit.*, pp. 53-57.

¹⁴⁸ A importância da FSA dentro da história da fotografia foi ressaltada por Olivier Lugon: “Todas las historias de la fotografía, al referirse a los años treinta, hacen mención de una corriente documental, percibida y definida como tal en la época y presentada posteriormente como el elemento dominante de aquella década. Se desarrollaría sobre todo en Estados Unidos, en la segunda mitad de la década, y encontraría su encarnación ejemplar en el trabajo de la Farm Security Administration – la famosa FSA –, ingente campaña fotográfica emprendida bajo el Gobierno Roosevelt de 1935 a 1942, en torno a figuras como Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn o Arthur Rothstein. Su misión: dar a conocer mediante la imagen, tanto al Congreso como al grande público, los problemas de una población rural severamente afectada por la crisis”. LUGON, Olivier. *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, p. 15.

¹⁴⁹ GOLDBERG, Vicki. *op. cit.*, p. 137.

outras de autoria de Lange, apareceu no livro de textos e imagens *Land of the Free*, de autoria de Archibald MacLeish¹⁵⁰. Também como ocorreu com a imagem de Chim, a fotografia da mãe migrante foi por vezes utilizada como base de montagens ou reproduções em que seus aspectos ou sentido foram alterados. Assim, durante as reivindicações de direitos das minorias e imigrantes nos EUA nas décadas de 1960 e 1970 ela reapareceu em um desenho na capa da edição de 1964 da revista *Bohemia vnezoelana*, que comemorava o dia das mães [Img. 2.32]. O rosto de um de seus filhos neste desenho foi voltado para a frente, e ele traz algumas pequenas flores no braço que segura sua mãe. A situação de pobreza e desamparo da agricultora migrante da década de 1930, protagonista da fotografia original, é transmitida assim para a oprimida comunidade de imigrantes latinos. Já na quarta capa da *Black Panthers' Newspaper* de 1973, a mãe migrante e seus filhos são desenhados com feições negras, e a legenda que acompanhou a imagem deixou clara a associação desta com o sofrimento gerado pela miséria, mas agora a miséria do povo negro nos EUA: “Poverty is a crime, and our people are the victims”¹⁵¹ [Img. 2.33]. Em nenhum caso Lange recebeu crédito.

Com efeito, uma das principais características que possibilitaram que a fotografia de Lange passasse a ser vista como uma imagem ícone foi justamente a capacidade de abranger significados ampliados para além das suas condições de feitura originais. Assim, no ano de 1973, Roy Stryker afirmou que esta qualidade foi o que tornou a fotografia especial para ele, representando com mais sucesso os objetivos da instituição para a qual ele e a fotógrafa trabalhavam:

To me, it was *the* picture of Farm Security. The others were marvelous, but that was special. ... So many times I'd asked myself what is she thinking? She has all the suffering of mankind in her but all the perseverance too. A restraint and a strange courage. You can see anything you want to in her. She is immortal.¹⁵²

¹⁵⁰ *Idem, ibidem.*

¹⁵¹ *Idem*, p. 138. [“Pobreza é um crime, e nosso povo são as vítimas”]

¹⁵² *Apud* HARIMAN, Robert, LUCAITES, John Louis. *op. cit.*, p. 55. [“Para mim, esta era a imagem da Farm Security. As outras eram maravilhosas, mas esta era especial. ... Tantas vezes eu me perguntei o que ela estaria pensando? Ela tem todo o sofrimento da humanidade nela, mas toda a perseverança também. Uma limitação e uma estranha coragem. Você pode ver o que você quiser nela. Ela é imortal”]

Muito antes disso, no entanto, ainda durante a Guerra Civil Espanhola, a fotografia de Dorothea Lange apareceu em 1939 como modelo de uma litografia de Diana Thorne intitulada *Spanish Mother, The Terror of 1938*¹⁵³ [Img. 2.34]. Aqui, a mãe agricultora migrante, que se tornaria o símbolo da grande depressão econômica norte-americana, também veio a simbolizar o sofrimento das mães espanholas. Esta mãe é desenhada com bastante fidelidade à fotografia. Ela aparece sozinha, sem seus filhos, mas ainda com o mesmo gesto das mãos e a feição que denotam uma preocupação resignada.

As duas mulheres passam igualmente a impressão de impotência quanto à sua condição, no entanto, a mãe retratada por Chim nos parece estar em uma situação menos passiva que a de Lange, pois ela está de pé, e não sentada, olha para cima com um olhar direto, e não ao largo, como o olhar da mãe norte-americana. Da mesma forma, a espanhola está amamentando, enquanto a mãe de Lange apenas segura seu filho pequeno contra si. Também o fotógrafo é mais implicado na fotografia feita na Espanha: as duas crianças que, na imagem reenquadrada, olham diretamente pra ele contrastam na foto de Lange com as duas crianças que escondem seus rostos nos ombros da mãe. Enquanto que, como ressalta Stryker, a fotografia da Lange aproxima esta mãe de todo o sofrimento e perseverança da humanidade [“mankind”], o gesto de olhar pra cima é decisivo na fotografia de Chim. É este gesto que transforma a imagem em um símbolo dos sofrimentos relacionados à um tipo específico de evento, a guerra moderna.

Apesar da imagem não ter sido realizada durante a guerra, o trabalho de Chim é tão associado à uma cultura política determinada, que a fotografia – e o fotógrafo – passaram, a partir da irrupção do conflito, a incorporar os novos significados a ela atribuídos. Neste sentido, falando sobre esta imagem, Susan Sontag afirmou que, “Normalmente, se existe alguma distância com relação ao tema, aquilo que uma foto ‘diz’ pode ser lido de várias maneiras. Cedo ou tarde, lê-se na foto aquilo que ela *deveria* estar dizendo”¹⁵⁴. O gesto que vemos a mãe de Estremadura fazendo se tornou, nos meses e anos seguintes, um *topos* visual, como mostram as **Imagens 2.35 e 2.36**, feitas por Robert Capa também na Espanha, em 1937, e na China, em 1938. Este gesto inaugurado pela mãe fotografada por Chim responde assim a uma dificuldade imposta pela guerra

¹⁵³ *Idem, ibidem.*

¹⁵⁴ SONTAG, Susan. *Diante da Dor dos Outros*. São Paulo: Cia das Letras, 2003, p. 28.

moderna à imagem fotográfica, estabelecendo uma representação com grande força narrativa. Da mesma forma que a do miliciano caindo de Capa, esta fotografia traz para uma dimensão humana os modos de guerrear e a morte causada pela guerra, que haviam se tornado praticamente invisíveis pelo envolvimento decisivo da tecnologia.

III.

O que se convencionou chamar de guerra moderna surgiu, justamente, com a introdução da tecnologia bélica nos modos de guerrear. A Guerra de Secessão norte-americana foi uma das primeiras em que o maquinário bélico pautado pela tecnologia esteve presente de forma decisiva. Foi também uma das primeiras a ser amplamente fotografada¹⁵⁵. Já na Primeira Guerra Mundial representar este evento fotograficamente se mostrava um desafio¹⁵⁶. Como visto mais acima, no livro *War Illustrated*, publicado na

¹⁵⁵ Sobre a relação entre a técnica fotográfica e a técnica bélica, ambas em seus primeiros momentos na guerra norte-americana, Alan Trachtenberg afirmou: “A striking number of the war photographs call up associations with genre paintings or drawings: staged scenes showing an artillery battery at work, or soldiers relaxing in camp. Of course, a close look will turn up a blurred hand, a slouching figure, a pair of eyes staring blankly at the lens – signs of the camera no amount of composition can hide. But it is noteworthy that the Civil War photographers frequently resorted to stagecraft, arranging scenes of daily life in camp to convey a *look* of informality, posing groups of soldiers on picket duty – perhaps moving corpses into more advantageous positions for dramatic close-ups of littered battlefields. This is hard surprising, considering the unprecedented assignment – as new to photography as the military actions employing new long-range weapons were now to warfare. The first modern war in its scale of destruction – close to half a million casualties – and in the use of mechanized weaponry, including steel-plated naval vessels, trenches, and, in Sherman’s march through Georgia in 1864, a scorched-earth policy, the Civil War presented challenges to comprehension in all manner of word and picture”. TRACHTENBERG, Alan. *op. cit.*, p. 73.

¹⁵⁶ Segundo Bernd Hüppauf, “As a result of the industrialized war, the concept of man changed, time and space were emptied of experience, and photography itself became functional in creating a technological perception. But the abstract and mediated reality of modern warfare, itself a product and reflection of the structures of modern and rational society, remained separate from and – with a few notable exceptions – alien to public imagery of warfare. Despite common knowledge of many details about this war of mass armies, technology, and economic strength, the images associated with it remained predominantly archaic images of individual suffering and heroism. Photography of the war, even in its later phases, tended to present the battles as extensions of traditional warfare with modern armor added. The world of photographic representation maintained the archaic war that came to an end in 1915 even when images of early enthusiasm were replaced with those of suffering, exhaustion, or despair. The structural changes of the battlefield, which led to the artificial creation of a new reality for which only the traditional word “front” was available, were lost in a type of photography that maintained as its central object the fighting, running, resting, eating, laughing, dying soldier”. HÜPPAUF, Bernd.

Inglaterra ainda durante o conflito, duas fotografias tiradas pelo soldado Fyfe na frente de guerra precisaram ser combinadas para formar uma imagem mais próxima do que se entendia como o evento guerra [Img. 2.17].

De modo semelhante, Frank Hurley (1885-1962), que foi integrado como fotógrafo da Australian Imperial Force em 1917, descreveu a frustração gerada por suas tentativas de fotografar o conflito mundial:

I have tried and tried to include events on a single negative, but the results were hopeless. Everything was on such a vast scale. Figures were scattered – the atmosphere was dense with haze and smoke – shells would not burst where required – yet all the elements of a picture were there could they but be brought together and condensed ... on developing my plate, there was disappointment! All I found was a record of a few figures advancing from the trenches – and a background of haze. Nothing could have been more unlike a battle.¹⁵⁷

Seu objetivo enquanto fotógrafo naquela guerra era tornar a participação australiana tão visível quanto eram a britânica e canadense¹⁵⁸. Seu equipamento lhe permitia se aproximar da ação, pois era leve o suficiente, não necessitava constantemente de um tripé, e o aparato ótico era luminoso o suficiente para que ele registrasse os bombardeios e seus efeitos; no entanto, ele não conseguia reunir no visor de sua câmera uma única cena que em sua opinião representasse o evento. Deste modo, para produzir uma imagem que cumprisse seus objetivos, Hurley utilizou partes de doze negativos diferentes para compor uma de suas imagens mais conhecidas, “A hop over” (como é chamado o ato de saltar das trincheiras para o combate). Ela mostra um ataque de soldados australianos a partir de trincheiras ao mesmo tempo em que aviões de combate

Experiences of Modern Warfare and the Crisis of Representation. New German Critique, nº 59 (spring – summer, 1993), p. 51.

¹⁵⁷ *Apud* HÜPPAUF, Bernd. *op. cit.*, p. 53. [“Eu tentei e tentei incluir os eventos em uma única narrativa, mas os resultados foram desanimadores. Tudo tinha uma escala tão grande. As figuras eram dispersas – a atmosfera era densa com neblina e fumaça – projeteis não explodiam onde deviam – ainda assim todos os elementos de uma imagem estavam lá, pudessem eles apenas ser reunidos e condensados ... ao revelar minhas placas, havia desapontamento! Tudo o que encontrei foi o registro de poucas figuras avançando pelas trincheiras – e um fundo de neblina. Nada poderia ser mais diferente de uma batalha”]

¹⁵⁸ CARMICHAEL, Jane. *First World War Photographers*. London: Routledge 1989, p. 60. Também aparece em PATRICK, Caitlin. *op. cit.*

sobrevoam o campo de batalha, com focos de fumaça subindo no horizonte e povoando o céu da imagem [**Imgs. 2.37 a 2.40**].

É possível ter uma idéia da frustração de Hurley em não conseguir unir em uma única fotografia os elementos que considerava necessários para uma imagem de guerra, elementos que existiam, mas que ele não conseguia enquadrar ao mesmo tempo, quando se comparam as **Imagens 2.41 e 2.42**, que mostram duas representações da batalha de Vimy Ridge, ocorrida em 1917 na França. A fotografia do Capitão Knobel mostra um terreno revolvido, com buracos e o que aparentam ser tocos de árvores queimadas, alguns corpos no chão e soldados andando mais atrás, alguns carregando macas, outros armamentos – sugerindo que uma batalha acabou de acontecer naquele local. Já a pintura em tela de Richard Jack mostra, em primeiro plano, soldados manejando um armamento pesado, lançando bombas que explodem, junto com outras, em muitos focos de fumaça que tomam quase toda a linha do horizonte; mais à esquerda da tela, dois soldados feridos se deslocam da linha de frente através de uma trincheira; no céu ao longe aparecem aviões de ataque que soltam igualmente bombas. Assim, esta pintura traz muitos elementos dramáticos e diferentes ações em um mesmo espaço, enquanto que a fotografia não consegue transmitir todos estes elementos, resultando em uma imagem bem menos expressiva. A montagem de Hurley, ao buscar uma sucessão de elementos e de ações simultâneas, produziu uma imagem cuja estética traz uma semelhança pronunciada com a pintura em tela de Jack: ambas retratam a guerra em três planos, o primeiro com soldados nas trincheiras, um intermediário com a fumaça de explosões dos armamentos mais pesados marcando a linha do horizonte, e um terceiro com aviões que também lançam explosivos. Ou seja, ambas imagens mostram simultaneamente as três instâncias onde se deu, pela primeira vez, esta guerra. Uma tal simultaneidade, no entanto, é mais próxima da linguagem pictórica, dos modos tradicionais de representação da pintura histórica, e não da fotografia.

As dificuldades impostas aos fotógrafos de guerra por este âmbito tecnológico permaneceriam presentes ainda na Segunda Guerra Mundial, como George Rodger por vezes indica nos relatos de sua atuação na África, Ásia e Oriente Médio. No livro que este futuro fundador da Magnum escreveu contando as aventuras que viveu durante a

primeira metade daquela guerra, *Desert Journey* – publicado em 1944, ele refletiu sobre as especificidades da guerra que tentava fotografar:

When the storm had abated a little, we set out again in search of H.Q. We drove for miles across the desert without finding a thing. Rough bearings had been given us which we followed meticulously and found were obviously incorrect. There was nothing to be done but to retrace our steps and drive back along our own tracks. Eventually we caught up with a lone car containing a G.S.I. officer. I asked him where the enemy were and he pointed in the direction from which we had come. We were lucky not to have run into them. That is the worst of this fluid desert warfare, fought more like a sea than a land battle. Gone are the days of the front lines for, with fast moving tanks and strafing aircraft, the battle can be carried to the rear through a depth of many miles. The G.S.I. officer gave us the correct bearing to H.Q. and we bumped over the desert for another hour or so before we finally saw their trucks in the distance.¹⁵⁹

A guerra estava assim sofrendo grandes mudanças nos modos com que era travada, deixando para trás o combate exclusivamente em trincheiras, e portanto as formas de representá-la também mudavam. As fotografias do miliciano caindo e a da mãe de Estremadura, realizadas quando ainda não se poderiam prever as dimensões que o embate entre as esquerdas e os franquistas iria ganhar, já sinalizavam para o modo com que fotógrafos como Capa e Chim iriam se posicionar frente às dificuldades em se representar a guerra pautada pela técnica. Como já foi visto, sempre se buscou representar a guerra a partir de uma escala humana. Assim, por exemplo, nas reportagens de Chim a barbaridade da destruição fascista é contada por meio das pessoas que tentam proteger dos prédios ameaçados de bombardeio as obras de arte do Palácio de Lira e do Convento das Descalzas Reales.

¹⁵⁹ RODGER, George. *Desert Journey*. London: Cresset Press, 1944, p. 143. [“Quando a tempestade minguou um pouco, nós saímos em busca do Q.G. Nós dirigimos por milhas através do deserto sem encontrar nada. Imprecisas indicações nos foram dadas, às quais seguimos meticulosamente, e descobrimos que estavam obviamente incorretas. Não havia nada a fazer além de refazer nossos passos e dirigir voltando pelo nosso rastro. Eventualmente nós encontramos um carro sozinho, trazendo um oficial da G.S.I. Eu perguntei a ele onde estava o inimigo, e ele apontou na direção de onde havíamos vindo. Nós tivemos sorte em não os encontrar. Esta é a pior parte desta guerra fluida, lutada mais como uma batalha no mar do que na terra. Já se passaram os dias das linhas de frente pois, com velozes tanques e aviões armados com metralhadoras, a batalha pode ser levada para a retaguarda através de uma profundidade de muitas milhas. O oficial da G.S.I. nos deu as direções corretas para o Q.G. e nós nos chacoalhamos pelo deserto por cerca de outras quatro horas antes de finalmente vermos os caminhões à distância”]

A opção por fotografar o âmbito humano da guerra, em contrapartida ao tecnológico, tem no entre-guerras europeu uma filiação política clara. A partir do fim da Primeira Guerra Mundial na Alemanha, um debate bastante exaltado pode ser acompanhado por meio dos álbuns fotográficos sobre aquele conflito editados entre o fim da década de 1920 e o início da de 1930. Georges Didi-Huberman identifica como um fenômeno propriamente alemão um colecionismo de imagens de guerra¹⁶⁰. Segundo ele, o conflito mundial havia sobrevivido psicologicamente, culturalmente e politicamente ao silêncio das armas, e após 1918 continuou como guerra de luto tanto quanto guerra de imagens. O aparecimento de uma quantidade significativa de álbuns fotográficos após o armistício comprovaria esta permanência de um tempo de guerra depois de declarada a paz¹⁶¹. Além de um intenso caráter arquivístico, muitos passaram também a trazer um caráter eminentemente político.

Publicado em 1924, *Krieg dem Kriege!* [*War to War!*] de Ernst Friedrich teve uma ótima recepção na Alemanha de Weimar e na Europa, chegando a uma tiragem de onze milhões de exemplares em mais de quarenta idiomas. As primeiras 70.000 cópias se esgotaram em poucos meses, ao preço de cinco marcos¹⁶². O livro traz cerca de 180 fotografias, dois terços das quais de horrores da guerra, e a grande maioria oficialmente censurada durante o conflito. Representações de morte, destruição e mutilação, e

¹⁶⁰ A coleção de mais de 1.500 obras e 5.000 fotografias relacionadas à Primeira Guerra que foram incorporadas ao arquivo do historiador da arte Aby Warburg fazem parte, segundo Didi-Huberman, de “(...) ces « orages de papier » qui, dès 1914, se sont déchaînés à travers le monde intellectuel européen. Elle s’inscrit, notamment, dans le phénomène spécifiquement allemand (...) des « collections de guerre » (*Kriegssammlungen*) qui ont fleuri à grande échelle : depuis la *Kaiserliche Universitäts- und Landesbibliothek* de Strasbourg (...) jusqu’à la Bibliothèque royale de Berlin, la *Deutsche Bücherei* de Leipzig ou la Bibliothèque universitaire d’Iéna. Sans compter les extraordinaires collections privées de Theodor Bergmann à Fürth et de Richard Franck à Berlin et Stuttgart, une véritable institution qui n’employait pas moins de vingt-quatre personnes à temps plein et comptait, en 1921, environ 45000 ouvrages – plus 2150 titres de périodiques. Un ouvrage d’Albert Buddecke sur les *Kriegssammlungen* allemandes, paru en 1917, recensait déjà 217 collections, publiques et privées, consacrées à la Grande Guerre”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Échantillonner le chaos. Aby Warburg et l’atlas photographique de la Grande Guerre*. Études photographiques, 27 mai 2011, <http://etudesphotographiques.revues.org/index3173.html>. Último acesso em 7 de maio de 2012, par 39.

¹⁶¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou Le Gai Savoir Inquiet*. Paris : Minuit, 2011, pp. 233 a 235.

¹⁶² APEL, Dora. *Cultural Battlegrounds: Weimar Photographic Narratives of War*. *New German Critique*, nº 76 (winter, 1999), p. 53.

contraposições de imagens, e de imagens e legendas, buscavam denunciar o que seria a insensatez e a crueldade do evento, tomando uma posição política pelo pacifismo. O escritor de esquerda Kurt Tucholsky afirmou que as imagens horríveis e chocantes deste livro passariam uma sensação como nenhuma narrativa escrita, e que “Whoever sees these and does not shudder is not a human being, but a patriot”¹⁶³.

Assim como Tucholsky ressaltou, Friedrich baseou a legitimidade de seu ponto de vista político na autoridade da imagem fotográfica. No prefácio do livro, ele chega a afirmar que “no presente e no futuro” todo o “tesouro das palavras” não seria mais suficiente para “pintar corretamente” os horrores da guerra, mas “parte por acidente, parte intencionalmente” uma imagem “objetivamente verdadeira e fiel” da guerra teria sido registrada “pelas incorruptíveis e inexoráveis lentes fotográficas” e publicadas em seu livro, de modo que ninguém poderia afirmar que “não são verdadeiras e não correspondem à realidade”¹⁶⁴.

A posição anti-patriótica e anti-guerra de Friedrich era compartilhada por boa parte da esquerda alemã, e ele próprio transitou por diversos grupos e partidos políticos de esquerda¹⁶⁵. Seu álbum fotográfico fez parte de uma campanha anti-militarista mais abrangente, que usou extensivamente a pintura e a fotografia em exposições e coleções. Além de *Krieg dem Kriege!*, Friedrich montou junto com o lançamento do livro o Anti-Kriegsmuseum, ou Museu Anti-Guerra, na sua livraria em Berlin, expondo objetos e reproduções de fotografias de seu livro. O museu seria destruído e o prédio tomado pelas milícias nacionalistas em 1933, na mesma noite do incêndio do Reichstag. Este

¹⁶³ *Apud idem, ibidem.*

¹⁶⁴ Ver SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás. *Guerra, Técnica, Fotografía y Humanidad en los Foto-Libros de Ernst Jünger.* In SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás (ed). *Ernst Jünger. Guerra, Técnica y Fotografía.* València: Universitat de València, 2002, p. 22.

¹⁶⁵ Em 1911, com dezessete anos, entrou para o SPD, Partido Social Democrata. Quando estourou a guerra ele se recusou a servir o exército e foi internado temporariamente em uma instituição para doentes mentais. Depois disso, chegou a ser preso após organizar um grupo anti-militarista em Breslau, e ser condenado por um ato terrorista. Foi libertado a tempo de participar da revolução alemã de 1918, e se uniu ao grupo da Juventude Socialista Livre fundado por Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht. Após fazer parte de diversos grupos partidários e extra-partidários que se formavam e se transformavam com facilidade depois da Revolução Russa, Friedrich fez parte da Juventude Socialista Proletária do USPD (Partido Socialista Independente Alemão) e, por fim, em 1920 se juntou ao Partido Trabalhador Comunista Alemão (KAPD). Ver APEL, Dora. *op. cit.*, p. 53; SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás. *op. cit.* In SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás. *op. cit.*, p. 40.

movimento anti-militarista e o trabalho de Friedrich apareceram no mesmo momento em que o rearmamento e a organização secreta de um exército em violação ao Tratado de Versailles vieram à público na Alemanha, denunciados pela imprensa alinhada ao pacifismo.

O livro se aproximava de uma cultura política de esquerda, voltada para o que o escritor de direita Ernst Jünger qualificou, pejorativamente, de consciência cosmopolita e humanista¹⁶⁶. Sua vocação transnacional é visível já em sua forma, com as legendas das imagens publicadas em quatro idiomas – o alemão, o inglês, o francês e um quarto que variava, e chegou a incluir russo e chinês. Da mesma forma, uma idéia de igualdade ou uniformidade entre os homens, sem diferenças fundamentais psicológicas ou culturais, transparece no texto de Friedrich. Ele inicia lançando seu apelo aos “seres humanos de todos os países”, “a todos os povos de todas as nações”, e dizendo às “mães de todo o mundo, uni-vos!”, e fecha o livro declarando que as fotografias se referem ao lado alemão da guerra, mas apenas por serem estas imagens mais fáceis de se encontrar, e estes homens seriam alemães por terem “acidentalmente nascido na Alemanha”. Quando no entanto o autor declara-se contra “os burgueses pacifistas que tratam de lutar contra a guerra com mera carícias, bolos de chá e inquietações piedosas”, ele demonstra ao mesmo tempo sua concordância com o pensamento marxista, para o qual a libertação da humanidade estaria intrinsecamente ligada à libertação do proletariado, e à crença no poder social da fotografia, pois seu livro, assim como a resistência à mobilização e atos de sabotagem, constituiu sua ativa luta ideológica¹⁶⁷.

Faz parte da utilização da fotografia como instrumento de convencimento ideológico o estabelecimento de relações entre duas imagens, e entre imagens e legendas. Como pode-se ver nas **Imagens 2.43 e 2.44**, Friedrich montou seu livro com uma fotografia por página, de modo que as duas em face, e suas legendas, conversem. Na página dupla do livro reproduzida na **Imagem 2.43** vê-se, de um lado, um soldado em uniforme posando em um estúdio fotográfico apontando seu rifle. A legenda diz “The pride of the family: “An ‘interesting’ arranged photography”. Do outro lado, um soldado levanta um cadáver desfigurado posando para a fotografia. Desta vez a legenda diz “The

¹⁶⁶ *Idem*, p. 20.

¹⁶⁷ *Idem*, pp. 20, 40-41.

pride of the family: (The other side of the picture, a few weeks later)”¹⁶⁸. As duas imagens são verticais, com a atenção centralizada, compondo uma contraposição eloqüente.

Seguindo o mesmo esquema, outra página dupla [Img. 2.44] apresenta, de um lado “How a general who passed away softly in sleep behind the front was buried...”, terminando com uma reticência que indica o complemento da mensagem na legenda seguinte, “and how the proletarians massacred at the front were dispatched”¹⁶⁹. As imagens contrastam o funeral de um oficial, bem ordenado e elegante, a uma profusão de cadáveres empilhados pelo chão e sendo carregados sem nenhuma ordem em uma charrete puxada por cavalos. Neste caso, a horizontalidade de ambas as imagens desloca elas e as legendas para a vertical, acompanhando cada página e aproveitando ao máximo seu espaço. A linha do horizonte está mais ou menos na mesma altura nas duas fotografias, e o caixão, ricamente adornado de flores, traça uma diagonal na primeira fotografia, enquanto que na segunda uma diagonal semelhante é formada pela fileira de cadáveres descobertos.

O livro de Friedrich suscitou reações por parte de autores alemães com simpatias políticas pela direita. Entre os livros editados como resposta à *Krieg dem Kriege!* estão as coletâneas de fotografias *Der Weltkrieg in seiner rauhen Wirklichkeit 1914-1918* [A Guerra Mundial em Sua Dura Realidade 1914-1918] de Hermann Rex publicado em 1926, e *Das Antlitz des Weltkrieges. Fronterlebnisse deutscher Soldaten* [A Face da Guerra: Experiências dos Soldados Alemães na Frente de Batalha] de Ernst Jünger, publicado em 1930. Ambos têm uma posição nacionalista bem definida, construída por meio de fotografias que, ordenadas de um modo específico, não se detêm nas conseqüências da guerra, mas buscam passar uma imagem idealizada de glória e honra dos soldados¹⁷⁰.

¹⁶⁸ [“O orgulho da família: Uma fotografia posada ‘interessante’” e “O orgulho da família: (O outro lado da imagem, algumas semanas depois)”]

¹⁶⁹ [“Como um general que faleceu docemente durante o sono na retaguarda foi enterrado...” e “e como os proletários massacrados na frente de batalha são despachados”]

¹⁷⁰ Além de Rex e Jünger, outros álbuns fotográficos publicados na mesma época, como *So war der Krieg*, de Franz Schauwecker (1928), e *Der Weltkrieg im Bild* de George Soldan (1930) também adotavam a posição nacionalista contra o pacifismo. Schauwecker ecoa Rex ao afirmar

Rex foi diretor do departamento de filme e fotografia do Alto Comando alemão, o *Bild-und Filmamt* ou BUFA, entre 1914 e 1918. Seu livro traz mais de 600 fotografias, organizadas por campanhas e em ordem cronológica, a maioria da frente ocidental. Iniciando com multidões festejando e tropas felizes indo para a guerra, as imagens se sucedem mostrando grandes armamentos e seus operadores e em seguida cidades francesas destruídas [Img. 2.45]. A destruição é também mostrada por fotografias aéreas de regiões bombardeadas. Propriedades, inclusive igrejas, fazem parte das paisagens de ruínas, acompanhadas de inimigos mortos, e soldados feridos ou feitos prisioneiros. Este padrão narrativo é reiterado em diversas representações de campanhas. Sua posição nacionalista fica clara quando, no prólogo de seu livro, Rex afirma que se dirige àqueles “on all sides who wish to pale into insignificance the memory of the events of the World War and the undying achievements of the German front-line soldiers”¹⁷¹. Ele segue combinando um sentimento moral de orgulho militar com os aparatos técnicos da guerra moderna ao descrever o que seria, em suas palavras, a verdadeira natureza da guerra:

The horror of the battle, of being shot at by infantry, machine-guns, artillery, and mine-throwers, of experiencing aerial bombs, gas, but also the ravages of wind and weather, excessive heat and icy cold, rain and snow endured unprotected for years!¹⁷²

que “Whoever in war only sees ‘the foolish slaughter’, he proves thereby that he himself saw nothing different in the war. Whoever, as a result of this becomes a pacifist, realizes that for him his own naked life matters above all. I confess that I hold such people to be unimportant. If he at least in his own war experience still had a sense of dreadful tragedy, of dark greatness and possessed a sense of seeing destiny in the war, which he rejected, then one could, with sympathy before such a lived and honest conviction, experience respect for such an error. For the average pacifist of our day, however, one never loses the feeling that he, when all is said and done, is cowardly and womanish and that here is a hole in his character.” *Apud* APEL, Dora. *op. cit.*, pp. 78-79.

¹⁷¹ *Apud Idem*, p. 76.

¹⁷² *Apud idem, ibidem*. [“O horror da batalha, de ser alvejado pela infantaria, metralhadoras, e lançadores de minas, de vivenciar bombardeios aéreos, gás, mas também as devastações do vento e do tempo, calor excessivo e frio congelante, chuva e neve suportados sem proteção por anos!”]

Os soldados suportariam estas provações motivados por “the deepest moral feeling of selfness, of the will to self-sacrifice for a higher moral idea, for the protection of the Fatherland”¹⁷³.

O livro de Jünger, escritor e veterano da Grande Guerra, segue um esquema narrativo semelhante. Com cerca de 200 fotografias, além de mapas e uma história da guerra, ele se apóia no caráter documental e na idéia de veracidade associados à imagem fotográfica, enfatizados pela ordem cronológica e pela implícita idéia de que as imagens são clichês espontâneos. Assim como em quase todos os álbuns fotográficos do período, as imagens não têm crédito de autoria. Seu valor de arquivo, no entanto, é preservado quando, na última página, Jünger descreve as origens das fotografias creditando-as como pertencentes aos materiais do Arquivo do Reich, em Potsdam, às imagens do *Grosser Bilderatlas des Weltkrieges* [*Grande Atlas Gráfico da Guerra Mundial*], aos materiais do Arquivo Técnico Fotográfico de Berlin, assim como de fotografias privadas de soldados¹⁷⁴.

No ensaio que inaugura seu livro, Jünger alarga seu argumento nacionalista para fazer uma crítica que, apesar de não citar nome, é endereçada à Friedrich, cujo livro, na época do lançamento de *Das Antlitz des Weltkrieges*, já estava em sua décima edição. Ele afirma que

The effects of the last war now extend far beyond the life of the generation that took part in it, and perhaps a less vigorous nation than Germany would have never been unable to tolerate such a defeat. Insofar as life tends to forget very quickly the difficulties it has endured, pictures that make the misery of war present are specially valuable. A photo anthology cannot exclude such photos any more than it can consist only of them, though there have been attempts at the latter. Appealing only to our revulsion to suffering would be a betrayal of our moral essence, as would a beautification of such a serious matter as that which was embodied by this war¹⁷⁵.

¹⁷³ *Idem, ibidem*. [“Os mais profundos sentimentos altruístas, da vontade de se auto-sacrificar por uma idéia moral mais alta, pela proteção da Mãe Pátria”]

¹⁷⁴ *Apud* SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás (ed). *Ernst Jünger. Guerra, Técnica y Fotografía*. Valência: Universitat de València, 2002, p. 178.

¹⁷⁵ JÜNGER, Ernst. *War and Photography*. *New German Critique*, n° 59, (spring-summer 1993), p. 25. [“Os efeitos da última guerra agora se estendem muito além da vida da geração que tomou parte nela, e talvez uma nação menos vigorosa que a Alemanha não teria nunca sido capaz de tolerar tal derrota. Na medida em que a vida tende a esquecer muito rapidamente as dificuldades pelas quais passou, imagens que tornam presente as misérias da guerra são especialmente

A antologia fotográfica criticada aqui por Jünger não pode ser outra além da de Friedrich. Uma das seções mais chocantes de *Krieg dem Kriege!* é composta por fotografias em close do rosto de soldados sobreviventes mas lesionados na guerra. Originalmente elas haviam sido realizadas com propósitos médicos, e este caráter científico foi preservado no livro, onde as legendas identificam o soldado, sua ocupação antes da guerra, muitas vezes com informações detalhadas sobre como foi ferido, sobre o tratamento, ou número de operações já sofridas. Este capítulo é intitulado *Das Antlitz des Krieges* [*O Rosto da Guerra*]. O título que Jünger daria a seu livro, *Das Antlitz des Weltkrieges*, é muito parecido, indicando que possa ser uma referência deliberada. Ele parece querer contrapor, portanto, àquelas faces desfiguradas de Friedrich [Imagem 2.46], o que seria a verdadeira face da guerra segundo ele, a orgulhosa ocupação do soldado alemão [Imagem 2.47].

As diferenças políticas dos dois autores se cristalizam em suas representações do evento guerra. Para Friedrich sua face é uma face literal, a dos soldados que são mostrados a todos os momentos como vítimas da guerra em si e daqueles que com ela lucram, daí a crítica de Jünger alinhá-lo ao que nomeou, pejorativamente, de humanismo. Para este autor, assim como para Rex e outros nacionalistas, no entanto, a face desta guerra não é humana, mas está mais próxima da técnica, dos grandes armamentos, e a devastação na paisagem de que são causa, mas nunca de uma devastação humana. Esta guerra de imagens acabou por polarizar, de um lado, os defensores de uma posição chamada de humanista, cosmopolita por dividir os homens apenas em classes sociais, e não em nacionalidades, própria aos movimentos de esquerda, cuja representação visual partia de uma escala humana; e, de outro, autores cujo trabalho pautado pelo discurso nacionalista, e assim militarista, enaltecia a técnica e era uma clara contraposição ao pacifismo.

valorosas. Uma antologia fotográfica não pode excluir tais fotografias, tanto quanto não pode consistir apenas delas, muito embora existiram tentativas desta última. Apelar apenas para nossa repulsão ao sofrimento seria uma traição de nossa essência moral, assim como seria a estetização de tais importantes assuntos quanto os que esta guerra encarna”]

Estes álbuns fotográficos, enquanto *arquivos* de imagens da Primeira Guerra Mundial, não pretendem outra coisa se não contar a história desta guerra, segundo o ponto de vista de cada autor. Como Georges Didi-Huberman lembra, um arquivo nunca é simplesmente um “reflexo” do evento de que trata, nem tampouco sua “prova”. Ele é um constante rearranjar de elementos, através da *montagem*. O autor francês ressalva que, apesar de estar sempre a ser construído, o arquivo, no entanto, tem um inegável caráter de *testemunha*. Falando especificamente de um tipo de arquivo a partir de imagem técnica, o cinema falado, ele destaca o papel heurístico que este possui na compreensão do “grão” ou do “fraseado” do evento¹⁷⁶. No caso destes álbuns de guerra, a montagem de imagens fotográficas seria, assim, a construção de histórias em que as imagens seriam as palavras, e a seqüência em que foram montadas por seus autores, as frases que as compõem.

Esta montagem de imagens para transmitir uma mensagem, contrapondo-as ou às legendas, remete diretamente ao trabalho dos editores das revistas ilustradas, como Kurt Koff e Kurt Safranski. O trabalho que Korff e Safranski vinham desenvolvendo na *BIZ* iria em 1924, ano seguinte do lançamento do livro de Friedrich, torná-la a revista ilustrada de maior importância em termos de circulação. Deste modo, ao mesmo tempo em que é possível ver na Alemanha do entre-guerras uma cultura visual sendo construída em torno do poder narrativo da imagem fotográfica, é possível perceber também que os fotógrafos de guerra, como será visto ainda no Capítulo seguinte, ao buscarem um maior controle sobre como suas imagens seriam publicadas, reivindicavam para si a tarefa de montar suas reportagens, e portanto da autoria das histórias e das mensagens que elas conteriam.

No mesmo ano em que o álbum fotográfico de Jünger foi publicado, ele também publicou *Krieg und Krieger (Guerra e Guerreiros)*, uma coletânea de ensaios escritos por oito ex-combatentes – entre eles o próprio Jünger – sobre a Primeira Guerra Mundial e sobre a figura do “guerreiro”. Seu ensaio se intitulou “A mobilização total”, e nele o tempo de guerra vivido pelo autor, para ele um tempo de mobilização total, é descrito por meio da técnica:

¹⁷⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images Malgré Tout*. Paris: Minuit, 2003, p. 127.

Nesta captação absoluta da energia potencial, que transformou os Estados industriais beligerantes em vulcânicas oficinas siderúrgicas, anuncia-se, talvez do modo mais evidente, o despontar da era do trabalho – essa captação faz da guerra mundial um fenômeno histórico cujo significado é muito mais importante que o da Revolução Francesa. Para desdobrar energias de tal grandeza, não basta mais armar o braço que carrega a espada, é preciso uma armação até a medula, até o mais fino nervo da vida. Realizá-la é a tarefa da mobilização total, de uma ação através da qual a rede elétrica da vida moderna, amplamente ramificada e cheia de dutos, é canalizada, por meio de uma única chave na caixa de luz, para a corrente da energia bélica.¹⁷⁷

Também em 1930 Walter Benjamin publicou uma resenha do livro, intitulada *Teorias do fascismo alemão. Sobre a coletânea Guerra e guerreiros, editada por Ernst Jünger*. No texto, Benjamin se posiciona contra esta cultura política enaltecida da técnica, e alerta para o custo humano que teria a transformação da guerra em uma idéia abstrata, por meio desta noção de mobilização total.

Precisamos dizê-lo, com toda a amargura: com a mobilização total da paisagem, o sentimento alemão pela natureza experimentou uma intensificação inesperada. Os gênios da paz, que a habitavam tão sensorialmente, foram evacuados, e tão longe quanto nosso olhar podia ir além dos cemitérios, toda a região circundante tinha se transformado em terreno do idealismo alemão, cada cratera produzida pela explosão de uma granada se convertera numa antinomia, cada farpa de ferro se convertera numa definição, cada explosão se convertera numa tese, com o céu, durante o dia, representando o forro cósmico do capacete de aço e, de noite, a lei moral sobre nós. Com lança-chamas e trincheiras, a técnica tentou realçar os traços heróicos no rosto do idealismo alemão. Foi um equívoco. Porque os traços que ela julgava serem heróicos eram na verdade traços hipocráticos, os traços da morte. Por isso, profundamente impregnada por sua própria perversidade, a técnica modelou o rosto apocalíptico da natureza e reduziu-a ao silêncio, embora pudesse ter sido a força capaz de dar-lhe uma voz. A guerra como abstração metafísica, professada pelo novo nacionalismo, é unicamente a tentativa de dissolver na técnica, de modo místico e imediato, o segredo de uma natureza concebida em termos idealistas, em vez de utilizar e explicar esse segredo, por um desvio, através da construção de coisas humanas.¹⁷⁸

Benjamin esmiúça os argumentos de Jünger e seus colegas para denunciar como, em última instância, o pensamento nacionalista e militarista destes, ao fazer uma apologia

¹⁷⁷ JÜNGER, Ernst. *A Mobilização Total*. *Natureza Humana* 4(1): jan.-jun. 2002, pp. 195-196.

¹⁷⁸ BENJAMIN, Walter. *Teorias do fascismo alemão. Sobre a coletânea Guerra e guerreiros, editada por Ernst Jünger*. In BENJAMIN, Walter. *op. cit.*, pp. 69-70.

da técnica, estaria promovendo uma estetização da guerra, e assim da política. Segundo ele, “Essa nova teoria da guerra, que traz escrita na testa sua origem na mais furiosa decadência, não é outra coisa que uma desinibida extrapolação para temas militares da teoria do ‘l’art pour l’art’”¹⁷⁹. A partir daí, Benjamin viria a desenvolver a idéia da estetização da política pelo fascismo também em seus escritos sobre a fotografia e o cinema, especialmente em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, que data de 1935-36. Neste texto, ele articula com mais clareza as idéias já presentes na resenha do livro de Jünger, da relação entre as representações da guerra, a técnica e a cultura política de direita encampada pelo fascismo. Segundo ele,

*Todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Esse ponto é a guerra. A guerra e somente a guerra permite dar um objetivo aos grandes movimentos de massa, preservando as relações de produção existentes. Eis como o fenômeno pode ser formulado do ponto de vista político. Do ponto de vista técnico, sua formulação é a seguinte: meios técnicos do presente, preservando as atuais relações de produção. (...) Essa guerra é uma revolta da técnica, que cobra em “material humano” o que lhe foi negado pela sociedade. (...) “Fiat ars, pereat mundus”, diz o fascismo e espera que a guerra proporcione a satisfação artística de uma percepção sensível modificada pela técnica, como faz Marinetti. É a forma mais perfeita do *art pour l’art*. Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte.*¹⁸⁰

As interconexões entre cultura política e cultura visual na década de 1930 são assim explicitadas por Benjamin neste texto, que foi terminado em 1936, mesmo ano do início da Guerra Civil Espanhola.

Já durante a Primeira Guerra Mundial a estrutura mesma da guerra a havia transformado em uma realidade mediada pela tecnologia, em que os equipamentos e armamentos tecnológicos como metralhadoras ou aviões de bombardeio tornaram anacrônicos o combate físico entre soldados, um inimigo visível e identificável, bem

¹⁷⁹ *Idem*, p. 63.

¹⁸⁰ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In BENJAMIN, Walter. *op. cit.*, pp. 195-196.

como enfraqueceram a divisão entre a população civil e a frente de batalha. Segundo Dora Apel, as narrativas fotográficas se depararam com o problema de como “lembrar” de uma guerra que havia se tornado tão vasta e descentralizada, e portanto impunha um desafio à representação dela como evento¹⁸¹. Estas condições também existiram na Espanha e, com o desenrolar do confronto, os fotógrafos anti-guerra se viram divididos entre um engajamento moral e as exigências estéticas para se representar uma guerra pautada pela tecnologia¹⁸². Este engajamento moral não seria outro do que a politização de suas imagens fotográficas.

Segundo Bernd Hüppauf, com o inédito comprometimento moral dos voluntários das Brigadas Internacionais, e a recusa da França e Inglaterra de se envolverem no conflito, os artistas e intelectuais de esquerda europeus passaram a ver a Guerra Civil Espanhola como o modelo de uma luta internacional para a preservação da civilização, por meio da contenção do barbarismo destrutivo do fascismo. A luta da República espanhola foi transformada em uma luta da humanidade contra o desumano, não restando alternativa além de uma união internacional de todas as forças a favor da vida e da civilização, contra um inimigo identificado a uma fria e destrutiva tecnologia. Assim, um comprometimento moral teria sido transformado em uma perspectiva estética. Às contraposições entre a representação da vida e dos homens em paz e das barbaridades da guerra, foi acrescida a técnica, para compor imagens que denunciavam a amoralidade e a barbaridade de um inimigo que, no entanto, permaneceu anônimo e sem rosto, representado apenas pela destruição que suas armas produziam¹⁸³.

A politização da arte, através da opção por uma estética humanista – pensada a partir da escala humana, em oposição à técnica – esteve presente nas representações da Espanha em guerra realizadas por cineastas como Joris Ivens, escritores como Malraux, Hemingway e Dos Passos, e artistas como Picasso. A *Guernica* de Picasso se tornou um dos símbolos mais fortes desta politização da arte. Da mesma forma, a guerra, que para os futuristas é bela “porque cria novas arquiteturas, como a dos grandes tanques, dos esquadrões aéreos em formação geométrica, das espirais de fumaça pairando sobre

¹⁸¹ APEL, Dora. *op. cit.*, p. 51.

¹⁸² HÜPPAUF, Bernd. *op. cit.*, pp. 64-65.

¹⁸³ Para todo o parágrafo, ver, *Idem, ibidem*.

aldeias incendiadas, e muitas outras”¹⁸⁴ segundo Marinetti, é totalmente outra para Capa e Chim¹⁸⁵.

Predominam nas fotografias que Chim e Capa – e também Taro – fizeram durante a guerra espanhola este humanismo, que busca singularizar indivíduos e faz uma contraposição destes homens e mulheres à sociedade estruturada em massas e apologética da técnica¹⁸⁶. As imagens do miliciano que cai e da mãe de Estremadura são duas fotografias em que o comprometimento moral transformado em perspectiva estética, como descrito por Hüppauf, está presente. Ao mesmo tempo em que nelas o inimigo invisível é capaz da mais bárbara destruição, é também dado um rosto para a guerra, é engendradora uma síntese eloqüente do evento, por vezes a partir de elementos que não são tradicionalmente associados ao evento guerra, que estão longe dos armamentos e dos combates.

Na fotografia de Capa, um único miliciano é retirado de uma enorme quantidade de homens e maquinários que compõem o evento, e sozinho – sem explosões, armas, generais, etc. – protagoniza o instantâneo que o alça a símbolo da luta republicana. O mesmo enfoque é mantido em toda a série de imagens feita na ocasião, como pode ser visto na **Imagem 2.3**, que reproduz a reportagem publicada na *Vu*. Além do miliciano caindo e uma outra imagem semelhante, a página oposta conta a história dos civis que foram obrigados a fugir da região. Não são cenas abertas, de multidão, mas retratos próximos de mulheres e crianças. Ele personalizou, deste modo, em indivíduos concretos a tragédia dos refugiados. Como observou Teresa Ferré, este olhar que elege indivíduos dentro da multidão, e que assim a humaniza, estaria presente durante todo o trabalho de Capa na Espanha. Mais ainda, esta opção estética se concretizaria em sua famosa frase

¹⁸⁴ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In BENJAMIN, Walter. *op. cit.*, p. 196.

¹⁸⁵ SCHABER, Irme. *op. cit.*, p. 206.

¹⁸⁶ A biógrafa de Taro, Irme Schaber, fala ainda sobre este olhar que singulariza indivíduos, no trabalho específico desta fotógrafa – que parece encontrar eco também nas fotografias de Capa e Chim: “Les photos de Gerda Taro, depuis celles du début, à Barcelone, jusqu’aux documents sur les combats de Brunete, témoignent de son effort pour montrer l’individu au sein de la masse et pour briser l’anonymat du nombre par le portrait d’individus isolés – cela vaut également pour les morts. Il répugnait à Taro d’accepter l’absurdité engendrée par les tapis de bombes de la machine de guerre moderne”. SCHABER, Irme. *op. cit.*, pp. 206, 239.

afirmando que se uma fotografia não estivesse boa o suficiente, seria devido ao fotógrafo não estar perto o suficiente¹⁸⁷.

Também a imagem de Chim faz esta eleição de uma personagem dentro da multidão. Certamente o reenquadre potencializou isto, mas mesmo o quadro original da fotografia estava centrado na mãe que amamenta seu bebê ao redor de tantas outras pessoas. Assim como a reportagem que Cartier-Bresson viria a realizar para a *Regards* em 1937 sobre a coroação de George VI, comentada no Capítulo 1, na série de Chim da qual faz parte a imagem da mãe, apenas os ouvintes da assembléia são fotografados, e não as pessoas que discursam. Apesar de ser um evento de multidão, a opção do fotógrafo de destacar e singularizar indivíduos dentro desta multidão, em especial a mãe que amamenta, ganhou eco no trabalho de edição da reportagem na *Regards*, que montou um conjunto de três imagens que operam esta aproximação: uma vista mais afastada, maior, abaixo, em que a mãe com a criança aparecem em primeiro plano; a fotografia original da mãe, que se sobrepõe ao canto superior direito da imagem anterior, fazendo ligação com a terceira; um close no rosto de uma senhora e dois homens, que aparecem à esquerda da mãe com a criança na imagem mais aberta, mas que aqui estão destacados, com o fundo recortado.

Este olhar que singulariza indivíduos na multidão se tornou uma estética privilegiada pela esquerda anti-fascista. Pode-se perceber assim que não apenas os temas retratados por Capa e Chim na Espanha em guerra espelhavam um posicionamento político, mas também a linguagem fotográfica que eles adotaram reflete uma cultura política que naquele momento estava inter-relacionada à uma cultura visual.

A estética fotográfica engendrada neste momento por fotógrafos como Capa e Chim, que priorizaram o indivíduo, tomou claro partido dentro da troca de acusações

¹⁸⁷ Curadora do Arxiu Nacional de Catalunya, Teresa Ferré afirma que “Robert Capa fugí de les típiques imatges de massa dels anys 30: ell és qui reclama proximitat amb allò que es retrata perquè una fotografia sigui bona. (...) Per tant, a diferència d’altres imatges frontereres, com algunes d’Auguste Chauvin, o Manuel Moros, Capa mostrarà la multitud, però no la massa amorfa, anònima i llunyana. I, enmig d’aquesta multitud, escollirà algunes persones per retratar-les individualment o amb la família, marcant així la personalització, reivindicant l’individu que està patint, i apropant la tragèdia al receptor de la imatge, que es pot identificar amb el retratat”. FERRÉ, Teresa. *Robert Capa, Mirant l’exili Republicà de 1939*. In <http://maletamexicana.mnac.cat/>, p. 168. Último acesso em 13/11/2012.

entre o que Tucholsky chamou mais acima de uma posição “patriota”, que seria mesmo oposta à de um ser humano, e a que Jünger chamou, igualmente de modo pejorativo, de posição “humanista”, no sentido de fraca e traidora dos valores da pátria mãe. Assim como o livro e o museu de Friedrich foram uma tentativa de denúncia das barbaridades da guerra, também as fotografias dos futuros fundadores da Magnum traziam essa idéia de luta em nome da humanidade, e assim também humanistas.

O termo *fotografia humanista*, no entre-guerras, estava proximamente ligado à produção de fotógrafos apoiadores da Frente Popular, que partilhavam muitos dos ideais de esquerda de Friedrich. Há no entanto uma cesura quando este mesmo termo ganha força e amplia-se após a Segunda Guerra Mundial, batizando uma vertente de expressão dentro da fotografia francesa do pós-guerra. Em um momento posterior ao *tempo de guerra* vivido até 1945 na Europa, esta vertente sinaliza para um período menos combativo, onde o ímpeto de denúncia contra as ameaças à humanidade já deu lugar a um momento outro de busca de união e reconstrução. Assim, segundo uma de suas mais reconhecidas teorizadoras, Marie de Thézy, a fotografia humanista francesa teria uma intenção principal, a de “descobrir, revelar a beleza escondida do mundo que nos circunda, a bondade inerente à todos os seres humanos, a beleza da realidade”¹⁸⁸.

Fazem parte desta vertente fotógrafos franceses ou atuando na França entre a década de 1930 e 1960, como Izis, Robert Doisneau, Willy Ronis, Édouard Boubat ou Brassai. Uma vez que alguns destes fotógrafos ditos humanistas também fizeram parte,

¹⁸⁸ A citação completa de Thézy é a seguinte: “Marquée de réalisme poétique, la photographie humaniste est, entre 1930 et 1960, un grand moment de la photographie française. Après avoir connu, dans les années vingt, une seconde naissance, une quête aventureuse, elle s’est tournée vers l’homme. Faite par lui et pour lui, elle a renoué avec l’art traditionnel, accessible à tous. Elle en a retrouvé l’intention profonde : découvrir, révéler la beauté cachée du monde qui nous entoure, la bonté inhérente à toute personne humaine, la poésie de la réalité. En même temps s’offre à elle, massivement, dans la presse et l’édition, un moyen nouveau de communication, un support au témoignage, un marché qui fait naître une profession. Pendant quelque trente ans, le photographe humaniste a pu tout à la fois exprimer le meilleur de lui-même, gagner sa vie et plaire à un public qui aime ses images faites pour lui, avec lui. Répondant indifféremment à son inspiration, au jeu des circonstances, à la commande, il photographie ses semblables. Ce faisant, il révèle cette fraternité qu’avec ses contemporains il rêve d’instaurer à l’échelle du monde. Alors se rencontrent les photographes et ceux qui les soutiennent, les publient, les font vivre, tous ceux qui aspirent à voir reconnue la « Famille de l’homme ».” THÉZY, Marie de. *La Photographie Humaniste, 1930-1960. Histoire d’un mouvement en France*. Paris: Contrejour, 1992, p. 71.

antes da Segunda Guerra, da AEAR¹⁸⁹ juntamente com Cartier-Bresson, Capa e Chim, estes futuros fundadores da Magnum têm também uma ligação com as origens da vertente. No entanto, há uma diferença significativa entre as demandas da AEAR, e a definição da fotografia humanista como é formulada por Thézy, por exemplo. Nomeadamente, há o deslocamento da questão política. Assim, é no final da Segunda Guerra Mundial, com a abertura dos campos de concentração, como se verá no Capítulo seguinte, que se opera este deslocamento. Durante o tempo de guerra vivido entre a década de 1930 e 1945 a produção daqueles três fotógrafos quase não aparece associada à fotografia dita humanista¹⁹⁰ – muito embora Cartier-Bresson seja frequentemente citado quando a crítica procura caracterizar as intencionalidades do estilo¹⁹¹. Não obstante, após sua fundação, a Magnum é ressaltada como uma das agências que responderam à forte demanda deste tipo de imagens no pós-guerra, auxiliando na exportação para os EUA e o mundo ocidental de uma imagem poética da França, onde uma identidade cultural e social seria afirmada por meio de imagens emblemáticas com temática humanista, segundo Laure Beaumont-Maillet e Françoise Denoyelle¹⁹². Tal temática englobaria os trabalhadores anônimos, como os carteiros, o policial, etc., assim como uma Paris pitoresca, com o Sena, os namorados, as ruas e seus populares, e as crianças¹⁹³.

¹⁸⁹ Ver Capítulo 1, parte IV. Alguns dos principais fotógrafos que transitaram pelos dois grupos são Pierre Boucher, André Kertész, Willy Ronis, Pierre Verger, René Zuber.

¹⁹⁰ Thézy e Beaumont-Maillet e Denoyelle não chegam a elencar Capa e Chim entre os principais fotógrafos humanistas do pós-guerra. Fazem parte deste rol apenas Cartier-Bresson, e, entre outros, Ilse Bing, Edouard Boubat, Marcel Bovis, Brassai, Yvonne Chevalier, Robert Doisneau, Roger Doloy, Emeric Feher, Edith Gerin, Izis, François Kollar, Germaine Krull, Jean Michaud, Janine Niepce, Willy Ronis, Emmanuel Sougez, André Vigneau e Sabine Weiss. Ver BEAUMONT-MAILLET, Laure, DENOYELLE, Françoise (eds). *op. cit.*, pp. 153-162; THÉZY, Marie de. *op. cit.*, pp. 225-234.

¹⁹¹ Peter Hamilton descreve o estilo partindo das palavras de Cartier-Bresson: “In 1951, Cartier-Bresson told a journalist that the most important subject for him and his colleagues ‘is mankind; man and his life, so brief, so frail, so threatened’”. HAMILTON, Peter. *Representing the social: France and frenchness in post-war humanist photography*. In HALL, Stuart (ed). **Representation. Cultural representations and signifying practices**. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, 2007, p. 103. Também Robert Hood, a propósito desta conceitualização, cita o fotógrafo, para quem “The pictures of a photographer should be a comment. To make a comment you must know where you stand in relation to other human beings. You must have a set of references, a humanism”. HOOD, Robert E. *12 At War, Great photographers under fire*. New York: G. P. Putnam’s Sons, 1967, p. 142.

¹⁹² BEAUMONT-MAILLET, Laure, DENOYELLE, Françoise (eds). *op. cit.*, p. 38.

¹⁹³ *Idem, ibidem*; SMITH, Douglas. *Funny Face Humanism in Post-War French Photography and Philosophy*. French Cultural Studies 2005; 16; 41.

A partir de 1946, muitos dos fotógrafos associados à esta vertente são contratados pelo Commissariado geral de turismo, e pelo setor de Documentação francês. Estes órgãos incitaram também a vinda de fotógrafos estrangeiros para trabalhar no país. Há nos arquivos de “propaganda visual” daquele Commissariado diretrizes específicas sobre o que deveria ser fotografado. O Estado francês buscava encorajar fotografias de exportação que fossem “vivantes, gaies, animées, contrastées, caractéristiques de la France et de ses richesses infinies, mais aussi de son équipement touristique”¹⁹⁴, da mesma forma que os incentivava a mostrar as mesmas características e dar visibilidade aos mesmos valores: “l’authenticité des milieux modestes, le pittoresque d’un mode de vie populaire, une « douceur de vivre » représentée par les bistrotts, les quais, la flânerie, le pêche et la pétanque, en contradiction avec le nouveau rythme proposé, et imposé, par la modernité”¹⁹⁵.

Ao fim da Segunda Guerra Mundial, a França precisou, assim como outros países beligerantes, se voltar para sua reconstrução interna. No entanto, de forma singular entre seus vizinhos, sua reconstrução não era apenas material. Segundo Susan Suleiman, o país precisava explicar quatro anos de colaboração com os ocupantes alemães, ao mesmo tempo em que tomava lugar na mesa de negociação como um dos países vencedores. Ainda além, a autora coloca a dúvida de como a França poderia reivindicar uma herança republicana após quatro anos do autoritário governo de Vichy¹⁹⁶. A fotografia dita humanista foi, assim, parte importante da criação de um imaginário nacional no pós-guerra, internamente, bem como no exterior. Deste modo, é significativa a presença

¹⁹⁴ [“Vivas, alegres, animadas, contrastadas, características da França e de suas riquezas infinitas, mas também de seu equipamento turístico”]

¹⁹⁵ Para todo o parágrafo, BEAUMONT-MAILLET, Laure, DENOYELLE, Françoise (eds). *La Photographie Humaniste, 1945-1968 Autour d’Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis...*. Éditions de la BNF, 2006, p. 28. [“A autenticidade dos meios modestos, o pitoresco de um modo de vida popular, uma ‘doce vida’ representada pelos bistrôs, os cais, a *flânerie*, a pesca e a bocha, em oposição ao novo ritmo proposto, e imposto, pela modernidade”]. Segundo estes autores, “Les photographes humanistes concourent largement à l’élaboration d’une imagerie nationale. La plupart travaillent sous contrats pour le Commissariat général au tourisme et pour la Documentation française, ce qui infléchit bien évidemment leur production. Ils construisent le vocabulaire iconographique qui, pour la France de l’époque, mais aussi pour l’étranger, définit les qualités propres à Paris, aux Parisiens et aux Français, un ensemble de signes et d’archétypes, voire de lieux comuns, qui contribuent à forger l’image de la France d’après-guerre”. BEAUMONT-MAILLET, Laure, DENOYELLE, Françoise (eds). *op. cit.*, p. 13.

¹⁹⁶ SULEIMAN, Susan R. *Crises of Memory and the Second World War*. Cambridge: Harvard University Press, 2006, p. 14.

novamente de crianças nas fotografias humanistas francesas, que, como nos tempos da Frente Popular, é um *topos* visual do período. No entanto, neste momento elas não estão mais nos ombros de seus pais, mas fazem parte deste imaginário francês, ou mais especificamente parisiense. Elas são fotografadas próximas à torre Eiffel, levando a famosa baguete para casa [Img. 2.48], ou ainda o vinho [2.49], invariavelmente alegres, apesar de muitas vezes inegavelmente pobres. São portanto um símbolo forte de reconstrução. Como se vê nestas duas imagens, os temas frequentemente se repetem, e é assim possível entrever as diretrizes do Comissariado relatadas acima.

Este humanismo do pós-guerra logrou auxiliar em uma unidade social francesa, que estava em plena reconstrução. Tal unidade, no entanto, foi estabelecida mais em terreno sentimental do que ideológico ou político¹⁹⁷, na medida em que as fotografias ditas humanistas neste período se focaram especialmente em temas considerados universais, como a família, a comunidade, o amor, a infância, e se voltaram não para a *classe trabalhadora*, como havia acontecido durante a Frente Popular, mas sim na mais abrangente *classe popular*. Apenas dentro do Partido Comunista Francês a noção de humanismo possuía uma forte conotação ideológica¹⁹⁸, herdada da cultura política de esquerda do pós-Primeira Guerra Mundial – da qual fez parte Friedrich na Alemanha, e Capa e Chim na França.

Antes de se tornar uma forma de publicizar um modo de vida, portanto, algumas das características estéticas e temáticas desta fotografia que foi chamada de humanista no pós-guerra remetem a um momento anterior. É possível associá-las com o editorial da *Regards* reproduzido no Capítulo anterior, em que é defendida a publicação de fotografias de pessoas comuns, entre eles “des paysans qui produisent le blé et le vin”. É possível também associá-las à nova estética adotada por Chim e Capa enquanto trabalhavam para a revista, durante a década de 1930, que valorizava não apenas o indivíduo, mas também o indivíduo comum, dentro de seu cotidiano. Deste modo, é

¹⁹⁷ Dominique Borne afirma que esta unidade era baseada em um “general humanism, the desire for a society more just and fraternal, consensus on the role of the state, but absence of a more precise vision of the society to be reconstructed”. BORNE, Dominique. *Histoire de la Société Française Depuis 1945*. Paris: Armand Colin, 1992, p. 22.

¹⁹⁸ HAMILTON, Peter. *op. cit.* In HALL, Stuart (ed). *op. cit.*, pp. 93-94.

significativa a afirmação que Tom Beck faz, em uma breve biografia de Chim: segundo ele, a “*Regards* gave birth to humanist photography in France, and Chim deserves significant credit for the magazine’s photographic accomplishments”¹⁹⁹. A revista, e o fotógrafo, estariam assim situados em um momento ímpar, de transformação, entre a fotografia humanista francesa do pós-guerra, uma estética e um vocabulário imagético que formariam uma grande tradição dentro da cultura visual contemporânea, e a disputa política das décadas de 1920 e 1930 entre patriotas e humanistas, que, como foi visto, também estavam muito próximos de uma divisão entre nacionalistas e pacifistas, e entre direita e esquerda.

IV.

A entrada da técnica não apenas nos modos de guerrear, mas nos mais diversos aspectos da vida traria, para Benjamin, conseqüências para a relação dos homens com a realidade e com a história. Segundo ele, “Deve-se fundar o conceito de progresso na idéia da catástrofe. Que tudo ‘continue assim’, isto é a catástrofe. Ela não é o sempre iminente, mas sim o sempre dado”²⁰⁰. Ou seja, a apologia ao progresso e à técnica, manifestada em uma aceleração do tempo, teria relação com a catástrofe à qual os homens estavam ligados: vivia-se a catástrofe pois não se tinha mais a possibilidade de a cada dia acordar no mesmo mundo em que se tinha ido dormir; com a perda da experiência o passado havia se tornado apenas um fardo a ser carregado²⁰¹.

Esta aceleração do tempo pautado pela técnica teve seu impacto na cultura visual, que na Alemanha do entre-guerras vivia o *boom* das revistas ilustradas, e portanto de uma circulação até então inédita de fotografias documentais. Em 1931, Jünger publicou *On Danger*, onde ele reconheceu este novo papel da imagem fotográfica:

Beyond all this the wonder of our world, at once sober and dangerous, is the registration of the moment in which the danger transpires – a registration that is

¹⁹⁹ BECK, Tom. *op. cit.*, s/p. [“A fotografia humanista na França nasceu na *Regards*, e Chim merece um crédito significante pelas realizações fotográficas da revista”]

²⁰⁰ BENJAMIN, Walter. *Parque central in Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1997, p. 174.

²⁰¹ Ver BENJAMIN, Walter. *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov e Experiência e Pobreza*. In *Obras Escolhidas I*, pp. 197-221.

moreover accomplished whenever it does not capture human consciousness immediately, by means of machines. One needs no prophetic talent to predict that soon any given event will be there to see or to hear in any given place. Already today there is hardly an event of human significance toward which the artificial eye of civilization, the photographic lens, is not directed. The result is often pictures of demoniacal precision through which humanity's new relation to danger becomes visible in an exceptional fashion. One has to recognize that it is a question here much less of the peculiarity of new tools than of a new style that makes use of technological tools.²⁰²

A supremacia da imagem técnica, portanto, indicaria uma mudança de compreensão do mundo, como os homens se vêem e se representam, um “novo estilo”, e estaria interligada à aceleração do tempo e à relação da sociedade ocidental com o que Jünger chama de perigo – que Benjamin chamou de catástrofe.

A imagem técnica se impunha à cultura visual neste tempo de guerra, e, de formas diferentes, foi objeto de reflexão durante a República de Weimar na Alemanha. Siegfried Krakauer, jornalista e crítico alemão, colega de Benjamin no periódico *Frankfurter Zeitung*, publicou, na edição de 28 de outubro de 1927 deste jornal, o artigo *A Fotografia*, onde refletiu sobre a onipresença das lentes das câmeras e da imagem fotográfica. Segundo ele, a abundância de imagens nos meios de comunicação teria uma ação direta no intelecto humano, na experiência, e portanto na memória, afetando o modo com que o mundo pode ser conhecido.

A intenção das revistas ilustradas é reproduzir completamente o mundo acessível ao aparelho fotográfico; registram espacialmente o clichê das pessoas, situações e acontecimentos em todas as perspectivas possíveis. (...) Nunca houve uma época tão bem informada sobre si mesma, se ser bem informado significa possuir uma imagem das coisas iguais a elas no sentido fotográfico. (...) Nas revistas ilustradas

²⁰² JÜNGER, Ernst. *On Danger*. *New German Critique*, nº59, (spring – summer, 1993) pp. 27-32, p. 31. [“Além disso tudo, a maravilha de nosso mundo, ao mesmo tempo sóbrio e perigoso, é o registro do momento no qual o perigo transpira – um registro que é além do mais realizado sempre que ele não captura imediatamente a consciência humana, por meio de máquinas. Não é necessário talento profético para predizer que logo qualquer evento estará disponível para ser visto ou ouvido em qualquer lugar. Já hoje não existe quase nenhum evento humanamente significativo para o qual o olho artificial da civilização, a lente fotográfica, não é direcionado. O resultado frequentemente são imagens de precisão demoníaca para as quais as novas relações da humanidade com o perigo se tornam visíveis de modo excepcional. Deve-se reconhecer que esta é uma questão muito menos de novos instrumentos do que de um novo estilo que usa instrumentos tecnológicos”]

o público vê o mundo que as revistas impedem realmente de perceber. O contínuo espacial segundo a perspectiva da câmera fotográfica recobre o fenômeno espacial do objeto conhecido, e sua semelhança desfigura os contornos de sua “história”. Nunca uma época foi tão pouco informada sobre si mesma. (...) Nas revistas ilustradas, o mundo torna-se o presente fotografável e o presente fotografado torna-se inteiramente eternizado. Parece ter extirpado a morte, mas na realidade a fotografia a abandonou.²⁰³

Krakauer sinalizava, deste modo, para uma transformação fundamental: as coisas e eventos deste mundo em tempo de guerra só existiriam se fotografados. Não existiria então uma experiência legítima do mundo, apenas uma contestável informação sobre os eventos do presente.

Jünger havia afirmado no trecho citado acima de *On Danger* que no futuro próximo os eventos estariam à disposição de qualquer um em qualquer lugar no momento em que aconteciam, sendo captados de forma inumana por máquinas. Em seu *On Pain*, em que ele examina o papel da tecnologia na capacidade humana de experimentar a dor, de 1934, ele vai mais além, se aproximando de Krakauer, e afirma que os próprios eventos apenas poderão existir se registrados e transmitidos:

Today wherever an event takes place it is surrounded by a circle of lenses and microphones and lit up by the flaming explosions of flashbulbs. In many cases, the event itself is completely subordinated to its “transmission”; to great degree, it has been turned into an object. Thus we have already experienced political trials, parliamentary meetings, and contests whose whole purpose is to be the object of a planetary broadcast. The event is bound neither to its particular space nor to its particular time, since it can be mirrored anywhere and repeated any number of times. These are signs that point to a great distance.²⁰⁴

²⁰³ KRAKAUER, Siegfried. *A fotografia*. In KRAKAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 75.

²⁰⁴ *Apud* CADAVA, Eduardo. *Words of Light: Theses on the photography of history*. Princeton: Princeton University Press, 1997, p. xxii. [“Hoje onde quer que um evento ocorra ele é cercado por lentes e microfones e iluminado por explosões de lâmpadas de flash. Em muitos casos, o próprio evento é completamente subordinado à sua ‘transmissão’; em grande grau, ele foi transformado em um objeto. Assim nós já vivenciamos julgamentos políticos, reuniões parlamentares, e concursos cujo único propósito é ser o objeto de uma transmissão planetária. O evento não é sujeito ao seu espaço particular nem a seu tempo particular, uma vez que pode ser espelhado em qualquer lugar, e repetido inúmeras vezes. Estes são sinais que apontam para uma grande distância”]

A partir do início do século XX, segundo o autor, a sociedade de massas existiria por meio da reprodutibilidade técnica, já que cada um de seus eventos estaria em todos os lugares e portanto em nenhum. Seu lado mais obscuro seria a guerra, uma vez que suprimido o âmbito do indivíduo, a máquina militar se torna mais letal, como havia mostrado o ataque a civis e o uso do gás durante a Primeira Guerra Mundial. Deste modo, o já mencionado conceito de Jünger da mobilização total se tornaria útil na compreensão desta sociedade²⁰⁵. Esta mobilização, nascida na Primeira Guerra, e como que antevendo o ápice que alcançaria durante a Segunda Guerra Mundial, só seria possível através da reprodutibilidade técnica, pois é por meio do desejo dos meios de comunicação pela captação e transmissão de imagens quase que simultaneamente ao evento, que se cria a ilusão de que o mundo é abrangível e cognoscível todo o tempo²⁰⁶.

Jünger, Krakauer e Benjamin, de modos um pouco diferentes, investigaram os processos pelos quais o mundo em que viviam mudava, como os acontecimentos se davam cada vez mais próximos uns dos outros e cada vez mais definitivos, como a percepção do tempo se acelerava, e como os modos de ver este mundo também estavam se acelerando, deixando para trás a possibilidade de experiência do homem e pautando a temporalidade no instante. Benjamin deixou isto claro quando, em 1931, com o auxílio de Krakauer, definiu esta temporalidade que tem mais afinidade com a fotografia do que com a pintura, comparando-as:

O próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele; durante a longa duração da pose, eles por assim dizer cresciam dentro da imagem, diferentemente do instantâneo, correspondente àquele mundo transformado no qual, como observou com razão Krakauer, a questão de saber “se um esportista ficará tão célebre que os fotógrafos das revistas ilustradas queiram

²⁰⁵ Jünger afirma que “Assim como toda vida, ao nascer, já traz consigo o germen de sua morte, também o surgimento das grandes massas encerra em si uma democracia da morte. A época do tiro mirado, com efeito, já ficou para trás. O chefe de esquadra que, altas horas da noite, dá a ordem de ataque de bombas não conhece mais diferença alguma entre combatentes e não combatentes, e a nuvem de gás letal avança como um elemento natural sobre tudo que é vivo. A possibilidade de tais ameaças, porém, não pressupõe uma mobilização, nem parcial, nem geral, mas *total*, que se estende ela mesma até a criança de berço, a qual está ameaçada como todo mundo, aliás, ainda mais fortemente”. JÜNGER, Ernst. *op. cit.*, p. 198.

²⁰⁶ Ver CADAVA, Eduardo. *op. cit.*, pp. 68-75.

retratá-lo” vai ser decidida na mesma fração de segundo em que a foto está sendo tirada.²⁰⁷

Já durante a década de 1930, portanto, estes três escritores, cada um partindo de uma posição política e cada um a seu modo, relacionaram a própria existência de um evento a seu registro e transmissão. Com esta nova posição da fotografia documental ganha a partir da grande circulação das revistas ilustradas, ao mesmo tempo em que o repórter fotográfico, como se verá, começava a ganhar seu status de autor, a imagem por ele produzida começava a ter um impacto significativo na construção da história, e da memória. Volta-se assim à questão da fotografia ícone. De acordo com a definição dada por Lucaites e Hariman, citada no início deste Capítulo, este tipo de imagem condensaria significados que representariam o evento fotografado. No entanto, a fotografia também participa na condição mesma de existência do evento. Nas palavras de Michel Frizot, ela *fabrica a história*²⁰⁸. A sucessão de fotografias, dia após dia, iria assim compor um vocabulário, que por sua vez elaboraria um imaginário fotográfico da realidade, uma mediação para o conhecimento do mundo. Destas fotografias publicadas na imprensa ilustrada, por sua estética, se retirariam novas formas simbólicas, modos de codificar, e portanto representar, as ações humanas²⁰⁹.

A partir deste papel que a imagem técnica ganhou nos anos da guerra na Espanha, é possível pensar que fotografias ícones como a que Capa fez do miliciano caindo, e a que Chim fez da mãe de Estremadura, também participam de um processo de engendramento de uma memória. O papel de testemunhas privilegiadas que valeram aos repórteres fotográficos a condição de autores de suas histórias, também lhes valeram a

²⁰⁷ BENJAMIN, Walter. *A Pequena História da Fotografia in op. cit.* (1996), p.96.

²⁰⁸ FRIZOT, Michel. *Faire face, faire signe. La photographie, sa part d'histoire.* In AMELINE, Jean-Paul (ed). *Face à l'histoire 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique.* Paris: Flammarion/Centre Georges-Pompidou, 1996, p. 51.

²⁰⁹ Nas palavras de Frizot, “Entre ces deux pôles approximatifs 1930/1970, la photographie a joué le rôle d'un nouveau texte pour alimenter l'imaginaire de l'histoire, comme si les photographies vues jour après jour s'alignaient en autant de mots, s'organisaient comme vocabulaire et syntaxe. Et c'est à partir de ce texte invisible dans sa globalité, sans récolement possible, mais survolé par tout un chacun – y compris par les artistes – que s'élabore un imaginaire *photographique* de l'histoire. Les photographies – pour la plupart appréhendées telles qu'imprimées dans les médias – sont de nouveaux objets à partir desquels éclosent de nouvelles perceptions, de nouveaux codes d'arrangement syntaxique, de nouveaux discours – et d'où s'extraient de nouveaux signes, des formes symboliques qui renvoient à quelque action, état, geste, douleur...”. FRIZOT, Michel. *op. cit.* In AMELINE, Jean-Paul (ed). *op. cit.*, p. 54.

condição de historiadores do presente. Da mesma forma, como imagens ícones, estas fotografias também estabeleceram novas formas de codificação visual que impactaram os padrões de representação da fotografia documental.

I.

Robert Capa chegou na Espanha em agosto de 1936 como enviado especial da revista *Vu*, junto com Gerda Taro. Eles tinham na época outras coisas em comum, além do relacionamento que viviam. Ambos eram de ascendência judaica, emigrantes fugidos de regimes fascistas – ele da Hungria, ela da Alemanha – e iniciando suas carreiras de fotógrafos como pessoas que iniciavam suas vidas: com novos nomes. Em uma carta para sua mãe datada de 7 de abril de 1936, o até então Endre Friedmann anuncia que adotou um pseudônimo: “I am working under a new name. I am being called Robert Capa. One could nearly say that it is a rebirth, but this time it didn’t cause anyone pain”²¹⁰. No mesmo momento, Gerta Pohorylle também passou a se chamar Gerda Taro. É seguro afirmar que Taro desempenhou um papel fundamental na transformação de Friedmann em Capa. Ela foi responsável por melhorar a aparência do então aspirante a repórter fotográfico, o aconselhando a comprar novas roupas e cortar o cabelo, ainda que eles não tivessem muito dinheiro. Ela também teve papel fundamental na criação de Robert Capa, que, mais do que um pseudônimo, era um elaborado personagem: um fotógrafo norte-americano famoso, cujas fotografias Taro oferecia às agências pelo triplo do preço que elas pagariam por fotografias de Friedmann²¹¹. Assim, Friedmann e Capa conviveram por algum tempo. No entanto, ao trabalhar em uma matéria que ele fotografou no dia 30 de junho e que foi publicada dia 8 de julho de 1936 – portanto poucos dias antes do início da guerra na Espanha – Capa foi reconhecido como Friedmann. Este foi então definitivamente substituído por aquele²¹².

Capa e Taro cobriram – por meio de idas e vindas freqüentes entre Paris e Espanha – a guerra civil durante praticamente um ano, de agosto de 1936 a julho de 1937.

²¹⁰ *Apud* LEBRUN, Bernard, LEFEBVRE, Michel. *op. cit.*, p. 74. [Estou trabalhando sob um novo nome. Estou me chamando Robert Capa. Poderia se dizer que é quase um renascimento, mas desta vez não causou dor a ninguém]

²¹¹ Em uma entrevista concedida em 1947, Capa falou sobre sua mudança de nome, sem mencionar Taro. Sobre este nome, ele falou: “So I was figuring on a new one ... Robert would sound very American because that was how somebody had to sound. Capa sounded American and it’s easy to pronounce. So Bob Capa sounds like a good name. And then I invented that Bob Capa was a famous American photographer who came over to Europe and did not want to bore the French editors because they didn’t pay enough ... So I just moved in with my Leica, took some pictures and wrote Bob Capa on it which sold for double prices”. *Apud* KERSHAW, Alex. *Blood and Champagne, The life and times of Robert Capa*. London: Macmillian, 2003, p. 29.

²¹² Ver Schaber, Irme. *op. cit.*, pp. 137-138; WHELAN, Richard. *¡Esto...*, pp. 40-42.

Em 26 de julho, Taro foi morta perto de Brunete por um tanque desgovernado, quando voltava de fotografar a dura batalha que teve lugar nas proximidades daquela cidade. Assim como aconteceu com Chim, neste primeiro ano da guerra Capa e Taro também presenciaram uma progressiva diminuição do entusiasmo republicano, que em um primeiro momento se animou com as possibilidades revolucionárias das Frentes Populares francesa e espanhola. Este entusiasmo, com o correr do tempo, passou a dar lugar a uma desilusão frente à falta de apoio internacional e insistência na política de não-intervenção; à desunião das esquerdas e a força cada vez maior do comunismo stalinista dentro da República, que passou a perseguir facções socialistas e anarquistas como o POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista), culminando com o que ficou conhecido como os “acontecimentos de maio” de 1937 em Barcelona, quando o governo republicano passou abertamente a atacar anarquistas e socialistas²¹³; além do cruel avanço das tropas franquistas auxiliadas pelo fascismo internacional. Eles testemunharam os revezes políticos e o sofrimento da população espanhola, e assim esta desilusão com o recrudescimento da guerra ficou também visível em suas imagens.

Falando sobre Gerda Taro, sua biógrafa Irme Schaber relaciona a transformação pessoal da fotógrafa com a transformação da temática de suas fotografias. Segundo ela, é visível em suas imagens uma mudança significativa de olhar, quando, depois de alguns meses, desaparecem o otimismo e o entusiasmo revolucionários. Assim, segundo a autora, as poses sorridentes e tranqüilas, certas da vitória, são substituídas por imagens de feridos, de destruição, de combate e angústia – se aproximando da frente de combate, ao mesmo tempo que da necessidade de sobreviver, do cuidado com os feridos²¹⁴.

²¹³ A dura perseguição ao POUM foi denominada de um dos “efeitos colaterais” da ajuda stalinista à República no livro de memórias de George Orwell, que lutou com o grupo. Seu líder, Andrés Nin foi assassinado pelos stalinistas em junho de 1937 (ORWELL, George. *op. cit.*, pp. 146-222). Em abril daquele ano o assassinato de José Robles Pazos, ao que tudo indica pelos stalinistas, causou o rompimento entre Ernst Hemingway e John Dos Passos (PRESTON, Paul. *op. cit.*, pp. 62-92). Já em março daquele ano as notícias sobre prisões e perseguições de membros e simpatizantes de grupos socialistas e anarquistas já tinha chegado em Paris. Segundo Schaber, os amigos de Taro Werner Thalheim, Erwin Ackerknecht e Boris Goldenberg, preocupados com sua segurança, estiveram com ela em Paris para tentar dissuadi-la de voltar para a Espanha, onde seu círculo de amizades com socialistas que eram vistos agora como “parasitas trotskistas” poderia coloca-la em perigo. O fato de Capa e Taro estarem naquele momento trabalhando para o jornal comunista *Ce Soir* sem dúvida ajudou tanto no trabalho quanto na segurança deles na Espanha (SCHABER, Irme. *op. cit.*, p. 201).

²¹⁴ *Idem*, p. 200.

Como a autora coloca, é perceptível um grande contraste entre as primeiras fotografias de Taro na Espanha, que trazem os sorrisos dos jovens em Barcelona – como as **Imagens 3.1 e 3.2** em que os jovens e as moças em trajes milicianos conversam alegre e despreocupadamente – e as de alguns meses mais tarde, quando por exemplo a fotógrafa retratou por diversos ângulos os horrores de um bombardeio em Valência, ocorrido em maio de 1937. Estas fotografias mostram as pessoas que se amontoavam em frente ao portão do necrotério em busca de seus parentes **[Img. 3.3]**; enquadramentos fechados nos corpos ensangüentados das vítimas no necrotério, que se tornou pequeno para acolher a todos, sendo necessário também dispor os corpos em lugares improvisados e no chão **[Img. 3.4]**; os sobreviventes feridos no hospital **[Img. 3.5]**; e a destruição causada na cidade.

Da mesma forma, ao comentar algumas das primeiras imagens que ele fez ao chegar em Barcelona, de soldados que partiam para a frente de batalha em agosto de 1936 **[Imgs. 3.6 e 3.7]**, Robert Capa escreveu em seu livro *Death in the Making*, publicado em 1938, que o entusiasmo que aqueles soldados mostravam não duraria muito tempo **[Img. 3.8]**. O texto diz:

At the station the troop trains were ready to leave. The front in Spain's military rebellion, became a civil war, had receded. The enemy, beaten through Catalonia, was off toward Aragon. There were songs, much laughter, clenched fists, and the old farewells. For they did not know that this was now a *war*. They could not have known what was in store for them. They could not have known that behind a military rebellion, great Powers had aligned themselves.²¹⁵

A frase de Capa deixa clara uma cesura no processo do conflito. As expectativas revolucionárias deram lugar a uma *guerra*, como o próprio autor sublinhou. Assim como as fotografias de Taro mostram uma perda da ingenuidade quanto aos perigos que o conflito envolvia, a morte da fotógrafa também trouxe para a vida pessoal de Capa esta

²¹⁵ CAPA, Robert. *Death in the Making*. New York: Covici-Friede Publishers, 1938, s/p. [“Na estação os trens que levariam as tropas estavam prontos para partir. A frente de batalha da rebelião espanhola, que se tornou guerra civil, havia recuado. O inimigo, vencido através da Catalunha, estava se dirigindo para Aragão. Havia músicas, muitas risadas, punhos erguidos, e as velhas despedidas. Pois eles não sabiam que esta era agora uma *guerra*. Eles não poderiam saber o que o futuro lhes reservava. Eles não poderiam saber que, por trás de uma rebelião militar, grandes Poderes haviam se alinhado”]

cesura. A partir da metade de 1937 ele interrompeu momentaneamente o sucessivo ir e vir entre Paris e a Espanha, e ampliou, como se verá, seus itinerários e também os seus trabalhos para além do conflito espanhol. Esta cesura parece estar sinalizada também em uma mudança nas páginas da *Regards*, que, de sua parte, começou em meados de 1937 a diminuir progressivamente a quantidade de reportagens sobre esta guerra, que até então predominavam. Elas diminuem significativamente a partir de setembro de 1937.

Há um retorno em profusão das reportagens fotográficas sobre este tema na *Regards* somente a partir de novembro de 1938, com a desmobilização das Brigadas Internacionais e a iminente derrota do lado republicano. Ao mesmo tempo, depois de meses afastado do tema, Capa retorna para fotografar a Espanha. As suas reportagens e o assunto voltam a predominar na edição de 10 de novembro, e já a edição de 24 de novembro traz a reportagem sobre a ofensiva republicana perto do rio Segre, que será tratada com mais demora. A partir daí, ao mesmo tempo em que a *Regards* progressivamente passou a dar lugar a outras revistas menos associadas à luta partidária na cobertura do conflito, como a *Picture Post* e a *Life*, Capa passou a priorizar mais imagens de ação. Esta cesura ocorrida na metade de 1937 viria portanto a impactar de diversas maneiras a forma de representar e narrar por imagens a guerra.

Durante o período que ficou afastado da Espanha, Capa viveu por alguns meses nos EUA. Logo depois da morte de Taro, ele foi para Nova York, cidade para onde sua mãe e seu irmão haviam imigrado no início de 1937. Lá ele selecionou cento e cinquenta fotografias feitas na Guerra Civil Espanhola, cerca de metade de sua autoria, o restante de Taro e Chim, para aparecerem em *Death in the Making*. Publicado pela Covici-Friede Publishers, o livro traz em sua primeira página os únicos créditos que serão fornecidos: “*Death in the Making* by Robert Capa. Photographs by Robert Capa and Gerda Taro. Captions by Robert Capa. Translated by Jay Allen, preface by Jay Allen, arrangement by André Kertész”²¹⁶. As fotografias de Chim que aparecem no livro (a **Imagem 1.6** e a fotografia que foi utilizada na capa de *Regards* na **Imagem 1.31** são dois exemplos) não foram creditadas.

²¹⁶ LEBRUN, Bernard, LEFEBVRE, Michel. *op. cit.*, p. 150.

Muitos dos correspondentes internacionais que cobriram a guerra espanhola publicaram livros sobre o tema, ao mesmo tempo em que muitos escritores também viajaram para a Espanha em guerra como correspondentes. No caso de relatos escritos, tanto jornalistas de profissão, como por exemplo o próprio Allen ou os também norte-americanos Herbert Matthews e Martha Gellhorn, escreveram livros sobre o que testemunharam na guerra, quanto escritores engajados na luta a transformaram em ponto de partida para romances, como o francês André Malraux e os norte-americanos Ernest Hemingway e John Dos Passos²¹⁷.

Além de *Death in the Making*, também um número considerável de livros de fotografias apareceu durante e logo após a guerra, muitas vezes patrocinados pelos serviços de propaganda da República espanhola ou por seus apoiadores. Muitos deles foram publicados em diferentes países ainda durante a guerra, com a intenção de sensibilizar a comunidade internacional para a causa da República. Um exemplo é *Madrid*, de 1937, publicado pela Generalitat de Catalunya em catalão, castelhano, francês e inglês²¹⁸. O texto é do jornalista francês Andrée Viollis, que em um trecho afirma: “The Spanish soil is the stage for a struggle on which the world’s destiny is at stake. Who will win? The fascist fury or the people’s enthusiasm?”²¹⁹. Entre as quase cem fotografias, metade é de Capa, e diversas de Chim, entre elas a montagem da capa, trazendo a mãe de Estremadura [**Img. 2.1**], porém sem créditos.

Outros exemplos são *La Lucha del Pueblo Español Por Su Libertad*²²⁰ e *Work and War in Spain*²²¹. O primeiro, cujas legendas eram em espanhol, inglês e francês, apareceu em 1937. Ele trazia, em suas cento e vinte e oito páginas, pelo menos metade das fotografias de autoria de Chim, Capa e Taro, novamente sem créditos. O livro *Work and War in Spain* foi publicado, assim como o anterior, com diversas fotos do trio, pelo serviço de imprensa da embaixada da República espanhola em Londres. Apesar de não

²¹⁷ Sobre uma análise do papel dos correspondentes estrangeiros na Espanha em guerra, e a literatura que eles produziram, ver PRESTON, Paul. *op. cit.*, pp.14-55.

²¹⁸ VIOLLIS, Andrée (prefácio). *Madrid*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1937.

²¹⁹ Este trecho também é citado por Lebrun e Lefebvre. *Apud* LEBRUN, Bernard, LEFEBVRE, Michel. *op. cit.*, p. 168. [“O solo espanhol é o palco de uma luta em que o destino do mundo está em jogo. Quem vencerá? A fúria fascista ou o entusiasmo do povo?”]

²²⁰ RAMOS OLIVEIRA, Antonio. *La Lucha del Pueblo Español Por Su Libertad*. London: Spanish Republic Press Services, 1937.

²²¹ *Work and War in Spain*. London: Spanish Republic Press Services, 1938.

creditar os fotógrafos, as orelhas dos dois livros traziam a lista das agências de onde as imagens vieram, incluindo o nome da agência parisiense Alliance, que na época representava o trio. Podem ainda ser citados outros dois livros de fotografias publicados durante a guerra em apoio à República – os volumes de *Spain*, lançados em Moscou em 1937 pelo jornalista e escritor comunista Ilya Ehrenburg, que trouxe fotografias de, entre outros, Georg Reisner e Hans Namuth, Eli Lotar, Capa e Chim (a fotografia da mãe de Estremadura novamente foi uma delas)²²².

Além da seção de propaganda da Generalitat de Catalunya, comandada por Jaume Miravittles e muito atuante na época junto aos fotógrafos, a República possuía outros órgãos de propaganda no exterior, e especialmente atuante foi a Agence Espagne, em Paris, que distribuía notícias e fotografias pró-republicanas no exterior e que tinha como um de seus maiores colaboradores justamente Ehrenburg²²³.

Além da intenção de propaganda pela causa republicana, a iniciativa de Capa ao publicar este seu livro chama também a atenção para a legitimidade e autoridade do testemunho do fotógrafo, e para o valor de verdade que este tipo de imagem técnica teria. Assim, apesar de *Death in the Making* também não trazer os créditos completos de autoria das imagens, em alguns trechos do livro há uma clara menção ao papel que o fotógrafo assumiu como testemunha dos eventos retratados, e assim como autor das imagens. A quarta capa apresenta os fotógrafos e o jornalista responsável pelo prefácio ressaltando os riscos corridos por Capa e Taro para darem seus testemunhos da guerra:

Allen knows Capa. Allen knew Gerda Taro before she was killed. He knows how the two of them followed the republican battalions into perilous action, how they risked their lives daily to make for the outside world a pictorial record of the most heroic struggle of modern times.²²⁴

²²² EHRENBURG, Ilya. *Spain*. Moscou: *Agence Espagne*, 1936.

²²³ Segundo Lebrun e Lefevbre, “Ilya Ehrenburg secured Spain with his colleague Mikhail Koltsov, gathering material for the books, and was a fervent supporter of the Spanish Republic. He was a central player in the propaganda network that distributed texts and photos throughout the world from Agence Espagne (Spain Agency) in Paris”. LEBRUN, Bernard, LEFEBVRE, Michel. *op. cit.*, p. 167.

²²⁴ CAPA, Robert. *op. cit.*, s/p. [“Allen conhece Capa. Allen conheceu Gerda Taro antes dela ser morta. Ele sabe como os dois seguiram os batalhões republicanos em perigosas ações, como eles arriscaram suas vidas diariamente para compor para o mundo exterior um registro imagético da luta mais heróica dos tempos modernos”]

Da mesma forma, Allen, em seu prefácio afirmou:

And then came copies of *Vu* and *Regards* and in their pages I saw the faces I knew, the true face of Spain and nearly always it was in photographs, like those in this book that were signed by a Robert Capa and sometimes a Gerda Taro. Names that meant nothing to me.²²⁵

Além de editar as fotografias e legendas para seu livro, durante esta estada em Nova York Capa fez contatos com revistas norte-americanas, em especial com a *Life*. Ele voltou para a Espanha somente por um curto período entre dezembro de 1937 e janeiro de 1938, para cobrir a batalha de Teruel, resultando em uma série extensamente publicada. Entre janeiro e setembro de 1938 ele esteve na China, cobrindo o que a esquerda mundial considerava apenas uma frente diferente da mesma guerra contra o fascismo, pois aquele país estava sendo agredido pelo Japão, aliado da Alemanha e da Itália. Em outubro de 1938 ele retornou para a Espanha, ficando até dezembro.

A transformação do ânimo revolucionário em guerra fratricida tem portanto um eco não apenas na vida pessoal de Capa, mas também em seu registro fotográfico do conflito. É perceptível a maior presença da frente de batalha e das cenas de ação em suas fotografias a partir do fim de 1937. E, mais do que isso, após o retorno da China, seu método de trabalho muda em favor da narratividade e da capacidade de comunicar seu testemunho, como se verá especificamente na série sobre o ataque republicano no rio Segre, perto de Fraga, na frente de Aragão. Esta foi a última reportagem que ele fez em uma frente de batalha na Espanha, ainda em 1938²²⁶.

O ataque às posições do exército nacionalista próximas ao rio Segre tentava impedir que ao atravessar o rio os franquistas entrassem na Catalunha, reduto dos

²²⁵ *Idem*, s/p. [“E daí vieram copias da *Vu* e da *Regards* e em suas páginas eu vi os rostos que eu conhecia, o rosto verdadeiro da Espanha, e quase sempre ele estava em fotografias, como as deste livro que foram assinadas por um Robert Capa, e por vezes por uma Gerda Taro. Nomes que nada significavam para mim”]

²²⁶ Capa pretendia trabalhar mais tempo na Espanha, mas segundo seu biógrafo, Richard Whelan, ele teve uma “crise física e emocional” que o impediu de voltar antes de meados de janeiro. Quando retornou, com a guerra quase já perdida para os republicanos, Capa não foi até a frente de batalha, mas se concentrou nos refugiados e seus sofrimento, terminando por acompanhá-los até a fronteira entre Espanha e França nos derradeiros momentos da guerra em 1939. WHELAN, Richard. *¡Esto...*, p. 185.

republicanos. Ele ocorreu exatamente um mês depois da Inglaterra e França terem aceitado a anexação dos Sudetos na Checoslováquia por Hitler, desmembrando a última democracia efetiva da Europa central – o que afetou muito a moral do lado republicano, já então abalada pelos longos anos de guerra. Este confronto que Capa acompanhou foi a última vitória dos republicanos, que poucos dias depois perderam o terreno conquistado, e a partir de então só viveriam revezes até a completa derrota em 1939. Ela foi a série mais extensa feita por Capa durante o conflito espanhol, considerada por muitos também a mais dramática²²⁷. Foi seu trabalho de maior destaque até então, ganhando grande repercussão na imprensa europeia e norte-americana. Entre outros periódicos, apareceu na capa e cinco páginas da *Regards* de 24 de novembro de 1938 [Imgs. 3.9 a 3.11]; página dupla na *Life* de 12 de dezembro de 1938; sete páginas na revista *Match* de 22 de dezembro de 1938 [Imgs. 3.20 a 3.23]; e onze páginas, que quando publicadas na revista inglesa *Picture Post* de 3 de dezembro de 1938, lhe renderam o título de “maior fotógrafo de guerra do mundo”²²⁸ [Imgs. 3.13 a 3.19]. Ela é ainda a série fotográfica para a qual Capa redigiu mais anotações até então. Ele costumava enviar junto com as fotografias curtos relatos para servirem na elaboração das legendas, mas esta reportagem é bem mais detalhada em um texto e uma profusão de legendas que o fotógrafo redigiu em alemão e francês [Img. 3.43].

Um dos principais fatores que torna esta série especial dentro da sua produção fotográfica é o modo, inédito até então, como Capa se integrou efetivamente no destacamento de republicanos²²⁹, acompanhando junto com eles todo o processo do ataque, desde sua preparação [Imgs. 3.24 a 3.31] até o atendimento aos feridos [Imgs. 3.34, 3.35 e 3.40 a 3.42] e o recolhimento de prisioneiros [Img. 3.39]. As imagens mostram a preocupação de Capa em dar conta dos muitos pontos de vista do evento, mostrando os soldados que se movimentam em direção ao ataque de frente [Img. 3.29],

²²⁷ YOUNG, Cynthia (ed). *op. cit.*, p. 327; segundo Richard Whelan: “El sensacional reportaje de Capa sobre la batalla del Segre se publicó en más sitios, y con más extensión, que cualquier otro reportaje anterior”. WHELAN, Richard. *¡Esto...*, p. 147.

²²⁸ *Picture Post*, 3 de dezembro de 1938.

²²⁹ Em *The mexican Suitcase* a palavra usada para definir a participação de Capa no ataque é “embedded”, que mais tarde teria grande repercussão na guerra entre Afeganistão e EUA, em 2001. Ver YOUNG, Cynthia (ed). *op. cit.*, p. 327.

de trás [Img. 3.32], de perto [Img. 3.33], e de um ponto de vista mais afastado [Img. 3.31].

Quando porém o combate tem início, em especial nas **Imagens 3.36 a 3.38**, percebe-se que ele não recua, mas presencia e registra a batalha a partir do mesmo local em que os soldados encontram refúgio. A **Imagem 3.37** é desfocada, mostrando que o fotógrafo tremeu no momento do disparo, e muito granulada, indicando que a cena tinha pouca luz, provável resultado da poeira levantada por uma explosão. Estes são assim elementos que denunciam uma condição específica de feitura, ou seja, a proximidade da frente de batalha. Com efeito, estas três imagens denunciam a própria presença do fotógrafo ao lado dos combatentes e a conseqüente exposição aos mesmos perigos que estes. Não apenas ele aparenta estar sujeito aos mesmos perigos que os combatentes, mas em uma imagem específica, a **Imagem 3.38**, é possível inferir que o fotógrafo se expôs ainda mais em nome de uma boa tomada. Sua posição é um pouco anterior à dos soldados que observam agachados um bombardeio que aparece na forma de fumaça no plano de fundo; no entanto, a fotografia é feita de cima para baixo, o que indica que o fotógrafo estava de pé e fora da proteção que as grandes pedras ofereciam aos soldados, para poder deste modo os incluir na imagem. Assim, em um efeito semelhante ao produzido pela fotografia do miliciano caindo feita em 1936, esta imagem também passa a sensação de uma grande proximidade com a ação. Ou seja, o envolvimento e implicação pessoal que aquela imagem sugeriu a seus observadores é aqui, nesta série de 1938, não apenas assemelhado, mas também alargado para contar uma história.

Apesar de nenhuma das imagens da série ter, sozinha, causado ao longo do tempo um impacto tão grande quanto a fotografia do miliciano caindo, a reportagem do rio Segre tem, como um conjunto, um poder de narração maior. Quando a *Vu* publicou as fotografias de setembro de 1936 [Img. 2.3] ela compôs um fio narrativo para as imagens por meio do texto, que de um lado anunciava “Comment ils sont tombés”, e de outro “Comment ils ont fui”²³⁰, mostrando respectivamente o lado do combate, com a fotografia do miliciano caindo, e o lado dos civis fugindo dos combates carregando alguns pertences por uma estrada. A série do Rio Segre, por outro lado, foi construída

²³⁰ *Vu*, 23 de setembro de 1936.

como uma narrativa, pensada por Capa como uma seqüência de imagens coerente que deveria registrar cada etapa do ataque para que seu todo representasse o evento. Assim, nas principais revistas em que esta reportagem foi publicada, ela foi montada como uma seqüência, quase semelhante a uma foto-novela ou a uma história em quadrinhos, aparecendo inclusive nas revistas *Match* e *Picture Post* com as imagens numeradas, deixando explícita esta característica de seqüência [Imgs. 3.21 a 3.23 e 3.13 a 3.18].

O formato é também próprio da imagem técnica, quer seja pelo quadriculado da folha de contato sobre a qual se trabalha na edição de fotografias, ou então pelo da tira de filme formada por uma seqüência de pequenas imagens que vistas na velocidade de vinte e quatro quadros por segundo se transformam em cinema. Na medida em que a sucessão de imagens fotográficas emulou uma ação, com começo, meio e fim, a modernidade da guerra espanhola era evocada por uma linguagem próxima do cinema, ele mesmo signo da modernidade no início do século XX. Desta forma, de certo modo como um contraponto à fotografia do miliciano caindo, esta reportagem tem um tempo dilatado. Assim como aquela imagem única, esta série é muito narrativa. No entanto, diferente da narratividade do miliciano caindo, que vem de seu poder de sintetizar uma ação – quase um “agora da reconhecibilidade” benjaminiano, em que o passado e o presente se unem de forma dialética em uma imagem²³¹ – o caráter narrativo desta reportagem vem da sucessão de instantes promovida pelo *lay out* quadriculado. Ela propõe, deste modo, que seu observador realize uma montagem mental, que una estes fragmentos para construir a história em sua mente²³², resultando desta operação tanto o atrativo de aproximar o leitor da ação, quanto também seu poder de propaganda pela causa republicana.

²³¹ Em seu livro *Passagens*, Walter Benjamin afirma: “Não é que o passado lança sua luz no que é presente ou o que é presente lança sua luz no que é passado; ao contrário, uma imagem é aquilo em que o Então e o Agora juntam-se em uma constelação como um flash de luz. Em outras palavras: uma imagem é a dialética imobilizada num instante. Pois enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do Então com o Agora é dialética: não de natureza temporal, mas de natureza imagística”. *Apud* CHARNEY, Leo. *Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade*. In CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R. **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 322.

²³² Tal estética é moderna por excelência, utilizada pelos artistas engajados das vanguardas artísticas, como Hannah Höck, Rodchenko e Heartfield, e base constitutiva do cinema, muito explorada por Eisenstein. Ver, por exemplo, ADES, Dawn. *Photomontage*. London: Thames and Hudson, 1976.

A aproximação entre a reportagem fotográfica e o cinema remetem igualmente ao editorial da revista *Vu* citado no Capítulo 1, em que a revista se afirmava “animada como um belo filme”. A mesma *Match* apresenta a reportagem de Capa aos seus leitores como um filme: “En voici le film. Une heure, le film d’une heure, de soixante minutes, plus denses, plus complètes, plus terribles que toute une existence”²³³. Neste mesmo ano de 1938 em que Capa realizou a reportagem do Rio Segre, Cartier-Bresson estava com seus colegas da AEAR e da *Regards* na Espanha realizando as filmagens de *L’Espagne vivra*.

Segundo o crítico francês Laurent Gervereau, a narratividade enfatizada nesta reportagem de Capa é uma característica de algumas das imagens feitas no período, que tem ligação com a história do cinema, e que impactou de forma determinante nossa cultura visual:

La caractéristique de tous ces travaux reste leur volonté narrative. Ce sont de véritables bandes dessinées en une image où le regard du spectateur se promène et restitue les phases de l’action. Voilà qui influencera un genre : le film de guerre. Il développe les peintures et gravures dans le temps. Son propos reste semblable : se focaliser sur l’image impossible, le point ultime symbolique de la guerre, le choc des lignes, et le diluer dans une narration plus vaste, arabesque autour de l’héroïsation. (...) En ce qui concerne la photographie, la guerre d’Espagne marque la césure. En effet, les maquettes et les montages incisifs des magazines (*Vu*, *Life*, *Regards*) accompagnent la vision rapprochée des combats à l’œuvre chez Robert Capa, Chim ou Gerda Taro. L’image fixe rivalise avec ce que les actualités cinématographiques tentent de construire : du pré-film de guerre.²³⁴

A preocupação de Capa em contar uma história é muito clara. Durante este segundo momento em que trabalhou na guerra da Espanha, ele montou cadernos com

²³³ *Match*, 22 de dezembro de 1938.

²³⁴ GERVEREAU, Laurent. *op. cit.*, pp. 162-163. [“A característica de todos estes trabalhos é sua vontade narrativa. São verdadeiras histórias em quadrinhos em uma imagem onde o olhar do espectador passeia e reconstrói as fases da ação. Eis quem influencia um gênero: o filme de guerra. Ele desenvolve as pinturas e gravuras pelo tempo. Seu propósito permanece semelhante: se focar na imagem impossível, no ponto simbólico final da guerra, o choque das linhas, e o diluir em uma narração mais vasta, arabesco em torno da heroização. (...) No que concerne à fotografia, a guerra da Espanha marca a cesura. Com efeito, as maquetes e montagens incisivas das fotografias (*Vu*, *Life*, *Regards*) acompanham a visão aproximada dos combates na obra de Robert Capa, Chim ou Gerda Taro. A imagem fixa rivaliza com aquilo que as atualidades cinematográficas tentam construir: um pré-filme de guerra”]

suas imagens. Os negativos eram revelados e se faziam folhas de contato a partir deles, mas, ao invés de se preservar este contato, Capa recortava as pequenas imagens, e colava as que mais o agradavam no caderno. Estes cadernos serviam para serem mostrados em agências e periódicos, que escolhiam dentre aquelas fotografias as que queriam comprar e publicar. As imagens dos cadernos eram numeradas, para que fossem facilmente encontradas nos rolos de negativos, e para que se encontrassem as legendas que quase sempre o fotógrafo escreveu no local. Pode-se perceber a partir dos negativos da época (por exemplo a **Img. 3.44**) que ao compor as páginas do caderno referentes à série do rio Segre [**Imgs. 3.45 e 3.46**], Capa por vezes não seguiu a ordem dos *frames* no rolo de filme, ou seja a ordem de feitura das imagens, ao montar a história: ele próprio fez o papel de editor da série, algumas vezes reordenando as fotografias fora da seqüência cronológica em favor de um maior poder de narração do conjunto.

Da mesma forma, esta série é a que possui mais registros por escrito feitos por Capa, com um resumo geral que conta sobre o ataque e o que o fotógrafo viu, além de legendas detalhadas, ambos redigidos em alemão e em um francês um pouco trôpego [**Img. 3.43**]. A narração do *compte rendu* geral acentua a presença do fotógrafo, que “hora por hora” acompanha de perto o ataque:

Compte rendu, Attaque sur la Segre.

Seul photographe reporter, Robert Capa a suivi heure par heure la marche des troupes républicaines durant l’attaque de la Sègre et pendant la traversée du fleuve, et il les a accompagnés dans l’assaut donné à l’ennemi occupant les hauteurs de l’autre rive.

C’était le troisième jour de la 7^{ème} offensive Franciste contre la tête de pont de l’Ebre ; trois mois et demi après que les troupe gouvernementals aient traversé le fleuve, malgré la position de l’ennemi, qui était retranché dans les hauteurs presque inattaquables de l’autre rive – et malgré la superierité de son matériel. « C’est une manœuvre, qui ne peut réussire qu’une fois » disaient de nombreux experts. « C’est une manœuvre osée dont le succès demande un tel concours de conditions qu’en ne peut la tenter qu’une seule fois ». Et voici maintenant que 50 kilomètres au nord, la manœuvre réussit encore une fois sur le Sègre, un affluent de l’Ebre. L’ennemi y occupe depuis avril une tête de pont au sud de Lerida ; c’est précisément en aval de cette tête de pont, que la nouvelle attaque a lieu, sans aucune préparation d’artillerie ; un seul assaut de l’infanterie, et la surprise seule qui doit décider.

(...) [U]n appel téléphonique, et l’ordre de la nouvelle attaque est donné. L’attaque va commencer. Le mot d’ordre de la division « n’épargnez rien ». En

quelques minutes les officiers fixent les derniers détails et le commissaire trouve encore le temps d'une brève exhortation au bataillon. Ses paroles sont pleines de passion mais sa voix est calme et ferme. Son « Venga, venga » (en avant) restera dans toutes les oreilles, quoi qu'il arrive. Et les hommes un derrière l'autre se met en marche. Ils se déploient presque en demi-cercle, autours des hauteurs. La marche est encore couverte par les replis de terrain, tout autour d'autres sections de reserve attendent. Après une courbe de la route la montée commence et a partir de ce moment ils vont à découvert. L'ennemi se tient plus haut au dessus des assaillants. Le bruits de ses projectiles remplit l'air. C'est le moment critique, les hommes se détachent et avancent par bonds, courbé et le mouvement s'accélere. En arriere on doit courir pour ne pas perdre le contact.²³⁵

Esta narrativa já demonstra o efeito de dramaticidade que as imagens, ao serem unidas em uma página de revista, explicitam. Ela já pressupõe o envolvimento do narrador não apenas com a ação, mas – principalmente – com a causa.

Quando a revista *Picture Post* trouxe a reportagem de Capa sobre a ofensiva do rio Segre [**Imgs. 3.13 a 3.18**] ela a nomeou “This is War!”. A capa interna da revista trouxe uma fotografia de Capa que ocupou praticamente a página inteira, cuja legenda o

²³⁵ Para esta série e as anotações de Capa, ver WHELAN, Richard. *¡Esto...*, pp. 148-183. [“Relatório, Ataque no Segre. Único repórter fotográfico, Robert Capa seguiu hora por hora a marcha das tropas republicanas durante o ataque do Segre e durante a travessia do rio, e ele as acompanhou no assalto ao inimigo que ocupava a altura da outra margem do rio. Era o terceiro dia da sétima ofensiva franquista contra a cabeça de ponte do Ebro; três meses e meio depois que as tropas governamentais cruzaram o rio, apesar da posição do inimigo, que estava entrincheirado na altura quase inatacável da outra margem – e apesar da superioridade de seu equipamento. ‘É uma manobra que só pode ter sucesso uma vez’ diziam os numerosos especialistas. ‘É uma manobra ousada cujo sucesso demanda uma tal coincidência de condições que não se pode tentá-la mais de uma vez’. E aqui agora não mais que 50 quilômetros ao norte, a manobra tem sucesso mais uma vez no Segre, um afluente do Ebro. O inimigo ocupa lá desde abril uma cabeça de ponte ao sul de Lérida; é precisamente à jusante desta cabeça de ponte que o ataque se deu, sem nenhuma preparação de artilharia; apenas um assalto de infantaria, e apenas a surpresa deve decidir. (...) [U]ma chamada telefônica e a ordem do novo ataque é dada. O ataque vai começar. A palavra de ordem da divisão ‘não poupem nada’. Em alguns minutos os oficiais ajustam os últimos detalhes e o comissário encontra ainda tempo de uma breve exortação ao batalhão. Suas palavras são cheias de paixão mas sua voz é calma e firme. Seu ‘venga, venga’ (avante) permanecerá em todos os ouvidos, o que quer que aconteça. E os homens, uns atrás dos outros, se põem em marcha. Eles se deslocam em um quase semi-círculo, em torno dos patamares. A marcha é ainda coberta pelas dobras do terreno, em torno das quais outras seções de reserva aguardam. Após uma curva do caminho a subida começa e a partir deste momento eles ficam descobertos. O inimigo está mais ao alto, sobre os homens que fazem o ataque. O barulho de seus projéteis preenche o ar. Este é o momento crítico, os homens se separam e avançam a passos largos, inclinando-se, e o movimento se acelera. Na retaguarda se deve correr para não perder o contato”]

anunciava como “The greatest war photographer in the world”, e abaixo uma pequena biografia, o chamando de democrata fervoroso e falando sobre a morte de Taro, identificada erroneamente como sua esposa [Img. 3.19]. Esta legenda afirma: “Regular readers of ‘Picture Post’ know that we do not lightly praise the work we publish. We present these pictures as simply the finest pictures of front-line action ever taken”²³⁶. Muito longe das ocasiões em que suas imagens eram publicadas sem os créditos devidos, esta revista não apenas forneceu abertamente os créditos de autoria da imagem, estabelecendo-o como um autor, mas também realizou, ao mesmo tempo, a consagração de Capa como um modelo do que o fotógrafo de guerra deveria ser: engajado politicamente, implicado pessoalmente, a ponto de confundir sua biografia com o evento, destemido na busca das imagens mais significativas.

Por fim, seu retrato anunciando a reportagem o elevou a uma categoria diferente [Img. 3.19]. A fotografia realizada por Taro em maio-junho de 1937 retrata Capa quando este estava fazendo filmagens para o noticiário cinematográfico *News of the world* da *Time*. O poder do cinema, de simbolizar uma modernidade técnica, ao mesmo tempo que de produzir figuras mitologizadas, é novamente evocado, pois a câmera que ele empunha é assim uma câmera de filmagem e não fotográfica. Porém, tal discrepância não parece ser relevante. A imagem o registrou de perfil, acentuando um olhar firme e direto no visor. Toda a parte superior de seu corpo parece fazer parte do movimento de utilizar a câmera, suas duas mãos a seguram firmemente. A tão reconhecida relação entre a mira e o disparo do obturador fotográfico e da arma de fogo é assim evocada, reconhecendo um papel efetivo do fotógrafo dentro do esforço de guerra²³⁷.

²³⁶ *Picture Post*, 3 de dezembro de 1938. [“Leitores freqüentes da *Picture Post* sabem que nós não elogiamos levemente o trabalho que publicamos. Nos apresentamos estas imagens como simplesmente as melhores imagens de ação na frente de batalha já feitas”]

²³⁷ Greffe e Gould evocam esta relação falando sobre a origem do termo *snapshot*: “The term *snapshot* was probably borrowed from gun parlance and applied to photograph by Sir John Herschel in 1860. He referred to the technological ability to take one picture ‘in the tenth part of a second’ to be followed by another ‘within two or three-tenths of a second’ after the first”. GOULD, Lewis L., GREFFE, Richard. *op. cit.*, p. 6. Da mesma forma, Sontag elabora esta relação, que ela já havia identificado nos escritos de Ernst Jünger: “Não existe guerra sem fotografia, observou o notável esteta da guerra Ernst Jünger em 1930, refinando dessa maneira a irremediável identificação da câmera com a arma: ‘disparar’ a máquina fotográfica apontada para um tema e disparar a arma apontada para um ser humano. Guerrear e fotografar são atividades congruentes: ‘É a mesma inteligência, cujas armas de aniquilação são capazes de localizar o inimigo com exatidão de metros e de segundos’, escreveu Jünger, ‘que se empenha a fim de

Grande parte do apelo da reportagem do rio Segre veio do papel desempenhado, para além das imagens, pela figura do fotógrafo. Assim, ao ressaltar o ineditismo deste tipo de registro, que estaria mostrando pela primeira vez aos leitores o que seria a guerra “vista de dentro”, e ao publicizar a figura de Robert Capa deste modo, a revista também marcou uma mudança que vinha se consolidando dentro dos periódicos ilustrados acerca do papel da fotografia e do fotógrafo de guerra.

A guerra, por sua característica épica, de palco de jogos políticos e dramas humanos, tem status de notícia privilegiada desde o surgimento da imprensa. Da mesma forma, desde que tecnicamente possível, a imprensa se utilizou da imagem fotográfica como forma de ganhar legitimidade²³⁸. A qualidade de testemunha ocular de seus repórteres é relacionada com a presença de imagens neste registro, concedendo credibilidade à imprensa. Assim, os jornais e revistas ilustrados já vinham ressaltando a qualidade de testemunhas privilegiadas e engajadas dos fotógrafos na guerra espanhola. No caso de Capa, isso já acontecia desde a ocasião em que ele havia fotografado o miliciano caindo. Na edição da *Regards* em que fotografias daquela série foram publicadas, de 24 de setembro de 1936, o texto da reportagem apresenta Capa e anuncia as imagens do seguinte modo:

Combats devant Cordoue

Nous présentons aujourd’hui à nos lecteurs un reportage photographique sensationnel. Notre collaborateur Capa, sur le front de Cordoue, a accompagné les miliciens qui montaient à l’attaque. Dans leurs rangs, il a d’abord traversé les pinèdes, vers le front. Puis, arrivés dans les chaumes d’un camp moissonnée, les milices ouvrent le feu. Les mitrailleuses rebelles repartent. Autour de notre collaborateur qui ne cesse pas un instant de photographier, les balles fauchent les hommes. Mais malgré le feu ennemi, les soldats s’élancent. Les chaumes couverts de cadavres sont dépassées et les milices atteignent un ravin où elles se

preservar o importante acontecimento histórico em detalhes nítidos”. SONTAG, Susan. *op. cit.*, p. 58.

²³⁸ Vicki Goldberg cita um escritor norte-americano que em 1872 falou sobre a relação entre o evento guerra e a imprensa: “No record of previous wars can surpass those of the years between 1861 and ’71 [including the French Commune]. Anterior to these events we spoke of Napier, Thiers, Gibbon, Bancroft. They were compilers from old documents. Now we speak of the TRIBUNE, TIMES, WORLD, HERALD. They have been eyewitnesses”. *Apud* GOLDBERG, Vicki. *The Power of Photography, how photographs changed our lives*. New York: Abbeville Press, 1991, p. 25.

retranchent an attendant un nouvel assaut. Un nouveau pas a été fait en direction de Cordoue.²³⁹

Aqui já se percebe como o personagem Robert Capa, então recém-nascido, já se tornava ele mesmo um atrativo para a reportagem, por sua coragem em perseguir a história.

Em fins de 1936 Capa já contava com uma excelente reputação dentro da *Regards*, como se poderá ver na citação abaixo, da edição de 10 de dezembro. A revista trouxe nas quatro edições daquele mês fotografias que ele havia feito em novembro, quando acompanhou as Brigadas Internacionais nos combates em Madri. De volta em Paris quando as reportagens foram publicadas, o fotógrafo pôde auxiliar na escolha dos *layouts* e na feitura das legendas²⁴⁰. Esta edição do dia 10 trouxe na primeira página a seguinte chamada: “La Capitale Crucifiée, des photos prodigieuses de CAPA”. A reportagem ressaltou os riscos que o fotógrafo enfrentou para trazer um testemunho “irrefutável” dos eventos presenciados, aproveitando para dizer que na semana seguinte a série continuaria, e as fotografias publicadas seriam ainda mais emocionantes:

Regards, voulant donner à ses lecteurs une image fidèle, irréfutable, de la vie tragique des habitants de Madrid bombardée par les fascistes, et de l’héroïsme des combattants et de la population, a envoyé dans la capitale espagnole un de ses photographes les plus qualifiés et les plus audacieux.

Notre photographe Capa a vécu plusieurs semaines au milieu des miliciens et des volontaires de la Colonne Internationale, et parmi le peuple des rues et faubourgs dévastés. Il s’est porté aux endroits les plus dangereux, à la Casa de Campo, à la Cité Universitaire, à Villaverde, sous le feu roulant des tiers d’artillerie et les rafales de mitrailleuses. Au péril de sa vie, il a rapporté une série prodigieuse de documents uniques, dont nous commençons aujourd’hui la publication. Jeudi

²³⁹ *Regards*, 24 de setembro de 1936. [“Combates em Córdoba. Nós apresentamos hoje a nossos leitores uma reportagem fotográfica sensacional. Nosso colaborador Capa, na frente de Córdoba, acompanhou os milicianos que subiram ao ataque. Em suas fileiras, ele em primeiro lugar atravessou os pinheiros, em direção à frente. Depois, chegando nas palhas de um campo ceifado, os milicianos abriram fogo. As metralhadoras rebeldes dão espaço. Em torno de nosso colaborador que não cessa nem um instante de fotografar, as balas ceifam os homens. Mas apesar do fogo inimigo, os soldados se enlaçam. A palha coberta de cadáveres é ultrapassada e os milicianos chegam a um desfiladeiro onde eles se entincharam novamente esperando um novo ataque. Um novo passo foi tomado em direção à Córdoba”]

²⁴⁰ LEBRUN, Bernard, LEFEBVRE, Michel. *op. cit.*, p. 122.

prochain, nos lecteurs trouveront dans REGARDS une suite de photos plus sensationnelle encore sur les différents aspects de la bataille de Madrid.²⁴¹

Aqui, ainda com mais ênfase, a reportagem não apenas segue o correr dos acontecimentos, mas a narrativa é estabelecida por meio do percurso realizado pelo “nosso fotógrafo Capa”, que arriscou a própria vida para dar aos leitores da revista uma perspectiva única – de dentro da ação.

Do mesmo modo, quando o jornal *Ce Soir* publicou as fotografias de Capa da batalha de Madri, em 27 de março de 1937, a reportagem veio acompanhada de um comentário escrito por Charles Reber sobre a intrepidez e temeridade com que o fotógrafo exercia seu trabalho:

Si je devais le définir en quelques mots, je dirais que ce garçon si sympathique, reporter-photographe né, n'a aucune conscience du danger ni des contingences et, partant, de ses responsabilités. Pour une belle photo, il donnerait tout l'or du monde, plus sa vie. En novembre dernier notre jeune ‘casse cou’, comme l'appellent ses amis, était à Madrid. Et quand je dis Madrid, c'est évidemment à la cité universitaire que je pense. On s'y bombardait, mitraillait, et tuait. Capa pouvait-il être ailleurs ?²⁴²

Nestas ocasiões já aparecem assim ressaltadas a associação do fotógrafo com a ação e a credibilidade das informações contidas nas imagens. Estas se configuram como testemunhos, que por serem tão corajosamente buscados seriam também incontestáveis.

²⁴¹ *Regards*, 10 de dezembro de 1936. [“A *Regards*, desejando dar a seus leitores uma imagem fiel, irrefutável, da vida trágica dos habitantes da Madri bombardeada pelos fascistas, e do heroísmo dos combatentes e da população, enviou para a capital espanhola um de seus fotógrafos mais qualificados e mais audaciosos. Nosso fotógrafo Capa viveu várias semanas no meio dos milicianos e dos voluntários da Coluna Internacional, e entre o povo das ruas e periferias devastadas. Ele visitou os lugares mais perigosos, a Casa de Campo, a Cidade Universitária, Villaverde, sob o fogo cerrado dos tiros de artilharia e as rajadas de metralhadoras. Sob risco de vida, ele reportou uma série prodigiosa de documentos únicos, aos quais começamos hoje a publicar. Na próxima quinta-feira, nossos leitores encontrarão na *Regards* uma seqüência de fotografias ainda mais sensacionais sobre os diferentes aspectos da batalha de Madri”]

²⁴² FONTAINE, François. *op. cit.*, p. 134. [“Se eu devesse defini-lo em algumas palavras, eu diria que este jovem tão simpático, repórter fotográfico nato, não tem nenhuma consciência do perigo nem das contingências e, conseqüentemente, de suas responsabilidades. Por uma boa foto, ele daria todo o ouro do mundo, mais a sua vida. Em novembro passado nosso jovem ‘temerário’, como o chamam seus amigos, estava em Madri. E quando eu digo Madri, é evidentemente na cidade universitária que eu penso. Se bombardeava, metralhava, e matava. Capa poderia estar em outro lugar?”]

Ao mesmo tempo, começa a aparecer igualmente uma mitologização da profissão e do profissional. A figura do repórter fotográfico começa a ser construída, por meio de um processo de inclusão da pessoa do fotógrafo para dentro da reportagem, que o tornará uma figura pública, colocando-a dentro de um imaginário dos leitores das revistas – algo semelhante ao processo ocorrido com os astros e estrelas de Hollywood.

Estas características de seu trabalho teriam o ápice com a cobertura que Capa fez do ataque no rio Segre. Não só a *Picture Post* deu às imagens e ao fotógrafo uma grande exposição, mas outras revistas também publicaram esta reportagem fotográfica com grande destaque. Além da *Regards* – que o identificou como *envoyé spécial*, e que continuou a ressaltar que “Robert Capa a pu, au péril de sa vie, photographier quelques phases de cette bataille victorieuse”²⁴³, chamando novamente as imagens de “documentos” – a também francesa *Match*, na sua edição de 22 de dezembro de 1938, trouxe a seguinte chamada: “Une heure d’assaut. En Espagne, un photographe a accompagné les soldats à l’attaque”. A matéria continua:

Un reporter, Robert Capa, a eu le cran de suivre des soldats tout le long d’une attaque. Il les a photographiés à bout portant, sous les balles, il a pu saisir ces secondes terribles où l’on devient inhumain pour ce battre et redevient enfant pour mourir²⁴⁴.

Na *Regards* Capa, que em 1936 foi descrito apenas como *colaborador*, agora em 1938 é também *enviado especial*, mudança significativa, pois indica um ganho de importância da imagem fotográfica dentro da constituição da notícia, e conseqüentemente da própria figura do fotógrafo. Com efeito, esta revista até o início da Guerra Civil Espanhola raramente creditava as imagens, pois ela se baseava no modelo dos *Rabcors*

²⁴³ *Regards*, 24 de novembro de 1938. [“Robert Capa pôde, sob risco de vida, fotografar algumas fases desta batalha vitoriosa”]

²⁴⁴ *Match*, 22 de dezembro de 1938. [“Uma hora de assalto. Na Espanha, um fotógrafo acompanha os soldados no ataque”], [“Um repórter, Robert Capa, teve a coragem de seguir os soldados ao longo de um ataque. Ele os fotografou bem de perto portanto, sob as balas, ele pôde capturar estes segundos terríveis onde se deixa de ser humano para lutar e volta-se a ser criança para morrer”]

soviéticos²⁴⁵. A partir das reportagens fotográficas de Hans Namuth e Georg Reisner, mas principalmente de Chim e Capa, a revista não só começou a dar os créditos de autor para as imagens, como também passou, como foi visto, a publicizá-los, de modo a transmitir a credibilidade do testemunho dos fotógrafos para o próprio veículo em que ele era publicado²⁴⁶.

A qualidade de testemunha privilegiada era, por outro lado, um papel também reivindicado pelos fotógrafos, que presenciaram os horrores e injustiças da guerra e desejavam se fazer ouvir: a autoridade do relato deveria ser deles em lugar de um escritório de edição²⁴⁷. Como já foi dito, uma parte grande da imprensa internacional era antipática à República, muitas vezes por influência da Igreja Católica ou por posicionamento político anti-comunista. Um exemplo era o jornal diário francês *Paris-Soir*, cujo correspondente, Louis Delaprée, expressou mais de uma vez seu descontentamento com o jornal, que ignorava em larga medida as reportagens que poderiam trazer simpatia para os republicanos. Em dezembro de 1936, ele enviou junto com sua reportagem, a seguinte nota:

What follows is not a set of prosecutor's charges. It is an actuary's process. I number the ruins, I count the dead, I weight the blood spilt. All the images of martyred Madrid, which I will try to put before your eyes – and which most of the time defy description – I have seen them. I can be believed. I demand to be believed. I care nothing about propaganda literature or the sweetened reports of the Ministries. I do not follow any orders of parties or churches. And here you have my witness. You will draw your own conclusions.²⁴⁸

²⁴⁵ DENOYELLE, Françoise. *Les conditions d'émergence des premières photographies 1932-1939*. In CARTIER-BRESSON, Anne, MONTIER, Jean-Pierre (eds). *op. cit.*, p. 312.

²⁴⁶ Apenas uma seção da revista, chamada “Photo a conserver” e que trazia a reprodução de uma fotografia ocupando uma página inteira, tinha publicado o nome do fotógrafo. Eram, geralmente, fotografias “de arte” ou de lugares ou pessoas exóticas, como por exemplo o retrato de uma menina taitiana nua por Pierre Verger ou uma vista do México por Marcel Gautherot. Com o início da guerra, as reportagens fotográficas e boa parte das fotografias individuais vindas da Espanha passaram a trazer crédito de autor. As fotografias de outros temas, no entanto, ainda não viam creditadas.

²⁴⁷ Paul Preston cita o correspondente norte-americano Frank Hanighen: “Almost every journalist assigned to Spain became a different man sometime or other after he crossed the Pyrenees... After he had been there a while, the queries of his editor in far-off New York or London seemed like a trivial interruptions. For he had become a participant in, rather than an observer of, the horror, tragedy and adventure which constitutes war”. *Apud* PRESTON, Paul. *op. cit.*, p. 15.

²⁴⁸ *Apud Idem*, p. 16. [“O que segue não é um conjunto de acusações da promotoria. É um processo de escrivão. Eu contei as ruínas, eu contei os mortos, eu pesei o sangue derramado.

Divergindo dos interesses editoriais, o relato do que ele havia visto, e assegurava ser autêntico, mais uma vez não foi publicado. Percebe-se assim o peso maior que, neste momento, o relato fotográfico teria em comparação ao escrito. Durante a guerra da Espanha, deste modo, iniciou-se um duplo movimento em relação aos fotógrafos correspondentes de guerra. Estes, ao mesmo tempo em que reivindicavam o papel de testemunhas privilegiadas e a autoria de seus trabalhos, eram também publicizados como tais pelas revistas e jornais que os publicavam, em busca de mais exclusividade, legitimidade, e por fim visibilidade.

II.

Os caminhos que o trabalho de repórter de guerra desempenhado por Capa tomaram a partir do momento em que o conflito espanhol passou a ser visto como uma *guerra* propriamente, são igualmente identificados quando finalmente a Segunda Guerra Mundial eclodiu. Também nesta ocasião pode ser observado o movimento de ganho de autoria por parte dos fotógrafos de guerra descrito acima.

A reportagem de Capa sobre a ofensiva do rio Segre publicada na *Picture Post*, que o publicizou como “o melhor fotógrafo de guerra do mundo”, foi uma das primeiras a dar destaque tão grande a um fotógrafo de guerra. Também George Rodger ganharia destaque semelhante em 1943, quando a revista semanal norte-americana *Life* publicou uma grande reportagem fotográfica em que o próprio fotógrafo de guerra seria o foco da notícia. Como se verá, esta reportagem tem mais de uma semelhança com a já mencionada de Capa.

A edição do dia 10 de agosto de 1942 da *Life* trouxe sete páginas contendo setenta e seis fotografias realizadas por Rodger durante os dois anos que ele viajou pelos Camarões, África Equatorial, Saara, Kufra, Sudão, Eritréa, Etiópia, Síria, Transjordânia, Irã, Líbia e Burma; um mapa com o percurso que ele fez durante este tempo; e um retrato

Todas as imagens da Madrid martirizada, que eu vou tentar colocar em frente de seus olhos – e que na maior parte do tempo desafiam as descrições – eu as vi. Eu posso ser acreditado. Eu exijo ser acreditado. Eu não me importo com literatura de propaganda ou com os relatórios açucarados dos Ministérios. Eu não sigo nenhuma ordem ou partido ou igreja. E aqui vocês têm o meu testemunho. Vocês vão tirar suas próprias conclusões”]

seu em uniforme, fotografado em 1940 [Imgs. 3.47 a 3.50]. A edição das imagens e a redação do texto foram feitas pelo próprio fotógrafo. Além desta liberdade de trabalho, que não era comum para um fotógrafo na época, a quantidade de páginas, imagens, e o destaque que Rodger recebeu, eram até então sem precedentes na *Life*. Assim como nas reportagens de Capa sobre o rio Segre publicadas na *Regards*, na *Picture Post* e na *Match* em 1938, aqui as imagens são dispostas em um layout que remete a uma história em quadrinhos. Como nas duas últimas, aqui também as imagens são numeradas. Este layout da reportagem de Rodger é um pouco mais conservador do que os das outras reportagens, e mais ao estilo da *Life*, com as fotografias sendo dispostas em três colunas de quatro imagens por página, lembrando uma folha de contato. Ao mesmo tempo, também a narrativa é dispersa para dar conta de todo o tempo e espaço percorrido pelo fotógrafo.

Diferente da narrativa de Capa, que é concentrada em um único evento, a de Rodger por vezes até se afasta dos combates e se detém em peripécias ou perigos sofridos, como por exemplo as fotografias numeradas de 13 a 18 [Img. 3.51], feitas quando o carro de Rodger e seus companheiros se perdeu em pleno deserto do Saara e, estando sem água, só se salvaram com o improvável aparecimento de um beduíno em um camelo; ou então a seqüência final [Imgs. 3.56 e 3.57] que mostra como o fotógrafo, seu companheiro e seus guias precisaram abandonar os jipes no meio da floresta considerada intransponível, construir pontes sobre rios e caminhar quilômetros para escapar de Burma, cuja fronteira havia sido fechada.

Pode-se assim dizer que o tema da reportagem não é a guerra em si, mas os caminhos e esforços que Rodger fez para fotografá-la. Assim como a *Picture Post* publicou o retrato de Capa junto com sua reportagem, a *Life* também forneceu um rosto, uma origem, junto com as imagens presentes em suas páginas, ao publicar o retrato de Rodger. Diferente de Capa, no entanto, este aparece sem seu instrumento, a câmera, mas de uniforme militar e pose semelhante à dos retratos de oficiais. Ao lado, a manchete da reportagem anuncia “75,000 Miles. In his own pictures and words, George Rodger tells of his travels as Life war photographer”. A reportagem é assim apresentada:

Early the morning of July 9, 1942, a lean young Englishman in British Army uniform stepped alone from an Atlantic Clipper at LaGuardia Airport in New York and lit a cigarette. This ritual marked for George Rodger, LIFE staff

photographer, the end of the longest journey by any photo-reporter or newswriter in this or probably any other war. He had gone 75,000 miles from December 1940 to early last month – more than three times around the world. His war picture odyssey took him from Glasgow, Scotland, to Duala, Africa, across the Sahara and into Eritrea, Ethiopia, Iran, Syria, Lybia, India, China and Burma (*see map above*). Constantly doubling back on his tracks, he saw battle action in a dozen places.

From time to time LIFE has published photo-reportage by George Rodger on this roving assignment. Now the editors let him tell his own story of his travels, with his own pictures arranged chronologically and his own words used as captions.²⁴⁹

As legendas que Rodger fez acompanhar suas fotografias, diretas e sintéticas, algumas vezes até lacônicas, são um contraponto para esta apresentação. Rodger a todo momento se coloca de modo desapaixonado, mas inegavelmente presente. Em um dos relatos do cotidiano da viagem, por exemplo, ele afirma: “Each evening we shoot a buck to save on tinned food. We take the best cuts and natives appear by magic to squabble over the rest. Not shown are vicious mout-mout flies” (na fotografia de número 5 [Img. 3.52]). Ou ainda, em outro: “Halfway through jungle, we come into Bouar where a few white Free Frenchmen are drilling big Sarra tribesmen. The jungle, which is greatly overrated, is thinning out” (na de número 6 [Img. 3.53])²⁵⁰.

As fotografias que compõem a reportagem são também em sua maioria retratos do cotidiano da expedição e de suas desventuras. Existem cenas de ação, como por exemplo

²⁴⁹ *Life*, 10 de agosto de 1942. [“75.000 milhas. Com suas próprias imagens e palavras, George Rodger conta sobre suas viagens como repórter fotográfico da Life”], [“Cedo na manhã de 9 de julho de 1942 um esguio inglês em uniforme do exército britânico desceu sozinho de um Clipper da Atlantic no aeroporto de LaGuardia em Nova York e ascendeu um cigarro. Este ritual marcou para George Rodger, fotógrafo contratado da Life, o fim da mais longa jornada feita por um repórter fotográfico ou jornalista nesta e provavelmente em qualquer outra guerra. Ele havia andado 75.000 milhas de dezembro de 1940 até o começo do mês passado – mais do que três vezes a volta ao mundo. Sua odisséia fotográfica de guerra o levou de Glasgow na Escócia, para Duala, África, através do Saara e pela Eritréia, Etiópia, Irã, Síria, Líbia, Índia, China e Burma (*ver mapa acima*). Constantemente tendo que voltar para trás, ele viu a ação de batalhas em uma dúzia de lugares. De tempos em tempos a Life publicou reportagens fotográficas de George Rodger durante este itinerante trabalho. Agora os editores o deixaram contar sua própria história de suas viagens, com suas próprias imagens organizadas cronologicamente e suas próprias palavras usadas como legendas”]

²⁵⁰ [“Toda tarde nós atiramos em um macho para economizar a comida em lata. Nós pegamos as melhores partes e, por mágica, os nativos aparecem para disputar o resto. Não são mostradas as ferozes moscas mout-mout”], [“No meio da floresta, entramos em Bouar onde uns poucos franceses livres estão treinando grandes homens da tribo Sarra. A floresta, que é muito superestimada, está diminuindo”]

a fotografia 40 [Img. 3.55], que mostra soldados posicionados atrás de trincheiras rasas e explosões ao fundo, cuja legenda indica que se tratavam de membros do Exército Britânico Indiano em combate na Etiópia para tomar um forte italiano. Ou ainda a fotografia 43 [Img. 3.56], que mostra um jipe parado, seu motorista abaixado à frente, e explosões à esquerda e à direita; a legenda informa que se tratava da estrada para Damasco, na Síria, onde o jipe em que Rodger viajava ficou no meio de um ataque aéreo feito por bombardeiros da França de Vichy contra o Exército Britânico e os Franceses Livres. Do mesmo modo, existem retratos de figuras fundamentais da época, como o General De Gaulle em seu carro no Sudão, na fotografia 31 [Img. 3.54]; e, na fotografia 64 [Img. 3.57], do Generalíssimo Chiang, sua esposa e o General Stilwell em encontro durante a visita de Claire Boothe[-Luce]. Esta era jornalista e esposa de Henry Luce, editor proprietário da *Life*, o patrão de Rodger. No entanto, predominam imagens que contam mais sobre a viagem em si, as paisagens, as pessoas que encontravam, os imprevistos e percalços do caminho, do que sobre a Segunda Guerra Mundial. A última página, que traz as fotografias 65 a 76 [Imgs. 3.58 e 3.59] é inteira dedicada à incrível fuga de Burma, que Rodger teve que fazer por meio da floresta, pois as outras vias haviam já caído nas mãos do inimigo, o Japão.

Segundo Carole Naggar, a biógrafa de Rodger, este tipo de crônica em primeira pessoa do cotidiano de um correspondente de guerra por meio de imagens era inédito, ainda mais se levarmos em conta ser aquela uma época em que não era prática comum creditar as imagens com o nome dos fotógrafos. Ela ainda afirma que apenas fotógrafos que utilizavam o meio como artistas, como os norte-americanos Alfred Stieglitz, Ansel Adams ou Edward Weston, haviam escrito diários ou textos sobre fotografia²⁵¹. Assim, ganha mais destaque esta reportagem da *Life* por dar voz ao repórter fotográfico, e inseri-lo dentro da própria reportagem, uma vez que destoava do consenso geral da época, que entendia este correspondente de guerra como alguém invisível, criador de imagens objetivas²⁵².

²⁵¹ NAGGAR, Carole. *George Rodger, An Adventure in Photography, 1908-1995*. New York: Syracuse University Press, 2003, p. 107.

²⁵² Mesmo nas revistas francesas do entre-guerras que tinham em sua linha editorial claras simpatias políticas, as imagens eram sempre descritas como relatos imparciais. Ver Capítulo 1, parte I, IV.

George Rodger iniciou sua carreira como repórter fotográfico no início da Segunda Guerra Mundial. Quando a revista inglesa *Picture Post* publicou oito páginas de suas fotos sobre os efeitos do seguido bombardeio alemão, a Blitz, em Londres – seu primeiro trabalho como repórter fotográfico de guerra – ele foi contratado pela *Life*. Esta o mandou como correspondente já no fim de 1940 para a África. Lá ele passou dois anos seguidos realizando a viagem que depois seria narrada na reportagem do dia 10 de agosto de 1942. Nesta ocasião ele cobriu a Segunda Guerra fora da Europa, mas em territórios igualmente mobilizados devido às associações coloniais, entrando pelos Camarões, atravessando Chade e Líbia, Eritréia, Sudão e Síria, Egito, e Burma.

Durante todo este período ele se viu trabalhando em condições excepcionais, longe dos conselhos editoriais, fora do controle de seus empregadores, podendo escolher suas histórias e seus enfoques, bem como seus caminhos pelo terreno e pelos censores. Esta liberdade de trabalho política e artística é uma prerrogativa da reportagem de guerra da época, quando as comunicações e deslocamentos eram mais lentos e sujeitos aos percalços da mobilização e do combate. Devido a tais circunstâncias, Rodger foi levado a desenvolver um sistema de envio de informações junto com as fotografias, que denominou de “package system”, em muitos aspectos semelhante ao método utilizado por Capa na reportagem do rio Segre. Este sistema, que ele continuaria utilizando por boa parte de sua carreira depois da guerra, consistia em escrever as legendas das imagens no local em que eram fotografadas, numeradas com a mesma numeração dos quadros do filme. Este era enviado sem ser revelado junto com as legendas, um índice das imagens e detalhes de como foram realizadas, bem como anotações mais gerais com informações relevantes sobre o tema retratado²⁵³. Desta forma, a matéria chegava muitas vezes pronta ao editor da revista, sendo Rodger, na prática, também o autor do texto. Durante todo o

²⁵³ Segundo Bernard Bruce, “He recorded his journey meticulously (listing nearly 400 places where he stopped for the night) (...). He covered a distance of roughly 75,000 miles”. BERNARD, Bruce. *Humanity and Inhumanity, The photographic journey of George Rodger*. London: Phaidon Press, 1999, p. 44.

tempo que passou viajando, e boa parte do tempo em que cobriu a guerra, ele não chegou a ver suas fotografias reveladas ou publicadas²⁵⁴.

Rodger trabalhou durante os dois anos de sua viagem a serviço da *Life*, do mesmo modo como Capa havia trabalhado para a *Vu* e a *Regards* na Espanha, com a permissão de trabalho em nome da revista e as despesas pagas por ela, que poderia ou não comprar ou publicar as reportagens fotográficas que o fotógrafo enviava. Quando Rodger chegou em Nova York, no entanto, o êxito jornalístico de sua viagem fez com que a *Life* o contratasse imediatamente para o seu *staff* permanente. Neste momento ele já era conhecido do público norte-americano, pois a empresa havia preparado sua chegada: a rádio Time-Life havia, alguns dias antes, transmitido um programa inteiro sobre suas aventuras em Burma, além de ser elogiado em uma reportagem da *Life* escrita por Clare Boothe-Luce. Também Allan Michie, jornalista da *Life* em Londres na época da guerra, que esteve com Rodger durante a campanha no deserto, havia acabado de publicar em Nova York e Chicago seu livro *best-seller*, *Retreat to Victory*, com diversas fotografias de Rodger e uma dedicatória elogiosa²⁵⁵. Deste modo, após a publicação da edição da *Life* com sua reportagem e retrato, de toda esta promoção de sua figura pública realizada pela revista, Rodger se tornou um herói nos EUA, assediado por repórteres em busca de entrevistas e por pessoas nas ruas que o reconheciam. A *Life* procurou tirar o máximo de vantagem desta fama e o enviou por um *tour* pelos EUA fazendo palestras para os anunciantes da revista.

A nova fama parece não ter agradado o fotógrafo, que em suas cartas sempre falava da vontade de fazer parte do esforço de guerra, e ajudar com seu trabalho o lado Aliado. Assim, em 27 de julho de 1942, ele escreveu em uma carta para sua futura esposa, Cicely:

In one of the coming issues, *Life* is devoting 7 hole pages to my trip – with 76 pictures – and that is unprecedented in the history of the magazine – No one has

²⁵⁴ Cicely, na ocasião já sua esposa, o mantinha informado sobre o que a *Life* publicava de suas fotografias, como atesta uma carta escrita por Rodger para Cicely em 9 de março de 1943: “Darling, you have no idea how interesting your letters have been. For instance I had no idea what I had got into the magazine. Nobody had troubled to cable me – and when you told me that my first story ran 11 pages, I was simply amazed. And then to be followed up by another couple of pages the very next week sounds simply grand”. *Apud* NAGGAR, Carole. *op. cit.* p. 117.

²⁵⁵ *Idem*, p. 103.

ever been handed a laurel like that before. But I have told them that my primary object is to help win the war, and that I am not going to waste time and energy doing anything that doesn't point directly in that direction.²⁵⁶

Na mesma carta, ele informa Cicely que recusou convites de estúdios de Hollywood que o ofereceram duas possibilidades de empregos rentáveis: um deles queria contratá-lo como consultor de um filme que era rodado na África e Oriente Médio, e outro o queria para colaborar em um roteiro sobre a guerra em Burma. Segundo ele, “They want to fly me out there immediately and offered me an astronomical salary. I turned it down: that’s not my idea of winning the war”²⁵⁷.

Assim como as revistas francesas haviam iniciado timidamente uma transformação do fotógrafo em figura pública ao incluí-lo nas reportagens, agora em uma guerra diferente, e para um público norte-americano, mas também mundial devido ao alcance da *Life*, este processo era levado ao extremo. O apelo desta figura para Hollywood indica que o fotógrafo começava a fazer parte do próprio meio que ele alimentava, e, por meio da *mass media* da qual fazia parte, era também transformado em assunto vendável – e portanto mercadoria.

Um terceiro convite vindo desta súbita fama foi, no entanto, aceito. O da editora inglesa Cresset Press para publicar em livro suas recentes aventuras na guerra, entre 1940 e 1942. Diferente dos convites de Hollywood, este se baseava não na figura mitologizada de Rodger, mas em sua palavra, nos relatos de sua própria experiência e interpretação do que testemunhou, e o agradou mais. Os livros *Red Moon Rising* e *Desert Journey*, nos quais Rodger começou quase imediatamente a trabalhar, apareceram entre julho de 1943 e janeiro de 1944 no Reino Unido. Os livros foram escritos enquanto ele estava nos EUA, eles também elaborados a partir do meticuloso diário que escreveu durante sua viagem, e a partir da consulta das folhas de contato das suas fotografias, que, como propriedade da

²⁵⁶ *Apud idem*, p. 106. [“Em uma das próximas edições, a *Life* dedica 7 páginas inteiras à minha viagem – com 76 imagens – e isto é sem precedentes na história da revistas – Ninguém jamais ganhou tal prêmio antes. Mas eu disse a eles que meu objetivo principal é ajudar a vencer a guerra, e que eu não vou perder tempo e energia fazendo nada que não vá nesta direção”]

²⁵⁷ *Idem, ibidem*. [“Eles querem me mandar para lá imediatamente e me ofereceram um salário astronômico. Eu recusei: esta não é minha idéia de ganhar a guerra”] Rodger não será o único dos futuros fundadores da Magnum a levantar o interesse de Hollywood, como se verá.

revista que o empregava, ficavam no escritório da *Life*. Os dois livros se iniciam com um agradecimento não só aos editores da *Life*, que tornaram possível a sua viagem, mas também à Wilson Hicks, editor de fotografia da revista, que permitiu que Rodger utilizasse suas imagens no livro – os fotógrafos ainda não eram donos de suas fotografias, os direitos das imagens naquele momento ainda pertenciam às revistas²⁵⁸. Segundo Naggar, ambos os livros foram bem recebidos pela crítica e público²⁵⁹.

Com sessenta e quatro fotografias de sua autoria publicadas em cada livro, *Desert Journey* narra a primeira parte da viagem, a travessia de navio do Reino Unido para os Camarões, e as aventuras vividas na África, Oriente Médio e Índia. *Red Moon Rising*, por sua vez, se concentra somente na cobertura que Rodger fez da guerra em Burma, que naquele momento era uma região estratégica para a contenção do avanço japonês contra o território aliado. O tom da escrita de Rodger é também bastante desapassionado, como já havia sido o da reportagem para a *Life*. Há momentos de ironia e também humor. O que predomina é a tentativa de estabelecer um relato honesto sobre o que ele vivenciou e observou em primeira mão naquela frente da guerra. Ele inicia *Red Moon Rising* afirmando claramente tal objetivo.

Most campaigns have books written about them – critical books, serious scientific books, and official war books. There were men in Burma, fellow-correspondents and official observers, more fitted than I to refight the battles, to criticize the strategy, and to forecast future effects of the campaign on the general picture of global war. Therefore I, as a war photographer and no journalist, leave to them the recording of history and write, as non-committally as possible, only what I saw.²⁶⁰

²⁵⁸ Em *Desert Journey* ele escreveu: “My long journey, which took me across Africa into the mountains of Abyssinia and the deserts of Libya, Iraq and Iran, was the outcome of a roving assignment given me by LIFE Magazine, and I would like to take this opportunity of thanking Henry R. Luce and Editors of LIFE for making my experiences possible. I wish also to thank Wilson Hicks, picture editor of LIFE, for permission to reproduce my photographs which appear throughout the book”. RODGER, George. *op. cit.*, p. 5.

²⁵⁹ Naggar ressalta que “The *Daily Mail*, the *Sunday Graphic*, the *Illustrated London News*, the *Spectator*, and the *Observer* all published glowing reviews. In its August 1943 issue, *Readers’ Digest* published a long extract from *Red Moon Rising* under the title ‘Iron Road of Burma’. One of the most flattering reviews was written by George Orwell: ‘As a picture book, *Red Moon Rising* could stand alone. As a narration it is, in its way, unique’. Another plaudit came from Elizabeth Bowen: ‘Here are the grim actualities of warfare set on a background that somehow belongs to dreams’”. NAGGAR, Carole. *op. cit.* p. 111.

²⁶⁰ RODGER, George. *Red Moon Rising*. London: Cresset Press, 1943, p. 5. [“A maioria das campanhas teve livros escritos sobre elas – livros críticos, livros científicos sérios. Haviam

Os livros, assim como o que foi ressaltado quanto à reportagem, se recusam deste modo a trazer uma narração jornalística imparcial, mas, ao contrário, a todo momento denunciam a presença e o papel do fotógrafo, que professa abertamente sua lealdade aos Aliados e sua implicação pessoal no esforço de guerra. Da mesma forma, trazem em detalhes os bastidores do trabalho realizado pelos correspondentes de guerra, em especial o dos fotógrafos. O retrato do que seria o verdadeiro fotógrafo de guerra – de profissão e vocação – é construído nas páginas de Rodger, sendo descrito como alguém que não só passa por cima da própria segurança pessoal para buscar suas fotografias²⁶¹, como também, depois de consegui-las, sofre todos os tipos de contratempos para enviá-las para as redações.

Na sua maioria, os leitores que abriam a revista *Life* em suas residências todas as semanas não poderiam fazer idéia de todo o caminho que as imagens apresentadas tão naturalmente naquelas páginas tinham feito até lá chegar. Os livros de Rodger mostram assim esta etapa invisível na imprensa do trabalho do fotógrafo de guerra. Ele conta que as fotografias deveriam ser buscadas a grande custo, e ainda depois escapar de serem retiradas à força do fotógrafo, seja por inimigos ou por aliados²⁶²; que deveriam cumprir as exigências da censura, muitas vezes precisando ser reveladas no local, apesar da falta de equipamentos e químicos adequados²⁶³; que precisavam ser retiradas do local do conflito, e encaminhadas por cabo telegráfico – que, onde houvesse ligação, apenas era capaz de enviar uma fotografia por vez, e com baixa qualidade – ou materialmente, por via aérea e terrestre, para a redação da revista em Nova York. Deste modo, ao contrário da reportagem da *Life*, que elabora uma heroicização de Rodger apenas por uma parte de seu trabalho, a busca das imagens, o livro também mostra a outra faceta deste trabalho.

homens em Burma, colegas correspondentes e observadores oficiais, mais aptos que eu para refazer as batalhas, criticar a estratégia, e prever os efeitos futuros da campanha no quadro geral da guerra global. Portanto eu, como um fotógrafo de guerra e não um jornalista, deixo para eles o registro da história e escrevo, o mais descompromissadamente possível, apenas o que eu vi”]

²⁶¹ Ver RODGER, George. *Desert Journey*, pp. 116-117.

²⁶² Um exemplo em *Idem*, p. 124.

²⁶³ Depois de ser o único fotógrafo a cobrir o encontro dos exércitos russo e britânico no Irã, Rodger precisava enviar suas fotografias para ter o furo de reportagem. Ele conta em detalhes os sofrimentos para revelar seus filmes em um laboratório improvisado no banheiro de seu quarto de hotel em *Idem*, pp. 127-128.

Faceta esta que, pelo que se pode deduzir de seus detalhados relatos, era quase tão difícil quanto a etapa anterior.

Assim como Robert Capa veria suas fotografias do desembarque na Normandia em 1944, feitas sob sério risco de vida, serem inutilizadas por um erro no laboratório que as revelou²⁶⁴, Rodger também teve as fotografias de boa parte de sua campanha no deserto danificadas por falta de cuidado no processamento. Casos como estes dois auxiliaram com o passar do tempo a estabelecer uma aura mítica à figura do repórter de guerra. Do modo como são narrados por seus protagonistas, no entanto, demonstram também uma sensação de distanciamento entre o fotógrafo e o produto de seu trabalho: neste caso, a materialidade mesmo da fotografia que eles produziram a grande custo, mas da qual eles não têm nenhum controle. Assim, Rodger insere em seu texto pequenos comentários irônicos que demonstram seu desapontamento. Em *Desert Journey* ele afirma,

My films were taken by the R.A.F. to Cairo where the Director of Public Relations, still refusing to handle them, had them delivered to the British Embassy. In spite of the fact that these films contained the only record of the trip across the breadth of Africa by units of the Fighting French, the attack and capture of Massawa with detailed pictures of the sunken ships in the harbour – all valuable pictures from a military or propaganda point of view – they remained at the Embassy for three weeks before anyone thought of doing anything about them. Eventually they were taken for development to a commercial photographer who had a small shop in one of Cairo's side streets. He used a coarse-grain, metal-hydroquinone developer and so over-cooked them that, when eventually, three months after Massawa had fallen, they arrived in London, it was impossible to get a print off them worthy of reproduction. Only a few of the Rolleiflex negatives survived such harsh treatment and even those were so badly scratched that only a few were printable. Even if the pictures had been in good condition, with such a time lag, their news as well as propaganda value was lost, and the Editors of *Life* were able to use only one double page from the vast stock of pictures which should have been available. I had sweated across 9,000 miles of Africa to get those pictures. It was a little annoying.²⁶⁵

²⁶⁴ Ver MORRIS, John G. *Get The Picture, A personal history of photojournalism*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2002, pp. 6-7.

²⁶⁵ RODGER, George. *Desert...*, p.75. [“Meus filmes foram levados pela R.A.F. para o Cairo onde o Diretor de Relações Públicas, ainda se recusando a cuidar deles, fez com que fossem entregues na Embaixada Britânica. Apesar do fato de que estes filmes continham o único registro da viagem que atravessou a África de unidades dos franceses que lutavam ao lado dos Aliados, o ataque e a captura de Massawa, com imagens detalhadas dos navios afundados no porto – todas imagens valiosas de um ponto de vista militar e de propaganda – eles permaneceram na Embaixada por três semanas antes de alguém pensar em fazer alguma coisa com eles.

E ainda, mais adiante,

An hour later I was in Cairo, and so ended a hitch-hike that took me 3,500 miles through four countries, in only seven days, and for a total cost of four pounds. I rushed my films to the darkroom operated by the Indian Army Public Relations Unit where I developed them myself. At least they would start out in good condition. Then I shepherded them myself through the censorship, packed and despatched them by air direct to New York, via Lagos. Some optimist had told me that route would be faster than via London. I don't know what happened to them but they also took three months in transit and arrived too late to be of any use. It would have been quicker if I had taken them there myself on a bicycle!²⁶⁶

Esta irritação com a falta de controle do produto de seu trabalho é contrastada com um aumento no controle da elaboração e execução por parte do fotógrafo de guerra. Os livros de Rodger explicitam uma maior liberdade de decisões que um estado de exceção como a guerra proporcionou para o repórter fotográfico. Esta maior liberdade, que já tinha sido experimentada por exemplo por Capa na Espanha em guerra, era uma dupla liberdade: em relação às práticas burocráticas e costumes sociais de tempos de paz que são suspensos em tempo de guerra, e também em relação aos editores, que não tinham como impor suas decisões sobre onde ir e como fotografar. Naquele momento, os civis encontravam ainda uma certa liberdade de locomoção, desde que devidamente

Eventualmente eles foram levados para um fotógrafo comercial que tinha uma pequena loja em uma das ruas laterais do Cairo. Ele usou um revelador de metal-hidroquinona para granulação grossa, e super-aqueceu tanto eles que, quando eventualmente, três meses após a queda de Massawa, eles chegaram em Londres, foi impossível de fazer deles uma cópia que valesse a pena. Apenas alguns poucos negativos da Rolleiflex sobreviveram a um tratamento tão ríspido e assim mesmo eles ficaram tão riscados que apenas poucos podiam ser impressos. Mesmo se as fotografias estivessem em bom estado, com tal demora, seu valor de notícia, bem como de propaganda, estaria perdido, e os Editores da *Life* foram capazes apenas de usar uma única página dupla desta vasta provisão de imagens que deveria estar disponível. Eu havia suado por 9.000 milhas pela África para conseguir estas imagens. Era um pouco chato”]

²⁶⁶ *Idem*, pp. 91-92. [“Uma hora depois eu estava no Cairo, e assim terminou uma carona que me levou por 3.500 milhas através de quatro países, em apenas sete dias, e por um custo total de quatro libras. Eu apressei em levar meus filmes para o laboratório operado pela Unidade de Relações Públicas do Exército Indiano onde eu mesmo os revelei. Pelo menos eles começariam em boas condições. Então eu próprio os conduzi pela censura, os empacotei e despachei por ar diretamente para Nova York, via Lagos. Algum otimista havia me dito que esta rota seria mais rápida do que via Londres. Eu não sei o que aconteceu com eles, mas eles também levaram três meses em trânsito, e chegaram tarde demais para terem qualquer uso. Teria sido mais rápido se eu os tivesse levado eu mesmo em uma bicicleta!”]

credenciados por alguma agência de notícia, rádio, jornal ou revista. A situação de guerra fechava algumas estradas, mas abria outras, como indica a citação acima de Rodger, onde ele comenta que andou por 3.500 milhas sem quase precisar pagar, pois utilizou transportes militares na maior parte do tempo. Ter as credenciais de uma revista da importância da *Life* ajudava consideravelmente. Ao mesmo tempo, a distância e a dificuldade de comunicação davam ao fotógrafo de guerra maior liberdade em relação aos seus editores, que não tinham condições de acompanhar de perto seu trabalho desde a redação, que no caso de Rodger ficava em Nova York. Em *Red Moon Rising* ele deixa clara esta liberdade de ação frente aos editores, que parece então necessária na realização de seu trabalho:

Before I left Cairo for the Burma front I had been instructed by *Life's* London Office to query by cable any stories I might suggest before going out on them. I cabled repeatedly but received no replies. It seemed a waste of time to remain in Rangoon with no transport and no facilities for developing my films [exigência da censura] once I had got them. With no instructions forthcoming from my office I had to decide for myself where I could spend the next few weeks most productively, until Major Hewitt had succeeded in getting the Public Relations Unit officially recognized and some kind of working facilities established²⁶⁷.

Do mesmo modo, ele continua mais abaixo:

As far as I myself was concerned it looked as though the campaign was already over. It was becoming increasingly difficult to get any communiqués out of the country and, more serious still, my supply of film was almost exhausted. I had cables to New York, London, Cairo, Bombay and Calcutta when I first arrived in Rangoon three months earlier asking that film be rushed out to me but none had arrived. In fact I had no word from the outside world at all except one cable that had taken ten weeks on the way, congratulating me on my safety and asking for a

²⁶⁷ RODGER, George. *Red Moon...*, p. 17. [“Antes de eu ter deixado o Cairo para a frente de Burma eu havia sido instruído pelo Escritório londrino da *Life* para consultar por telegrama sobre quaisquer histórias que eu pudesse sugerir antes de me dirigir à elas. Eu enviei repetidamente telegramas mas não recebi resposta. Parecia uma perda de tempo permanecer em Rangoon sem transporte e sem instalações para revelar meus filmes uma vez que eu os tivesse conseguido. Sem nenhuma instrução vinda do escritório, eu tive que decidir por mim mesmo onde eu poderia passar as próximas semanas de modo mais produtivo, até que o major Hewitt conseguisse fazer com que a Unidade de Relações Públicas reconhecida oficialmente e organizasse algum tipo de instalações de trabalho”]

story on the American Flying Tigers – a story which I had already despatched two months earlier.²⁶⁸

A reportagem sobre suas viagens publicada na *Life* havia transformado o próprio fotógrafo em notícia. Com ela, George Rodger ganhou notoriedade semelhante a de atores ou atrizes de cinema, dando autógrafos e sendo reconhecido na rua, ainda que a sua revelia. Agora em seus livros, ele parecia usar esta sua transformação em figura pública para buscar recuperar para si o que o contrato com a revista na maioria das vezes lhe negava – a autoria tanto das imagens quanto da interpretação dos fatos, ou, em outras palavras, uma mais profunda posse de seu trabalho.

III.

A inserção destes fotografos nesta indústria da comunicação de massas foi assim caminhando em paralelo com a busca por um fortalecimento de suas posições enquanto autores. Tal busca de fortalecimento podia ser identificada em um ganho de vontade narrativa e implicação pessoal que os trabalhos de Capa e Rodger apresentaram durante este tempo de guerra, ou seja, uma busca pela autoridade do ponto de vista e da interpretação. Os modos de narrar a guerra através da fotografia dos quais os fotografos que fundariam a Magnum lançaram mão não foram, como já foi visto, uniformes. Imagens de grande poder sintético e simbólico, como as que se tornaram ícones, se alternaram com as seqüências de fotografias que, como um filme, contam uma história por meio de sua sucessão. Como também foi visto, durante a guerra da Espanha esta alternância pode ser relacionada com a perda do ímpeto revolucionário decorrente de mudanças do caráter político da guerra. Da mesma forma, ao final da Segunda Guerra Mundial, os modos de narrar e o léxico visual utilizados por estes fotografos também sofreriam o impacto da abertura dos campos de concentração nazistas.

²⁶⁸ *Idem*, p. 101. [“No que dizia respeito a mim mesmo, me parecia que a campanha já havia acabado. Estava se tornando cada vez mais difícil de mandar qualquer reportagem para fora do país e, ainda mais sério, meu suprimento de filme estava quase exaurido. Eu mandei telegramas para Nova York, Londres, Cairo, Bombaim e Calcutá logo que eu cheguei em Rangoon, três meses antes, pedindo para que filmes fossem enviados às pressas para mim, mas nenhum havia chegado. Na realidade, eu não tinha recebido nem uma palavra do mundo exterior, com exceção de um telegrama que havia levado dez semanas para chegar, me felicitando por minha segurança, e pedindo uma história sobre os Tigres Voadores americanos – uma história que eu já havia despachado dois meses antes”]

É significativo que, apesar de ter fotografado quase todas as grandes histórias da guerra na Europa – a Blitz em Londres, a entrada e o avanço dos Aliados na Itália, o desembarque na Normandia, a libertação de Paris, a batalha do Bulge – Capa tenha optado por não fotografar os campos de concentração em 1945. Algum tempo depois, o fotógrafo falaria muito brevemente sobre este assunto, que ficaria como uma das marcas da Segunda Guerra Mundial, no livro que também ele escreveu sobre suas memórias do conflito:

A guerra ainda não havia terminado, mas a confraternização começou. Só os que libertaram campos de concentração em Buchenwald, Belsen e Dachau não confraternizaram com as *frauleins*. A guerra minguava em um confuso anticlímax e os soldados já estavam mentalmente fazendo as malas. Do Reno ao Oder não tirei nenhuma fotografia. Os campos de concentração estavam cheios de fotógrafos e cada nova foto de horror servia apenas para diminuir o efeito total. Hoje, durante um breve instante, todo mundo verá o que aconteceu com aqueles pobres coitados naqueles campos; amanhã, poucos se importarão com o que acontecer a eles no futuro. Os alemães, ora taciturnos, ora repentinamente amigáveis, não interessavam à minha câmera tampouco. Eu queria encontrar o primeiro russo e então encerrar a minha guerra.²⁶⁹

Este anticlímax em que a guerra terminou em 1945 não inspirou em Capa a vontade de fotografar, de explorar uma das histórias mais relevantes do século XX. Da mesma forma, reportar esta história foi um desafio para Rodger.

O primeiro campo de concentração nazista libertado foi Ohrdruf, tomado por tropas norte-americanas em 4 de abril de 1945. As primeiras fotografias dos horrores encontrados lá dentro foram publicadas no jornal londrino *Times*, e nos norte-americanos *News Chronicle* e *Daily Mirror* em 9 de abril. No dia seguinte, o *New York Times*, o *Los Angeles Times* e o *Washington Post* também trouxeram fotografias da profusão de corpos emaciados encontrados em Ohrdruf²⁷⁰. Já no dia 11 de abril, tropas americanas entraram em Buchenwald, e cenas ainda piores foram registradas em fotografia e filme. Rodger seguiu para Bergen-Belsen no dia seguinte em que este campo havia sido libertado pelo exército britânico, 20 de abril.

²⁶⁹ CAPA, Robert. *Ligeiramente Fora de Foco*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, pp. 276-279.

²⁷⁰ NAGGAR, Carole. *op. cit.*, p. 136.

O motorista que o acompanhou, Dick Stratford, falou para Naggar, a biógrafa de Rodger, sobre o método de trabalho do fotógrafo, que consistia então em fazer detalhadas anotações em um caderno, no local de realização das fotografias, e as desenvolver depois em texto datilografado²⁷¹. O relato datilografado que Rodger enviou para a *Life* junto com as fotografias fornece dados terríveis, como a estimativa de que, apenas no mês de março, 17.000 pessoas haviam morrido de fome, e que ainda então continuavam a morrer uma média de 300 a 350 pessoas²⁷². No entanto, transparece a dificuldade da interpretação destes números, a transformação destes em uma narrativa. Este relato traz, assim, um tom dramático, que tenta dar a dimensão da catástrofe:

The magnitude of suffering and horror at Belsen cannot be expressed in words and even I, as an actual witness, found it impossible to comprehend fully – there was too much of it; it was too contrary to all principles of humanity – and I was coldly stunned. Under the pine trees the scattered dead were lying not in twos or threes or dozens, but in thousands. The living tore ragged clothing from the corpses to build fires over which they boiled pine needles and roots for soup. Little children rested heads against the stinking corpses of their mothers, too nearly dead themselves to cry. A man hobbled up to me and spoke to me in German. I couldn't understand what he said and I shall never know, for he fell dead at my feet in the middle of his sentence. The living lay side by side with the dead, their shriveled limbs and shrunken features making them almost indistinguishable. Women tore away their clothing and scratched the hordes of lice which feed on their emaciated bodies; rotten with dysentery, they relieved themselves where they lay and the stench was appalling. Naked bodies with gaping wounds in their backs and chests showed where those who still had the strength to use a knife had cut out the kidneys, livers and hearts of their fellow men and eaten them that they themselves might live...²⁷³

²⁷¹ Naggar cita parte da entrevista com Dick Stratford: “Rodger was a very independent person. He knew what he wanted and went to great lengths to get it. He did not mix with other photographers. We went out mainly on our own. He did not work with a writer. He wanted to be on his own and write his own background information. When we went into Belsen, the gates were wide open and I did not see any other photographer or army personnel. We just drove around. The size was quite huge. A field like a football pitch covered with bodies piled six or seven high. ... There was nothing we could do. We just said hello to people and that was all. There was no possible conversation. A day after that the army arrived to take charge of the camp. ... They got the SS to pick up the bodies and bury them properly, because there were just mounds of bodies. It was beyond imagination. ... [George] was the only person in there taking still photographs. He had a little black book and he took the notes. He also typed every night. I never saw him really upset, it was all part of the job. Never, except after Belsen”. *Idem, ibidem*.

²⁷² *Apud Idem*, p. 138.

²⁷³ *Apud MILLER*, Russel. *op. cit.*, pp. 43-44. [A magnitude do sofrimento e do horror em Belsen não podem ser expressados em palavras e mesmo eu, como uma testemunha ocular, encontro

Apesar das cenas de horror que Rodger presenciou em Bergen-Belsen terem de algum modo sido descritas para os leitores da *Life* – a revista publicou três de suas fotografias na edição do dia 7 de maio de 1945, junto com fotografias de Buchenwald feitas por Margaret Bourke-White, e outras do campo de Gardelegen, próximo a Berlim [Imgs. 3.60 e 3.61] – ainda assim não apenas as palavras de Rodger, mas também suas imagens, atestam a inevitável dificuldade em narrar a história. O que o fotógrafo viu naquele campo estaria além da possibilidade de compreensão, pois seria, em suas palavras, muito “contrário a todos os princípios da humanidade”.

No relato citado acima, Rodger afirma a impossibilidade de “expressar em palavras” os horrores que viu naquele campo de concentração. Esta impossibilidade, no entanto, parece também incluir a linguagem imagética. Com efeito, suas fotografias se ressentem desta limitação: na série de imagens que Rodger fez lá nos dias 20 e 21 de abril há pouca ou nenhuma linha narrativa, pouca ou nenhuma indicação de uma interpretação do assunto e ponto de vista do fotógrafo. Há, no entanto, por vezes o que parecem ser tentativas de buscar alguma humanidade dentro deste local tão desprovido dela. Abundam nos seus registros imagens abertas, de uma paisagem de pilhas de cadáveres tão desfigurados e tão desatendidos, largados pela área do campo como troncos de árvores cortados e deixados para serem recolhidos como lenha, como é o caso da fotografia reproduzida em página inteira na *Life*, que mostra um menino judeu holandês andando pela área de Belsen, cuja beira da estrada está tomada por corpos estendidos [Img. 3.60].

dificuldade em compreender totalmente – havia muito; era muito contrário a todos os princípios da humanidade – e eu estava atordoado. Embaixo dos pinheiros os corpos dispersos estavam largados não em dois ou três, ou dúzias, mas em milhares. Os vivos rasgaram roupas esfarrapadas dos mortos para fazer fogueiras sobre as quais ferviam pinhas ou raízes para sopa. Crianças pequenas deitavam suas cabeças nos corpos putrefatos de suas mães, elas mesmas muito próximas da morte para chorar. Um homem se arrastou até mim e falou em alemão. Eu não pude entender o que ele disse, e nunca entenderei, porque ele caiu morto aos meus pés no meio da frase. Os vivos estavam deitados lado a lado com os mortos, seus membros secos e feições murchas os tornando quase indistinguíveis. Mulheres rasgaram suas roupas coçando as hordas de piolhos que se alimentam de seus corpos emaciados; apodrecidos de disenteria, eles se aliviavam onde estavam, e o mal cheiro era terrível. Corpos nus com buracos em suas costas e peitos mostravam onde aqueles que ainda tinham força para usar uma faca cortaram seus rins, fígados e corações de seus colegas e os comeram para eles mesmos poderem sobreviver]

No entanto, é possível comparar esta ou outra de suas fotografias da paisagem de Belsen, por exemplo a **Imagem 3.62**, com o retrato da **Imagem 3.63**. Aqui, o fotógrafo parece estar querendo conferir dignidade para estas prisioneiras recém libertas, cujo sofrimento está inscrito no próprio corpo muito magro e nas roupas em péssimo estado, mas que estão em pé, são fotografadas frontalmente e encaram diretamente o olhar da câmera, devolvendo-o com um leve sorriso. São duas sobreviventes em um ambiente em que a morte tem presença predominante, como indicam os corpos estendidos bem ao fundo do plano, quase misturados à paisagem e quase apagados pela escolha da grande abertura na objetiva da câmera, que prioriza o primeiro plano da imagem, desfocando o fundo. Da mesma forma, Rodger realizou uma série de retratos dos ex-guardas e responsáveis pelo campo, em especial das guardas femininas, que eram conhecidas por serem especialmente cruéis. Estes retratos, como por exemplo as **Imagens 3.64, 3.65 e 3.66**, foram posados, todas fotografadas da mesma posição levemente de baixo para cima, e levemente posicionadas para a esquerda; quase todas olham para a esquerda, apenas uma se volta para o fotógrafo. Aqui ele parece querer fazer ao mesmo tempo um registro no estilo das fotografias policiais ou de identificação, mas também um estudo tipológico, um registro no estilo do alemão August Sander²⁷⁴ ou das fotografias dos doentes mentais do hospital de Charcot²⁷⁵. Ele parece querer investigar onde está ou onde falta a humanidade destas pessoas, capazes de atos tão desumanos.

A possibilidade ou não de representação da realidade concentracionária, assim como a da produção artística sobre o tema, e, no limite, de qualquer produção de cultura após 1945, foram e são ainda hoje objeto de acalorados debates²⁷⁶. No caso específico de George Rodger, tentar narrar em imagens o que ele viu em Belsen se mostrou, se não uma tentativa vã, praticamente uma ação reprovável. Assim, para ele esta experiência foi muito custosa emocionalmente, e desembocou em uma decisão pessoal e profissional, a de não mais fotografar guerras. Preferindo esquecer estas fotografias por anos, o

²⁷⁴ SANDER, August. *Face of Our Time*. London: Schirmer, 2003.

²⁷⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invention of Hysteria. Charcot and the photographic iconography of the Salpêtrière*. Cambridge, London: MIT Press, 2003.

²⁷⁶ Além da impossibilidade da poesia após Auschwitz, defendida por Adorno em 1949, ver também o recente e acalorado debate entre Georges Didi-Huberman e Claude Lanzmann sobre a possibilidade de representação da Shoah. ADORNO, Theodor. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 300; DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images Malgré Tout*. Paris: Minuit, 2003; LANZMANN, Claude. *A Lebre da Patagônia*. São Paulo: Cia das letras, 2011.

fotógrafo apenas voltou a elas em 1994, permitindo a publicação no livro retrospectivo de sua carreira, *Humanity and Inhumanity*²⁷⁷, e, em entrevista em 1995, falou uma das únicas vezes sobre o assunto:

The natural instinct as a photographer is always to take good pictures, at the right exposure, with a good composition. But it shocked me that I was still trying to do this when my subjects were dead bodies. I realized there must be something wrong with me. Otherwise I would have recoiled from taking them at all. I recoiled from photographing the so-called “hospital”, which was so horrific that pictures were not justified. ... From that moment, I determined never ever to photograph war again or to make money from other people’s misery. If I had my time again, I wouldn’t do war photographs.²⁷⁸

Após tantos anos, o fotógrafo e editor de imagens Bruce Bernard, e o fotógrafo inglês membro da Magnum Peter Marlow, ao editarem o livro de Rodger parecem ter usado justamente este momento das fotografias de guerra – nomeadamente das fotografias do campo de concentração nazista – como um eixo na longa carreira do fotógrafo. Ao intitular o livro *Humanity and Inhumanity* eles fazem referência ao relato escrito por Rodger em Bergen-Belsen e enviado para a *Life*, bem como ao modo com que ele respondeu ao desafio de narrar algo que, segundo ele, seria impossível de representar. Da mesma forma, a declaração de 1995 de Rodger sinaliza para um efetivo limite da narratividade imposto pela realidade do campo de concentração, na medida em que ele parece se culpar por não ver um sentido, um motivo válido para a realização daquelas imagens. Não sendo capaz de imprimir uma interpretação para a história por meio de suas fotografias, elas parecem ter se limitado ao seu âmbito estético, naquela situação algo tão reprovável que o levou a decidir nunca mais fotografar guerras. Rodger começou então a acalentar a possibilidade de voltar para a África, onde considerava estar perto de um mundo mais humano e puro, longe dos horrores que a civilização havia

²⁷⁷ BERNARD, Bruce, MARLOW, Peter (eds). *op. cit.*

²⁷⁸ *Apud* NAGGAR, Carole. *op. cit.*, p. 140. [O instinto natural de um fotógrafo é sempre tirar boas fotografias, com a exposição correta, com uma boa composição. Mas me chocou o fato de eu ainda estava tentando fazer isso quando meu assunto eram corpos mortos. Eu me dei conta de que deveria haver algo errado comigo. Se não, eu teria recuado de fazê-las em absoluto. Eu recuei de fotografar o assim chamado “hospital”, que era tão horrível que simplesmente não se justificavam fotografias. ... A partir daquele momento, eu decidi nunca mais fotografar novamente guerra ou fazer dinheiro a partir do sofrimento dos outros. Se eu voltasse no tempo, eu não faria fotografias de guerra]

produzido. Ele pediu demissão da *Life* logo depois do final da guerra, e mais tarde fixou residência no Chipre²⁷⁹.

São bastante significativas as reações de Rodger ao que ele viu em Belsen. Como atesta seu motorista, Rodger procurou fazer seu trabalho dentro do campo conforme o método que ele havia desenvolvido durante a guerra, e que pôde ser acompanhado na reportagem e nos livros sobre sua viagem pela África e Ásia. Ele tomou muitas notas em seu caderno, e buscou a correta medição de luz e enquadramento das imagens. No entanto, este método parece não ter sido capaz de abranger o assunto. Por um lado, o texto encaminhado junto com as imagens atesta sua incapacidade de transmitir a realidade vista. Por outro, na medida em que as fotografias lá feitas não foram capazes de uma interpretação que desse conta do evento, para o fotógrafo elas não tinham razão de ser, e se tornavam em suas palavras quase profanações daquele terrível cenário. Assim, sua reação posterior foi a de abandonar a fotografia de guerra, para se refugiar em um lugar que, para ele, teria sua humanidade mais preservada, a África.

Chim e Cartier-Bresson não haviam fotografado profissionalmente a Segunda Guerra Mundial até seus últimos momentos. Chim esteve alistado no exército norte-americano, nacionalidade para a qual se naturalizou. Cartier-Bresson fez parte do exército francês, e nesta condição foi internado por três anos em um *Stalag* alemão entre 1940 e 1943. Quando ambos voltaram a exercer a profissão de repórteres fotográficos, ao fim da guerra, suas imagens retomaram algumas das características desenvolvidas anteriormente, como por exemplo o apreço pela construção geométrica e pelo instantâneo nutrido pelo francês, e a sofisticada composição de imagens de valor simbólico por Chim. No entanto, o fizeram a partir de um novo patamar: buscando imprimir um tom mais interpretativo nos eventos retratados, e buscando maior domínio sobre a escolha dos temas de suas reportagens. Em ambos os casos, há também um predomínio da questão da narrativa.

²⁷⁹ Rodger falou sobre seus planos e como eles também envolviam ser demitido da *Life*: “I was determined to visit tribal Africa, where the people were unspoiled and uncomplicated. I thought it was the only way I could get rid of the stench of war that was still in me, but I had insufficient funds and it was essential to be fired so I could draw my severance pay.” *Apud* NAGGAR, Carole. *op. cit.*, p. 149.

O biógrafo de Cartier-Bresson, Pierre Assouline, ressalta que no imediato pós-guerra Cartier-Bresson “nunca foi tão repórter”²⁸⁰. Seu método de trabalho mudou, e ele, pela primeira vez, fez detalhadas anotações e elaborou longas legendas para suas fotografias. Este detalhamento teria o propósito de, ao mesmo tempo, auxiliar os jornais e revistas que publicariam as fotografias, e evitar que estes modificassem o sentido das imagens. O autor afirma que “Ele anota tudo, mesmo para as cenas aparentemente mais anódinas, e não hesita em contar uma história quando necessário”²⁸¹. Da mesma forma, contribuiu para uma modificação em seu fazer fotográfico a experiência das filmagens que ele realizou durante a guerra na Espanha, e principalmente durante este anticlímax que foi o término da Segunda Guerra Mundial na Europa, quando ele rodou *Le Retour*²⁸².

O crítico norte-americano Peter Galassi e o francês Philippe-Alain Michaud concordam que a noção do que mais tarde seria chamado de *instante decisivo*²⁸³ mudou entre as fotografias que Cartier-Bresson realizou na década de 1930, e as do imediato pós-guerra²⁸⁴. Nos anos em que ele fotografou imagens como a da Gare Saint-Lazare

²⁸⁰ ASSOULINE, Pierre. *op. cit.*, p. 161.

²⁸¹ Pierre Assouline cita uma destas legendas, para o retrato de dois homens em uma motocicleta, que sorriem, à frente de uma multidão que festeja: “Acampamento russo, lado americano. Russos esperam para atravessar. Dois franceses na moto, oficiais que acabam de atravessar a zona russa a caminho de Paris. O que dirige é o tenente Henri de Vilmorin. O tenente Gendron está sentado atrás dele. Os dois eram próximos a De Gaulle nas FFL. A moto se chama *Caroline* e os carrega desde Berlim. Eles haviam sido capturados nos Vosges nesse inverno durante a última batalha. O tenente Vilmorin foi, dos seus sete mil camaradas de Stalag, o último a partir. Ele dirigia o comitê de libertação”. *Apud Idem*, p. 162.

²⁸² *Le Retour*, 35mm, 32’24”, dir. Henri Cartier-Bresson, Alemanha-França, 1945. O filme foi realizado por meio de uma encomenda oficial do ministério dos Prisioneiros, Deportados e Refugiados francês aos Serviços norte-americanos de Informação, financiado por este, rodado em 35mm, dirigido por Cartier-Bresson, e filmado por operadores da seção de cinema do exercito norte-americano, capitão Krimsky e tenente Richard Banks, além de uma seqüência rodada em Paris por Claude Renoir, e narrado por Claude Roy. Ver MICHAUD, Philippe-Alain. *op. cit.* In CARTIER-BRESSON, Anne, MONTIER, Jean-Pierre (eds). *op. cit.*, p. 89; ASSOULINE, Pierre. *op. cit.*, pp. 158-159.

²⁸³ Este termo foi cunhado a partir da tradução do livro *Images à la Sauvette*, com fotografias e prefácio de Cartier-Bresson, publicado em 1954. Em inglês, o título se transformou em *The Decisive Moment*, graças à uma citação do cardeal de Retz usada pelo fotógrafo como epígrafe: “Não há nada nesse mundo que não tenha um instante decisivo”. *Idem*, p. 210. O termo passou assim a designar uma estética fotográfica associada ao trabalho de Cartier-Bresson, que busca registrar um instante onde acontece uma transformação fundamental na cena retratada. Esta estética, como já foi visto, tem parentesco com a desenvolvida por Capa na guerra da Espanha.

²⁸⁴ MICHAUD, Philippe-Alain. *op. cit.* In CARTIER-BRESSON, Anne, MONTIER, Jean-Pierre (eds). *op. cit.*, p. 91; GALASSI, Peter. *Henri Cartier-Bresson. The early work*. New York: The Museum of Modern Art, 1987, pp. 41-44.

[**Img. 3.67**], este instante apareceria em suas fotografias como um olhar que recorta um fragmento de percepção, que o isola, o retira de seu contexto. Nesta imagem, um homem é retratado no exato momento em que pula sobre uma poça de água. As pernas dele estão em uma posição semelhante às de Óleo, na fotografia de Lartigue [**Img. 2.5**], pois este saltador de Cartier-Bresson também está fixado no exato instante em que já deixou para trás o local em que se apoiava, mas ainda não alcançou o novo ponto de apoio. Já na década seguinte, quando, durante a filmagem de *Le Retour* em 1945, ele fotografou o acampamento provisório de ex-internos dos campos de concentração nazista que retornavam para seus países [**Img. 3.68**], o momento decisivo se transformaria em uma fatia de espaço e tempo que conteria em si o significado do evento retratado, ou seja, o evento como um todo. Esta fotografia fixou o instante em que uma mulher reconhece outra como colaboradora dos nazistas durante um interrogatório. Toda a raiva acumulada por anos de subjugação e humilhação é concentrada nas feições contorcidas daquela mulher. Para Michaud, entre um período e outro, o que muda é que a imagem não é mais deslocada do evento da qual faz parte, mas preserva uma idéia de continuidade, sugere um antes e um depois. A prática cinematográfica durante a guerra espanhola e a mundial teria assim ajudado Cartier-Bresson a usar seu instante decisivo em favor da narração²⁸⁵.

Chim, por sua vez, retomou o trabalho de fotógrafo em 1947. Em abril daquele ano a revista norte-americana *This Week* o contratou para fotografar os locais pelos quais o exército dos EUA havia passado nos últimos meses da guerra. A reportagem apareceu na edição da revista de 10 de agosto daquele ano, com o sugestivo título *We went back* [**Imgs. 3.69 e 3.70**]. As fotografias, feitas na Inglaterra, França e Alemanha, mostram paisagens em ruínas, equipamentos bélicos abandonados, e outros sinais da guerra, porém já habitados por homens, mulheres e, em especial, crianças. Elas têm o mesmo olhar sensível que pode ser visto nas fotografias feitas na década anterior na Espanha. Esta reportagem ganhou boa repercussão, fazendo com que Chim efetivamente retomasse sua

²⁸⁵ MICHAUD, Philippe-Alain. *op. cit.* In CARTIER-BRESSON, Anne, MONTIER, Jean-Pierre (eds). *op. cit.*, p. 91.

carreira como repórter fotográfico²⁸⁶. Ela parece ter sido feita a partir de um grande empenho pessoal, que extrapolou os requisitos da revista, pois, apesar desta ter publicado vinte e seis imagens suas, Chim produziu um grande número de rolos de negativos com as imagens que fotografou nestes locais onde eram visíveis ainda os efeitos da guerra²⁸⁷.

A reportagem de *This Week* abriu as portas de um trabalho semelhante, para o qual ele se empenharia pessoalmente ainda mais, pois o fez em parte como um trabalho beneficente, cobrando apenas uma fração de seus honorários: o registro da situação das crianças européias afetadas pela guerra, para a então recém-fundada UNESCO, braço da ONU para a educação, ciência e cultura, realizado durante longos meses em 1948, e que daria origem a um livro, publicado no ano seguinte, *Children of Europe* [Img. 3.72]²⁸⁸.

Uma das imagens centrais do projeto realizado para a UNESCO é a fotografia de Tereska, órfã moradora de um abrigo para crianças afetadas psicologicamente pela guerra. A imagem mostra a criança em frente a uma lousa completamente rabiscada, e a legenda informa que foi pedido a ela que desenhasse ali sua casa [Img. 3.73]. A Imagem 3.74, presente nas folhas de contato de Chim para esta história, mostra uma imagem mais aberta da sala do orfanato, em que quatro outras crianças elaboraram desenhos inteligíveis, paredes, móveis, pessoas. A fotografia de Tereska, no entanto, ao contrapor o pequeno rosto que encara de frente a câmera, e a lousa rabiscada, à legenda que informa o nome da criança, tornando-a mais próxima do observador, e informando que aqueles rabiscos todos deveriam representar o que ela entende como sua casa, engendra uma narrativa de grande apelo emocional. Busca mostrar todo o sofrimento que recaiu sobre as crianças, vítimas inocentes desta guerra, e como elas precisavam naquele momento de ajuda. Nestas fotografias de Chim as crianças representam uma grande categoria comum,

²⁸⁶ YOUNG, Cynthia. *We went back. Photographs from Europe 1933-1956 by Chim*. In YOUNG, Cynthia (ed). *We went back. Photographs from Europe 1933-1956 by Chim*. New York: ICP/Prestel, 2013, pp. 40-43.

²⁸⁷ *Idem*, p. 42.

²⁸⁸ Segundo Cynthia Young, curadora da exposição *We Went Back*, com fotografias de Chim feitas na Europa, “Chim’s UNESCO project was an assignment with specific humanitarian purposes. It opened up a new avenue for ‘committed’ photojournalists, bypassing magazines and working directly for NGOs to make visible the effects of war and other man-made or environmental disasters and to raise awareness or direct aid”. *Idem*, p. 44. Foram mais de cinco mil imagens realizadas na Áustria, Grécia, Hungria, Itália e Polônia, segundo a reportagem sobre o projeto publicada no jornal *UNESCO Courier* em fevereiro de 1949. *UNESCO Courier* vol II n°1, fevereiro 1949.

a da infância, e não são separadas por religião, raça ou nacionalidade. Elas são, neste sentido, bastante representativas de uma posição humanista. Do mesmo modo, as imagens deste grande projeto se aproximam dos temas e causas caras aos filmes do neo-realismo praticado no pós-guerra por Vittorio de Sica e Roberto Rossellini, como *Alemanha Ano Zero* e *Ladrões de Bicicletas*, ambos também de 1948.

Pode-se ver nas fotografias do final da guerra de Rodger, e nas que Capa escolheu não fazer, um novo momento de cesura na representação da guerra e de seu tempo. Assim como a morte de Taro e o arrefecimento do ímpeto revolucionário haviam marcado uma cesura no modo com que a Guerra Civil Espanhola era narrada nas fotografias de Capa, que passou naquele momento a buscar mais imagens de ação, e a ser publicado também fora do círculo da esquerda, alcançando a grande mídia, também o limite da representação dos campos de concentração marcaria um momento de mudança nas formas de narrar os momentos finais e o imediato pós-Segunda Guerra. Deste modo, a fotografia feita por Rodger em 1945 do pequeno menino holandês que caminha por uma estrada ladeada por corpos emaciados em Belsen **[Img. 3.60]** pode ser contraposta à de Chim, feita em 1947, que mostra um bebê em um carrinho muito limpo e branco, contra uma parede em ruínas, que deixa ver ao fundo uma paisagem completamente destruída **[Img. 3.71]**.

Nos dois casos há uma contraposição forte e deliberada entre infância e destruição. No caso de Rodger esta contraposição, por mais forte e cruel que seja, não teria ainda assim sido capaz de dar conta de representar tudo o que ele viu em Belsen, como ele mesmo afirmou. Já em Chim ela é bastante narrativa. A legenda informa que aquele bebê é filho ilegítimo de um soldado: ele é uma decorrência da guerra, ela mesma um crime contra a infância inocente. Mas o bebê é também uma vida que começa, e podia ser associado com a esperança de um novo mundo que começava ao fim da guerra. É a inevitável vida que continua, da qual as crianças são símbolo maior. Cada um a seu modo, ambos constroem em suas imagens olhares humanistas. Porém, diferente do humanismo que durante a guerra na Espanha ajudou a construir uma prática fotográfica e um léxico visual que intencionavam denunciar a barbaridade fascista, em contraposição aos ideais da esquerda, aqui a narrativa de denúncia sofre uma mudança, uma vez que a

guerra já foi ganha. Ela se torna uma denúncia de crimes contra categorias muito amplas, dissociadas de nacionalidade, religião, etc. – são *crimes contra a humanidade*, neste caso representada por crianças²⁸⁹. Os modos de narrar são assim novamente impactados, quando a cultura política de polarização entre esquerdas e fascismo dá lugar, na Europa, a uma de reconstrução, ecoada na estética humanista, como foi visto no Capítulo anterior.

Fizeram parte, portanto, do ato fotográfico e da linguagem visual construídos pelos fotógrafos que fundariam a Magnum, diferentes modos de narrar. Tanto seus desenvolvimentos quanto seus limites foram, assim, impactados pelo tempo de guerra por eles vivido, e suas aproximações e afastamentos de culturas políticas e visuais determinadas. A mudança marcada pela abertura dos campos de concentração, e o posterior deslocamento da noção de humanismo aparecem novamente marcadas na obra de Robert Capa. Assim como o período inicial da Guerra Civil Espanhola teria como uma das marcas de seu final o livro *Death in the Making*, também uma das marcas da mudança de olhar e de status do repórter fotográfico de guerra ao final do conflito mundial seria a publicação do segundo livro de Capa, *Ligeiramente Fora de Foco*, em 1947.

Esta mudança de status ocorria na medida em que os modos de narrar que eram desenvolvidos por Capa e Rodger também operaram uma inclusão do próprio fotógrafo na narração. Assim, indo além das chamadas de reportagens em que a *Regards* anunciava o trabalho de Capa, seu retrato publicado junto com a reportagem do rio Segre na *Picture Post*, ou toda a publicidade montada pela *Life* em cima das viagens de Rodger nos primeiros anos da Segunda Guerra – que são parte de um processo de inclusão do

²⁸⁹ Hannah Arendt ressalta que após a guerra, durante o julgamento dos vencidos em Nuremberg, um novo âmbito teórico precisou ser elaborado para dar conta juridicamente não apenas do assassinato em massa cometido pelos nazistas, mas também por seu alvo serem civis de diversas nacionalidades, e pela dura crueldade com que este assassinato foi metodicamente colocado em prática. Este novo conceito era o de *crime contra a humanidade*. Segundo ela, “Foi precisamente a catástrofe dos judeus que levou os Aliados a conceber a idéia de ‘crime contra a humanidade’, porque, escreveu Julius Stone em *Legal Controls of International Conflict* (1954), ‘se se tratasse de cidadãos alemães, o assassinato em massa de judeus só poderia ser coberto pela acusação de crime contra a humanidade’. E o que impediu o tribunal de Nuremberg de fazer justiça completa quanto a esse crime, que tinha tão pouco a ver com a guerra que sua execução efetivamente entrava em conflito com a conduta de guerra e a atravancava, foi o fato de estar ligado a outros crimes”. ARENDT, Hannah. *op. cit.*, p. 280.

fotógrafo na narrativa – em algum momento esta inclusão passou para a mão do próprio fotógrafo, se tornando também uma narrativa de si. *Death in the Making* traz a autoria e a autoridade do ponto de vista para Capa, embora seja ainda comprometido com a propaganda republicana. *Desert Journey* e *Red Moon Rising* já são uma busca de tomada de controle de Rodger sobre seu trabalho, no sentido de assegurar seu ponto de vista e interpretação por meio da narrativa autobiográfica. *Ligeiramente Fora de Foco* será igualmente um marco desta narrativa de si.

Terminada a guerra, também Capa escreveu suas memórias sobre a frente européia da Segunda Guerra Mundial, poucos anos depois dos livros de Rodger serem publicados. *Ligeiramente Fora de Foco* foi publicado em 1947 e, assim como havia acontecido com o fotógrafo inglês, o livro de Capa nasceu do convite de um estúdio de Hollywood, que o utilizaria como base para o roteiro de um filme. De volta aos EUA ao fim da Segunda Guerra Mundial, Capa se considerava com alegria um fotógrafo de guerra aposentado²⁹⁰, buscando trabalho junto ao círculo de escritores, atores e cineastas com quem havia feito amizade durante a guerra da Espanha e o conflito mundial. Em 1941 ele havia começado a escrever contos auto-biográficos com o auxílio de Ernest Hemingway, de quem havia ficado amigo durante a Guerra Civil Espanhola. Em fins de 1945 Capa – cujo nome alguns defendem que foi tomado de empréstimo de Frank Capra²⁹¹ – estava em Hollywood, visitando a atriz Ingrid Bergman, com quem estava envolvido, e os amigos que havia feito durante a Segunda Guerra, como os diretores John Huston, William Wyler, Anatole Litvak e Billy Wilder, além de Alfred Hitchcock²⁹². A narrativa de si que Capa engendra em *Ligeiramente Fora de Foco*, embora seja em grande parte autobiográfica, é assim imbuída deste universo ao mesmo tempo fictício e glamouroso de Hollywood.

Há uma grande diferença entre o estilo da escrita de Capa em seu livro de 1947, e o de Rodger em *Desert Journey* e *Red Moon Rising*. Contrasta com o relato objetivo e desapassionado de Rodger um mais imaginativo e cheio de humor do húngaro. Fica claro

²⁹⁰ WHELAN, Richard. *Esto...*, p. 42.

²⁹¹ *Idem*, p. 23; KERSHAW, Alex. *op. cit.*, p. 15.

²⁹² WHELAN, Richard. *Introdução*. In CAPA, Robert. *Ligeiramente...*, p. 21.

no modo com que Capa conta sua história o objetivo de entretenimento que o livro tem. No entanto, para além dos floreios adicionados pelo autor, no núcleo verídico da história contada é possível perceber alguns elementos do trabalho do repórter fotográfico que também estão presentes em Rodger como, por exemplo, uma maior liberdade de decisão sobre o que e como fotografar, que o inglês também havia experimentado. Assim, embora *Ligeiramente Fora de Foco* tenha sido escrito para virar um filme de ficção²⁹³, o livro também é recheado de relatos sobre os bastidores do trabalho do fotógrafo de guerra, que, como nos relatos dos livros de Rodger, são invisíveis nas páginas das revistas ilustradas. Como ele, Capa se insere na história e engendra uma narração de si e de seu trabalho, relatando como, durante a guerra, ele por muitas vezes pôde escolher por onde ir e quais histórias buscar, ou então se esquivar das regras burocráticas graças às distâncias e dificuldades de comunicação, e preservar a autoria – e o pagamento – na publicação das fotografias que ele havia realizado sob grande perigo pessoal.

É significativo, da mesma forma, contrapor *Ligeiramente Fora de Foco* a *Death in the Making*; eles têm o mesmo autor, mas são bastante distintos. O livro publicado durante a guerra Espanhola era claramente um livro de propaganda. Seu *layout* lembra o das revistas ilustradas européias do entre-guerras, e seu esquema narrativo é também semelhante ao de outras obras de propaganda, como por exemplo os já comentados documentários filmados por Henri Cartier-Bresson naquela ocasião, e algumas das reportagens de Chim para a *Regards*: a mobilização dos trabalhadores espanhóis, em especial do campo; sua alegria em combater em nome da República; as denúncias de violência fascista; o esforço republicano em preservar a cultura nacional e a arte religiosa; a inclusão das mulheres na vida social; o cuidado do governo republicano com a saúde e a educação do povo. O livro traz fotografias não só de Capa, mas também de Chim e Taro, sem créditos de autor. Além do prefácio, escrito por Allen, no restante do livro o texto escrito aparece apenas como legenda das imagens.

Ligeiramente Fora de Foco, pelo contrário, traz apenas fotografias de Capa, realizadas durante sua extensa e produtiva cobertura da Segunda Guerra Mundial na

²⁹³ Originalmente a orelha do livro trazia um aviso de que “Como é evidentemente muito difícil escrever a verdade, no interesse dela eu me permiti às vezes ir um pouco além ou ficar um pouco aquém. Todos os eventos e pessoas neste livro são casuais e têm alguma coisa a ver com a verdade”. CAPA, Robert. *op. cit.*, p. 17.

Europa. Embora as fotografias tenham papel importante, elas são ilustrações para um texto escrito que tem predominância, um texto que é, até um certo limite, autobiográfico. Ainda que escrito por um fotógrafo de guerra, e ilustrado com fotografias, o livro de Capa é inegavelmente um romance, assim como os livros de Rodger também são. Portanto, dentro deste curto espaço de tempo entre os dois livros publicados por Capa, a figura do fotógrafo de guerra passou a ter um status social diferente. Ao mesmo tempo em que ele passou a ser o próprio assunto de reportagens e livros, ele passou também a ser um *autor*, capaz de engendrar uma narração por imagens, assim como por palavras, uma narração de eventos relevantes, e de si próprio.

Death in the Making, que apareceu em 1938, marca um processo de transformação, de encerramento de um trajeto profissional ligado à imprensa de esquerda francesa e às agências fotográficas europeias do entre-guerras, como as mencionadas acima, ao mesmo tempo em que marca o fim de um ímpeto revolucionário nascido nos primeiros momentos da guerra na Espanha, mas esmorecido conforme ela ia se tornando uma *guerra* propriamente dita, e não mais uma revolução. Da mesma forma, entre *Death in the Making* e *Ligeiramente Fora de Foco*, a carreira de Capa ganhou o mundo e a grande imprensa, ao mesmo tempo em que a guerra se tornou ela também mundial. Ambos os períodos fizeram parte do processo de gestação da Magnum. Não por acaso, 1938, ano do primeiro livro, foi o ano em que Capa ganhou nas páginas de *Picture Post* a adjetivação de “melhor fotógrafo de guerra do mundo”, assim como 1947, ano de publicação do segundo livro, foi o ano em que Capa e seus colegas fundaram a Magnum.

O livro de 1947 marca, da mesma forma, além da tomada de controle da narrativa, e de uma narrativa de si, também um processo de glamourização da figura do repórter fotográfico, que ainda não estava presente em *Death in the Making*. Tal glamourização terá significativo impacto para a fundação da Magnum – ela mesma, segundo alguns autores, nomeada a partir da garrafa de champagne²⁹⁴. Antes disso, no entanto, fizeram parte também deste processo de glamourização que tomou lugar entre o final da década de 1930 e o início da de 1940 as revistas que publicavam estes fotógrafos, com o intuito de se auto-promoverem. Este processo pode ser identificado já em revistas como a

²⁹⁴ Ver, por exemplo, MILLER, Russel. *op. cit.*, p. 24.

Picture Post ou a *Match* na Europa. No entanto, na norte-americana *Life* ele será uma política deliberada.

IV.

Capa e Rodger se conheceram e se tornaram amigos durante a invasão da Itália em agosto de 1943, um momento em que ambos já eram consagrados em sua profissão, e ambos trabalhavam para a *Life*. São deste período dois retratos, um de Capa e outro dele junto com Rodger, em que ambos aparecem em suas vestimentas de correspondentes de guerra. Os fotógrafos eram responsáveis por seu próprio equipamento, e ambos haviam mandado fazer seus uniformes. Capa tem uma bandeira norte-americana costurada em seu ombro, e está usando um grande coturno preto; Rodger por sua vez veste um elegante lenço no pescoço. Os dois estão completamente equipados, com seus uniformes e instrumentos de combate – as câmeras penduradas pelas alças –, além dos onipresentes cigarros. A pose dos dois fotógrafos fixada no retrato, ao mesmo tempo em que os inscreve diretamente no interior do evento, que os coloca indubitavelmente como combatentes, uniformizados e armados de seus instrumentos, também transpira glamour.

Nestas semanas em que estiveram juntos na Itália, porém, tanto Capa quanto Rodger por vezes se ressentiram dos processos editoriais da *Life*, que nem sempre correspondiam às suas expectativas. Apesar de uma relativa liberdade para trabalhar, realizadas as fotografias, nem sempre a revista as publicava, ou quando as publicava, por vezes a reportagem resultante não retratava a opinião e as escolhas dos fotógrafos.

Um exemplo que atingiu aos dois igualmente, foi a seguida recusa da revista em publicar uma matéria para a qual ambos se dedicaram. Em outubro os dois fotografaram juntos uma Nápoles destruída pelos Alemães em retirada, realizando reportagens de grande carga emocional. O evento foi tão marcante que Capa, poucos anos mais tarde, o relataria com pesar²⁹⁵. A *Life*, no entanto, insistia em não publicar as fotografias, nas quais Capa e Rodger haviam trabalhado demoradamente. Em carta de 28 de outubro deste

²⁹⁵ Segundo ele, as fotografias que tirou em um velório de cerca de vinte crianças que morreram nas proximidades da cidade, lutando contra os alemães em 2 de outubro, eram “as minhas fotos de vitória mais verdadeiras, as que tirei naquele simples funeral numa escola”. CAPA, Robert. *Ligeiramente...*, p. 149.

ano de 1943 para Cicely, fica clara a insatisfação deste com os editores da revista e o modo com que os fotógrafos eram por eles tratados. Era política interna da *Life* incentivar uma competição entre seus fotógrafos, que neste trecho parece desagradar profundamente os dois amigos:

Darling, they definitely have not run our Naples story. That was quite separate from the entry into Naples, and all I can think is that it has been killed by Maggie B-W [Margaret Bourke-White]. You can imagine how Bob [Capa] and I feel²⁹⁶.

Ironicamente, a mesma revista que considerava Capa um grande fotógrafo de guerra²⁹⁷, e que construiu a fama de Rodger nos EUA, agora era acusada pelos fotógrafos de os relegar a segundo plano, tratando Margaret Bourke-White como “uma estrela”, e aos dois de forma indiferente²⁹⁸.

A denominação de “estrela” para Margaret Bourke-White, e a fama angariada para Rodger durante sua estada nos EUA após a publicação da reportagem sobre sua viagem cobrindo a guerra na África e Ásia, são igualmente significativas. Segundo John Morris, que foi editor de imagens da *Life* em Londres durante a Segunda Guerra Mundial, Kurt Korff, o editor da *BIZ*, e Kurt Safransky, seu editor de imagens, ao fugir da Alemanha de Hitler, foram contratados pela *Life*. Korff teria desempenhado importante papel no modo da revista lidar com os fotógrafos, criando uma política interna que buscou deliberadamente inflar seus egos:

Korff recommended the creation of a “star system” of photographers, pointing out that ego gratification was as important as salary and could take some pressures off salary – a point taken very much to heart by management. The star system had

²⁹⁶ *Apud* NAGGAR, Carole. *op. cit.*, pp. 119-120. A revista viria a publicar algumas destas fotografias na sua edição de 8 de novembro de 1943. [“Querida, definitivamente eles não publicaram nossa história de Nápoles. Ela era bastante separada da entrada em Nápoles, e tudo que consigo pensar é que ela foi derrubada pela Maggie B-W. Você pode imaginar como Bob e eu nos sentimos”]

²⁹⁷ Capa escreveu em 1943: “I got a cable from Hicks saying I am still the great war photographer (...)”. *Apud* JANSSENS, Rudolf, KALFF, Gertjan. *Time Incorporated Stink Club: The Influence of Life on the Founding of Magnum Photos*. In NYE, David, GIDLEY, Mick (eds). *American Photographs in Europe*. Amsterdam: VU University Press, 1994, p. 229.

²⁹⁸ *Apud* NAGGAR, Carole. *op. cit.*, p. 120.

another key advantage: star photographers promoted the magazine with their own celebrity.²⁹⁹

O *star system* hollywoodiano havia, desde as primeiras décadas do século XX, sido adotado pelos estúdios, quando a realização de filmes começava a se transformar em uma indústria. A adoção de preceitos tayloristas de maximização de produção e minimização de custos concorreram para a elaboração do sistema, que também instaurou uma hierarquia dentro desta produção. Este sistema, ao mesmo tempo operou uma priorização da imagem frente à sua feitura, e fez sobressair uma minoria de artistas, fragmentando e desunindo este grupo. Como resultado, segundo o norte-americano Sean Holmes, os artistas nele incluídos foram destituídos de sua identidade como trabalhadores³⁰⁰. Agora, os próprios fotógrafos que alimentavam este *star system* por meio das *mass media* eram assim englobados por ela – incluídos neste sistema que, como o francês Edgar Morin afirmou, era específico de um sistema capitalista desenvolvido³⁰¹. Pode-se inferir a partir do depoimento de Morris que a transformação de Rodger em uma pessoa famosa durante alguns meses em 1942 fez parte, assim, da estratégia comercial da *Life* – do mesmo modo que era igualmente deliberado o estabelecimento de uma competição interna entre os fotógrafos da revista, como a ocorrida entre Rodger e Bouke-White³⁰².

²⁹⁹ MORRIS, John G. *op. cit.*, p. 18. [“Korff recomendou a criação de um *star-system* de fotógrafos, ressaltando que a gratificação ao ego era tão importante quanto o salário, e que poderia tirar alguma pressão do salário – um ponto levado muito a sério pela direção. O *star-system* tinha uma outra vantagem chave: fotógrafos estrelas promoviam a revista com sua própria celebridade”]

³⁰⁰ HOLMES, Sean P. *The Hollywood Star System and the Regulation of the Actors' Labour, 1916-1934*. Film History vol.12, pp. 97-114, 2000, pp. 98-99.

³⁰¹ MORIN, Edgar. *Les Stars*. Paris: Éditions du Seuil, 1961, pp 136-137, 141. Da mesma forma, John Gaffney e Diana Holmes afirmam: “But for individuals from a range of fields to occupy that central place in the public imagination defined as stardom, there must also be a mass media to transmit their image and stories about their lives, and a political and economic system that can make ideological use of the extreme celebrity of selected personalities”. GAFFNEY, John, HOLMES, Diana (eds). *Stardom in Postwar France*. New York: Berghahn Books, 2007, p. 8.

³⁰² John Morris afirma que esta política interna de estabelecer competição entre seus funcionários não se limitava aos fotógrafos, mas foi também um dos motivos que o levou a deixar a revista, após a Segunda Guerra Mundial. MORRIS, John G. *op. cit.*, pp. 20-23.

Ainda durante o período em que Rodger trabalhou ao lado de Capa na Itália, instaurou-se uma espécie de cabo de guerra entre os dois fotógrafos e os editores da *Life* pelo controle de suas histórias. Eles, que já haviam ingressado no *star system* da revista, reivindicavam também a prevalência de suas narrativas nas reportagens publicadas. Assim, Rodger, em uma carta de 25 de dezembro daquele mesmo ano de 1943, escreveu para sua noiva na Inglaterra os planos de um novo trabalho, em que mudaria sua conduta com a intenção de levar os editores da *Life* a publicarem a história conforme o seu ponto de vista e interpretação. Em suas palavras, “This essay on the Eight Army is the first one I’ve tried. I am going to develop the films myself in Naples and edit the story and, if possible, send prints over instead of just a mass of undeveloped negatives”³⁰³. Este procedimento, como foi visto até agora, não era o procedimento padrão. Pelo contrário, o normal seria justamente o que Rodger buscava evitar – a revista para a qual o fotógrafo era contratado recebia um grande número de rolos de negativo, os processava e editava as imagens resultantes segundo suas diretrizes editoriais.

Parte do processo considerado normal para a *Life* consistia em levar o fotógrafo a fazer cerca de 500 imagens de cada tema, das quais apenas cinco a quinze seriam eleitas para aparecerem publicadas junto com a reportagens, de modo a auxiliar os editores a imprimirem suas próprias interpretações dos eventos. Margaret Bourke-White, de quem Rodger escreveu com ressentimento mais acima, fez parte, junto com mais três fotógrafos, do *staff* da revista desde sua fundação. O método de trabalho descrito por ela deixa entrever esta adequação aos procedimentos normais da revista. Procedimentos que indicam uma submissão ao olhar do editor:

Usually, whenever practical, I try to make a point of covering, even if briefly, something representative of the editors’ story ideas, and then to follow up with the pictures that seem to have the greatest photographic possibilities. And usually also, I make a very strong point of taking a few general shots to show what the all-over scene is like. Very frequently these general shots are not photogenic and may never see print, but I feel that part of the photographer’s function is to supply the people back home who are doing the writing and the editing, with every scrap of information that may help them, and frequently this information is conveyed

³⁰³ *Apud Idem*, p. 120. [“Este ensaio sobre o Oitavo Exército é o primeiro que eu tentei. Eu vou revelar os filmes eu mesmo em Nápoles e editar a história e, se possível, enviar as cópias ao invés de apenas uma massa de negativos não revelados”]

better on a few sheets of film that may be unremarkable as pictures, than in a folio full of written notes.³⁰⁴

As “pessoas lá em casa” às quais Bourke-White se refere são os editores da *Life*, dos quais o mais influente foi incontestavelmente Wilson Hicks, editor geral de fotografia a partir de 1937, e depois diretor executivo até 1950. Hicks, que cunhou o termo “fotojornalismo”³⁰⁵, seria o responsável pelo ponto de vista predominante nas reportagens da revista. Em seu entendimento, o fotógrafo não era um fotojornalista, mas apenas uma das pontas de um processo, que consistiria em uma tríade formada pelo fotógrafo, pelo escritor e pelo editor³⁰⁶. As suas opiniões eram um tanto polêmicas entre os fotógrafos – compreensivelmente, uma vez que lhes tirava qualquer traço de autoria. Segundo ele, o fotojornalismo praticado pela *Life* teria o objetivo de contar uma história, de passar uma mensagem, mas a mensagem ou história que o editor desejasse. Em sua opinião, o fotógrafo

has got to tell the truth as nearly as he can. That’s what you’ll be hired to do. The word reporter knows this, but some young photographers have a hard time getting it through their thick heads – excuse the expression. Let the editor worry about the opinions his publications expresses. He’ll stand or fall on them. If you have a

³⁰⁴ *Apud* JANSSENS, Rudolf, KALFF, Gertjan. *op. cit.* In NYE, David, GIDLEY, Mick (eds). *op. cit.*, p. 227. [“Normalmente, sempre que dá, eu tento fazer questão de cobrir, mesmo que brevemente, algo representativo das idéias da história do editor, e então seguir com as imagens que parecem ter as melhores possibilidades fotográficas. E também normalmente, eu faço bastante questão de tirar algumas fotos gerais, para mostrar o que a cena como um todo é. Frequentemente estas fotos gerais não são fotogênicas e podem nunca ser publicadas, mas eu sinto que parte do trabalho do fotógrafo é suprir as pessoas em casa que estão fazendo o texto e editando, com qualquer pedaço de informação que possa auxiliar eles, e frequentemente esta informação é melhor transmitida com algumas poucas tiras de filme que podem não ser interessantes como imagens, do que por um ofício cheio de anotações escritas”]

³⁰⁵ Hicks, no início de seu livro, afirma: “When beginning *Words and Pictures: An Introduction to Photojournalism*, I thought it wise to settle on one term with which to describe the use of the still camera and its product in reporting and interpreting the news and related subject matter. There were three choices: pictorial journalism, picture journalism, and photojournalism. The first I quickly discarded because of its connotation of pictorialism and pictorialists, words associated with quite another aspect of photography. Picture journalism was a perfectly good term, but it did include other graphics such as maps, charts, diagrams, drawings, even comic strips, and I was to deal exclusively with photograph. So, as the term best suited to my purposes, I chose photojournalism, and have used it consistently”. HICKS, Wilson. *Words and Pictures. An introduction to photojournalism*. New York: Harper and Brothers, 1952, p. xiii.

³⁰⁶ *Idem*, pp. 6-7.

hankering to express opinions, work hard and maybe someday you'll be the editor.³⁰⁷

Em seu livro Hicks declara abertamente que é a visão do editor, e não a do fotógrafo, que deve prevalecer. Ao contrário das experiências vividas por Capa e Rodger de liberdade de trabalho durante a guerra, para Hicks o editor seria a voz predominante da reportagem, que partiria de seu ponto de vista.

Tanto estas concepções de Hicks sobre a profissão de repórter fotográfico, quanto o método de Bourke-White, contrastam drasticamente com o trabalho realizado por Capa na reportagem do rio Segre, que o conferiu grande reputação. Contrastam igualmente com o realizado por Rodger, tanto em sua reportagem de 1942, onde selecionou as imagens e escreveu o texto, quanto com o modo de agir que ele visionou na carta de 25 de dezembro de 1943, citada mais acima, onde estaria disposto a encampar o trabalho de processar os negativos, para ser capaz de enviar para a revista um material pré-editado, e portanto com mais garantias de controle da narrativa transmitida pela reportagem. Assim, durante a estada na Itália, quando compartilharam suas desavenças com os procedimentos editoriais da *Life*, Capa e Rodger conversaram também sobre a possibilidade de trabalharem juntos e por conta própria. Segundo Rodger,

We spoke about it all over the Middle East and especially in Vomero. Capa and I both very definitely had the same idea of an eventual brotherhood ... that we would be free of all sorts of editorial bias and that we could work on the stories that we ... knew were valid, and have a staff or even just a single person who could handle the material when it came back so that we didn't have to go through all the sweat of processing and editing and dispatching and talking to editors.³⁰⁸

³⁰⁷ *Idem*, p. 136. [“tem que dizer a verdade tanto quanto ele puder. É para fazer isto que você será contratado. A palavra repórter diz isso, mas alguns fotógrafos jovens têm dificuldade em colocar isto em suas cabeças duras – desculpe a expressão. Deixe o editor se preocupar com as opiniões que suas publicações expressam. Ele se erguerá ou cairá sobre elas. Se você tem um desejo ardente de expressar opiniões, trabalhe duro e quem sabe um dia você será o editor”]

³⁰⁸ *Apud* NAGGAR, Carole. *op. cit.*, p. 119. [“Nós conversamos sobre isso por todo o Oriente Médio e especialmente em Vomero. Capa e eu definitivamente tínhamos a mesma idéia sobre uma eventual irmandade ... que nós estaríamos livres do todo o tipo de tendências editoriais e que nós poderíamos trabalhar nas histórias que nós ... sabíamos que eram válidas, e ter uma equipe ou apenas uma única pessoa que pudesse cuidar do material quando ele voltasse, de modo que nós não precisaríamos passar por todo o trabalho de processar e editar e despachar e conversar com os editores”]

Parte das conversas que levaram à opção de montar uma agência fotográfica para estes dois futuros fundadores da Magnum tomou forma, portanto, a partir da experiência vivida durante a segunda metade do conflito mundial, quando já eram profissionais reconhecidos, quando já haviam passado por um processo de ganho da autoria de suas imagens e de suas narrativas. Mas também enquanto trabalhavam para a *Life*, e sentiam que os procedimentos editoriais da revista não permitiam que exercessem adequadamente este ganho.

O descontentamento de Capa e Rodger com seus empregadores na *Life* apenas piorou com o final da guerra, pois a maior liberdade na escolha das pautas e na busca pelas histórias que o estado de exceção propiciou aos fotógrafos acabou ao mesmo tempo em que se depuseram as armas. Assim, na revista a hierarquia defendida por Hicks imediatamente retomou seu topo dentro do escritório dos editores, e as decisões sobre onde ir, quais histórias buscar e como as retratar não estavam mais nas mãos dos fotógrafos, como havia acontecido em reportagens como a do rio Segre de Capa, e a das viagens pela África e Ásia de Rodger, em que eles elegeram a pauta, escreveram as legendas e os textos, e ajudaram na edição das imagens. Pelo contrário, terminado o conflito mundial, Rodger se ressentia da falta de controle sobre sua pauta, que era agora elaborada pelos editores da *Life*, o levando a cobrir acontecimentos sociais, ou outras matérias que não lhe agradavam. Para ele, a decisão sobre quais histórias buscar, e sobre qual interpretação imprimir a elas se tornava cada vez mais um problema dentro da revista³⁰⁹.

Deste modo, sua decisão de abandonar a *Life* logo após a guerra tem relação com a impossibilidade de ter o seu próprio ponto de vista, ou interpretação, aplicados às reportagens que lhe passavam. Ele relacionou seu descontentamento com a revista à perda de liberdade que se seguiu ao fim da guerra:

during the war, you were literally your own boss. My territory was Morocco to China, and I knew where to go and what was happening. Editors in New York didn't know and they had enough sense to realize that. But when it was possible

³⁰⁹ Segundo ele, “My job with *Life* was not the ultimate fulfillment of my photographic ambition. Not by any means. It was too close to the news of the day. Ideally I wanted to cover the background to the news and, rather smugly perhaps, apply my own interpretation”. *Apud* NAGGAR, Carole. *op. cit.*, p. 57.

for them to start traveling again and to get over there themselves, with preconceived ideas which we had to illustrate, it became intolerable. I decided to get fired.³¹⁰

Rodger finalmente se desligou da *Life* em fevereiro de 1947. Poucas semanas depois, em abril ou maio, Capa se reuniu com Maria Eisner e William e Rita Vandivert para acertar a fundação da agência batizada então de Magnum. A notícia de que Rodger era parte da empreitada o alcançou no Chipre, onde estava com sua esposa, por meio de um telegrama que os encontrou em 6 de junho. Os detalhes foram enviados em carta; o telegrama só dizia “WELCOME TO THE TIME INC. STINK CLUB”³¹¹. A Time Inc. era a dona da *Life*.

³¹⁰ *Apud* JANSSENS, Rudolf, KALFF, Gertjan. *op. cit.*, In NYE, David, GIDLEY, Mick (eds). *op. cit.*, p. 229. [“[D]urante a guerra, você era literalmente seu próprio patrão. Meu território ia do Marrocos até a China, e eu sabia onde ir e o que estava acontecendo. Os editores em Nova York não sabiam e eles tinham sensatez suficiente para reconhecer isso. Mas quando foi novamente possível para eles começar a viajar novamente e ir até lá eles mesmos, com idéias pré-concebidas que nós tínhamos que ilustrar, ficou intolerável. Eu decidi ser demitido”] De forma semelhante, Rodger escreveu em sua auto-biografia não publicada, citada por Carole Naggar: “I was no longer arbiter of my own destiny. ... Though I was grateful for all *Life* had done for me during the war years, when travel became possible again editorial stuff emerged from Rockefeller Center with their own idea of what the world should be like. They converged [in] Paris – all new brooms. At times their ideas were far from reality and it was impossible to illustrate them with integrity. A rebellious spirit rose in me and I knew the time was approaching for me to leave. The London staff of *Life* loyally kept me in nice, cosy little escapist stories but the big feature suggestions came from New York”. *Apud* NAGGAR, Carole. *op. cit.*, p. 147.

³¹¹ *Idem*, p. 153. Na carta com os detalhes, datada de 19 de maio de 1947, Rita Vandivert informa Rodger que a nova agência terá escritórios em Nova York e Paris, que o investimento inicial de cada participante seria de 400 dólares, e que os fotógrafos seriam divididos entre os continentes, ele mesmo com a África e Oriente Médio, Cartier-Bresson com a Ásia, o restante do Oriente, Chim com a Europa, Vandivert com a América, e Capa livre para ir e voltar onde fosse necessário. A carta ainda dizia: “Now, take a deep breath, here is the great new scheme, just the facts, no trimmings. ... The tentative title for the company is MAGNUM PHOTOS INC., it will be incorporated here with all seven original members as directors, myself as President, the rest of you [Capa, Chim, Cartier-Bresson, Rodger, William Vandivert] all Vice-Presidents, & Maria treasurer and secretary. We are keeping our investment as low as possible, planning to get running expenses, which will be kept very low, out of returns pretty soon. ... The idea is that from the start of the agency each photographer puts in all his photographic assignments which are magazine or newspapers work, e.g., Capa puts in his Russia deal, Bill puts in his *Fortune* & whatever other magazine deals he has pending or makes from then on, et cetera. ... The way Capa sees it working out for himself and some of the others is this: he makes a deal with a publication to send him somewhere, he gets expense money, etc & does the agreed number of stories or pages for them. Then he shoots as much material as he can on the side, keeping closely in touch with both Paris and New York offices so that we know what he can get, just where he will be and how long he thinks it worthwhile to stay. Only by its close co-operation however can we hope to save waste of time, energy & material – the photographer must know what the

A revista norte-americana não era, no entanto, a única referência e local de institucionalização da fotografia, e a opção por montar uma agência ecoa a experiência vivida por Capa, Chim e Cartier-Bresson com as agências fotográficas européias durante a década de 1930. Estes três fotógrafos haviam trabalhado com Maria Eisner na Alliance Photo em Paris durante a década de 1930, quando se conheceram. A Alliance, assim como a Magnum seria anos depois, era organizada como uma cooperativa de fotógrafos. Diferente de Rodger, que começou sua carreira como fotógrafo em 1936 na BBC de Londres, aprendendo lá o ofício na prática do estúdio, os outros três fotógrafos fundadores da Magnum começaram as suas carreiras em agências fotográficas no início da década de 1930. Estas agências foram em muitos aspectos fundamentais para a formação não apenas de suas diretrizes profissionais, mas dos próprios modos de olhar e da compreensão que tinham do que deveria ser a reportagem fotográfica.

Em 1933, após sair de sua Polônia natal para estudar em Berlin, e depois em Paris, Chim teve seu primeiro emprego junto a um conhecido da família em Paris, David Rappaport, dono da agência Rap-Phot. No início fez trabalhos burocráticos, mas tendo um dia pedido uma câmera emprestada, começou a fotografar e logo pôde vender suas fotografias para serem publicadas³¹². De forma semelhante Capa, enquanto estudava jornalismo em Berlim, procurou emprego junto a seus conterrâneos, na comunidade de emigrantes húngaros. Logo conseguiu uma posição primeiro como *office boy*, e depois como assistente de laboratório, na agência fotográfica Dephot – Deutscher Photodienst, criada em 1928 por Simon Guttmann em Berlim. Já em 1932 este percebeu o potencial de Capa – que na época ainda usava seu nome de batismo, Endre Friedmann – o mandando com uma câmera para fazer pequenos trabalhos.

Com o rápido desenvolvimento da imprensa ilustrada, e a demanda gerada pela publicidade e pelas reportagens fotográficas de jornais e revistas, a partir da década de 1920 as agências se responsabilizaram por divulgar e distribuir rapidamente a produção

magazines are interested in, and the agency girls must know at all times what the photographers are up to (except on their evenings off)”. *Apud Idem*, p. 156.

³¹² *Idem*, pp. 21-27; **David Seymour (Chim)**. London: Phaidon Press, 2005, s/p.

dos fotógrafos associados, tornando-se também arquivos iconográficos³¹³. O fotógrafo se associava à agência, que atuava em um determinado espaço geográfico, fazendo a comunicação entre aquele e as revistas que publicavam na região em que a agência operava, podendo realizar uma venda a partir do material enviado pelo fotógrafo, ou então enviar a este uma encomenda específica vinda de uma publicação. Esta intermediação, na maioria das vezes, ao mesmo tempo em que tirava do fotógrafo a necessidade de se preocupar com as questões comerciais, lhe privava de um controle maior sobre os usos de suas imagens.

Filho de pai húngaro, Guttman buscava ajudar emigrados deste país, como foi o caso de Capa e de outros imigrantes, como André Kertész. Havia sido poeta e membro dos círculos expressionista alemão e dada suíço, mas, ligado ao partido comunista, fez uma opção política pelos meios de comunicação de massas e abriu sua agência fotográfica em 1928. Esta era dirigida com um certo cunho socialista, dividindo com os fotógrafos os ganhos de cada imagem que era vendida, ao contrário da prática comum, de mantê-los com um salário fixo por mês. Da mesma forma, a Dephot já priorizava as seqüências fotográficas em detrimento de fotografias individuais, e também incentivava um envolvimento pessoal do fotógrafo³¹⁴. Guttman tinha noções precisas do que queria. Ele concebia a reportagem como um conjunto de imagens que se completavam, formando uma história. Esta história era na maioria das vezes planejada de antemão, ou seja, o fotógrafo era enviado para a rua já com uma tarefa definida³¹⁵. Estando mais próximas aos fotógrafos do que as publicações, ainda na década de 1930 algumas das agências se tornaram elas mesmas responsáveis pela criação das reportagens, ou seja, pela decisão de quais assuntos mereceriam estar presentes nas páginas dos jornais e revistas de

³¹³ GUILLEMOT, Michel *et al.* *Dictionnaire Mondial de la Photographie*. Paris: Larousse, 2001, p. 21.

³¹⁴ Anos mais tarde, Guttman descreveu o tipo de reportagem fotográfica que sua agência defendia: “Dephot, mientras estaba tratando cautelosamente de producir ‘fotografías vivas’ y secuencias donde las fotos individuales eran inadecuadas, también intento desarrollar una nueva técnica: el fotógrafo arriesgándose, prefiriendo los fallos a jugar seguro; viviendo con la gente que retrataba con la cámara; casi olvidando la cámara, pero al mismo tiempo asegurándose que el obturador capte cualquier atisbo de expresión humana o el clímax de un movimiento. De otra manera, esa herramienta escandalosa, por desgracia inclinada a ceñirse a lo superficial, sólo acabaría aportando cosas residuales”. *Apud* WHELAN, Richard. *¡Esto...*, p. 28.

³¹⁵ BECK, Tom. *op. cit.*, s/p.

atualidades³¹⁶. Grande parte das imagens publicadas na *BIZ*, por exemplo, vinham de fotógrafos da Dephot, como Umbo e Felix Man.

É neste momento, portanto, que estão se formando tanto uma noção de fotografia como instrumento para se contar uma história, léxico para uma narrativa, quanto uma noção de glamour para agências que congregam fotógrafos renomados.

Quando Hitler subiu ao poder e deu início às primeiras leis anti-semitas, não apenas Capa e Chim, mas também a ítalo-alemã Maria Eisner, que dirigia a Pix, assim como muitos outros, deixaram a Alemanha e foram viver em Paris, ajudando o negócio das agências fotográficas florescer lá³¹⁷. A Alliance foi fundada ainda em 1933, sediada no apartamento de Eisner³¹⁸, e foi uma das pioneiras a associar fotógrafos que utilizavam a câmera 35 milímetros Rolleiflex, e não câmeras de placas de vidro, prática que em pouco tempo se tornaria comum a todos que forneciam imagens para revistas ilustradas³¹⁹. Outras características que a diferenciavam das demais agências fotográficas do período eram o modelo de associação, em que os fotógrafos faziam parte da direção da agência; o reconhecimento do fotógrafo como autor, sendo as reportagens sempre que possível apresentadas com os devidos créditos de autoria; e a não imposição de pautas³²⁰.

³¹⁶ Segundo Alain Fleig, “Face à la crise que menace leur récente et fragile position (manque de statut légal, reconnaissance des droits, etc.) et devant l’extension ultrarapide des possibilités de diffusion, les photographes éprouvent le besoin de se regrouper au sein d’agences spécialisées en charge de démarcher les journaux et qui, très vite, pour certaines, commanditent, à leur propre compte, des reportages et opèrent des choix et des sélections dans les sujets proposés à la presse en fonction de ses orientations, devenant ainsi des intermédiaires indispensables”. FLEIG, Alain. *Étant Donnée L’Âge de la Lumière II, La naissance de la photographie comme média*. Neuchâtel: Editions Ides et Calendes, 1997, pp. 94-95.

³¹⁷ Do mesmo modo, quando, ao fim da década de 1930, a situação na Europa ficou mais incerta, as agências do outro lado do Atlântico ganharam força, como a norte-americana Black Star, fundada em 1938. Para todo o parágrafo, *Idem*, pp. 95-96.

³¹⁸ Segundo Fleig, na França, os primeiros anos da década de 1930 foram críticos. O Anuário de imprensa de 1928 não menciona nenhuma agência fotográfica, enquanto que no ano seguinte este mesmo Anuário registra a existência de dezoito. As primeiras agências fundadas neste país, e não apenas sucursais de agências norte-americanas ou alemãs, datam de 1933: a Rapho, fundada pelo húngaro Sandor Rado, e a Alliance Photo, dirigida por Maria Eisner que agora vivia em Paris. *Idem*, p. 96.

³¹⁹ DENOYELLE, Françoise, et al., *op. cit.*, p. 221.

³²⁰ Entre os associados da Alliance estavam, além de Zuber e Boucher, Suzanne Laroche, Denise Bellon, Pierre Verger, Emeric Feher, Juliette Lasserre. A agência também distribuía o trabalho de fotógrafos que não eram associados, como foi o caso de Robert Capa, Gerda Taro, Chim, Hans Namuth e Georg Reisner, todos estes tendo deixado a Alemanha de Hitler na primeira metade da década de 1930, e todos eles tendo fotografado os eventos da Frente Popular francesa e a Guerra

Assim como a Dephot, onde Capa começou sua carreira, e a Rap, onde começou Chim, a Alliance, com a qual Cartier-Bresson igualmente trabalhou em algum momento no fim da década de 1930, também viria a ter papel importante para a futura constituição da agência Magnum, tanto na forma de organização da empresa quanto na filosofia de trabalho.

A política da Alliance de ressaltar o fotógrafo como autor publicando seu nome ao lado das imagens era uma exceção. Nestes primeiros anos do crescimento acelerado das revistas ilustradas e portanto das agências fotográficas, a prática comum era a publicação trazer apenas o crédito da agência junto da imagem. Assim, as primeiras fotografias de Chim, por exemplo, traziam apenas o crédito “Rap”, permanecendo o fotógrafo anônimo. Este, que foi o primeiro dos fundadores da Magnum – e um dos primeiros repórteres fotográficos – a ser mais frequentemente creditado, precisou esperar até o número cinquenta da revista *Regards*, de 2 de março de 1934, para ver seu nome impresso junto às suas fotografias pela primeira vez³²¹. Ainda assim, como se viu anteriormente, o crédito nominal do fotógrafo não se tornou prática corrente até anos depois.

A presença de Maria Eisner no almoço de fundação da Magnum, assim como o papel fundamental que ela exerceu desde o princípio na agência, como tesoureira e responsável pelo escritório de Paris – ele mesmo localizado em seu próprio apartamento – testemunha a presença na nova agência de uma tradição profissional herdada das agências fotográficas européias do entre-guerras. Algumas destas características que permaneceram como diretrizes na fundação da Magnum foram uma maior liberdade de atuação aos fotógrafos, como na Alliance, que também era gerida como cooperativa; o gerenciamento a partir de ideais de esquerda, e o incentivo ao engajamento pessoal dos

Civil Espanhola na segunda metade desta década. Segundo Alain Fleig, “La société fonctionne sur des bases originales et différentes de ce qui existe alors en France et avec une nouvelle déontologie : non seulement les photographes y sont associés, mais Maria Eisner ira elle-même proposer les sujets dans les rédactions sans attendre la demande, et elle fera connaître ses photographes en tant qu’auteurs, exigeant que les clichés soient tous signés. (...) Etant une association, l’agence ne commanditait que rarement des sujets, les photographes, qui n’avaient pas de spécialité particulière – certains comme Zuber n’avaient même jamais abordé le reportage auparavant –, proposaient eux-mêmes leurs sujets qui étaient ensuite présentés aux clients français ou étrangers”. FLEIG, Alain. *op. cit.*, pp. 97-98.

³²¹ LEENAERTS, Daniëlle. 1933, *Le premier reportage sur l’Espagne*. in CARTIER-BRESSON, Anne, MONTIER, Jean-Pierre (eds). *op. cit.*, pp. 237-238.

fotógrafos em suas reportagens, como a Dephot; e, em ambos os casos, a garantia de atribuição de autoria aos fotógrafos.

A formação de uma agência, com as características acima mencionadas, garantiria um mínimo de controle por parte dos fotógrafos sobre seu método de trabalho, e o produto final dele. Faria, portanto, frente aos processos editoriais de *Life* que tanto os incomodavam. Uma vez que eles próprios distribuíssem suas imagens, e uma vez que mantendo o direito de reprodução seria possível vendê-las para mais de um cliente, eles aumentariam os possíveis clientes, deixando assim de depender exclusivamente da revista norte-americana. Era um projeto bastante ambicioso, este de romper com os padrões do seu mercado, que poderia apenas ser almejado por profissionais com grande reconhecimento, capazes de ditar de certo modo novas regras. O processo de glamourização da figura do fotógrafo de guerra no geral, e destes repórteres fotográficos em particular, lhes deu grande visibilidade e, embora tenha sido iniciado parcialmente como meio das revistas ilustradas ganharem mais legitimidade em suas reportagens, possibilitou aos fotógrafos um ganho de autoridade de seus pontos de vista e interpretações³²². Da mesma forma, embora a *Life* tenha incluído Capa e Rodger em seu *star system* visando controlar melhor seus trabalhos por meio de seus egos, eles foram capazes de virar a mesa. Este sistema era composto por uma grande maioria, que existia em função de uma minoria privilegiada. Ao fundarem uma agência capitalizada por todo o trabalho e a fama que eles produziram no tempo de guerra imediatamente anterior, eles tiraram da *Life* o controle sobre esta hierarquia, e a trouxeram para dentro da Magnum. Até hoje, fazer parte da agência significa fazer parte de um seletivo grupo de elite.

³²² Segundo Cynthia Young, Maria Eisner afirmou que as fotografias de Capa depois da Segunda Guerra não eram excepcionais, e que Capa garantia suas vendas através de seus contatos e de sua vida glamourosa. “ According to Eisner, Capa’s work after the war, in her opinion, was ‘so-so, nothing sensational’. She claimed he was able to get many of his stories published in *Holiday* because he went drinking with the editor, Ted Patrick, and Capa charmed editors into buying his stories. For example, he showed Eisner his 1949 Poland story and told her he was going to sell it to *Holiday*. She said they would never take it. He pitched it to the magazine anyway under the pretext of selling another story that he did not care about. When they asked about the Poland story, Capa replied, ‘Oh that, it’s nothing you’d be interested in. It’s something special I haven’t shown anyone yet’. *Holiday* bought the Poland story. Later Capa told Eisner, ‘Chim would’ve gotten a better story, but he wouldn’t have sold it’”. YOUNG, Cynthia. *op. cit.* In YOUNG, Cynthia (ed). *op. cit.*, pp. 48-49.

O tempo de guerra vivido por estes fotógrafos entre os conflitos espanhol e mundial viu, portanto, o desenvolvimento de um ganho não apenas dos créditos de autoria das imagens, mas também um ganho da palavra e da interpretação, e a transformação deles em personalidades públicas, ao entrarem em uma espécie de *star system*. Estes ganhos são visíveis tanto nas condições de feitura que suas fotografias dão a ver, quanto nas palavras que eles publicaram em revistas e livros. A vontade narrativa que seus trabalhos trouxeram encontraram em editores como Hicks, no entanto, um retrocesso ou uma limitação deste ganho, que eles não estavam mais dispostos a aceitar.

Pouco antes de fundar a Magnum, Capa falou para William Vandivert – também fotógrafo da *Life* durante a Segunda Guerra Mundial, e co-fundador da Magnum, mas que permaneceu na agência apenas um ano – que seu desejo era mostrar seu ponto de vista por meio da fotografia: “I’m not interested in taking pretty pictures. ... I’m anxious to tell a story. You never know when things are going to happen. They may just happen as the light goes. I’d rather have a strong image that is technically bad than vice-versa”³²³. Ao comentar os motivos que o levaram à reportagem fotográfica em entrevista concedida no ano de 1953, Capa reforçou esta sua vocação, de utilizar a fotografia como testemunha e como modo de se fazer ouvir. Quando iniciou sua carreira ele ainda morava na Alemanha, mas não dominava completamente a língua alemã. Deste modo, segundo ele, “While pursuing my studies, my parents’ means gave out, and I decided to become a photographer, which was the nearest thing to journalism for anyone who found himself without a language”³²⁴.

Este tempo de guerra vivido por Capa e seus colegas viu assim nascer a guerra moderna, e também o repórter fotográfico moderno – ou, como seria chamado a partir de Hicks, o fotojornalista moderno. Este deixou de ser um empregado menor dos jornais e revistas, e passou a ser uma figura pública, glamourosa e assediada pela indústria cinematográfica de Hollywood. Ao mesmo tempo, este mesmo período viu Capa, Chim,

³²³ *Idem*, p. 225. [“Não estou interessado em tirar belas fotografias. ... Estou ansioso por contar uma história. Você nunca sabe quando as coisas vão acontecer. Elas bem que podem acontecer quando a luz se vai. Eu preferia ter uma imagem forte que é ruim tecnicamente, do que vice-versa”]

³²⁴ *Apud* KERSHAW, Alex. *op. cit.*, p. 16. [“Enquanto eu seguia meus estudos, meus pais perderam sua condição financeira, e eu decidi me tornar um fotógrafo, que era o mais próximo do jornalismo para alguém que se encontrava sem uma língua”]

Cartier-Bresson e Rodger se movimentarem dentro de culturas políticas e culturas visuais específicas, desenvolvendo seus modos de narrar através da fotografia.

Esta vontade narrativa, motivada pela vontade de testemunhar, de agir politicamente, levou os fotógrafos que fundaram a Magnum a produzir uma linguagem fotográfica sofisticada, que em muitos aspectos era nova. A cultura visual contemporânea, e as formas de se representar o evento guerra, são ainda hoje tributárias das opções estéticas e políticas que eles tomaram. O que significa dizer que o próprio modo com que lembramos estes eventos hoje, nossas imagens mentais, também o são. Com efeito, seus trabalhos foram capazes de estabelecer padrões de conduta para a profissão que ainda perduram, em grande parte perpetrados pela agência que ainda é uma referência na fotografia documental. Da mesma forma, esta nova linguagem imagética logrou transcender fronteiras, e estabelecer ícones da representação da guerra, que igualmente permanecem referências na representação deste tipo de evento no mundo ocidental.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Já em 1910, em um texto de Maurice Letellier para a revista francesa *Photo studio*, intitulado “L’impassible photographe”, um novo tipo de fotógrafo, que naquele momento ainda estava nascendo – o repórter fotográfico moderno – é delineado com contornos românticos, idealizados.

L’homme du jour, le héros, le ténor de l’actualité, c’est le photographe, qui mérite d’ailleurs amplement la vedette. Moins jovial que le commis voyageur dont il est dit dans la chanson : « Qu’il pleuve ou vente, toujours il chante », et travaillant dans des conditions largement différentes, autrement dures, autrement pénibles, il conserve un calme admirable, une impassibilité merveilleuse. Rien ne l’arrête, ni la chaleur, ni le gel, ni l’ouragan ; la distance n’existe pas pour lui ; les montagnes, il les franchit ; les fleuves, il les traverse ; les plaines arides, les déserts incendiés de soleil, les cimes couronnées de neige, les marécages pestilentiels, les jungles perfides, les arroyos capricieux, il les parcourt tous, calme et persévérant, braquant sans cesse son objectif, et tellement cuirassé contre les difficultés, les soucis et les périls qu’il réalise dans la société moderne la parfaite figure du stoïcien antique. Quand le ciel déchaîne la tempête, quand la terre tremble, quand les cratères s’enflamment et que les gens, terrifiés, courent hagards et blêmes vers un salut incertain, lui, ferme, au milieu de la commotion générale, garnit son Kodak et s’en va, pour l’édification et l’instruction du monde, prendre des vues de ces spectacles grandioses dans leur terrible déploiement .³²⁵

Ele já era então o herói, o representante de seu tempo. Diferente do correspondente que é repórter da imprensa escrita, o repórter fotográfico não pode basear sua história em relatos de terceiros, ou observar à distância os acontecimentos. Ele tem o dever de testemunhar, de correr as distâncias para alcançar este testemunho. Pelos perigos

³²⁵ CHÉROUX, Clément. *Mythologie du photographe de guerre*. In GERVEREAU, Laurent (ed). *Voir/Ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*. Paris : BDIC/Somogy, 2001, p. 307. [“O homem do momento, o herói, o teor da notícia, é o fotógrafo, que merece fora um amplo destaque. Menos jovial que o caixeiro-viajante, como diz a canção: ‘Que chova ou vente, sempre ele canta’, e trabalhando em condições muito diferentes, com outras dificuldades, de outro modo penosas, ele conserva uma calma admirável, uma impassibilidade maravilhosa. Nada o detém, nem o calor, nem a geada, nem o furacão; a distância não existe para ele; as montanhas, ele as cruza; os rios, ele os atravessa; as planícies áridas, os desertos incendiados de sol, os cumes coroados de neve, os pântanos pestilentos, as florestas púrfidas, os riachos caprichosos, ele os percorre todos, calmo e perseverante, se dirigindo sem cessar ao seu objetivo, e realmente blindado contra as dificuldades, as preocupações e os perigos, que ele faz na sociedade moderna a perfeita figura do antigo estóico. Quando o céu desaba a tempestade, quando a terra treme, quando as crateras se inflamam e que as pessoas, aterrorizadas, correm desvairadas e pálidas em direção a uma saudação incerta, ele, firme, em meio à comoção geral, se mune de sua Kodak e vai, para a edificação e instrução do mundo, tirar fotografias destes espetáculos grandiosos em seus terríveis desdobramentos”]

implícitos, é o repórter de guerra em especial o que deve enfrentar estoicamente os perigos e adversidades, se “manter firme em meio à comoção geral”, e com sua câmera, transmitir aquilo que ele testemunhou. Seu testemunho serviria assim para a “edificação e instrução do mundo” desde 1910.

A figura do repórter fotográfico, deste modo, já era imbuída de uma certa aura mítica no início do século XX. As revistas ilustradas das décadas de 1930 e 1940, como a *Regards*, a *Picture Post* e a *Life*, apesar de não terem inventado esta figura, vieram contribuir para sua promoção incensando seus fotógrafos, como foi visto. A glamourização que passou a acompanhar alguns destes fotógrafos atestou sua entrada em uma espécie de *star system*, e na mudança de estatuto que isso acarretou. No entanto, o que fotógrafos como os aqui ressaltados, Capa, Chim Rodger e Cartier-Bresson, construíram neste período vai além de uma biografia recheada de aventuras. Suas imagens trazem características específicas que hoje são um padrão dentro da fotografia documental, mas que naquele momento estavam sendo construídas, em boa parte como resposta ao desafio e aos problemas de se representar uma guerra moderna como foram a Guerra Civil Espanhola e a Segunda Guerra Mundial.

Alinhados em certos pontos com um debate internacional acerca do realismo socialista, a adoção de uma estética realista pelo círculo de artistas e intelectuais franceses do qual Capa, Chim e Cartier-Bresson faziam parte, e a crença no poder da fotografia de “revelar a verdade”³²⁶, estes fotógrafos apresentaram um envolvimento pessoal e um comprometimento político com os temas retratados. Tal envolvimento se traduziu em características estéticas, como a proximidade da ação e um grande poder sintético e narrativo. Em sua concepção e publicação pelas revistas ilustradas, elas trouxeram para a fotografia uma linguagem que era partilhada pelo cinema dos filmes de notícia. A fotografia foi usada, assim, como meio de denunciar as barbaridades perpetradas pelo lado fascista, considerado como antítese da humanidade e da civilização. Deste modo, foi conferida à representação fotográfica o papel de justificar a guerra em nome da humanidade³²⁷. Pode-se dizer, portanto, que a narrativa e esta posição humanista se tornaram dois lados da mesma moeda, andando sempre unidas.

³²⁶ HÜPPAUF, Bernd. *op. cit.*, pp. 65-66.

³²⁷ *Idem, ibidem.*

As mudanças que os modos de narrar destes fotógrafos encontraram, foram também mudanças encontradas por este humanismo e pela cultura política que o ecoava.

Como Brian Wallis salientou a partir das imagens feitas na Espanha da guerra civil por Capa, Chim e Gerda Taro, mas que pode valer também para as de Cartier-Bresson e para a cobertura da Segunda Guerra Mundial por Capa e Rodger, olhar para estas imagens seria presenciar a criação de uma marca, um paradigma ou padrão, do jornalismo visual, familiar hoje, mas recém nascido então: um novo modo de trabalho, um novo olhar. O autor continua afirmando que a concepção de reportagem fotográfica para eles envolveria três aspectos. Em primeiro lugar, ela deveria contar uma história ou um drama humanos. Em segundo lugar, as imagens e o fotógrafo deveriam fazer parte desta história ou da ação registrada. Por último, que o fotógrafo deveria estar engajado, ter tomado uma posição política referente ao assunto³²⁸.

Estas fotografias auxiliaram em uma transformação no modo com que a guerra é vista: a partir da cobertura fotográfica que estes fotógrafos fizeram da guerra da Espanha e da Segunda Guerra Mundial, e principalmente das imagens que foram transformadas em ícones, como o miliciano caindo ou a mãe de Estremadura, o modo de representar a guerra é modificado. Assim, estas imagens fazem hoje parte do modo com que estes eventos passaram a ser lembrados. Mais ainda, concorreram também para o modo com que eventos semelhantes, no futuro, passassem a ser representados³²⁹.

As histórias da fotografia concordam ao ressaltar que as guerras da Espanha e do Vietnã foram momentos específicos que receberam uma grande atenção por parte das mídias, e uma grande cobertura em imagens³³⁰. Não por acaso, esta figura incensada que Robert Capa veio a se tornar, que seria em 1938 considerado “o maior fotógrafo de guerra do mundo” pela *Picture Post*, nasceu na Espanha em guerra, e foi interrompida na

³²⁸ WALLIS, Brian. *Recovering the Mexican Suitcase*. In YOUNG, Cynthia (ed). *The Mexican Suitcase*. New York, Gotingen: International Center of Photography, Steidl, 2010, vol. 1, p. 13.

³²⁹ Segundo David Balsells, “If the photography of the Spanish Civil War has become part of the history, it is thanks to all of the photographers who participated in it – and who, in addition to providing documents, created a new photojournalism with images in which ethics and aesthetics indelibly merged”. BALSELLS, David. *The war of images*. In YOUNG, Cynthia (ed). *op. cit.*, vol. 1, p. 72.

³³⁰ KNIGHTLEY, Philip. *op. cit.*, pp. 15-19; CHÉROUX, Clément. *Voir, ne pas voir la guerre*. In *Éthique...*, p. 308.

Indochina, futuro Vietnã, quando ele morreu vítima de uma mina terrestre, em 25 de maio de 1954. A vida de Robert Capa delimitaria, assim, o período de ouro da reportagem fotográfica, que em 1936 vivia um momento de expansão com o *boom* das revistas ilustradas, mas que teria na guerra do Vietnã o início de seu irreversível declínio em favor da cobertura televisiva.

Entre as décadas de 1930 e 1940, no entanto, sua vida e sua produção fotográfica também acompanham momentos de cesura fundamentais no século XX. Um deles é o momento em que o ímpeto revolucionário das esquerdas quanto à Guerra Civil Espanhola é esmorecido frente à evidência de que uma guerra propriamente dita, com contornos terríveis, e não uma revolução, começava a ganhar inevitável terreno. Na vida de Capa, esta cesura se traduz na morte de Gerda Taro, e na sua completa adoção do personagem Capa, assim como em sua alçada à fama. Outro momento de cesura, que encerra este tempo de guerra, foi a vitória sobre o fascismo. Vitória cujo gosto, no entanto, se tornou amargo com a libertação dos campos de concentração, transformando o final da Segunda Guerra Mundial em um anticlímax. A partir daí, o combate deixa de ser então contra o fascismo internacional e sua barbárie, e se torna ao mesmo tempo denúncia de *crimes contra a humanidade*, e instrumento no processo de reconstrução europeu, através de uma estética humanista.

São combates distintos, e assim momento distintos da cultura política contemporânea, e os modos de narrar desenvolvidos nas fotografias de Capa, Chim, Rodger e Cartier-Bresson trazem inscritos em si esta distinção.

Em um primeiro momento, Capa, Chim e Cartier-Bresson tinham seu trabalho ligado diretamente aos grupos de esquerda franceses, em especial à imprensa ilustrada de esquerda. Neste momento suas posições políticas e humanistas são entrelaçadas, enquanto desenvolvem seu fazer fotográfico. Conforme o tempo de guerra passa a vigorar mundialmente, já como repórteres fotográficos consagrados, Capa e Rodger concretizam um novo ganho, o da palavra. A narrativa que eles desenvolvem ultrapassa os modos tradicionais e passa a ser também uma narrativa de si. Ao mesmo tempo, os dois vão trabalhar para a norte-americana *Life*, que, alinhada ao processo técnico da indústria cinematográfica de Hollywood, os introduz diretamente em um *star system*. Deixando uma cultura política de esquerda européia, como a que vigorou no entre-

guerras, eles agora se vêem parte de uma *indústria cultural*. Ainda assim, a voz que eles ganharam reluta em ser abafada após a guerra.

Entre um momento e outro, as imagens ícones olham para os dois lados, na medida em que o fazer fotográfico e a estética angariados pelos fundadores da Magnum são ao mesmo tempo tributários e rompedores de uma certa tradição, impactando a cultura visual contemporânea. Estas imagens ícones trazem o ideal humanista e realista dos círculos de esquerda, mas ultrapassam o tema e o momento em que foram realizadas, alargando seus significados.

Esta estética e os modos de narrar desenvolvidos por eles seriam, para Françoise Denoyelle, indissociáveis de uma ética, nomeada por ela de “ética do justo combate”³³¹, que tem na imagem um de seus suportes privilegiados, e que se concretizaria na busca pela proximidade³³². Não por acaso, ela parece trazer todos os elementos que Jorge Lewinski, ainda na Introdução, se queixava de ter procurado em vão nas fotografias da Primeira Guerra Mundial. Fotografias que, para ele,

have a descriptive clarity but very few show passion or commitment on the part of the photographers. They seem to be describing something of which they are not really a part. (...) The photographers do not attempt to make a point, as if they did not expect that their pictures would be looked at. The power of the photograph to communicate a deeply felt emotion had not yet been realized. The camera had still to achieve the status of witness for the prosecution.³³³

³³¹ DENOYELLE, Françoise. *Photographie, propagande et totalitarisme*. In BAQUÉ, Dominique (ed). *Les Documents de la Modernité, anthologie de texts sur la photographie de 1919 a 1939*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1993, p. 322.

³³² Também a biógrafa de Gerda Taro afirma: “Il faut considérer cette recherche de la « proximité » comme un élément central de l'éthique du travail de Taro et de Capa. Ni la distance objective, ni le scalpel de l'observation ne déterminaient leur manière de photographier, mais seulement le choc de l'émotion et l'intensité du vécu personnel”. SCHABER, Irme. *op. cit.*, pp. 164-165.

³³³ LEWINSKI, Jorge. *op. cit.*, pp. 69-70. [“têm uma clareza descritiva, mas muito poucas mostram paixão ou comprometimento da parte dos fotógrafos. Eles parecem descrever algo do qual não são realmente parte. Talvez a guerra propriamente dita tenha desgastado sua habilidade de olhar de perto para a realidade. As fotografias apresentam uma espécie de reticência, vendo os mortos à meia distância, raramente em *close up*. Os fotógrafos não tentavam afirmar algo, como se eles não esperassem que suas fotografias fossem vistas. O poder da fotografia de comunicar uma emoção profundamente sentida ainda não tinha sido compreendido. A câmera precisava ainda alcançar o status de testemunha de acusação”]

As características estéticas e profissionais que começaram a ser desenvolvidas por fotógrafos como os quatro aqui salientados a partir da Guerra Civil Espanhola são as mesmas que foram consolidadas com a fundação da Magnum, uma vez que a agência foi capitalizada não apenas com os 400 dólares de investimento inicial, mas também com toda a autoridade de fotógrafos-autores que Capa, Chim, Cartier-Bresson e Rodger haviam construído, da qual fazia parte o capital simbólico que suas biografias de repórteres mitologizados carregavam. A Magnum se formou, deste modo, a partir de uma poderosa linguagem visual estabelecida durante o tempo de guerra vivido entre 1936 e 1945. Ela se constituiu, a partir de sua fundação, como um ponto temporal específico a partir do qual não apenas a fotografia documental passada, mas também a futura, são ressignificadas.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. *Dialética Negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

AMELINE, Jean-Paul (ed). *Face à l'histoire 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*. Paris: Flammarion/Centre Georges-Pompidou, 1996.

APEL, Dora. *Cultural Battlegrounds: Weimar Photographic Narratives of War*. New German Critique, n° 76 (winter, 1999), pp. 49-84.

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

ARENDT, Hannah. *Responsabilidade e Julgamento*. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

ASSOULINE, Pierre. *Cartier-Bresson, o olhar do século*. São Paulo: L&PM, 2008.

BAQUÉ, Dominique (ed). *Les Documents de la Modernité, anthologie de texts sur la photographie de 1919 a 1939*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1993.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara, notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BEAUMONT-MAILLET, Laure, DENOYELLE, Françoise (eds). *La Photographie Humaniste, 1945-1968 Autour d'Izis, Boubat, Brassäi, Doisneau, Ronis...*. Éditions de la BNF, 2006.

- BECK, Tom. *David Seymour (Chim)*. London: Phaidon Press, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Paris, capital do século XIX*. Espaço e Debates - Revista de Estudos Regionais e Urbanos, ano IV, 1984, pp. 30-43.
- _____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- _____. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- BERNARD, Bruce, MARLOW, Peter (eds). *Humanity and Inhumanity. The photographic journey of George Rodger*. London: Phaidon Press, 1999.
- BORNE, Dominique. *Histoire de la Société Française Depuis 1945*. Paris: Armand Colin, 1992.
- BRENNEN, Bonnie e HARDT, Hanno. *Picturing the Past. Media, history and photography*. Chicago: University of Illinois Press, 1999.
- BROTHERS, Caroline. *War And Photography: A Cultural History*. London, New York: Routledge, 1997.
- CADAVA, Eduardo. *Words of Light: Theses on the photography of history*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- CAPA, Cornell (ed). *The Concerned Photographer. The photographs of Werner Bischof, Robert Capa, David Seymour, Andre Kertesz, Leonard Freed, Dan Weiner*. New York: Grossman Publishers, 1968.
- CAPA, Robert. *Death in the Making*. New York: Covici-Friede Publishers, 1938.
- _____. *Ligeiramente Fora de Foco*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- CARMICHAEL, Jane. *First World War Photographers*. London: Routledge 1989.
- CARTIER-BRESSON, Anne, MONTIER, Jean-Pierre (eds). *Revoir Henri Cartier-Bresson*. Paris: Éditions Textuel, 2009.
- CARTIER-BRESSON, Henri. *Scrapbook*. London, New York: Thames and Hudson, 2007.

CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R. *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CHÉROUX, Clément. *Henri Cartier-Bresson*. London: Thames and Hudson, 2008.

CLARKE, Graham. *Alfred Stieglitz*. London & New York: Phaidon Press, 2006.

COOKMAN, Claude. *Henri Cartier-Bresson Reinterprets his Career*. History of Photography, vol. 32, nº 1, spring 2008.

D'ASTIER, Martine, FRIZOT, Michel, RICE, Shelley. *Jacques Henri Lartigue, A vida em movimento*. São Paulo: IMS, 2013.

David Seymour – “Chim”. *ICP Library of Photographers*. London, New York: Studio Vista/ICP, 1974.

DAVIES, Norman. *A Europa na Guerra, 1939-1945*. São Paulo: Record, 2009.

DENOYELLE, Françoise, et al., *Le Front Populaire des Photographes*. Dijon : Éditions Terre Bleue, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou Le Gai Savoir Inquiet*. Paris : Minuit, 2011.

_____. *Échantillonner le chaos. Aby Warburg et l'atlas photographique de la Grande Guerre*. Études photographiques, 27 mai 2011, <http://etudesphotographiques.revues.org/index3173.html>.

_____. *Images Malgré Tout*. Paris: Minuit, 2003.

_____. *Invention of Hysteria. Charcot and the photographic iconography of the Salpêtrière*. Cambridge, London: MIT Press, 2003.

_____. *O Que Vemos, o Que Nos Olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1990.

EHRENBURG, Ilya. *Spain*. Moscou: Agence Espagne, 1936.

Éthique, Esthétique, Politique (Collectif, Rencontres Internationales de la Photographie). Paris : Actes Sud, 2001.

FAUCHEREAU, Serge (ed). *La Querelle du Réalisme*. Paris : Éditions Cercle d'Art, 1987.

FERRÉ, Teresa. *Robert Capa, Mirant l'exili Republicà de 193*. In <http://maletamexicana.mnac.cat/>.

FLEIG, Alain. *Étant Donné L'Âge de la Lumière II, La naissance de la photographie comme média*. Neuchâtel: Editions Ides et Calendes, 1997.

FONTAINE, François. *La Guerre d'Espagne, un déluge de feu e d'images*. Paris: Berg International Éditeurs, 2003.

FRIEDRICH, Ernst. *War Against War*. Seattle: Real Comet Press, 1987.

FRIZOT, Michel (org.). *The New History of Photography*. Köln: Köneman, 1998.

FREUND, Gisèle. *La Fotografía Como Documento Social*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

GAFFNEY, John, HOLMES, Diana (eds). *Stardom in Postwar France*. New York: Berghahn Books, 2007.

GALASSI, Peter. *Henri Cartier-Bresson. The early work*. New York: The Museum of Modern Art, 1987.

_____. *Henri Cartier-Bresson, O século moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

GELLHORN, Martha. *A Face da Guerra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

GERVAIS, Thierry. "Le plus grand des photographes de guerre". *Jimmy Hare, photoreporter au tournant du XIXe et du XXe siècle*. Études Photographiques n° 26, novembre 2010, pp. 11-34.

GERVEREAU, Laurent (ed). *Voir/Ne Pas Voir la Guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*. Paris : BDIC/Somogy, 2001.

GERVEREAU, Laurent. *Histoire du Visuel au XXe Siècle*. Paris: Seuil, 2003.

_____. *La guerre n'est pas faite pour les images*. Vingtième Siècle. Revue d'histoire, n. 80 (oct-dec 2003) pp. 83-88.

GOLDBERG, Vicki. *The Power of Photography, how photographs changed our lives*. New York: Abbeville Press, 1991.

GOMBRICH, Ernst. *The Story of Art*. New York: Phaidon Press, 2008.

GOULD, Lewis L., GREFFE, Richard. *Photojournalist. The career of Jimmy Hare*. Austin & London: University of Texas Press, 1977.

GUILLEMOT, Michel et al. *Dictionnaire Mondial de la Photographie*. Paris: Larousse, 2001.

HALL, Stuart (ed). *Representation. Cultural representations and signifying practices*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, 2007.

HARIMAN, Robert, LUCAITES, John Louis. *No Caption Needed. Iconic photograp, public culture, and liberal democracy*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2007.

- HAYER, Gianni (org.). *Photo de Presse*. Lausanne: Éditions Antipodes, 2009.
- HERR, Michael. *Dispatches*. London: Picador, 2002.
- HICKS, Wilson. *Words and Pictures. An introduction to photojournalism*. New York: Harper and Brothers, 1952.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos, O breve século XX, 1914-1991*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- HOLMES, Sean P. *The Hollywood Star System and the Regulation of the Actors' Labour, 1916-1934*. Film History vol.12, pp. 97-114, 2000.
- HOOD, Jean. *War Correspondent. Reporting under fire since 1850*. London: Conway / Imperial Museum of War, 2011.
- HOOD, Robert. *12 At War. Great photographers under fire*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1967.
- HÜPPAUF, Bernd. *Experiences of Modern Warfare and the Crisis of Representation*. New German Critique, n° 59 (spring – summer, 1993).
- _____. *Emptying the Gaze: Framing violence through the viewfinder*. New German Critique, n° 72 (autumn, 1997).
- JÜNGER, Ernst. *On Danger*. New German Critique, n°59, (spring – summer, 1993) pp. 27-32.
- _____. *A mobilização total*. Natureza Humana 4(1): 189-216, jan.-jun. 2002.
- _____. *War and Photography*. New German Critique, n° 59, (spring-summer 1993), pp. 24-26.
- KERSHAW, Alex. *Blood and Champagne, The life and times of Robert Capa*. London: Macmillian, 2003.
- KING, Linda J. *Best-Sellers by Design: Vicky Baum and the House of Ullstein*. Detroit: Wayne State University Press, 1988.
- KNIGHTLEY, Phillip. *The First Casualty. From Crimea to Vietnam: the war correspondent as hero, propagandist, and myth maker*. New York: Harvest, 1976.
- _____. *The Eye of War. Words and photographs from the front line*. Washington: Smithsonian Books, 2003.
- KRAKAUER, Siegfried. *O Ornamento da Massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- LANZMANN, Claude. *A Lebre da Patagônia*. São Paulo: Cia das letras, 2011.
- LEBRUN, Bernard, LEFEBVRE, Michel. *Robert Capa, The Paris years, 1933-1954*. New York: Abrams, 2012.

LEMAGNY, Jean-Claude, ROUILLE, André (ed). *Histoire de la Photographie*. Paris: Larousse, 1998.

LEWINSKI, Jorge. *The Camera at War: a history of war photography from 1848 to the present day*. London: Octopus Books, 1986.

LIGHT, Ken (ed). *Witness in Our Time, Working lives of documentary photographers*. Washington, New York: Smithsonian Book, 2000.

LISSOVSKI, Maurício. *A Máquina de Esperar*. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.

LUBBEN, Kristen (ed). *Magnum Contatos*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

LUGON, Olivier. *El Estilo Documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.

Magnum photos. Collection photo poche n° 69. Paris: Nathan, 1997.

MAYNARD, Patrick. *The Engine of Visualization, Thinking through photography*. New York: Cornell University Press, 1997.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico*. Tempo n° 14, jan.-jun. 2003, pp.131-151.

_____. *Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, no 45, 2003, pp. 11-36.

MILLER, Russel. *Magnum, Fifty Years at the Front Line of History*. New York: Grove Press, 1997.

MOREL, Gaëlle. *Du People au Populisme. Les couvertures du magazine communiste Regards*. Études Photographiques n°9, mai 2001, pp. 44-63.

_____. *La modernité des couvertures du magazine communiste Regards (1932-1936): La photographie de propagande antifasciste*. Mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, Université Paris I, 1999.

_____. *L'expression d'une crise d'identité: La photographie humaniste dans les couvertures du magazine communiste Regards (1937-1939 et 1945-1947)*. Mémoire de DEA d'histoire de l'art, Université Paris I, 2000.

MORIN, Edgar. *Les Stars*. Paris: Éditions du Seuil, 1961.

MORRIS, John G. *Get The Picture, A personal history of photojournalism*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2002.

NAGGAR, Carole (ed). *David Seymour*. Col. Photo Poche 138. Paris: Actes Sud, 2011.

NAGGAR, Carole. *George Rodger, An Adventure in Photography, 1908-1995*. New York: Syracuse University Press, 2003.

_____. *LEIPZIG. October 1929-February 1931*.
http://www.davidseymour.com/chim_essays.html.

NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography*. New York: The Museum of Modern Art, 1982.

NYE, David, GIDLEY, Mick (eds). *American Photographs in Europe*. Amsterdam: VU University Press, 1994.

ORWELL, Geroge. *Lutando na Espanha*. São Paulo: Globo, 2006.

PATRICK, Caitlin. *The Great War: Photography in the Western Front*.
<http://www.photoconflict.com/histories/great-war-photography/>.

PRESTON, Paul. *We Saw Spain Die. Foreign correspondents in the Spanish Civil War*. New York: Skyhorse Publishing, 2009.

PUISEUX, Hélène. *Les Figures de la Guerre. Représentations et sensibilités 1839-1996*. Paris: Gallimard, 1997.

RACINE, Nicole. *L'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (A.E.A.R.). La revue « Commune » et la lutte idéologique contre le fascisme (1932-1936)*. Le Mouvement Social, no. 54, (jan.-mar. 1966), pp. 29-47.

RAMOS OLIVEIRA, Antonio. *La Lucha del Pueblo Español Por Su Libertad*. London: Spanish Republic Press Services, 1937.

REX, Hermann. *Der Weltkrieg in seiner rauhen Wirklichkeit 1914-1918*. Verlag: Herman Rutz, Oberammergau, 1926.

RODGER, George. *Desert Journey*. London: Cresset Press, 1944.

_____. *Red Moon Rising*. London: Cresset Press, 1943.

ROSENHEIM, Jeff L. *Photography and the American Civil War*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2013.

SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás (ed). *Ernst Jünger. Guerra, Técnica y Fotografía*. València: Universitat de València, 2002.

SANDER, August. *Face of Our Time*. London: Schirmer, 2003.

SCHABER, Irme. *Gerda Taro, Une photographe révolutionnaire dans la guerre d'Espagne*. Monaco: Éditions du Rocher, 2006.

SCHABER, Irme, WHELAN, Richard, LUBBEN, Kristen (eds). *Gerda Taro*. Göttingen: Steidl, 2009.

SCHUNEMAN, R. Smith (org). *Photographic Communication: Principles, Problems and Challenges of Photojournalism*. New York: Hasting House, 1972.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). *Palavra e Imagem, Memória e Escritura*. Chapecó: Argos, 2006.

SERRANO, Carlos. *L'Enjeu Espagnol. PCF et guerre d'Espagne*. Paris: Messidor, 1987.

SEYMOUR, David. *Children of Europe*. Paris: UNESCO, 1949.

SMITH, Douglas. *Funny Face Humanism in Post-War French Photography and Philosophy*. French Cultural Studies 2005; 16; 41.

SONTAG, Susan. *Diante da Dor dos Outros*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

STEICHEN, Edward (ed). *The Family of Man*. New York: The Museum of Modern Art, 2010.

SULEIMAN, Susan R. *Crises of Memory and the Second World War*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

TARTAKOWSKY, Danielle. *Le Front Populaire. La vie est à nous*. Paris: Gallimard, 1996.

THÉZY, Marie de. *La Photographie Humaniste, 1930-1960. Histoire d'un mouvement en France*. Paris: Contrejour, 1992.

TRACHTENBERG, Alan. *Reading American Photographs. Images as history. Mathew Brady to Walker Evans*. New York: Hill and Wang, 1989.

VERGNON, Gilles. *Le « poing levé », du rite soldatique au rite de masse. Jalons pour l'histoire d'un rite politique*. Le Mouvement social, n. 212 (jul.-sep., 2005), pp. 77-91.

VEYNE, Paul. *Comment On Écrit L'histoire*. Paris: Editions du Seuil, 1996.

VILLARROYA, Joan et. al. *Guerra i Propaganda. Fotografies del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya (1936-1939)*. Barcelona / Sant Cugat del Vallès: Viena Edicions / Arxiu Nacional de Catalunya, 2006.

VIOLLIS, Andrée (prefácio). *Madrid*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1937.

WHELAN, Richard. *¡Esto Es La Guerra! Robert Capa en acción*. Barcelona, New York, Göttingen: Museu Nacional d'Art de Catalunya / International Center of Photography / Steidel, 2009.

_____. *Robert Capa, The Definitive Collection*. London and New York: Phaidon Press, 2001.

WOLF, Erika Maria. *USSR In Construction: From Avant-Garde to Socialist Realist Practice*. Tese de doutorado. University of Michigan, 1999.

Work and War in Spain. London: Spanish Republic Press Services, 1938.

YOUNG, Cynthia (ed). *The Mexican Suitcase*. New York, Gotingen: International Center of Photography, Steidl, 2010, 2 vols.

_____. *We Went Back. Photographs from Europe 1933-1956 by Chim*. New York: ICP/Prestel, 2013.

ARQUIVOS VISITADOS

Fonds Audiovisuel du PCF, Ciné-Archives, Archives Françaises du Film, Forum des Images – Paris

Bibliothèque Forney – Paris

Bibliothèque Sainte Geneviève – Paris

Bibliothèque Nationale de France – Paris

Maison Européenne de la Photographie – Paris

Société Française de la Photographie – Paris

International Center of Photography, Study Room – Nova York

International Center of Photography, Library – Nova York

FONTES DAS IMAGENS

Imgs. 1.1, 1.2, 1.3, 1.5, 1.6, 1.7, 1.8, 1.9, 1.10, 1.11, 1.12, 1.13, 1.14, 1.18, 1.19, 1.20, 1.21, 1.22, 1.23, 1.24, 1.25, 1.26, 1.27, 1.28, 1.29, 1.30, 1.34, 1.35, 1.36, 1.37, 1.38, 1.39, 1.40, 1.41, 1.42, 1.43, 1.44, 1.45, 1.46, 1.47, 1.48, 1.50, 1.51, 1.69, 1.70, 1.71, 1.72, 1.73, 1.74, 1.75, 1.76, 1.77, 1.78, 2.1, 2.25, 2.26, 2.28, 2.29, 3.44.

YOUNG, Cynthia (ed). *The Mexican Suitcase*. New York, Gotingen: International Center of Photography, Steidl, 2010, 2 vols.

Imgs. 1.4, 2.2, 2.35, 2.36, 3.13, 3.14, 3.15, 3.16, 3.17, 3.18, 3.19, 3.20, 3.21, 3.22, 3.23, 3.24, 3.25, 3.26, 3.27, 3.28, 3.29, 3.30, 3.31, 3.32, 3.33, 3.34, 3.35, 3.36, 3.37, 3.38, 3.39, 3.40, 3.41, 3.42, 3.43, 3.45, 3.46,

WHELAN, Richard. *¡Esto Es La Guerra! Robert Capa en acción*. Barcelona, New York, Göttingen: Museu Nacional d'Art de Catalunya / International Center of Photography / Steidel, 2009.

Img. 1.16

LEBRUN, Bernard, LEFEBVRE, Michel. *Robert Capa, The Paris years, 1933-1954*. New York: Abrams, 2012.

Imgs. 1.15, 1.17, 1.31, 1.32, 1.33, 1.49, 1.99, 2.4, 2.27, 3.09, 3.10, 3.11, 3.12

ICP – Study Room

Imgs. 1.52, 3.69, 3.70, 3.71, 3.73

YOUNG, Cynthia (ed). *We went back. Photographs from Europe 1933-1956 by Chim*. New York: ICP/Prestel, 2013.

Imgs. 1.53, 1.54, 1.55, 1.56, 1.57, 1.58

Bibliothèque Sainte Geneviève

Imgs. 1.59, 1.60, 1.62, 1.63, 1.81

TARTAKOWSKY, Danielle. *Le Front Populaire. La vie est à nous*. Paris: Gallimard, 1996.

Imgs. 1.61, 1.64, 1.65, 1.66, 1.67, 1.68, 1.83, 1.84, 1.85

DENOYELLE, Françoise, et al., *Le Front Populaire des Photographes*. Dijon : Éditions Terre Bleue, 2006.

Imgs. 1.79, 1.80, 1.82, 2.19, 2.20

FRIZOT, Michel (org.). *The New History of Photography*. Köln: Köneman, 1998.

Img. 1.86

GOMBRICH, Ernst. *The Story of Art*. New York: Phaidon Press, 2008.

Img. 1.87

<http://www.albavolunteer.org/2010/03/rare-documentary-film-saved/>

Img. 1.88, 1.89, 1.90, 1.91, 1.92, 1.93, 1.95, 1.96, 1.97

Fonds Audiovisuel du PCF, Ciné-Archives, Archives Françaises du Film, Forum des Images.

Imgs. 1.94, 3.67, 3.68

GALASSI, Peter. *Henri Cartier-Bresson, O século moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Img. 1.98

<http://www.davidseymour.com/index.html>

Imgs. 1.100, 1.101, 1.102, 1.103, 1.104, 1.105

GALASSI, Peter. *Henri Cartier-Bresson. The early work*. New York: The Museum of Modern Art, 1987.

Img. 2.3

Bibliothèque Forney

Imgs. 2.5, 2.6, 2.7

D'ASTIER, Martine, FRIZOT, Michel, RICE, Shelley. *Jacques Henri Lartigue, A vida em movimento*. São Paulo: IMS, 2013.

Imgs. 2.8, 2.9, 2.10, 2.11, 2.12

GOULD, Lewis L., GREFFE, Richard. *Photojournalist. The career of Jimmy Hare*. Austin & London: University of Texas Press, 1977.

Imgs. 2.12, 2.13, 2.14

GERVAIS, Thierry. "Le plus grand des photographes de guerre". *Jimmy Hare, photoreporter au tournant du XIXe et du XXe siècle*. Études Photographiques n° 26, novembre 2010, pp. 11-34.

Imgs. 2.15, 2.16, 2.17

LEWINSKI, Jorge. *The Camera at War: a history of war photography from 1848 to the present day*. London: Octopus Books, 1986.

Imgs. 2.18, 2.21, 2.22, 2.23, 2.24

http://www.pbase.com/omoses/martin_munkacsi

Img. 2.30

David Seynour – "Chim". ICP Library of Photographers. London, New York: Studio Vista/ICP, 1974.

Imgs. 2.31, 2.32, 2.33, 2.34

HARIMAN, Robert, LUCAITES, John Louis. *No Caption Needed. Iconic photographs, public culture, and liberal democracy*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2007.

Imgs. 2.37, 2.38, 2.39, 2.40

<http://www.awm.gov.au/>

Imgs. 2.41, 2.42

HOOD, Jean. *War Correspondent. Reporting under fire since 1850*. London: Conway / Imperial Museum of War, 2011.

Imgs. 2.43, 2.44, 2.45

FRIEDRICH, Ernst. *War Against War*. Seattle: Real Comet Press, 1987.

Img. 2.46

REX, Hermann. *Der Weltkrieg in seiner rauhen Wirklichkeit 1914-1918*. Verlag: Herman Rutz, Oberammergau, 1926.

Img. 2.47

SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás (ed). *Ernst Jünger. Guerra, Técnica y Fotografía*. València: Universitat de València, 2002.

Imgs. 3.1, 3.2, 3.3, 3.4, 3.5

SCHABER, Irme, WHELAN, Richard, LUBBEN, Kristen (eds). *Gerda Taro*. Göttingen: Steidl, 2009.

Imgs. 3.6, 3.7, 3.8

CAPA, Robert. *Death in the Making*. New York: Covici-Friede Publishers, 1938.

Imgs. 3.47, 3.48, 3.49, 3.50, 3.51, 3.52, 3.53, 3.54, 3.55, 3.56, 3.57, 3.58, 3.59, 3.60, 3.61

http://books.google.com.br/books?id=sk4EAAAAMBAJ&source=gbs_all_issues_r&cad=1

Imgs. 3.62, 3.63, 3.64, 3.65, 3.66, 3.74, 3.75

BERNARD, Bruce, MARLOW, Peter (eds). *Humanity and Inhumanity. The photographic journey of George Rodger*. London: Phaidon Press, 1999.

Img. 3.72

SEYMOUR, David. *Children of Europe*. Paris: UNESCO, 1949.

Img. 3.73

UNESCO Courier vol II n°1, fevereiro 1949.



ERIKA CAZZONATTO ZERWES

TEMPO DE GUERRA
CULTURA VISUAL E CULTURA POLÍTICA NAS FOTOGRAFIAS DE
GUERRA DOS FUNDADORES DA AGÊNCIA MAGNUM, 1936-1947

CAMPINAS
2013



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

ERIKA CAZZONATTO ZERWES

TEMPO DE GUERRA

CULTURA VISUAL E CULTURA POLÍTICA NAS FOTOGRAFIAS DE
GUERRA DOS FUNDADORES DA AGÊNCIA MAGNUM, 1936-1947

VOLUME 2

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora, na Área de Política, Memória e Cidade.

ORIENTADORA

PROF^ª. DR^ª. IARA LIS FRANCO SCHIAVINATTO

Este exemplar corresponde à versão final da Tese defendida por Erika Cazzonato Zerwes e orientada pela Prof^ª. Dr^ª. Iara Lis Franco Schiavinatto

Onde lê-se: "(...) como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora na Área de Política, Memória e Cidade."

Leia-se: "(...) como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em História, na Área de Política, Memória e Cidade."

CAMPINAS
2013

iii

Prof. Dr. Omar Ribeiro Thomaz
Coordenador do Programa de Pós-Graduação
em Antropologia Social - Mestrado e Doutorado
UNICAMP / PPGAS / IFCH
Matrícula: 282923

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/338

Z55t Zerwes, Erika Cazzonato, 1980-
Tempo de guerra : cultura visual e cultura política nas fotografias de guerra dos fundadores da Agência Magnum, 1936-1947 / Erika Cazzonato Zerwes. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Iara Lis Schiavinatto.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Magnum Photos, inc. 2. Fotografia de guerra. 3. Fotografia - História. 4. Cultura política. 5. Fotojornalismo. I. Schiavinatto, Iara Lis, 1964-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: War time : visual culture and political culture in Magnum founders' war photographs, 1936-1947

Palavras-chave em inglês:

Magnum Photos, inc.

War photography

Photography - History

Political culture

Photojournalism

Área de concentração: Política, Memória e Cidade

Titulação: Doutora em História

Banca examinadora:

Iara Lis Schiavinatto [Orientador]

Helouise Lima Costa

Milton Guran

Fernando Cury de Tacca

Edgar Salvadori De Decca

Data de defesa: 19-12-2013

Programa de Pós-Graduação: História



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Tese de Doutorado, em sessão pública realizada em 19 de dezembro de 2013, considerou a candidata Erika Cazzonato Zerwes

aprovada.

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora.

Profª. Dra. Iara Lis Schiavinatto

Profª. Dra. Helouise Lima Costa

Prof. Dr. Milton Guran

Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca

Prof. Dr. Edgar Salvadori de Decca

RESUMO

Este trabalho enfoca as fotografias de guerra dos fotógrafos David Seymour, George Rodger, Henri Cartier-Bresson e Robert Capa no período anterior à fundação da agência Magnum. Naquele momento eles estavam envolvidos em uma cultura política determinada, os círculos de esquerda e anti-fascistas europeus, e esta filiação política fez parte do desenvolvimento de uma linguagem visual nova. Assim, suas fotografias de guerra construíram bases para uma linguagem fotográfica que intentava comunicar o que acreditavam serem realidades políticas e sociais, impactadas ao mesmo tempo que impactando uma cultura visual e uma cultura política; estabelecendo ao mesmo tempo um modelo para a profissão de repórter fotográfico. Deste modo, o Capítulo 1 se volta para os primeiros meses da Guerra Civil Espanhola, em que um ímpeto revolucionário pautou as reportagens de Chim, Capa e Cartier-Bresson para a imprensa de esquerda francesa. No Capítulo 2 busca-se discutir como o fazer fotográfico e a estética desenvolvidos por eles são ao mesmo tempo tributários e rompedores de uma certa tradição, impactando a cultura visual em especial por meio das imagens ícones. O terceiro Capítulo procura marcar as diferentes formas de narrativa, seus desenvolvimentos e limites, e como o ganho de controle sobre esta narrativa, assim como a glamourização destes fotógrafos, auxiliaram a concepção e concretização da agência.

ABSTRACT

This work focuses on David Seymour's, George Rodger's, Henri Cartier-Bresson's and Robert Capa's war photographs prior to the foundation of Magnum agency. At that moment they were involved in a determined political culture, European left and anti-fascists circles, and this political allegiance became part of the development of a new visual language. Their war photographs built the foundation for a new photographic language which intended to communicate what they believed to be social and political realities, impacted by and at the same time impacting a visual and a political culture, as well as establishing a model for the photographic reporter profession. Chapter 1 refers to the first months of the Spanish Civil War, when the revolutionary momentum marked Chim's, Capa's and Cartier-Bresson's histories for the French left magazines. Chapter 2

intends to discuss how the photographic practice and the aesthetics developed by them are in some ways part of a tradition and in some ways new, impacting the visual culture especially through the icon images. Chapter 3 intends to stress the different narrative forms, its developments and limits, and how the narrative control gain as well as the photographers' glamorization helped the agency's conception and establishment.

SUMÁRIO

VOLUME I

INTRODUÇÃO

I.....	2
II.....	6
III.....	9
III.....	13

CAPÍTULO 1

A FOTOGRAFIA E OS PUNHOS QUE SE LEVANTAM.....17

I.....	18
II.....	36
III.....	44
IV.....	49

CAPÍTULO 2

A FOTOGRAFIA ÍCONE.....67

I.....	68
II.....	85
III.....	93
IV.....	114

CAPÍTULO 3

AÇÕES BÉLICAS, AÇÕES FOTOGRÁFICAS..... 121

I.....	122
II.....	141
III.....	153
IV.....	168

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 183

BIBLIOGRAFIA 191

ARQUIVOS VISITADOS.....	198
FONTES DAS IMAGENS.....	199

VOLUME 2

IMAGENS DO CAPÍTULO 1.....1

IMAGENS DO CAPÍTULO 2.....31

IMAGENS DO CAPÍTULO 3.....47

AGRADECIMENTOS

Agradeço à FAPESP e à CAPES pela bolsa de estudo concedida para o projeto. Agradeço à CAPES pela bolsa-sanduiche que possibilitou a estadia de pesquisa em Paris.

Agradeço à Iara Lis Schiavinatto pela confiança e apoio sempre, que foram sempre fundamentais, um norte e um incentivo.

Agradeço à Mônica Schpun, pela generosa acolhida na EHESS – Paris.

Agradeço à Fernando de Tacca e Edgar de Decca pela leitura cuidadosa compartilhada na banca de qualificação.

Agradeço à Helouise Costa, que foi fundamental para o início da minha vida acadêmica, e continua sendo.

Agradeço à Claatje van Djik, do ICP.

Agradeço à minha família, meus pais, avós, irmãos e tios, por todo o amor e com todo o amor.

Agradeço aos queridos Eduardo Costa, Vanessa Sobrino, Regina Oliveira, Juliana Meirelles pelo companheirismo e carinho. Agradeço à Ana Pracchia, amiga de todas as horas; à Carolina Amaral, e ao Rafael Coelho, depois de tanto tempo. Agradeço demais às minhas irmãs parisienses, Bianca Costa e Bárbara Andrade; e ao querido Marcus Duarte.

IMAGENS DO CAPÍTULO 1



Img. 1.1. David Seymour Chim. *Mulher em reunião sobre a divisão de terras.* Estremadura, Espanha, abril-maio de 1936.



Img. 1.2. Páginas da revista *Regards* de 14 de maio de 1936.



Img. 1.3. Páginas da revista *Vu* de 23 de setembro de 1936 com fotografias de Robert Capa na frente de Córdoba.



Img. 1.4. Robert Capa. *Morte de um miliciano republicano, Cerro Muriano, frente de Córdoba.* Espanha, 5 de setembro de 1936.



Img. 1.5. David Seymour Chim. *Soldados republicanos auxiliam escrivão a fazer inventário de pinturas pertencentes ao convento das Descalzas Reales em Madri. Espanha, outubro de 1936.*

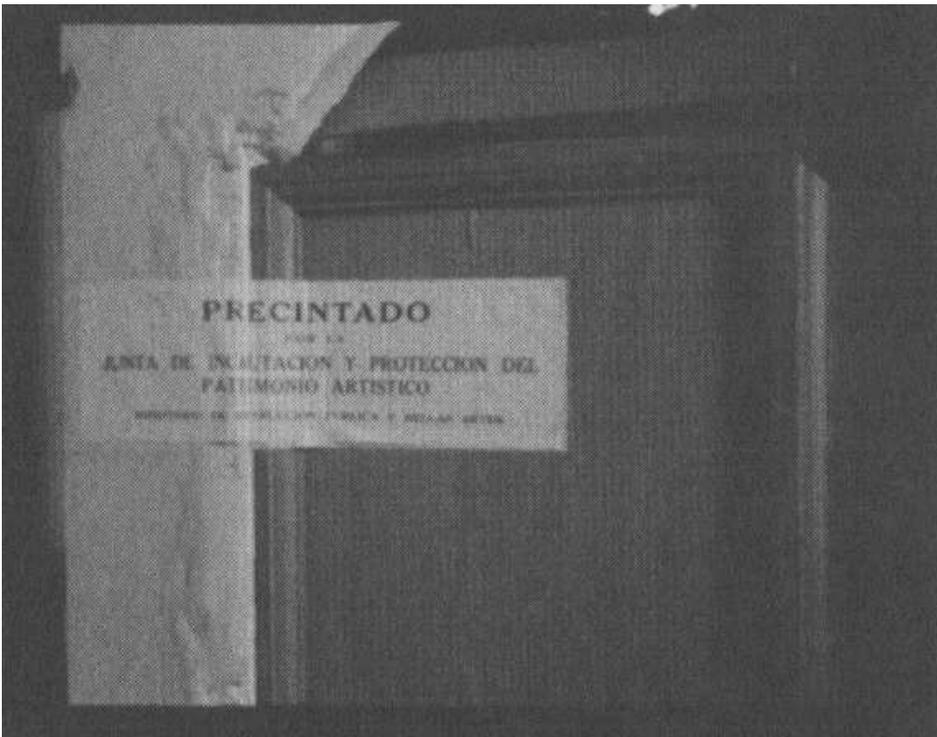
Img. 1.6. David Seymour Chim. *Soldados republicanos carregam crucifixo pertencente ao convento das Descalzas Reales em Madri. Espanha, outubro de 1936.*



Imgs. 1.7 e 1.8. David Seymour Chim. *Soldados republicanos carregam crucifixo pertencente ao convento das Descalzas Reales em Madri. Espanha, outubro de 1936.*



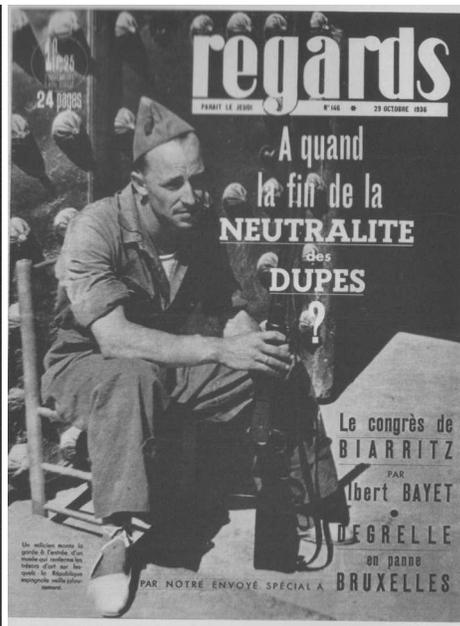
Img. 1.9, 1.10, 1.11. David Seymour Chim. *Catálogo dos objetos do convento das Descalzas Reales em Madri.* Espanha, outubro de 1936.



Img. 1.12. David Seymour Chim. *Cartaz colado no exterior do prédio do convento das Descalzas Reales em Madri.* Espanha, outubro de 1936.



Img. 1.13. David Seymour Chim. *Cartaz colado no exterior do prédio do convento das Descalzas Reales em Madri.* Espanha, outubro de 1936.



Img. 1.14. David Seymour Chim. *Soldado republicano monta guarda no exterior do prédio do convento das Descalzas Reales em Madri.* Espanha, outubro de 1936.

Img. 1.15. Capa da revista *Regards* de 29 de outubro de 1936.



Img. 1.16. Fotomontagem exposta no pavilhão espanhol da *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* em Paris. França, 1937



Img. 1.17. Página da revista *Regards* de 26 de novembro de 1936.

Img. 1.18. Página da revista alemã editada em Praga *Die Volks-Illustrierte* de 23 de dezembro de 1936.



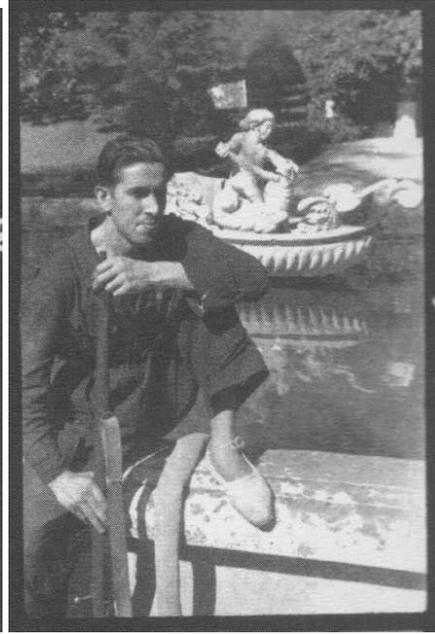
Img. 1.19. Páginas da revista *Photo-History* de 1 de abril de 1937.



Img. 1.20. David Seymour Chim. *Soldado republicano encera o chão do Palácio de Lira, em Madri.* Espanha, outubro de 1936.



Img. 1.21. David Seymour Chim. *Soldado republicano espana um busto de mármore do Palácio de Lira, em Madri.* Espanha, outubro de 1936.



Img. 1.22. David Seymour Chim. *Soldado republicano ajusta a parte de cima de uma armadura do Palácio de Lira, em Madri. Espanha, outubro de 1936.*

Img. 1.23. David Seymour Chim. *Soldado republicano em guarda no pátio do Palácio de Lira, em Madri. Espanha, outubro de 1936.*



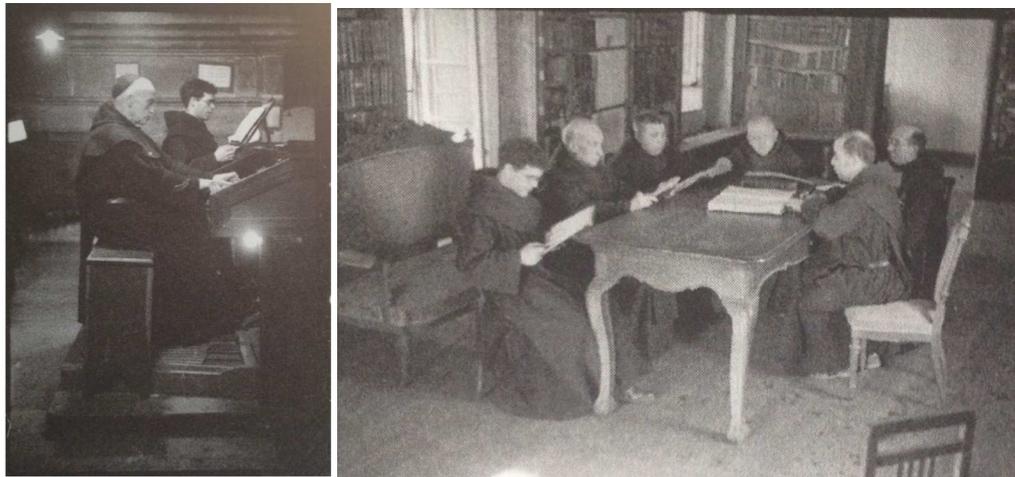
Img. 1.24. David Seymour Chim. *Monges do mosteiro de Amorebieta, a sudeste de Bilbao. Espanha, janeiro de 1937.*

Img. 1.25. David Seymour Chim. *Monge lê jornal no pátio do mosteiro de Amorebieta. Espanha, janeiro de 1937.*



Img. 1.26. David Seymour Chim. *Monges e soldados republicanos conversam no pátio do mosteiro de Amorebieta.* Espanha, janeiro de 1937.

Img. 1.27. David Seymour Chim. *Soldados republicanos em formação no pátio do mosteiro de Amorebieta.* Espanha, janeiro de 1937.



Imgs. 1.28. David Seymour Chim. *Monge toca órgão no mosteiro de Amorebieta.* Espanha, janeiro de 1937.

Img. 1.29. David Seymour Chim. *Monges lêem no mosteiro de Amorebieta.* Espanha, janeiro de 1937.



Img. 1.30. David Seymour Chim. *Soldados republicanos no refeitório do mosteiro de Amorebieta*. Espanha, janeiro de 1937.



Img. 1.31. *Capa da revista Regards de 4 de fevereiro de 1937 com fotografia de Chim.*



Img. 1.32. *páginas da revista Regards de 4 de fevereiro de 1937 com fotografia de Chim.*



Img. 1.33. *Página da revista Regards de 4 de fevereiro de 1937 com fotografias de Chim.*



Imgs. 1.34, 1.35 e 1.36. *David Seymour Chim. Em Guênes, País Basco, soldados republicanos auxiliam na preparação de uma missa ao ar livre. Espanha, janeiro-fevereiro de 1937.*



Imgs. 1.37 e 1.38. David Seymour Chim. *Soldados republicanos reunidos para uma missa ao ar livre em Güenes, Pais Basco.* Espanha, janeiro-fevereiro de 1937.



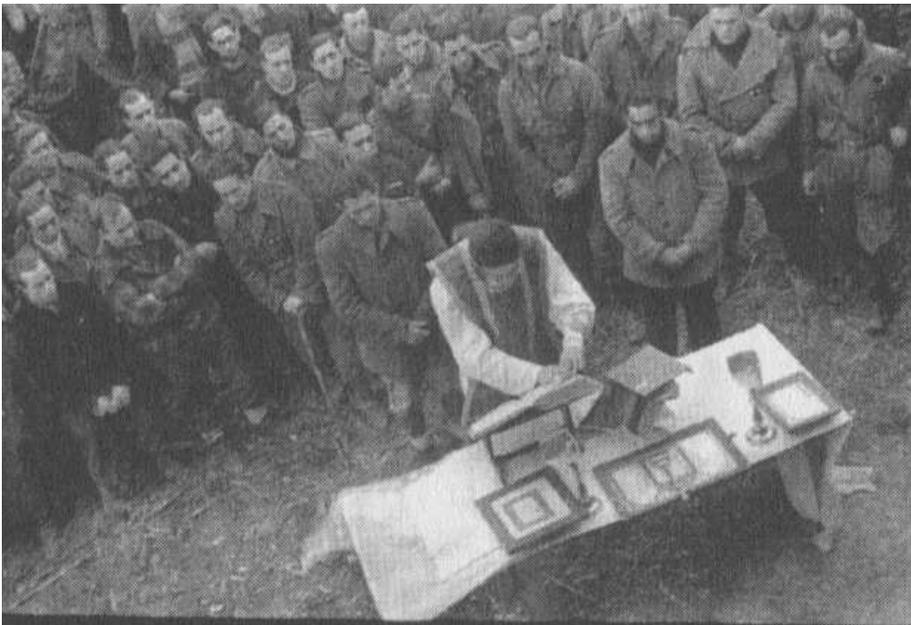
Img. 1.39. David Seymour Chim. *Objetos utilizados na missa ao ar livre em Güenes.* Espanha, janeiro-fevereiro de 1937.



Imgs. 1.40, 1.41 e 1.42. David Seymour Chim. *Padre se preparando para realizar uma missa ao ar livre em Güenes, Pais Basco.* Espanha, janeiro-fevereiro de 1937.



Imgs. 1.43, 1.44 e 1.45. David Seymour Chim. *Padre celebra uma missa para os soldados republicanos ao ar livre em Gënes, Pais Basco.* Espanha, janeiro-fevereiro de 1937.



Img. 1.46. David Seymour Chim. *Padre celebra uma missa para os soldados republicanos ao ar livre em Gënes.* Espanha, janeiro-fevereiro de 1937.



Imgs. 1.47 e 1.48. David Seymour Chim. *Em Güenes, soldados republicanos assistem a uma missa ao ar livre.* Espanha, janeiro-fevereiro de 1937.

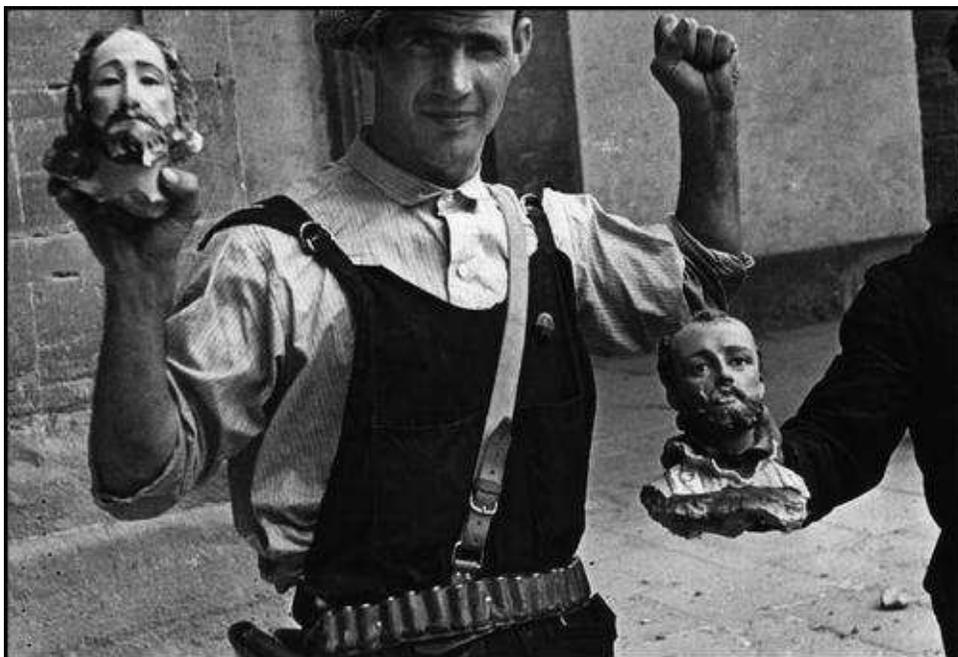


Img. 1.49. David Seymour Chim. *Páginas da revista Regards de 4 de março de 1937.*

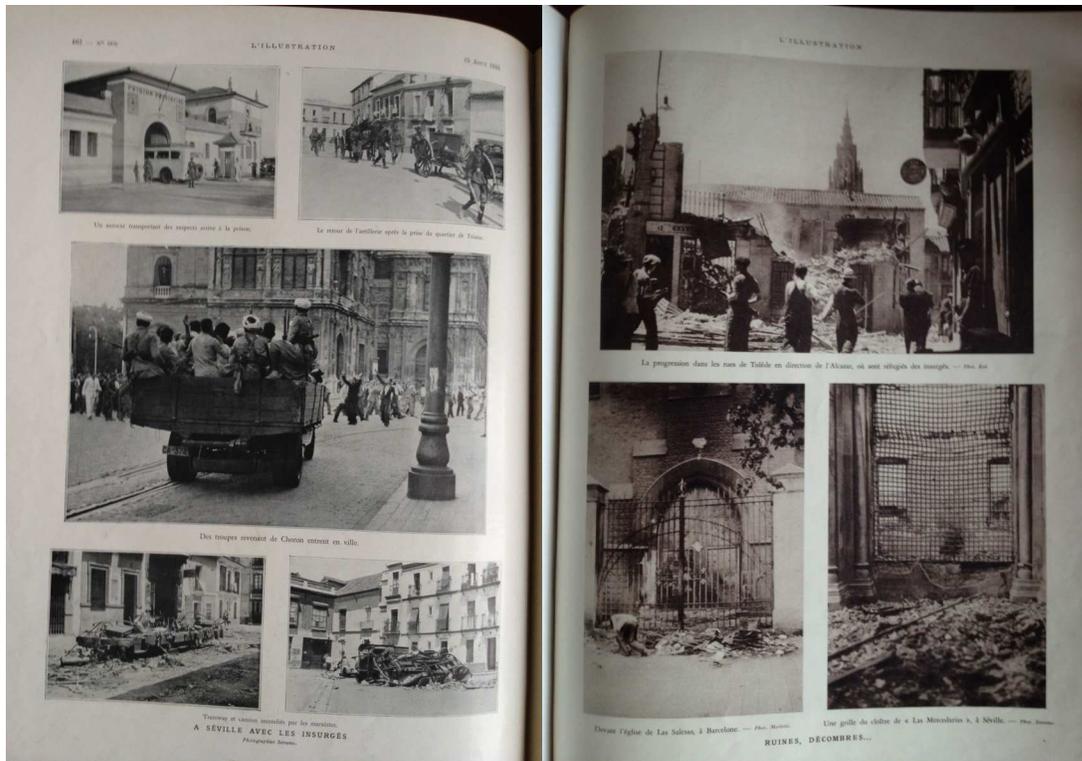


Img. 1.50. David Seymour Chim. *Página da revista Wij de 26 de março de 1937.*

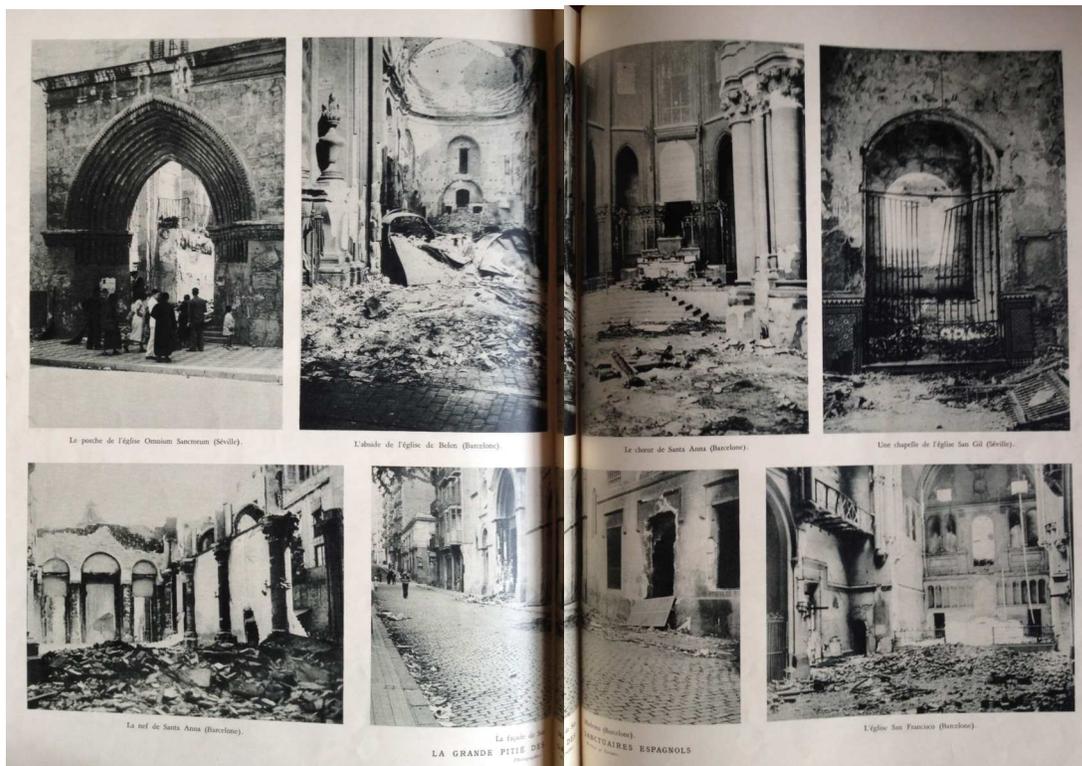
Img. 1.51. David Seymour Chim. *Página da revista Regards de 14 de julho de 1937.*



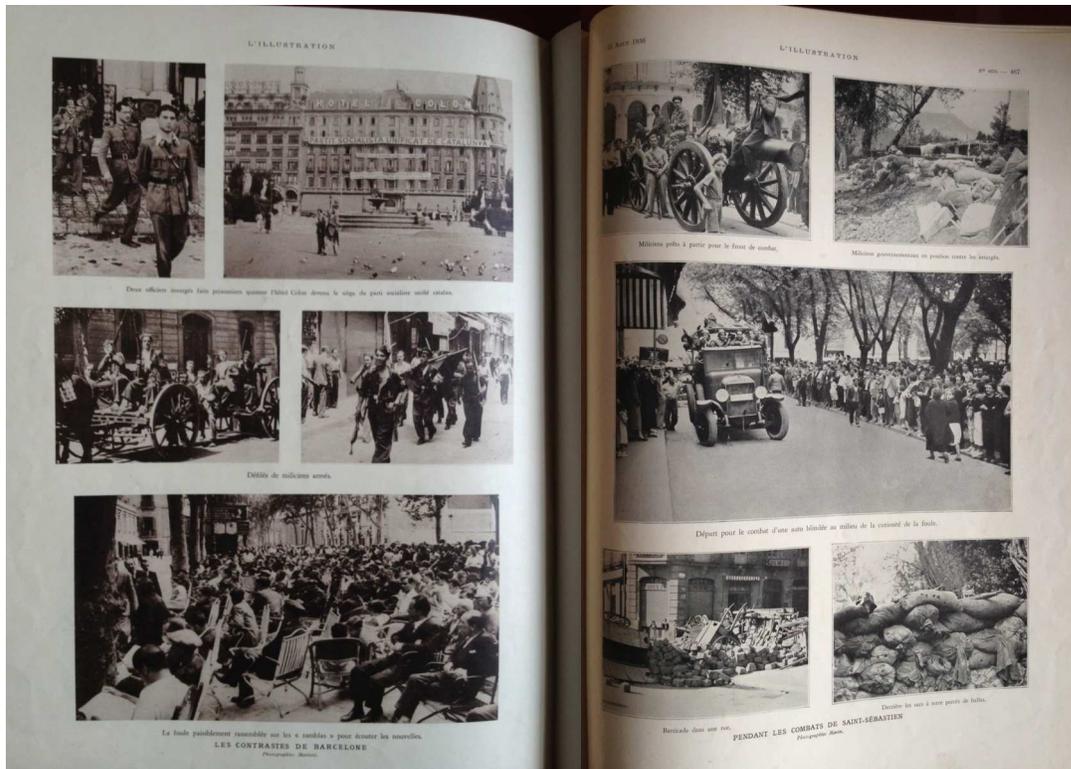
Img. 1.52. David Seymour Chim. *Milicianos republicanos posam com partes de imagens religiosas atrás de uma igreja depredada em Barcelona. Espanha, julho de 1936.*



Imgs. 1.53 e 1.54. Páginas da revista L'illustration de 15 de agosto de 1936.



Imgs. 1.55 e 1.56. Páginas da revista L'illustration de 15 de agosto de 1936.



Imgs. 1.57 e 1.58. Páginas da revista *L'illustration* de 15 de agosto de 1936.



Img. 1.59. Jean Carlu. Cartaz com fotomontagem pacifista feita a partir de fotografia de André Vigneau. França, 1932.

Img. 1.60. André Vigneau. Cartaz de Jean Carlu na Rue Marignan em Paris. França, 1932.



Img. 1.61. David Seymour Chim. *Manifestação pela paz em St. Cloud, nos arredores de Paris.* França, 9 de agosto de 1936.



Img. 1.62. Anônimo. *Funeral de Buenaventura Durruti em Barcelona.* Espanha, 22 de novembro de 1936.



Img. 1.63. Mariano Rawicz. *Cartaz de propaganda feito de fotomontagem.* Espanha, c. dezembro de 1936 e janeiro de 1937.



Img. 1.64. David Seymour Chim. *Demonstração em memória dos mortos da Comuna no cemitério de Père Lachaise em Paris. França, 24 de maio de 1936.*

Img. 1.65. David Seymour Chim. *Manifestação pela paz em St. Cloud, nos arredores de Paris. França, 9 de agosto de 1936.*

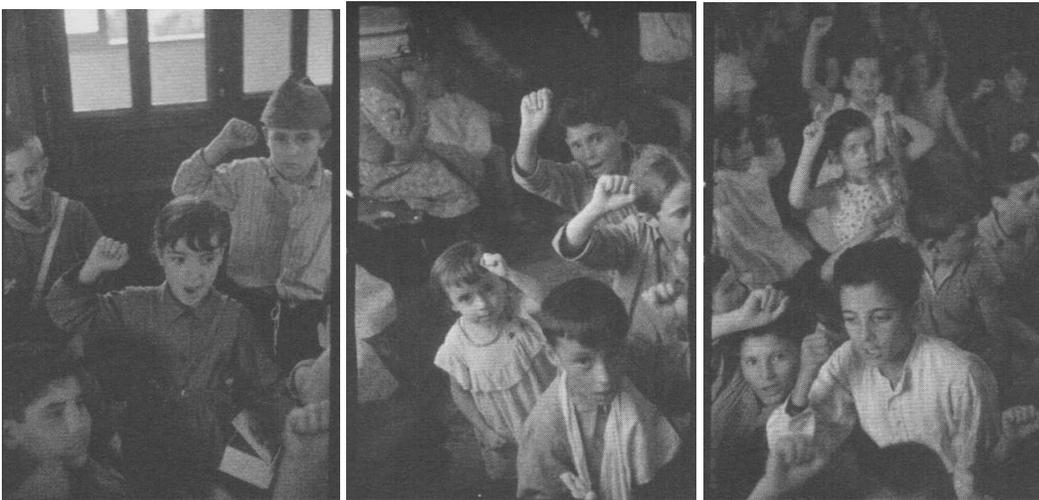


Img. 1.66. Anônimo (crédito Keystone). *Cantando a Internacional, manifestação pela paz em Paris. França, 12 de junho de 1936.*

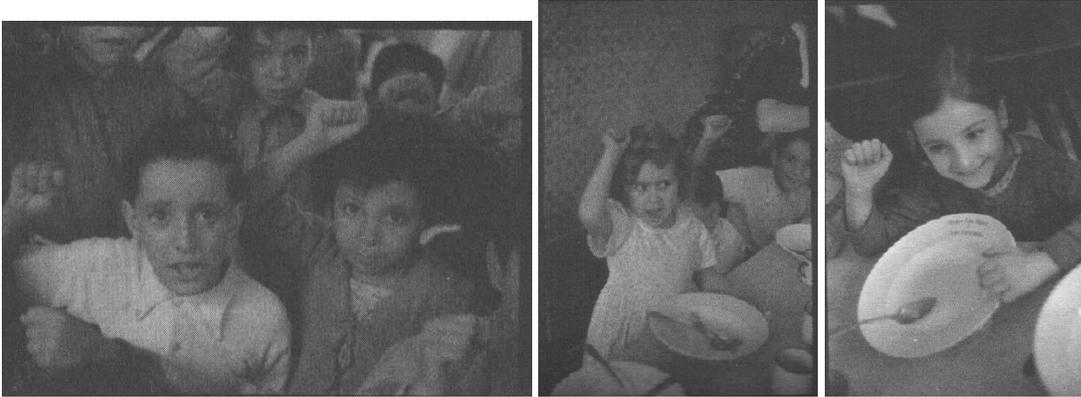


Img. 1.67. Anônimo (crédito Roger-Viollet). *Delegação de norte-africanos nas comemorações de 14 de julho em Paris.* França, 1936.

Img. 1.68. Robert Capa. *Celebração do 1º de maio no Marais em Paris.* França, 1937.



Imgs. 1.69, 1.70 e 1.71. David Seymour Chim. *Crianças em uma creche ou orfanato de Madri fazem a saudação republicana. Na última fotografia se vê a professora acompanhando as crianças.* Espanha, agosto-setembro de 1936.



Imgs. 1.72, 1.73 e 1.74. David Seymour Chim. *Crianças em uma creche ou orfanato de Madri fazem a saudação republicana.* Espanha, agosto-setembro de 1936.



Img. 1.75. David Seymour Chim. *Crianças de Talavera, próximo de Toledo, fazem a saudação republicana.* Espanha, meados de setembro de 1936.

Imgs. 1.76 e 1.77. David Seymour Chim. *Crianças em Madri fazem a saudação republicana.* Espanha, outubro de 1936.



Img. 1.78. David Seymour Chim. *Crianças em Madri fazem a saudação republicana.* Espanha, outubro de 1936.



Img. 1.79. John Heartfield. *Todos os punhos fechados em um*, capa da revista *AIZ* de 4 de outubro de 1934.

Img. 1.80. John Heartfield. *A voz da liberdade na noite alemã em comprimento de onda de 29.8*, revista *Vu* de 21 de abril de 1937.

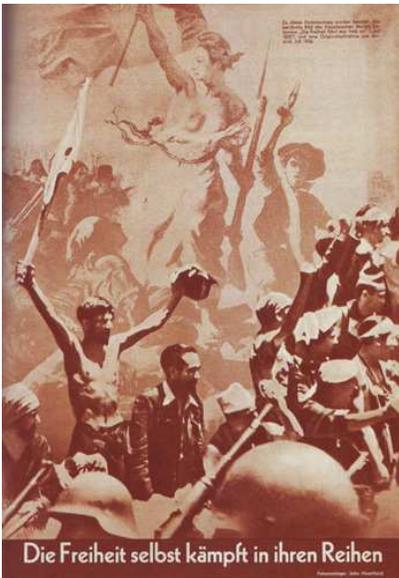
Img. 1.81. Juan Miró. *Cartaz de ajuda para o lado republicano na Guerra Civil Espanhola*. França, 1937.



Img. 1.82. Anônimo (crédito AP Photo). *Multidão de alemães participam do comício Nacional Socialista em Berlim*. Alemanha, 9 de julho de 1932.



Img. 1.83. David Seymour Chim. *Manifestação pela paz em St. Cloud, nos arredores de Paris. França, 9 de agosto de 1936.*



Img. 1.84. Página da revista alemã editada em Praga Die Volks Illustrierte de 19 de agosto de 1936, com fotomontagem de John Heartfield feita a partir de fotografia de Hans Namuth e Georg Reisner.

Img. 1.85. Hans Namuth e Georg Reisner. *Partida das tropas republicanas em Barcelona. Espanha, julho de 1936.*



Img. 1.86. Eugène Delacroix. *A liberdade guiando o povo*. 1830.



Img. 1.87. Anônimo. *Jacques Lemare, Henri Cartier-Bresson e Herbert Kline durante filmagens*. Espanha, outubro de 1937.



Img. 1.88. Still do filme *Victoire de la Vie*, dirigido por Henri Cartier-Bresson. Espanha, 1937.



Img. 1.89. Still do filme *Victoire de la Vie*, dirigido por Henri Cartier-Bresson. Espanha, 1937.



Img. 1.90. Still do filme *Victoire de la Vie*, dirigido por Henri Cartier-Bresson. Espanha, 1937.



Imgs. 1.91, 1.92 e 1.93. Stills do filme *Victoire de la Vie*, dirigido por Henri Cartier-Bresson. Espanha, 1937.



Img. 1.94. Henri Cartier-Bresson. *Sevilha*. Espanha, 1933.



Img. 1.95. Still do filme *L'Espagne Vivra*, dirigido por Henri Cartier-Bresson. Espanha, 1938.



Img. 1.96. Still do filme *L'Espagne Vivra*, dirigido por Henri Cartier-Bresson. Espanha, 1938.



Img. 1.97. Still do filme *L'Espagne Vivra*, dirigido por Henri Cartier-Bresson. Espanha, 1938.

GALERIE DE LA LIBRAIRIE E.S.I.
24, RUE RACINE
Métro : Odéon, Saint-Michel
Téléph. : DANTON 33-49

LA SECTION PHOTO
de **L' A. E. A. R.**
(Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires)
ORGANISE

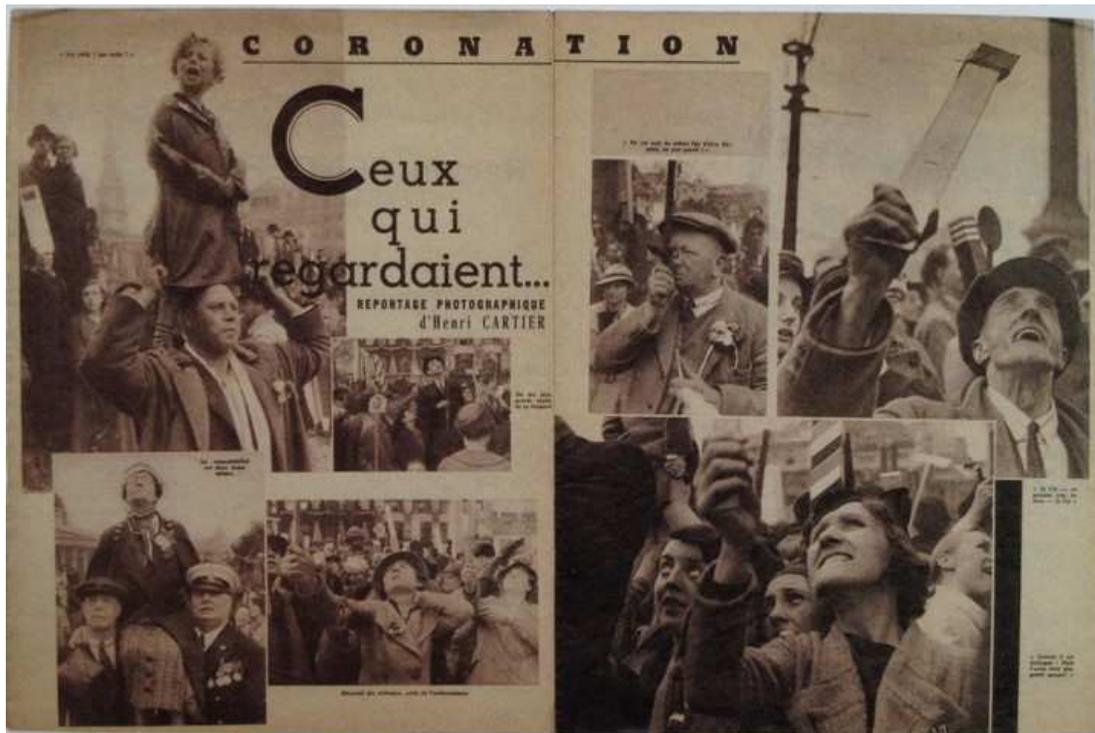
**UNE EXPOSITION
DE
PHOTOGRAPHIES**

BARNA, DENISE BELLON, BOIFFARD,
CARTIER-BRESSON, CHIM, NORA
DUMAS, JANER, KERTESZ, GERMAINE
KRULL, LANDAU, LEMARE, LOTAR,
MAN RAY, MAKOVSKA, MARTEL,
MOÏSSI, ROSIE NEY, TRACOL, ZUBER,
YLLA * ET 6 PHOTOGRAPHES DU
GROUPE "TRAVAIL" DE BUDAPEST

**DU 18 NOVEMBRE
AU 2 DÉCEMBRE 1933**
VERNISSAGE LE 18 NOVEMBRE DE 4 A 7 H.
ENTRÉE LIBRE



Img. 1.98. Cartaz da exposição de 1933 da seção de fotografia da AEAR.



Img. 1.99. Páginas da revista *Regards* de 20 de maio de 1937 com fotografias de Henri Cartier-Bresson.



Imgs. 1.100, 1.101, 1.102. Henri Cartier-Bresson. *Multidão assiste a cerimônia de coroação de George VI em Londres.* Inglaterra, 12 de maio de 1937.



Imgs. 1.103, 1.104. Henri Cartier-Bresson. *Multidão assiste a cerimônia de coroação de George VI em Londres.* Inglaterra, 12 de maio de 1937.



Img. 1.105. Henri Cartier-Bresson. *Multidão assiste a cerimônia de coroação de George VI em Londres.* Inglaterra, 12 de maio de 1937.

IMAGENS DO CAPÍTULO 2



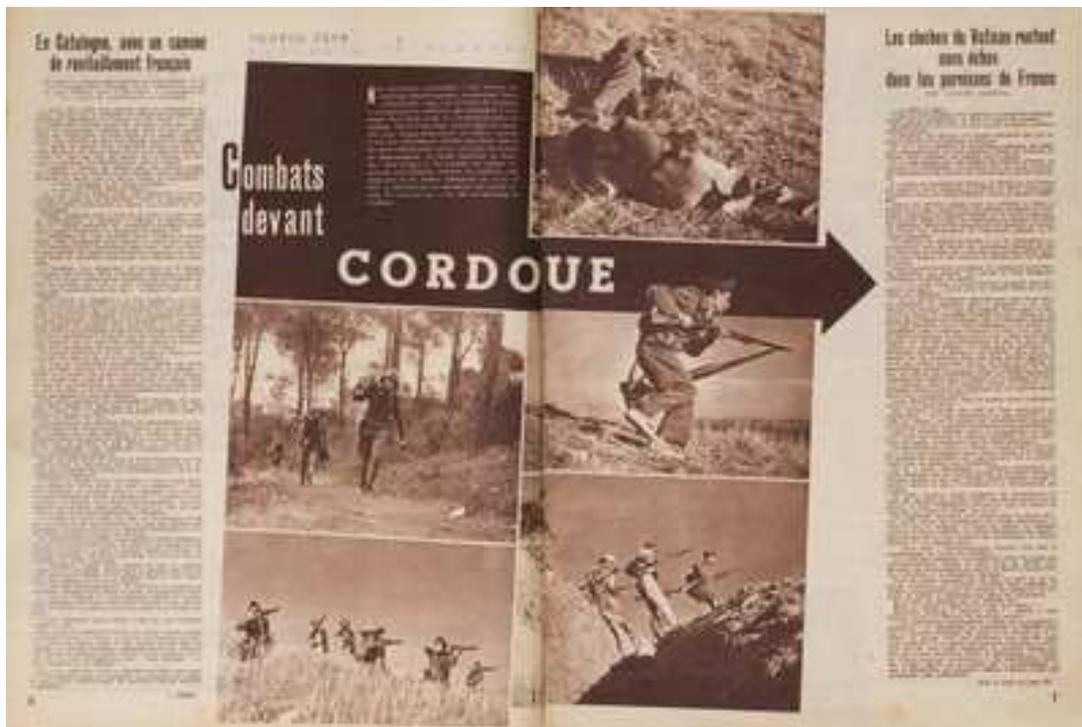
Img. 2.1. David Seymour Chim. *Mulher em reunião sobre a divisão de terras.* Estremadura, Espanha, abril-maio de 1936.



Img. 2.2. Robert Capa. *Morte de um miliciano republicano, Cerro Muriano, frente de Córdoba.* Espanha, 5 de setembro de 1936.



Img. 2.3. Páginas da revista *Vu* de 23 de setembro de 1936 com fotografias de Robert Capa na frente de Córdoba.



Img. 2.4. Páginas da revista *Regards* de 24 de setembro de 1936 com fotografias de Robert Capa na frente de Córdoba.



Img. 2.5. Jacques-Henri Lartigue. *Óleo*. França, 1908.

Img. 2.6. Jacques-Henri Lartigue. *Meu primo Jean Haguet mergulhando*. França, 1911.



Img. 2.7. Jacques-Henri Lartigue. *Grande Prêmio do Circuit de la Seine*. França, 1908.



Img. 2.8. Anônimo. *Jimmy Hare no início da guerra entre Espanha e EUA*. Cuba, 1898.

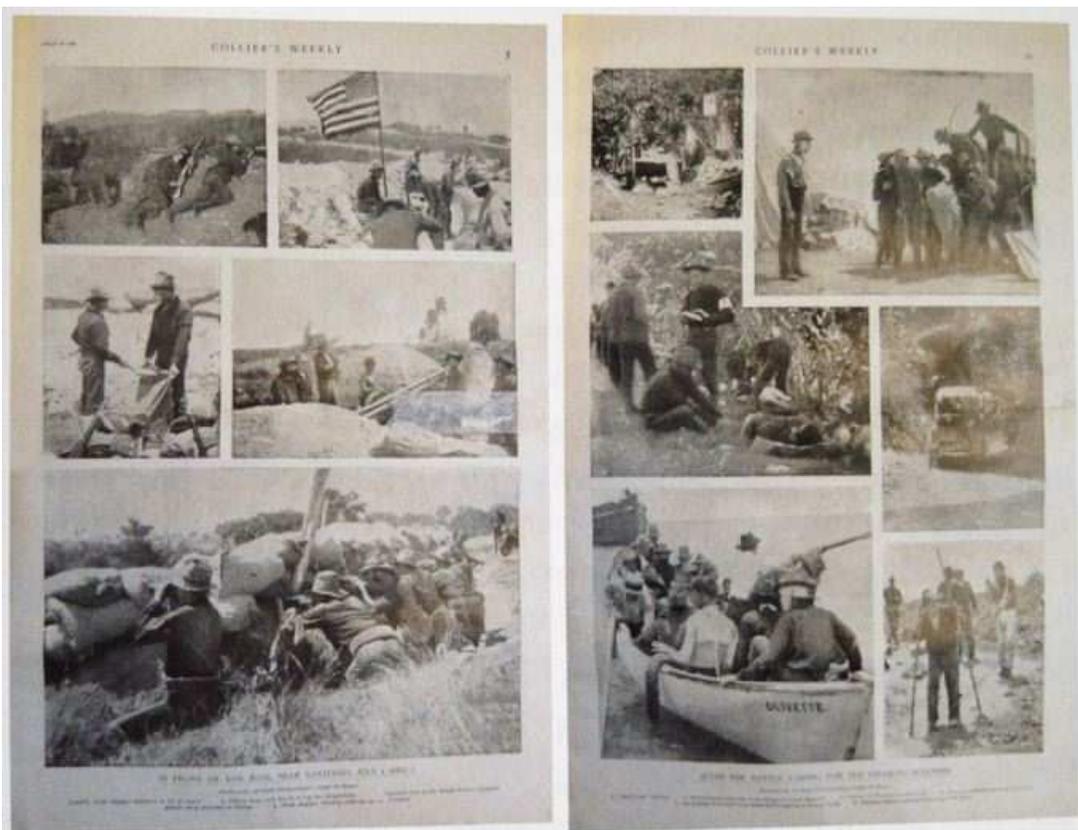


Img. 2.9. Jimmy Hare. *Artilharia norte-americana comandada pelo General Grimes em El Poso bombardeando o monte de San Juan*. Cuba, 1898.



Img. 2.10. Jimmy Hare. *Carregando um ferido em combate em San Juan.* Cuba, 1898.

Img. 2.11. Jimmy Hare. *Soldados feridos nas margens do rio Aguadores.* Cuba, 1898.



Imgs. 2.12 e 2.13. Páginas da revista *Collier's Weekly* de 30 de julho de 1898 com fotografias feitas por Jimmy Hare na guerra Hispano-Americana.



Img. 2.14. Páginas da *Collier's Weekly* de 2 de julho de 1898 com desenho de F. C. Yohn mostrando um ataque da 3ª Cavalaria de Exército dos EUA.



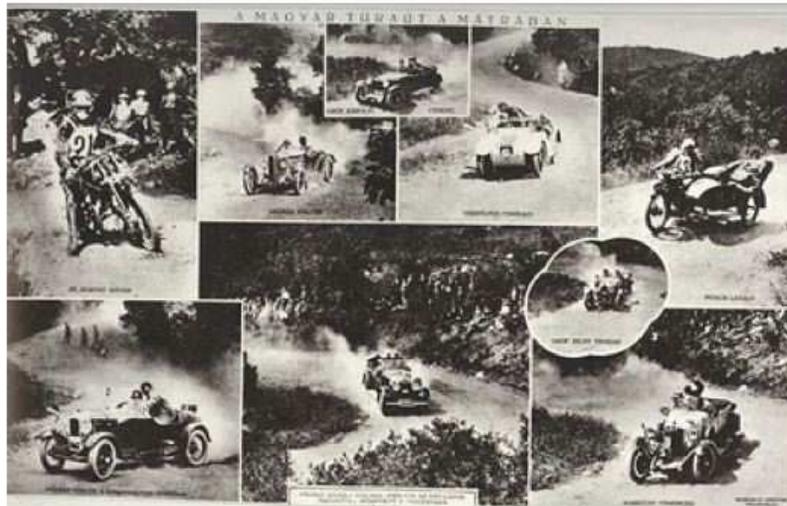
Img. 2.15. F. A. Fyfe. *Ataque alemão próximo a Ypres*. Bélgica, 16 de junho de 1915.



Img. 2.16. F. A. Fyfe. *Ataque alemão próximo a Ypres*. Bélgica, 16 de junho de 1915.



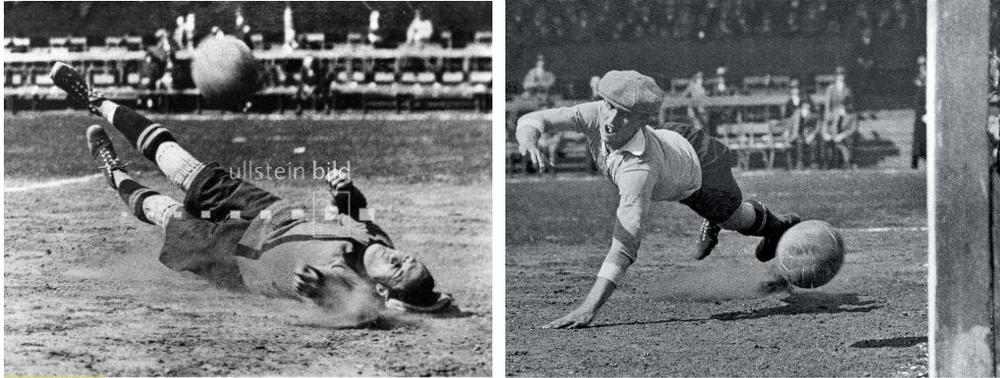
Img. 2.17. Imagem do livro *War Illustrated* feita a partir da junção de duas fotografias de F. A. Fyfe. Inglaterra, 1915.



Img. 2.18. Páginas da revista *BIZ* de 1929 com fotografias de Martin Munkacsi.



Imgs. 2.19 e 2.20. Páginas da revista *BIZ* de 1929 com fotografias de André Kertész.

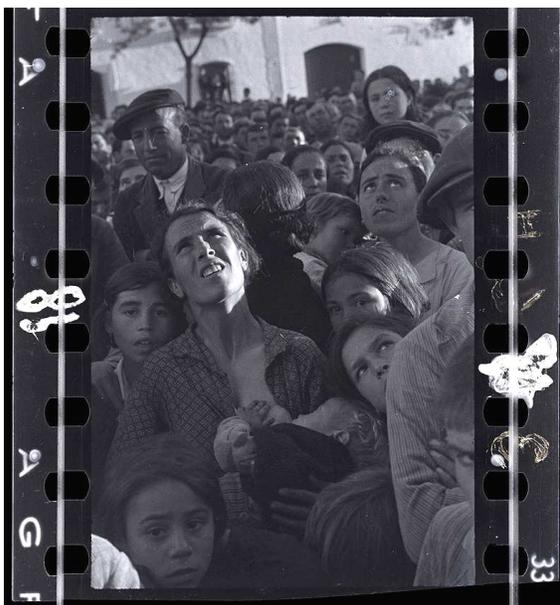


Imgs. 2.21 e 2.22. Martin Munkacsi. *Goleiros. Partida de futebol Berlin x Budapeste.* Berlin, 1928.

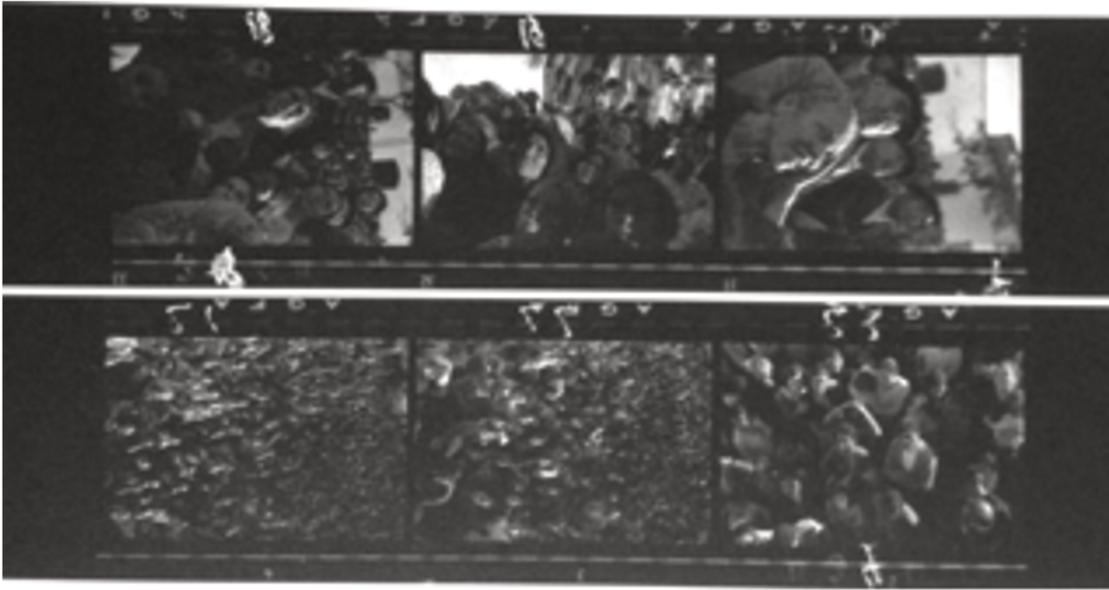


Img. 2.23. Martin Munkacsi. *Goleiros. Partida de futebol Berlin x Budapeste.* Berlin, 1928.

Img. 2.24. William Warnecke. *O prefeito de Nova York, William J. Gaynor no momento em que recebe um tiro.* EUA, 1910.



Img. 2.25. David Seymour Chim. *Mulher em reunião sobre a divisão de terras.* Estremadura, Espanha, abril-maio de 1936 [negativo presente na *Mala Mexicana*].



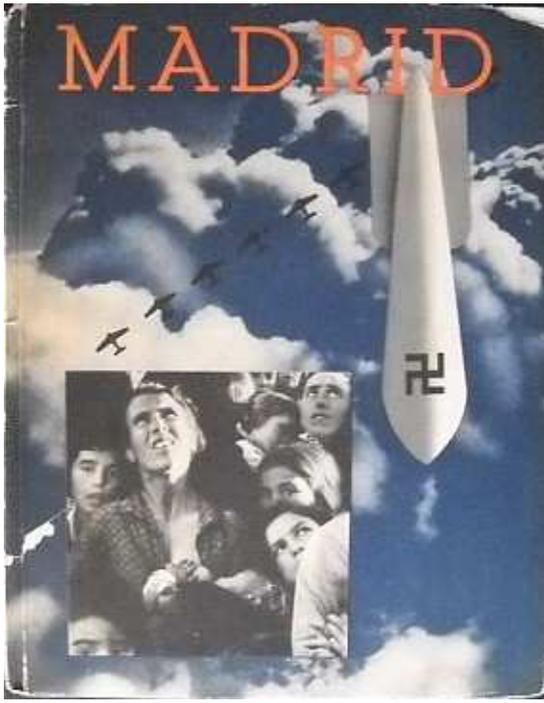
Img. 2.26. David Seymour Chim. *Tira de negativo onde está a fotografia da Mulher em reunião sobre a divisão de terras.* Estremadura, Espanha, abril-maio de 1936.



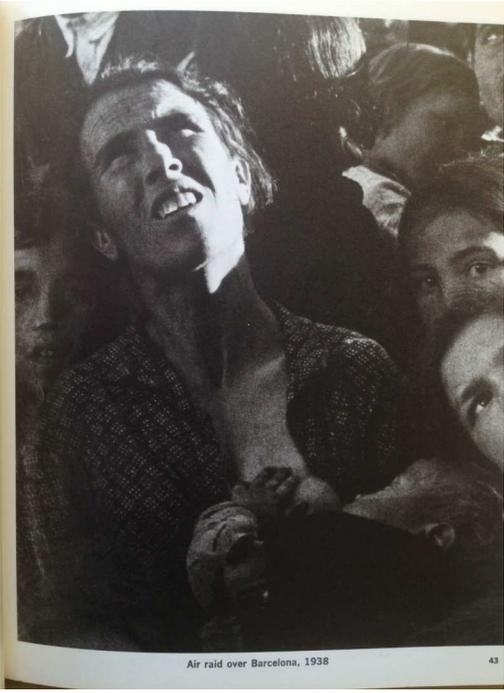
Img. 2.27. Páginas da revista *Regards* de 14 de maio de 1936.



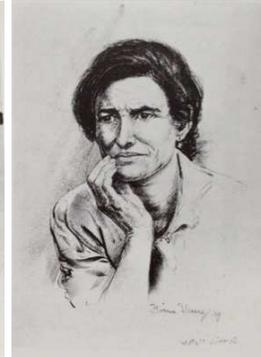
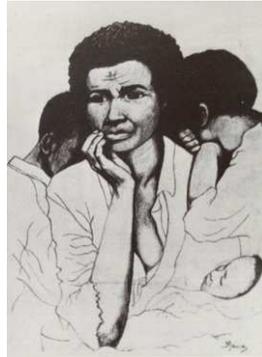
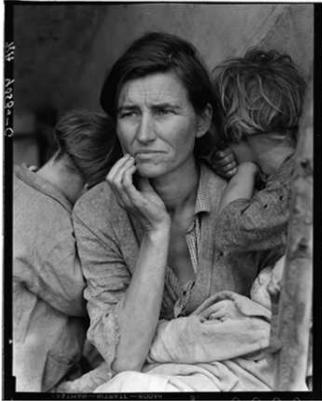
Img. 2.28. Página da revista Arbeiter Illustrierte Zeitung de 29 de julho de 1936.



Img. 2.29. Fotomontagem com fotografia de Chim, capa do livreto Madrid, 1937.



Img. 2.30. Página do livro David Seymour – “Chim”, apresentando a fotografia de Estremadura com a legenda equivocada, “Air raid over Barcelona, 1938”.



Img. 2.31. Dorothea Lange. *Mãe Migrante*. USA, 1936.

Img. 3.32. Anônimo. *Desenho publicado na capa da revista Bohemia venezuelana*. EUA, 1964.

Img. 3.33. Quarta capa da revista *Black Panthers' Newspaper*. EUA, 1973.

Img. 3.34. Diana Thorne. *Spanish Mother, The Terror of 1938*. Litografia, 1939.



Img. 3.35. Robert Capa. *Os bombardeiros da Luftwaffe sobrevoando Bilbao*. Espanha, maio de 1937.



Img. 3.36. Robert Capa. *Ataque aéreo sobre Hankow*. China, 1938.



Img. 3.37. Frank Hurley. *A hop over*. Bélgica, 1917.



Imgs. 3.38 e 3.39. Frank Hurley. *Fotografias que compõem A hop over*. Bélgica, 1917.



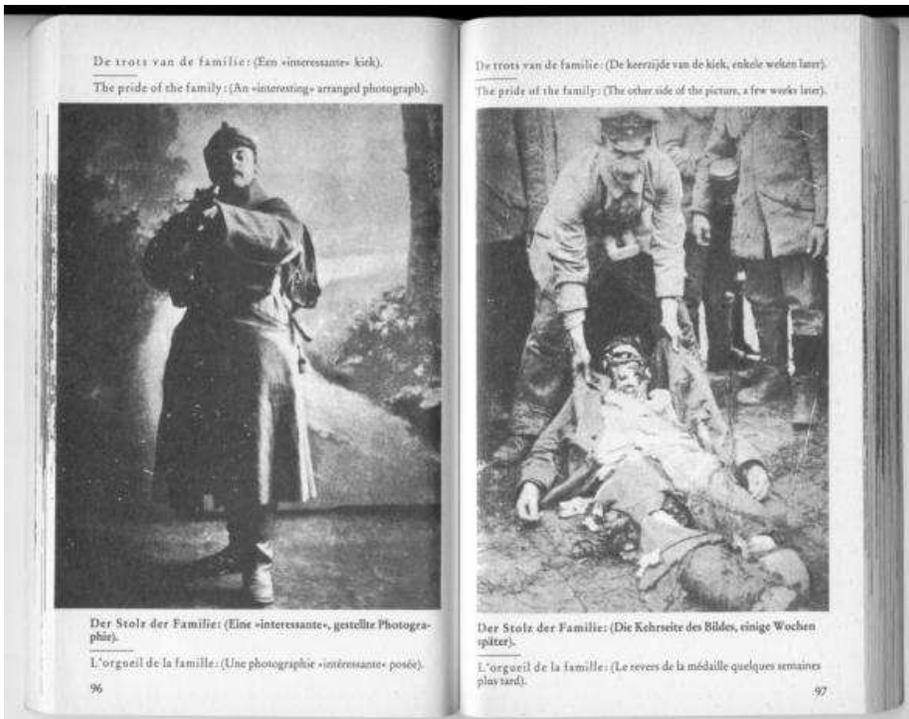
Img. 3.40. Frank Hurley. *Ampliação de A hop over*, medindo 6,1x4,7 metros, realizada para uma exposição em Crafton Galleries, Londres. Inglaterra, 1918.



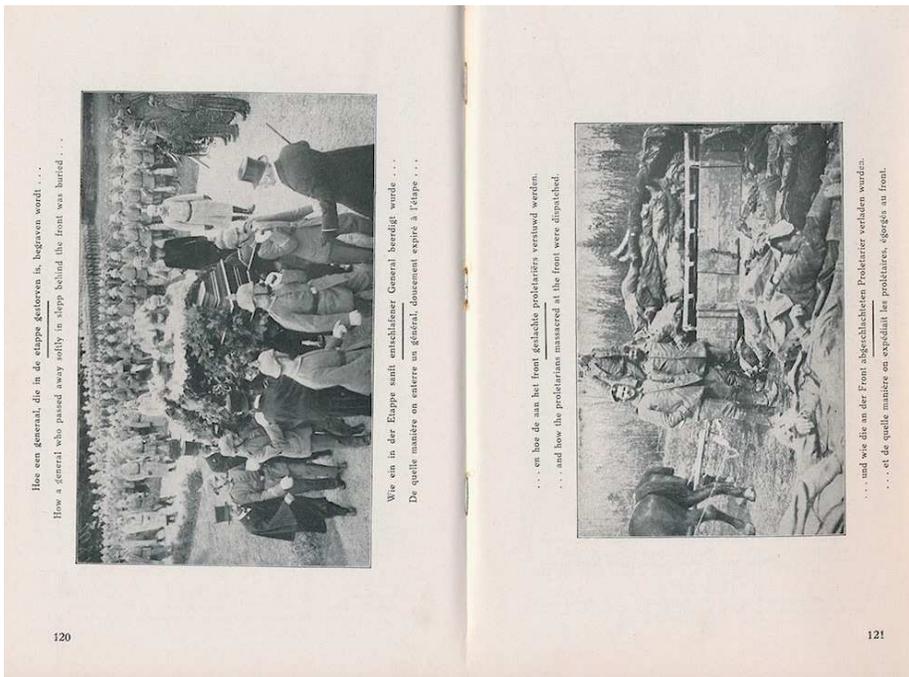
Img. 3.41. Capitão H. E. Knobel. *29º Batalhão de Infantaria avançando durante a Batalha de Vimy Ridge*. França, 1917.



Img. 3.42. Richard Jack. *A Batalha de Vimy Ridge*. Pintura em tela, c. 1918.



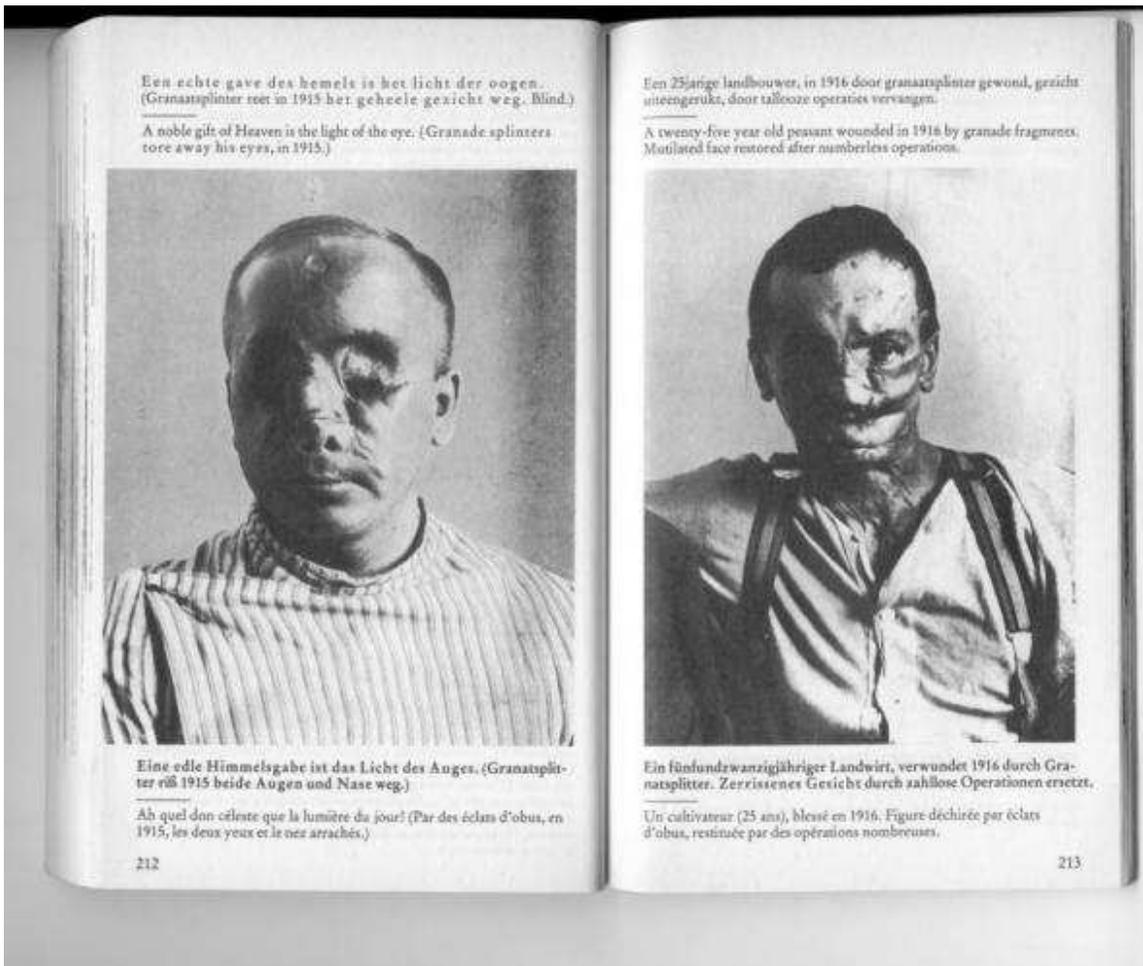
Img. 3.43. Páginas de *Krieg dem Kriege!*, reproduzidas em *War Against War!*, Seattle: The Real Comet Press, 1987.



Img. 3.44. Páginas de *Krieg dem Kriege!*, reproduzidas em *War Against War!*, Seattle: The Real Comet Press, 1987.



Img. 3.45. Páginas do livro de Hermann Rex, *Der Weltkrieg in seiner rauhen Wirklichkeit 1914-1918*, Verlag: Herman Rutz, Oberammergau, 1926.



Img. 3.46. Páginas de *Krieg dem Kriege!*, reproduzidas em *War Against War!*, Seattle: The Real Comet Press, 1987.



Img. 3.47. Primeira e segunda páginas de *Das Antlitz des Weltkrieges*, de Ernst Jünger, reproduzidas em *Ernst Jünger. Guerra, Técnica y Fotografía*. València: Universitat de València, 2002.



Img. 2.48. Willy Ronis. *O pequeno parisiense*. França, 1952.



Img. 2.49. Henri Cartier-Bresson. Rua Mouffetard, Paris. França, 1952.

IMAGENS DO CAPÍTULO 3



Img. 3.1. Gerda Taro. *Republicanos em um automóvel da Frente Popular em Barcelona.* Espanha, agosto de 1936.



Img. 3.2. Gerda Taro. *Casal de republicanos em Barcelona.* Espanha, agosto de 1936.



Img. 3.3. Gerda Taro. *Pessoas em frente ao necrotério de Valência forçam o portão na busca de parentes vítimas dos bombardeios de 14 para 15 de maio.* Espanha, 1937.



Img. 3.4. Gerda Taro. *Vítima dos bombardeios de 14 para 15 de maio no necrotério de Valência.* Espanha, 1937.

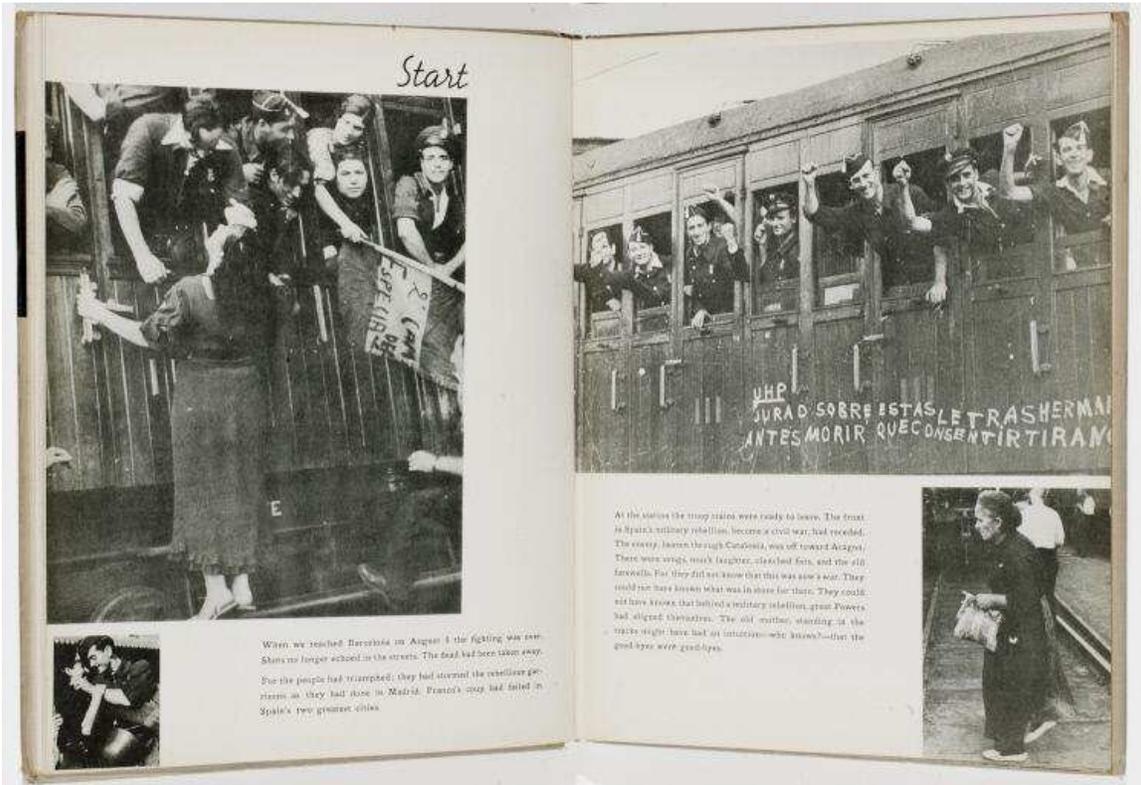


Img. 3.5. Gerda Taro. *Vítima dos bombardeios de 14 para 15 de maio em um hospital de Valência.* Espanha, 1937.

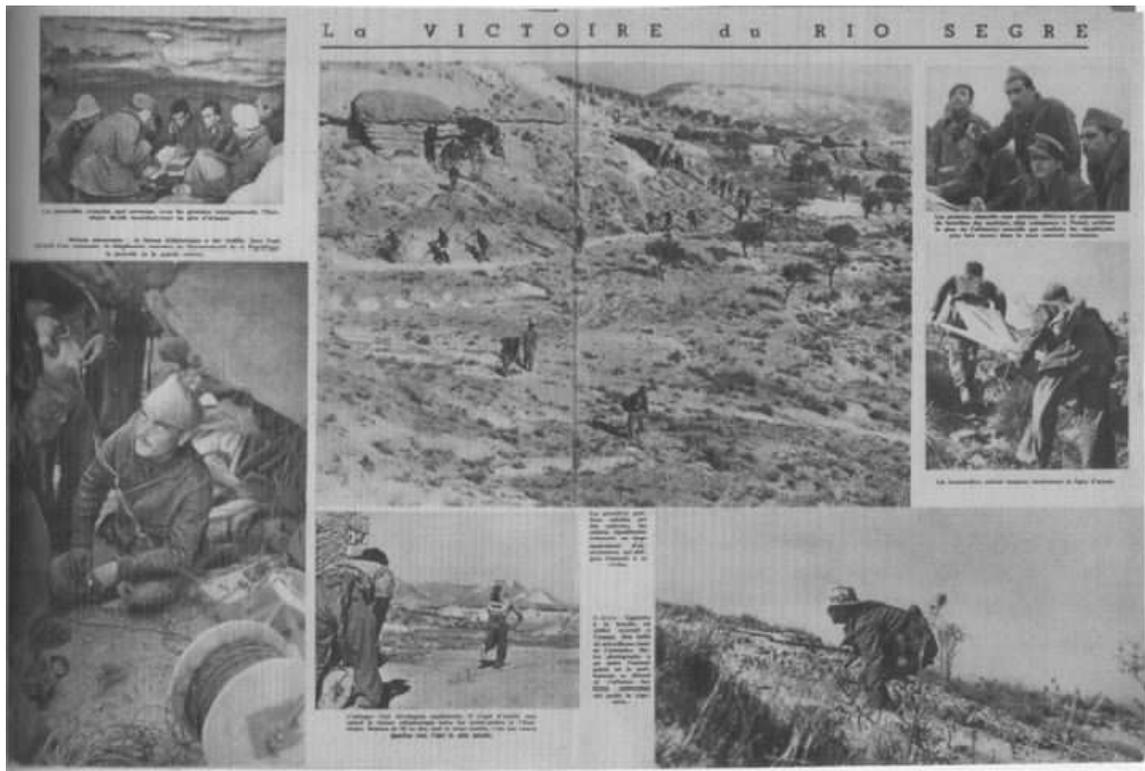


Img. 3.6. Robert Capa. *Republicanos partindo de Barcelona para a frente de Aragão.* Espanha, agosto de 1936.

Img. 3.7. Robert Capa. *Republicanos partindo de Barcelona para a frente de Aragão.* Espanha, agosto de 1936.



Img. 3.8. Páginas do livro *Death in the Making.*



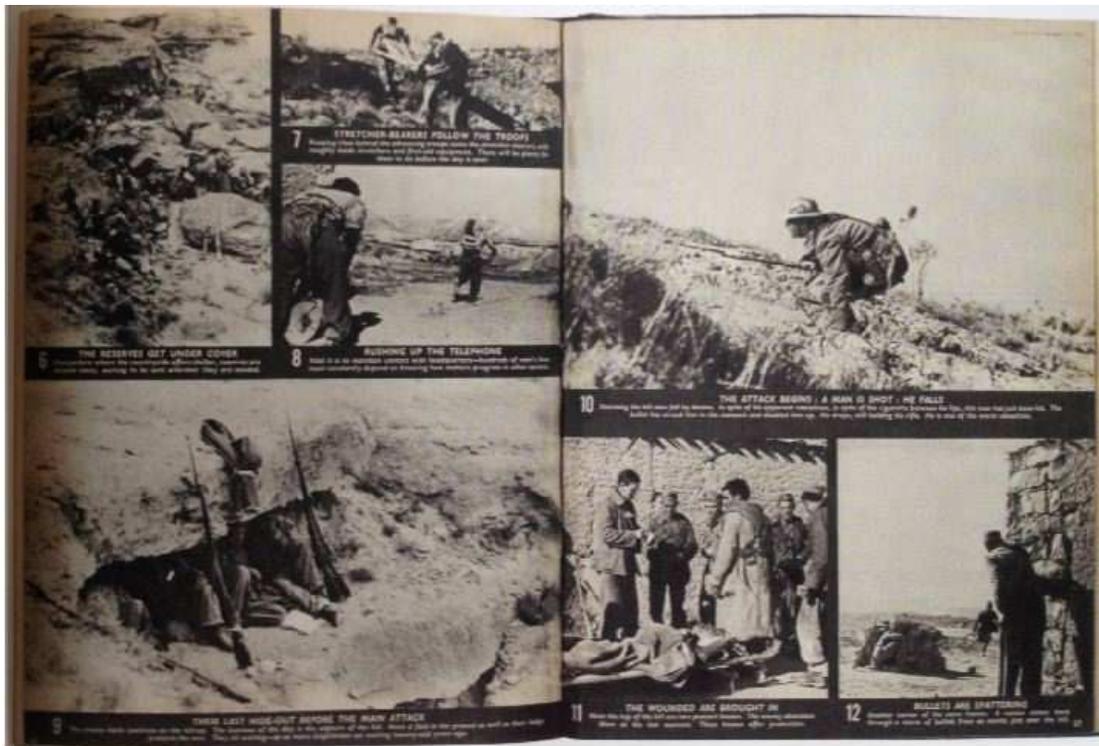
Imgs. 3.9, 3.10 e 3.11. Capa e páginas da revista *Regards* de 24 de novembro de 1938 com as fotografias de Capa da ofensiva republicana no Rio Segre.



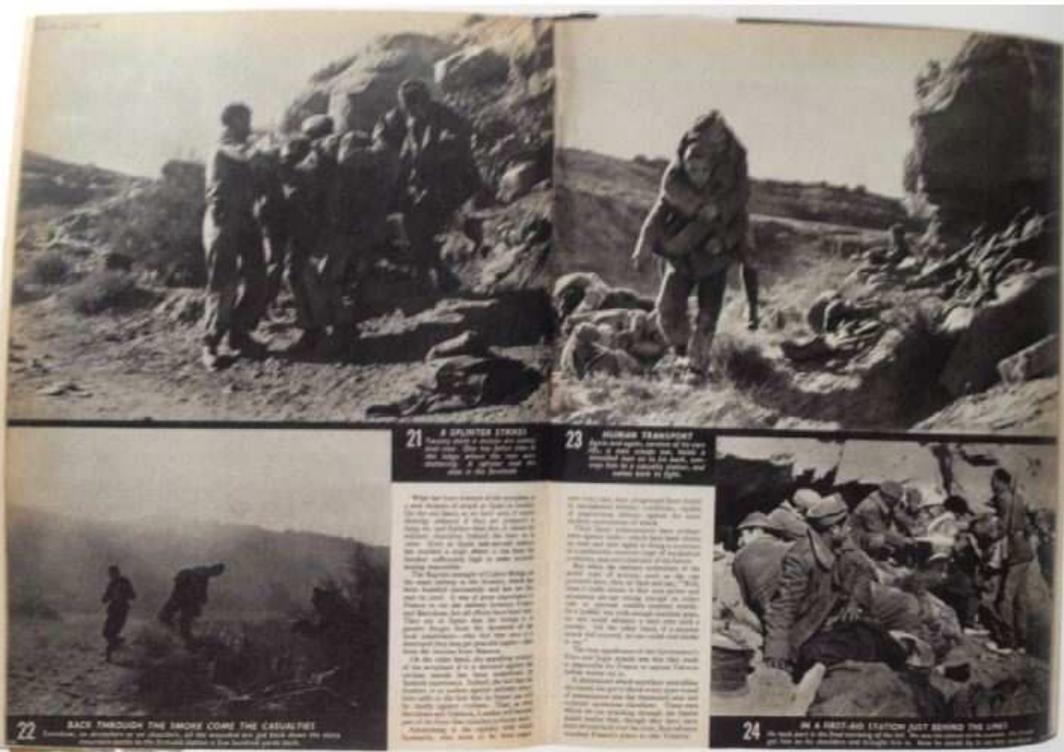
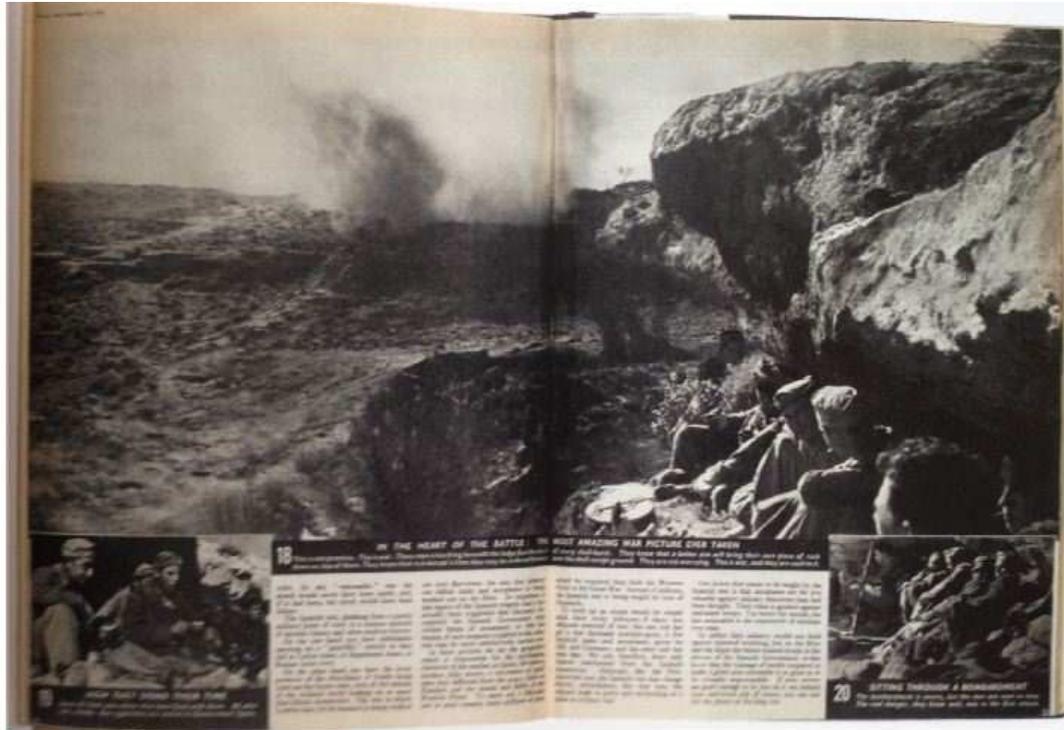
Img. 3.12. Páginas da revista *Regards* de 24 de novembro de 1938 com as fotografias de *Capa* da ofensiva republicana no Rio Segre.



Img. 3.13. Páginas da revista *Picture Post* de 3 de dezembro de 1938 com as fotografias de *Capa* da ofensiva republicana no Rio Segre.



Imgs. 3.14 e 3.15. Páginas da revista Picture Post de 3 de dezembro de 1938 com as fotografias de Capa da ofensiva republicana no Rio Segre.



Imgs. 3.16 e 3.17. Páginas da revista Picture Post de 3 de dezembro de 1938 com as fotografias de Capa da ofensiva republicana no Rio Segre.



Imgs. 3.18 e 3.19. Páginas da revista Picture Post de 3 de dezembro de 1938 com as fotografias de Capa da ofensiva republicana no Rio Segre.



Imgs. 3.20 e 3.21. Páginas da revista Match de 22 de dezembro de 1938 com as fotografias de Capa da ofensiva republicana no Rio Segre.



Imgs. 3.22 e 3.23. Páginas da revista *Match* de 22 de dezembro de 1938 com as fotografias de Capa da ofensiva republicana no Rio Segre.



Imgs. 3.24 e 3.25. Robert Capa. *Chamadas telefônicas ao comando durante a preparação do ataque no Rio Segre, frente de Aragão.* Espanha, 7 de novembro de 1938.

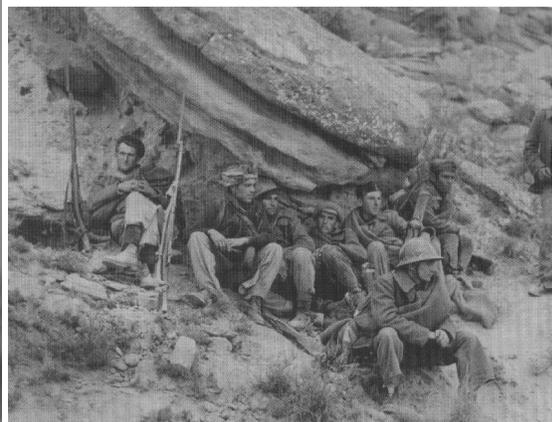


Img. 3.26. Robert Capa. *Comissário político e comandante do batalhão.* Espanha, 7 de novembro de 1938.



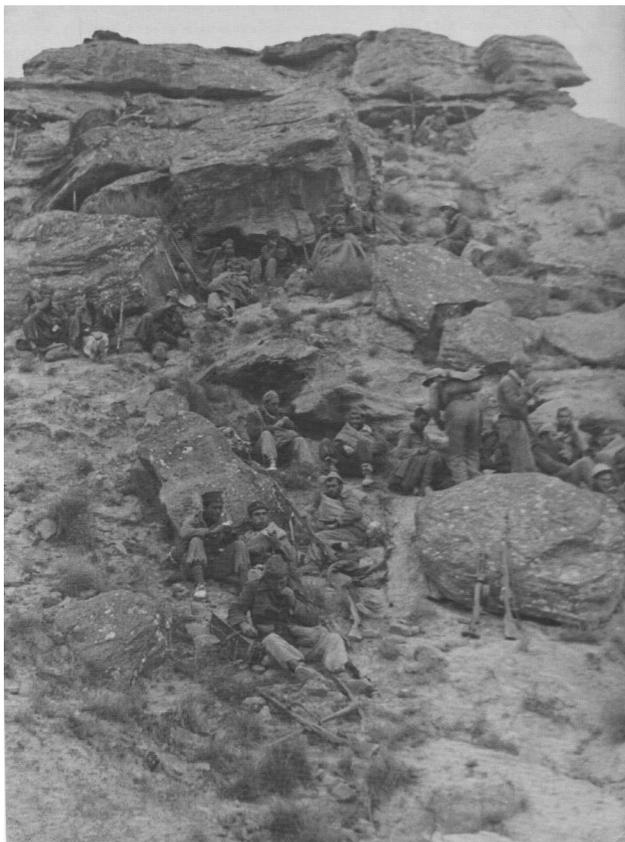
Img. 3.27. Robert Capa. *Oficiais e comissários do batalhão planejando o ataque no Rio Segre.* Espanha, 7 de novembro de 1938.

Img. 3.28. Robert Capa. *Soldados ouvindo o discurso de seu comissário antes do ataque.* Espanha, 7 de novembro de 1938.



Img. 3.29. Robert Capa. *Soldados fazendo os últimos preparativos para o ataque.* Espanha, 7 de novembro de 1938.

Img. 3.30. Robert Capa. *Soldados republicanos em trincheiras preparando-se para o ataque do Rio Segre.* Espanha, 7 de novembro de 1938.



Img. 3.31. Robert Capa. *Soldados republicanos em trincheiras, preparando-se para o ataque do Rio Segre.* Espanha, 7 de novembro de 1938.



Imgs. 3.32 e 3.33.
Robert Capa. *Soldados republicanos durante o ataque do Rio Segre.*
Espanha, 7 de novembro de 1938.

Img. 3.34. Robert Capa. *Socorristas acompanham os soldados carregando uma maca.* Espanha, 7 de novembro de 1938.

Img. 3.35. Robert Capa. *Posto médico improvisado recebe os feridos.* Espanha, 7 de novembro de 1938.



Imgs. 3.36 e 3.37. Robert Capa. *Ofensiva republicana no Rio Segre próximo a Fraga, frente de Aragão.* Espanha, 7 de novembro de 1938.



Img. 3.38. Robert Capa. *Ofensiva republicana no Rio Segre próximo a Fraga, frente de Aragão.* Espanha, 7 de novembro de 1938.

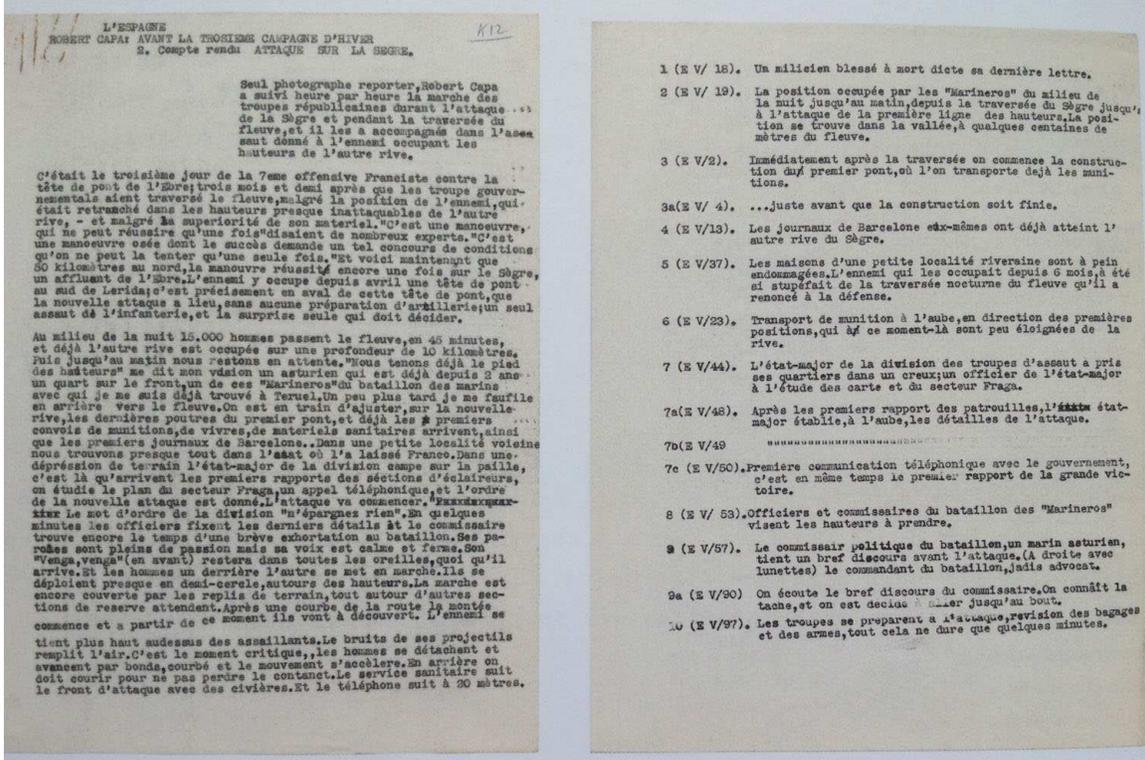
Img. 3.39. Robert Capa. *Prisioneiro nacionalista feito durante ataque no Rio Segre.* Espanha, 7 de novembro de 1938.



Imgs. 3.40 e 3.41. Robert Capa. *Resgate de um soldado ferido durante o ataque republicano no Rio Segre. Espanha, 7 de novembro de 1938.*



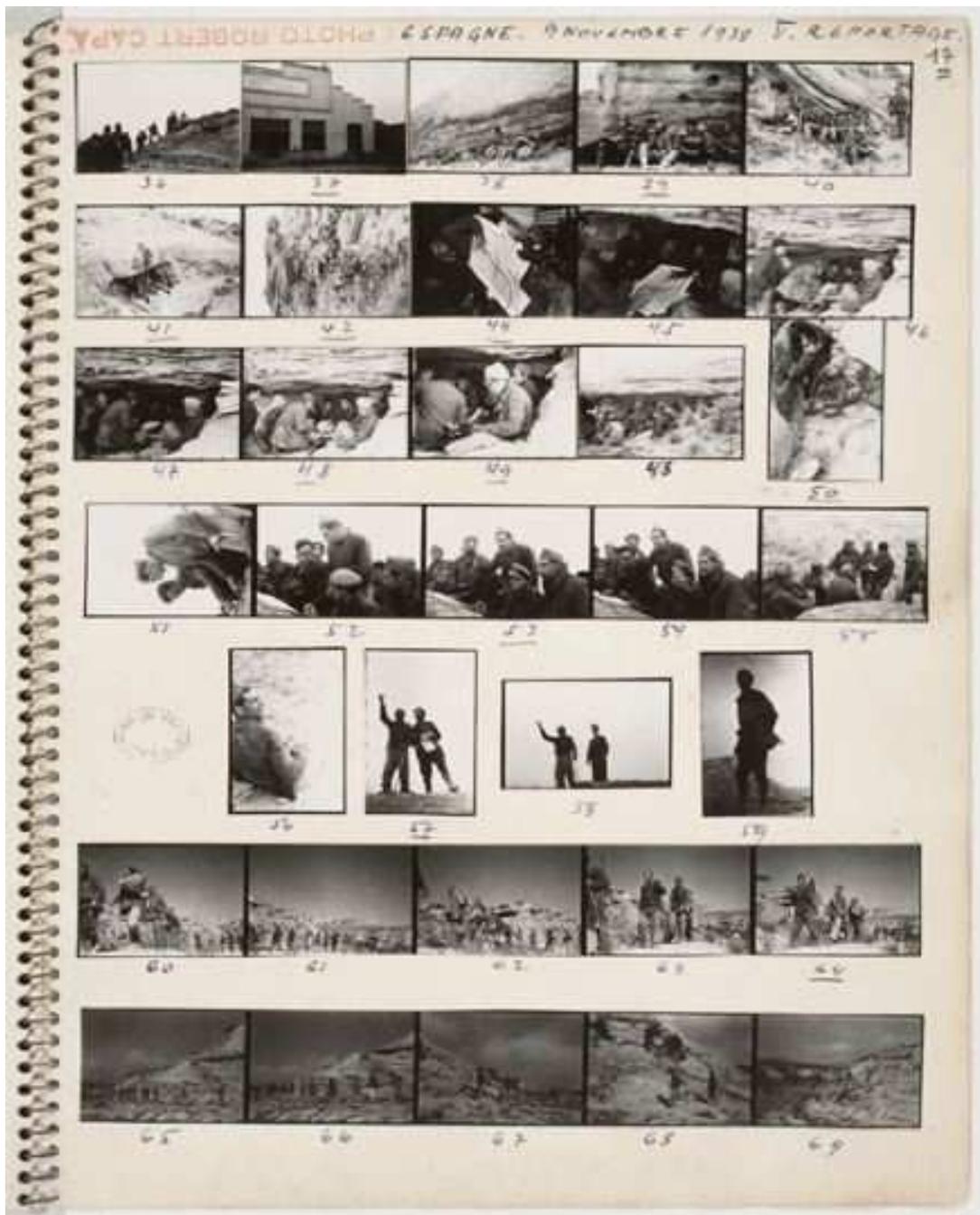
Img. 3.42. Robert Capa. *Soldados feridos durante a ofensiva no Rio Segre dita sua última carta. Espanha, 7 de novembro de 1938.*



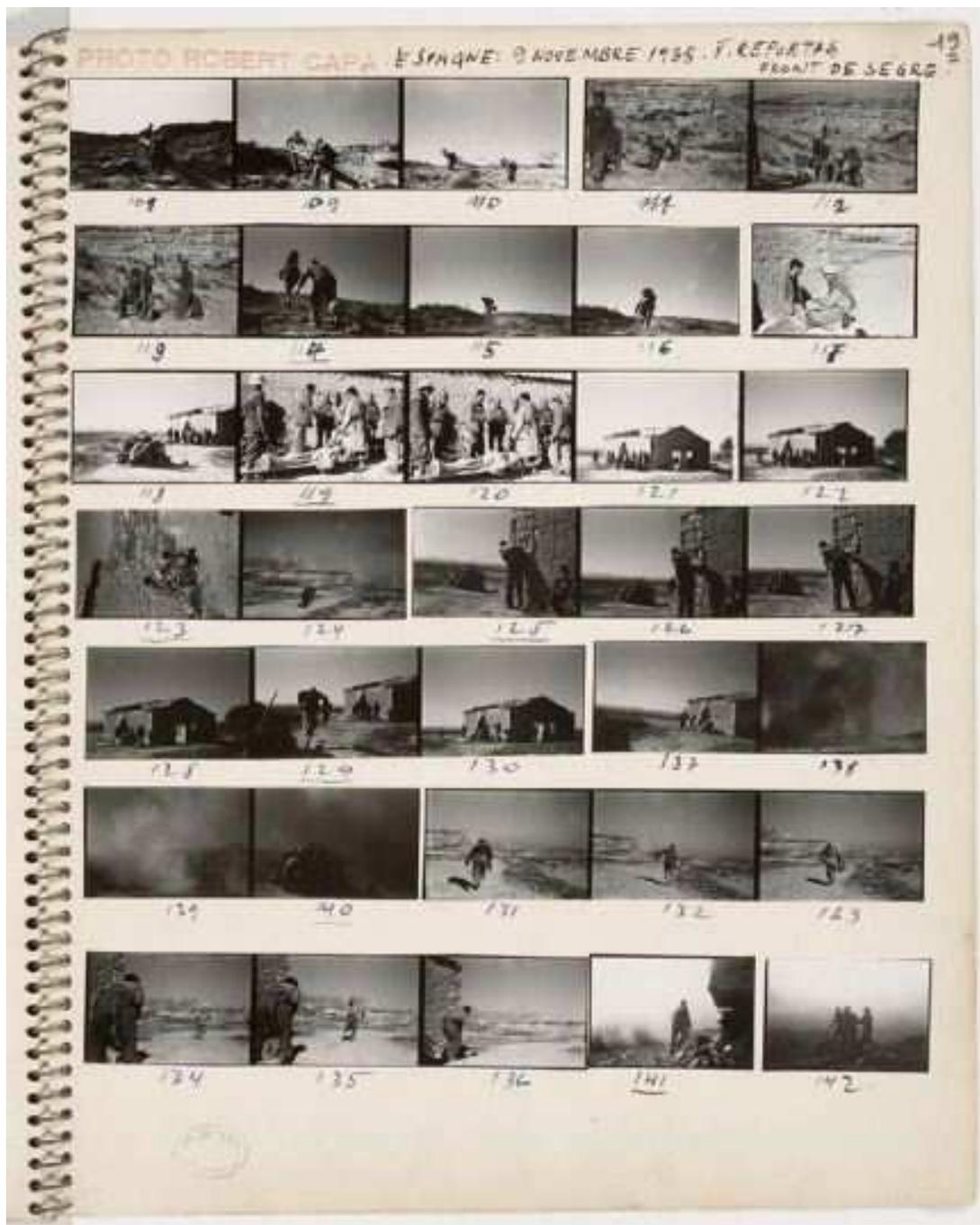
Img. 3.43. Relato e legendas escritas por Capa para as fotografias do ataque no Rio Segre.



Img. 3.44. Robert Capa. Contato feito a partir de parte dos negativos do ataque no Rio Segre.



Img. 3.45. Robert Capa. *Caderno de contatos com imagens do ataque no Rio Segre.*



Img. 3.46. Robert Capa. Caderno de contatos com imagens do ataque no Rio Segre.

Pledged U.S. TRUCK CONSERVATION CORPS

HAVE YOU SIGNED THE PLEDGE to keep your trucks rolling—Longer?

The record on America has a rough job... a gigging job... a job that will have to be done with the trucks that are already working. New trucks will be extremely rare.

Because America's roads have been worn, work harder, the United States Government, through the Office of Defense Transportation, has launched a program of Truck Conservation for the truck conservator. This plan calls for regular inspections, to prevent costly breakdowns before they happen. It also calls for the use of new tires, to prevent them from wearing out too soon.

And as the use of new tires is encouraged, your Government is adding several more truck conservator signs and stickers to American sign a pledge... a pledge that it your utmost pleasure to do it all you can to keep your trucks in top-notch shape.

The extra truck history BEST stickers will be this year at a special day.

If you're a truck owner and operator, have signed the pledge. We each conservator, he, each, your truck, your red, white, and blue emblem, show, show.

INTERNATIONAL Trucks

75,000 MILES
IN HIS OWN PICTURES AND WORDS, GEORGE RODGER TELLS OF HIS TRAVELS AS LIFE WAR PHOTOGRAPHER

For the author of Life's 1941 "The Great Escape" and "The Road to Berlin", Rodger's new book is a collection of his most dramatic and important photographs from his travels in Africa, Europe, and the Middle East. The book is a visual diary of his adventures, from the battle of El Alamein to the fall of Berlin. It is a must-read for anyone interested in the history of the war.

CONTENTS

1. The battle of El Alamein, 1942. The British and Commonwealth forces, under General Montgomery, defeated the German and Italian forces, led by Field Marshal Rommel, in a decisive battle.
2. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.
3. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.
4. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.
5. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.
6. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.

INTERNATIONAL HARVESTER COMPANY

75,000 MILES

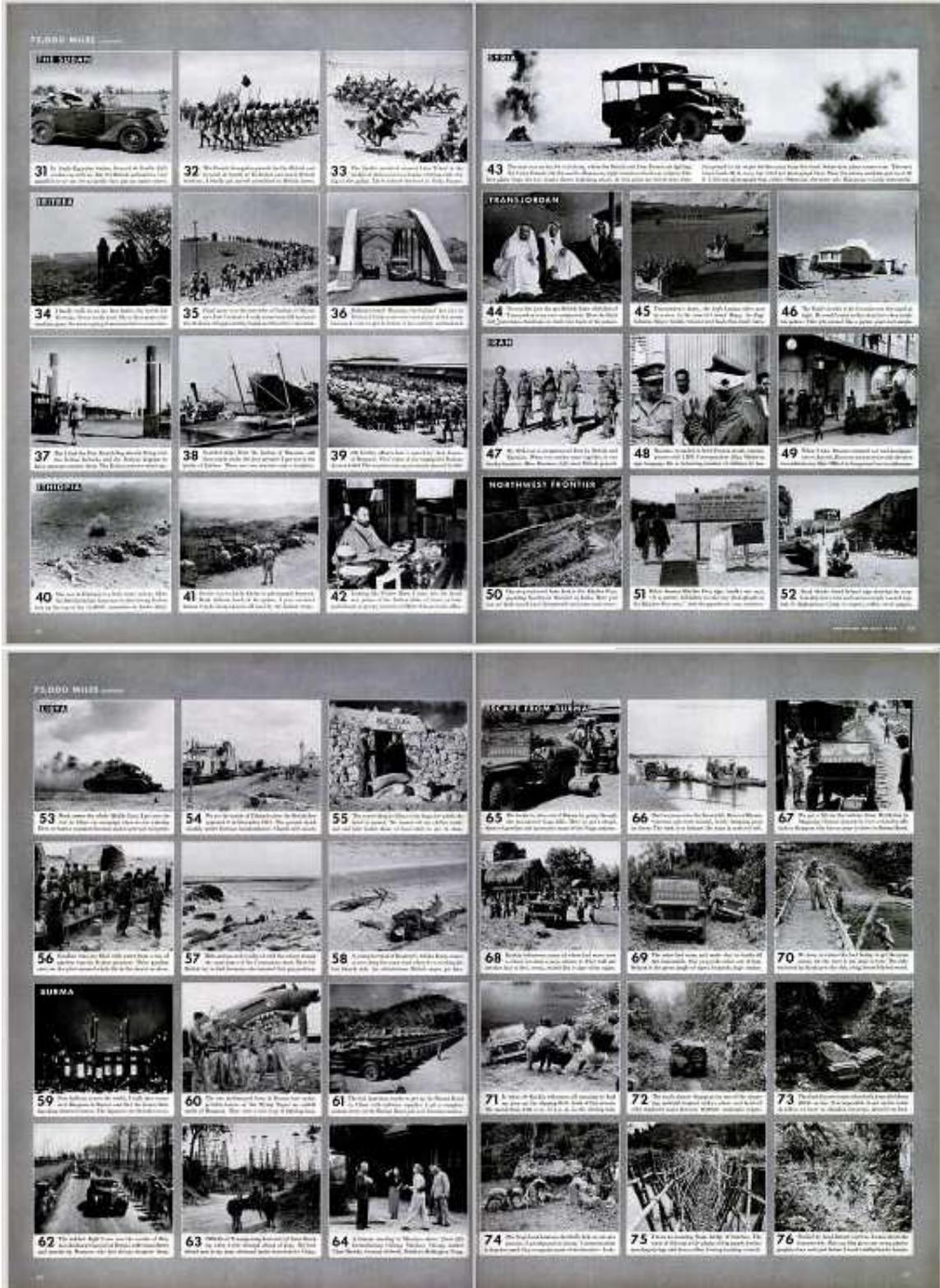
AFRICA

7. The British and Commonwealth forces, under General Montgomery, defeated the German and Italian forces, led by Field Marshal Rommel, in a decisive battle.
8. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.
9. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.
10. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.
11. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.
12. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.
13. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.
14. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.
15. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.
16. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.
17. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.
18. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.
19. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.
20. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.
21. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.
22. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.
23. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.
24. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.
25. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.
26. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.
27. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.
28. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.
29. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.
30. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.

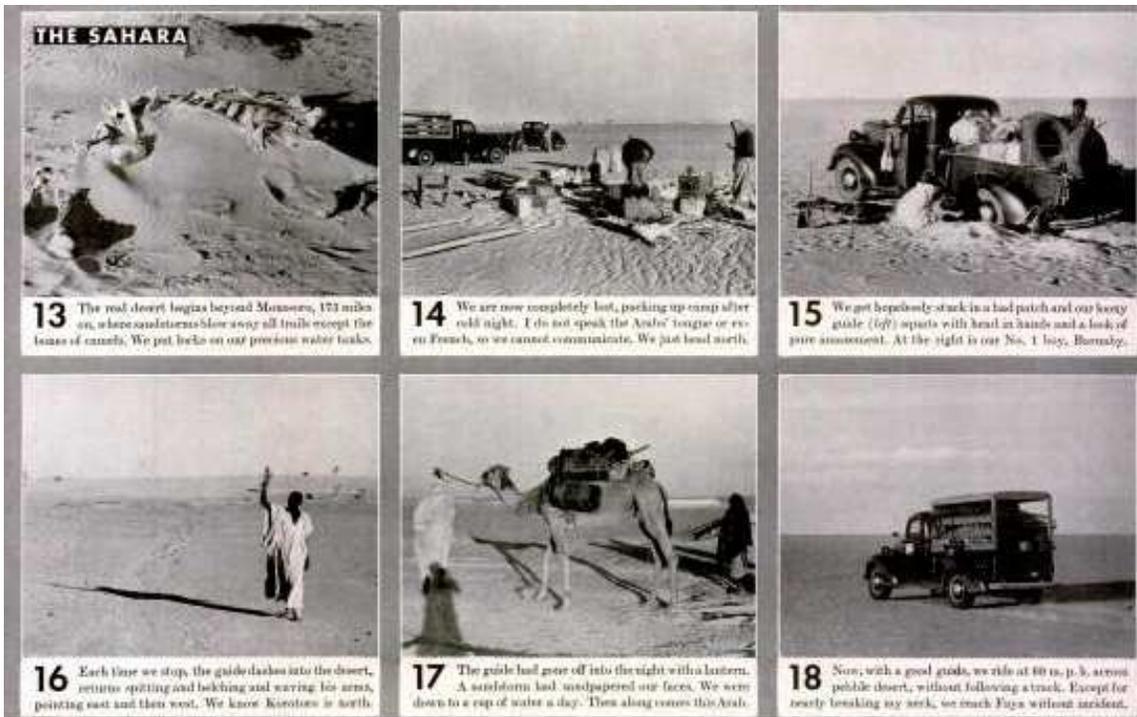
EUROPE

31. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.
32. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.
33. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.
34. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.
35. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.
36. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.
37. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.
38. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.
39. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.
40. The evacuation of Dunkirk, 1940. As the German army advanced on the British Expeditionary Force, the Allies evacuated them from the beach.

Imgs. 3.47 e 3.48. Páginas da revista Life vol. 13, nº6, de 10 de agosto de 1942.



Imgs. 3.49 e 3.50. Páginas da revista Life vol. 13, nº6, de 10 de agosto de 1942.



Img. 3.51. Detalhe da reportagem publicada na revista Life de 10 de agosto de 1942.



Imgs. 3.52 e 3.53. Detalhes da reportagem publicada na revista Life de 10 de agosto de 1942.



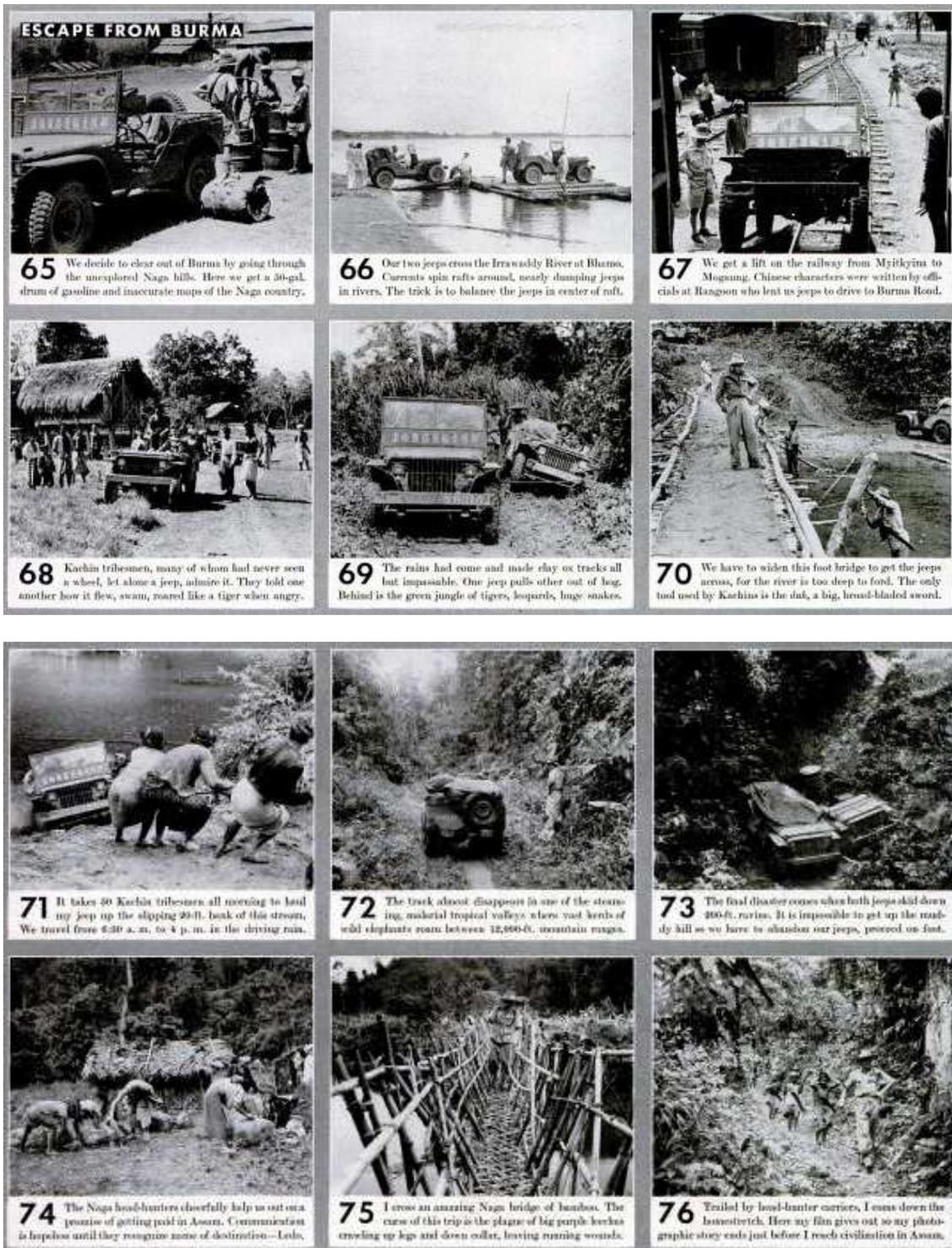
Imgs. 3.54 e 3.55. Detalhes da reportagem publicada na revista *Life* de 10 de agosto de 1942.



Img. 3.56. Detalhe da reportagem publicada na revista *Life* de 10 de agosto de 1942.



Img. 3.57. Detalhe da reportagem publicada na revista *Life* de 10 de agosto de 1942.



Imgs. 3.58 e 3.59. Detalhe da reportagem publicada na revista *Life* de 10 de agosto de 1942.



Imgs. 3.60 e 3.61. Página dupla da revista Life de 7 de maio de 1945.



Img. 3.62. George Rodger. Centenas de corpos no solo do perímetro do campo de concentração nazista de Bergen-Belsen. Alemanha, abril de 1945.



Img. 3.63. George Rodger. Duas ex-internas do campo de concentração nazista de Bergen-Belsen. Alemanha, abril de 1945.



Img. 3.64. George Rodger. *Retrato de Annalese Kohlmann, ex guarda SS do campo de Bergen-Belsen, conhecida por sua crueldade.* Alemanha, abril de 1945.

Img. 3.65. George Rodger. *Retrato de Elizabeth Volkenrath, ex-guarda SS do campo de Bergen-Belsen.* Alemanha, abril de 1945.

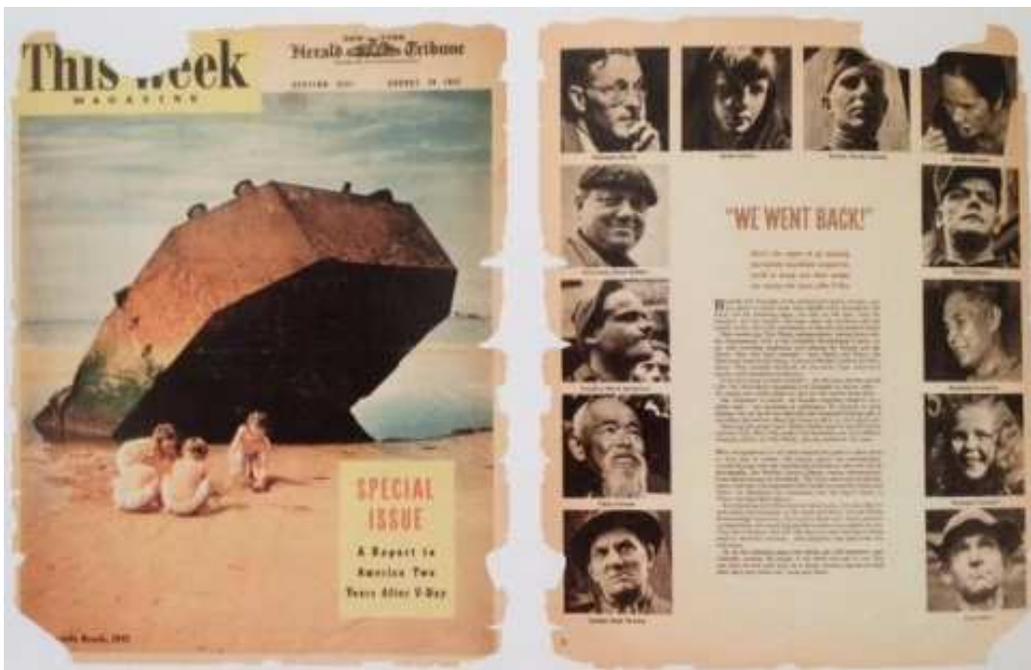
Img. 3.66. George Rodger. *Retrato de Magdalene Kessal, ex-guarda SS do campo de Bergen-Belsen.* Alemanha, abril de 1945.



Img. 3.67. Henri Cartier-Bresson. *Centro provisório de repatriados em Dessau.* Alemanha, abril de 1945.



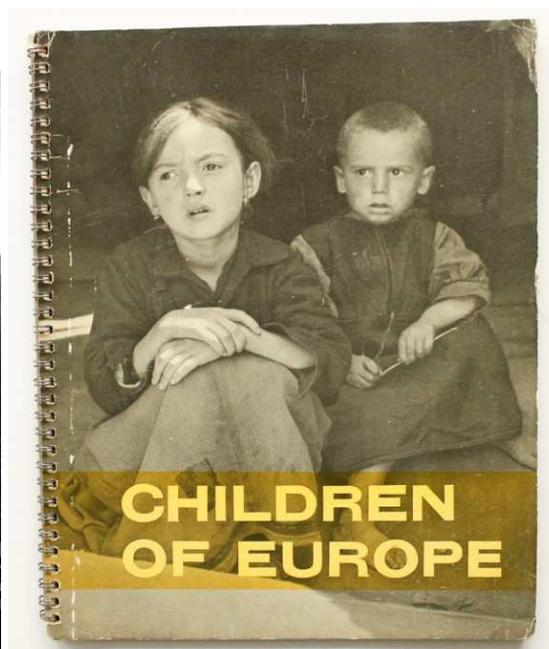
Img. 3.68. Henri Cartier-Bresson. *Atrás da Gare Saint-Lazare, Paris.* França, 1932.



Imgs. 3.69 e 3.70. Capa e página da revista *This Week*, de 10 de agosto de 1947.



Img. 3.71. David Seymour "Chim". Filho ilegítimo de um soldado britânico em Essen. Alemanha, 1947.



Img. 3.72. Capa do livro *Children of Europe*.



Img. 3.72. Primeira página do jornal *UNESCO Courier* vol II n°1, fevereiro 1949.



Img. 3.73. David Seymour "Chim". *Abrigo para crianças com distúrbios psicológicos*. Polônia, 1949.



Img. 3.74. George Rodger. *Robert Capa na ilha de Vomero, Nápoles*. Itália, 1943.



Img. 3.75. Autor desconhecido. *Robert Capa e George Rodger na ilha de Vomero, Nápoles*. Itália, 1943.