

TRINCHEIRAS DA IMAGEM

Erika Zerwes*

Dos quatro fotógrafos que fundaram a Magnum e nela permaneceram¹, apenas Henri Cartier-Bresson (Chanteloup-em-Brie, França, 1908 - Cereste, França, 2004) possuía estudo relacionado à arte, tendo sido aluno de Andre Lhote (ver ASSOULINE, 2008). No entanto, tanto ele quanto Robert Capa (Budapeste, Hungria, 1913 - Thai Binh, Vietnã, 1954), David Seymour “Chim” (Varsóvia, Polônia, 1911 - perto de Port Said, Egito, 1956) e George Rodger (Hale, Inglaterra, 1908 - Ashford, Inglaterra, 1995) entraram na profissão de fotojornalistas sem um treinamento formal.

Rodger saiu de casa aos 18 anos, alistando-se na marinha mercante inglesa; após dois anos no mar, e duas voltas completas ao mundo, ele, desejando ser escritor, conseguiu publicar um relato de suas aventuras. No entanto, as ilustrações que o jornal adicionou ao texto eram tão fantasiosas que ele resolveu ser seu próprio ilustrador, tirando fotografias para acompanhar seus textos. No retorno à Inglaterra, tendo juntado poucas fotos amadoras que fez durante suas viagens como portfólio, foi contratado pela BBC como fotógrafo, onde aprendeu realmente o ofício. Foi em seguida, com o advento da Segunda Guerra Mundial, contratado pela *Life* (ver NAGGAR, 2003). David Seymour, conhecido como Chim, estudou impressão e artes gráficas em Leipzig, depois química e física em Paris, quando seu pai, devido a perseguição anti-semita, não pôde mais arcar com os gastos de seu estudo. Como um amigo lhe ofereceu uma câmera emprestada, o fotojornalismo foi a possibilidade de sustento que ele encontrou, sendo em seguida admitido na agência Rap-Phot (ver MILLER, 1997). Robert Capa era também estudante em Berlin, quando conseguiu emprego como assistente em um laboratório fotográfico, revelando e ampliando fotografias de reportagem de outras pessoas. Devido a um imprevisto, seu chefe lhe passou um trabalho como fotógrafo. Com a ascensão de Hitler, mudou-se para Paris, e embora determinado a prosseguir no fotojornalismo, ele só foi conseguir se firmar no meio depois das fotografias que fez na Guerra Civil Espanhola a partir de 1936 (ver WHELAN, 2001). Estes três fotógrafos foram, portanto, contratados como fotojornalistas sem experiência prévia ou estudo

* Doutoranda do IFCH-UNICAMP, bolsista FAPESP.

¹ William Vandivert deixou a agência um ano após sua fundação, levando consigo seus arquivos de imagens, e portanto não deve ser considerado com a mesma atenção dada aos demais fundadores.

formal. O mesmo aconteceu com Cartier-Bresson, que desejava ser desenhista e pintor, e flertou com o cinema; a câmera fotográfica, no entanto, se mostrou mais apta a acompanhar seu olhar sobre o mundo. Apesar de ter desde cedo vendido suas fotografias para diversas revistas ilustradas, foi Robert Capa quem o trouxe, relutante, para o fotojornalismo como profissão, ao orientá-lo a não adotar o rótulo de fotógrafo surrealista, mas manter-se independente de afiliações – liberdade que o fotojornalismo poderia lhe oferecer².

O fotojornalismo, assim, não foi a primeira opção de profissão destes que seriam quatro dos mais prestigiados fotojornalistas. Apesar de ter apelo junto àqueles que desejavam viver aventuras ou não queriam seguir carreiras tradicionais, o fotojornalismo moderno ainda estava em sua infância.

A técnica de impressão de fotografias juntamente com tipos, chamada de técnica de meio-tom, estava à disposição da imprensa desde a década de 1880, porém, foi apenas no início dos anos de 1920 que o fotojornalismo ganhou força com os jornais e revistas ilustradas. Sua ascensão foi concomitante ao surgimento, após a Primeira Guerra Mundial, das câmeras menores – mais portáteis, que usaram filmes em rolo – mais ágeis. A Ermanox, a Lunar e a Leica, câmeras pequenas com lentes luminosas que usam filme em rolo de 35 mm, são de 1924; a Rolleiflex é de 1929 e a Contax de 1932³.

² Cartier-Bresson afirmou, por pelo menos oito vezes em entrevistas, que Capa o aconselhou. “Capa me dit : « Evite l’étiquette de photographe surréaliste. Fais du photojournalisme. Sinon, tu tomberas dans le maniérisme. Garde le surréalisme au fond de ton petit cœur, mon cher. N’hésite pas. Bouge ! » Ce conseil élargit mon champ de vision.” *apud* RITCHIN, Fred. *Intro. In Magnum photos*. Collection photo poche n° 69. Paris: Nathan, 1997, s/p; “It was Robert Capa, when I had my exhibition in 1948 at the MoMA, who told me to be very careful about any label which is attached to anybody’s work, and on such occasions he warned me: ‘If the label “Surrealism” is attached to you’ (...) ‘you will have an exhibition once in a while and your work will become precious and confidential. Keep on doing what you want, but use the name “photojournalism”, which will put you in direct contact with what is going on in the world’.” *apud* COOKMAN, Claude. *Henri Cartier-Bresson Reinterprets his Career*. History of Photography, vol. 32, n° 1, spring 2008, p. 66.

³ “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 Kinoplasmat 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.

A leveza e agilidade dos aparelhos permitiram aos fotógrafos os levarem para todos os lados, a luminosidade das lentes permitiu que eles se libertassem de condições de luz limitadas e o filme em rolo permitiu que várias fotografias em seqüência fossem realizadas sobre um mesmo tema, sem a necessidade de parar durante a ação para retirar o material exposto e recarregar o aparelho com um novo material fotossensível. Somando estes desenvolvimentos técnicos ao olhar mais livre e confiante advindo das vanguardas artísticas européias, como o construtivismo na Rússia e a Bauhaus na Alemanha, as histórias contadas por meio de fotografias, impressas nas revistas e jornais ilustrados, começaram a ganhar um público consumidor cada vez maior⁴.

Na República de Weimar alemã, entre 1919 e 1924, houve o impulso para que a foto-reportagem substituísse os desenhos na imprensa. Neste período, todas as grandes cidades alemãs viram o aparecimento de revistas ilustradas, sendo as maiores a *Berliner Illustrierte* e a *Munchner Illustrierte Presse*, que, com preços acessíveis (25 pfennig) possuíram em seu auge tiragens de quase dois milhões de exemplares. Contemporâneo, assim, ao póstumo O Processo de Kafka, A Montanha Mágica de Thomas Mann, as teorias de Freud, a Franz Marc, Kandinsky, Paul Klee, Kathe Kollowitz, George Grosz e a arte Dada, a Gropius e a Bauhaus, ao teatro de Brecht e aos filmes da UFA de Lang a Lubitsch, o alemão Erich Salomon começou sua carreira no fotojornalismo em 1928 (FREUND, 2004: 101-102). Apontado como um dos precursores nesta área, ele usou a discricção das novas câmeras, sem o barulho, a fumaça, o cheiro e a luz do flash, para fazer instantâneos não-posados, despercebidos e muitas vezes irregulares para acompanhar suas matérias. Em 1929 Salomon viajou para os EUA, a convite de um grande editor, levando para este país o seu *know-how* e algumas câmeras Ermanox – depois da virada para a década de 1930, no entanto, os fotógrafos já haviam adotado em

⁴ « 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 triomphaient 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, Andre (ed). *Histoire de la Photographie*. Paris: Larousse, 1998, p. 166.

sua maioria a Leica. Junto com o fim da República de Weimar, a viagem de Salomon marcou também o processo de difusão das revistas ilustradas, primeiro para a Europa e em seguida para os EUA e o resto do mundo: naquele mesmo ano de 1929 a *VU* iniciou sua publicação na França, a *Life* foi lançada em 1936 nos EUA e a *Picture Post* em 1938 na Inglaterra (ver FRIZOT, 1998; FREUND, 2004).

Assim, quando, em meados da década de 1930, Rodger, Chim, Capa e Cartier-Bresson iniciaram suas carreiras no fotojornalismo, ele ainda estava dando seus primeiros passos, mas possuía um futuro promissor. Já em 1947, quando eles se uniram e fundaram a Magnum, eram renomados fotojornalistas com carreiras respeitáveis. Neste espaço de tempo, portanto, eles construíram uma prática profissional que possibilitou a fundação e manutenção de uma agência fotográfica que mudou o modo com que as coisas eram feitas neste mercado: além de ser formada, e permanecer até hoje, como uma cooperativa, ela garantiu a posse dos negativos aos fotógrafos, o *copyright*, transformando as relações entre os fotojornalistas e as revistas e seus editores⁵. Esta mudança não foi pequena, pois antes o fotógrafo era visto apenas como um empregado menor de um jornal ou revista, onde o editor e até o escritor tinham precedência nas decisões. Agora, as fotografias eram vendidas com a condição de que se respeitasse a autoria, as legendas e o enquadre original. No caso de Henri 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*” (in CHEROUX, 2008: 110-111). Na Magnum, o fotógrafo passou a 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 eventuais reproduções delas. É portanto de grande importância este espaço de tempo entre o início de suas carreiras e a fundação da Magnum, pois foi a partir do que estes quatro fotógrafos haviam construído até então dentro do fotojornalismo que tiveram a força para criá-la e mantê-la, e foi através dela que

⁵ “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 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.’” MILLER, Russel. *Op. cit.* pp. 50-51.

puderam desenvolver com mais liberdade seus projetos em fotografia documental. E o que aconteceu neste espaço de tempo foi a guerra.

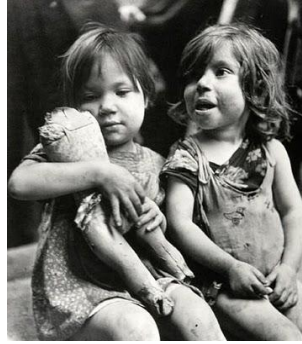
As guerras foram objeto privilegiado de suas fotografias nas décadas de 1930 e 1940: a Guerra Civil Espanhola, de 1936 a 1939; a invasão japonesa na China, que causou conflitos a partir de 1937 e de forma intermitente até 1945, assim como os avanços comunistas; e a Segunda Guerra Mundial em suas várias frentes, de 1939 até 1945, foram registrados pelos fotógrafos fundadores da Magnum. Capa e Chim estiveram na Espanha como fotógrafos correspondentes de guerra e Cartier-Bresson foi como membro de uma equipe de filmagem de documentários. Capa e Cartier-Bresson estiveram na China antes da eclosão da Segunda Guerra Mundial – em que os quatro fotógrafos trabalharam. Entre as imagens que eles fizeram sobre estas três guerras, encontram-se algumas das fotografias mais reproduzidas e reconhecidas na cultura ocidental, imagens que se tornaram símbolos destes eventos, que passaram a constituir sua memória social, e que fazem parte ainda hoje dos arquivos da agência que viria a ser formada em 1947.



Img. 1. Robert Capa. Soldado miliciano caído. Espanha, 1936.

Img. 2. Robert Capa. Soldados perto de Cerro Muriano. Espanha, 1936.

Img. 3. Robert Capa. Soldado morto. Espanha, 1936.



Img. 4. David Seymour Chim. Tereska, sobrevivente da guerra moradora de abrigo para crianças com distúrbios, a quem foi pedido que desenhasse sua casa. Polônia, 1948.

Img. 5. David Seymour Chim. Criança esperando para ser alimentada em escola. 70% das crianças austríacas necessitavam ajuda da UNICEF para se alimentar nas escolas. A instituição não possuía fundos suficientes e auxiliava apenas as mais necessitadas. Viena, Áustria, 1948.

Img. 6. David Seymour Chim. Crianças brincando com boneca quebrada. Nápoles, Itália, 1948.



Img. 7. Henri Cartier-Bresson. Reconhecimento de informante da Gestapo. Dessau, Alemanha, 1945.

Img. 8. Henri Cartier-Bresson. Casal em campo de trânsito de refugiados. Dessau, Alemanha, 1945.

Img. 9. Henri Cartier-Bresson. Campo de trânsito de refugiados. Dessau, Alemanha, 1945.



Img. 10. George Rodger. Campo de Bergen-Belsen. Alemanha, 1945.

Img. 11. George Rodger. Guardas da SS cavando e enterrando os corpos de prisioneiros. Bergen-Belsen, Alemanha, 1945.

Img. 12. George Rodger. Prisioneiras libertas de Bergen-Belsen. Alemanha, 1945.

Imagens como as acima são exemplos de fotografias que ficaram conhecidas e permaneceram sendo reproduzidas, seja na imprensa ou em livros ou exposições. Apesar de possuírem abordagens distintas para cada evento, resultado de olhares diferentes de pessoas diferentes sobre o tema guerra, ainda assim estas quatro fotografias têm alguns pontos em comum, e estes pontos exemplificam o que pôde unir estes fotógrafos em uma agência tão peculiar quanto a Magnum. Não obstante muitas serem praticamente retratos, fotografias centradas em uma pessoa, todas sintetizam e simbolizam eventos dos mais marcantes do século XX: a luta precursora e perdida contra o fascismo que dava seus primeiros passos na Guerra Civil Espanhola; as gerações de crianças órfãs que resultaram da Segunda Guerra Mundial; a raiva, que ficou tempo reprimida mas agora podia ser expressa, contra o ocupante nazista; o horror que foi descoberto quando se abriram os portões dos campos de concentração. Assim, a característica comum a estas imagens, que mais salta aos olhos, é seu poder de narrar. Elas são altamente narrativas pois conseguem, através de um arranjo único de pouquíssimos elementos, comunicar todo um evento.

Os modos em que este narrar se dá e que também são recorrentes vêm, portanto, da elaboração formal da imagem, sua conformação estética. Nas **Imgs. 4 e 7**, praticamente toda a estória é contada pela expressão no rosto da criança e da mulher – existem outras pessoas na **Img. 7**, mas estas parecem ser apenas coadjuvantes.

Na **Img. 4**, assim como também nas **Imgs. 5 e 6**, Chim se concentra no rosto da menina retratada, onde estão praticamente todos os principais elementos narrativos da imagem. Esta é a parte com mais luz no enquadre, contrastando com três desenhos arredondados e claros feitos no canto oposto da imagem, na lousa atrás dela. Seu rosto está com uma expressão estranha, incomum, os olhos bem abertos e o olhar que não consegue nos transmitir um sentimento nem desespero e nem segurança, mas de algo fora do lugar, dissociado do que relacionamos ao mundo infantil. A lousa está cheia de rabiscos desconexos ao fundo, e a essa altura quase já adivinhamos a legenda que vem informar que foi pedido a ela que desenhasse sua casa – seu nome aparece no limite de cima da imagem, escrito por alguém na lousa – resultando no desenho caótico que ainda está sendo terminado, pois sua mão segura o giz na ponta do último risco. Se o rosto fosse outro, poderíamos dizer que o desenho seria uma expressão lúdica infantil. Sem o desenho, ainda assim saberíamos, por sua expressão, que ela não é uma criança como as

outras. Unidos o rosto expressivo com o desenho atrás dela, compreendemos que esta menina representa uma geração de crianças – portanto vítimas inocentes – européias que foram afetadas pela guerra, perdendo seus pais e suas casas.

As expressões das mulheres nas **Imgs. 7 e 8** são também muito reveladoras, seja de surpresa e raiva, seja de fragilidade e apatia. Já o guarda da **Img. 8** assemelha sua imobilidade à estátua acima dele, contrastando com uma massa de pessoas ao fundo, distantes. São três momentos únicos cujas fixações em imagens fotográficas propõem narrativas. Deste modo, na **Img. 7**, apesar de muitas pessoas estarem dentro do enquadramento de Henri Cartier-Bresson, o nosso olhar é imediatamente atraído para a mulher onde se concentra uma ação. A diagonal da mesa em primeiro plano parece dividir a imagem em duas, de um lado a mulher e de outro uma pessoa a quem esta mulher se dirige com uma expressão transtornada. Os que estão ao fundo parecem ter sua atenção igualmente dirigida para esta cena. A pessoa à esquerda da imagem olha para baixo, com os braços ao longo do corpo, indicando uma postura submissa, enquanto a mulher à direita é seu oposto: o rosto contraído para trás, com os dentes da boca à mostra e o olho apertado, o peito estufado e o braço esquerdo para trás do corpo indicam que o fotógrafo captou o exato segundo anterior ao desferimento de um tapa. A inação da pessoa que será atingida é explicada pela legenda, que nos informa que se trata de informante da Gestapo, ou seja colaboracionista, sendo reconhecido na multidão de franceses recém-libertos da ocupação alemã. A expressão de raiva da agressora, bem como a de vergonha de quem será agredido falam sobre os ânimos de grande parte da Europa nos últimos dias da Segunda Guerra Mundial.

Pode-se inferir que os rostos das pessoas das **Imgs 1 e 10** também seriam muito expressivos devido à dramaticidade das cenas, no entanto eles não estão visíveis, não são a prioridade do fotógrafo. Nos dois casos a morte está explicitada. Na **Img. 1** ela aparece pega em flagrante, no exato momento em que o soldado começa a cair, presumivelmente sem vida⁶. A **Img. 2** mostra soldados em plena ação, e a **Img. 3** mostra um soldado já morto. Nenhuma das duas possui o impacto da primeira. Nela não existe mais nada na imagem, ele está só, deslocado para a metade esquerda da

⁶ Sobre a muito debatida veracidade ou não desta imagem, acredita-se que Richard Whelan, com sua exaustiva pesquisa, pôde oferecer dados que tornam plausível a veracidade da imagem, em resposta às dúvidas levantadas na década de 1970. Ver 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.

fotografia, na direita apenas um horizonte baixo que faz o limite entre uma mata rasteira e um céu não muito claro. Ele cai só e sem chance de defesa, pois sua arma está longe de seu corpo, pendendo da mão direita: provavelmente ele foi pego de surpresa por seu inimigo assim como somos pegos de surpresa pela fotografia de Capa. É no entanto um inimigo invisível, que só existe para nós por meio dos sinais de sua ação, o corpo caindo. Sabe-se pela legenda que se trata de um soldado republicano. Por mostrar o instante da morte deste soldado esta foto ganhou especial repercussão⁷. Aquele soldado cujo rosto não está muito visível representou os milhares de soldados que caíram na guerra em geral, e nesta guerra fratricida em particular, onde o inimigo era mais forte, e onde as nações vizinhas, potenciais aliados, preferiram a não-intervenção.

As **Imgs. 10 a 12** mostram o campo de Bergen-Belsen recém liberto pelos Aliados. O choque da morte é claro. Na **Img. 10**, um menino anda por uma rua de terra, em uma área bastante arborizada, em que beira direita é inteirinha coberta de corpos amaciados mortos. Já na **Img. 11** pode-se ver um homem e uma mulher aparecem manejando corpos semelhantes em uma composição sangrada, que dá a impressão de que a cova coletiva em que estão não tem mais fim. Por último, a **Img. 12** traz o retrato de duas prisioneiras libertas, cujos corpos já parecem ter mimetizado a paisagem em que ficaram confinadas – seus corpos delgados encontram eco nas árvores finas – atestam ao menos algum tipo de sobrevivência, em oposição aos pequenos montinhos bem ao fundo que indicam mais corpos sem vida.

Percebe-se assim que nestas que são algumas das mais conhecidas e reproduzidas fotografias dos fundadores da Magnum, a narração ocorre dentro de uma estética que apela ao espectador de duas maneiras: por meio de um flagra, da captura de um instante único em que se dá uma transformação dentro da cena, como, em especial, nas **Imgs. 1 e 7**; e por meio da denúncia de algo errado, do choque que a presença deste

⁷ 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 sua realização. Desde então não deixou de estar presente, tanto na mídia impressa, quanto em livros e exposições. WHELAN, Richard. *Op. Cit.*

algo errado materializado em uma imagem causa no espectador, como principalmente nas **Imgs. 4 e 10**. Estas duas abordagens estéticas permaneceram na fotografia documental e ganharam força com o passar do tempo. Deste modo, muitos anos depois destas imagens terem sido realizadas, a partir da estética desenvolvida por estes quatro fotojornalistas, vieram a ser criadas duas concepções chave para a história da fotografia documental do século XX: a idéia de *momento decisivo* e a de *concerned photographer*.

A expressão *momento decisivo* veio do título da edição em inglês do livro de Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*, de 1952. No entanto, ela faz jus ao prefácio do livro, o único texto teórico que o fotógrafo escreveu sobre este meio. No texto, Cartier-Bresson reflete sobre o que entendia por fotojornalismo, e sobre seu modo de compor uma imagem, sua abordagem estética.

A reportagem é uma operação progressiva da cabeça, do olho e do coração para exprimir um problema, fixar um evento ou impressões. Um evento é tão rico que dá-se voltas em torno dele enquanto se desenvolve. Procura-se a sua solução. Encontra-se às vezes em alguns segundos, às vezes ela demanda horas ou dias; não existe solução padrão; nada de receitas; é preciso estar pronto, como para o tênis. (...) A composição deve ser uma das nossas preocupações constantes, mas no momento de fotografar ela só pode ser intuitiva, pois estamos às voltas com instantes fugidios em que as relações são instáveis. (CARTIER-BRESSON, 2004: 25)

Assim como o jogador de tênis precisa intuir o caminho da bolinha e começar seu movimento em direção a ela antes ainda que ela seja lançada por seu opositor, pois do contrário não conseguirá alcançá-la, também o fotógrafo precisa intuir o modo com que a cena se desenrola, e acionar o disparador da câmera frações de segundo antes que ela se complete do modo que ele deseja, do contrário lhe escapará a composição dos elementos e seu arranjo estético, responsável pelo caráter narrativo, se perderá. Mais para frente no texto, ele deu sua definição do que é fotografia, que pode ser lida também como uma definição do que é este instante decisivo:

Uma fotografia é para mim o reconhecimento simultâneo, numa fração de segundo, por um lado, da significação de um fato, e por outro, de uma organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem este fato. (CARTIER-BRESSON, 2004: 17)

O fotógrafo lida com frações de segundos, e a fração correta, onde todos os elementos estão corretamente localizados no espaço, é o instante decisivo. Ele é feito a partir da habilidade do fotógrafo de unir paciência e rapidez, além de extrema

sensibilidade, para eleger dentro da vida no mundo uma fração de segundo em um local específico que sintetize de forma convincente, portanto bela, o todo.

O termo *concerned photographer* veio do título de uma exposição, que se tornou livro (CAPA, Cornell, 1968), e que acabou por originar uma Fundação⁸. Idealizada por Cornell Capa, irmão de Robert – que fazia parte da Magnum, e após as trágicas mortes de Robert Capa em 1954 e David Seymour em 1956, assumiu a presidência da agência – a exposição realizada em Nova York se tornou um livro editado em 1968. Traz fotografias, além de Capa, de Chim, Werner Bischof, André Kertész, Leonard Freed e Dan Weiner. Há duas dedicatórias no livro; uma que afirma “*This book is dedicated to the ideals of photojournalism, which in turn led to the founding of Magnum in 1946 by Robert Capa and his friends David Seymour, Henri Cartier-Bresson and George Rodger*”; e outra que diz “*To photography which demands personal commitment and concern for mankind*” (CAPA, Cornell, 1968: s/p). Destes fotógrafos selecionados por Cornell, apenas Kertész e Weiner não fizeram parte da Magnum. No entanto, Kertész, húngaro assim como os irmãos Capa, foi amigo de Robert e esteve próximo nos anos em que ele começou a fotografar, tendo o incentivado a usar câmeras pequenas, como a Leica (ver WHELAN, 2001). Weiner foi um fotojornalista que acreditava em uma responsabilidade moral da fotografia frente ao mundo. Weiner, assim como Capa, Seymour e Bischof, morreu enquanto exercia sua profissão, na década de 1950. As dedicatórias do livro são uma defesa do comprometimento social do fotojornalista – que de tão engajado em seu papel de comunicar os eventos por vezes perdeu a própria vida – relacionando-o com a fundação da Magnum.

Buscando expressar melhor o termo *concerned photography*, que não encontra tradução exata para o português, Cornell afirmou:

I have struggled for some time to define in words what I mean by “concerned photography”, but as it often happens, the present is often defined in terms of the past. Lewis W. Hine, an early humanitarian-with-a-camera, may have stated it best: “There were two things I wanted to do. I wanted to show the things that had to be corrected. I wanted to show the things that had to be appreciated”. (CAPA, Cornell, 1968: s/p)

⁸ O Fund for Concerned Photography, mais tarde renomeado para International Center of Photography.

Filiado ao legado de Lewis Hine, o fotógrafo que pratica *concerned photography* deveria ser, assim, aquele que deseja registrar as injustiças e catástrofes humanas acreditando que suas fotografias poderão corrigi-las.

Como foi visto nas **Imagens 1 a 12**, já nas décadas de 1930 e 1940 os quatro fundadores da Magnum denunciavam injustiças que deveriam ser corrigidas e jogavam com o instante decisivo. Portanto ambos os termos, de grande importância para a história da fotografia e da cultura visual do século XX, resultam de práticas iniciadas durante as duas guerras ocorridas entre 1936 e 1945, onde as catástrofes humanas foram sem precedentes, e onde a cada momento ocorriam momentos decisivos, sendo o maior deles o momento da morte de um homem.

II.

Cartier-Bresson esteve filmando na Espanha durante a guerra civil, e desejava voltar a pintar após a Segunda Guerra, atividade a qual havia se dedicado antes da fotografia, quando fazia aulas no ateliê do cubista André Lhote. No entanto, a fotografia se impôs como a melhor opção em relação tanto ao cinema quanto à pintura. Tendo aderido à causa republicana, foi até a Espanha com uma equipe de filmagem rodar um documentário os apoiando, no entanto o documentário ficou pronto para ser lançado somente após o término do conflito, quando as fotografias de seus futuros colegas da Magnum já haviam atingido os grandes públicos das revistas ilustradas, chegando mais perto do objetivo de propaganda⁹. Da mesma forma, enquanto rodava um documentário sobre a libertação de prisioneiros de campos de concentração da Segunda Guerra, fez uma fotografia que ganhou grande repercussão – a **Img. 7**, uma de suas mais conhecidas – ultrapassando em muito a repercussão do documentário. Assim, é plena de significados a informação de Russel Miller fornece, citando Cartier-Bresson: “Later he would disclose that he had wanted to return to painting after the war, but had felt

⁹ “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. Da próxima vez, ele tratará de lembrar disso antes de ceder à urgência do momento e colocar o militante acima do repórter.” ASSOULINE, Pierre. *Op cit.*, pp. 128-129.

compelled to ‘bear witness to the wounds and upheavals of the world with some instrument more rapid than a brush’” (MILLER, 1997: 42).

O comprometimento com o social e o ato fotográfico baseado no instante são, portanto, dois lados de uma mesma moeda: a necessidade de narrar, de codificar visualmente e comunicar eventos de um mundo que passava por transformações. São um modo de fazer fotográfico que fala tanto ao comportamento do fotógrafo em relação a seus objetos quanto às opções formais que ele tem para retratá-los¹⁰. Uma vez que é necessário que o fotógrafo esteja afinado com seu tempo, Cartier-Bresson optou pela câmera fotográfica, que seria o instrumento mais apropriado para registrar uma época cuja temporalidade era acelerada e que se pautou pela catástrofe.

Walter Benjamin aproximou estas duas características da época moderna, e em especial do entre-guerras, quando escreveu: “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” (BENJAMIN, 1997: 174). Ou seja, segundo ele, a aceleração do tempo em sua manifestação de apologia ao progresso estaria relacionada à catástrofe a qual os homens estavam inevitavelmente 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 carregado (BENJAMIN, 1998).

Siegfried Krakauer e Ernst Jünger, que freqüentavam o mesmo círculo de Benjamin, também refletiram sobre a época que viviam, abordando igualmente em seus textos da década de 1930 a reprodutibilidade técnica e seu papel na sociedade, que então estava tão militarizada quanto voltada para os meios de comunicação de massa. O modo com que estes três autores encaravam esta reprodutibilidade técnica não é igual, tendo abordagens levemente discordantes. No entanto, a clara preocupação com seus

¹⁰ “When Henri Cartier-Bresson writes that a photograph, for him, is ‘the simultaneous recognition in a fraction of a second of the significance of an event as well as of a precise organization of forms’, he is actually spelling out a rule of etiquette. To discover the ‘decisive moment’ is effectively the same thing as to arrive ‘at precisely the correct time’, neither too early nor too late; in other words, a rule of ethical and social behaviour on which an exact consensus can be reached with contemporaries. It is a question of being in tune with the times (and of being better at it than anyone else) like tuning an instrument before playing. By inference, it is also a rule of aesthetics, incorporating concepts of beauty, the measure or equilibrium of things and the *kairos* capable of apprehending them in an instant.” CLAIR, Jean. *Kairos: The Idea of Decisive Moment in the Work of Cartier-Bresson*. In DELPIRE, Robert (ed). *Henri Cartier-Bresson, The Man, The Image & The World*. New York, London: Thames and Hodson, 2003, p. 50.

desdobramentos fala muito não apenas sobre a lucidez destes como também da importância do papel da imagem técnica naquele momento, que foi o mesmo momento em que os fotógrafos fundadores da Magnum iniciaram suas carreiras no fotojornalismo.

Benjamin ainda não havia publicado seus escritos sobre a reprodutibilidade técnica, de 1935-36 – e sobre Eduard Fuchs, de 1937, onde afirmou que a tecnologia é um fenômeno tão histórico quanto científico – quando, em 1931, o escritor e veterano alemão da Primeira Guerra Mundial Ernst Jünger publicou *Sobre o Perigo*. Neste texto ele afirmou que

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 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. (JÜNGER, 1993: 31)

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.

Antes disso, 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, prejudicando a experiência, e portanto a 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 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. (KRAKAUER, 2009: 75)

O mundo só existe neste caso quando é fotografado. Não existe uma experiência legítima do mundo, apenas uma contestável informação sobre os eventos do presente.

Jünger havia afirmado no trecho citado acima de *Sobre o Perigo* 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 *Sobre a Dor*, onde 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. (apud CADAVA, 1997: xxii)

A partir do início do século vinte, segundo o autor, sociedade de massas existe por meio da reprodutibilidade técnica, já que cada um de seus eventos está em todos os lugares e portanto em nenhum. Seu lado mais obscuro é a guerra, uma vez que suprimido o âmbito do indivíduo, a máquina militar se torna mais letal, como mostrou o ataque a civis e o uso do gás durante a Primeira Guerra Mundial. Deste modo, outro conceito de Jünger se torna útil na compreensão desta sociedade, o conceito de *mobilização total*¹¹. Esta mobilização, nascida na Primeira Guerra, e como que antevendo (o texto é de 1930) o ápice que alcançaria durante a Segunda Guerra Mundial, só é possível através da reprodutibilidade técnica, pois é por meio do desejo

¹¹ “Assim como toda vida, ao nascer, já traz consigo o gérmen 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. *A mobilização total*. *Natureza Humana* 4(1): 189-216, jan.-jun. 2002, p. 198.

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 tempo (CADAVA, 1997: xxii).

Jünger, Krakauer e Benjamin, de modos um pouco diferentes, parecem se dar conta de que o mundo em que viviam mudava, que os acontecimentos se davam cada vez mais próximos uns dos outros e cada vez mais definitivos, que a percepção do tempo se acelerava, e que 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 retratá-lo” vai ser decidida na mesma fração de segundo em que a foto está sendo tirada. (BENJAMIN, 1996: 96)

Os três escritores acima, contemporâneos das duas grandes guerras, e dos fotógrafos fundadores da Magnum, relacionaram a própria existência de um evento a seu registro e transmissão. Naquele momento os grandes responsáveis pela primeira parte deste processo eram os fotojornalistas, e pela segunda, as revistas ilustradas, seus empregadores. A guerra, por sua vez, é e sempre foi o evento. Como indica Eric Hobsbawm, ela é um modulador do fato histórico, e uma vez que “locais ou globais, as guerras do século XX iriam dar-se numa escala muito mais vasta do que qualquer coisa experimentada antes” (HOBSBAWM, 2007: 32), é propício que um período de três décadas deste século, as de 1930-50, que contem duas das três guerras que mais mataram pessoas que se tem registro¹², tenha formado quatro dos mais reconhecidos fotojornalistas.

¹² “Das 74 guerras internacionais travadas entre 1816 e 1965 que especialistas americanos, amantes desse tipo de coisa, classificaram pelo número de vítimas, as quatro primeiras ocorreram no século XX: as duas guerras mundiais, a guerra do Japão contra a China em 1937-9, e a Guerra da Coreia. Cada uma delas matou mais de 1 milhão de pessoas em combate”. HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos, O breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Cia das Letras, 2007, p. 32.

BIBLIOGRAFIA

- ASSOULINE, Pierre. *Cartier-Bresson, o olhar do século*. São Paulo: L&PM, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *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.
- CADAVA, Eduardo. *Words of Light: Theses on the photography of history*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- CAPA, Cornell. *The concerned photographer. The photographs of Werner Bischof, Robert Capa, David Seymour, Andre Kertesz, Leonard Freed, Dan Weiner*. New York: Grossman Publishers, 1968.
- CARTIER-BRESSON, Henri. *O Imaginário Segundo a Natureza*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- CHÉROUX, Clément. *Henri Cartier-Bresson*. London: Thames and Hudson, 2008.
- COOKMAN, Claude. *Henri Cartier-Bresson Reinterprets his Career*. History of Photography, vol. 32, nº 1, spring 2008.
- DELPIRE, Robert (ed). *Henri Cartier-Bresson, The Man, The Image & The World*. New York, London: Thames and Hodson, 2003.
- FREUND, Gisèle. *La Fotografía Como Documento Social*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- FRIZOT, M. (ed). *The New History of Photography*. Köln: Köneman, 1998.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos, O breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- JÜNGER, Ernst. *A mobilização total*. Natureza Humana 4(1): 189-216, jan.-jun. 2002.
- _____. *On Danger*. New German Critique, nº59, (spring – summer, 1993) pp. 27-32.
- KRAKAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLE, Andre (ed). *Histoire de la Photographie*. Paris: Larousse, 1998.
- Magnum photos*. Collection photo poche nº 69. Paris: Nathan, 1997.
- MILLER, Russel. *Magnum, Fifty Years at the Front Line of History*. New York: Grove Press, 1997.
- NAGGAR, Carole. *George Rodger, An Adventure in Photography, 1908-1995*. New York: Syracuse University Press, 2003.
- NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography*. New York: The Museum of Modern Art, 1982.
- WHELAN, Richard. *Robert Capa, The Definitive Collection*. London and New York: Phaidon Press, 2001.
- _____. *¡Esto Es La Guerra! Robert Capa en acción*. Barcelona, New York, Göttingen: Museu Nacional d'Art de Catalunya / International Center of Photography / Steidel, 2009.