UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS
HUMANAS

MAURICIO FERREIRA FREITAS

A fotografia de guerra como documento:
Robert Capa e Gerda Taro na Guerra Civil Espanhola (1936-1939)

Dissertação de mestrado

São Paulo
2018

MAURICIO FERREIRA FREITAS

A fotografia de guerra como documento:
Robert Capa e Gerda Taro na Guerra Civil Espanhola (1936-1939)

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,
Lavras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo, para a obtenção do título de mestre em História
Social.

Área de concentração: História Social.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Cardoso.

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Freitas, Mauricio
F862f A fotografia de guerra como documento: Robert Capa e Gerda Taro na Guerra Civil Espanhola (1936-1939) / Mauricio Freitas ; orientador Mauricio Cardoso. - São Paulo, 2018.
226 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. Área de concentração: História Social.

1. Fotografia de guerra. 2. Guerra Civil Espanhola (1936-1939). 3. Revistas Ilustradas. 4. Robert Capa. 5. Gerda Taro. I. Cardoso, Mauricio, orient. II. Título.

À Kelly e Sofia,
que travam comigo os combates diários.

Agradecimentos

Esse trabalho só foi possível pelo apoio de muitas pessoas, em especial a Kelly e Sofia Araujo, que diariamente ouviram, apoiaram e acreditaram que as fotografias podiam ser documentos, e que vêm me ensinado a ouvir, esperar, manter a calma e ser companheiro e pai.

Ao Prof. Dr. Mauricio Cardoso que desde o início acreditou que fotografia, história e revolução produziam uma boa mistura, e soube cobrar e criticar aquilo que escrevia.

Aos amigos Zé Luís Cabaço e Rita Chaves que desde sempre se interessaram pelo trabalho, e dispuseram jantares, conversas e um escritório ao lado de casa para que eu trabalhasse, escrevesse e tomasse muitos cafés.

À Wanda D'Elia e Mariana Freitas que sempre me apoiaram, desde pequeno como mãe e irmã incríveis que são.

Ao Durval Ferreira, pai que sempre desejou muito que tudo desse certo.

Aos tantos amigos historiadores que sempre estiveram perto, perguntando, sugerindo e querendo saber sobre as tais fotografias. Em especial ao José Carlos Villardaga, João Paulo Pimenta, Marco Cabral e Andrés Reyes, e a Andréa Sleiman, Rosana Gonçalves, Stella Maris Scatena e Renata Del Monaco.

Aos companheiros educadores com quem dividi longos planejamentos, seminários, aulas e reuniões pedagógicas no Colégio Equipe.

Aos Profs. Dr. Francisco Alambert e Dr. Miguel Palmeira pelas preciosas considerações na banca de qualificação.

À Irène Attinger responsável técnica pela biblioteca Roméo Martinez na *Maison Européenne de la Photographie*, em Paris, que permitiu o acesso e a fotocópia integral do livro *Death in the making* sem o qual essa dissertação não seria possível.

Ao Programa de Pós-Graduação em História Social da USP e à CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela bolsa de mestrado concedida.

Capa sabia que não é possível fotografar a guerra, porque ela é em grande medida uma emoção. Mas ele fotografou essa emoção. (...) Sua câmera captava e fazia perdurar a emoção. *John Steinbeck*

Something of her [Taro] will live on: along the memory of her bravery will be her photographs, witness to this bravery and to a truly great talent. *Ce soir, July, 28, 1937.*

RESUMO

FREITAS, Mauricio. **A fotografia de guerra como documento: Robert Capa e Gerda Taro na Guerra Civil Espanhola (1936-1939)**. Dissertação (Mestrado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. 226p.

A Guerra Civil Espanhola (1936-1939) foi o primeiro conflito do século XX sistematicamente fotografado, essas imagens produzidas por diversos fotógrafos foram divulgadas através de revistas ilustradas. Essa pesquisa teve como objetivo analisar a fotografia como documento a partir das imagens de Robert Capa e Gerda Taro durante o conflito espanhol e publicadas nas revistas ilustradas *Vu*, *Life* e *Picture Post* e no livro *Death in the making*, buscando trabalhar as imagens pelos seus aspectos formais, comparando as formas de veiculação e produção de narrativas nas revistas ilustradas produzidas pelos editores e pelos fotógrafos no livro. Por fim, essa comparação busca refletir sobre as fotografias como formas de expressar a experiência da guerra e sobre que tipo de narrativa elas produzem.

Palavras-chave: Guerra Civil Espanhola (1936-1939); Revistas ilustradas; Fotografia de guerra; Robert Capa; Gerda Taro.

ABSTRACT

FREITAS, Mauricio. **The war photography as a document: Robert Capa and Gerda Taro in the Spanish Civil War (1936-1939)**. Dissertação (Mestrado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. 226 p.

The Spanish Civil War (1936-1939) was the first conflict of the twentieth century systematically photographed, these images produced by several photographers were disseminated through illustrated magazines. This research aimed to analyze photography as a document starting for the images produced by Robert Capa and Gerda Taro during the Spanish conflict and published in the illustrated magazines *Vu*, *Life* and *Picture Post* and in the book *Death in the making*, seeking to work the images by their formal aspects. And comparing their ways to convey and produce of narratives in the illustrated magazines produced by publishers or photographers in the book. Finally, this comparison seeks to reflect on the photographs as ways of expressing the experience of war and on what kind of narrative they produce.

Key-words: Spanish Civil War (1936-1939); War photography; Illustrated magazines; Robert Capa; Gerda Taro.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I – DO FRAGMENTO À NARRATIVA.....	25
1. O FOTOJORNALISMO DE GUERRA NA DÉCADA DE 1930.....	25
1.1 A INOVAÇÃO TÉCNICA.....	35
1.2 TIPO DE DIFUSÃO DAS IMAGENS	37
1.3 A HUMANIZAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO.....	39
2. DO SURGIMENTO DA FOTOGRAFIA À FOTOGRAFIA DE GUERRA.....	43
3.1 ORIGENS DO FOTOJORNALISMO DE GUERRA DA DÉCADA DE 1930.....	54
3.2 UMA SÍNTESE DAS CARACTERÍSTICAS: NARRATIVA SOBRE A GUERRA.....	61
CAPÍTULO II – DA NARRATIVA DO CLIQUE À EDIÇÃO DA REVISTA.....	69
1. AS REVISTAS <i>VU</i>, <i>PICTURE POST</i> E <i>LIFE</i> E SEUS EDITORES.....	69
1.2 A GUERRA CIVIL ESPANHOLA NAS REVISTAS ILUSTRADAS	77
2.1 DO FRONT À REDAÇÃO	81
2.2. AS REPORTAGENS E SUAS NARRATIVAS EDITORIAIS.....	87
2.2.1 <i>VU</i> MAGAZINE.....	87
2.2.2 <i>LIFE</i>	98
2.2.3 <i>PICTURE POST</i>	102

<u>CAPÍTULO III – DEATH IN THE MAKING, UMA EXPERIÊNCIA NARRATIVA</u>	<u>121</u>
<u>1.1 O LIVRO DEATH IN THE MAKING</u>	<u>121</u>
<u>1.2 A ORGANIZAÇÃO DO LIVRO, EM PALAVRAS E IMAGENS</u>	<u>135</u>
<u>1.2.1 START.....</u>	<u>136</u>
<u>1.2.2 THE WAR OF THE MAN ON THE STREET.....</u>	<u>144</u>
<u>1.2.3 AN ARMY IS BORN</u>	<u>147</u>
<u>1.2.4 “TOMORROW WE TAKE MADRID” – FRANCO.....</u>	<u>149</u>
<u>1.2.5 BUT TOMORROW: NO PASSARAN</u>	<u>152</u>
<u>1.2.6 SPAIN’S WEALTH.....</u>	<u>155</u>
<u>1.2.7 ON THE ROAD TO MÁLAGA</u>	<u>156</u>
<u>1.2.8 FRONT IN ANDALUSIA.....</u>	<u>157</u>
<u>1.2.9 SAFEGUARDING OF THE ART TREASURES.....</u>	<u>158</u>
<u>1.2.10 CATHOLICS OF BILBAO.....</u>	<u>159</u>
<u>1.2.11. BILBAO: DEATH IN THE MAKING.....</u>	<u>162</u>
<u>1.2.12. WOMEN IN THE WAR</u>	<u>163</u>
<u>1.2.13. SPANISH SHIP POTENKIN.....</u>	<u>166</u>
<u>1.2.14 NEW ARMY ON THE WAY</u>	<u>167</u>
<u>2. AS LINHAS NARRATIVAS DAS FOTOGRAFIAS DE CAPA E TARO</u>	<u>172</u>
<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</u>	<u>175</u>
<u>DEATH IN THE MAKING, UMA NARRATIVA SOBRE A MORTE, A GUERRA E A ESPERANÇA.....</u>	<u>175</u>

FONTES E BIBLIOGRAFIA.....	181
-----------------------------------	------------

ANEXOS	189
---------------------	------------

INTRODUÇÃO

A produção fotográfica realizada na Europa e nos Estados Unidos durante as décadas de 1920 e 1930 inaugurou um período denominado *fotografia moderna*, por alguns historiadores dessa técnica.¹ Esse momento tem consequências diretas com o aumento da veiculação de imagens fotográficas em revistas ilustradas, e, portanto, da utilização da fotografia na construção das notícias jornalísticas.

Nesse período, formaram-se alguns fotógrafos, hoje consagrados pelo fotojornalismo, como Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David Seymour e George Rodger, cujos trabalhos foram publicados em diversas revistas no início da década de 1930. A fotografia, nas revistas ilustradas, passou a integrar a notícia e assumiu um importante papel de prova para essas reportagens.

Essas imagens que começaram a ser difundidas nas revistas ilustradas abordaram diversas temáticas. Em fins da década de 1920, elas integravam um conjunto de temas denominados como *fait divers* e apresentavam-se para a imprensa como uma prova do registro escrito. Os temas abordavam desde o cotidiano do ciclo burgueses parisienses até o trabalho nas fábricas ou a pobreza do oeste americano. E sua principal inovação estava na substituição sistemática dos desenhos e ilustrações que figuraram nas revistas até o início do século XX, devido à popularização da técnica de impressão de imagens fotográficas.

Esse processo que teve início na Alemanha e na França levou a um significativo aumento das tiragens das revistas ilustradas com fotografia, chegando a cerca de 500 mil exemplares semanais na década de 1930.²

Durante essa mudança, o conjunto de imagens sobre as guerras teve importância particular, uma vez que levou a um público amplo as notícias e

¹ O conceito de fotografia moderna aplica-se a diferentes movimentos fotográficos que surgem no início do século XX, mas que respondem às novas condições da vida urbana e industrializada na Europa e nos EUA. Abrangendo desde a fotografia direta norte-americana à fotografia de caráter humanista francesa. Sendo assim, a partir da reflexão de alguns teóricos, esse trabalho entende como fotografia moderna aquela que é capaz de problematizar as limitações da fotografia enquanto linguagem, que tem como referência as vanguardas fotográficas do início do século passado, e é resultado de uma defesa do caráter autoral das imagens, bem como de sua qualidade técnica. Sobre o tema cf. ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. Trad. Constança Egrejas. São Paulo: Editora SENAC, 2009; MORA, Gilles. Modernism and photography In: **Photospeak. A Guide to the Ideas, Movements and Techniques of Photography, 1939 to the Present**. London: Aberville Press, 1998 e NEWHALL, Beaumont. **The history of Photography**. New York: The Museum of Modern Art, 1982.

² FREUND, Gisèle. **Photographie et Société**. Paris: Éditions du Seuil, 2000, pp. 119.

acontecimentos que só eram compartilhados pelos soldados. Entre esses conflitos, a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) teve grande destaque devido à dimensão de sua cobertura, sendo amplamente registrada por três fotógrafos, e à sua simbologia no plano internacional. Não por acaso, essa foi a guerra com o maior número de voluntários internacionais, que, dispostos a lutar contra o avanço do fascismo na Europa, deslocaram-se para a Espanha e integraram diversas Brigadas Internacionais ao lado dos combatentes republicanos.

Essa dissertação analisou as fotografias de Robert Capa e Gerda Taro produzidas sobre a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e publicadas em dois meios editoriais distintos: nas revistas ilustradas em que as fotos de Capa e Taro foram veiculadas - *Vu* (23 de setembro de 1936), *Life* (12 de julho de 1937) e *Picture Post* (3 de dezembro de 1938, 25 de outubro de 1938, 4 de fevereiro de 1939 e 15 de abril de 1939) - e no livro *Death in the making*, editado por Capa em 1938, publicado pela Covivi/Friede Publishers em Nova Iorque.³

A escolha dessa documentação dá-se por quatro motivos principais: a importância da fotografia como documento para o estudo da história, na esteira das reflexões apresentadas pelos *Annales*, na década de 1970; a importância da produção de Robert Capa e Gerda Taro para a representação da guerra durante o século XX, ressaltando o momento de gestação dessa estética fotográfica ainda na década de 1930; a possibilidade de opor duas formas de veiculação das imagens: as revistas ilustradas e o livro de curadoria dos autores; e, por fim, a compreensão de que esse período consolida um modelo fotográfico de representação da guerra que é apresentado pela primeira vez de forma conjunta.

O interesse específico pelo campo da fotografia e pela percepção do uso das imagens como documentos históricos são tema de um longo debate no campo da história que defende a ampliação da categoria de fonte. Em meio a transformação historiográfica proposta pela escola dos *Annales*, no que concerne a uma nova proposta metodológica para o estudo dessa disciplina, Marc Bloch

³ A circunscrição do trabalho a essa documentação está diretamente relacionada à impossibilidade de acessá-la no Brasil e na América Latina, uma vez que essas revistas e esse livro não se encontram disponíveis em arquivos ou bibliotecas públicas, tendo sido consultados e fotocopiados em viagem à cidade de Paris. As reportagens na Bibliothèque Nationale de France (BNF), e o livro *Death in the Making* na Bibliothèque Roméo Martinez da Maison Européenne de la Photographie.

defende que é na análise crítica das suas fontes que o historiador constitui sua narrativa histórica, “ela [a história] deixou de se limitar a ponderar as afirmações explícitas dos documentos. Foi-lhe necessário também extorquir as informações que eles não tencionavam fornecer”.⁴ Percebe-se, à vista disso, que os documentos são a principal fonte para o trabalho do historiador, e os estudos que sucedem o pensamento de Bloch apresentam a necessidade de uma ampliação da noção de documento.

Dessa forma, associado ao conjunto de aproximações realizadas entre as diversas ciências humanas e a história, Braudel apresenta a necessidade de a história repensar suas fontes e aumentar o diálogo com as demais ciências sociais.⁵ A chamada “revolução documental” realizada nas décadas 1960 e 1970 buscou acrescentar às fontes escritas novos grupos de documentos capazes de servir como base para investigação da pesquisa histórica.

Nessa ampliação, o cinema e a fotografia receberam destaques especiais, o primeiro na coletânea *Faire de L’histoire*,⁶ de 1974, em que Marc Ferro apresenta o texto “O filme: uma contra-análise da sociedade?”⁷, já o segundo no livro *Photographie et Société*⁸ de Gisèle Freund, também de 1974. Inaugurando, assim, a utilização do cinema e da fotografia como objetos de pesquisa e documentos de análise na historiografia francesa moderna.

As imagens fixas já eram fonte de estudo de outras ciências humanas, como a sociologia, há algum tempo, mas só foram inseridas no campo da história com o livro de Freund, pois é a autora que inaugura a ideia da fotografia como documento social.⁹ A fotografia enquanto objeto de pesquisa para a disciplina histórica apresenta, então, uma de suas frentes de análise, que se relaciona com

⁴ BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2002, p. 95.

⁵ BRAUDEL, Fernand. História e Ciências Sociais: a longa duração In: NOVAIS, Fernando e FORASTIERI, Rogério (Orgs.) **Nova história em perspectiva**. Trad. Flávia Nascimento. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2011, pp. 87-121.

⁶ A coletânea *Faire de l’histoire*, publicada na França em 1974 em três volumes - nouveaux problèmes, nouvelles approches e nouveaux objets -, teve sua edição em língua portuguesa em 1976. LE GOFF, Jaques e NORA, Pierre. **História: Novos problemas**. Trad. Theo Santiago. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976.

⁷ FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: **Cinema e história**. Trad. Flávia Nascimento. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1992, pp. 79-115.

⁸ FREUND, *Op. cit.*, 2000.

⁹ Idem.

os conteúdos trabalhados nas imagens, e evidencia uma versão sobre determinado acontecimento.

Entretanto, assim como nos alerta Ferro em relação ao cinema,¹⁰ é preciso analisar, segundo Freund, o modo como essas imagens são construídas, demonstrando como seus aspectos formais (enquadramento, composição, foco) e suas características inerentes ao contexto histórico de produção (incluindo a inserção no movimento fotográfico do qual elas fazem parte) contribuem para a compreensão de como essa expressão artística corresponde à maneira de pensar e aos gostos de uma época, levando a uma espécie de radiografia que a imagem faz da sociedade.¹¹

Assim, o uso da fotografia como fonte para a história depende de uma análise que trabalhe nessas duas frentes, pois se preocupar apenas com os conteúdos que ela representa, e não com o seu modo de produção, parece reduzir a densidade desse documento.

A análise documental das fotografias produz, dessa forma, alguns problemas metodológicos. O principal deles é o da não utilização das imagens ou da fotografia como um apêndice ou ilustração do texto escrito. Para tanto, toda imagem fotográfica deve ser analisada através de uma metodologia que leve em consideração sua constituição histórica, no interior dos movimentos existentes na história da fotografia, e seus aspectos formais. Além disso, a ideia de que a fotografia se constitui como registro da realidade deve ser questionada, posto que essa linha interpretativa acaba por transformar a fonte numa prova do acontecimento e não num documento.¹²

Na análise dessas imagens, um dos principais desafios é questionar o estatuto adquirido pela fotografia no momento de sua emergência, na metade do

¹⁰ FERRO, *Op. cit.*, 1992, p. 88.

¹¹ FREUND, *Op. cit.*, 2000, p. 5.

¹² Em “Testemunha Ocular. História e Imagem”, Peter Burke apresenta a necessidade de se pensar as imagens não como meros apêndices do texto, que o ratificam como uma prova, mas de compreender que as imagens são testemunhos e que como todo testemunho dependem de quem o realiza. Dessa forma Burke aproxima-se da noção de documento/monumento proposta por Le Goff, já que esse autor defende a necessidade de se “considerar os documentos como monumentos. (...) tendo em conta o fato de que todo o documento é ao mesmo tempo verdadeiro e falso, trata-se de pôr à luz as condições de produção e de demonstrar em que medida o documento é instrumento de um poder”. Sobre o tema cf. BURKE, Peter. **Testemunha Ocular. História e Imagem**. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004 e LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento In: **História e Memória**. Trad. Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. Campinas: Editora Unicamp, 2003, pp. 525-541.

século XIX,¹³ de que as imagens produzidas pela câmera escura são a reprodução fiel da realidade. Nesse momento, diversas vertentes buscaram delimitar o lugar da fotografia em relação à Arte, separando-a desse campo e aproximando-a da técnica,

O surgimento do fotojornalismo, ainda no século XIX,¹⁴ criou novas questões para essa separação. A primeira delas diz respeito à utilização direta das imagens nos jornais, que teve início no século XIX, mas só foi difundida no início do século XX, através da impressão mecânica das imagens pelo processo de meio-tom¹⁵; a segunda é a da retomada do debate sobre o “estatuto de verdade” das imagens fotográficas.

Com o fotojornalismo, essas serão reafirmadas no seu estatuto de representação fiel da realidade. Segundo Dubois, é nesse momento que elas assumem um caráter de prova ou testemunho:

a fotografia seria o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho, (...) o próprio surgimento da imagem, opera na *ausência do sujeito*. Disso se deduziu que a foto não interpreta, não seleciona, não hierarquiza. Como máquina regida apenas pelas leis da ótica e da química, só pode retransmitir com precisão e exatidão o espetáculo da natureza.¹⁶

Esse processo de disseminação das imagens fotográficas no jornalismo tem início no século XIX, mas foi na década de 1930 que as revistas ilustradas com fotografias se popularizaram na Europa e nos Estados Unidos.

¹³ O advento da fotografia em 1826 tem como marco a imagem produzida por Nicéphore Niépce, em 1826, através da sensibilização de uma placa com betume da Judeia. Entretanto o desenvolvimento da técnica fotográfica depende também das pesquisas de Louis Daguerre, que em 1832 desenvolveu o processo associado à utilização do vapor de mercúrio. Vale ressaltar ainda que esses dois inventores trabalharam juntos entre 1829 e 1833, ano da morte de Niépce. Além disso, durante todo esse período, várias pesquisas foram realizadas de forma simultânea, na Inglaterra, por Talbot, e no Brasil, pelo franco-brasileiro Hércules Florence. As pesquisas de Florence inauguram o vocábulo fotografia antes de sua utilização na Europa. Sobre as experiências de Florence cf. KOSSOY, Boris. **Hercule Florence. A descoberta isolada da fotografia no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2006.

¹⁴ É difícil afirmar o momento exato do surgimento do fotojornalismo, principalmente porque esse depende de certos processos de reprodução gráfica que só se consolidariam no fim do século XIX, entretanto, a partir de meados da década de 1850, a fotografia foi utilizada para retratar acontecimentos. Em 1842, Carl Stelzner registrou um incêndio que destruiu um bairro de Hamburgo, na Alemanha. Sobre o tema cf. SOUSA, José Pedro, **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Argos Editora e Letras Contemporâneas, 2004.

¹⁵ Um dos principais desafios para a impressão de fotografias na imprensa era a impossibilidade de se reproduzir os cerca de 240 tons de cinza capturados pelas imagens fotográficas. Assim, foi preciso o uso de decodificadores que por área opunham pontos brancos e pretos para a sensação de cinza. Sobre o tema cf. GIDAL, Tim N. **Modern photojournalism: origin and evolution, 1910-1933**. New York: Collier Books, 1973.

¹⁶ DUBOIS, Phillipe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus Editora, 2011, p. 32.

Afirmando-se como representação do real, a fotografia rapidamente voltou-se para a temática da guerra, numa tentativa de trazer a experiência “real” da guerra para aqueles que não a vivenciaram. A guerra da Criméia (1853-1856) foi o primeiro conflito armado registrado em imagens e, depois dela, diversos outros conflitos tiveram cobertura fotográfica. Segundo Sousa, as guerras tornaram-se foco privilegiado do fotojornalismo, uma vez que esse se inseriu num movimento de expansão das potências industrializadas durante o século XIX e posteriormente às disputas da Iª e IIª Guerras Mundiais.¹⁷

O estatuto de verdade produzido pelas imagens fotográficas realizadas pelos fotojornalistas relaciona-se ainda com a proximidade destes fotógrafos com locais e acontecimentos que não são compartilhados por todos: a guerra, as grandes conquistas do homem, os demais países. E essa proximidade com tais assuntos só pode ser registrada por conta da reprodutibilidade técnica da fotografia, segundo Benjamin:

(...) [Com a] fotografia. Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral.¹⁸

A aceleração referida por Benjamin é possível, antes de tudo, pela nova ideia de realidade trazida pela técnica e expressa pela fotografia, sua reprodutibilidade, associada à palavra oral, situa-se na possibilidade de reproduzir ao infinito o que só ocorreu uma vez, repetindo de maneira mecânica o que nunca mais se repetirá existencialmente.

Esse processo possibilitou o que Benjamin definiu como a diminuição do espaço geográfico do mundo,¹⁹ já que, através da reprodução e da circulação das imagens, foi possível a disseminação de um registro visual a todas as pessoas do

¹⁷ SOUSA, *Op. cit.*, p.90.

¹⁸ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008, p. 167.

¹⁹ Além de Benjamin, Freund faz uma reflexão semelhante sobre o início da utilização das imagens pela imprensa. “L’introduction de la photo dans la presse est un phénomène d’une importance capitale. Elle change la vision des masses. Jusqu’alors, l’homme ordinaire ne pouvait visualiser que les événements qui se passent tout près lui, dans sa rue dans son village. Avec la photographie, une fenêtre s’ouvre sur le monde. Les visages des personnages publics, les événements qui ont lieu dans le pays même et en dehors des frontières deviennent familiers. Avec l’élargissement du voir, le monde se rétrécit.” FREUND, *Op. cit.*, p. 101.

planeta.²⁰ Na mesma direção, Jamenson apresenta que, em decorrência dessa quantidade de imagens reproduzíveis, não é mais necessário deslocar-se até um lugar para obter um registro visual ou, até mesmo, ter uma “experiência”. Jameson defende ainda que a reprodutibilidade técnica das imagens no interior do capitalismo contribuiu para o fato de haver uma espécie de inconsciente coletivo, em relação às experiências, expresso em imagens.²¹

O fotojornalismo teve, por conseguinte, um importante papel na disseminação de fotografias relacionadas à experiência da guerra, sendo as décadas de 1920 e 1930 um marco fundamental para a compreensão dessa ideia de experiência proporcionada pelas imagens.

Essas duas décadas diferenciam-se das anteriores, pois nelas houve um aprimoramento técnico²² que permitiu o monitoramento da guerra com maior proximidade. Segundo Sontag,

A monitoração fotográfica da guerra como conhecemos teve de esperar [...] até ocorrer o drástico aprimoramento do equipamento profissional: câmeras leves, como a Leica, com filmes de 35 milímetros que podiam bater 36 fotos antes de recarregar a máquina fotográfica.²³

Além dessa evolução das tecnologias, as décadas de 20 e 30 foram marcadas por uma reflexão sobre o fazer fotográfico encabeçada por Henri Cartier-Bresson e Robert Capa, tendo em vista que esses autores passaram a se preocupar com a maneira como as imagens por eles produzidas deveriam ser veiculadas, já que acreditavam que, ao realizar uma fotografia, interpretavam a realidade e não representavam o real.

Como supracitado, o fotojornalismo de guerra foi amplamente divulgado na década de 1930 com a cobertura da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), e teve como principais representantes Robert Capa, Gerda Taro e David “Chim” Seymour. Esse acontecimento teve importância singular na história da fotografia, uma vez que catalisa dois processos que contribuem para seu desenvolvimento,

²⁰ BENJAMIN, A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica In: *Op. cit.*, pp. 169-170.

²¹ JAMENSON, Frederic. A lógica cultural do capitalismo tardio In: **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Trad. Maria Elisa Cevalso. São Paulo: Editora Ática, 2002, pp. 31-32.

²² No período entreguerras, surgem na Europa, além de câmeras portáteis – como a Leica, a Ermanx e a Lunar em 1924; a Rolleiflex (conhecida pelo uso de filmes 120mm); e a Contax 1932 -, as lentes luminosas e os filmes de rolo e de alta sensibilidade, como o Afga ASA 100 em 1936. Sobre o tema cf. NEWHALL, Beaumont. **The history of Photography**. New York: The Museum of Modern Art, 1982, e LEMAGNY, Jean-Claude e ROUILLE, Andre. **Histoire de la Photographie**. Paris: Larousse, 1998.

²³ SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 22.

ambos associados às mudanças técnicas já referidas acima. O primeiro relaciona-se à disseminação da reprodução das imagens nas revistas e jornais e o segundo a um período de mudanças dos aparelhos fotográficos e filmes, que aumentaram a sensibilidade das câmeras e diminuíram a limitação para a captura das imagens.

As imagens produzidas por Capa e Taro são bastante significativas para compreensão da Guerra Civil Espanhola. As fotografias de ambos apresentam, tanto do ponto de vista técnico quanto do ponto de vista dos conteúdos, a consolidação de muitas correntes fotográficas que tinham sido apresentadas de maneira difusa até a década de 1930, e inauguram um modelo de representação estética da guerra que viria a ser repetido por muitos anos.

O modelo consolidado por Capa e Taro parece apresentar uma possibilidade de compreensão que ultrapassa o aprimoramento técnico e estético da fotografia, possibilitando uma ação política desses fotógrafos. Além da possibilidade de se captar imagens em movimento e em situações mais adversas - graças à nova portabilidade das câmeras, às lentes luminosas e aos filmes de alta sensibilidade - e da incorporação dos modelos estéticos trabalhados pelo construtivismo Russo e pela *Nova objetividade* alemã, havia também uma possibilidade de intervenção no mundo.

A representação da guerra foi nesse momento estruturada, segundo Sontag, como uma proximidade muito maior da ação; longe das imagens que apresentavam as consequências da guerra - como no caso da Guerra da Criméia -, na Guerra Civil Espanhola foi possível acompanhar o movimento dos soldados.²⁴ Para Lewisnky, esse modelo de representação viria a ser inaugurado e repetido nas guerras seguintes, como o foi na IIª Guerra Mundial.²⁵

De todo modo, esse modelo, que segundo Sontag e Lewinsky foi inaugurado na Guerra Civil Espanhola, tem algumas características específicas, que foram percebidas a partir de análise da documentação analisada nessa dissertação, e divide-se em quatro pontos principais: a inovação técnica da década de 1920; o tipo de difusão das imagens, visto que, com a publicação das imagens fotográficas nas revistas ilustradas, elas passam a ser amplamente difundidas; a humanização da representação, através da existência do conceito

²⁴ SONTAG, *Op. cit.*, 2011, pp. 18-22.

²⁵ LEWINSKI, Jorge. **The Camera at War: a history of war photography from 1848 to the present day**. London: Octopus Books, 1986, pp. 68-72.

de guerra total; e a elaboração de uma narrativa sobre a guerra, tanto através de imagens únicas como através de conjuntos de imagens.

Para compreender esse modelo, é preciso apresentar o processo que leva à consolidação de Robert Capa e Gerda Taro como fotógrafos importantes durante década de 1930.

I. As revistas ilustradas e a formação de Robert Capa e Gerda Taro

O início do trabalho de Robert Capa com a fotografia coincide com o momento de efervescência cultural da República de Weimar (1919-1933).

A Alemanha, no período posterior à 1ª Guerra Mundial, passou por uma mudança política radical que fundou a República de Weimar. Muito debilitada por conta dos tratados punitivos, abriu-se para a entrada de imigrantes que, em busca de empregos e qualificação, passaram a viver nesse país.

Em meio a esse movimento, diversos centros de referência em educação e produção cultural formaram-se na Alemanha, podemos citar, por exemplo, a *Bauhaus* formada por Gropius com participação do húngaro Moholy-Nagy.

Foi então que André Friedman, um judeu de ascendência húngara, chegou à Alemanha em busca de trabalho e conseguiu um emprego como assistente de edição na *Dephot* (*Deutsche Photodienst*), uma agência fotográfica responsável por abastecer os jornais e revistas ilustradas alemãs.

A atuação da *Dephot*, ao produzir um grande número de fotografias, possibilitou a substituição das ilustrações por fotografias, teve bastante importância no processo de reformulação das revistas ilustradas existentes desde o início do século XIX; além de ter possibilitado a concentração de muitos fotógrafos num só lugar.

O novo assistente de direção dessa agência, André, teve um papel de pouco destaque até o momento em que, por causa da falta de um fotógrafo para a cobertura de um congresso em que Trotsky iria participar, realizou suas primeiras fotos. Com pouca experiência até o momento, André entrou para o mundo da fotografia, embora não tivesse nos anos iniciais o reconhecimento que obteria nos anos seguintes, ao optar pelo novo nome: Robert Capa.

Em função da ascensão nazista na Alemanha, ocorreu um colapso desse novo fotojornalismo alemão, e muitos editores e fotógrafos fugiram para outros

países europeus, caso de André Friedman, então com 17 anos, Kurt Hutton, Stefan Lorrant e Kurt Korff.²⁶

Segundo o historiador de fotojornalismo José Pedro de Sousa, a partir desse movimento de fuga, diversas revistas foram fundadas inspiradas na experiência alemã, exemplos de sucesso foram a *Picture Post* - fundada em 1938 por Kurt Hutton junto com o ex-editor húngaro da *Münchener Illustrierte Presse*, Stefan Lorant -, a *Life* - fundada em 1936 com o conselho editorial de Kurt Korff, antigo editor da *Berliner Illustrierte Zeitung*²⁷ - e a francesa *Vu* - fundada em 1928 pelo francês Lucien Vogel, que, além de seguir a tendência alemã, acrescentou em sua proposta editorial escritores de renome.

A importância dessas revistas deu-se pela circulação das mesmas e pela defesa do uso das fotografias. Segundo Sousa, as revistas *Vu*, *Picture Post* e *Life* juntas faziam circular no mínimo cerca de 900 mil exemplares por número, ainda na década de 1930; tendo em vista ainda as significativas exceções, como no fim do ano de 1936, em que apenas a *Life* chegou a distribuir mais de 1 milhão de cópias num único exemplar semanal.²⁸

É, pois, nesse momento que a fotografia se firmou no interior do jornalismo, popularizando o termo fotojornalismo. Diversos fotógrafos começaram a ter destaque, Robert Capa, Gerda Taro, Henri Cartier-Bresson, George Rodger e David Seymour são bons exemplos para o contexto europeu, assim como Walker Evans, Dorothea Lange e Gordon Parks nos EUA.

Na Europa, a atuação de Capa e Cartier-Bresson tem importância redobrada, principalmente em relação à defesa de uma forma específica de circulação das fotografias nessas revistas ilustradas. O *copyright* surge como uma possibilidade de diminuir a utilização de imagens para qualquer fim sem a prévia autorização do fotógrafo.²⁹

A trajetória de Capa ajuda-nos a compreender sua inserção nesse movimento e nessa rede de circulação das imagens nas revistas ilustradas.

²⁶ Sobre o tema cf. FREUND, *Op. cit.*, pp. 108–109 e 112–115 e SOUSA, *Op. cit.*, pp. 75-78.

²⁷ SOUSA, *Op. cit.*, pp. 79-82.

²⁸ SOUSA, *Op. cit.*, pp. 95

²⁹ A preocupação com o *copyright* tornou-se algo tão importante, que muitas das imagens de Cartier-Bresson viriam acompanhadas da inscrição: “This photography can be reproduced only by full respect of the letter or spirit of its caption”. Sobre o tema cf. CHÉROUX, Clément. **Henri Cartier-Bresson**. London: Thames and Hudson, 2008.

Robert Capa - ou André Friedman - nasceu em Budapeste, em 1913, filho de judeus não praticantes muito pobres, André deixou Budapeste no início dos anos 1930 para chegar a uma Alemanha de grande efervescência cultural, onde trabalhou como assistente de laboratório e edição na *Dephot*, até o momento em que teve sua primeira oportunidade como fotógrafo. Com a ascensão do nazismo, André deixou a Alemanha e vagou pela Europa, tendo voltado à Hungria até refugiar-se em Paris.³⁰

Assim como Capa, Gerda Taro - ou Gerda Pohorylles - também chegou à Paris na década de 1930. Nascida em 1910 e filha de judeus alemães de origem polonesa, Gerda mudou-se de Stuttgart para Leipzig aos dezenove anos, onde estudou na escola de comércio e aproximou-se de algumas organizações comunistas contrárias à ascensão nazista. Após ser presa numa manifestação antinazista em 1933, Gerda fugiu para Paris, onde conheceu Robert Capa.

Foi na capital francesa que André encontrou Gerda e eles se transformaram em Gerda Taro e Robert Capa. Com dificuldades de inserção no mercado do fotojornalismo, André e sua companheira Gerda inventaram um personagem: o fotógrafo norte-americano chamado Robert Capa, que, por conta de sua qualidade e suposto prestígio, adentraria no mundo do fotojornalismo francês para tornar-se um dos principais fotógrafos de sua geração.

A associação Capa-Taro apresentava-se da seguinte forma, Gerda, que trocou seu nome para Gerda Taro em homenagem ao artista plástico japonês Taro Okamoto, realizava os contatos da companhia de Robert Capa, André Friedman seria o laboratorista de Capa, o afamado fotógrafo americano.³¹ A escolha dos nomes de Capa e Taro remontava à sonoridade de Hollywood, o que auxiliaria na divulgação da fama do fotógrafo; a semelhança entre Capa e Capra, nome do famoso diretor Frank Capra, não foi, portanto, coincidência.³²

³⁰ Sobre o tema cf. KERSHAW, Alex. **Sangue e champagne. A vida de Robert Capa**. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Editora Record, 2013; WHELAN, Richard. **Robert Capa a biography**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1994 e LEBRUN, Bernard e LEFEBVRE, Michel. **Robert Capa. Traces d'une légende**. Paris: Éditions de La Martinière, 2011.

³¹ KERSHAW, *Op. cit.*, pp. 45-48.

³² IKERSHAW, *Op. cit.*, pp. 45-48, WHELAN, *Op. cit.*, pp. 75-76 e LEBRUN e LEFEBVRE, *Op. cit.*, pp. 71-72.

Capa ensinou Gerda a fotografar ainda em 1934, por conseguinte, muitas de suas imagens do início de carreira são de autoria de Taro. Juntos, viveram em Paris e constituíram as bases de suas carreiras como fotógrafos.

Gerda Taro é hoje considerada a primeira fotojornalista mulher. Com uma carreira bastante breve, seu principal trabalho foi a cobertura da Guerra Civil Espanhola, morrendo em 1937 em decorrência de um acidente no momento de retirada das tropas republicanas na Batalha de Brunete. Sua notoriedade como fotojornalista, no entanto, só foi afirmada em 2007, quando um conjunto de negativos sobre a guerra, tido como perdido desde 1945, foi encontrado na cidade do México. Com produções de Capa, Taro e Chim, essa caixa passou a ser conhecida com *A valise mexicana*. Desde então, sua obra vem sendo mais estudada.³³

Robert Capa trabalhou para diversas revistas ilustradas e ganhou fama internacional graças à sua cobertura sobre a Guerra Civil Espanhola. A partir desse acontecimento, fundou com Cartier-Bresson e Rodger a agência *Magnum*, e continuou a cruzar o mundo, cobrindo diversos conflitos armados, dentre eles a IIª Guerra Mundial, a formação do Estado de Israel e a Guerra da Indochina, quando faleceu após pisar numa mina terrestre em 1954.³⁴

De importância ímpar para a história da fotografia e do fotojornalismo, as imagens de Capa e Taro sintetizam muitos dos aspectos da relação existente entre o fotojornalismo e as noções de *instante decisivo*³⁵ e *Concerned Photography*.³⁶

Com tão vasta carreira no caso de Capa e breve no caso de Taro, muitas imagens podem ser classificadas como expressão dessa relação, mas a produção realizada no momento em que cobriam o conflito que ficou conhecido como Guerra Civil Espanhola (1936-1939) tem grande importância, principalmente em

³³ RAGOYSKA, Jane. **Gerda Taro: Inventing Robert Capa**. London: Randon House UK, 2013.

³⁴ Cf. KERSHAW, *Op. cit.*, WHELAN, *Op. cit.*, LACOUTURE, Jean. Rumo à foto-história. Trad. Irene Ernest Dias In: **Robert Capa**. São Paulo: Cosac Naify – Photo Poche, 2013 e SHILINGLAW, Susan. Pós-fácio In: **Um diário russo**. Trad. Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

³⁵ O conceito de instante decisivo foi cunhado por Henri Cartier-Bresson para definir o que seria a fotografia moderna. Sobre o tema cf. CARTIER-BRESSON, Henri. O instante decisivo In: **O imaginário segundo a natureza**. Trad. Renato Aguiar. São Paulo: Editorial Gustavo Gilli, 2004.

³⁶ O termo *Concerned photographer*, cunhado por Cornell Capa, irmão de Robert Capa, defende uma fotografia que mantenha um compromisso moral e ético com o mundo. Sobre o tema cf. CAPA, Cornell. **The concerned photographer. The photographs of Werner Bischof, Robert Capa, David Seymour, Andre Kertész, Leonard Freed, Dan Weiner**. New York: Grossman Publishers, 1968.

relação à afirmação de que Capa e Taro aproximavam-se dos seus temas a tal ponto que poderiam trazer para aqueles que viam as imagens a própria experiência da guerra.

Sobre esse aspecto de seu trabalho, em uma entrevista de rádio intitulada “Bob Capa Tells of Photographic Experiences Abroad”³⁷ do ano de 1947, Capa afirma “If your pictures aren’t good enough, you’re not close enough”, sugerindo que não só a proximidade física com o objeto retratado possibilita uma boa fotografia, como também é importante a empatia e o envolvimento com o que se está fotografando, já que a tradução do vocábulo “close” expressa, além de proximidade física, empatia, adesão e comprometimento.³⁸

Esse movimento de articulação entre o *instante decisivo*, a *concerned photography* e a proximidade com o tema é a base para a compreensão do que estava em jogo no modelo apresentado por Capa e Taro. O que possibilita uma análise da documentação que parte de quatro pontos: a inovação técnica da década de 1920; o tipo de difusão das imagens, uma vez que, com a publicação das imagens fotográficas nas revistas ilustradas, elas passam a ser amplamente difundidas; a humanização da representação através da existência do conceito de guerra total; e a elaboração de uma narrativa sobre a guerra, tanto através de imagens únicas como através de conjuntos de imagens.

A análise dos aspectos citados acima possibilitou verificar uma das hipóteses dessa dissertação, que procura perceber se esse modelo de fotojornalismo foi inventado nesse momento, como afirmam Sontag, Sousa, Frizot e Rouillé, ou se foi resultado da consolidação de experiências que já vinham sendo apresentadas ao longo dos anos anteriores.

Além desses aspectos, as imagens de Capa e Taro sobre a Guerra Civil Espanhola têm grande repercussão na defesa da fotografia como instrumento de transformação do real, reinterpretando-o e, dessa forma, contribuindo para que a arte e a política possam ser apresentadas de maneira conjunta. Essas imagens publicadas no momento da guerra afirmam posições políticas de fotógrafos que

³⁷ A entrevista encontra-se disponível no site do International Center of Photography: <http://www.icp.org/robert-capa-100>

³⁸ Sob essa perspectiva, é possível retomar o conceito de Concerned photographer para pensar a importância do engajamento do fotógrafo ao realizar uma imagem.

também devem ser vistos como intelectuais, na medida em que interferem na esfera pública por conta da publicização das suas imagens.

Segundo Said, o papel público do intelectual é o que o define como tal, “o papel do intelectual, de modo geral, é elucidar a disputa, desafiar e derrotar tanto o silêncio imposto quanto o silêncio conformado do poder visível, em todo lugar e momento que seja possível”.³⁹

Capa e Taro, ao publicizarem o problema da guerra e apresentarem o avanço das forças franquistas, acabam por elucidar uma disputa que se encontrava em curso, e em grande medida tornam-se responsáveis pela sua intensa internacionalização. Segundo Preston, a guerra civil espanhola opôs num mesmo espaço uma disputa que representava não só o avanço do franquismo na Espanha, mas o avanço do fascismo em toda a Europa.⁴⁰

As fotografias de Capa e Taro sobre a Guerra Civil Espanhola, se trabalhadas como documentos históricos, possibilitam a reconstrução de certos aspectos desse conflito, permitindo a compreensão de que elas não apenas inauguram um modelo de representação, como consolidam um modelo que já vinha sendo trabalhado separadamente.

II. A fotografia como documento social e síntese do real

A principal temática de trabalho de Capa e Taro é a guerra, o que retoma a perspectiva de uma representação da “experiência” do soldado. Se associarmos essa questão à defesa de que as imagens precisam ser veiculadas através da supervisão do fotógrafo, encontra-se expressa a ideia de que a fotografia não é o espelho do real, mas que ela transforma o real.⁴¹ E o fotógrafo, de maneira consciente, produziria uma imagem que interpreta o real.

É, pois, possível associar a imagem fotográfica à noção de documento cunhada por Jacques Le Goff, para quem:

Hoje o *método* seguido pelos historiadores sofreu uma mudança. Já não se trata de fazer uma relação de monumentos (suportes da memória coletiva), mas sim de considerar os documentos como monumentos. (...) tendo em conta o fato de que todo o documento é ao mesmo tempo

³⁹ SAID, Edward W. **Cultura e política**. Trad. Luiz Bernardo Pericás. São Paulo: Editora Boitempo, 2003, pp. 35.

⁴⁰ PRESTON, Paul. **A guerra civil de Espanha**. Trad. António Belo. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 15.

⁴¹ Diversos autores defendem a consolidação da fotografia como transformação do real, dentre eles, as pesquisas de Freund, Dubois, Sontag e Benjamin, são importantes balizadores para tais análises.

verdadeiro e falso, trata-se de pôr à luz as condições de produção e de demonstrar em que medida o documento é instrumento de um poder.⁴²

Freund defende a tese de que a fotografia é um documento social, já que “Chaque moment de l’histoire voit naître des modes d’expression artistique particuliers, correspondant au caractère politique, aux manières de penser et aux goûts de l’époque”.⁴³ A partir de sua análise, é possível entender a fotografia como um documento para análise dos processos históricos, demonstrando os motivos que levam a autora a defender a fotografia como uma forma de arte apta a exprimir os desejos de um grupo social.⁴⁴

Sendo assim, a ideia da fotografia como transformação do real, defendida por Dubois, pode ser retomada na sua relação com a história. Dubois defende que numa imagem o fotógrafo seleciona, hierarquiza e interpreta o real, por isso o transforma.⁴⁵

A compreensão da fotografia como síntese do real a transforma numa fecunda fonte documental para análises históricas. Apesar das importantes ressalvas de alguns teóricos, de que “em si, a fotografia não é um documento (aliás, como qualquer outra imagem), mas está provida de valor documental, variável segundo as circunstâncias”.⁴⁶

Freund sugere ainda que:

En étudiant quelques aspects de l’histoire de la photographie, nous essayons de mettre en lumière l’histoire de la société contemporaine, afin de démontrer, par un exemple concret, les relations qui rendent les expressions artistiques et la société dépendent l’une de l’autre, et comment les techniques de l’image photographie ont transformée notre vision du monde.⁴⁷

Da mesma maneira como a fotografia transforma nossa visão de mundo quando representa um contexto revolucionário, ela também permite diversas possibilidades de análise histórica, segundo Michel Löwy, “a fotografia não substitui a historiografia, mas capta o que nenhum texto pode captar, o espírito

⁴² LE GOFF, *Op. cit.*, p. 525.

⁴³ FREUND, *Op. cit.*, p. 5.

⁴⁴ *Ibid*, p. 6.

⁴⁵ DUBOIS, *Op. cit.*, p. 45.

⁴⁶ ROUILLÉ, *Op. cit.*, p. 19.

⁴⁷ FREUND, *Op. cit.*, p. 7.

único e singular de cada revolução”⁴⁸, carregando, assim, uma grande carga utópica. Ver as imagens de uma revolução permite, antes de tudo, que o espectador veja um passado existente da mesma forma que vê um futuro possível.⁴⁹

A pujança dessa documentação necessita, portanto, de uma metodologia de análise visando a possibilitar um trabalho que considere a história da fotografia e suas características técnicas, mas sem preterir os conteúdos históricos que as imagens fotográficas são capazes de elencar. Sob essa perspectiva, procura-se reunir e organizar informações sobre algumas questões que permeiam essa discussão.

A presente dissertação tem como objetivo principal analisar como as imagens de Robert Capa e Gerda Taro sobre a Guerra Civil Espanhola contribuíram para a elaboração de uma concepção estético-histórica do fotojornalismo de guerra. Para esse fim, busca-se compreender quais são os aspectos inovadores da obra desses autores no campo da fotografia, investindo principalmente no modo como alguns aspectos formais das imagens fotográficas apresentam-se nas fotografias por eles produzidas.

A principal hipótese de trabalho dessa dissertação é apresentar como Capa e Taro parecem ter o papel de consolidar processos que já estavam em andamento ao longo do século XIX e início do XX, e não inauguraram uma estética, a despeito da interpretação corrente entre os historiadores da fotografia de que os dois teriam inaugurado uma estética da guerra que seria seguida por muitos outros fotógrafos ao longo do século XX⁵⁰.

A possibilidade de consolidação dessa perspectiva encontra-se ligada ao fato de ter sido a Guerra Civil Espanhola a inauguração da chamada *guerra total*. Para tanto, é necessário comparar as maneiras de veiculação dessas imagens.

⁴⁸ LÖWY, Michael. A revolução fotografada In: **Revoluções**. Trad. Yuri Martins Fontes. São Paulo: Editorial Boitempo, 2009, p. 13.

⁴⁹ Ibid, p. 19.

⁵⁰ Os principais defensores dessa perspectiva são Susan Sontag em seu livro *Diante da dor dos outros*, em que imputa as inovações técnicas do fim da década de 1920 a um determinado grupo de fotógrafos; entre eles, Capa - um grande marco de gestação da estética fotográfica moderna -, Frizot - ao delimitar o início da fotografia moderna como a década de 30 - e mesmo Freund - ao apresentar esse período como o grande espaço de consolidação do fotojornalismo, o que caracterizaria a fotografia moderna. Sobre o tema cf. SONTAG, *Op. cit.*, 2011, FRIZOT, Michel. **Nouvelle histoire de la photographie**. Paris: Adam Biro-Bordas, 1994, e FREUND, *Op. cit.*

Em primeiro lugar, consideram-se as imagens veiculadas por revistas ilustradas e que são assinadas exclusivamente por Capa: i) as apresentadas nos números de 23 de setembro de 1936 da francesa *VU*, numa reportagem intitulada “La guerre civile en Espagne”, de página dupla composta por sete imagens, dentre elas a famosa fotografia do miliciano sendo abatido em Cerro Muriano e cinco imagens de refugiados saindo das zonas conquistadas pelas forças fascistas da Falange; ii) as de 12 de julho de 1937 na americana *LIFE*, em que reaparece a imagem do miliciano abatido em Cerro Muriano, além de mais seis páginas com 23 fotografias em reportagem intitulada “Death in Spain”; iii) além das imagens reproduzidas em diversas reportagens da *Picture Post*, como em 3 de dezembro de 1938, na reportagem “This is war”, com onze páginas contendo mais de vinte fotografias sobre a célebre batalha do rio Segre, Capa é identificado como o maior fotógrafo de guerra do mundo; nas publicadas na reportagem de quatro páginas intitulada “International Brigade Dismiss!” em 25 de outubro de 1938, com treze fotografias sobre os brigadistas internacionais; nas da reportagem “Tragedy of Spain”, publicada em 4 de fevereiro de 1939, contendo oito páginas com dezessete fotografias sobre os milicianos que fugiram do avanço franquista; e das presentes na reportagem de oito páginas intitulada “The forgotten army”, 15 de abril de 1939, com vinte e quatro fotografias,.

A segunda maneira de veiculação a ser considerada é o livro *Death in the making*, publicado em 1938 numa tiragem de 3000 exemplares pela editora Covivi/Friede Publishers de Nova Iorque, assinado por Robert Capa e Gerda Taro. O livro com 96 páginas e cerca de 150 fotografias apresenta uma narrativa sobre a Guerra Civil Espanhola, e tem grande importância para o presente trabalho, pois, diferentemente das reportagens nas revistas ilustradas, foi inteiramente organizado por Capa, uma vez que Taro faleceu um ano antes da publicação do livro, o que permite uma aproximação com o modo como Capa pretendeu construir uma narrativa específica sobre o conflito.

Esse livro recebeu grande aceitação da mídia especializada, particularmente nos grupos favoráveis à causa republicana. O prefácio escrito por Jay Allen, que havia acabado de regressar do front espanhol - onde atuara como correspondente de alguns jornais norte-americanos-, rendeu elogios ao livro e contribuiu para seu processo de acolhimento entre a esquerda norte-americana.

Somado ao prefácio de Allen, a atuação de André Kertész, nome importante do fotojornalismo húngaro, como editor aumentou a recepção positiva pelo público, embora o livro não tenha sido reeditado.

A chave para a análise das imagens de Capa e Taro encontra-se amparada nos conceitos de *Instante decisivo* e *Concerned Photography*, e pretende contrapor a ideia de os dois terem inventado uma estética da guerra nesse conflito à perspectiva de Sontag, de que esse viria a tornar-se um modelo hegemônico que espetaculariza a guerra, diminuindo sua força política.⁵¹

O conceito de *instante decisivo* proposto por Cartier-Bresson em 1952, no livro *Images à la sauvette*, contribui para a compreensão do modo como as imagens de Capa e Taro são compostas. Segundo esse autor “Uma fotografia é (...) 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 esse fato.”⁵² Dessa forma, as imagens fotográficas funcionam como uma espécie de síntese do espaço-tempo, na medida em que esse instante seja capaz de apresentar todos os aspectos do fato narrado na imagem.

Esses aspectos da síntese do acontecimento têm importância para a consolidação da fotografia moderna, já que, na defesa do aspecto documental, esses fotojornalistas evitaram manipular a realidade, como aponta Cartier-Bresson:

Nossa tarefa consiste em observar a realidade com a ajuda deste bloco de esboços que é a nossa máquina fotográfica, e fixá-la, mas sem manipulá-la nem durante a tomada, nem no laboratório através de pequenas manobras. Todos esses truques são visíveis para quem tem olho.⁵³

Ele refere-se a manipulação e edição das imagens e ao papel do fotojornalista em mostrar fielmente a realidade. Entretanto, essa visão deve ser tencionada pela possibilidade dessas imagens de transformar o real, uma vez que o próprio autor sinaliza: “A fotografia é (...) o reconhecimento na realidade de um

⁵¹ Sontag, aproximando-se das análises de Benjamin apresentadas em “A obra de arte no período de sua reprodutibilidade técnica”, apresenta em seu livro *Diante da dor dos outros*, a tese de que as imagens da guerra, quando amplamente divulgadas, acabam não mais por possibilitar uma visão crítica desses acontecimentos, mas uma espécie de anestesia e indiferença aos horrores que ela apresenta.

⁵² CARTIER-BRESSON, Henri. O instante decisivo In: **O imaginário segundo a natureza**. Trad. Renato Aguiar. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004, p. 29.

⁵³ Ibid, p. 19.

ritmo de superfícies, de linhas ou de valores; o olho recorta o objeto e o aparelho só tem de fazer seu trabalho: imprimir a decisão do olho na película”⁵⁴.

Cartier-Bresson defende ainda que a melhor maneira de se expressar fotograficamente é através da reportagem,

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 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 fotografia é o único que fixa um momento preciso. Nós jogamos com coisas que desaparecem, e quando desaparecem, é impossível refazê-las viver.⁵⁵

A ideia expressa pelo tênis sugere que o fotógrafo, assim como um jogador desse esporte, deve intuir o lance seguinte, onde a bola irá cair, qual o desenrolar da cena que ele vê, e, assim como o jogador, precisa se antecipar, fazer o clique, acionar o disparador frações de segundos antes do momento exato. O *instante decisivo* é, portanto, o instante certo, o momento preciso em que todos os objetos e personagens se apresentam no espaço correto, permitindo que se sintetize o todo numa única fração de segundo.

As imagens de Capa e Taro aproximam-se desse conceito por diversos motivos, o primeiro deles dá-se pela possibilidade de criação de uma atmosfera da guerra. Se tomarmos, por exemplo, a imagem do soldado abatido na Espanha, de Robert Capa, ela apresenta uma ação, pois, o miliciano avança para o campo de batalha, e, simultaneamente, revela um acontecimento, a morte anunciada do miliciano; ambos são sintetizados na imagem, dois pontos diferentes desse mesmo acontecimento.

Em relação às reportagens, a utilização de um conjunto de imagens é fundamental para a consolidação da narrativa da guerra. Com Capa e Taro pela primeira vez é feita uma cobertura que apresenta a guerra em sua totalidade e não mais restrita aos seus preparativos ou às suas consequências. No momento de surgimento da *guerra total*, começa a aparecer também uma *cobertura total*.

O segundo conceito que contribui para a defesa da fotografia moderna como transformadora do real é o de *Concerned photographer*. Em 1968, Cornell

⁵⁴ Ibid, p. 24.

⁵⁵ Ibid, pp. 17 – 19.

Capa, importante fotojornalista húngaro radicado nos Estados Unidos, irmão de Robert Capa e integrante da *Magnum*, elabora uma mostra fotográfica em homenagem às trágicas mortes de David Seymour, executado no Egito em 1956, e Robert Capa. Cornell intitulou a mostra de *Concerned Photography*, essa deu origem a um livro e, posteriormente, ao nome de uma fundação.⁵⁶

Em uma das dedicatórias do livro, Cornell define o conceito de *Concerned Photography*, “*To photography which demands personal commitment and concern for mankind*”,⁵⁷ o que sugere um grupo de fotógrafos que, ao realizarem suas fotografias, mantivessem uma espécie de compromisso ético em relação ao mundo que retratavam. Cornell Capa defende, portanto, a existência de um fotojornalista engajado com aquilo que fotografa – não por acaso, os principais nomes no acervo do ICP (International Center of Photography) são os de Robert Capa, David Seymour e Werner Bischof, todos eles mortos durante o exercício da profissão. Cornell Capa definiria ainda a *Concerned Photography* como uma continuação do legado de Lewis Hine,⁵⁸ que via na fotografia uma possibilidade de denúncia, de crítica das mazelas da sociedade, com poder de modificar essa realidade.

Trabalhando a partir desses dois conceitos e aplicando-os às imagens de Capa e Taro, três questões parecem importantes para se compreender os caminhos que levam à elaboração desse modelo fotográfico em relação à guerra. I. A junção da humanização à representação, uma vez que os personagens retratados não se restringem mais aos soldados regulares e às tropas, mas apresentam-se numa cobertura total, na qual as cidades, os preparativos para a guerra, o front e as consequências são representadas. II. O avanço técnico nesse momento inaugurado. III. A inserção de uma narrativa sobre o acontecimento demarcado nas mudanças apresentadas por Capa e Taro. Nesse sentido, a natureza da Guerra Civil Espanhola como uma guerra total tem grande

⁵⁶ O livro 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; e a fundação ficou conhecida como Fund for Concerned Photography, sendo renomeado em 1974, para International Center of Photography, [www. Icp.org](http://www.icp.org)

⁵⁷ CAPA, Cornell, *Op. cit.*s/p.

⁵⁸ Lewis Hine foi um fotógrafo e sociólogo norte-americano, que no início do século XX foi contratado pelo comitê de inspeção do trabalho infantil, e produziu diversas imagens que junto com seus estudos contribuíram para a criação de diversas leis trabalhistas.

importância, sendo a primeira vez na história em que alvos civis serão atacados premeditadamente.⁵⁹

Na perspectiva da *cobertura total*, algo que se apresenta de maneira sistemática nas imagens é a relação, associada ao instante decisivo, entre ação e consequência. O paradigma apresenta, dessa forma, não mais o momento anterior ao combate, ou o efeito inerente à batalha, mas um espaço intermediário que anuncia o segundo e carrega consigo o primeiro.

Uma vez que uma década antes as imagens de Capa e Taro dificilmente chegariam a um público tão abrangente como no período das revistas ilustradas, é importante, portanto, refletir sobre a mudança radical no tipo de difusão dessas imagens para compreendermos os motivos que fizeram dessas imagens modelos de fotografia de guerra.

Em grande medida, essas etapas encontram-se divididas em função dos três capítulos que compõem essa dissertação, mas antes de apresentar essa estrutura, convém apresentar as correntes metodológicas que compõem o trabalho de análise formal das fotografias.

O ponto de partida para a análise das imagens fotográficas selecionadas é o trabalho de Walter Benjamin, que ainda no início da década de 1930, publicou dois relevantes ensaios sobre a fotografia.

O primeiro deles, intitulado *Pequena história da fotografia*, inaugura um conceito que será retomando posteriormente. O autor apresenta ao público a ideia de *inconsciente óptico* ao defender que a fotografia é capaz de apresentar o que o olho não consegue ver sozinho:

a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo.⁶⁰

Benjamin defende a ideia de que há na fotografia um espaço de produção de representações sobre a política.

⁵⁹ PRESTON, *Op. cit.* p. 18.

⁶⁰ BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia* In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008, p. 167

No segundo, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, o autor apresenta a necessidade de politização da arte em oposição a estetização da política, relacionando essa estetização, presente no fascismo, com a reprodutibilidade das imagens e a possibilidade de perda da experiência do real em detrimento da reinvenção do passado de maneira mitológica através das imagens.⁶¹

Na esteira das análises de Benjamin, outra referência utilizada é a de Susan Sontag, que nos livros *Sobre fotografia* e *Diante da dor dos outros* tece considerações sobre o modo como as imagens fotográficas contribuíram para a consolidação de uma nova maneira de conceber a sociedade. Sontag apresenta em *O heroísmo da visão* a tese de que a “fotografia é vista habitualmente como um instrumento para conhecer as coisas”,⁶² possibilitando, portanto, uma análise sobre como o registro de guerra constituiu-se como uma importante categoria de análise para o modo como a experiência deve ser contada.

Em *Diante da dor dos outros*, a autora apresenta a necessidade de que toda reflexão sobre as imagens da guerra deve, antes de mais nada, apresentar sua aproximação com a história “esquivar-se de um engajamento com a Espanha como um país que tem história. É descartar a política.”⁶³ Há a necessidade de historicizar as fotografias e afirmar de que maneira a ideologia encontra-se expressa nessas imagens.

Nessa mesma corrente de pensamento, o historiador da arte Georges Didi-Huberman no ensaio intitulado *Imagens apesar de tudo*, apresenta as dificuldades de se trabalhar com as imagens como documentação, mas defende seu uso a partir de uma elaboração metodológica que busca encontrar nas fotografias minúsculas amostras da realidade.

Desse modo, elas teriam a capacidade de transformar um acontecimento numa complexa montagem de tempos.⁶⁴ Ele defende que o trabalho com as imagens deve aproximar-se de uma *arqueologia*, permitindo um olhar para as

⁶¹ BENJAMIN, A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica In: *Op. cit.*, p. 174-175 e 194-195.

⁶² SONTAG, Susan. O heroísmo da visão In: **Sobre fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 109.

⁶³ SONTAG, *Op. cit.*, 2011, p. 14

⁶⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012, p.49 e DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quand les images prennent position. L’œil de l’histoire, 1**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011.

imagens que remontasse seus aspectos formais e as diversas camadas com as quais elas foram construídas, como explicitou Benjamin:

A imagem autêntica do passado aparece somente num clarão. Imagem que não surge senão para se eclipsar para sempre no instante seguinte. A verdade imóvel que mais não faz do que ficar à espera do investigador não corresponde de modo nenhum a esse conceito de verdade em matéria de história. (...) é uma outra imagem única, insubstituível, do passado aquela que se dissipa com cada presente que não soube reconhecer-se visado por ela.⁶⁵

Essa dissertação procurou elucidar como se opera esse eclipse nas imagens produzidas por Robert Capa e Gerda Taro no período da Guerra Civil Espanhola (divulgadas nas fontes citadas anteriormente)

Em relação aos aspectos formais, a recente publicação do livro *Medo, reverência e terror*, de Carlo Ginzburg, serve como exemplo metodológico para a análise de imagens no âmbito da história. Ginzburg, partindo das ponderações de Warburg⁶⁶, analisa alguns aspectos formais sobre a relação entre as imagens e outras referências visuais na história da arte.⁶⁷

Por fim, no campo específico da fotografia, o trabalho do fotógrafo e antropólogo Milton Guran sobre as imagens veiculadas no Brasil durante a década de 1980 apresenta um estudo de caso com interessantes sugestões para a compreensão da análise formal das imagens.⁶⁸

A partir de tais perspectivas metodológicas, essa pesquisa estrutura-se da seguinte forma:

O primeiro capítulo parte da análise de quatro imagens de Robert Capa e Gerda Taro, intentando apresentar as principais características dessas imagens a partir de três temas de análise que se consolidam na década de 1930: a inovação técnica, o tipo de difusão das imagens e a perspectiva da humanização das imagens. Para isso, num segundo momento do capítulo, procura-se apresentar como o fotojornalismo de guerra consolidou-se até a década de 1930, para depois confrontar as características das imagens de Capa e Taro como já existentes em

⁶⁵ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história In: *Op. cit.*, p. 224.

⁶⁶ Warburg também é apresentado como fonte de uma importante corrente metodológica para o trabalho de Didi-Huberman.

⁶⁷ No livro de Ginzburg, os ensaios intitulados “*Seu país precisa de você*”: *Um estudo de caso de iconografia política e A espada e a lâmpada: Uma leitura de Guernica* tiveram especial importância para a compreensão da análise formal das imagens. GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência, terror**. Trad. Julio Castañón Guimarães, Joana Angélica d’Ávila Melo, Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

⁶⁸ GURAN, Milton. **Linguagem fotográfica e informação**. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 2002.

imagens do fim do século XIX, embora não apresentassem naquele momento uma narrativa da guerra sob a perspectiva de uma *guerra total*.

O segundo capítulo busca apresentar os três temas de análise nas reportagens fotográficas das revistas *Vu*, *Life* e *Picture Post*, não obstante as imagens de Capa não apresentem uma linha narrativa específica, uma vez que não são organizadas pelo fotógrafo.

O terceiro capítulo versa especificamente sobre o livro *Death in the making*, buscando demonstrar como cada uma das categorias temático-narrativas expressas no capítulo I apresentam-se no livro, e como elas são articuladas através das escolhas editoriais de Capa. Apresentando o fotógrafo como narrador consciente do momento por ele representado e explicitando um importante contraste com as imagens publicadas nas reportagens das revistas ilustradas.

Por fim, a conclusão busca comparar as formas de veiculação das imagens no livro e nas reportagens fotográficas, bem como apresentar os principais elementos das análises formais de cada imagem, refletindo sobre como se consolida uma estética fotografia anunciada anteriormente. Bem como apresentar por fim, como o conceito de narrativa pode ser interpretado através das imagens de Capa e Taro.

CAPÍTULO I – DO FRAGMENTO À NARRATIVA

1. O FOTOJORNALISMO DE GUERRA NA DÉCADA DE 1930

Convencionou-se afirmar que a primeira guerra a ser fotografada foi a da Criméia (1853-1856) pelo inglês Roger Fenton, no entanto, Jorge Lewinski defende que, antes de Fenton, já existiam outros fotógrafos empenhados em representar as guerras.⁶⁹ Ainda assim, o fotógrafo inglês destaca-se pelo volume extenso de sua produção, com cerca de 360 negativos de colódio húmido enquanto cobria as batalhas, entre março e junho de 1855.

Se Fenton inaugura um campo específico da fotografia, a bibliografia sobre a história fotográfica apresenta outro marco importante: o momento de invenção de uma estética moderna da guerra durante o período da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), em que os fotógrafos Robert Capa, Gerda Taro e David “Chim” Seymour produziram mais de 4500 negativos.

O surgimento da fotografia de guerra, em 1853, e a invenção de uma estética moderna da guerra, em 1936-1939, são marcos que nos ajudam a balizar esse capítulo. Não podemos, contudo, tomá-los como ponto de partida e chegada de uma reflexão que parta da cronologia. Parece-nos mais importante olhar para as mudanças que se operam no fim da década de 1930 a partir das imagens de Capa e Taro, procurando compreender como essas imagens se relacionam com as imagens produzidas anteriormente.

Em relação a esse movimento, a primeira parte desse capítulo é composta pela análise de algumas fotografias que são fonte documental dessa dissertação. Nesse processo, buscou-se descrever os conteúdos e a forma técnica como elas foram apresentadas, versando principalmente sobre o tipo de enquadramento, o ponto de foco, a profundidade de campo e a disposição das personagens ou construção da imagem. Optou-se pela análise de quatro imagens emblemáticas

⁶⁹ LEWINSKI, Jorge. **The Camera at War: a history of war photography from 1848 to the present day**. New York: Simon and Schuster, 1978, pp. 37. Os principais autores que defendem o pioneirismo de Fenton são SONTAG. **Diante da dor dos outros**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011; SOUSA, José Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Argos Editora e Letras Contemporâneas, 2004; FRIZOT, Michel. **Nouvelle histoire de la photographie**. Paris: Adam Biro-Bordas, 1994; e FREUND, Gisèle. **Photographie et Société**. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

para a explicitação de alguns conceitos fotográficos que serão desenvolvidos posteriormente.

Nesse primeiro movimento, será realizado um trabalho de apresentação das principais características das imagens analisadas e um aprofundamento de suas temáticas.

O segundo explora a consolidação do fotojornalismo de guerra durante o século XIX, na tentativa de apresentar o modo como ele encontra-se ligado a um desenvolvimento das técnicas de reprodução e captura das imagens e à própria natureza das guerras desse período.

O terceiro e último apresenta como as imagens de Capa e Taro estão ligadas a algumas produções anteriores à década de 1930, estando a possibilidade de análise ligada à perspectiva de criação de uma narrativa total da Guerra Civil Espanhola.

Imagem 1.1⁷⁰

⁷⁰ A imagem está presente nas páginas iniciais do livro *Death in the Making*, sem nenhum tipo de legenda, embora figure nos arquivos digitais da Agência Magnum com a seguinte legenda: Robert Capa. SPAIN. Near Huesca. August-September 1936. Republican militiaman on the Aragon Front.

A imagem acima, retirada do livro *Death in the making*, foi produzida por Robert Capa e apresenta a seguinte legenda: “Perto de Huesca, Espanha, Agosto-Setembro, 1936. Miliciano Republicano no Front de Aragão”. A imagem, em formato de retrato, faz referência aos antigos *Carte de Visite*⁷¹ dos principais comandantes militares. Ela apresenta um miliciano no *front* de Huesca, cidade da província de Aragão, fotografado ao ar livre. O uso do ângulo de 45 graus remonta às imagens do século XIX, apresentando a personagem de maneira firme e sem direcionar seu olhar para a câmera, o que demonstra certa altivez, uma vez que o retratado não se preocupa com aquele que o fotografa. No século XIX, essa angulação contribuía para um não espelhamento da imagem no globo ocular, uma vez que, com o olhar voltado diretamente para a câmera, o movimento de abertura e fechamento dos cílios marca a imagem, devido ao extenso tempo de exposição.

Ainda que o ângulo do olhar sugira altivez, o sombreamento da região dos olhos diminui a insinuação de superioridade e exhibe um homem sujeito a falhas, o que é coadunado pelas marcas faciais duras, associadas à simplicidade da personagem, provavelmente de origem popular. Por outro lado, a câmera em *contra-plongée* monumentaliza a imagem do miliciano, tornando-o maior.

O *Carte de Visite* militar do século XIX buscava apresentar a figura do militar de alta patente como uma figura altiva, determinada e que fosse objeto de orgulho e admiração de seus subordinados, já que o objetivo era ressaltar a patente do militar. Esse tipo de representação investia no militar profissional que, disposto ao sacrifício, apresentava sua responsabilidade nacional de lutar pela pátria. Sua realização servia, portanto, a dois propósitos: o primeiro associado à divulgação da distinção social consolidada pelo exército, e o segundo à publicização desse lugar social. Tal qual acontecia no caso dos *Carte de Visite*

⁷¹ O *carte de visite* foi uma das mais importantes formas da fotografia nas primeiras décadas de seu surgimento, as famílias burguesas, em oposição aos retratos pictóricos da nobreza, escolheram a fotografia para apresentar sua distinção social, assim diversos estúdios foram abertos para a realização de retratos para *carte de visite*, Félix Nadar e Étienne Carjat são os principais representantes de tal técnica durante esse período. Sobre o tema cf. LEMAGNY, Jean-Claude e ROUILLE, André. **Histoire de la Photographie**. Paris: Larousse, 1998, NEWHALL, Beaumont. **The history of Photography**. New York: The Museum of Modern Art, 1982, FRIZOT, Michel. **Nouvelle histoire de la photographie**. Paris: Adam Biro-Bordas, 1994. e AMAR, Pierre-Jean. **História de fotografia**. Trad. Victor Silva. Lisboa: Edições 70, s/d, pp. 45-54

que representavam a burguesia e eram entregues como lembrança àqueles que visitavam as famílias, ou eram enviados pelos militares que estavam no front de batalha.

Em oposição a esse modelo, o miliciano retratado por Capa não possui patente militar e nem mesmo um uniforme, mas é monumentalizado da mesma maneira. Do ponto de vista técnico, o sombreamento da região ocular do miliciano explicita a realização da fotografia ao ar livre, já que o excesso de luminosidade contribui para a disparidade entre pontos com muita e com pouca luz na imagem. Por fim, a abertura pequena do diafragma permite uma grande profundidade de campo, fazendo com que todo o personagem possua foco.

A monumentalização da personagem, na interpretação de Capa, demonstra que esse possui o mesmo destaque de um militar de alta patente, no entanto é um homem que não utiliza uma farda, está com a camisa parcialmente aberta, tem o rosto queimado pelo sol e usa barba, reunindo as características de um trabalhador com as marcas de uma vida simples no campo, um homem comum.

Capa expõe, dessa forma, o caráter humano da guerra, num homem falível como todos os outros e que, mesmo sendo civil, foi ao front de batalha. Afirmando essa possibilidade por conta de um ideal, que o aproxima de homens comuns de outros países, apresenta o conflito espanhol na sua perspectiva internacionalista.

Imagem 1.2⁷²

A segunda fotografia (imagem 1.2), também de autoria de Capa e retirada do livro *Death in the making*, possui a seguinte legenda: “Santa Eulália, Espanha, 1936. Soldados republicanos durante um ataque”. Por apresentar uma ação direta da guerra, duas questões técnicas chamam a atenção:

A primeira é a utilização de uma velocidade baixa de abertura do obturador, fazendo com que os soldados retratados apareçam desfocados. Essa escolha aumenta a dramaticidade da imagem ao sugerir um movimento contínuo; inserido no deslocamento dos soldados, o espectador parece avançar de maneira conjunta às tropas e acaba por precisar se proteger, assim como as personagens.

A segunda questão consiste no fato de que o enquadramento lateral e a não visualização das feições dos soldados contribuem para que o espectador tenha dificuldade para compreender os reais perigos da guerra. Esse aspecto, somado ao plano fechado nos combatentes, faz com que não seja possível saber o que os espera na lateral esquerda da imagem.

⁷² A imagem está presente nas páginas iniciais do livro *Death in the Making* sem nenhum tipo de legenda, no entanto figura nos arquivos digitais da Agência Magnum com a seguinte legenda: Robert Capa. SPAIN. Santa Eulalia. 1936. Republican soldiers during an attack.

Esses dois procedimentos técnicos permitem uma imersão extremamente radical nos conteúdos da imagem, pois inserem o espectador no movimento de deslocamento dos soldados, elevando a tensão criada pelo desconhecimento do que os espera, ao mesmo tempo que sugere uma velocidade nesse movimento. O primeiro procedimento apresenta uma proposta de dramatização da ação, ao passo que o segundo cria uma expectativa em relação à consequência dessa ação. Permitindo uma heroicização da imagem que captura a rapidez da tropa, possivelmente, em direção ao front inimigo.

A possibilidade de criação desse recurso que articula drama e heroicização depende de filmes de sensibilização muito rápida e de câmeras de fácil manuseio, já que tanto as personagens quanto o fotógrafo estavam em movimento no momento do clique.

Ainda em relação ao enquadramento, a personagem mais à direita sugere que esse é um momento de perigo, ela encontra-se abaixada em avanço quase receoso. Chama a atenção o fato desse miliciano ser o único que usa uma boina militar, os demais estão de capacete ou de boinas civis. Tal particularidade contribui para a presunção de ser esse o exército republicano com integrantes civis e sem grande hierarquia militar, o que é reiterado pelo uso de uniformes e boinas militares.

O tempo de exposição mais alto, por sua vez, dificulta a compreensão dos limites geográficos da imagem, uma vez que se percebe a mudança de topografia da direita para a esquerda, mas não é possível precisar essa mudança. Ademais, há certo embaçamento da imagem não relacionado à abertura do diafragma, já que as linhas geográficas ao fundo não estão fora de foco, apesar de tremidas por conta de um tempo de exposição mais longo.

Esses aspectos contribuem, portanto, para a dramaticidade da imagem, já que a dificuldade em se estabelecer uma linha do horizonte clara ajuda a criação de uma atmosfera quase irreal, fazendo parecer que o soldado no canto esquerdo da fotografia corre sem apoiar os pés no chão.

Toda a atmosfera tensa criada pela imagem aproxima essa fotografia da construção de um *instante decisivo*, igualmente capaz de sintetizar uma ação e anunciar sua consequência.

Imagem 1.3⁷³

A terceira fotografia (imagem 1.3), também retirada do livro *Death in making*, foi realizada por Gerda Taro e tem como legenda: “Desfiladeiro de Navacerrada, Segóvia, Espanha, 1937. Dois soldados republicanos com um soldado na maca”. A imagem apresenta dois combatentes caminhando numa trilha e carregando um terceiro, ferido. Realizada ao ar livre, em movimento e com uma abertura maior do diafragma, a fotografia apresenta baixa profundidade de campo e foco no rosto daquele que está ferido. A proximidade com o acontecimento e a agilidade de produção contribuem para a afirmação de que a sensibilidade do filme e a velocidade do obturador são aspectos importantes para a construção da imagem.

Com um enquadramento dos personagens mais voltado para o canto direito, a escolha pelo corte do soldado que segura a parte de trás da maca aumenta a sensação de movimento, pois sugere que ele acaba de adentrar no quadro.

⁷³ A imagem está presente nas páginas iniciais do livro *Death in the Making* sem nenhum tipo de legenda, no entanto figura nos arquivos digitais da Agência Magnum com a seguinte legenda: Gerda Taro, Two Republican soldiers with a soldier on a stretcher, Navacerrada Pass, Segovia front, Spain, late May/early June 1937.

O combatente ferido no centro da imagem tem grande carga dramática, seu pescoço e seu braço para fora da maca fazem com que sua mão quase chegue a tocar o solo, contribuindo para a sensação de que ele se encontra gravemente ferido.⁷⁴

A fotografia, realizada muito próxima ao acontecimento, possibilita uma representação que reitera o discurso da falibilidade do soldado, graças ao seu efeito visual associado à compaixão estabelecida com o ferido. Esse homem comum aproxima-se do seu espectador na medida, o qual percebe que esse instante é consequência de outro anterior ao acontecimento, desmonumentalizando a guerra ao apresentá-la como um espaço de sofrimento.

Imagem 1.4⁷⁵

⁷⁴ Esse tipo de representação faz parte de uma iconografia bastante utilizada ao tratar da morte ou de ferimentos graves. O quadro da Morte de Marat, de Jacques-Louis David, é um bom exemplo do uso desse artifício; segundo Ginzburg, esse modelo de representação pode ser observado em diversos momentos da história da arte. Sobre essa reflexão conferir: GINZBURG, Carlo. David, Marat: Arte, política, religião In: **Medo, reverência, terror**. Trad. Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, pp. 35-38.

⁷⁵ A imagem não creditada a Capa, mas de sua autoria, encontra-se na reportagem “Tragedy in Spain” In. **Picture Post**, em 4 de fevereiro de 1939, consultada e fotografada na BNF.

A quarta imagem, diferentemente das demais, foi retirada da reportagem *Tragedy in Spain*, publicada na revista *Picture Post* em 4 de fevereiro de 1939. Realizada por Robert Capa, a foto era acompanhada da seguinte legenda: “Uma mãe e seus filhos fugindo a pé. Uma pequena garota carrega sua boneca, outra um cesto com alguns alimentos e um guarda-chuva. A mãe segura a mais nova no colo e carrega nas costas algo para beber quando as crianças ficarem com sede durante o caminho”. Na fotografia, uma mulher e três crianças aparecem caminhando numa estrada. Retratando um espaço amplo, a imagem apresenta, em primeiro plano, uma estrada em que do lado direito podemos ver uma figura feminina caminhando de costas para o observador, levando no colo uma criança pequena de aproximadamente um ano e meio e um cesto com algumas garrafas. Ela veste uma saia, uma blusa de manga comprida e um lenço na cabeça, e carrega a criança que tem seu rosto voltado para a câmera, por sobre os ombros da mãe, que mantém o passo na direção pela qual a estrada se encaminha.

Em segundo plano, há duas garotas. Uma delas, situada mais atrás do grupo e mais próxima do canto esquerdo da imagem, encara o fotógrafo, (assim como as outras duas que aparecem na imagem), porém mantém-se caminhando, ela veste um longo casaco e segura nas mãos um cesto e um guarda-chuva, tem o cabelo curto e pelo seu tamanho é a mais velha das três crianças. À sua frente, quase no centro da imagem, está a terceira menina, vestindo um grande casaco que lhe cobre parte das pernas e segurando nos braços uma boneca, cuja cabeça esconde parte de seu rosto e deixa à mostra apenas um de seus olhos. Em terceiro plano, vemos um terreno bastante pedregoso, que remete a uma região de planalto, o que condiz com a província de Zaragoza, onde foi produzida a fotografia.

A família carrega poucos objetos, sugerindo que sua saída tenha sido apressada ou que não possuía muitas posses. Uma simetria constrói-se entre a menina que carrega a boneca e a mãe que carrega o filho, para além de se encontrarem em pontos importantes do quadrante da imagem. No caso da menina, vemos que quem olha para o fotógrafo e, por conseguinte, para a parte de trás da estrada é a própria menina enquanto não podemos ver o rosto da boneca. O oposto se opera no caso mãe, à direita da imagem, que mantém o

passo e seu rosto na direção do traçado da estrada, enquanto a criança carregada tem seu olhar voltado para trás, encarando o fotógrafo.

O uso de uma abertura pequena do diafragma aumenta a profundidade de campo, permitindo diversos pontos de foco. O enquadramento, em formato de triângulo, contribui para a sensação de distanciamento das personagens, em especial as duas crianças. No entanto, o rosto de ambas voltados para a câmera as aproxima.

Duas leituras são então sugeridas, a primeira sendo a de que as crianças, ao olharem para a parte de trás da imagem, olham também para o passado, para o lugar de onde fogem por causa da guerra, seu local de origem. A segunda seria a de que a crueza da guerra, suas migrações e fugas forçadas são representadas pelo caminhar firme, numa estrada que leva a um lugar desconhecido.

Essa pequena amostra de análise do espectro documental trabalhado nessa dissertação permite tomarmos conhecimento de alguns padrões e categorias que essas imagens apresentam. Particularmente aquelas relacionadas às inovações técnicas da fotografia desse período, à representação humanizada da guerra e à apresentação de uma narrativa total do acontecimento.

Em grande medida, essas categorias buscam a compreensão da afirmação de que esse período apresenta uma grande inovação na fotografia de guerra, que acabou por se tornar uma estética e se consagrou ao longo dos anos subsequentes a esse conflito.

Assim, alguns aspectos ali ressaltados procuram apresentar padrões que levam à afirmação de que na Guerra Civil Espanhola surgiu uma forma de se fotografar a guerra que foi amplamente divulgada e se tornou um paradigma para o mundo da fotografia. Dessa forma, como visto em algumas das imagens, esse modelo está relacionado a três aspectos principais: i) a inovação técnica da década de 1920; ii) o tipo de difusão das imagens, uma vez que, com a publicação em revistas ilustradas, elas passam a ser amplamente difundidas; iii) a humanização da representação, através da existência do conceito de guerra total. A síntese desse aspectos seria a elaboração de uma narrativa sobre a guerra, tanto através de imagens únicas como através de conjuntos de imagens.

Estabelecidos esses três movimentos e a síntese, o objetivo desse capítulo é apresentar de maneira breve cada um deles, confrontando-os com o modo

como eles aparecem nas imagens de Capa e Taro acima analisadas. Posteriormente, espera-se demonstrar que alguns desses aspectos já tinham sido apresentados em fotografias de guerra anteriores à década de 1930 e relacioná-los com a possibilidade de uma síntese narrativa.

1.1 A INOVAÇÃO TÉCNICA

O primeiro aspecto, a inovação técnica, é a base para a afirmação de que as imagens produzidas na Guerra Civil Espanhola só poderiam ter sido realizadas naquele período. Tanto para Sontag, como para alguns historiadores da fotografia, como Newhal, Rouillé, Frizot e Lewinsky,⁷⁶ sem essas inovações, fotografias como essas seriam impossíveis, reiterando a tese de que a década de 1930 é a responsável pela inauguração de um modelo de fotojornalismo de guerra.

Segundo Sontag, a

monitoração fotográfica da guerra como conhecemos teve de esperar (...) até ocorrer o drástico aprimoramento do equipamento profissional: câmeras leves, como a Leica, com filmes de 35 milímetros que podiam bater 36 fotos antes de recarregar a máquina fotográfica.⁷⁷

O aprimoramento técnico a que ela se refere não se restringe apenas à Leica, mas a um conjunto de inovações que surgiram naquele momento.

No período entreguerras, surgiram na Europa câmeras portáteis – como a Leica, a Ermanx e a Lunar em 1924; a Rolleiflex (conhecida pelo uso de filmes 120mm) e a Contax em 1932; as lentes luminosas e os filmes de rolo e de alta sensibilidade como o Afga ASA 100 em 1936.⁷⁸

A portabilidade dessas câmeras, devido à leveza e à agilidade de disparo, permitiu aos fotógrafos grande mobilidade, podendo levá-las a muitos lugares e dispensando o uso de tripés.

As lentes luminosas possibilitaram um aumento da velocidade de captura das imagens, o que possibilitou o congelamento de ações. Elas também permitiram a resolução dos problemas associados às limitações de luz e

⁷⁶ Lewinsky em seu livro **The camera at war** é o único dos autores que trabalha exclusivamente com a temática da fotografia de guerra.

⁷⁷ SONTAG, *Op. cit.*, 2011, 22.I

⁷⁸ SOUSA, *Op. cit.*, p.83.

garantiram a realização de imagens de corpos em movimento, sejam aqueles retratados ou o próprio corpo do fotógrafo, que pôde, a partir de então, realizar o disparo enquanto se deslocava.

Os filmes de rolo, sejam eles de 35 milímetros ou de 120 milímetros (6x6), são extremamente leves e garantiram um número maior de fotografias realizadas a cada saída do fotógrafo a campo, dispensando o uso de grandes bolsas ou sacolas onde armazenavam-se as placas já sensibilizadas. Em decorrência disso, surgiu a produção de fotografias em sequência e aumentou-se a possibilidade de acompanhamento de uma ação, já que não era mais necessário trocar a placa fotossensível a cada fotografia.⁷⁹

Esse momento histórico foi significativo para o fotojornalismo, garantido uma mudança no modo como as imagens passaram a ser construídas. Nos anos de 1920 e 1930, para além dos aspectos técnicos, houve grande desenvolvimento da fotografia no campo das artes, como indicam Rouillé e Lemagny, graças a uma mudança radical no olhar artístico da fotografia, resultado das experiências do construtivismo russo com Rodchenko e El Lissitzky, e da Bauhaus na Alemanha, com Moholy-Nagy.⁸⁰

Nas imagens 1.2, 1.3 e 1.4 analisadas acima, o uso dos filmes de alta sensibilidade e as lentes luminosas foram bastante importantes. Particularmente na imagem 1.2, não haveria possibilidade de congelamento da imagem sem o uso desses materiais, uma vez que é perceptível, apesar de um certo embaçamento, as formas de cada um dos quatro soldados e a linha do horizonte.

As imagens 1.2 e 1.3 apresentam ainda a possibilidade de movimentação do fotógrafo no momento de realização do clique, isso torna-se perceptível pois as personagens encontram-se em foco, enquanto a paisagem está fora de foco, o que pressupõe que o fotógrafo estava na mesma velocidade das personagens fotografadas.

A imagem 1.1 relaciona-se ainda à influência da estética inaugurada pelo construtivismo russo. O ângulo oblíquo da fotografia, retirada de baixo para cima, aproxima-se bastante das experiências de Rodchenko em seus estudos das escadas e prédios, quando começou a explorar novas formas de representar a

⁷⁹ NEWHALL, *Op. cit.*, p. 219.

⁸⁰ LEMAGNY e ROUILLE, *Op. cit.*, p.166.

perspectiva e a profundidade, escolhendo ângulos pouco usuais a partir de pontos altos e baixos, que na Rússia ficara conhecidos como *ângulos de Ródchenko*⁸¹.

Afinal, em todas as imagens vale ressaltar o fato de elas terem como foco o olho do fotógrafo. Esse enquadramento aproxima-se particularmente da perspectiva da *Nova Visão*, defendida por Moholy-Nagy, e da *Straight photography* norte-americana, associada especialmente à figura de Paul Strand, que permite ao espectador observar a cena da altura de seus próprios olhos, uma vez que esses fotógrafos procuravam uma visão fotográfica associada à imagem vista pelo olho, na perspectiva de uma fotografia direta⁸².

1.2 TIPO DE DIFUSÃO DAS IMAGENS

A década de 1930 experimentou o aumento significativo da circulação das imagens fotográficas ao redor do mundo. A existência de jornais ilustrados por gravuras era particularmente grande nas últimas décadas do século XIX, foi necessário, todavia, um grande aprimoramento técnico para que as fotografias pudessem ser amplamente utilizadas em jornais e revistas ilustradas.

A primeira fotografia publicada em jornal foi em 1880, no *Daily Graphic* de Nova Iorque, embora esse processo tenha levado muitos anos para se popularizar, o que ocorreu apenas durante os anos 1920.⁸³

Segundo Sousa, o aumento do uso das imagens nos anos 1920/1930 encontra-se diretamente ligado à efervescência cultural da República de Weimar na Alemanha do pós Iª Guerra Mundial. Para ele, o momento de gestação das revistas fotográficas *Vu*, *Life*, *Picture Post* e *Regars* relaciona-se com a inovação dos jornais *Berliner Illustrierte* e a *Munchner Illustrierte Presse*, que substituíram sistematicamente as várias formas de ilustração pela fotografia.⁸⁴

Essas revistas tiveram o papel de inserir no campo do jornalismo a imagem fotográfica como base de uma notícia. Segundo Sousa, a

⁸¹ LAVRÉNTIEV, Aleksandr. Aleksandr Ródtchenko: começos da vanguarda fotográfica na Rússia In: **Aleksandr Ródtchenko: revolução na fotografia**. Trad. Bruno Gomide. São Paulo: Imprensa Oficial/IMS, 2011, p. 204.

⁸² AMAR, *Op. cit.*, pp. 90-94 e NEWHALL, *Op. cit.*, pp. 110-112.

⁸³ FREUND, *Op. cit.*, pp. 101.

⁸⁴ SOUSA, *Op. cit.*, pp. 72.

forma como se articulava o texto e a imagem nas revistas ilustradas alemãs da 'nova vaga' permite que se fale com propriedade em fotojornalismo. Já não é apenas a imagem isolada que interessa, mas sim o texto e todo o 'mosaico' fotográfico com que se tenta contar a 'estória', não raras vezes interpretando-se o acontecimento, assumindo-se um ponto de vista, esclarecendo-se ou clarificando-se, explorando-se a conotação, mesmo que não se desse conta disso. As fotos na imprensa, enquanto elementos de mediatização visual vão mudar.⁸⁵

A mudança a que se refere Sousa aconteceu não apenas na Alemanha, mas, com a ascensão do nazismo e a fuga de muitos editores para a França e para os Estados Unidos, esse projeto editorial fotográfico se expandiu muito rapidamente.

Freund sugere que esse processo de disseminação da fotografia na imprensa levou a um alargamento do olhar das massas, que passaram a ter uma janela para o mundo e a ver diminuídas as fronteiras e as distâncias do espaço geográfico.⁸⁶ A ampla circulação das revistas ilustradas parecia atuar sobre a sensibilidade visual dos leitores que se tornavam, pouco a pouco, cada vez mais ávidos por novas imagens. Havia uma relação direta entre a popularização das revistas e o uso recorrente de fotografias.

Em 1929, a *Vu* havia publicado, em apenas um ano, 3324 fotografias e sua tiragem semanal ultrapassava os 300 mil exemplares, como declarou com entusiasmo Lucien Vogel, seu editor⁸⁷.

A circulação dessas três revistas ocorreu, inicialmente, em esferas nacionais. *Picture Post*, *Life* e *Vu* tinham tiragens semanais e foram distribuídas na Inglaterra, nos Estados Unidos e na França, respectivamente, mas, devido a sua popularização, houve alguns intercâmbios entre esses países.

Por causa dessa circulação, pode-se considerar a *Vu*, na França, a *Picture Post*, na Inglaterra e *Life*, nos Estados Unidos da América, uma tríade de revistas ilustradas responsáveis pela disseminação do fotojornalismo. Segundo Sousa, elas juntas faziam circular, no mínimo, cerca de 900 mil exemplares por número ainda na década de 1930. Tendo em vista significativas exceções, como no fim do

⁸⁵ Ibid, pp. 72-73.

⁸⁶ FREUND, *Op. cit.*, pp. 102

⁸⁷ VOGEL apud LEDO ANDIÓN, *Op. cit.*, p. 51.

ano de 1936, em que a *Life* sozinha chegou a distribuir mais de 1 milhão de cópias num único exemplar semanal⁸⁸.

Assim, as imagens de Capa e Taro que circularam nessas revistas apresentavam algumas características específicas. Eram acompanhadas por pequenos textos, não assinados, sobre a temática da reportagem. Sua edição era realizada pelos editores do semanário, que nem sempre respeitavam os enquadramentos propostos pelos fotógrafos ou corroboravam com a proposta da reportagem.

Esse tipo de edição influencia os conteúdos apresentados pelas fotografias. Segundo Sontag, a mudança de uma simples legenda é capaz de alterar completamente a leitura das imagens⁸⁹. O interesse de análise dessas fontes incide justamente no processo que levou esse tipo de reportagem a se transformar num modelo de fotografia de guerra nascido do esforço de denúncia, de humanização e de explicitação das dimensões até então não visíveis da guerra, como o deslocamento dos civis, os soldados feridos, o perigo do front e o medo daqueles que ficam na retaguarda e nas cidades.

1.3 A HUMANIZAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO

O terceiro aspecto relaciona-se à humanização da representação da guerra e liga-se à história desses conflitos no século XIX. Se para Polany o século XIX caracterizou-se como o século da paz, Eric Hobsbawm apresenta o século XX como o das guerras. Porém é importante perceber que o século XIX só é considerado por Polany o século da paz no que tange as potências europeias, que só se enfrentariam diretamente na guerra da Criméia e na guerra Franco-Prussiana, uma vez que não foram poucos os conflitos associados à expansão Imperialista.

O século XX e principalmente a Guerra Civil Espanhola estariam diretamente associados ao conceito de *Guerra Total*⁹⁰. Segundo Hobsbawm, a

⁸⁸ SOUSA, *Op. cit.*, pp. 95

⁸⁹ SONTAG, *Op. cit.*, 2011, p. 14.

⁹⁰ Esse conceito é defendido por Hobsbawm em *A era dos extremos*, mas tem como procedência as escolas militares francesas e alemãs do início do século XX. Sobre o tema cf. HOBBSAWN, Eric. **A era dos extremos. O breve século XX, 1914-1991**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pp. 35-42, GUIOMAR, Jean-Yves. **L'Invention de la Guerre Totale XVIII- XX siècle**.

guerra total implica uma impossível dissociação entre política, economia e sociedade. Se as guerras anteriores à Iª Guerra Mundial eram travadas pelos exércitos regulares e tinham pouca ressonância no restante da sociedade, a partir do início do século XX elas se tornaram um traço constitutivo do cotidiano não só dos militares como também dos civis.⁹¹ O autor usa como exemplo explicativo desse processo os romances de Jane Austen que foram escritos em meio às Guerras Napoleônicas, mas não apresentam nenhum resquício desse conflito em suas páginas. O que seria impensável para um escritor do século XX.

A chamada *Guerra Total* inaugura, portanto, um tipo de conflito que extrapola o campo de batalha, imbricando na sociedade a contingência do conflito. A relação entre a produção de armamentos e a guerra torna-se cada vez mais intensa e importante para a vitória. É impressionante a importância dessa mudança para a população civil, o uso da tecnologia como arma de guerra levou a uma completa impessoalidade/invisibilidade dos alvos.

Segundo Hobsbawn, houve uma

estranha democratização da guerra. Os conflitos totais viraram 'guerras populares', tanto porque os civis e a vida civil se tornaram alvos estratégicos certos, e às vezes principais, quanto porque em guerras democráticas, como na política democrática, os adversários são naturalmente demonizados para fazê-los devidamente odiosos ou pelo menos desprezíveis.⁹²

Esse processo de demonização é alicerce da necessidade de que a guerra seja vencida até o último homem, levando a conflitos com níveis de mortalidade extremamente aumentados e que sacrificam não só os soldados, mas também os civis. Soma-se a esses aspectos uma nova impessoalidade da guerra, já que as novas tecnologias tornam as vítimas invisíveis, bastando apertar um botão, girar uma alavanca, ou lançar uma bomba para matar o inimigo. Os mortos tornam-se estatísticas, sob bombardeios aéreos acertam-se alvos, e não mais pessoas.

O conceito de *Guerra total* apresenta grande mudança para a compreensão da década de 1930, uma vez que, para além dos acontecimentos militares, a guerra passou também a apresentar consequências constantes na vida cotidiana da população civil. Dessa forma, do ponto de vista da fotografia,

Paris: Félin, 2004; LUDDENDORF, Eric. **A guerra total**. Rio de Janeiro: Editorial Inquérito, 1941 e DAUDET, Léon. **La Guerre Totale**. Paris: Nouvelle Librairie Nationale, 1918.

⁹¹ HOBBSAWN, *Op. cit.*, 1995, pp. 51-52.

⁹² *Ibid*, pp. 56.

novas possibilidades começaram a aparecer. Fotografar a guerra não se restringia mais às batalhas, aos militares e às armas; passou a haver uma *cobertura total*, tornaram-se interesse do fotógrafo as cidades, os preparativos, a população civil, que oscilava de alvo direto dos bombardeios a alvo secundário devido à carestia e aos cercos.

Numa guerra sem rosto, impessoal e repleta de estatísticas, o investimento na representação da condição humana atraiu muitos fotógrafos que se debruçaram sobre a condição mais primordial dos homens, sua humanidade, conferindo aos combatentes um rosto, uma história e consequentemente uma empatia do observador da imagem.

A despeito da técnica e das montanhas de cadáveres vistos, alguns fotógrafos, frente à possibilidade de realização do registro genérico da morte, optaram por retratar esses combatentes com seus rostos e narrativas. Utilizando-se de um procedimento, que pela via da denúncia e da empatia, procurou humanizar a guerra.

Estabeleceu-se uma relação entre humanização e *cobertura total*, a qual contribuiu para a compreensão desse período da década de 1930, visto que esse aspecto se articula através de duas estratégias: a narrativa e o instantâneo, ampliando o campo de ação do fotógrafo e permitindo assim a realização de um panorama mais totalizante das guerras.

As imagens produzidas na Guerra Civil Espanhola (1936-1939) inserem-se, assim sendo, na perspectiva de uma *guerra total* e, consequentemente, numa *cobertura total*. No que concerne à especificidade civil do conflito espanhol, podemos questionar a classificação dessa disputa como uma *guerra total*, na medida em que Hobsbawm utiliza o confronto da IIª Guerra Mundial - e não um conflito de dimensões locais como uma guerra civil - como principal exemplo desse tipo de guerra.

No entanto, acompanha-se aqui a reflexão de Enzenberger sobre os conflitos civis. Segundo esse autor,

Na era do Imperialismo não houve um conflito sequer que não tivesse alcançado imediatamente uma dimensão internacional. A chamada *Realpolitik* providenciava para que cada guerra civil fosse insuflada e instrumentada por forças externas. As partes conflitantes serviam como figuras de um jogo mais abrangente. Para as grandes potências tratava-se da expansão de seu campo de influência e de seus impérios

coloniais. Basta lembrar (...) a Guerra Civil Espanhola que não sem razão foi interpretada como ensaio geral para a Segunda Guerra Mundial.⁹³

Esse conflito, apesar de civil, apresentava dimensões internacionais, foi considerado um dos principais símbolos da guerra contra o avanço do Fascismo na Europa e teve participação de diversas forças externas.

Outro aspecto que auxilia a compreensão da Guerra Civil Espanhola como uma *guerra total* é o uso dos alvos civis como tática de guerra que se inaugura nesse momento. Segundo Preston, não obstante o bombardeio de Guernica tenha sido considerado um "ato de vandalismo menor", nenhum evento na Segunda Guerra Mundial provocou a mesma polêmica e impacto, pois foi a primeira vez que um bombardeamento aéreo gerava a "destruição total de um alvo civil indefeso"⁹⁴.

A perspectiva de Preston é reiterada pelo livro *España en llamas. La guerra civil desde el aire*, em que Solé I Sabaté e Villaroya apontam a magnitude dos bombardeios aéreos realizados pelos rebeldes franquistas com o auxílio da Luftwaffe alemã, comentando a maneira pela qual essa técnica acabou por disseminar, entre os civis, um medo/pânico vindo do céu.⁹⁵

Sob essa perspectiva, a afirmação de que esse conflito pode ser considerado uma *guerra total* dá-se, segundo Preston, em relação ao modo como

a Guerra Civil de Espanha buliu a consciência européia, não apenas como mero ensaio para uma guerra maior que se avizinhava, mas porque pressagiou a introdução de uma nova e horrível forma de fazer a guerra que era universalmente temida.⁹⁶

Assim, a *guerra total*, realizada de maneira temida, leva à possibilidade de uma *cobertura total*, estruturada particularmente a partir de algumas formas narrativas que serão tratadas no tópico subsequente.

As imagens do presente capítulo demonstram, de forma bastante clara, essa perspectiva da humanização da guerra em oposição ao movimento da *guerra total*, que, através da desumanização a torna impessoal. Na fotografia 1.1 temos o principal exemplo disso, o miliciano retratado não tem patente, está

⁹³ ENZENSBERGER, Hans Magnus. **Guerra Civil**. Trad. Marcos Branda Lacerda. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pp. 12.

⁹⁴ PRESTON, Paul. **A guerra civil de Espanha**. Trad. António Belo. Lisboa: Edições 70, 2011, pp. 22.

⁹⁵ SOLÉ I SABATÉ, Josep Maria e VILLAROYA, Joan. **España en llamas. La guerra civil desde el aire**. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2003.

⁹⁶ PRESTON, *Op. cit.*, pp. 22.

vestido em roupas comuns e equipara-se a um militar de alta patente, já que esse tipo de fotografia era comum apenas entre esses militares.

Suas feições duras, o lenço na cabeça, a barba por fazer e a camisa aberta sugerem proximidade com um homem sem posição de destaque na sociedade, o lenço pode associá-lo ao trabalho na terra, ambiente no qual é comum a proteção da cabeça durante o trabalho diário. O homem, embora anônimo, surge como principal protagonista e é monumentalizado em função do enquadramento e do ângulo escolhidos. O retrato retirado de baixo para cima aumenta sua figura, o que lhe confere maior destaque, da mesma forma que intensifica a carga dramática, ao enfatizar a parte inferior do seu rosto e reduzir a expressão de seus olhos.

O conjunto de negativos produzidos por Capa e Taro procura representar a guerra a partir de seu aspecto humano, consolidando uma forma mais humanizada de encarar a desumanização da *guerra total*, que só pode ser analisada se associada às inovações técnicas. Para relacionar esse modelo estético à criação de um discurso, é importante que se compreenda a possibilidade de uma narrativa desse acontecimento ser constituída.

A perspectiva de análise das fotografias de guerra como um discurso é defendida por Gervereau, para quem

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.⁹⁷

Tencionando compreender o meio pelo qual essa possibilidade narrativa se consolida na década de 1930, procuraremos refletir sobre a natureza do fazer fotográfico no século XIX, associando-o à problemática das guerras nesse mesmo período.

2. DO SURGIMENTO DA FOTOGRAFIA À FOTOGRAFIA DE GUERRA

A emergência da fotografia na metade do século XIX foi um acontecimento que possibilitou alguns questionamentos no campo da arte. Contudo, essa

⁹⁷ GERVEREAU, Laurent. *Histoire du visuel ao XXe siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 2003, pp. 98.

invenção deve ser compreendida a partir do contexto industrial do século XIX. Para Hobsbawm, “O longo século XIX” se estende da Revolução Francesa à Iª Guerra Mundial e caracteriza-se pela expansão do capitalismo, pela ascensão da burguesia e pela associação íntima entre a Revolução Industrial e a consolidação da ciência moderna, apresentando a sua separação da filosofia e a sua relação com a modernidade urbanizada.⁹⁸

Como Hobsbawm, Michelle Perrot, em *Os excluídos da história*, analisa a dimensão dessa mudança e apresenta duas questões importantes para a compreensão desse período: a primeira diz respeito ao início do movimento de inversão campo-cidade, a cidade de Londres, que abrigava em 1810 cerca de 800 mil pessoas, chega a 5 milhões de indivíduos em 1900; a segunda relaciona-se à disciplinarização do trabalho fabril, regado pelo tempo do relógio.⁹⁹

Em meio a esse contexto de modernização e renovação da tecnologia, o advento da fotografia não pode ser compreendido apenas como uma invenção artística, capaz de substituir o lápis pela luz ao realizar um desenho, mas deve ser considerado um conjunto de disputas tecnológicas que respondiam a uma demanda de produção de imagens no mundo industrial, disputas as quais representavam um ideal de modernidade almejado nesse período.

O surgimento da fotografia não se encontra desvinculado de uma guerra de patentes, entre seus muitos inventores, o que constituiu modos específicos para sua difusão e uso. Fato que buscava ratificar o mundo burguês e modernizado, capaz de sujeitar outros povos e territórios.

Segundo Rouillé,

A modernidade fotográfica e a legitimidade de suas funções documentais apoiam-se nas ligações estreitas que ela mantém com os mais emblemáticos fenômenos da sociedade industrial: o crescimento das metrópoles, e o desenvolvimento da economia monetária; a industrialização; as grandes mudanças nos conceitos de espaço e de tempo e a revolução das comunicações (...) Essas ligações, associadas ao caráter mecânico da fotografia, vão apontá-la como a imagem da sociedade industrial. (...) para a fotografia, a sociedade industrial representa sua condição de possibilidade, seu principal objetivo e seu paradigma.¹⁰⁰

⁹⁸ HOBSBAWN, Eric. **A era dos impérios**. Trad. Maria Teresa Panchel. São Paulo: Paz e terra, 2010.

⁹⁹ Sobre o tema cf. PERROT, Michelle. **Os excluídos da história**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Paz e terra, 2006, e THOMPSON, Edward. **A formação da classe operária inglesa**. Trad. Denise Bottmann, São Paulo: Paz e terra, vol. 1, 2011.

¹⁰⁰ ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. Trad. Constancia Egredas. São Paulo: Editora SENAC, 2009, pp. 29-30.

Tomando a sociedade fabril como seu paradigma, a história da fotografia, desde os métodos até os conteúdos representados, está intimamente ligada ao contexto industrial. No princípio, o desenvolvimento da técnica era a maneira pela qual a maioria das disputas foram realizadas. Tendo como marco inicial a imagem produzida por Joseph Nicephore Niépce, em 1826, a fotografia surgiu através da sensibilização de uma placa com betume da Judéia, no entanto seu processo assemelhava-se bastante ao da litografia - em que uma placa de cobre ou estanho era marcada através da luz com o betume da Judéia¹⁰¹ para, posteriormente, ser impressa a partir da matriz¹⁰².

Entretanto, por se tratar de uma invenção múltipla, Niépce não é considerado seu único inventor, alguns anos mais tarde, Louis-Jacques Mandé Daguerre, após associar-se a Niépce, desenvolveu um processo ligado ao uso do iodo sobre cobre prateado, produzindo, através da utilização do vapor de mercúrio como realçador de tons, uma placa única e fotográfica que ficou conhecida como daguerriótipo e que, do ponto de vista técnico, apresentava grandes avanços em relação ao Betume da Judéia, por produzir imagens muito mais nítidas em menos tempo.

A aproximação entre Niépce e Daguerre ilustra bem a disputa político-mercadológica que caracterizava esse período. Segundo Amar, a morte de Niépce, em 1833, fez com que Daguerre não o reconhecesse como inventor do processo que ele havia aprimorado, e possibilitou que ele realizasse na Academia de Belas Artes um registro de patente do método para sensibilização de placas para a produção de imagens fotográficas.¹⁰³

Simultaneamente aos trabalhos de Niépce e Daguerre, outros dois inventores da fotografia são de suma importância para a compreensão desse processo, um deles por opor-se ao processo do daguerreótipo, outro pelo pioneirismo e por ter realizado suas experiências fora do centro do sistema

¹⁰¹ O betume da Judéia é um hidrocarboneto natural, que em exposição à luz endurece.

¹⁰² AMAR, *Op. cit.*, pp. 16-17.

¹⁰³ O registro de patente de Daguerre foi atualizado algumas vezes, uma vez que acompanhava suas pesquisas. Em uma carta de 1844, Daguerre apresenta um tratado sobre as maneiras de sensibilização das placas. Inaugura-se, nesse momento, uma disputa de patentes no campo fotográfico que oporia o daguerreótipo na França e a Calotipia na Inglaterra. Esse registro de patentes encontra-se disponível na Bibliothèque Nationale de France (BNF), no endereço <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k825087/f5.image>

mundo, no Brasil. Todavia, alguns historiadores chegam a apresentar até 20 inventores diferentes da fotografia¹⁰⁴.

O primeiro deles é o inglês Willian Henry Fox Talbolt que, de acordo com Amar, é o grande inventor da fotografia moderna, pois apenas ele e o francês Hippolyte Bayard buscaram apresentar processos de fotografia para impressão em papel e utilizando processo negativo positivo¹⁰⁵. Assim como Daguerre, Talbolt produzirá uma patente na tentativa de defender sua invenção; em 1839, ele a comunica à Royal Society de Londres e à Academia de Ciências de Paris, publicando posteriormente o livro *The pencil of nature*, em 1844¹⁰⁶.

Também há o importante trabalho de Boris Kossoy que deu notoriedade a um francês radicado no Brasil na década 1820; Hércules Florence, um artista e pesquisador, em 1833 teria conseguido sensibilizar pranchas de vidro com nitrato de prata e produzido as matrizes necessárias para o desenvolvimento da fotografia. Segundo Kossoy, Florence não só foi um pioneiro na utilização do cloreto de prata, como foi o primeiro a nomear o processo fotografia, cerca de cinco anos antes da primeira utilização do vocábulo na Europa¹⁰⁷.

Essa pluralidade de origens conferiu à fotografia muitas interpretações distintas em relação ao saber técnico necessário para realizá-la, e, simultaneamente, permitiu que muitos métodos fossem aprimorados, fazendo com que cada região da Europa funcionasse de acordo com alguma escola técnica.

Rouillé defende que a não popularidade do daguerreótipo na Inglaterra deve-se à dificuldade em utilizá-lo, uma vez que a patente já havia sido registrada por Daguerre. Não por acaso, a invenção da calotipia e a do colódio húmido se dariam nesse país¹⁰⁸. É, porém, consenso para a maioria dos historiadores da fotografia o fato de a emergência dessas diversas técnicas ter colocado em questão a representação da realidade. O que permitiu que a

¹⁰⁴ Michel Frizot, Pierre-Jean Amar, Gabriel Bauret, Jean Claude Lemangcy são alguns exemplos, no entanto, todos eles focam suas pesquisas nas figuras de Niéce, Daguerre e Talbolt.

¹⁰⁵ AMAR, *Op. cit.*, pp. 24.

¹⁰⁶ O livro de William Henry Fox Talbolt publicado em 1844 teve grande importância para o desenvolvimento da técnica fotografia, e encontra-se disponível na British Library, sobre a identificação de C.119.g.1.

¹⁰⁷ KOSSOY, Boris. **Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002, pp.141-145 e KOSSOY, Boris. **Hercule Florence. A descoberta isolada da fotografia no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2006.

¹⁰⁸ ROUILLÉ, *Op. cit.*, pp. 32,33 e 41

fotografia adquirisse um estatuto de reprodução fiel da realidade desde sua emergência, na metade do século XIX.

Nas décadas de 1840 e 1850, a fotografia foi tida como grande vilã da pintura realista já que, pela primeira vez, seria possível representar a realidade de maneira independente da habilidade de um ser humano. Por esse motivo, uma importante disputa intelectual se formou, por um lado defendia-se a fotografia como objeto técnico auxiliador das artes plásticas¹⁰⁹, tendo em Baudelaire seu principal expoente, para quem “uma obra não pode ser ao mesmo tempo artística e documental, pois a arte é definida como aquilo mesmo que permite escapar ao real”¹¹⁰. E, por outro, diversos artistas que trabalharam para a afirmação da fotografia como uma forma artística¹¹¹.

Entretanto, com o surgimento do fotojornalismo, ainda no século XIX, as imagens fotográficas readquiriram seu estatuto de representação fiel da realidade. Para Dubois, é nesse momento que elas assumem um caráter de prova ou testemunho:

a fotografia seria o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho, (...) o próprio surgimento da imagem, opera na *ausência do sujeito*. Disso se deduziu que a foto não interpreta, não seleciona, não hierarquiza. Como máquina regida apenas pelas leis da ótica e da química, só pode retransmitir com precisão e exatidão o espetáculo da natureza.¹¹²

Afirmando-se como representação fiel do real, a fotografia rapidamente voltou-se para a temática do exótico, uma vez que poderia fazer conhecer aquilo que era desconhecido do mundo europeu. Como visto anteriormente, a fotografia se caracteriza como uma invenção que ocorre no seio de um mundo burguês e industrial. Segundo Rouillé, a fotografia surge como uma máquina de ver exatamente no momento em que os olhos estavam desprevenidos para o novo real - em constante progressão - que se apresentava.¹¹³ Esse autor retoma a ideia de que, em meio à primeira revolução industrial - das estradas de ferro, dos

¹⁰⁹ BAUDELAIRE, Charles. O salão de 1859 In: **A modernidade de Baudelaire**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

¹¹⁰ DUBOIS, Phillipe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus Editora, 2011, p. 30.

¹¹¹ Dentre os diversos artistas que se utilizaram da fotografia como expressão artística, é possível citar os pictorialistas ingleses, bem como os impressionistas que a utilizaram como base para diversos quadros. Sobre o tema cf. FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar. Fotografia e Artes no período das vanguardas históricas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

¹¹² DUBOIS, *Op. cit.*, p. 32.

¹¹³ ROUILLÉ, *Op. cit.*, pp. 39.

navios a vapor e do telégrafo, formas de expandir as áreas de comércio e dominação em dimensões mundiais¹¹⁴-, surge a fotografia, que funcionaria como um processo de diminuição da vastidão do mundo.

Para Freund,

l'introduction de la photo dans la presse est un phénomène d'une importance capitale. Elle change la vision des masses. Jusqu'alors, l'homme ordinaire ne pouvait visualiser que les événements qui passaient tout près de lui, dans sa rue, dans son village. Avec la photographie, une fenêtre s'ouvre sur le monde. Les visages des personnages publics, les événements qui ont lieu dans le pays même et en dehors des frontières deviennent familiers. Avec l'élargissement du regard, le monde se rétrécit. Le mot écrit est abstrait, mais l'image est le reflet concret du monde dans chacun vit.¹¹⁵

Sob a perspectiva de Freund, é apenas no momento de introdução da fotografia na imprensa que isso acontece, mas tal reflexão pauta-se na visão do homem comum. Antes disso, no interior da burguesia, esse alargamento já havia se realizado, a janela para o mundo era, antes de tudo, uma forma de conhecê-lo, alternando-se entre meios pacíficos e belicosos, uma vez que apresentava a conquista desse mundo a ser desbravado pela indústria e pelo capital.

Em sua primeira incursão pelo mundo em meio as expedições geográfico-científicas (uma das expressões máximas da potência industrial associada ao imperialismo), a fotografia apresentou uma busca por reconhecer e catalogar o exótico. Se num primeiro momento, ela representava a exaltação do belo e do desconhecido, rapidamente foi entendida como uma conquista pacífica, funcionando como uma espécie de inventário do mundo a ser dominado, representando os monumentos, os recursos naturais, a caça, a floresta e aquilo que devia ser olhado com entusiasmo.

A perspectiva de catalogação do mundo teve uma escala tão grande durante a segunda metade do século XIX que um burguês de boa inserção social deveria possuir álbuns de fotografia estereoscópica para seu conhecimento do mundo, mesmo que de maneira fragmentada. Segundo Sousa,

a fotografia estereoscópica (em três dimensões) vai popularizar-se, chegando quase ao estatuto que têm hoje os vídeos domésticos. Paisagens, fotos de guerra, fotos de acontecimentos, fotos do mundo industrial, fotos de viagens, todas contribuíram para os lucros das companhias que se dedicavam a esse produto, como a *London Stereoscopic Company*, que no final da década de 50 do século passado

¹¹⁴ HOBBSBAWN, *Op. cit.*, 2008, pp. 68.

¹¹⁵ FREUND, *Op. cit.*, pp. 102.

[1850, uma vez que o livro foi publicado no século XX], havia vendido 500 mil aparelhos que podiam ser usadas quase 100 mil fotografias.¹¹⁶

Dessa forma, era comum entre os círculos burgueses que livros de vistas estereoscópicas servissem como os novos *Carte de visite*, visto que apresentavam a distinção da família, além da capacidade e possibilidade de conhecer e apresentar partes do mundo às outras pessoas. Mas a passagem da conquista pacífica do mundo para a radicalização do imperialismo foi bastante rápida. Não só os recursos naturais de cada parte do globo, mas era preciso também representar os indivíduos que viviam ao redor do mundo, nesse momento vistos quase como o retrato da barbárie¹¹⁷.

Na segunda metade do século XIX, dois caminhos fotográficos se abriram. No primeiro deles, uniu-se o desejo de aproximação do exótico à necessidade de afirmação da Europa como centro do planeta, o que levou às muitas exposições universais¹¹⁸ que se utilizaram da fotografia para garantir, durante muitos anos, a expressão desse mundo industrializado e regido pelo capitalismo.

Sob essa óptica, a fotografia funcionaria como maneira de conhecer o mundo¹¹⁹ do mesmo modo que de colecioná-lo para melhor dominá-lo. Nesse sentido, foram muitas as imagens produzidas no interior das exposições universais, assim como nas colônias, que buscavam classificar esses povos sempre levando em consideração o avanço científico do momento. Por essa razão, imagens como as do fotógrafo Edmond Fourtier¹²⁰ apresentam diversas etnias da África Ocidental em diferentes ângulos, de maneira semelhante às poses craniométricas propostas por Cesare Lombroso¹²¹.

¹¹⁶ SOUSA, *Op. cit.*, pp. 32.

¹¹⁷ Sobre o tema, o artigo de Helouise Costa apresenta o outro na fotografia pela perspectiva da barbárie. COSTA, Helouise. A fotorreportagem como projeto etnocida. **Revista Studium** : <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/105249067097523876758550161234653277061.pdf>, com diversos textos importantes sobre o movimento de dominação do imperialismo. Sobre a questão específica da dominação por meio da cultura cf. SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

¹¹⁸ Sobre o uso da fotografia nas exposições universais, diversos trabalhos foram realizados especificamente sobre as exposições realizadas em Paris cf. BLANCHARD, Pascal, BOËTSCH, Gilles e JACOMIIN SNOEP, Nanette. **L'invention du sauvage**. Paris: Actes Sud Editions, 2011.

¹¹⁹ SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 14 e SONTAG, *Op. cit.*, 2011.

¹²⁰ Sobre o tema, o recente trabalho de Daniela Moreau apresenta ampla gama documental dessas imagens, apresentando-se como um excelente catálogo dos postais produzidos por esse fotógrafo. MOREAU, Daniela. **Edmond Fortier viagem a Timbuktu: Fotografias da África do oeste em 1906**. São Paulo: Literart, 2015.

¹²¹ Os estudos de Cesare Lombroso têm grande importância para o desenvolvimento do discurso eugênico na Europa. Médico e criminologista italiano, Lombroso foi responsável pela criação de uma

O segundo caminho apresentou-se como a possibilidade de representação dessa dominação, fosse no momento de sua realização, fosse na afirmação de uma potência em relação à outra.

Mesmo que a presença da guerra na fotografia remonte ao fim da década de 1840 - o que demonstra uma proximidade enorme com o momento de invenção dessa -, tal representação esteve limitada por alguns fatores técnicos bastante importantes. Apenas após a invenção do colódio húmido, em 1847, novas possibilidades seriam abertas para a realização de fotografias em campo, tornando a guerra um dos principais palcos.

Desse modo, para compreender a disseminação do uso da fotografia nessas situações na segunda metade do século XIX, é preciso compreender alguns elementos técnicos de sua aparição e também algumas questões sobre a natureza das guerras nesse período.

No início da década de 1850, graças ao colódio húmido, algumas mudanças ocorreram no modo de se realizar fotografias. Até esse momento, as principais técnicas para a fixação das imagens fotográficas eram o daguerreótipo e o calótipo¹²², as quais apresentavam algumas limitações, o que, segundo Nehwall, não impediu que elas fossem vistas como uma grande tecnologia. No entanto, apesar de produzir imagens muito nítidas, a daguerreotipia não permitia a reprodutibilidade das imagens, uma vez que gerava placas únicas que precisavam ser guardadas em estojos, e a calotipia permitia a reprodutibilidade, mas não permitia a nitidez apresentada pelo daguerreótipo.

Em 1850, o inglês Scott Archer publicizou a invenção do colódio húmido, que consistia numa placa fotossensível que precisava ser mantida úmida e possuía a mesma nitidez do daguerreótipo, mas com a reprodutibilidade do

teoria sobre o indivíduo perigoso, em que classificava grupos sociais e étnicos pelas suas características físicas e a partir delas criava perfis sociais, que os classificavam como perigosos ou não. O principal estudo sobre as teorias de Lombroso foi realizado por Michel Foucault. Sobre o tema cf. FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2002.

¹²² Daguerreotipia e calotipia foram os primeiros processos de alta divulgação no momento do surgimento da fotografia. O primeiro deles, elaborado por Louis Jacques M. N. P. de la Plaque, data de 1835, já o segundo foi inventado por Henry Fox Talbot em 1836 e registrado em 1841. Desse modo, estabeleceu-se entre França e Inglaterra uma disputa pelo invento da fotografia, o que expressava em grande medida um processo de disputa tecnológica que marcaria a Europa do século XIX. Sobre o tema específico da técnica fotográfica, cf. LEMAGNY e ROUILLE, *Op. cit.*, 1998, NEWHALL, *Op. cit.*, 1982, AMAR. *Op. cit.*, s/d e FRIZOT, *Op. cit.*, 1994.

calótipo¹²³, segundo Quentin Bajac, a invenção de Archer foi uma das primeiras revoluções técnicas pelas quais a fotografia passou, permitindo aos fotógrafos não só produzir imagens nítidas como reproduzi-las com menos dificuldades¹²⁴. Esse processo, porém, ainda apresentava algumas limitações, em especial em relação à rapidez com que as placas precisavam ser reveladas, uma vez que não poderiam secar antes da captura da imagem nem de sua revelação, além do elevado tempo de exposição para a sensibilização das placas. O que dificultava muito seu uso em campo, ao ar livre, pois dependia da proximidade com um laboratório para sua revelação instantânea¹²⁵.

Na esteira dessas inovações tecnológicas, os fotógrafos buscaram representar aquilo que era o mais distante possível do universo ocidental, europeu ou norte-americano. À vista disso, muitas imagens foram produzidas como possibilidade de apresentação do que era considerado exótico para o universo capitalista europeu. Investiu-se, em grande medida, nos trabalhos que representassem o exotismo. Segundo Gervereau, as imagens produzidas na segunda metade do século XIX até o ano de 1914 podem ser divididas e organizadas através de três conceitos básicos: violência, erotismo e estranheza. (*étrangeté*).¹²⁶ Assim, as fotografias de guerra inserem-se nesse processo, uma vez que representam a violência ao mesmo tempo que contribuem para a compreensão do conceito de *étrangeté*, porque essas guerras são resultado direto do processo de dominação empreendido pelas potências europeias.

A natureza das guerras do século XIX é bastante específica. Karl Polany denominou o intervalo entre os anos de 1815 e 1914 com a expressão *cem anos de paz*, mas é evidente que esse período não é um momento sem guerras. Para Polany, estes não são conflitos de caráter mundial, que envolveram as principais potências europeias, ele considera que, com exceção das guerras da Criméia e da

¹²³ AMAR. *Op. cit.*, pp. 27-30.

¹²⁴ BAJAC, Quentin. **La photographie. L'époque moderne 1880-1960**. Paris: Gallimard, 2005, pp. 14.

¹²⁵ Segundo Sousa, essa foi um dos principais limitadores para muitos fotógrafos que se aventuram em locais de temperatura mais elevada. SOUSA, *Op. cit.*, pp. 34.

¹²⁶ Gervereau utiliza-se do vocábulo *étrangeté*, sua tradução para o português carece de precisão, uma vez que a palavra representa aquilo que é estranho, mas guarda consigo a perspectiva daquilo que é estrangeiro, e, portanto, diferente, de fora do seu universo cultural. A passagem a que me refiro no original: “(..) le “fantasme exotique”. Il est le fait de la quasi-totalité des illustrateur de presse ou d'ouvrages dans le période 1880 à 1914 et s'appuie sur trois axes: violence, érotisme, étrangeté.” GERVEREAU, *Op. cit.*, 2003.

Franco-Prussiana, os principais impérios europeus não se colocaram em disputas diretas desde o fim das guerras napoleônicas¹²⁷.

Partindo da perspectiva de Polany e buscando compreender essas guerras na chave da constituição de um sistema capitalista mundializado, o século XIX parece apresentar o momento de expansão da Europa e, em grande medida, dos Estados Unidos da América para a consolidação de novos territórios que funcionassem em complementaridade com o centro da economia mundial¹²⁸. Para Arrighi, até o fim do século XIX esse centro ainda se encontrava na Europa pela hegemonia britânica, mas veio modificando-se para o que ele denomina como o quarto ciclo sistêmico de acumulação do capital, que terá como território hegemônico os Estados Unidos da América¹²⁹.

Inserindo a fotografia nesse contexto de mundialização do capital associado à modernização, Sontag defende que o momento de realização de uma fotografia está diretamente concatenado, do ponto de vista histórico, ao processo de dominação de um território ou de um grupo étnico¹³⁰.

A fotografia foi, então, vista como a expressão dessa modernidade burguesa, uma vez que capturava o mundo - ou fragmentos dele - para que os olhos da Europa pudessem vê-lo. Gervereau, em sua *Histoire du visuel au XXe siècle*, defende a existência de mais de uma forma de dominação por meio da fotografia.

A primeira delas remonta à ideia da coleção, também trabalhada por Sontag. As imagens produziram uma conquista pacífica do mundo, catalogando os monumentos, territórios e espaços a serem conhecidos e, consequentemente, conquistados¹³¹. A passagem da chamada conquista pacífica desses territórios e grupos étnicos para uma conquista beligerante passa exatamente pelo tema dessa dissertação.

¹²⁷ POLANY, Karl. **A grande transformação: as origens da nossa época**. Trad. Fanny Wrabel. Rio de Janeiro: Compus, 2000. pp. 18-24.

¹²⁸ Em relação à discussão entre centro e periferia do Sistema Mundo, o trabalho de Immanuel Walerstein é de suma importância, principalmente “El moderno sistema mundo”, trabalho realizado em três volumes - a referência utilizada no texto é do livro: WALLERSTEIN, Immanuel. **Análisis de sistema mundo. Una introducción**. Trad. Carlos Daniel Schroeder. Madrid: Siglo Vinteuno, 2006.

¹²⁹ ARRIGHI, Giovanni. **O longo século XX. Dinheiro, poder e as origens de nosso tempo**. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora UNESP/Contraponto, 2006, pp. 17, 58-60.

¹³⁰ SONTAG. *Op. cit.*, 2010, pp. 13-14.

¹³¹ Ibid e GERVEREAU. *Op. cit.*, pp. 95-97.

Para além dessa forma de conquista, um dos princípios desdobramentos da perspectiva da fotografia como forma de colecionar o mundo dá-se a partir de sua popularização através da figura do turista-fotógrafo. Segundo Aquino, a construção desse personagem ocorre pela constituição de um dispositivo a ser seguido, o qual não pode ser separado desse mundo industrial¹³².

A segunda forma de dominação realizada pela fotografia oscila entre o registro dos conflitos –logo, da violência - e o registro dos grupos dominados - que apresenta a chamada *étrangeté* -, permitindo uma constante relação com o erotismo, uma vez que esse funciona como forma complementar da violência e da dominação no caso de grupos étnicos diferentes do modelo europeu¹³³.

Assim, as guerras da segunda metade do século XIX expressam confrontos que se articulam nessa perspectiva, grandes potências imperialistas que procuram expandir seus territórios ao redor do mundo, dominando colônias e subjugando grupos étnicos. Ou disputas locais e internas que procuram reconfigurar e/ou estabelecer o espaço desses territórios no chamado moderno sistema mundo.

Nesse sentido, a natureza das guerras desse período apresenta algumas especificidades. Se até os conflitos napoleônicos a guerra era realizada apenas por militares de origem nobre, depois da Revolução Francesa, utilizando-se da moral dos civis, o exército francês torna-se profissional e passa a promover militares que não necessariamente tem origem nobre; o caso mais paradigmático é o do próprio Napoleão, que chega a patente de general com 24 anos de idade¹³⁴. Embora a sociedade civil já participasse do exército, os civis ainda não eram considerados alvos de guerra, ao menos não alvos principais. A guerra ainda se realizava com exércitos regulares e com um conjunto de regras¹³⁵.

¹³² Para Aquino, deve-se compreender a ideia de dispositivo sob a perspectiva trabalhada por Michel Foucault, não por acaso, essa espécie de programática esperada do turista que coleciona o mundo através da fotografia - e produz imagens de maneira muitas vezes esperada - está diretamente ligada a um movimento de pacificação das relações dos indivíduos no mundo industrial. Esse personagem está diretamente ligado à emergência do que Foucault classifica como biopolítica. Sobre o tema cf. AQUINO, Livia. **Picture Ahead. A Kodak e a construção do turista-fotógrafo**. São Paulo: Ed. do Autor, 2016, p. 23, 229-233, FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade. A vontade de Saber**. Trad. Maria Thereza da Costa Albulquerque. São Paulo: Graal, 2007 e FOUCAULT, Michel. **Em defesa da Sociedade**. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

¹³³ GERVEREAU, *Op. cit.*, pp. 90-92.

¹³⁴ HOBBSBAWN, *Op. cit.*, 2010, pp. 146-145.

¹³⁵ CORVISIER, André. **A guerra. Ensaios históricos**. Trad. José Lívio Dantas. Rio de Janeiro: Editora Biblioteca do exército, 1999, pp. 235-237.

As guerras que começaram a ser fotografadas a partir do fim da década de 1840 são, em geral, de exércitos regulares - com batalhas relativamente programadas, ou luta de exércitos profissionais e regulares - contra a resistência de povos que não esperam ser dominados no processo de expansão imperialista. Essas guerras, que já apresentam muitas mudanças em relação às de formato pré-napoleônico, ainda não têm como alvo a população civil, mesmo esse sendo um período de inovações tecnológicas importantes como o surgimento do rifle de municar pela culatra e da metralhadora.

3.1 ORIGENS DO FOTOJORNALISMO DE GUERRA DA DÉCADA DE 1930

Como visto no primeiro tópico desse capítulo, o período da década de 1930 concentrou um momento de diversas inovações tecnológicas, ao mesmo tempo que apresentou inovações artísticas associadas à junção de novas formas da fotografia - pelo construtivismo russo e pela *straight photography* - e de um novo tipo de cobertura no fotojornalismo de guerra.

Segundo Sontag e Frizot, essas inovações técnicas são o substrato que levaram à criação de um novo modelo de representação da guerra no século XX, o qual viria a se tornar um paradigma, chegando à afirmação de que Capa e Taro consolidam uma estética da guerra que levou a espetacularização desses acontecimentos. Para Sontag, demonstrar o horror da guerra em imagens ao longo do século XX não fez com que a guerra fosse vista como uma insanidade, antes disso, criou uma espécie de anestesiamento dos conflitos pelas imagens¹³⁶.

De todo modo, a partir do trabalho de análise das imagens de Capa e Taro da Guerra Civil Espanhola, a afirmação de que esse é o momento de criação de uma estética parece-nos um pouco redutora, uma vez que, ao compararmos essas imagens com as fotografias de guerra do século XIX, esses fotógrafos parecem unificar algumas tendências e consolidar um modelo, não o inaugurar.

Aspectos como o tipo de enquadramento e a humanização da representação já vinham sendo trabalhados desde meados da década de 1840. No entanto, parece-nos que a década de 1930 foi capaz de consolidar esse

¹³⁶ SONTAG, *Op. cit.*, 2011, pp. 17-19.

modelo - que se tornaria um dos mais expressivos para a história da fotografia - num grande conjunto de imagens¹³⁷.

Na tentativa de estabelecer relações formais e de conteúdo com as imagens produzidas por Capa e Taro, buscou-se, destarte, trabalhar com algumas das imagens de guerra no século XIX.

Podemos perceber alguns desses aspectos no ano de 1848, na guerra entre México e Estados Unidos pelo domínio de regiões que hoje fazem parte dos estados da Califórnia, Texas, Novo México, Arizona, Utah e Nevada. Esse conflito produziu as primeiras imagens fotográficas de guerra¹³⁸ de que se tem notícia, de autoria anônima, produzidas em daguerreótipo, uma das primeiras representa os alto-comandantes das tropas norte-americanas.

Imagem 1.5¹³⁹

¹³⁷ LEMAGNY e ROUILLE, *Op. cit.*, pp. 170-172.

¹³⁸ Essas imagens encontram-se espalhadas em diversos arquivos no Estados Unidos e no México. Por tratarem-se de daguerreótipo, em superfícies de metal polidas sua digitalização ainda é incipiente, o que em certa medida atrapalha sua reprodução digital. Optou-se aqui pela utilização de imagens que não necessariamente são as disponibilizadas nos websites desses arquivos, no entanto, tratam-se dos mesmos daguerreótipo em melhor definição.

¹³⁹ O daguerreótipo do General John Ellis Wood faz parte da coleção da biblioteca do Congresso Americano e está disponível em: <https://www.loc.gov/item/2004664089/> (acesso em 28/07/2016).

A primeira dessas imagens - de autoria anônima da década de 1840 - apresenta o General John Ellis Wool. Apesar de se tratar de um retrato, essa fotografia nos parece importante como momento inaugural para o registro da guerra. Enquadrada como um *Carte de Visite* clássico do período, a imagem produzida em daguerreótipo é única e apresenta algumas características específicas dessa técnica.

No centro da fotografia, sobre o rosto do general, podem-se ver algumas marcas (como riscos) que provavelmente são resultado do polimento da chapa de metal que serve de suporte para imagem. Além disso, há algumas limitações do meio de reprodução, como os olhos da personagem com tom fantasmagórico, já que, devido ao longo tempo de exposição necessário para a realização da imagem, não foram fixados através de um único ponto de foco, o que os escurece e deixa-os com uma espécie de névoa, muito parecida com uma catarata.

A disposição do General no centro da imagem também é significativa para a ideia que se pretende expressar. A fotografia em primeiro plano enquadra o general da cintura para cima, num ângulo de aproximadamente 45° graus, fazendo com que Wool não encare a câmera e mantenha o olhar fixo e distante do espectador da imagem. Esse aspecto contribui para criação da ideia de altivez e de segurança necessárias a um militar de alta patente. Além do uso do uniforme militar, o ângulo contribui para que a sua patente esteja clara para o observador.

Nos ombros de Wool a insígnia com uma estrela representa o título de Brigadeiro General, o que significa que acima dele existem apenas duas condecorações possíveis¹⁴⁰. A casaca utilizada pelo General também é motivo de destaque, uma vez que possui duas fileiras de botões. E, por fim, o fato de Wool segurar seu quepe nas mãos apresenta segurança em relação à sua posição, principalmente se levarmos em consideração o fato de que não são poucas as imagens de soldados de mais baixa patente que aparecem com os quepes na cabeça.

¹⁴⁰ As informações sobre o uniforme militar bem como sobre as patentes do exército Norte-Americano foram retiradas de COLE, David. **Survey of U.S. Army. Uniforms, Weapons and Accountrements**. Disponível em: http://www.history.army.mil/html/museums/uniforms/survey_uwa.pdf (acesso em 28/07/2016)

A escolha inaugural dessa foto retoma os retratos dos *Carte de visite*, o que poderia parecer um contra-senso, uma vez que um retrato, provavelmente retirado em um estúdio, não apresenta nenhuma movimentação de guerra. No entanto, segundo Corvisier, a guerra também depende do moral das tropas e da força e representação que os militares de alta patente têm em relação aos soldados¹⁴¹. Parece-nos importante pensar que imagens como essa marcam a história da representação da guerra, pois apresentam o próprio louvor das batalhas através das honrarias obtidas.

Na imagem de 1848, o general pretende expressar o projeto de admiração e subordinação dos soldados, o que contribui para o aumento do moral das tropas.

Já no caso da primeira imagem apresentada nesse capítulo (Imagem 1.1), o miliciano no front de Aragão, Capa apresenta um miliciano que nos é tão próximo e humano que se torna reconhecível em todos os homens, de qualquer lugar em que se lute contra o autoritarismo.

Imagem 1.6¹⁴²

¹⁴¹ CORVISIER, *Op. cit.*, pp. 235-246, 263 e 274.

¹⁴² A imagem encontra-se disponível no Getty Museum e pode ser acessada pelo endereço: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/60602/roger-fenton-valley-of-the-shadow-of-death-english-april-23-1855/> (consultado em 08/08/2106)

Outra fotografia produzida no século XIX remonta à possibilidade de ação do fotógrafo em relação às consequências da guerra. Na imagem da guerra da Criméia, realizada por Roger Fenton em 1855 com a técnica da calotipia, intitulada “Vale das sombras da morte”, podemos observar uma estrada que opunha os fronts de batalhas inglês e russo. No centro, podem-se observar balas de canhões que acompanham a estrada, assim como uma visão desoladora, inteiramente marcada pelas por tais balas que perfuraram grande parte da paisagem.

A região, completamente inóspita, sem a presença de nenhuma construção, elemento da paisagem natural ou mesmo algum ser humano, aparece devastada pela guerra. No entanto, as ações do conflito não estão presentes, são vistas apenas suas consequências. Esses aspectos associam-se à algumas questões técnicas importantes do período. Realizando fotografias com câmeras de grande formato, negativo de vidro, e dependendo de um grande tempo de exposição, a falta de seres humanos é intrínseca à dificuldade em fixá-los no negativo.

Sob a mesma ótica das consequências, outra imagem de Fenton na Guerra da Criméia nos ajuda a compreender esse processo narrativo que apresenta as sequelas da guerra.

Imagem 1.7¹⁴³

Nessa outra imagem de Fenton, também da Guerra da Criméia em 1855, podem-se observar dois soldados e uma mulher, provavelmente uma enfermeira. No centro, um soldado deitado e com uma atadura na cabeça é amparado por outro integrante do exército que segura sua cabeça à espera da substância que lhe é entregue pela mulher que se encontra no lado esquerdo da imagem.

Realizada sob luz natural com uma câmera de grande formato, a fotografia possui baixíssima profundidade de campo. O uso de uma lente pouco luminosa acarreta a necessidade de uma abertura muito grande do diafragma, levando à diminuição das áreas de foco, assim, a paisagem que circunda as personagens encontra-se completamente embaçada. Por esse motivo, as construções existentes na parte direita da fotografia acabam por se misturar com o resto da paisagem, o que confere maior destaque à ação.

A suposta representação do cuidado da enfermeira também merece atenção, porque, mesmo em locais abertos e de alta luminosidade, o processo da calotipia demorava de 3 a 15 segundos para a fixação de uma imagem, razão pela qual defendemos a ideia de que essa é uma fotografia posada.

Essas duas imagens da Guerra da Criméia ajudam-nos a compreender o percurso do processo narrativo da guerra desde o século XIX até a década de 1930. As ações e consequências da Guerra já eram retratadas sob a perspectiva de uma ação sempre anunciada, mas dificilmente como acontecimento. As imagens confirmam a existência da guerra e não a representam.

Segundo Freund,

Ces images ne donnent qu'une idée très fausse de la guerre, car elles ne représentent que des soldats bien installés derrière la ligne de feu. L'expédition de Fenton avait été commanditée à condition qu'il ne photographierait jamais les horreurs de la guerre, pour ne pas effrayer les familles des soldats.¹⁴⁴

A perspectiva de não representação das ações da guerra é reiterada. No entanto, outras guerras retratadas no século XIX apresentam novas perspectivas que podem ser associadas ao fotojornalismo da década de 1930.

¹⁴³ A imagem, catalogada na Biblioteca do Congresso Americano, encontra-se disponível em: <http://www.loc.gov/pictures/search/?sp=1&co=ftncnw&st=grid> (consultado em 08/08/2106).

¹⁴⁴ FREUND, *Op. cit.*, pp. 102.

Durante a Guerra Civil Americana, alguns fotógrafos destacaram-se pela cobertura do conflito. Timothy O'Sullivan, que trabalhava com Mathew Brady, produziu imagens bastante impactantes.

Imagem 1.8¹⁴⁵

A imagem de 1863, da região de Gettysburg, foi apresentada com a legenda “Incidentes da Guerra, a colheita da morte”. Nela, podemos observar um campo de batalha repleto de corpos caídos. São vistos no primeiro plano quatro corpos, mas na totalidade ao menos outros 12 podem ser vistos. A fotografia realizada com câmera de grande formato possui um tempo de exposição baixo, uma vez que podemos perceber que o homem montado no cavalo e os soldados que o acompanham encontram-se em foco, o que ratifica o congelamento da imagem.

¹⁴⁵ A fotografia de Timothy O'Sullivan encontra-se catalogada na biblioteca do Congresso Americano e está disponível no endereço: <http://www.loc.gov/pictures/collection/cwp/item/cwp2003001110/PP/> (consultado em 08/08/2106).

Essa representação apresenta pela primeira vez as consequências do conflito. Segundo Freund, diferentemente das imagens de Fenton que faziam com que a guerra parecesse um piquenique, as imagens de O'Sullivan dão pela primeira vez uma ideia concreta dos horrores da guerra, retratados em terras devastadas, casas incendiadas, famílias em desespero e numerosos mortos¹⁴⁶.

Ao compararmos as imagens de O'Sullivan com as de Capa e Taro pode-se perceber a similaridade em relação a uma cobertura mais totalizante. A crueza e a violência da guerra são explícitas, apresentam-se de forma clara na presença dos feridos e dos mortos. A imagem 1.3 de Taro dos soldados que carregam um ferido apresenta a mesma crueza, mas expressa também um novo aspecto, na medida em que a presença da morte é perceptível, mas a ação de tentar impedi-la ainda está em andamento.

3.2 UMA SÍNTESE DAS CARACTERÍSTICAS: NARRATIVA SOBRE A GUERRA

Os pontos apresentados no primeiro tópico desse capítulo anunciavam as principais características das imagens de Capa e Taro, contudo, a possibilidade de humanização da guerra associada às inovações técnicas e ao tipo de difusão nos levam a uma síntese: há a possibilidade de uma narrativa sobre a guerra que se associe ao conceito de *guerra total*, uma vez que apresenta uma *cobertura total*.

Assim, se até a década de 1930 o fotojornalismo de guerra apresentava fragmentos dos acontecimentos, as imagens de Capa e Taro são capazes de produzir uma narrativa sobre a Guerra Civil Espanhola.

A *cobertura total* apresenta a guerra em seus vários aspectos. A partir do trabalho de descrição das imagens, cinco linhas narrativas foram definidas para o desenvolvimento dessa dissertação. Essas categorias associam o conteúdo temático das imagens ao desenvolvimento da guerra, sugerindo 5 temas, ou linhas narrativas, diferentes.

As cinco linhas narrativas definem-se pela tentativa de apresentação dessa *cobertura total*. Em primeiro lugar, há um conjunto de imagens que apresenta os *preparativos para o front de batalha*, que registrou a partida dos

¹⁴⁶ FREUND, *Op. cit.*, p. 102.

comboios de trem, as despedidas familiares, os milicianos e soldados em treinamento, a saída dos carros das cidades rumo ao front; há também a *ação no front*, em que foram apresentados os movimentos das batalhas, o posicionamento das trincheiras, o avanço das tropas, a morte em combate; a terceira linha representou a *retaguarda do front*, em que aparecem as cidades com suas fábricas coletivizadas, a população trabalhando no esforço de guerra, os trabalhadores do campo produzindo; a quarta *as consequências do front*, com os feridos em batalha, a população sob ataque dos bombardeios, o medo da derrota, e, principalmente, as cidades destruídas; a quinta *o êxodo da derrota*, o movimento de fuga dos republicanos, em primeiro lugar dentro da Espanha e, posteriormente, para os campos de refugiados no sul da França.

Estabelecidas essas cinco linhas narrativas, temos a possibilidade de compreender o modo como essa ampla cobertura da guerra aconteceu e observar, ao mesmo tempo, as diversas consequências entre a população civil. Aumentando, assim, a perspectiva de humanização do conflito.

A construção de uma narrativa sobre a Guerra Civil Espanhola liga-se a dois aspectos essenciais para o desenvolvimento do fotojornalismo de guerra. O primeiro deles trabalha com a importância da ideia de instantâneo que foi defendida pela fotografia moderna a partir das reflexões de Cartier-Bresson sobre o *instante decisivo*. Já o segundo parte da reflexão sobre o *instante decisivo* para associá-lo ao modelo da reportagem fotográfica, amplamente divulgada nesse período através das revistas ilustradas.

O instantâneo fotográfico apresenta-se na década de 1930 como a possibilidade de uma síntese dos acontecimentos através das imagens. Essa síntese apresenta-se como a junção, numa mesma fotografia, da ação e da consequência dela. Nas imagens de Capa e Taro essa síntese narrativa pode ser vista na fotografia 1.2, analisada no início desse capítulo.

Na imagem do avanço das tropas, a ação que move os soldados relaciona-se ao confronto direto com o inimigo. Apesar de se tratar de um plano fechado, é possível vislumbrar o acontecimento posterior ao avanço. A falta de foco em alguns dos soldados, a intensa movimentação do fotógrafo, a posição retraída da personagem da direita e a dificuldade em precisar os limites da paisagem aumentam a carga narrativa. Assim, mesmo sem conhecer o acontecimento

subsequente à ação, o observador vislumbra a tensão existente naquele movimento, permitindo que perceba a decorrência dela. Constrói-se uma imagem síntese, que apresenta a narrativa como um recurso da própria fotografia.

Em relação a esse processo, Cartier-Bresson o explicitou como o *instante decisivo*. Segundo esse autor “Uma fotografia é (...) 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 esse fato.”¹⁴⁷ As imagens fotográficas funcionariam como uma espécie de síntese do espaço-tempo, na medida em que esse instante seja capaz de apresentar todos os aspectos do fato narrado na imagem.

A junção entre a ação e consequência é, para Cartier-Bresson, algo que também se expressa numa organização rigorosa dos aspectos formais de cada uma das imagens, o enquadramento e o uso do foco são, portanto, indispensáveis para construção de um instante decisivo. Nas imagens 1.2, 1.3 e 1.4 acima analisadas, alguns aspectos do enquadramento podem ser ressaltados como elementos que contribuem para criação de um instante decisivo. Em todas essas imagens, o centro estático da fotografia - ou seja, a linha de interseção que a divide tanto horizontalmente como verticalmente - não apresenta algo que foi destacado pelo fotógrafo. Sendo assim, o modo como ela se apresenta obriga o observador a procurar os aspectos mais importantes da imagem, criando uma espécie de caminho imaginário, aumentando a sensação de movimento causada pela fotografia e colaborando com a possibilidade de continuidade da ação.

Ainda em relação a fotografia 1.2, o corte preciso da personagem à direita do quadro, em oposição a uma paisagem que se entende por um trecho maior na esquerda, contribui para a representação do movimento de avanço dos soldados. No entanto, esse deslocamento dá-se num espaço muito diminuto já que o quadro se encerra, precisamente, com o término do cano do rifle que a personagem em primeiro plano carrega. Elemento que isola a ação a um grupo específico de personagens, ao mesmo tempo que os apresenta como um grupo compacto e unido em seu avanço.

¹⁴⁷ CARTIER-BRESSON, Henri. O instante decisivo In: **O imaginário segundo a natureza**. Trad. Renato Aguiar. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2004, p. 29.

A importância da escolha do enquadramento aparece também nas outras imagens analisadas, na fotografia 1.3, o corte de parte do corpo do soldado que carrega a parte final da maca no lado direito da imagem contribui para dar ênfase ao seu braço esquerdo (tensionado pelo peso do soldado ferido que ele carrega), que adentra o quadro apresentando um movimento de continuidade com o outro soldado que carrega a maca e demonstra a sincronia necessária entre ambos. O corte de parte do corpo soldado e a oposição ao espaço livre a ser percorrido no lado esquerdo da imagem contribuem para uma visão da trajetória do combate, ao mesmo tempo que permitem um paralelismo entre o braço tensionado que carrega a maca e o braço do soldado ferido que pende da maca – que, sem força, chega a confundir-se com as pernas do soldado que caminha à frente.

Na foto 1.4, o triângulo formado pelas personagens, o deslocamento da esquerda para direita e o não uso de uma figura central contribuem para a sensação de enraizamento das personagens com o lugar que estão abandonando. O triângulo constrói, através de uma trama de olhares que parte das crianças em direção ao fotógrafo, uma recordação que, mediada pelo êxodo, parece tornar-se uma lembrança, em oposição ao caminho a ser percorrido e a crueza da paisagem.

O segundo aspecto apresenta a reportagem fotográfica como possibilidade narrativa e relaciona-se ao tipo de difusão das imagens na década de 1930. As revistas ilustradas *Vu*, *Picture Post*, *Life* e *Regards* foram pioneiras nesse projeto e publicaram muitos conjuntos de imagens de Robert Capa e Gerda Taro.

Nesse conjunto de reportagens, a possibilidade narrativa associa-se com a quantidade de imagens publicada e pelas diversas temáticas. No caso específico dessa dissertação, as reportagens que serão trabalhadas enquanto conjunto narrativo foram publicadas nas revistas *Life*, *Picture Post* e *Vu*.

A primeira delas, publicada na revista *Vu* em 23 de setembro de 1936 com o título de “La guerre civile en Espagne”, apresenta uma oposição entre os soldados e milicianos que são feridos na guerra e a população civil que foge do conflito. As seis imagens, acompanhadas de uma legenda, estão dispostas numa

folha dupla; a inscrição do canto superior esquerdo, “comment ils sont tombés”, se opõe a do canto superior direito, “comment ils ont fui”.

Imagem 1.9

A segunda reportagem que é fonte desse trabalho, publicada em 12 de julho de 1937 na revista *Life*, intitula-se “Death in Spain: the civil war has taken 500,00 lives in one year”, ocupa 7 páginas e tem 24 fotografias. Sua abordagem refere-se aos acontecimentos do front de batalha, e, em menor medida, às consequências da guerra. Assim, dois aspectos chamam a atenção do espectador, o primeiro deles é a repetição, no início da reportagem, da imagem publicada na revista *Vu*, com soldado republicano que teria acabado de ser abatido no front de batalha. O segundo, o subtítulo afirmando que as imagens da Guerra Civil Espanhola são como um filme elaborado com a ajuda de Ernest Hemingway. A ideia de filme aproxima-se da versão narrativa, uma vez que apresenta a possibilidade de acompanhar uma cena, com seus desdobramentos.

Imagem 1.10

Por fim, as quatro reportagens publicadas na revista *Picture Post*, entre novembro de 1938 e abril de 1939, abordam o front de batalha, a retaguarda do front e o êxodo da derrota. A reportagem de 03 dezembro de 1938 tem destaque especial, uma vez que nela Robert Capa passa a ser considerado o maior fotojornalista de guerra do mundo, com 11 páginas e 27 fotografias sobre a Batalha do Rio Ebro. Intitulada “This is war!”, a reportagem pretende apresentar a realidade da guerra moderna vista de dentro¹⁴⁸.

As imagens, em sua maioria muito próximas das personagens, apresentam o campo de batalha como um lugar de muita tensão e disputa por posições. No subtítulo, a reportagem apresenta as fotografias como capazes de contar toda a história do contra-ataque das forças republicanas contra os

¹⁴⁸ **Picture Post**, “This is war!”, 03 de dezembro de 1938, disponível para consulta em BNF, com o número de identificação FRBNF32839718

rebeldes franquistas, narrando não como propaganda, mas como uma simples representação da realidade da guerra, de um lugar onde nenhum fotógrafo esteve.

Imagem 1.11

Associando o conceito de narrativa à perspectiva da reportagem, a divulgação desse material nas revistas ilustradas torna-se importante para compreendermos o instantâneo, e, conseqüentemente, a reflexão de Cartier-Bresson sobre o *instante decisivo*.

Para esse autor, mesmo que cada foto seja representativa de uma fração do espaço-tempo que apresente uma ação e anuncie uma consequência, a melhor maneira de expressar-se fotograficamente é a reportagem,

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 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 fotografia é o único que fixa um momento preciso. Nós jogamos com coisas que desaparecem, e quando desaparecem, é impossível refazê-las viver.¹⁴⁹

¹⁴⁹ CARTIER-BRESSON, *Op. cit.*, pp. 17 – 19.

A idéia expressa pelo jogo de tênis sugere que o fotógrafo, como o jogador, deve intuir o lance seguinte, onde a bola irá cair, qual o desenrolar da cena que ele vê, e ambos precisam se antecipar, fazer o clique, acionar o disparador, frações de segundos antes do momento exato. O *instante decisivo* é, portanto, o instante certo, o momento preciso em que todos os objetos e personagens se apresentam no espaço correto, permitindo que se sintetize o todo numa única fração de segundo.

Uma síntese narrativa do acontecimento seria permitida pela junção das imagens que apresentam, por um lado, a “significação de um fato, e por outro, uma organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem esse fato”¹⁵⁰ e sua composição em reportagens; o que produziria uma *cobertura total*.

Somado a esse aspecto, essa dissertação trabalha ainda com uma outra fonte, um grupo de fotografias que estão dispostas no livro *Death in the making*. Material no qual a possibilidade narrativa é expandida, uma vez que a limitação de espaço não é um problema, como no caso das revistas, e a edição é realizada por Capa, um editor que não tem como objetivo principal a venda de uma revista de ampla divulgação. A análise dessas perspectivas narrativas, nas revistas ilustradas e no livro, serão trabalhadas nos capítulos subsequentes.

¹⁵⁰ Ibid, pp. 29.

CAPÍTULO II – DA NARRATIVA DO CLIQUE À EDIÇÃO DA REVISTA

1. AS REVISTAS *VU*, *PICTURE POST* E *LIFE* E SEUS EDITORES

A popularização das revistas ilustradas que se utilizaram da fotografia durante a década de 1930 encontra-se diretamente ligada ao processo de perseguição política contra intelectuais, artistas, editores e profissionais na Alemanha após a ascensão do Partido Nacional Socialista. Com exceção da *Vu*, revistas como a *Life*, a *Regards* e a *Picture Post* têm sua história diretamente ligada a esse acontecimento.

O período exatamente posterior ao fim da Iª Guerra Mundial transformou a Alemanha num grande pólo de difusão e inovação editorial. O clima liberal da República Weimar (1919-1933) aliado ao desejo de reconstrução de uma Alemanha derrotada foram importantíssimos para um grande investimento nas áreas de comunicação. Nesse período, foram reformuladas revistas como a *Berliner Illustrierte Zeitung (BIZ)*, que existia desde a década de 1890¹⁵¹ e inseriu a fotografia como carro chefe para as ilustrações.

Esse grande florescimento levou à Alemanha fotógrafos e editores de diversas nacionalidades, e fez do país o maior produtor de revistas ilustradas da Europa. Essas diversas revistas, mas em especial a *BIZ*, a *Munchner Illustriert Presse* e a *Arbeiter Illustrierte Zeitung (AIZ)*, chegaram a produzir tiragens de mais de 5 milhões de exemplares que serviam a uma audiência estimada de cerca de 20 milhões de pessoas¹⁵². Grande parte dessas revistas circulava em diversos meios e, apesar de não muito baratas, a comunicação visual através da fotografia, popularizou sua circulação, fazendo com que muitas vezes uma mesma revista passasse pelas mãos de cerca de 40 pessoas. Em função desse aspecto e da grande quantidade de revistas pelo país, coleções completas e organizadas desse material não são comuns, o que parece estar diretamente ligado à própria efemeridade e reproduzibilidade das fotografias. Longe de parecerem imagens a serem guardadas por causa de suas qualidades artísticas, a quantidade de fotogramas apresentados em cada revista fazia delas objetos cotidianos e banais, de maneira similar à qual consideramos os jornais impressos atualmente.

¹⁵¹ Algumas revistas ilustradas existem desde o fim do século XIX, no entanto não utilizavam-se da fotografia como principal fonte iconográfica.

¹⁵² Não foram encontrados dados oficiais dessas revistas, as estimativas aqui apresentadas, encontram-se nos trabalhos de Jorge Pedro de Souza e Gisèle Freund, bem como nas pesquisas de Tereza Siza e Paulo Alexandrino. Sobre o tema Cf. FREUND, Gisèle. **Photographie et Société**. Paris: Éditions du Seuil, 2000 e SOUSA, José Pedro, **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Argos Editora e Letras Contemporâneas, 2004.

Tal tipo de difusão da informação, assim como o uso da imagem, não dependeu apenas de um ambiente de grande desenvolvimento cultural. Sem avanços tecnológicos no campo da fotografia, esse movimento não teria um alcance tão amplo. A partir da virada do século XX as inovações tecnológicas permitiram que se captasse instantes; antes disso, apenas as fotografias posadas e com longo tempo de exposição podiam ser produzidas. Com o surgimento de negativos mais sensíveis, componentes ópticos cada vez mais luminosos e câmeras fotográficas menores passou a ser possível registrar instantes ao ar livre e sem necessidade de longos tempos de exposição. Câmeras como a Ermanox e a Leica, que surgiram na década de 1920, possibilitaram um aumento da produção das imagens fotográficas, além de produzirem sequências fotográficas de até 36 poses.

Se a partir dessas mudanças era possível produzir imagens de diversos acontecimentos e em grande quantidade, é um equívoco não nos preocuparmos com a necessidade de difundir essas imagens. Segundo Rouillé, a aliança entre fotografia e tipografia foi fundamental para existência dessas revistas, uma vez que a “aliança entre sais de prata, para a produção de imagens e tinta de tipografia permitiu essa difusão”¹⁵³. Assim, esse domínio prático dependeu da junção desses dois processos. A importância da tipografia foi ressaltada por Henri Cartier-Bresson:

Entre o público e nós, há a tipografia, que é o meio de difusão do nosso pensamento; somos artesãos que fornecemos a matéria-prima às revistas ilustradas. Senti uma verdadeira emoção ao vender minha primeira foto, o início de uma longa aliança com a publicações ilustradas.¹⁵⁴

Cartier-Bresson apresenta uma das principais características do jornalismo moderno, pois uma espécie de hibridismo passa acontecer após o nascimento do periódico fotográfico. A informação que se deve compreender não é mais uma questão de leitura de texto, mas também de fotografia; texto e imagem se inter-relacionam de tal forma que se inaugura uma nova forma entre o legível e visível, “aos poucos, o texto transforma-se em simples recheio entre as fotos”¹⁵⁵.

Segundo Rouillé, esse movimento reaviva uma importante tensão entre os partidários da palavra e os da fotografia. Para o autor, os primeiros passam a defender que a fotografia mente, engana e falsifica com legendas mentirosas, retoques e

¹⁵³ ROUILLÉ, *Op. cit.*, p. 127.

¹⁵⁴ CARTIER-BRESSON, *Op. cit.*, p. 27.

¹⁵⁵ BEHNE, Adolf, “Les illustres”, em *Die Weltbühne*, nº 31, Berlim, 03/08/1926 *apud* LUGON, Olivier, **La photographie en Allemagne**, Nîmes: Jacqueline Chambon, 1997, pp. 252.

sobreposições de imagens; enquanto os partidários da fotografia defendem que essa é capaz de abranger um número maior de pessoas e permite ao leitor julgar por si só os acontecimentos, posto que populariza a cultura e o conhecimento ao assumir a missão de difundir novas informações sobre o mundo¹⁵⁶.

Essa tensão – que reitera uma diferença entre modos antigos e modos modernos de se pensar o jornalismo – cria espaço e relevância para a consolidação da figura do editor da revista. Nesse sentido, o fim da década de 1920 e início da década de 1930 na Alemanha é o período em que diversos desses profissionais se formaram. A especificidade do trabalho do editor de uma revista ilustrada acabou por ser extremamente significativo no processo de popularização dessas revistas ao redor do mundo. Foi necessária a chegada desses profissionais na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos para que as revistas ilustradas também se tornassem populares nesses países.

Dos muitos nomes que apareceram na Alemanha, dois profissionais são cruciais para compreendermos a expansão das revistas ilustradas para outros países do mundo – e importantes, especialmente, para a existência das revistas ilustradas que contêm as reportagens sobre as quais essa dissertação pretende se debruçar. Eles são os editores Kurt Korff e Stefan Lorent.

Com políticas editoriais distintas, esses dois editores foram os principais responsáveis pelas mudanças na *BIZ*, no caso de Korff, e na *Münchner Illustrierte Presse*, no caso de Lorent. Graças aos dois, as imagens não eram utilizadas mais como meras ilustrações das reportagens, mas faziam parte da própria estrutura narrativa das mesmas. Assim, as fotografias únicas com função de atestar a veracidade do texto foram substituídas por ensaios fotográficos, que explicitavam o conteúdo trabalhado nas reportagens. Esse movimento levou a uma intensa modificação gráfica nas revistas, posto que mais de uma imagem aparecia por página, o que criou a possibilidade de cortá-las e montá-las, visando à construção de uma narrativa visual. Constitui-se uma verdadeira possibilidade de informação visual.

Havia, contudo, diferenças entre esses dois editores. A principal delas referia-se ao tipo de fotografia publicada nas duas revistas. Korff era partidário de um tipo de fotografia que Freund, a partir das definições do fotojornalista Erich Solomon, define como fotografia “única” ou “ultrassecreta”, em que mesmo tratando-se de uma foto

¹⁵⁶ ROUILLE, *Op. cit.*, pp. 128-129.

única, à qual o público não teria acesso (retratando reuniões políticas fechadas ou acontecimentos para grupos restritos), essa seria uma imagem a ser publicada, o que, em diversos momentos, causava dúvida sobre a veracidade das imagens, já que muitas delas haviam sido posadas¹⁵⁷.

Por outro lado, Lorant defendia a existência de imagens em conjunto que contassem uma história e, na medida em que a reportagem se constituía a partir das fotografias, é instituída a ideia de uma fotorreportagem. Lorant acreditava ainda que os fotógrafos poderiam escolher imagens síntese para serem expostas no centro da página, organizando os conteúdos à sua volta com diversas outras fotografias secundárias. Segundo Freund, para Lorant “Le ‘photoreportage’ doit avoir un commencement et un fin, définis para le lieu, le temps et l’action, comme au théâtre”¹⁵⁸.

Esses dois editores fundariam as bases para a nova revista ilustrada das décadas de 1920 e 1930, além de permitirem uma expansão dos conteúdos a serem trabalhados. Diferentemente dos jornais impressos, os quais mantinham seus esforços nas figuras públicas da política e nos seus desdobramentos, essas revistas começaram a apresentar assuntos mais diversos e ligados à vida cotidiana.

Segundo Sousa, em seu trabalho sobre o fotojornalismo ocidental, Lorant foi diretamente responsável pela criação de uma metodologia de trabalho entre o editor e o fotojornalista, indispensável para o ofício de ambos. Ademais, foi a base para o trabalho de diversas outras revistas que surgiriam em outros países.

Para Sousa,

A metodologia de trabalho no fotojornalismo (...) influenciada por Lorant, em torno das seguintes linhas: a. Relação amigável editor – fotojornalistas – redatores; b. Quer os fotojornalistas quer os editores e redatores podiam apresentar projetos; c. Debate das idéias de projetos pelos envolvidos no processo; d. Liberdade para o fotojornalista abordar o assunto como entenda; e. Ao editor competia especificamente: e.1. Selecionar as fotografias apresentadas e pré-escolhidas pelo fotojornalista; e.2. Estruturar o *layout* generalista que consagrava, porém, atenção aos pormenores, combinando tamanhos e disposição ordenada das fotografias com as necessárias legendas; e. 3. Rever e refazer a componente textual (títulos, legendas, etc.), de modo a evitar más participações, cortes nas linhas, etc., e a elaborar um texto não redundante em

¹⁵⁷ Freund, em seu ensaio “Photographie et Société”, trabalha exaustivamente esse tema, a partir das definições de Solomon, definidas as diferenças do que esse fotógrafo chama de fotografia “única” e “ultrassecrta” – diferenças em geral associadas ao fato de que eram realizadas em locais de difícil acesso aos fotógrafos e às pessoas comuns. Dois casos célebres são narrados no livro de Freund e ilustram essa perspectiva: no primeiro deles, um ministro aponta a necessidade de que houvesse um fotógrafo para conferir legitimidade a uma reunião; o outro apresenta as imagens posadas de um Cassino exclusivo para artistas onde fotografias não era permitidas. Sobre o tema cf. FREUND, *Op. cit.*, pp. 113-115.

¹⁵⁸ Idem, pp. 115.

relação as fotos, mas que as complementasse, explicasse, contextualizasse ou até ilustrasse.¹⁵⁹

Assim, o editor passa a ter um papel essencial não só na produção da revista, mas também na mediação entre o material produzido pelos fotógrafos e a revista.

O surgimento desses dois nomes na Alemanha da República de Weimar está intimamente ligado à criação das revistas *Picture Post* e *Life*, além de terem influenciado de maneira muito significativa o início da *Vu*, na França.

Com a ascensão nazista no início da década de 1930, muitos intelectuais e profissionais críticos à perspectiva defendida por Hitler foram perseguidos. Korff e Lorant, e muitos fotógrafos e editores, estavam entre esses grupos, tanto por sua ascendência judia, no caso de Korff, quanto pela natureza de suas profissões e seu declarado não alinhamento ao partido Nacional Socialista.

Lorant, de origem húngara, foi preso em março de 1933 - apenas seis semanas depois da chegada de Hitler ao poder - e solto em setembro do mesmo ano. Regressou à Hungria para depois, via Paris, chegar ao Reino Unido, onde publicou em 1934 o livro *I was Hitler's Prisoner* e iniciou um trabalho com a revista *Lilliput*, em que realizou diversas pesquisas imagéticas e satíricas através de analogias entre situações políticas e cenas banais do cotidiano. Em seguida, foi editor da *Weekly Illustrated* para, posteriormente, fundar a *Picture Post*, que se tornou a principal revista ilustrada inglesa do período. Segundo Ledo Andión, a *Picture Post* conseguiu fazer evoluir a forma pioneira presente na *Münchner Illustrierte Presse* da década de 1920 e deu continuidade à experimentação visual das revistas *Vu* e *Regards*¹⁶⁰. Isso deu-se principalmente pela possibilidade de uma maior inovação técnica para a impressão das páginas da revista, pensadas por montadores, muitas vezes de maneira manual, através de colagens, permitindo a impressão milhares de vezes.

O surgimento da *Picture Post*, encabeçada por Lorant, permitiu ainda a absorção de muitos profissionais que haviam fugido da Alemanha Nazista; diversos fotógrafos, montadores e editores trabalharam para Lorant no fim dos anos 1930 e início dos anos 1940. Dentre essas contribuições, as que nos são de maior interesse incluem as imagens de Robert Capa, colaborador assíduo, principalmente no período da Guerra Civil Espanhola.

¹⁵⁹ SOUSA, *Op. cit.*, p. 81.

¹⁶⁰ LEDO ANDIÓN, Margarita. **Foto xoc e xornalismo de crise**. La Coruña: Edición do Castro, 1988, p.188.

Kurt Korff também teve papel fundamental na disseminação desse modelo de revista ilustrada fora da Alemanha. Também fugindo da perseguição nazista, viajou para Áustria, de onde rapidamente conseguiu escapar para os Estados Unidos. No país americano, foi o principal conselheiro para a criação da Revista *Life*, em 1936, encabeçada por Henry Luce e que investiu muito nas reportagens fotográficas sobre temas cotidianos, os chamados *fait-divers*.

Korff trouxe para a *Life* um profissionalismo na condução e edição da revista, característica gestada no período em que comandava a *BIZ*. Com isso, Luce fez dessa publicação a mais importante revista ilustrada das Américas, com maior divulgação e com o maior departamento de jornalismo em funcionamento durante as décadas de 1930 e 1940. A *Life* chegou a manter em funcionamento mais de 360 escritórios e mais de 6700 funcionários ao redor do mundo¹⁶¹.

Essa profissionalização da revista e de seu editorial levou a uma estrutura muito eficaz de reportagens, uma vez que por se tratarem, em sua maioria, de temas relacionados a assuntos cotidianos, seus trabalhos não necessariamente eram datados, o que permitia aos editores produzir uma espécie de banco de dados de reportagens a serem absorvidas ao longo dos meses posteriores. Algumas reportagens produzidas chegavam a ser publicadas cerca de sete a dez semanas depois, o que fazia da *Life* uma máquina de produção de exemplares.

O primeiro número da *Life*, em novembro de 1936 teve uma tiragem de 466 mil exemplares, o que não é uma distribuição pequena; em 1937, as tiragens já giravam em torno de 1 milhão de exemplares, muitos deles impressos para assinantes da revista. Essa progressão da quantidade de tiragens só aumentou, o que fez da *Life* um fenômeno de vendas, tendo chegado à marca de 8 milhões de exemplares no fim dos anos 1960, quando sofreu um grande baque com a popularização da televisão¹⁶².

A *Life* em seu número de apresentação definiu as bases de seu empreendimento no mundo do fotojornalismo, associando-se diretamente à possibilidade de produção de imagens que trariam a realidade para o leitor da revista, possibilitando-lhe conhecer e participar dos acontecimentos do mundo como se estivesse presente. Nas palavras de Luce:

¹⁶¹ FREUND, *Op. cit.*, p.138.

¹⁶² FREUND, *Op. cit.*, pp. 140-142 e SOUSA, *Op. cit.*, pp. 107.

To see life; to see the world; to eyewitness great events; to watch the faces of the poor and the gestures of the proud; to see strange things — machines, armies, multitudes, shadows in the jungle and on the moon; to see man's work — his paintings, towers and discoveries; to see things thousands of miles away, things hidden behind walls and within rooms, things dangerous to come to; the women that men love and many children; to see and take pleasure in seeing; to see and be amazed; to see and be instructed ...¹⁶³

Assim, Luce prometia com a revista uma espécie de janela particular para o mundo, o que em grande medida contribuía para seu sucesso. Na década de 1930, uma dona de casa, ou mesmo um pequeno agricultor do interior dos Estados Unidos, poderia acompanhar os acontecimentos do mundo através de imagens. Esse movimento, que parece banal nos dias hoje, permite-nos refletir sobre o que Benjamin denominou como inconsciente óptico, já que a fotografia, com sua reprodutibilidade técnica¹⁶⁴, permitiu a reprodução de uma imagem milhares de vezes. Mas, apenas com a popularização através de revistas ilustradas, é possível pensar em inconscientes coletivos de imagens para determinados acontecimentos ou locais.

Uma última revista que teve importante papel nesse período foi a *Vu*, elaborada e publicada na França a partir do ano de 1928. Diferentemente das outras revistas mencionas, a *Vu* não tem sua origem diretamente ligada aos imigrantes alemães, embora seu projeto editorial sempre tenha dialogado intensamente com a tradição alemã da década de 1920 – sobretudo com o trabalho realizado por Lorant e Korff.

Investindo principalmente nas possíveis relações entre a fotografia e o texto, Lucien Vogel – fundador da *Vu* - trabalhou de maneira muito radical num projeto gráfico completamente distinto para a época, que incluía montagens e recortes de imagens pouco comuns. Podemos perceber esse projeto de montagem em reportagem bastante consagrada – de 12 de março de 1930 e intitulada *Le triomphe de la femme* -, na qual utilizou imagens de André Kertész.

¹⁶³ “[A Life surge] Para ver a vida; para ver o mundo, ser testemunha ocular dos grandes acontecimentos, observar os rostos dos pobres e os gestos dos orgulhosos; ver estranhas coisas – máquinas, exércitos, multidões, sombras na selva e na lua; para ver o trabalho do homem – as suas pinturas, edifícios e descobertas; para ver coisas a milhares de quilômetros, coisas escondidas atrás de muros e no interior de quartos, coisas que é perigoso aproximar-se; as mulheres que os homens amam e muitas crianças; para ver e ter prazer em ver, para ver e espantar-se; para ver e ser instruído” (Tradução Livre) LUCE, Henry, *Life*, 23 de Novembro de 1936 *apud* RONK, Liz. **Life in 2012: The year in 12 galleries**. Time Magazine, 02 de dezembro de 2012. Disponível em: <http://time.com/3875143/life-in-2012-the-year-in-12-galleries/>

¹⁶⁴ BENJAMIN, A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In : *Op. cit.*

Imagem 2.1¹⁶⁵

Vogel investiu em colagens que contribuíssem para a narrativa da fotografia. Nessa reportagem sobre a Miss França, do ano de 1930, a imagem da mulher é desconstruída, não sendo vista como uma espécie de objeto harmônico que deveria ser contemplado como um todo, mas procura, a partir da imagem principal, recuperar partes de seu corpo, numa construção gráfica muito influenciada pelo movimento surrealista, em voga naquele momento. Não por acaso, a imagem central do olho lembra a célebre cena do filme *Un chien andalou*, lançado no ano anterior por Luis Buñel.

Partindo da importância das imagens, Vogel buscou unir no seu projeto de revista, além de experimentações gráficas e boas fotografias, textos de grande qualidade. Dessa forma, a *Vu* passou a ser reconhecida não só pela qualidade de suas imagens, como também pela excelência de seus textos. Segundo Ledo Andión, Vogel se vangloriava muito desse feito, mas tinha especial alegria em relação à quantidade de imagens que publicava, que, ao fim do primeiro ano da revista, ultrapassou a marca das 3300 fotografias.¹⁶⁶

¹⁶⁵ KERTÉSZ, André. Le triomphe de la femme. In : **Vu Magazine**. 12 de março de 1930, p. 203. Disponível para consulta no site da MAP - Médiathèque de l'architecture et du patrimoine: <http://www.mediathèque-patrimoine.culture.gouv.fr/>

¹⁶⁶ LEDO ANDIÓN, *Op. cit.*, 1995, p. 51.

A *Vu* seria, portanto, responsável por uma grande revolução na cultura visual do início do século XX. Segundo seu redator chefe, Carlo Rim, com a *Vu* “Notre culture devenue visuel (...) on opposé le journal écrit contre le journal des images, le stylo d'hier contre la caméra de demain”,¹⁶⁷ criando assim as bases para a divulgação das fotografias ao redor do mundo. Henry Luce, alguns anos depois da criação da *Life*, chega a afirmar que, não fosse a *Vu*, a *Life* jamais teria sido o que foi¹⁶⁸.

1.2 A GUERRA CIVIL ESPANHOLA NAS REVISTAS ILUSTRADAS

Os acontecimentos da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) foram amplamente apresentados nas principais revistas ilustradas da década de 1930. Levando em consideração apenas os nomes dos fotógrafos profissionais e estrangeiros que registraram o conflito na Espanha, o número de reportagens impressiona.

Entre o dia 4 de Abril de 1936 - numa reportagem sobre as comemoração bastante tensas da semana santa em Sevilha, com imagens de Robert Capa para a revista francesa *Voilà* - até o dia 16 de janeiro de 1941 - na reportagem para a revista norte-americana *PM*, também de Capa, sobre a região de Bilbao como uma das principais fornecedoras de ferro para a Alemanha Nazista -, Robert Capa, Gerda Taro e David “Chim” Seymour forneceram imagens para mais de 350 reportagens fotográficas publicadas em, ao menos, 48 revistas ilustradas em cerca de 12 países diferentes¹⁶⁹.

É evidentemente difícil definir com precisão o número de exemplares de cada uma dessas revistas, assim como levar em conta toda a produção de todos os fotógrafos que realizaram imagens sobre a Guerra Civil Espanhola. No entanto, algumas pesquisas sobre a quantidade de fotógrafos profissionais que trabalharam durante o conflito foram realizadas pelo curador chefe do MNAC (Museu Nacional de Arte da Catalunha), David Balsells. No artigo *The war of images*, Balsells salienta que dentro da Espanha, entre Barcelona e Madri, mais de 12 fotógrafos espanhóis cobriram esses acontecimentos, além de mais de 8 fotógrafos correspondentes internacionais, dentre eles Capa, Chim e Taro¹⁷⁰.

¹⁶⁷ RIM, Carlo. “Défense et illustration de la photographie” em *Vu*, nº 214, 20 de abril de 1932, *apud* BAQUÉ, Dominique. **Documents de la modernité**. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1993.

¹⁶⁸ FREUND, *Op. cit.*, pp. 133-134.

¹⁶⁹ YOUNG, Cynthia (ed). **The Mexican Suitcase**. 2 vol. New York/Göttingen: International Center of Photography/Steidel, 2010, pp. 137- 155.

¹⁷⁰ BALSELLS, David. “The war of images” In. YOUNG, *Op. cit.*, Vol.1, pp. 64-68

Porém, na ocasião do lançamento do catálogo-livro *The Mexican Suitecase*, o levantamento realizado pelo *International Center of Photography* restringe-se apenas ao trabalho de Capa, Taro e Chim. A partir desses dados, podemos tomar como carro chefe apenas as revistas de média e grande circulação que, na maioria dos casos, publicaram mais de uma reportagem sobre o conflito na Espanha, como *Vu*, *Picture Post*, *Life*, *Regards*, *Pravda*, *Time*, *Voilà* e *Paris-soir*.

Se pensarmos em tiragens de cerca de 500 mil - no caso da *Regards* - e de mais de 1 milhão exemplares - no caso da *Life* e da *Picture Post* - por edição, seríamos levados a uma estimativa bastante conservadora de mais de 150 milhões de exemplares de revistas que incluíam imagens de um desses fotógrafos sobre a Guerra Civil Espanhola; o que significa que aproximadamente 5% da população mundial na década de 1930¹⁷¹ comprou a revista. Convém lembrar que nessa estimativa estão excluídas todas as pessoas que viram a revista sem necessariamente tê-las comprado, o que sugere um aumento de pelo menos 100% desse número, e o fato da circulação desse material restringir-se à Europa e à América do Norte, sendo raros os casos de material enviado para África, extremo oriente e América do Sul.

Mensurar a dimensão da circulação dessas revistas, apesar de muito difícil, ajuda-nos a compreender o tamanho do empreendimento que se realizava na Espanha. É ainda relevante ressaltar que nessa estimativa não estavam inclusos os jornais e nem mesmo as produções dos demais fotógrafos que cobriram o conflito.

Em função desses aspectos e da abrangência de material sobre esse tema, a escolha da documentação utilizada nessa dissertação foi atravessada por critérios muito específicos, que levaram em consideração a disponibilidade desses materiais nos arquivos.

Assim, optou-se por uma amostragem de três revistas de maior circulação: *Vu*, uma reportagem de 1936, *Picture Post*, quatro reportagens, sendo duas de 1938 e duas de 1939 e *Life*, uma reportagem de 1937. Procurou-se também garantir o critério de que houvesse ao menos uma reportagem para cada um dos anos do conflito.

A reportagem da *Vu Magazine*, do dia 23 de setembro de 1936, apresenta uma página dupla intitulada *Guerre civile en Espagne*, com 7 fotografias, seis delas creditadas a Robert Capa e uma a Reisner. Essa reportagem tem especial relevância para a produção

¹⁷¹ Segundo os dados da ONU, a população mundial durante a década de 1930 gira em torno de 2 – 2,3 bilhões de pessoas. Sobre o tema, website da ONU. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/acao/populacao-mundial/>

de Capa, pois é nela que a fotografia do Soldado Caído aparece pela primeira vez, sendo posteriormente reproduzida em outras revistas. A *Vu* não faz qualquer menção à reportagem de Capa na sua capa, que traz como manchete *La mort de Charcot*, médico e explorador que morreu no dia 16 de setembro daquele ano. As páginas em que aparecem as fotografias são 1106-1107. A revista apresenta ainda em outra página três fotografias não creditadas e cedidas pela agência Keystone¹⁷², conjunto intitulado *Sur le front de Bilbao miliciens, presque des enfants, sont faits prisonniers*, que mostra um grupo de jovens milicianos sendo interrogados por um oficial nacionalista, seguido da legenda “Apesar da sua juventude, esses derrotados não irão sofrer a lei da retaliação?”. Não se obteve acesso ao índice dessa edição, o que não nos permite analisar entre quais reportagens aparecem as imagens de Capa, nem precisar o corpo editorial que escreveu as legendas.

Essa edição apresenta um marco interessante, que em alguma medida explica a falta de propaganda dessa reportagem na própria capa da revista: aproximadamente um mês antes, Vogel tinha preparado um dossiê sobre os acontecimentos da Espanha; nessa edição de 29 de agosto de 1936, a capa trazia o título de *Vu en Espagne, la défense de la République* e era composta apenas de reportagens e fotorreportagens sobre o conflito que havia começado com a tentativa de golpe de estado do dia 17 de julho. No entanto, a revista apresentava um ponto de vista claramente pró-republicano, o que desgastou muito a relação de Vogel com seus mantenedores, em sua maioria industriais. Assim, a retomada do tema da Espanha na edição de 23 de setembro teria levado, segundo Freund e Kershaw, a um completo esgarçamento das relações entre Vogel e seus patrões, o que culminaria no seu pedido de demissão¹⁷³. A *Vu*, após a saída de Vogel, ainda existiu por cerca de dois anos, mas seu projeto editorial foi perdendo força e leitores.

Seguindo a cronologia dos acontecimentos, a segunda reportagem foi publicada na Revista *Life*, em 12 de julho de 1937, e intitulada *Death in Spain*. A fotorreportagem de 7 páginas - com 24 fotografias assinadas por Capa e 1 mapa - é a terceira da revista, nas páginas 19-25. A *Life*, como característica editorial, não fazia propaganda dos artigos em sua capa, sendo composta apenas por uma imagem e um título muito pequeno; nessa edição a fotografia de capa é de um manequim e o título *Grace the dummy*, numa espécie de trocadilho entre o nome do manequim e a necessidade de enfeitá-lo.

¹⁷² No trabalho de Georges Soria, as três imagens são creditadas a David “Chim” Seymour. Sobre o tema, cf. SORIA, Georges. **Les Grandes Photos de la guerre civile en Espagne**. Paris: Jannink, 1980, p. 87.

¹⁷³ FREUND, *Op. cit.*, p. 125 e KERSHAW, *Op. cit.*, pp. 67-68.

A reportagem com as imagens de Capa é a terceira da revista, o que lhe confere certo destaque, além de ser a mais extensa, a única com 7 páginas. Nela está presente novamente a imagem do soldado caído, além de marcar o estabelecimento de uma pareceria que se tornaria muito profícua entre as fotografias de Capa e o texto de Ernest Hemingway, que assina as legendas para as imagens do fotógrafo.

As demais reportagens, todas elas da *Picture Post*, estão divididas entre as do ano de 1938 e as de 1939. A primeira delas, de 12 de novembro de 1938, intitula-se *International Brigade Dismiss!*, e apresenta 4 páginas seguidas, pp. 34-37 e um anexo na p. 78. Com 12 imagens atribuídas a Robert Capa, a fotorreportagem é a sétima na revista e se insere num contexto de outras reportagens sobre os temas de guerra, embora não necessariamente da Guerra Civil Espanhola, uma vez que a revista comemora a assinatura do armistício de 11 de novembro de 1918, que marcou o fim da Iª Guerra Mundial. Sem grandes destaques, as imagens apresentam uma certa analogia entre os dois conflitos, tanto do ponto de vista das imagens como através dos textos trabalhados. Na capa, a imagem principal, uma criança recém-nascida, faz referência a uma reportagem sobre os vinte anos do fim da guerra.

A segunda reportagem, de 03 de dezembro de 1938, intitulada *This is war!* é uma das mais consagradas reportagens de Robert Capa, sendo a maior reportagem da revista e anunciada através da página simples em que aparece o fotógrafo com a seguinte legenda “The greatest war photographer in the world: Robert Capa”. Essa edição tornou-se célebre pelo reconhecimento de Capa como o melhor fotógrafo de guerra, atividade até então pouco consagrada entre os fotógrafos. A fotorreportagem das páginas 13-24 possui 26 imagens, numa edição de 88 páginas. Sua estrutura, com muitas imagens e pouco texto além das legendas, narra os acontecimentos da batalha do Ebro e é considerada uma das principais narrativas que acompanham os movimentos durante um ataque.

A terceira reportagem, de 04 de fevereiro de 1939, intitula-se *Tragedy in Spain* e, além de ser a primeira reportagem da revista, também figura na capa, através de uma chamada na parte inferior, pois a imagem da capa faz referência a outra fotorreportagem. Com 7 páginas, esse é mais extenso artigo da revista e tem sua importância reafirmada com o destaque na capa. São 18 imagens atribuídas a Robert Capa que retratam o êxodo daqueles que fogem das zonas conquistadas pelo exército franquista. A edição apresenta ainda um breve artigo escrito pelo historiador militar

Liddel Hart, intitulado “What Spain means to Europe”, em que é discutida a importância do conflito na Espanha como uma radiografia das tensões existentes na Europa.

A quarta e última reportagem, de 15 de abril de 1939, intitulada *The forgotten army*, também tem papel de destaque na edição da revista, uma vez que é anunciada na capa da mesma forma como na versão de 04 de fevereiro daquele ano, com uma chamada sem imagem. A fotorreportagem de 8 páginas é uma das maiores da revista e é a primeira a ser apresentada. Ela não vem acompanhada de nenhuma outra diretamente ligada ao tema da Espanha, embora o assunto do projeto expansionista de Hitler seja discutido num dos artigos, intitulado “Can we let Hitler dominate Europe?” e assinado por Edward Hulton, principal proprietário da Hulton Press, editora que publicava a *Picture Post*. O que nos leva a perceber a importância desse tema nos meios intelectuais ingleses desse período. A reportagem que tem as imagens atribuídas a Robert Capa dá ênfase aos campos de refugiados de soldados espanhóis no sul da França - vale ressaltar que esse conjunto de imagens é apresentado após a data oficial de término da guerra, 01 de abril, com a queda das últimas cidades republicanas, Madrid em 26 de março, Valencia e Alicante, em 30 de março, e Murcia em 31 de março.

2.1 DO FRONT À REDAÇÃO

Robert Capa e Gerda Taro estiveram diversas vezes na Espanha entre 1936 e 1939, durante o período da Guerra Civil Espanhola. Essas idas e vindas à região dependiam de diversos aspectos e patrocínios. Como nem sempre havia contratos específicos com editores, muitas vezes realizam trabalhos como freelancers.

Segundo seus principais biógrafos, Capa e Taro chegaram à Espanha pela primeira vez vindos de Paris, com patrocínio de Lucien Vogel, editor da revista *Vu*, num avião fretado que trazia diversos jornalistas e editores não só da *Vu*, como dos periódicos *Ce soir* e *Regards*, todos diretamente envolvidos com um posicionamento mais à esquerda dentro da França e muito preocupados com a causa republicana da Espanha¹⁷⁴.

Ao todo, Capa esteve durante oito temporadas diferentes em território espanhol, algumas delas acompanhado de Gerda Taro, outras não. Segundo, Fontaine e Kershaw,

¹⁷⁴ KERSHAW, *Op. cit.*, pp. 55-56.

algumas dessas idas foram patrocinadas, outras apenas acordadas com as principais revistas, na medida em que, ao receberem material para ser usado, eles seriam pagos.¹⁷⁵

Capa e Taro fizeram muitas viagens à Espanha buscando abranger um grande território sob controle da República Espanhola ou coletivizado pelas centrais sindicais anarquistas. Como podemos ver no mapa abaixo:

Mapa dos locais em que Capa e Taro fotografaram

Imagem 2.2¹⁷⁶

¹⁷⁵ FONTAINE, *Op. cit.*, p. 89 e KERSHAW, *Op. cit.*, pp. 68-69.

¹⁷⁶ YOUNG, *Op. cit.*, vol. 1, p. 08.

Das oito temporadas realizadas por Capa na Espanha, Taro esteve presente em quatro.

Na primeira, com chegada de Capa e Taro a Barcelona em agosto de 1936 e retorno de ambos no fim de setembro de 1936, visitaram além de Barcelona, Huesca, Zaragoza, Madrid, Córdoba e Toledo. Nessa viagem, a foto de Capa “O soldado caído” foi realizada em Cerro Muriano, próximo a Córdoba. Grande parte do material produzido e não utilizado por Vogel na *Vu* é negociado com as revistas *Regards* e *Ce Soir*¹⁷⁷.

Na segunda temporada, Capa viaja sozinho em novembro de 1936 e retorna em dezembro. Nesse período, realizou muitas imagens nas imediações de Madrid, que era constantemente atacada pelas tropas franquistas através de bombardeios. Enviou imagens a Paris que, no momento do seu regresso em dezembro, já haviam sido vendidas para a *Life* e para outros países através da agência *Alliance-photo*¹⁷⁸.

No início de 1937, Capa e Taro, na terceira temporada dele, cobriram o litoral da Andaluzia, em especial Málaga, e Almería, principalmente o êxodo do avanço franquista vindo do sul. Ambos retornaram a Paris no início de março. Essa viagem marca o início de uma ruptura em relação ao trabalho de ambos, uma vez que Gerda desejava apresentar suas imagens de maneira independente das de Capa, pois, até o momento, elas eram creditadas apenas a ele ou vinham com a inscrição “Capa e Taro”, daí o desejo da fotógrafa de distanciar-se da figura do namorado,¹⁷⁹ a tal ponto que, segundo Ruth Cerf, “Ela sentia-se insultada porque seu nome não era mencionado e não via mais seu futuro ao lado de Capa”.¹⁸⁰

Apesar das questões pessoais, ambos voltaram à Espanha juntos no mesmo mês e hospedaram-se no Hotel Florida, em Madrid.¹⁸¹ Mas traçaram caminhos diferentes, Capa ficou em Madrid durante o primeiro mês e, sem a companheira, foi em direção ao País Basco, principalmente para a capital Bilbao, onde acompanhou os bombardeios da região

¹⁷⁷ KERSHAW, *Op. cit.*, pp. 65 e 66 e WHELAN, *Op. cit.*

¹⁷⁸ A agência *Alliance-photo* foi criada com a participação de Robert Capa por Maria Einser e Pierre Boucher, e foi um dos primeiros espaços para intermediação e venda de imagens de fotógrafos na Paris da década de 1930.

¹⁷⁹ LUBBEN, Kristen. “Reportage Capa & Taro”: Collaboration and uncertainty. In: YOUNG, *Op. cit.*, vol. 1, pp 117-123

¹⁸⁰ CERF, Ruth. “Entrevista realizada a Alex Kershaw em 2001” *apud*. KERSHAW, *Op. cit.*

¹⁸¹ Durante a guerra civil, o Hotel Florida em Madrid foi o principal lugar onde se hospedaram os correspondentes internacionais na cidade, por ele passaram Robert Capa, Gerda Taro, Ernest Hemingway, Martha Gellhorn e muitos outros. Sobre esse tema, o recente livro da jornalista Amanda Vaill apresenta novos documentos e uma interessante análise sobre as relações e parcerias construídas nesse ambiente. Cf. VAILL, Amanda. **Hotel Flórida. Verdade, amor e morte na Guerra Civil Española**. Trad. Ivo Korytowski, São Paulo: Editora Objetiva, 2016.

realizados pelos pilotos da Legião Condor, cedidos por Hitler.¹⁸² Segundo Kershaw, é nessa mesma temporada que Capa conhece Jay Allen (que mais tarde faria o prefácio do livro *Death in the Making*), no momento em que despachava para a revista *Regards* alguns rolos de filmes no aeroporto de Bilbao.¹⁸³ No início de maio, Capa retornou a Paris para buscar um novo acordo que o levaria à Espanha.

Para quinta temporada de Capa na Espanha, ainda em maio, ele assinou um acordo com Richard de Rochemont, chefe da *Time-Life* em Paris, que havia o convidado para realizar um trabalho de filmagem para o conjunto de documentários “*The march of the time*”¹⁸⁴, além de aproximá-lo do trabalho com Henry Luce. No entanto, segundo Rochemon, Capa não produziu boas imagens para o filme, uma vez que mantinha sua forma de pensar como fotógrafo e as imagens filmadas apresentavam-se como excelentes para não estarem em movimento.¹⁸⁵ Nesse período, Capa fotografou as regiões de Segóvia, onde reencontrou Taro, com quem esteve em Peñarroya e La Granjuela para depois retornaram a Madrid. Capa voltaria a Paris no início de junho para entregar o trabalho a Richard de Rochemont e enviar imagens a outros jornais.

Taro continuou na Espanha, fotografando as imediações da cidade em companhia de Ted Allan. Nesse mesmo período teve sua primeira reportagem publicada com créditos, no periódico *Ce Soir*¹⁸⁶. Essa seria a última vez que Capa e Taro se encontrariam, porque, na segunda semana de julho, Taro se deslocaria em direção a Brunete, planejando fotografar essa batalha até o dia do seu regresso para Paris, em 26 de julho. Mas em 25 de julho¹⁸⁷ Taro foi ferido no momento da retirada, falecendo no hospital de El Goloso, nas imediações de Madrid, no dia 26 de julho¹⁸⁸.

¹⁸² Notas sobre o bombardeio do país basco.

¹⁸³ KERSHAW, *Op. cit.*, pp. 78-79.

¹⁸⁴ *The march of the time* foi um conjunto de documentários produzidos entre 1935 e 1951, tendo como principais produtores Richard de Rochemont e seu irmão Louis de Rochemont. Esse trabalho era visto como particularmente apartidário, numa perspectiva de apresentar as disputas da década de 1930 como absolutamente incompreensíveis para os norte-americanos, que se encontravam acima do bem e do mal. No entanto, segundo Raymond Fielding, apesar do tom antipartidário, os documentários produzidos a partir de 1937 passaram a apresentar um certo tom antifascista, em especial o episódio *Rehearsal for war*, de agosto de 1937, e que teve como captador Robert Capa, com tom declaradamente antifranquista. Sobre o tema, cf. FIELDING, Raymond. **The March of Time, 1935–1951**. New York: Oxford University Press, 1977. pp. 175-176.

¹⁸⁵ FIELDING, *Op. cit.*, pp. 180.

¹⁸⁶ RAGOYSKA, *Op. cit.*, pp. 185 e WHELAN, *Op. cit.*, pp. 120-121.

¹⁸⁷ A data do ferimento de Taro difere em diversos autores, Kershaw defende que o ferimento aconteceu no dia 23 de julho, já Whelan e Ragoyska apresentam argumentos para que o ferimento tenha sido no dia 25 de julho, o que aparenta ser mais provável, devido à gravidade do ferimento. Assim, acompanhou-se a data defendida por esses autores.

¹⁸⁸ RAGOYSKA, *Op. cit.*, pp. 220-221.

A sexta temporada de Capa na Espanha demorou um pouco mais para acontecer; segundo Whelan, a morte de Taro deixou o fotógrafo abalado de tal maneira que ele só voltaria ao país em novembro de 1937, quando fotografou as brigadas internacionais e o ataque franquista à cidade de Terruel, marco para separação da Espanha Republicana em duas partes, uma como principal foco de resistência a cidade de Madrid e a outra a cidade Barcelona. Em Terruel, as fotografias de Capa, posteriormente enviadas ao periódico *Ce soir*, retratavam a vida de alguns civis que sobreviveram às disputas que aconteciam no prédio do governo civil.¹⁸⁹ Ainda em dezembro, Capa voltou a Paris para negociar outras fotos e recebeu a proposta de trabalhar num documentário na China.

A ida à China atrasaria muito a volta de Capa à Espanha, que só aconteceria em outubro de 1938, momento em que a guerra parecia mais próxima do fim - um fim que não seria o esperado por ele. Além disso, o contexto regional da Europa também havia mudado; Itália e Alemanha mostravam-se cada vez mais ativas no contexto do conflito espanhol, enquanto Grã-Bretanha e França não declaravam apoio oficial à República Espanhola, e a URSS, apesar do apoio, contribuía para o aumento dos conflitos internos ao lado republicano¹⁹⁰. Capa chegou a uma Barcelona diferente da que havia encontrado em agosto de 1936. Com a população quase dobrada pelo êxodo daqueles que fugiam do avanço franquista, a cidade era alvo constante de bombardeios. Nesse período Capa fotografa a cidade e suas imediações; em especial a retirada das brigadas internacionais da Espanha e os discursos agradecidos e inflamados de Négrin e La Passionaria¹⁹¹.

Nessa mesma sétima temporada, em meados de novembro, Capa fotografa a defesa contra as tropas franquistas na Batalha do Ebro e nas imediações do rio Segre, afluente do Ebro. A partir dessas imagens, a *Picture Post* publica a célebre reportagem *This is war!*, de 3 de dezembro de 1938, que classifica Capa como o melhor fotojornalista de guerra do mundo. Depois disso, Capa voltou a Barcelona, onde fez a cobertura do êxodo em direção à França, a cidade recebia investidas diárias dos aviões franquistas e tinha os exércitos golpistas cada vez mais próximos. Capa se manteve em Barcelona até a noite do dia 25 de janeiro que antecedeu a tomada da cidade por Franco, escapando depois rumo ao norte e atravessando a fronteira em direção à França em 28 de janeiro.

A oitava e última aproximação de Capa com a Espanha seria sua volta à fronteira da França com a Espanha, ainda em fevereiro de 1939, quando, no litoral francês, esteve

¹⁸⁹ WHELAN, *Op. cit.* pp. 132-133.

¹⁹⁰ PRESTON, *Op. cit.*, pp. 114-115.

¹⁹¹ FONTAINE, *Op. cit.*, pp. 61 e 211, KERSHAW, *Op. cit.*, pp. 103-104 e WELHAN, *Op. cit.*, pp. 150.

nos campos de refugiados de Argelés-sur-mer e La Barcarès e fotografou uma parte dos mais de 300 mil espanhóis que cruzaram ao limite entre os dois países¹⁹².

A cronologia das temporadas de Capa e Taro na Espanha, quando cotejadas com as reportagens publicadas em cada uma das revistas, nos permitem compreender como se davam os agenciamentos entre o momento do clique da imagem pelo fotógrafo e sua trajetória até figurar numa reportagem e ser publicada.

Tomando como parâmetro a imagem do “soldado caído”, publicada pela primeira vez na revista *Vu* em 23 de setembro de 1936, podemos retomar o momento de sua realização. Capa esteve na Espanha pela primeira vez em agosto de 1936, tendo retornado a Paris apenas em setembro, em momento posterior ao lançamento da edição no dia 23.

Esses dados apresentam algumas pistas importantes sobre o tempo que uma imagem levava do front de batalha até a revista e também sobre a interferência do fotógrafo na elaboração da reportagem – bem como seu aval para a utilização das fotografias e das legendas elaboradas.

Capa esteve nas imediações do front de Córdoba em Cerro Muriano no início do mês de setembro. Segundo Kershaw e Whelan, a foto do miliciano que deu origem à imagem do “soldado caído” foi tirada no dia 5 daquele mês, e Capa a teria enviado a Paris nos dias subsequentes, uma vez que antes de voltar a Madrid ele ainda esteve na região de Toledo¹⁹³. De todo modo, a edição de Vogel da revista *Vu*, publicada na terceira semana do mês, não foi vista por Capa, o que sugere que o fotógrafo não exerceu influência sobre essa reportagem tendo deixado-a a cargo de seu editor, que o enviara à Espanha¹⁹⁴.

Outro exemplo significativo é a reportagem de Capa sobre a batalha do Ebro, publicada na *Picture Post*, em 3 de dezembro de 1938, e resultado direto de sua sétima temporada na Espanha. Entre outubro de 1938 e fevereiro de 1939, Capa realizou muitas fotografias em diferentes locais da Espanha. Chegou ao front de batalha às margens do Ebro no início de novembro, tendo estado sob fogo cruzado entre os dias 5 e 8, tanto às margens do Ebro como do Segre. Através de intermediários, também enviaria as imagens a Londres nos dias subsequentes. A data exata em que elas chegaram nas mãos de

¹⁹² KERSHAW, *Op. cit.*, pp. 109-110 e BROTHERS, *Op. cit.*, pp. 193-195

¹⁹³ KERSHAW, *Op. cit.*, pp. 58-59 e WHELAN, *Op. cit.*, pp. ?.

¹⁹⁴ FRIZOT, Michel e VEIGY, Cédric de. **Vu, le magazine photographique 1928-1940**. Paris: Editions de la Martinière, 2009, pp. 194.

Stephan Lorant não pode ser precisada, no entanto dificilmente isso se realizou antes do dia 15 daquele mês, se incluirmos um dia de deslocamento desses filmes até a cidade de Barcelona, somado a mais um dia até Londres e mais pelo menos 24 horas para a revelação e secagem dos filmes, além de sua ampliação¹⁹⁵.

Lorant é o principal responsável pela escolha das imagens, elaboração do texto e paginação da edição, que será publicada no dia 3 de dezembro daquele ano. É bastante provável que Capa tenha visto aquelas imagens reveladas apenas na própria revista, uma vez que a revelação dos filmes era feita por técnicos de confiança, além de que, após o processo, os filmes tornavam-se muito mais sensíveis às variações de calor e umidade, o que poderia danificá-los, tornando alteradas todas as cópias realizadas a partir desses negativos, razão pela qual era mais seguro transportá-los dentro de seu invólucro original e não revelados.

Percebe-se que os editores das revistas tinham um papel fundamental na elaboração das reportagens e na forma pela qual se dava sentido às imagens, enquanto o fotógrafo tinha pouco conhecimento e participação nesse processo. Parece-nos importante salientar que Capa, Cartier-Bresson, Chim e Rodger, fotógrafos fundadores da agência *Magnum* - que só surgiria cerca de 8 anos após o fim da guerra civil -, sentiam a necessidade de incluir em seu regimento a garantia de que as imagens vendidas pela agência só poderiam ser usadas respeitando suas dimensões e enquadramentos originais, o chamado *copyright*¹⁹⁶.

2.2. AS REPORTAGENS E SUAS NARRATIVAS EDITORIAIS

2.2.1 VU MAGAZINE

A primeira das reportagens tomadas como documento para esse trabalho foi publicada na Revista *Vu* em 23 de setembro de 1936.

¹⁹⁵ KERSHAW, *Op. cit.*, pp. , WHELAN, *Op. cit.*, pp. e YOUNG, *Op. cit.*, pp. Sobre o tema da revelação dos filmes cf. ADAMS, Ansel. **O negativo**. Trad. Alexandre Roberto de Carvalho, São Paulo: Editora SENAC, 2001; BAJAC, *Op. cit.* e FRIZOT, *Op. cit.*, 1994.

¹⁹⁶ Após a criação da *Magnum*, a preocupação com o copyright tornou-se algo tão importante que muitas das imagens de Cartier-Bresson viriam acompanhadas da inscrição: “This photography can be reproduced only by full respect of the letter or spirit of its caption.”, o que buscava diminuir o uso indevido das imagens pelos editores e demais meios de comunicação. Sobre o tema, cf. CHÉROUX, Clément. **Henri Cartier-Bresson**. London: Thames and Hudson, 2008.

Imagem 2.3¹⁹⁷

A reportagem realizada em página dupla tem seu projeto de edição organizado por Lucien Vogel e é baseada na oposição entre as palavras guerra e civil, apresenta 7 fotografias, sendo 6 delas de Robert Capa e uma do fotógrafo alemão Georg Reisner, localizada no canto superior direito da página. A *Vu*, na contramão das demais revistas da época, era uma das poucas que se preocupava em sempre creditar as fotos aos fotógrafos.

A oposição proposta por Vogel separa naturalmente as imagens da guerra e as dos civis. Essa diferença apresenta-se também em relação ao tamanho e à quantidade. Na primeira página, vemos duas imagens em tamanho maior, enquanto na segunda podem ser vistas cinco imagens. Na parte superior das páginas, podem ser lidas as legendas “como eles caíam ou morriam”¹⁹⁸, na página intitulada *La Guerre*, e “como eles fogem”,¹⁹⁹ na intitulada *Civile en Espagne*.

Todas as imagens da reportagem são acompanhadas de legendas que não possuem autoria declarada. Na parte superior da primeira página, é apresentada pela

¹⁹⁷ A imagem da reportagem “Guerre Civile en Espagne” cf. Anexos CAPA, Robert. *Vu magazine*. 23 de setembro de 1936, n° 445, p. 1106-1107.

¹⁹⁸ No original “comment ils sont tombés”. A tradução da legenda, como caíam ou morriam, refere-se à pluralidade de significados existentes para o verbo *tomber*, que apresenta o sentido de queda, mas que, num contexto de guerra, a queda refere-se principalmente à ideia da morte.

¹⁹⁹ No original “comment ils ont fui”.

primeira vez a mais conhecida imagem de Capa sobre a Guerra Civil Espanhola, a do miliciano abatido na Espanha, em Cerro Muriano, nas proximidades de Córdoba; seguida por outra dessa mesma série e que não ficaria tão conhecida em função de sua menor expressividade. Acompanhando as duas imagens, a legenda alude ao momento da morte; com caráter extremamente literário, parece referir-se aos homens de cada uma das fotografias: “O joelho tenso, o peito aberto, fuzil na ponta dos dedos, eles descobrem os maços de capim seco da encosta... De repente, a subida é interrompida, zune uma bala – uma bala fratricida – e seu sangue é bebido pela terra natal”²⁰⁰.

Na página oposta, cada imagem possui uma legenda específica representando o êxodo. Apresentamos a tradução daquelas que são da autoria de Capa: i) primeira fotografia (três mulheres e um bebê), “Assim como numa cena presente na bíblia, a imagem dolorosa desses três fugitivos evoca os trágicos êxodos do antigo testamento”; ii) segunda fotografia de Capa (mulher e homem carregam crianças), “Essa é a migração de toda uma vila, a passos lentos de mulas muito carregadas, entre os choros e gritos das crianças, sob o sol duro e quente”; iii) terceira fotografia (homem, criança e mulher caminhando na diagonal), “Talvez eles tenham vivido felizes, em dias possíveis numa aldeia calma... A guerra civil chegou, e junto com ela o desespero e o colapso de uma casa na miséria”; iv) quarta fotografia (mulher sozinha carregando trouxa com objetos), “Solitárias, as lágrimas correm sem barulho sobre suas bochechas, essa peregrina carrega todos seus humildes bens”²⁰¹.

Em relação às legendas, a reportagem parece apresentar uma tônica bastante literária e de aproximação com as personagens retratadas, pois, apesar de não as nomear, as legendas organizam um discurso de empatia que permite ao leitor aproximar-se das pessoas que ali se encontram.

Para melhor compreender o sentido da reportagem do lado dos civis, a primeira imagem que seria importante nos determos é a terceira de Capa nessa página, uma vez que estabelece um diálogo interessante com a primeira imagem da página sobre a guerra.

²⁰⁰ Tradução minha, no original “Le jarret vif, la poitrine au vent, fusil au poing, Il dévalaient la pente couverte d’un chaume raide... Soudain l’essor est brisé, une balle sifflé – une balle fratricide – et leur sang et bu par la terre natale”.

²⁰¹ Tradução minha. Para as versões originais de cada uma das legendas, cf. Anexos CAPA, Robert. **Vu magazine**. 23 de setembro de 1936, nº 445, p. 1107.

Imagem 2.4²⁰²

Uma família se desloca da esquerda para direita no quadro. Com grande profundidade de campo, é possível perceber que eles atravessam uma grande área rural com um conjunto de árvores de médio porte ao fundo e uma parte com pequenos arbustos típico das regiões de planalto da Espanha. Apesar da falta de indicações geográficas na reportagem, o arquivo do *International Center of Photography* indica que a imagem foi realizada próxima a Cerro Muriano, no front de Córdoba.

A fotografia apresenta um pequeno desequilíbrio na distribuição das personagens no quadro, uma vez que pai e filha estão no quadrante esquerdo da imagem. Além disso, o pai, último da fila, encontra-se quase para fora do quadro, como se fechasse a fila de pessoas que trafegam por um conjunto de pedras que marcam seu caminho, e que, em uma olhada mais cuidadosa, percebemos tratar-se de uma linha férrea. Ele veste uma boina e roupas escuras e carrega sobre o ombro direito um conjunto de panos que parecem conter os pertences da família. Próxima e logo à sua frente, uma garota com um vestido curto e um casaco longo caminha perto da linha, e, mais à frente ainda, a mãe

²⁰² Imagem da reportagem “La Guerre Civile en Espagne” cf. Anexos CAPA, Robert. **Vu magazine**. 23 de setembro de 1936, n° 445, p. 1106-1107.

Disponível em: <https://www.icp.org/browse/archive/objects/woman-holding-baby-man-and-young-girl-along-train-track-fleeing-nationalist-0>

anda com passos firmes até quase o fim do quadro no lado direito da imagem. Ela carrega um bebê no braço esquerdo e usa um avental sobre o vestido longo.

A ideia de fuga é assegurada pelo aparente caminhar apressado da família e reiterada por ser impossível perceber se caminham sozinhos, uma vez que o enquadramento se inicia e se encerra exatamente no limite entre os dois adultos. A sensação de pressa é exacerbada pela distância que a mãe mantém dos demais membros da família e pelo uso que ela faz do avental, dando a impressão que acabara de largar seus afazeres. Além de contribuir para um certo desequilíbrio geométrico da imagem. Ademais, o fato de as personagens acompanharem os trilhos do trem e a grande profundidade de campo sugerem que o caminho a ser percorrido não é pequeno.

Do ponto de vista técnico, a grande profundidade de campo depende de uma pequena abertura do diafragma, o que nos leva a acreditar na importância da luminosidade do filme utilizado, tendo em vista que as personagens se apresentam em movimento e, nem por isso, aparecem borradas.

Os três encaram o fotógrafo com certa desconfiança, uma vez que não sorriem e nem mesmo esboçam uma saudação. Não é possível ver rosto do bebê, carregado pela mãe com o braço direito e diretamente oposto aos panos carregados pelo pai na outra ponta da fotografia. Em certa medida, um elemento presente, que podemos observar em várias outras imagens de êxodos em família, está ligado à sempre aparente decisão das mães em relação à fuga; elas dificilmente aparecem olhando para atrás ou dando muita atenção ao seu entorno. Parece-nos que não há indecisão à questão de não se olhar para o passado como algo perdido, mas mirar o futuro como a possibilidade de salvar e manter sua prole. Já os homens e, principalmente, as crianças aparentam estar mais próximos do passado ou, no mínimo, mais reticentes em relação à mudança. Esses aspectos podem ser percebidos também numa imagem da reportagem *Tragedy in Spain*, já analisada no capítulo I.

Imagem 2.5²⁰³

A segunda imagem que seria importante nos determos para melhor compreender a página sobre o lado da guerra é a primeira da reportagem.

A fotografia do “Soldado caído”, ou “Miliciano abatido na Espanha”, é sem dúvida a mais importante e icônica feita durante a Guerra Civil Espanhola, tanto pelo seu simbolismo quanto pelo seu ineditismo no mundo da fotografia, uma vez que só foi possível de ser realizada graças às mudanças técnicas do fim da década de 1920 e início da década de 1930.

Foi retirada quase em contra-plongée, na medida em que o fotógrafo estava num plano mais baixo do que os elementos que ele fotografa – fazendo com que os últimos pareçam maiores do que realmente são -, o que lhes confere uma espécie de monumentalidade. Capa apresenta um homem vestido com camisa branca, calça cáqui, boina e sapatos escuros, equipado com fivelas sobre o peito ligadas a um cinto de

²⁰³ Imagem da reportagem “La Guerre Civile en Espagne” cf. Anexos CAPA, Robert. **Vu magazine**. 23 de setembro de 1936, n° 445, p. 1106-1107.

Disponível em: <https://www.icp.org/browse/archive/objects/death-of-a-loyalist-militiaman-c%C3%B3rdoba-front-spain>

munição, com uma cartucheira e uma pequena bolsa sobre seu braço direito, o mesmo em que carrega um rifle.

No segundo plano podemos observar que ele se encontra ao ar livre em leve declive coberto por relva baixa, típica dos grandes planaltos espanhóis do centro do país. Apesar de podermos perceber que a imagem possui quatro planos isso não está expresso em todo o quadro por causa do declive. É possível observar a parte debaixo desse declive e, mais ao fundo, outros soerguimentos da mesma altura daquele em que se encontra o homem, e, por fim, um espaço muito amplo em que um céu praticamente sem nuvens aparece, ocupando mais da metade do quadro.

O sujeito fotografado por Capa está posicionado na parte esquerda da imagem, e não centralizado. Essa escolha contribui para uma importante sensação de movimento do homem, que não aparece estático no centro da imagem, fazendo com que tenhamos a impressão de que ainda há um grande espaço a ser percorrido, aquele que o levaria até o fim do quadro, no lado direito. Grande parte da potência da imagem encontra-se nessa relação, a oposição da direção de seu movimento à possibilidade de que ele alcance o fim do quadro.

A personagem fotografada pode ser definida como um miliciano, por não possuir um uniforme militar regular, com títulos de patente e padronizações - apesar de estar armado com um rifle. Há a aproximação do miliciano a um homem comum, uma vez que sua particularidade está apenas no fato de carregar uma arma.

A oposição entre o caminho a ser percorrido e o homem é latente na imagem, principalmente em função de sua projeção para o lado esquerdo enquanto dirige-se para o direito. Essa ambigüidade, que pressupõem a existência de uma força muito grande vinda de fora do quadro pelo lado direito, impõem à imagem uma espécie de suspensão do tempo, uma vez que, mesmo não podendo afirmar, o observador da foto tem certeza sobre o acontecimento anterior ao clique, e sobre o acontecimento imediatamente posterior ao clique. O que configura o que mais tarde Cartier-Bresson definiria como um instante decisivo.

A dramaticidade aumenta em função da forma como o miliciano está apresentado, porque os dois elementos que o compõem estão cortados e conectados aos limites da imagem, portanto, fora dela. Na parte inferior, podemos ver que seus pés estão cortados, o que confere ao observador a incerteza de se eles de fato estão tocando o chão, diminuindo o lastro do miliciano com caminho a ser percorrido. No lado esquerdo, à

meia altura, podemos ver o rifle do miliciano em orientação vertical, posição absolutamente improvável para um momento de avanço, já que esse deveria estar na posição horizontal e apontado para o espaço a ser dominado, ou alcançado. Além disso, seu cabo está fora do quadro, junto com a parte da sombra do miliciano que inclui o rifle, sugerindo que algo tenha ficado para trás, obrigando-o a manter-se no passado.

O rifle conecta-se diretamente ao corpo do miliciano, tanto numa relação de paralelismo - já que, assim como o homem, também deve estar em posição vertical - como também pela aparente fraqueza do braço direito, que está projetado para trás, assim como o rifle. Essa conexão é enfraquecida não apenas pela falta de tonicidade do braço, mas principalmente pela ideia de que o rifle encontra-se praticamente suspenso no ar, já que a mão direita que deveria estar segurando-o não possui mais força.

A falta de força está presente ainda na própria posição do sujeito, que parece sentado no ar, tendo as pernas flexionadas e enfraquecidas, mal tocando o solo, embora o tronco esteja rígido, com o peito projetado para o lado direito da imagem, em oposição aos membros superiores e a cabeça que pendem para o lado esquerdo e para trás, deixando a mostra seu pescoço e uma parte grande de seu rosto. Em função do reflexo da luz, a orelha, em especial, apresenta cor muito próxima à da camisa que o miliciano veste, conferindo um destaque importante para essa região da fotografia.

Além de um enquadramento em contra-plongée, Capa optou ainda por uma abertura pequena do diafragma da câmara, apresentando assim uma imagem com grande profundidade de campo, o que nos permite ver a vastidão do planalto espanhol, bem como os detalhes do personagem, já que o foco aparente da imagem é bastante amplo. Houve também um tempo de exposição do filme bastante pequeno, pois a suspensão do tempo está justamente na pequena fração de segundo em que o miliciano, apesar de já ter recebido a bala, ainda não está caído no chão, nem soltou completamente o rifle.

A imagem do “Miliciano abatido na Espanha”, ou “Soldado Caído”, apresenta diversos elementos técnicos que contribuíram para sua popularidade e força de expressão. Apesar do conteúdo triste, uma vez que apresenta o exato instante em que um homem é mortalmente ferido, a imagem tensiona e opõe tanto a ideia de morte e vida quanto os pares mobilidade e imobilidade, ação e conformismo. O peito aberto do miliciano prestes a tombar apresenta um desejo de mudança muito grande, a tal ponto que, mesmo caindo, ele não parece completamente destruído. Esse aspecto soma-se à

falta de sangue presente na imagem, o principal elemento que demonstraria o ferimento foge ao alcance do espectador. O que faz com que a imagem da morte perca em alguma medida seu horror, busca-se dar lugar ao ideal pelo qual a morte acontece e à ideia de que esse espaço de suspensão não deve ser visto como uma derrota.

Há certo aspecto etéreo sobre esse momento, ao ar livre com um céu bastante límpido ao fundo, o miliciano de braços abertos assemelha-se também a um pássaro que, com o peito aberto e as asas projetados para trás, está prestes a voar e, portanto, libertar-se, descrição que pode ser interpretada como uma continuidade da luta.

Em função desses aspectos diversos, a imagem de Capa foi motivo de muitos debates, tanto daqueles que questionavam a veracidade da imagem e acusavam uma encenação do momento da morte²⁰⁴, quanto dos que buscaram problematizar o local onde a fotografia foi realizada, afirmando que em 5 de setembro Capa não teria estado em Cerro Muriano²⁰⁵.

Parece-nos importante discutir dois dos questionamentos para compreender melhor os processos de agenciamento das imagens na década de 1930. O primeiro está ligado às dimensões da imagem ou ao formato do filme em que ela foi realizada. Capa utilizava-se de uma câmera Leica de 35 mm, com negativos de 24x36mm, formato mais comum das imagens fotográficas retangulares até os dias de hoje; enquanto Taro, ao menos até 1937, utilizava uma câmera de médio formato, como os modelos Rolleiflex, com negativos de 6x6cm, sendo essa a principal forma de identificar quem produzia cada uma das imagens.

Do ponto de vista de suas proporções, a foto “Soldado caído”, no entanto, não se enquadra em nenhum dos dois formatos, sendo demasiadamente alongada para ser uma imagem de médio formato 6x6, ou seja, quadrada; mas apresentando uma altura muito alta em relação ao seu comprimento, particularmente na imagem publicada na revista *Vu*, para um filme de 36x24 mm.

²⁰⁴ Os questionamentos sobre a veracidade da imagem encontram-se concentrados em fontes distintas. Sobre a possibilidade da imagem ser uma encenação cf. LEBRUN e LEFEBVRE, *Op. cit.*, 98-115, KERSHAW, *Op. cit.*, pp. 65-71, WHELAN, *Op. cit.*, pp. 95-101, BROTHERS, *Op. cit.*, pp. 178-184 e VAILL, *Op. cit.*, pp. 79-85.

²⁰⁵ Sobre a presença de Capa na região de Cerro Muriano cf. CIMORRA, Clemente. Relato sobre la marcha de l'accion de Cerro Muriano. In: **La Voz**. Madrid, 8 de setembro de 1936 e BORKENAU, Franz. **The Spanish Cockpit**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1936. Para um breve panorama sobre a veracidade da imagem do Soldado Caído cf. ROHTER, Larry. New Doubts Raised Over Famous War Photo. In: **The New York Times**. August, 17, 2009.

Disponível em: <https://www.nytimes.com/2009/08/18/arts/design/18capa.html> e MARSH, Bill. Faked Photographs: Look, and Then Look Again. In: **The New York Times**. August, 22, 2009.

Disponível em: <https://www.nytimes.com/2009/08/23/weekinreview/23marsh.html>

Segundo Lebrun e Lefebvre, houve quem defendesse que a foto seria de Gerda Taro, em função da altura muito grande para o comprimento, tendo sido realizada num filme de 6x6 e, posteriormente, reenquadrada e creditada a Capa, ou quem alegasse que a produção fora feita em outro formato de negativo, logo, por outra câmera²⁰⁶. Para os autores parece mais plausível a hipótese de que essa imagem teria sido editada pelo editor da *Vu*, com o objetivo de fazê-la caber no espaço de papel na página da revista ²⁰⁷.

Esse aspecto é interessante para dimensionarmos a importância dos editores, que chegavam inclusive a reformatar as imagens para a publicação, e a liberdade com que faziam essas mudanças, uma vez que é provável que Capa tenha visto sua imagem revelada pela primeira vez apenas na própria revista.

Sobre a polêmica em relação ao enquadramento da imagem, ela em parte é solucionada com sua segunda publicação, na revista *Life*, em 12 de julho de 1937, quando suas proporções são respeitadas, em relação a um filme de 35mm (mesma versão da imagem disponibilizada nos arquivos do *ICP* e utilizada para análise nesse capítulo: imagem 2.5). Embora tenha sido reacendida no momento da publicação do livro *Death in the making*, o qual tem a imagem como capa (o que pode ser visto abaixo na imagem 2.6), num enquadramento distinto dos anteriores, aparecendo o cabo do rifle e apresentando formato mais próximo de 6x6.

De todo modo, grande parte da polêmica dá-se em função do fato de ser comum, naquele período, que os negativos fossem separados do filme para facilitar sua distribuição entre os editores. O que impediu o acesso a esse negativo associado ao seu filme, o que garantiria o tamanho seu formato; hoje, as cópias e os negativos encontram-se no *ICP*, mas estão fragmentados e dificultam a compreensão desses acontecimentos, apesar de defender-se que a versão original é a expressa na imagem 2.5 desse capítulo²⁰⁸.

²⁰⁶ LEBRUN e LEFEBVRE, *Op. cit.*, pp. 101 e 105.

²⁰⁷ Idem, pp. 101.

²⁰⁸ Disponível em: <http://icp.org> Capa archives.

Imagem 2.6²⁰⁹

A segunda polêmica tocante à fotografia que precisamos abordar diz respeito à discussão sobre a veracidade da imagem, na medida em que Capa poderia ter encenado e assim produzido um fato. Na bibliografia especializada sobre o tema há discussões infundáveis sobre esse aspecto, buscando defender, em primeiro lugar, que Capa esteve na região, e que essa região de fato era um front importante de Batalha; e em seguida mostrando que apesar da segunda imagem da Revista *Vu* ser parecida com a primeira, a imagem do “Miliciano abatido na Espanha” de fato mostra alguém que teria sido alvejado naquele instante.

No entanto essa discussão nos parece em parte inócua, pois procura desqualificar a imagem como documento, não levando em consideração a possibilidade de que, assim como reflete Le Goff, todo documento é resultado de forças em luta na história²¹⁰.

Sob essa perspectiva, a análise de Goldsmith nos parece mais interessante, “Probably we will never know the detailed facts... But despite the mystery and the controversy, the photograph remains an archetypal image of war, one of the most powerful ever made. Perhaps, all concerned should leave it at that”²¹¹. É importante perceber e discutir quais os motivos que levam essa fotografia a transformar-se num ícone e numa espécie de arquétipo da guerra, o que em grande medida pode ser compreendido a partir da interpretação dos elementos que explicam a expressividade da

²⁰⁹ Capa do livro “Death in the making”, cf. Anexos CAPA, Robert. **Death in the making**. Convici-Friede, New York, 1938.

²¹⁰ LE GOFF, *Op. cit.*, 2003, pp. 528.

²¹¹ GOLDSMITH, Arthur. Moment of truth. In: **Câmera Arts**, Vol. 1, 1981, pp. 111-114.

fotografia, e será retomado numa comparação entre o “Soldado caído” e uma imagem do reportagem *This is war!*, em que Capa também fotografa o instante em que um homem é alvejado.

A reportagem da *Vu*, de 23 de setembro de 1936, apresenta-se, portanto, como um dos marcos na carreira de Capa, tendo publicado pela primeira vez a imagem que se tornaria o símbolo das fotografias de Capa e a mais divulgada sobre a Guerra Civil Espanhola. Contudo, parece-nos importante ressaltar que a escolha das imagens feita por Vogel e o projeto editorial contribuem para a confirmação de um discurso sobre o conflito e principalmente sobre as fotografias.

A dramaticidade das produções de Capa é extremamente reforçada pelas legendas que as acompanham e constroem sobre elas um discurso de complementaridade, que aborda o conflito e suas consequências. A página sobre a guerra, apesar de não ser absolutamente pessimista, uma vez que sugere que esses milicianos abatidos voltam para a terra de maneira a reconstituí-la, dá ares de derrota; assim com a página sobre os civis origina um discurso de religiosidade para o êxodo dos que fogem do avanço franquista. As legendas não são assinadas, mas contribuem para a imagem de que esse é um conflito em curso e que gera o sofrimento de muitas pessoas. As imagens não produzem por si só esse discurso sobre um êxodo para a salvação, como sugerem as legendas.

2.2.2 *LIFE*

A segunda reportagem trabalhada nessa dissertação é a publicada na Revista *Life* em 12 de julho de 1937; intitulada *Death in Spain*, tem autoria dupla, uma que diz respeito ao texto da reportagem e outra às legendas. O texto principal não apresenta autor declarado, sendo, portanto, escrito pelo editor ou outro jornalista da revista, já as legendas são creditas a Ernest Hemingway.

Imagem 2.7²¹²

A reportagem é editada por Henry Luce, chefe de edição da *Life*, e está dividida ao longo de 7 páginas, sendo 1 simples e 3 páginas duplas. A revista não credita cada uma das imagens a Capa, com exceção da primeira. Com 24 imagens e 1 mapa, a reportagem apresenta pela segunda vez o “Miliciano abatido na Espanha” na primeira página, além das imagens da guerra legendadas por Hemingway.

Na página de abertura da reportagem, o título *Death in Spain: The civil war has taken 500,000 lives in one year* faz uma espécie de balanço sobre o conflito espanhol depois de um ano de seu início, e vem acompanhado da imagem do “Miliciano abatido na Espanha”. No texto, o editor apresenta a guerra como um conflito inserido no âmbito da falta de ajuda internacional, na medida em que o apresenta a falta de apoio dos norte-americanos, franceses e ingleses em oposição à participação de italianos e alemães do lado franquista. Apresenta também dados econômicos sobre a Espanha desse período. São ressaltadas a concentração de terras nas mãos de poucos fazendeiros - e esses como empecilhos à modernização, por serem parte uma classe dominante arcaica e ignorante

²¹² Imagem da reportagem “*Death in Spain*” cf. Anexos CAPA, Robert. **Life**. 12 de julho de 1937, vol 3, n° 2, p. 19-25.

desde o século XVI-; a estrutura militar calcada no excesso e no privilégio dos oficiais; e a realidade de ser a Espanha o país com a maior quantidade de clérigos do mundo. Por fim, o texto afirma que, para assistir a um filme sobre o lado do governo espanhol, basta o leitor virar a página.

A reportagem continua apresentando os principais correspondentes norte-americanos que se encontram na Espanha, mas refere-se especialmente a John dos Passos e Archibald MacLeish, que produziram o filme *The Spanish Earth*. Embora ainda não estivesse disponível nos Estados Unidos, mas na reportagem o escritor Ernest Hemingway apresenta ao público as legendas de um outro filme que se passa na Espanha²¹³.

As imagens da reportagem são, portanto, legendadas por Hemingway, e escolhemos abordar especificamente uma delas.

Imagem 2.8²¹⁴

A fotografia representa um campo de batalha no caminho entre Madrid e Valência, seu enquadramento apresenta uma linha do horizonte no momento de explosão de um projétil lançado por um tanque de guerra.

²¹³ Tradução minha. Imagem da reportagem "*Death in Spain*" cf. Anexos CAPA, Robert. **Life**. 12 de julho de 1937, vol 3, nº 2, p. 21.

²¹⁴ Imagem da reportagem "*Death in Spain*" cf. Anexos CAPA, Robert. **Life**. 12 de julho de 1937, vol 3, nº 2, p. 19-25.

O local onde a explosão foi realizada está no centro da imagem, mas sua fumaça se movimenta em direção ao quadrante direito da imagem, o que contribui para a sensação de movimento da guerra, assim como a distância do fotógrafo em relação ao acontecimento, sugerindo que em se tratando de uma lente normal de 50mm, a mais utilizada por Capa nesse momento, ele não devia estar a mais de 100 metros do local da explosão.

Além disso, o fato de observarmos um espaço maior de céu do que de terra contribui para a ideia de que a ênfase da imagem está na fumaça e no seu movimento no céu, sugerindo que a ação no front acontece de forma específica.

A construção da imagem nos faz lembrar das primeiras imagens de guerra, produzidas ainda no século XIX. A famosa imagem de Roger Fenton durante a Guerra da Criméia, intitulada “Vale das sombras da morte” e já analisada no capítulo 1, parece aqui ressignificada pela lente de Capa, apesar de sua estrutura estar construída de maneira diferente. Enquanto na fotografia de Fenton o que se encontra em jogo é a possibilidade de vislumbrar um acontecimento passado, posto que são apresentadas as consequências de uma batalha, na imagem de Capa está em jogo a proximidade temporal com o acontecimento. O projétil acaba de explodir, a sensação de perigo constrói-se através do instante, a atmosfera da guerra penetra a imagem tal qual um filme, espera-se a aparição de um tanque - que será apresentado na imagem seguinte.

Imagem 2.9²¹⁵

²¹⁵ Imagem da reportagem “*Death in Spain*” cf. Anexos CAPA, Robert. **Life**. 12 de julho de 1937, vol 3, nº 2, p. 19-25.

Sob essa perspectiva, as legendas de Hemingway servem para construir uma narrativa cinematográfica produzida a partir de imagens paradas. Hemingway se insere no momento da batalha: “Chegamos com os tanques nesse ataque, caindo como a explosão de uma bomba, o zunido do metal e a terra se espalhando”, o autor prossegue, “Eles vêm polindo e batendo, de repente, aparecem como navios numa onda, suspendendo um momento de equilíbrio mecânico sobre a crista”²¹⁶. As legendas ajudam a produzir imagens potentes sobre a guerra, como se permitissem ao leitor participar da ação quase como um integrante do conflito. Elas sugerem a possibilidade de se sentir como atuante na disputa, o que condiz com a possibilidade aventada pela reportagem de que o conflito na Espanha está relacionado à possibilidade norte-americana de ação.

A reportagem aborda os motivos que levaram a guerra, partindo da consolidação da segunda república a partir de 1933, para descrever o ano de 1936 em cinco passos. No entanto, algo que chama atenção na construção da reportagem é o tom pró-republicano nas legendas de Hemingway e uma certa crítica a essa mesma república nos textos que a sucedem, principalmente tratando-a como inábil para impedir a explosão da guerra. Assim, a reportagem em grande medida parece estar composta de três espaços discursivos distintos: o texto, as legendas de Hemingway e as fotografias de Capa.

Fica latente, contudo, a preponderância da visão dos editores, principalmente em relação ao seu poder sobre os demais. Afinal, a escolha das imagens e de sua ordem não se deu pelo fotógrafo, colocando imagens que não foram realizadas necessariamente para serem dispostas na sequência apresentada; e a inclinação do editor se sobrepõem também à visão de Hemingway que tem textos de sugestão poética organizados de maneira explicativa e conclusiva.

2.2.3 PICTURE POST

A terceira reportagem trabalhada nessa dissertação foi publicada na revista *Picture Post*, em 12 de novembro de 1938, e intitulada “International Brigade Dismiss!”. Não possui autoria declarada do texto e das imagens, que não são creditadas a Capa, e teve reportagem editada por Stefan Lorant.

²¹⁶ Tradução minha cf. Anexos CAPA, Robert. **Life**. 12 de julho de 1937, vol 3, nº 2, p. 22.

Imagem 2.10²¹⁷

A reportagem com quatro páginas apresenta uma continuidade com a reportagem “Has Armistice Day Changed Its Meaning?”, posto que é construído um paralelismo entre os acontecimentos da Espanha e o armistício que pôs fim à Iª Guerra Mundial vinte anos antes. Nesse sentido, explica-se a quantidade de referências do texto sobre esse acontecimento. Com 12 fotografias, a reportagem aborda a saída das brigadas internacionais da Espanha após sucessivas derrotas no front do Ebro.

Para análise da reportagem, optou-se por trabalhar especificamente duas fotografias que podem ser analisadas em paralelo, uma vez que se complementam tanto do ponto de vista técnico - em relação aos tipos de enquadramento - como do ponto de vista dos conteúdos - refletindo sobre a possibilidade de compreender os brigadistas como soldados derrotados e, ao mesmo tempo, apaixonados por um ideal que ainda defendem.

²¹⁷ Imagem da reportagem “*International Brigade Dismiss!*” cf. Anexos CAPA, Robert. **Picture Post**. 12 de novembro de 1938, vol 1, nº 7, p. 34-37.

Imagens 2.11 e 2.12²¹⁸

Ambas as imagens apresentam como personagens os brigadistas que observam os discursos de despedida de Rago Modesto, Négrin e Lister, assim como utilizam-se do chamado primeiro plano ou close-up comum nos retratos. Não se tratam, todavia, formatos clássicos de retrato, em primeiro lugar pela sua realização em um espaço ao ar livre, e, portanto, sem a possibilidade de controle da luz, e também por causa do tipo de enquadramento, que não apresenta a câmera no chamado anglo normal.

A primeira imagem (2.11) trata-se de um discreto plongée, em que observamos o personagem de maneira sutil sobre um plano superior ao dele. No entanto, esse enquadramento que, em geral, serve para diminuir o objeto retratado nesse caso não cumpre esse fim, em função do modo como o punho cerrado do miliciano apresenta uma tensão na parte esquerda da imagem, que parece ser acompanhada pelo olhar firme e muito expressivo para algo em plano superior ao dele, provavelmente aqueles que discursam no palanque.

²¹⁸ Imagem da reportagem “*International Brigade Dismiss!*” cf. Anexos CAPA, Robert. **Picture Post**. 12 de novembro de 1938, vol 1, n° 7, p. 34-37.

A firmeza do olhar da personagem é reiterada pela expressão de seu rosto que não sorri e, ao contrário, pressiona os lábios, fazendo-os quase desaparecer dentro da boca. Esse elemento sugere uma certa incerteza sobre o acontecimento, mas ao mesmo tempo opõe-se em relação aos olhos muito abertos e atentos. A barba por fazer contribui para dar destaque à boca do miliciano, reiterando o desenho dos lábios numa marca que se conecta ao seu ouvido esquerdo.

Já na segunda imagem (2.12), o enquadramento dá-se de maneira oposta, realizado a partir de um contra-plongée bem aprofundado, faz com que observemos o personagem de baixo para cima, o que sugere uma certa monumentalização do brigadista. É interessante perceber, porém, que esse processo se apresenta tensionado na própria imagem, já que esse homem tem um olho ferido e levanta o punho cerrado aparentando certa dificuldade. Além de exprimir dor ou tristeza, o que é expresso pela impossibilidade de enxergar por causa da bandagem que tampa completamente seu olho ferido e parcialmente o outro.

Ambas as fotografias apresentam seus personagens em ângulo de 45º graus, o que parece reiterar a similaridade entre essas imagens e os *carte de visite* de militares do século XIX - e já abordados no capítulo I. No entanto, vale aqui ressaltar que esses são homens que, apesar de destacados e fotografados de maneira muito próxima, não são soldados com patentes militares em exércitos regulares, o que os difere por completo dos oficiais dos antigos *carte de visite*; milicianos e brigadistas são homens comuns que se alistaram voluntariamente em função de um ideal.

Parece-nos que as imagens aproximam a importância da guerra, não apenas como um conflito armado, mas como espaço de atuação de homens comuns. Na despedida, apesar de serem, em sua maioria, milicianos, Capa os fotografa como se pudessem apresentar um ideal, uma possibilidade de ação para uma luta ainda não terminada: eles apresentam olhar fixo, capaz de sustentar uma aspiração que, pelas próprias imagens, já aparece como desgastada, seja pelos ferimentos de alguns, seja pelas marcas da pele de cada um deles.

As imagens apresentam as seguintes legendas: no primeiro caso, “Eu os saúdo, Companheiros! Ele ouve a despedida do primeiro ministro Negrin. Que afirma: Após a vitória da República, todos vocês devem voltar. Nós lhes oferecemos a Espanha, não como refúgio, mas como terra natal”; e no segundo caso, “Tipos das Brigadas Internacionais. Desgastado e Maltratado, mas até ontem um combatente. O que ele será

amanhã? Nem mesmo ele sabe”²¹⁹. As legendas direcionam a interpretação das imagens, reiterando a perspectiva de que, mesmo indo embora, esses homens carregam um ideal, e uma nação agradecida pela sua coragem e desejo.

A reportagem, que costura as imagens através de diversas legendas, vem acompanhada de um texto que narra a chegada das Brigadas Internacionais na Espanha, com voluntários de diversos países que apresentam apenas um motivo para lutar: a luta anti-fascista, compartilhando sua coragem e saberes para combater e defender-se de tanques e aviões dos fascistas espanhóis liderados por Franco. A partir dessa afirmação, estabelece-se uma relação de paralelismo entre esses homens e muitos dos combatentes da Iª Guerra Mundial, que, em sua maioria, quase não tinham experiência e que lutaram uma guerra que ainda permitia os souvenirs, mas que os de 1938 trazem consigo canções, e bandeiras como ideais.

O texto apresenta-se assim como uma narrativa que contrapõe a saída das Brigadas Internacionais com os ideais por elas defendidas em solo espanhol, e constrói um certo paralelismo, costurado através dos argumentos do editor, entre os dois acontecimentos, uma vez que se tratam de conflitos de naturezas muito distintas, tanto do ponto de vista das forças em luta como de seus motivos - uma tensão decorrente do Imperialismo, em 1914, e um conflito pela garantia de diminuição dos privilégios de uma classe dominante que já havia sido vencida nas urnas.

A quarta reportagem, intitulada “This is war!”, publicada na revista *Picture Post* em 3 de dezembro de 1938, foi considerada uma das mais célebres produções realizadas sobre a obra de Robert Capa, embora não apresente chamada específica na capa. Com 12 páginas e sendo a primeira da revista, a reportagem é a com maior número de imagens, totalizando 28 fotografias. Além desses aspectos, a relevância se dá pelo fato de serem utilizados dois elementos que não eram comuns nas publicações da *Post*. Em primeiro lugar, a reportagem é aberta por um retrato realizado por Gera Taro do próprio Capa, com a legenda “O maior fotógrafo de guerra do mundo”; e, em segundo lugar, credita as imagens que serão apresentadas a Robert Capa, apresentando-o como um democrata apaixonado implicado na guerra, perdendo até sua namorada – a autora da foto – no conflito espanhol.

²¹⁹ Tradução minha, cf. Anexos CAPA, Robert. **Picture Post**. 12 de novembro de 1938, vol 1, nº 7, p. 34-37.

Imagem 2.13²²⁰

A fotografia de Taro apresenta Capa com uma câmera de filmagens em mãos, embora ele seja muito mais conhecido como fotógrafo. Essa imagem foi realizada ao longo do projeto de Capa, em sua quinta temporada na Espanha, para a série de documentários *"The march of the time"*, coordenada para Richard de Rochemont. O retrato de perfil de Capa possui enquadramento bastante fechado, em que é praticamente impossível observar a paisagem do entorno. Ademais, a escolha pelo ângulo normal e pelo uso de uma lente de 35mm faz com que Capa esteja a uma distância considerada natural para o espectador, no sentido de que para quem observa a imagem a sensação é de que essa é a distancia mais próxima que temos de alguém com quem não há intimidade.

Para além desses aspectos, o ângulo formado pelo braço de Capa para segurar a câmera faz com ela esteja muito próxima de seu corpo, uma continuidade natural do mesmo. É, inclusive, possível ver o que há atrás do personagem através de seus braços. A câmera prolonga o corpo de Capa, como se fizesse parte do fotógrafo.

Esse aspecto aparentemente insignificante para o conteúdo da reportagem apresentada, relaciona-se diretamente à construção de Capa como o maior fotógrafo de guerra do mundo, principalmente no que concerne à sua coragem e à proximidade com os momentos retratados. É, sem sombra de dúvida, o momento em que Capa se

²²⁰ Imagem da reportagem *"This is War!"* cf. Anexos CAPA, Robert. **Picture Post**. 3 de dezembro de 1938, vol. 1, nº 10, p. 13-24.

aproximou mais dos acontecimentos de uma batalha, estando muito próximo dos eventos retratados.

A página seguinte à imagem de Capa traz o título, “This is war!”, e um subtexto afirmando que as imagens que o espectador verá foram realizadas na grande Batalha do Ebro e representam o contra-ataque das forças republicanas contra os franquistas, mas que não devem ser vistas como propaganda a favor ou contra nenhum dos lados, sendo o simples retrato da guerra moderna vista de dentro²²¹.

Imagem 2.14²²²

A imagem que acompanha a abertura da reportagem é bastante significativa, uma vez que apresenta a guerra num primeiro momento, não a partir dos combates, e sim da preparação para eles. Na fotografia em plano fechado, podemos observar oito homens numa espécie de círculo em volta de um mapa e de um telefone, provavelmente ouvindo instruções sobre onde se encontram as tropas inimigas.

Além do plano fechado, a imagem apresenta um discreto plongée, em que o espectador parece estar de pé enquanto observa aqueles que estão reunidos. Na parte superior, um grande pedaço de rocha deixa claro se tratar de um lugar protegido, abrigado do fogo inimigo. Debruçados sobre o mapa, os homens parecem conversar sobre sua localização. Eles não possuem uma vestimenta nem um comportamento

²²¹ Tradução minha, cf. Anexos CAPA, Robert. **Picture Post**. 3 de dezembro de 1938, vol. 1, nº 10, p. 13.

²²² Imagem da reportagem “*This is War!*”, cf. Anexos CAPA, Robert. **Picture Post**. 3 de dezembro de 1938, vol. 1, nº 10, p. 13-24.

padrão, podem-se reconhecer vários tipos diferentes de uniformes e de boinas militares, logo, esse não parece ser um momento em que a disciplina militar é necessária.

Essa pluralidade de uniformes – assim como o uso de óculos em um deles e fato de o outro estar fumando - sugere uma espécie de horizontalidade entre os personagens, não parecendo haver um líder, a despeito de um deles estar no telefone. Nesse sentido, a imagem parece demonstrar que não há grandes diferenças entre os milicianos, o que é reiterado pela sensação de que o espectador parece poder participar daquelas ações, graças à proximidade do enquadramento e ao discreto plongée, possibilitando o mergulho naquele acontecimento.

Sob essa perspectiva, parece-nos interessante a legenda da imagem, visto que ela difere em conteúdo da mesma: “The staff plans the attack. Back behind the front a group of officers of the Spanish Government forces plan the final details of their conter-attack on Franco’s men”²²³. O texto sugere que aqueles que defendem a república encontram-se organizados em exércitos regulares e que a imagem representaria apenas os oficiais que planejam o ataque. No entanto, a falta de símbolos distintivos entre os homens sugere uma perspectiva diferente e menos hierarquizada das forças republicanas.

As oito imagens presentes nas duas páginas seguintes a do título mantêm uma narrativa sobre os preparativos para o ataque e as movimentações em direção a batalha, totalizando nove fotografias com essa temática.

Na quinta página da reportagem, contudo, uma imagem parece-nos particularmente importante no que tange a representação da guerra e da morte, principalmente em comparação à notória imagem do soldado caído (Imagem 2.5) trabalhada acima.

²²³ Cf. Anexos CAPA, Robert. **Picture Post**. 3 de dezembro de 1938, vol. 1, nº 10, p. 14

Imagem 2.15²²⁴

A legenda informa que “o ataque começa, um homem é baleado, ele cai. Atacando a colina os homens caem às dezenas, apesar da sua aparente casualidade, do cigarro nos lábios, uma bala o acertou na barriga, dobrando-o, ele cai ainda segurando seu rifle, é a pior das casualidades.”²²⁵

A imagem apresenta um homem no centro do quadro, em paisagem inclinada da direita para a esquerda, a fotografia tem pouca profundidade de campo, sendo possível perceber que o homem se encontra em um lugar aberto, embora nem todo o campo de batalha se encontre em foco, o que pode ser percebido através dos pequenos arbustos na frente e bem atrás da personagem. Equipado para o conflito, o homem está agachado, com os joelhos dobrados sobre o tronco e o olhar fixo para o alto da colina, localizada no lado esquerdo da imagem.

Acertado pelo lado franquista, o soldado está prestes a cair, o que a legenda considera uma das casualidades da guerra. Apesar de representar um acontecimento semelhante, a imagem não se compara à potência da fotografia do soldado caído. Convém salientar que, do ponto de vista da constituição da imagem em relação aos seus conteúdos, ambas apresentam temas muito parecidos apesar de serem completamente diferentes do ponto de vista formal.

²²⁴ Imagem da reportagem “*This is War!*”, cf. Anexos CAPA, Robert. **Picture Post**. 3 de dezembro de 1938, vol. 1, nº 10, pp. 13-24.

²²⁵ Tradução minha cf. Anexos CAPA, Robert. **Picture Post**. 3 de dezembro de 1938, vol. 1, nº 10, p. 13

As duas retratam milicianos armados em momento de conflito. As duas foram realizadas em colinas, têm apenas uma personagem retratada – dois soldados defendendo o lado republicano do conflito -, também são imagens realizadas com luminosidade condizente com o período da tarde - uma vez que as sombras produzidas pelos milicianos não apresentam muito contraste²²⁶.

Já as escolhas formais são bastante distintas. Nessa imagem, o ângulo utilizado é normal em relação ao fotógrafo, ou seja, ele se encontra na mesma altura do soldado, em oposição ao sutil contra-plongée da foto do soldado caído. O enquadramento centralizado no caso da imagem da batalha do Ebro contribui para uma sensação estática do personagem, o que se opõe à escolha para o lado direito na imagem do soldado caído. Por conta disso, o soldado da fotografia 2.5 parece ainda ter um longo percurso a ultrapassar, mas algo o impede e o projeta na direção contrária à que caminhava. Já na imagem do soldado atingido na barriga, sua projeção dá-se na vertical, retraindo o corpo em direção ao chão, e não à esquerda da imagem.

A iconicidade da primeira imagem relaciona-se diretamente a esses aspectos. Por essa razão, existem diversas outras imagens de conflitos que se tornaram icônicas e têm aspectos formais similares aos da fotografia de Capa em Cerro Muriano.

A reportagem da *Post* mantém uma linha de continuidade como num filme, se as primeiras nove imagens são dos preparativos para a batalha, as imagens seguintes apresentam o momento do avanço e em seguida a retirada dos feridos e a chegada dos prisioneiros.

Essa linha narrativa contribui para a construída pela reportagem, uma vez que anuncia que essas são imagens de dentro da batalha do Ebro, as quais permitem ao espectador observar como seriam os acontecimentos de uma guerra. Tal efeito é produzido através de elementos técnicos utilizados por Capa e que devem ser salientados.

As imagens apresentam uma proximidade muito grande com as personagens retratados, quase como se fosse possível ver a mesma cena vista por elas. A pouca profundidade de campo, decorrente do uso de uma abertura grande do diafragma, faz

²²⁶ As sombras dos períodos mais próximos à metade do dia, em geral, apresentam grandes contrastes entre o branco e negro nas imagens em preto e branco, e são chamadas no jargão fotográfico de sombras duras. Uma vez que marcam com um limite muito grande sua diferença em relação aos outros tons. Fotos realizadas durante esse horário normalmente apresentam partes muito claras em oposição a outras muito escuras, o que produz uma sensação pouco confortável no espectador, que é obrigado a fazer um movimento de dilatação e contração da pupila, tornando as imagens visualmente desafiadoras.

com que pareçam estar um pouco fora de foco, além de muitas terem sido realizadas em contraluz o que contribui para a constituição de uma imagem com bastante contraste e de difícil percepção das feições, exacerbando a sensação de movimento. Podemos observar esses aspectos nas imagens a seguir:

Imagem 2.16²²⁷

Imagem 2.17²²⁸

A mistura desses elementos permite a construção de uma atmosfera imagética que se consagrou como uma das principais formas de retratar a guerra; desses dois nos parecem interessantes para obra de Capa bem como para a representação da guerra. Em primeiro lugar, o uso de um foco pouco regular com partes não perceptíveis acabará por se tornar um dos principais estilos de Capa. Sob esse aspecto, sua espécie de autobiografia intitula-se *Ligeiramente fora de foco* e apresenta as imagens de Capa como decorrentes de grandes aventuras a adrenalinas.

O segundo elemento a ser ressaltado é a proximidade das imagens de Capa com os acontecimentos, de tal maneira que, em entrevista de rádio intitulada “Bob Capa Tells of Photographic Experiences Abroad”²²⁹ do ano de 1947, Capa afirma que “If your pictures aren’t good enough, you’re not close enough”. Reafirmando não só a proximidade física, mas também a empatia, o comprometimento e o envolvimento²³⁰.

²²⁷ Imagem da reportagem “*This is War!*”, cf. Anexos CAPA, Robert. **Picture Post**. 3 de dezembro de 1938, vol. 1, nº 10, p. 21.

²²⁸ Imagem da reportagem “*This is War!*”, cf. Anexos CAPA, Robert. **Picture Post**. 3 de dezembro de 1938, vol. 1, nº 10, p. 24.

²²⁹ A entrevista encontra-se disponível no site do International Center of Photography: <http://www.icp.org/robert-cap-100>

²³⁰ Sob essa perspectiva, é possível retomar o conceito de Concerned photographer para pensar a importância do engajamento do fotógrafo ao realizar uma imagem.

Essa espécie de fórmula, que será utilizada muitas vezes por Capa, aparece aqui como uma forma de gestação de suas técnicas fotográficas.

A quinta reportagem, intitulada “Tragedy in Spain”, foi publicada na *Picture Post* em 04 de fevereiro de 1939 como principal reportagem da revista, sua chamada aparecia na capa, apesar de não vir acompanhada de uma imagem sobre o tema. Com 17 fotografias foi a primeira reportagem da revista com 6 páginas.

Seu título, “Tragedy in Spain”, anuncia uma reportagem sobre o êxodo por conta do avanço franquista; o subtítulo, “No fim da guerra milhares se movimentam nas estradas, com o desejo de que a morte não caia dos céus”, ressalta a existência dos bombardeios utilizados pelos nacionalistas com o auxílio da Luftwaffe alemã e dos italianos.

Imagem 2.18²³¹

O texto da reportagem apresenta a destruição causada pelo êxodo, buscando expor como muitas famílias fogem em direção a Barcelona, o último reduto republicano nesse momento. No entanto, sua perspectiva parece defender nesse momento, em que a vitória franquista parecia um desfecho inevitável, que esses grupos são apolíticos, na medida em que apenas sofrem com as consequências da guerra sem se posicionar a favor ou contra a república.

Esse aspecto pode ser visto no trecho:

²³¹ Imagem da reportagem “*Tragedy in Spain*”, cf. Anexos CAPA, Robert. **Picture Post**. 4 de fevereiro de 1939, vol. 2, nº 5, p. 13-19.

Na estrada de Tarragona rumo ao norte, vê-se viajando, uma lamentável procissão. São pessoas dignas de piedade, simplesmente pelo que elas perderam e pelo seu esforço quase patético de carregar aquilo que lhes sobrou. Mas suas perdas são a menor parte do seu sofrimento. Seu carro chefe é a morte que continua caindo do céu. Essas pessoas não são vermelhas, nem fascistas, nem anarquistas, nem nenhum tipo de rótulo que poderia ser confortavelmente apresentado a partir de um rótulo. São apenas velhas e jovens mulheres, acompanhadas de crianças e velhos homens.²³²

No entanto, essa perspectiva de uma não politização por parte dos fugitivos do avanço franquista nos parece um pouco equivocada, pois, se para eles não faria a ideologia, por que não se alinharam aos rebeldes nacionalistas? Nesse sentido, a busca pela cidade de Barcelona, último reduto republicano nesse momento, também tem relação com a defesa de um ideal, a duas imagens da reportagem parecem reafirmar essa perspectiva.

A primeira delas foi analisada no capítulo I (imagem 1.4) e mostra uma família que caminha por uma estrada em direção ao norte. A segunda delas também apresenta uma família numa estrada, mas empurrando uma carroça.

Imagem 2.19²³³

Em primeiro plano, quatro pessoas, sendo duas mulheres e dois homens (aparentemente jovens), de costas no canto inferior direito da imagem. Todos eles

²³² Tradução minha, cf. Anexos CAPA, Robert. **Picture Post**. 4 de fevereiro de 1939, vol. 2, nº 5, p. 13.

²³³ Imagem da reportagem “*Tragedy in Spain*”, cf. Anexos CAPA, Robert. **Picture Post**. 4 de fevereiro de 1939, vol. 2, nº 5, p. 13-19.

encontram-se com as pernas flexionadas pois fazem força para empurrar uma carroça, a qual possui rodas bastantes grandes, uma cobertura de lona que protege os objetos transportados e é puxada por um animal. Atrás da carroça aparecem as pernas de mais uma pessoa que, pelos sapatos e pelo uso de calça comprida, supõe-se ser um homem.

A imagem retrata uma estrada em trecho de subida, o que é acentuado pelo fato de a carroça encontrar-se bastante inclinada. A grande profundidade de campo, decorrente de uma pequena abertura do diafragma, permite a sensação de que essa é uma longa estrada, pois mesmo com amplo campo de visão não podemos ver o seu fim, além disso aparenta ser um caminho penoso.

Situada na parte central da imagem, a carroça apresenta o seu lado mais alto, aquele em que há mais objetos, pendente para a direita, ou para baixo, uma vez que a subida com que somos deparados tem como fim o lado esquerdo da imagem. O desequilíbrio da imagem, causado especialmente pela força exercida pelas quatro personagens que empurram o transporte, contribui para a sensação de sofrimento e perda inerente à condição de refugiado. Essa é, antes de tudo, uma estrada larga e penosa que retira dos indivíduos sua ligação com a terra, sendo assim, a carroça parece pender, desejar um retorno, o que configura tudo como algo doloroso e anti-natural. O campo que circunda a imagem aparenta ser bastante seco, parecendo inóspito, inabitado e improdutivo.

Na legenda, “Na estrada que leva para a paz (segurança)”, o tema do desejo de encontrar um lugar tranquilo é reforçado. Há um contraponto interessante em relação ao texto da reportagem, já que, se num primeiro momento ele defende uma espécie de casualidade no êxodo, as imagens parecem mostrar que o maior esforço possível é necessário para que não sejam confundidos ou coniventes com os fascistas.

As imagens subsequentes reiteram esse esforço, no mesmo momento em que o texto começa a falar sobre a cidade de Barcelona, onde estavam nesse momento mais de 1 milhão de refugiados, e sobre a posição dos demais países da Europa em relação ao conflito.

Sobre a não intervenção desses outros países para ajudar a república espanhola, a reportagem é incisiva, o que deve ser lido sob a ótica do aumento do poder alemão que antecedeu a IIª Guerra Mundial. E o receio de contrapor-se a esse poder, reiterando que a Espanha está na Europa e é necessário que alguma providência seja tomada.

Eles não têm casa, abrigo, segurança, e nem a garantia da próxima refeição. O que isso significa? Lembre-se isso não é a China, a Turquia ou a América do Sul. Ou qualquer lugar em que poderíamos dizer que é muito distante. Isso está acontecendo na porta ao nosso lado, a 6 horas de avião. Num pequeno pedaço da terra de onde veio a civilização ocidental, nossa civilização, em que esses massacres vêm aparecendo. Essa é a civilização ocidental em 1939.²³⁴

Além de cobrar os governos sobre sua completa não intervenção no conflito.

Enquanto as pessoas fogem nas estradas da Espanha, nossos governantes [no resto da Europa] continuam concordando, num pacto de não intervenção. Para as velhas mulheres e crianças das estradas espanholas, a não intervenção parece difícil de compreender. Todos eles conseguem ver as armas e bombas italianas e alemães, mas não vêem nenhuma arma para rebatê-las. Por mais de dois anos, italianos e alemães vem travando uma guerra contra homens, mulheres e crianças da Espanha. A civilização tem duas grandes nações que sabem disso, e a produzem, e outras duas que nada fazem, pois não o querem.²³⁵

A cobrança pela falta de intervenção da França e da Inglaterra no conflito espanhol passou em determinado momento a ser uma defesa pela legalidade de um estado democraticamente eleito, por isso a reportagem parece buscar distanciar-se da ideia de que a república espanhola se aproximava de grupos políticos mais à esquerda. A tensão existente entre a potência das imagens e o texto vai se tornando cada vez mais latente, principalmente com a eminência de um novo conflito na Europa.

A sexta e última reportagem também se insere nesse contexto. Publicada na *Picture Post* depois do fim do conflito que teve como marco a tomada de Barcelona. “*The forgotten army*” mostra os refugiados espanhóis em campos no sul da França, publicada em 15 de abril de 1939, é a primeira reportagem da revista e foi anunciada na capa. Traz 7 páginas e 24 fotografias, todas realizadas na região de fronteira da França com a Espanha e creditadas a Robert Capa.

²³⁴ Tradução minha, cf. Anexos CAPA, Robert. **Picture Post**. 4 de fevereiro de 1939, vol. 2, nº 5, p. 14-15.

²³⁵ Tradução minha, cf. Anexos CAPA, Robert. **Picture Post**. 4 de fevereiro de 1939, vol. 2, nº 5, p. 15-16.

Imagem 2. 20²³⁶

A reportagem começa apresentando os resultados da guerra, quantificando as perdas contra os franquistas - cerca de 1/5 da população - e informando que foram levados à França aproximadamente 175 mil homens, abrigados em campos de refugiados. O texto utiliza duas estratégias interessantes para tocar o público. Primeiramente, busca narrar a história de um camponês chamado Miguel Largo, retratado como um homem comum obrigado a abandonar suas terras.

Em seguida, a estratégia do texto consiste em generalizar o sofrimento de Largo para contar o drama dos espanhóis que ultrapassam 500 mil pessoas que entraram na França fugindo de Franco. São ressaltadas as péssimas condições dos campos e a falta de auxílio dada pelo governo francês nesses campos. Retrata-se violência, isolamento e humilhações²³⁷.

A reportagem termina por indagar qual seria a responsabilidade dos governos europeus em relação aos refugiados, principalmente em relação à falta de ação durante o conflito espanhol. Uma pergunta encerra o texto: “Already burdened with a refugee problem unparalleled in history, the world’s democracy have now to find refuge for this exiles of Fascist Spain. Who will be the next?”, sugerindo que esse é um problema que está apenas começando.

²³⁶ Imagem da reportagem “The forgotten army”, cf. Anexos CAPA, Robert. **Picture Post**. 15 de abril de 1939, vol. 3, nº 2, p. 13-20.

²³⁷ CAPA, Robert. **Picture Post**. 15 de abril de 1939, vol. 3, nº 2, p. 15-16.

Na mesma perspectiva de análise, texto e imagem parecem funcionar de maneira independente ao longo da reportagem. Se o texto tem, em alguma medida, o sentido de cobrança sobre os acontecimentos com a Espanha, as imagens parecem apresentar uma completa desesperança, a derrota, além de dolorosa, apresenta-se como uma consequência desoladora, mesmo num território supostamente contrário ao avanço do fascismo. As fotografias ressaltam a violência dos campos, equiparando os defensores da república a meros presos, apátridas, jogados nas praias do sul da França, vivendo como ratos em buracos feitos na areia e separados de suas famílias.

Imagem 2.21 e Imagem 2.22²³⁸

A separação entre os personagens dentro das grades e aqueles que se encontram fora serve como principal marco de separação. Ambas possuem grande profundidade de campo e apresentam-se através da ideia de um paralelismo. Na 2.21 esse movimento dá-se entre as duas personagens mulheres que estão encostadas na grade, esse lugar de liberdade, separado pela cerca, é reiterado pela impossibilidade de distinguir os limites da mesma, que parece ter um tamanho absolutamente desproporcional em relação às pessoas retratadas. Da mesma forma, o contraste entre a claridade do solo do lado das mulheres e as calças escuras dos homens do lado de dentro contribui para sensação de desconforto, a qual só é atenuada pelo furo presente na parte central da imagem.

De forma semelhante, na foto 2.22 a linha diagonal que se constrói da esquerda para a direita e de baixo para cima contribui para opor o homem montado no cavalo e os muitos prisioneiros na parte de dentro do campo. A potência do animal, reiterada pelo

²³⁸ Imagens da reportagem “The forgotten army”, cf. Anexos CAPA, Robert. **Picture Post**. 15 de abril de 1939, vol. 3, nº 2, p. 13-20.

modo como esse dobra seu pescoço para a esquerda, contrasta com a completa imobilidade dos personagens que o observam do interior do campo. Dessa forma, a possibilidade de ação deles parece absolutamente minada.

Ao contrapormos as duas perspectivas, elas parecem se relacionar. Se o texto cobra os governos europeus a falta de ajuda, as imagens parecem apresentar as consequências desse fato. Parece-nos que tanto nessa reportagem quanto nas demais, as imagens não mais ilustram o texto, mas constroem uma outra reportagem. Contudo nem sempre seus discursos parecem ser conciliatórios, esse aspecto parece estar diretamente ligado à figura do editor. Torna-se importante, portanto, observar qual narrativa se constrói para além da figura do editor, como no caso do livro *Death in the making*.

CAPÍTULO III – DEATH IN THE MAKING, UMA EXPERIÊNCIA NARRATIVA

1.1 O LIVRO DEATH IN THE MAKING

Num período em que os livros de fotógrafos eram comuns para os considerados artistas, mas muito raros para os fotojornalistas que circulavam apenas nas revistas ilustradas - em função da rapidez com que elas eram produzidas e distribuídas -; em Nova Iorque, Robert Capa publica seu primeiro livro de fotografias, *Death in the making*.

O livro é resultado da aproximação de Capa com o mercado editorial norte-americano e com a figura de Henry Luce, então editor da *Life*. Na segunda metade do ano de 1937, após a morte de Gerda Taro no fim de julho, Capa, segundo Ruth Cerf, ficou extremamente abalado, abandonando Paris rumo a Amsterdã para em seguida embarcar com destino aos Estados Unidos, planejando visitar a mãe e o irmão que haviam imigrado no início daquele ano. Capa esteve em Nova Iorque entre os meses de agosto e novembro de 1937 e, além de encontrar seus familiares, aproveitou para estreitar contatos com seus representantes no norte do continente americano.

Com a *Life*, Capa buscou trabalhar e compreender os motivos que o levavam a não ter suas fotografias aceitas pela revista e, numa aproximação com o amigo húngaro André Kertész, descobre a necessidade do uso do flash para fotografar em espaços internos, com essa ajuda passa a utilizá-lo de maneira mais eficaz. Não por acaso, será a *Life* que patrocinará grande parte da estada de Capa na China, entre janeiro e setembro de 1938²³⁹.

Mais importante que os contatos realizados com a *Life*, foi durante esse período que Capa idealizou, junto com Kertész e com o correspondente norte-americano Jay Allen (quem havia conhecido no aeroporto de Bilbao, em abril daquele ano, no momento em despachava seus filmes para a revista *Regards*)²⁴⁰, o projeto que daria origem ao livro *Death in the Making*. Tendo selecionado cerca de 150 fotografias – entre as quais cerca de metade eram de sua autoria, as demais de Taro e poucas de Chim -, Capa apresentou o projeto para os editores

²³⁹ WHELAN, *Op. cit.*, pp. 128-129 e KERSHAW, *Op. cit.*, pp. 93-94.

²⁴⁰ KERSHAW, *Op. cit.*, p. 79 e WHELAN, *Op. cit.*, pp. 129.

Covici e Friede, ressaltando que a editoração seria realizada por Kertész, o prefácio por Allen e legendas por ele mesmo²⁴¹. O projeto, aceito pelos editores, deu origem ao livro *Death in the Making*, publicado em 1938.

Apesar de ser o primeiro livro de Capa, segundo Zerwes, não devemos separá-lo de um contexto mais amplo, uma vez que, apesar de tratar-se de um suporte distinto das revistas ilustradas, ele se insere num contexto de produção de outros livros de fotografia favoráveis a causa espanhola, publicados tanto na Espanha como na Inglaterra²⁴².

A produção do livro também esteve diretamente ligada às redes de apoio da causa republicana espanhola, como os comitês internacionais ou a próprio República. Segundo Lebrun e Lefebvre, “Le plus émouvant de ces livres a pour auteur Robert Capa et pour titre *Death in the making* (...) C’est un hommage à Gerda Taro”²⁴³. A escolha de Capa em homenagear Taro aumentou a propaganda do livro, e auxiliou a construção da figura da fotógrafa como uma espécie de ícone da resistência contra o fascismo.

O livro de 95 páginas nunca foi reeditado, no entanto não foram encontradas informações sobre a tiragem da edição em nenhum dos biógrafos de Capa ou especialistas sobre o tema, o que, em alguma medida, dificulta a análise sobre sua abrangência.

Apresentado como um livro de Robert Capa, a página de rosto possui a seguinte inscrição “Photographs by Robert Capa and Gerda Taro. Captions by Robert Capa. Translated by Jay Allen, Preface by Jay Allen. Arrangement by André Kertész”²⁴⁴, o que nos leva a duas considerações importantes. A primeira diz respeito ao fato de as fotografias serem creditadas apenas a Capa e Taro, enquanto há fotografias de Chim no livro, e também à questão de o livro ter como autor apenas Capa. Nesse sentido, parece-nos importante como a autoria nesse período não era constitutiva do fazer fotográfico dos fotojornalistas, uma vez que se pode observar, no capítulo II, o fato de as imagens, com raríssimas exceções, nunca serem creditadas ao seu autor nas reportagens das revistas ilustrada. Seguindo essa tendência, o livro

²⁴¹ WHELAN, *Op. cit.*, p. 129.

²⁴² ZERWES, Erika. **Tempo de Guerra: cultura visual e cultura política nas fotografias de guerra dos fundadores da Agência Magnum, 1936-1947**. Tese de Doutorado (UNICAMP), Campinas: SP, 2013, pp. 125-126.

²⁴³ LEBRUN e LEFEBVRE, *Op. cit.*, p.150.

²⁴⁴ CAPA, Robert. **Death in the making**. New York: Convici-Friede, 1938, s/n.

também não apresenta os créditos por imagem, repetindo esse contexto genérico de produção²⁴⁵.

Ainda nas páginas iniciais Capa dedica o livro a Gerda Taro: “For Gerda Taro, who spent one year at the spanish front. And who stayed on. Madrid, December, 1937, R.C.”²⁴⁶, ressaltando a importância do livro como uma espécie de criação do legado de Taro. Segundo Kershaw, um dos biógrafos de Capa, e Shaber e Ragoyska, biógrafas de Taro, a associação Capa-Taro, apesar de construída de maneira conjunta, parece ter se abalado ao longo do processo de produção das imagens e da venda dos fotogramas, muitas vezes a falta de créditos de autoria das revistas ilustradas terminavam por confundir as imagens dos dois²⁴⁷.

Especificamente para Kershaw, ao explicar a recusa de Taro no pedido de casamento feito por Capa, o autor reitera uma disputa entre ambos no campo da fotografia:

[Gerda] Tirara muitas fotos extraordinárias durante sua visita à Espanha, mas até então nenhuma tinha sido publicada com identificação de autoria, e, quando ela conseguia crédito, seu nome vinha depois do de Capa: ‘Fotos Capa e Taro.’ Cansada de ver quase todas as suas fotos atribuídas a ‘Capa’ apenas ou publicadas sem nenhum crédito, ela estava decidida a fazer nome. Já era tempo de sair da sombra de seu mestre. ‘Ela sentia-se insultada porque seu nome não era mencionado’, diz Ruth Cerf.²⁴⁸

Assim como Kershaw, Ragoyska comenta a ambiguidade da relação entre Capa e Taro no momento em que ele começa a ser reconhecido pelas fotografias da Espanha:

She could not yet know how long a shadow the name of Capa would cast over her own career, but the question of whether they could both continue working under one name had surely surfaced in her mind. (...) Now that Capa was becoming better known, how would her work fit in?²⁴⁹

A dedicatória de Capa a Taro é, portanto, interessante por construir uma possibilidade de homenagear a companheira que havia inventado o próprio nome de Capa. No entanto, vale ressaltar que, embora credite as imagens também a Taro, o

²⁴⁵ Sob essa perspectiva, um dos grandes desafios para análise documental do livro *Death in the making* está justamente na compreensão e na garantia de autoria de cada foto. Esse trabalho dependeu, em muitos momentos, da percepção dos aspectos técnicos das fotografias, mas principalmente de um extenso cotejamento entre as imagens do livro e as disponibilizadas on-line no arquivo do ICP de Nova Iorque, assim como daquelas disponíveis no livro **The mexican suitcase**. No entanto, em alguns casos a certeza sobre a autoria das imagens é inconclusiva.

²⁴⁶ CAPA, *Op. cit.*, 1938, s/n.

²⁴⁷ Sobre o tema cf. KERSHAW, *Op. cit.*, CERF, *Op. cit.* e SCHABER, Irme. **Gerda Taro, Une photographe révolutionnaire dans la guerre d’Espagne**. Monaco: Éditions du Rocher, 2006.

²⁴⁸ KERSHAW, *Op. cit.*, p. 77.

²⁴⁹ RAGOYSKA, *Op. cit.*, p. 113.

livro mantém a ambiguidade e contribui, em algum nível, para reiterar a confusão entre as produções desses dois fotógrafos.

Apesar disso, a dedicatória de Capa vem acompanhada de uma imagem que reitera o discurso de homenagem do fotógrafo à companheira morta em batalha.

Imagem 3.1²⁵⁰

A imagem de perfil apresenta uma mulher como os braços esticados em direção a um conjunto de flores, o que sugere a delicadeza do momento retratado, apresentando-a como viva e terna ao mesmo tempo.

O corte em plano fechado contribui para a sensação de proximidade com a figura retratada, ao passo que aproxima o espectador da ação realizada por Gerda, que consiste em olhar as flores. A ausência de um segundo plano acrescenta à imagem a possibilidade de criação, por parte do espectador, de um espaço para acompanhá-la no seu gesto e se juntar a ela. Outra interpretação possível é a desse como um espaço etéreo, e, portanto, inatingível, o que condiz com a condição de Gerda, já falecida no momento de publicação do livro.

A ternura do texto de Capa a insere como atuante no front de batalha e deixa subentendida a frase “who stayed on”, que pode ser traduzida de maneira mais literal, como “se ela tivesse se mantido lá” na batalha, mas também pode ser compreendida mais poeticamente, como uma afirmação de sua existência: “Para Gerda Taro, que

²⁵⁰ A imagem está presente nas páginas iniciais do livro *Death in the Making*, sem nenhum tipo de legenda, no entanto figura nos arquivos digitais da Agência Magnum, com a seguinte legenda: Robert Capa. A memorial montage image by Robert Capa in tribute to Gerda Taro. 1937.

um passou ano no front espanhol, e mantém-se viva”, desde então pelas fotografias e pela lembrança de Capa.

A delicadeza da mulher que observa as flores na imagem aproxima-se da ternura expressa pelas palavras, o que cria um contraponto sobre o imaginário da primeira fotojornalista de guerra, permitindo-nos afirmar que, apesar de retratar os conflitos armados e as desgraças por eles causadas, ela manteve-se terna. Em função disso, é interessante ressaltar que, para a elaboração da página de dedicatória do livro, a imagem foi editada; pois na versão original Gerda estava acompanhada de outra mulher, como podemos ver na imagem abaixo, ação que reitera o desejo de construir certa imagem de Taro. Naturalmente, tal construção é intencional, uma vez que a escolha de Capa e dos editores para apresentá-la poderia ser radicalmente oposta, caso ela estivesse representada através de uma imagem em que estivesse trabalhando no front de valência, por exemplo.

Imagem 3.2²⁵¹

Na sequência do retrato que compõe a dedicatória, o livro traz uma fotografia em miniatura produzida por Gerda Taro, na mesma página dupla em que Jay Allen inicia seu prefácio. A imagem, não creditada, segue numa linha narrativa muito associada a um discurso de ternura sobre a guerra, na medida em que apresenta dois

²⁵¹ A imagem original, produzida por Robert Capa, encontra-se disponibilizada nos arquivos digitais da Magnum e pode ser consultada em: <http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K1HRGKY5E1Y>

garotos sobre uma barricada nas ruas de Barcelona, conferindo um ar de esperança para o livro que se inicia.

Imagem 3.3²⁵²

A fotografia do período inicial da guerra apresenta dois garotos em cima de uma barricada, retirada em formato de retrato e numa câmera de médio formato - o que atesta a autoria de Gerda Taro, embora não creditada. A imagem apresenta uma cena incomum para um período de guerra por retratar duas crianças. O enquadramento em contra-plongée ajuda a monumentalizar a imagem dos meninos, os quais parecem maiores, no alto da barricada, que também parece maior. Ambos encaram a câmera, porém o que se encontra posicionado no lado esquerdo parece estabelecer uma disputa com o espectador, mostrando uma espécie de espera ou, como nas imagens de velho oeste, estando pronto para o disparar da câmera. O texto invertido e embaralhado ao fundo da imagem lembra o alfabeto cirílico, o que pode contribuir para uma visão de que esse espaço tem relação com a URSS, e, portanto, apresenta-se numa perspectiva política mais à esquerda.

De todo modo, a câmera em contra-plongée aumenta a importância dos garotos e sugere a ideia de que nesse início da guerra – já que a imagem é de 1936 - a participação da sociedade é também a das crianças. Interpretação ratificada pela presença das boinas dos milicianos na cabeça dos dois meninos, o que aumenta o tom

²⁵² A imagem está presente nas páginas iniciais do livro *Death in the Making*, sem nenhum tipo de legenda, no entanto figura nos arquivos digitais da Agência Magnum com a seguinte legenda: Gerda Taro. Two boys on a barricade, Barcelona, August 1936.

esperançoso do conflito e relembra que, em muitos aspectos, esse período foi revolucionário para a esquerda espanhola, principalmente para a CNT – Confederação Nacional do Trabalho, formada por uma maioria Anarquista.

O tom esperançoso e delicado da dedicatória do livro e da fotografia que antecede o prefácio será reiterado na imagem que acompanha a folha de rosto. O que acaba por questionar já de início o título do livro, que promete apresentar os eventos através da proximidade dos acontecimentos, de uma Morte ao vivo. Embora isso não seja a tônica do livro, como veremos no decorrer do capítulo.

Enquanto a capa retoma o notório “Miliciano abatido na Espanha”, a imagem que a segue, ainda na primeira página do livro, apresenta um tom de esperança e cumplicidade, pouco usual para a guerra, mas muito comum para os ambientes revolucionários. Nela, um pai se despede da filha no momento da partida de um trem para o front de batalha.

Imagem 3.4²⁵³

²⁵³ A imagem está presente nas páginas iniciais do livro *Death in the Making* sem nenhum tipo de legenda, no entanto figura nos arquivos digitais da Agência Magnum com a seguinte legenda: Robert

A fotografia, em plano fechado, traz a entrada de um trem. Do ponto de vista formal, o fotógrafo utilizou-se de uma abertura de diafragma menor, uma vez que a profundidade de campo da imagem não é grande e o ponto de foco encontra-se na região do rosto da garota e do beijo do personagem masculino, provavelmente seu pai, o que pode ser atestado pela sensação de embaçamento que existe nos demais personagens, principalmente naqueles que se encontram no canto superior direito da imagem.

No trem, podemos ver seis passageiros homens que olham pelas janelas e para porta, como se estivessem prestes a partir. O principal, em primeiro plano, é um homem beijando uma garotinha que parece ser sua filha, como se estivesse despedindo-se dela. A falta de um uniforme comum, permite-nos afirmar tratarem-se de milicianos e não de um exército regular. O que possibilita a afirmação de que todos estão ao lado da República; em especial se levarmos em consideração que Barcelona foi uma das principais cidades de resistência contra os golpistas liderados por Franco.

A dramaticidade da imagem e da despedida amplia-se pelo fato de que parte de uma figura feminina aparece no canto inferior direito, e o olhar da garota dirige-se para ela, levando o espectador a acreditar se tratar de uma despedida. Quatro homens observam a cena de maneira mais específica, o primeiro deles tem o rosto quase colado ao do pai e está projetando o corpo sobre a ação; o segundo, na parte superior, parece ser um rapaz mais jovem, uma vez que não está de boina e não possui marcas expressivas de idade no rosto, ele olha para cena como quem vê a despedida como um marco, rememorando um tempo da infância, numa espécie de melancolia; e, por fim, no canto superior esquerdo, outras duas personagens olham para cena, no entanto fica dúvida se eles estão observando a ação de Capa ou a cena de despedida.

Apesar de se tratar de uma despedida, a proximidade com que o fotógrafo registra a cena gera no espectador uma cumplicidade em relação ao acontecimento, tornando-o íntimo da ação; aspecto reiterado pelo gesto do pai que suspende a criança com a mão direita sobre seu peito, e pelo modo como na cena seus lábios ainda se encontram na posição do beijo, sugerindo que esse acontecimento ainda esteja em curso. Assim, essa tamanha imersão no

Capa. SPAIN. Barcelona. August 1936. Bidding farewell before the departure of a military train directed to the Aragon front.

movimento do pai transforma o espectador num cúmplice que participa do momento e não o lê como doloroso, o que se ratifica pela alegria presente no rosto do homem quase colado com o rosto do pai e pela possibilidade de compreensão de que ali o ímpeto da batalha se justifica como uma luta pelas gerações futuras.

Os três tempos apresentados na imagem - a infância da garota, a juventude do rapaz que de cima observa a cena e o carinho do pai, já adulto, que se despede da filha - conferem uma sensação de coesão e de pertencimento ao evento, que é apenas sutilmente tensionada pelo olhar fixo da personagem posicionada à esquerda do pai.

Seguindo as três imagens acima analisadas, está o prefácio de Jay Allen, com 4 páginas, o qual também acaba por questionar o título do livro. Allen era nesse momento um dos principais jornalistas americanos a cobrir a Guerra Civil da Espanha para o jornal *Chicago Tribune*. Allen ficou muito conhecido entre os jornalistas por ter sido o primeiro e um dos únicos a conseguir realizar uma entrevista com Francisco Franco, ainda em julho de 1936, nos primeiros momentos do processo do golpe militar realizado pelos militares e falangistas²⁵⁴.

O convite de Allen para escrever o prefácio do livro foi realizado após seu encontro com Capa em Bilbao em abril de 1937. O jornalista principia refletindo justamente sobre como a Espanha se configurava no início do conflito, e sobre como o fato de estar no Sul em julho de 1936 fez com que ele tivesse contato primeiro com os rebeldes e com o horror de seus métodos. As fotografias de Capa e Taro, no entanto, apresentaram a Allen uma outra Espanha, de pessoas lutando pelas suas vidas e pelos seus ideais.

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, very simple moving photographs like those in this book, that were signed by a Robert Capa and sometimes a Gerda Taro. Names that meant nothing to me.²⁵⁵

Antes de conhecer ambos, Allen já compartilhava com eles imagens da Espanha e de seus rostos humanos. O autor narra o momento em que conheceu Capa em Bilbao, descrevendo sua chegada de avião no aeroporto e fazendo uma grande

²⁵⁴ PRESTON, Paul. **We Saw Spain Die. Foreign correspondents in the Spanish Civil War**. New York: Skyhorse Publishing, 2009, E-book, position. 469-480. Nesse capítulo, intitulado *Talking whit Franco, Trouble: Jay Allen.*, Preston apresenta parte da entrevista de Allen com Franco e discute a importância do jornalista.

²⁵⁵ ALLEN, Jay. "Preface" In. CAPA, *Op. cit.*, 1938, s/p.

digressão sobre a Espanha como uma terra incógnita, com uma história que se compunha das ruínas romanas até as influências trazidas pelos islâmicos.

Por causa desse aspecto, o jornalista defende que há várias Espanhas e que “Each man had to discovered his Spain. There were Spain for us all. Such an infinite variety of patterns of life so old that they seeme new”²⁵⁶, para em seguida fazer um balanço sobre a história do povo espanhol, pressionado por uma aristocracia latifundiária, e sobre momento sombrio que o conflito trazia para aquelas terras. O fim dessa digressão recupera o momento em que encontrou Capa e como essa aproximação não foi tranquila: “He looked at me with dislike. I obviously brouht no food. Another one to feed and a big one, he told the chauffer in bad spanish”²⁵⁷. Allen e Capa acabariam por se tornar próximos após um convite do jornalista para irem a um Cabaré na cidade, como narrado no prefácio. Segundo Kershaw, nesse encontro a amizade dos dois é estreitada principalmente após o início de um bombardeio enquanto ambos ainda bebiam²⁵⁸. Sobre esse dia, no mesmo prefácio, Allen narra sua admiração por Capa no momento do bombardeio:

We found ourselves together in a panic when the sirens shirked the four quick blasts, ‘planes overhead,’ and I saw him calmly get the faces until the streets was empty of all save a *guardia* with a rifle, who drove us into a refuge. I saw him at the front, grave eyes, expressionless to agony. But not the camera eye.²⁵⁹

Allen relata a certeza do fotógrafo nos momentos de ação e a forma como ele se envolvia nos momentos de perigo. Segundo ele, foi a partir desse momento que Capa teria lhe contado sobre sua infância na Hungria e sobre sua passagem por Berlim até a chegada em Paris, também sobre o momento em que conheceu Gerda Taro. O autor utiliza-se desse aspecto para apresentar o fato de que, apesar de ter se aproximado de Capa, nunca teve contato com Taro, “Gerda Taro, I did not see until later on...”²⁶⁰, embora tenha recebido notícias e narrativas sobre o modo como ela agia no front.

how she went into the front, into the action, advanced with the men to get those astonishing pictures. And how the Loyalist command value her presence at the front (which I also knew) because when the men saw her –

²⁵⁶ Idem.

²⁵⁷ Idem, Ibidem.

²⁵⁸ KERSHAW, *Op. cit.*, p. 79.

²⁵⁹ ALLEN, *Op. cit.* In. CAPA, *Op. cit.*, 1938.

²⁶⁰ Idem.

she looked a child although se was twenty-five – they felt that things couldn't be as bad as all that.²⁶¹

Segundo Allen e outros tantos correspondentes que viram as imagens de Taro, ela ficou conhecida por sua completa falta de pudor e medo em relação aos inimigos, arriscando-se muitas vezes mais do que os próprios soldados. No prefácio, Allen e a biógrafa de Gerda, Jane Ragoyska, sugerem que foi essa coragem que permitiu a Taro imagens absolutamente impressionantes, não obstante as consequências disso tenham levado à sua morte prematura na Batalha de Brunette, em julho de 1937, depois do acidente envolvendo um tanque e o carro do qual estribo ela estava pendurada no momento da retirada²⁶².

O autor passa então a elogiar a coragem daqueles que estão ou estiveram na Espanha, citando, a partir de Taro e Capa, os nomes de outros correspondentes que foram mortos, feridos, ou que se mantinham atuantes na Madrid, lutando para deixar a velha Espanha e desejando criar um novo país. Dentre esses tantos outros correspondentes, Allen cita Hemingway e a importância do emblemático Hotel Florida,²⁶³ onde a maioria deles se hospedava.

They have entered that most exclusive of clubs, not by the simple act of checking in at the Hotel Florida and sharing the chickpeas and rancid olive and the risks. But by honesty in seeing, and courage in reporting what they seen. That's all.²⁶⁴

Allen separa esses citados daqueles que serão esquecidos, que não serão conhecidos através de seus feitos porque são os covardes, que não tiveram a honra de lutar por uma grande causa; e narra os últimos dias de Gerda Taro, quando ela e Ted Allan foram cobrir uma batalha na região de Brunete, à oeste de Madrid, de onde Taro regressaria falecida, mas conhecida por todos.

O prefácio passa a explicar as especificidades dessa guerra em relação aos demais conflitos ocorridos na Espanha, que ele denomina como guerras de Independência. Utiliza a invasão napoleônica no início do século XIX para demonstrar como na Espanha os heróis sobrevivem, “Because in Spain only the people – the *pueblo* – who sing”²⁶⁵, mas afirma que naquele momento as novas canções ainda estavam sendo escritas e teriam nomes estranhos para os ouvidos espanhóis, como Taro de Stuttgart, Beimler de Hamburgo, Seligman de Louisville e

²⁶¹ Ibidem.

²⁶² Ibidem e RAGOYSKA, *Op. cit.*, pp. 216 e 220.

²⁶³ Sobre os acontecimentos e personagens que passaram pelo Hotel Florida, cf. VAILL, *Op. cit.*

²⁶⁴ ALLEN, *Op. cit.* In. CAPA, *Op. cit.*, 1938.

²⁶⁵ Idem.

Fox de Oxford. Naquele momento, a Espanha realizava aquilo que as jovens repúblicas precisavam fazer, e consistia em não deixar-se derrotar pela velha Espanha e seus aliados.

Allen encerra seu prefácio refletindo sobre a possibilidade do surgimento de uma nova nação, “So it goes. If it goes on long enough there will be a new nation, a true nation forged.”²⁶⁶, e mostrando as imagens, que, ao invés de *Death in the making*, “He might have called it *Life in the making* with as much true”²⁶⁷. O que provavelmente seria o título próximo livro, afinal Allen avisa que Capa nesse estava de volta à Espanha.

O texto de Allen apresenta um tom pessoalizado e propagandístico em muitos momentos, de onde vem a ideia de que esses livros tinham como finalidade aumentar o apoio pela causa espanhola, e buscavam uma opinião pública internacional que, em alguma medida, pudesse interferir e tomar partido favorável à república espanhola.

Por esse motivo, a importância de ressaltar a proximidade existente entre esses correspondentes de guerra e de descrevê-los como aqueles que estão ao lado dos corajosos. Os quais ousam criar um novo espaço de atuação possível que se mostra na defesa de um ideal tão forte que é capaz, inclusive, de forjar uma nação distante dos horrores de uma aristocracia arcaica e violenta.

Apesar disso, o prefácio busca não politizar claramente a posição de apoio à república como uma vertente de posicionamentos mais voltados para os ideais socialistas, sejam eles de orientação Trotskista ou Lenilista, ou dos anarquismos, em especial o anarcossindicalismo espanhol. Allen optou por um discurso de defesa da legalidade, uma vez que estamos tratando de um governo republicano legitimamente eleito e contrário às perspectivas nacionalistas da Falange e dos golpistas liderados por Franco.

Por outro lado, fica evidente que há no texto a projeção de um futuro melhor para a Espanha, livre dos autoritarismos, da concentração de terras e da presença avassaladora da Igreja Católica, inclusive no âmbito da política, sobretudo quando o autor defende a perspectiva de que uma nova nação está sendo forjada.

A escolha pelo vocábulo forjada, ao contrário de formada, parece-nos também algo a ser destacado, já que a forja pressupõe uma tensão, em função do fogo que une aquilo que naturalmente não estaria unido. De modo similar à guerra e às mudanças

²⁶⁶ Ibidem

²⁶⁷ Ibidem.

revolucionárias, que partem da necessidade do conflito como únicas possibilidades de um rompimento com a tradição e com a exploração.

Por fim, antes de nos debruçarmos sobre as fotografias do interior do livro e suas divisões por tópicos acompanhadas de legendas específicas, é válido ressaltar a sugestão de Allen no fim do prefácio, de que o livro deveria chamar-se *Life in the making*, ao invés de *Death in the making*, em função da potência de vida e de mudança trazida pelas imagens.

Além disso, se analisarmos o conteúdo do livro, perceberemos que, salvo a capa com o “Miliciano abatido na Espanha”, a primeira imagem que retrata um ferido aparece apenas na página 30, e primeira com alguém mortalmente ferido na página 82. Dentre todas as 95 páginas do livro, há apenas 3 fotografias de feridos e 3 de pessoas já falecidas, totalizando menos de 7% de imagens com a temática diretamente associada à morte.

A imagem que encerra o prefácio parece-nos trabalhar com a mesma chave de interpretação.

Imagem 3.5²⁶⁸

Em plano fechado, a fotografia utiliza-se de uma pequena abertura do diafragma, uma vez que possui grande profundidade de campo, o que confere uma horizontalidade para a massa de pessoas retratada, permitindo que todas possuam um rosto.

O enquadramento em *plongée*, que normalmente diminuiria o tamanho dos objetos representados, tem essa sensação diminuída pelos punhos cerrados e levantados. Ademais, o fato de a imagem enquadrar uma massa de pessoas impede que o espectador veja o limite da concentração, fazendo com que não seja possível ter uma estimativa do número de pessoas que participam da manifestação. Logo, a fotografia, muito provavelmente tirada do alto de um palanque, apresenta um grande grupo de pessoas em trajes civis apoiando a causa republicana, uma vez que o símbolo da mão esquerda levantada como o punho cerrado consagra-se nesse período como um marco republicano.

Para além desses aspectos, o destaque dado pela luz no canto esquerdo da imagem - e sua oposição entre um lado mais claro e outro mais escuro - contribui para a ideia de fortalecimento do coletivo, a força seria capaz de emergir do povo com grande potência, expressa através dos punhos cerrados – que vemos para onde quer que olhemos na imagem²⁶⁹.

Os punhos cerrados tornaram-se uma marca de luta contra a opressão, acompanhando diversas formas imagéticas ao longo da história. No que tange esse tema, a recente redescoberta do trabalho de Aby Warburg, pelo crítico e historiador Georges Didi-Huberman e pelo historiador Carlo Ginzburg, vem apresentando novas contribuições ao trabalhar tais formas imagéticas a partir do conceito de *Phantosformen*, cunhado por Warburg, como uma espécie de fórmula de emoção que

²⁶⁸ A imagem em baixa definição não foi encontrada em nenhum dos arquivos digitais pesquisados, nem no recente trabalho de identificação dos negativos de Capa, Taro e Chim, intitulado *The mexican suitcase*, publicado pelo ICP. Por isso, é resultado de fotocópia do livro *Death in the Making* realizada na Bibliothèque Roméo Martinez, na Maison Européenne de Photographie em julho de 2013. De todo modo, a imagem se assemelha muito a outros trabalhos de Chim que contêm uma mulher que amamenta o filho numa assembleia sobre a reunião de divisões de terras na extremadura, uma vez que também é produzida através de um *plongée*.

²⁶⁹ Sobre o tema dos punhos cerrados e sua importância e representatividade na Guerra Civil Espanhola como construção de um ícone, o artigo de ZERWES, Erika. Iconografias de esquerda: encontro entre cultura visual e cultura política em fotografias da Guerra Civil Espanhola. In: **Visualidades**, Goiânia v.12 n.2 p. 159-177, jul-dez 2014. Apresenta pistas interessantes sobre o tema.

pode ser observada em diversas imagens; não por acaso, a imagem de Delacroix da liberdade guiando o povo se assemelha tanto as imagens do conflito espanhol²⁷⁰.

1.2 A ORGANIZAÇÃO DO LIVRO, EM PALAVRAS E IMAGENS

O miolo do livro de Capa está subdividido a partir de tópicos que são compostos de texto escrito e de imagens e têm aproximadamente o tamanho de 4 páginas do livro, sendo os menores com 2 páginas e o maior com 12 páginas.

Ao total são 14 tópicos que abordam os mais variados temas do período, sempre alternando fotografias e textos que se parecem com legendas, uma vez que não possuem necessariamente uma continuidade entre os tópicos e não são muito elaborados e encadeados, sem ultrapassarem 1/3 da página. Essas legendas, no entanto, têm um tom de diário. Escritas por Robert Capa e traduzidas para o inglês por Jay Allen, narram os acontecimentos utilizando, majoritariamente, a primeira pessoa, não acompanham as fotografias de maneira individual e descritiva, mas abordam o tema do tópico, ocasionalmente fazendo referência a alguma imagem da página.

As imagens possuem tamanhos diferentes, tanto em relação às dimensões, quanto ao formato do negativo. Algumas foram feitas com câmeras de 35mm, como a Leica utilizada por Capa e Chim, e outras utilizaram câmeras de médio formato com negativos de 6x6cm, como a Rolleiflex utilizada no início do conflito apenas por Taro, que após setembro de 1936 também passou a se valer de câmeras com filme 35mm. Além disso, nenhuma imagem aparece creditada diretamente a um autor ou possui legendas específicas sobre localidade ou ano de realização.

As páginas são compostas por, em média, 2 fotografias, havendo uma ocorrência de 4 imagens e outra de 5 imagens por página. Em geral, quando há mais de uma fotografia, uma delas possui um tamanho maior, enquanto a outra ocupa no máximo um 1/4 da área da página.

²⁷⁰ A temática das *Phatosformen* já foi tangenciada no capítulo I e II no momento de análise das imagens 1.3 e suas relações com o quadro *A morte de Marat*, de Louis David, expressa no ensaio de GINZBURG, Carlo. David, Marat: Arte, política, religião. In: **Medo, reverência, terror**. Trad. Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2014; e também nas considerações sobre as imagens 2.11 e 2.12, da reportagem *International Brigade Dismiss!*. O conceito de *Phatosformen* será também trabalhado por Didi-Huberman, em *A imagem sobrevivente*, a partir das sugestões de Aby Warburg cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Trad. Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013.

Os 14 tópicos são apresentados de forma relativamente cronológica e condizem com as viagens que Capa e Taro realizaram à Espanha desde o início do conflito, em julho de 1936. Com temporadas em agosto e novembro de 1936, janeiro, março e maio de 1937, totalizaram 5 idas e vindas de Capa e 3 idas e vindas de Taro, quem durante o ano de 1937 passou mais tempo na Espanha até o momento de sua morte, em julho.

Divididos em 1.*Start*; 2.*The war of the man on the street*; 3.*An army is Born*; 4. *“Tomorrow we take Madrid” – Franco*; 5. *But tomorrow: No pasarán*; 6. *Spain’s wealth*; 7. *On the road to Málaga*; 8. *Front in Andalusia*; 9. *Safeguarding of the art treasures*; 10. *Catholics of Bilbao*; 11. *Bilbao: Death in the making*; 12. *Women in the war*; 13. *Spanish ship Potemkin* e 14. *New army on the way*; os tópicos abordam momentos do conflito que não se restringem ao campo de batalha, permitindo a compreensão da Espanha republicana através de diversos pontos de vista.

Como forma de compreendê-los optamos por fazer um breve resumo dos textos de cada um deles, acompanhados da análise de ao menos uma fotografia que os compõe.

1.2.1 *START*

O tópico intitulado “Começo” ocupa três páginas do livro e possui 5 fotografias, quatro delas com temáticas de despedida foram realizadas na estação de trem de Barcelona, no momento da partida dos milicianos para o front de batalha na defesa da República.

O texto começa com a ideia de que, no momento da chegada de Capa e Taro, a luta em Barcelona já havia acabado, pois não se ouviam mais os tiros na rua costumeiros no início da sublevação franquista. A república e o povo haviam triunfado na cidade, assim como em Madrid. “Franco’s coup had failed in Spain’s two greatest cities”²⁷¹. A atmosfera da cidade era de alegria, aura garantida por uma primeira vitória, na qual partiram as tropas para os fronts de batalha de Aragão, onde os franquistas buscavam ganhar terreno, visto que a tentativa de golpe havia se transformado numa guerra civil.

A despeito dessa constatação, Capa reafirma a ideia de que o clima era de vitória, “There were songs, much laughter, clenched fists and the old farewell. For

²⁷¹ CAPA, “Start” In. *Op. cit.*, 1938. s/p.

they did not know that this was now a war”²⁷². As imagens do texto de Capa são significativas para a compreensão dessa atmosfera, os *clenched fists* - ou punhos cerrados - serão uma marca importantíssima do ímpeto revolucionário dos milicianos espanhóis, dispostos a resistir de maneira direta.

No entanto, a ressalva de Capa de que eles ainda não sabiam que ali se iniciava uma guerra tem um certo tom anacrônico, uma vez que o autor só pode fazer essa sugestão pois já conhece os acontecimentos posteriores ao desenvolvimento do conflito, e que no livro é reiterado pela imagem de uma velha mãe com um certo olhar desolado nos trilhos do trem, e a afirmação “The old mother, standing in the tracks might have had in intuition – who knows? – that the good-byes were good-byes”²⁷³.

Por fim, na última página do tópico, com apenas uma fotografia, Capa descreve as imediações de Barcelona e os muitos camponeses que com seus rifles ainda rudimentares caminham em direção a cidade para se juntar àqueles que desejam defender o país.

Nesse tópico, foram escolhidas quatro imagens para serem analisadas e comparadas com o texto de Capa. A primeira delas, na página de abertura, ocupa quase que a página inteira, cerca de $\frac{3}{4}$ de sua área, restando espaço apenas para um pequeno trecho escrito de 5 linhas e uma fotografia em miniatura sem muito destaque:

²⁷² Idem.

²⁷³ Ibidem.

Imagem 3.6²⁷⁴

A imagem de um trem que parte para o front em agosto de 1936 apresenta a despedida de um casal ou de uma mãe e um filho. A dupla posicionada no lado esquerdo da imagem constitui o movimento principal do enquadramento, e, apesar de terem o principal destaque, encontram-se com partes do corpo quase fora da imagem, caso da mão esquerda da mulher e da ponta de seus pés.

A existência e a fugacidade da despedida são reiteradas por esse aspecto, pois cria-se uma relação de incompletude, assim como a dos corpos fora do quadro. No entanto, o incompleto apresenta a participação civil: no início do conflito, mesmo sendo poucas as mulheres que participam das batalhas do front, elas encontravam-se envolvidas no esforço de guerra. A imagem salienta a guerra como um esforço coletivo, com a participação de muitas pessoas, e não apenas dos soldados. A concepção de uma guerra como esforço civil constante surge nesse período.

²⁷⁴ A imagem em baixa definição não foi encontrada em nenhum dos arquivos digitais pesquisados. Por isso é resultado da fotocópia do livro *Death in the Making* realizada na Bibliothèque Roméo Martinez, na Maison Européenne de Photographie, em julho de 2013. No entanto, parece ser de autoria de Robert Capa, porque foi realizada em conjunto com a imagem 3.4 e apresenta perspectiva semelhante.

No lado direito da imagem, podemos ver outras pessoas que projetam seus corpos pelas janelas do trem, formando novos enquadramentos. Esses personagens encaram a figura do fotógrafo e observam a despedida do casal. Sobre um soldado, uma mulher de dentro do trem hasteia a bandeira da Espanha republicana que os identifica como a segunda campanha de milicianos com destino ao front.

A felicidade e a altivez altivez do homem à direita, usando uma boina e com os braços apoiados na janela dão à fotografia um tom festivo, que sugere uma esperança de vitória e um real engajamento popular. A presença feminina dentro do trem contribui para a perspectiva de que o exército republicano e as milícias aglutinavam toda a população disposta a resistir ao golpe de Franco.

A segunda imagem escolhida do tópico Start reafirma importância feminina para a defesa da Espanha republicana durante todo o conflito, atuando na retaguarda, na produção e, também, como milicianas.

A Guerra Civil Espanhola contou com diversas protagonistas femininas, tanto apoiadoras das perspectivas socialistas, como Dolores Ibarurri, conhecida como La Passionaria, quanto o grupo *Mujeres Libres de España*, filiadas a CNT – Confederação Nacional do Trabalho, de tendência claramente anarcossindicalista²⁷⁵.

Na segunda imagem escolhida, um casal despede-se no momento da partida dele para o front de batalha; por estar na mesma página que a fotografia anterior, ela praticamente não possui destaque.

²⁷⁵ Sobre o tema, cf. RAGO, Margareth e BIAJOLI, Maria Clara. **Mujeres Libres de Espanha**. São Paulo: Biblioteca Terra Livre, 2017

Imagem 3.7²⁷⁶

A imagem em plano fechado destaca o movimento do corpo de um casal. Para tanto, sua proximidade é tamanha que parte do braço esquerdo do homem encontra-se fora do enquadramento da fotografia. Além do plano fechado, a escolha por mostrar até a cintura do casal é conhecida como plano americano, e produz no espectador uma certa sensação de proximidade uma vez que essa distância corresponde ao olhar a distância de um braço. A pequena abertura do diafragma produz uma pequena profundidade de campo, mantendo a área de foco apenas no casal, sem que haja qualquer tipo de informação compreensível no segundo plano.

²⁷⁶ A imagem está presente nas páginas iniciais do livro *Death in the Making*, sem nenhum tipo de legenda, no entanto figura nos arquivos digitais da Agência Magnum, com a seguinte legenda: Robert Capa. SPAIN. Barcelona. August 1936. Republican militiaman saying farewell before the departure of a troop train for the front.

O fato de o homem vestir uma boina e carregar um capacete sugere sua ida ao front de batalha, o que concebe uma sensação disforme em relação ao primeiro plano da imagem, mas contribui para a criação de foco no movimento do casal. O sorriso dele e modo como os dois estabelecem contato visual contribuem para interpretação de que a guerra, a despeito da dificuldade acarretada, é incapaz de destruir os sentimentos do casal. A tensão aplicada pela mulher sobre o braço do homem dá força à imagem e direciona o olhar do espectador para o rosto dela, que é segurado com firmeza pelo amado, prestes a beijá-la.

A escolha por um enquadramento em plano fechado e com a câmera frontal para a cena possibilita uma sensação de proximidade, porque provoca no espectador uma empatia com a imagem, tornando-o quase participante da ação.

O destaque da pistola na cintura da figura feminina a coloca em patamar de igualdade com o homem que, por estar fardado, é inicialmente visto como aquele que vai partir. No entanto, a presença dessa arma evidencia que, mesmo que ela permaneça em Barcelona, seu papel não é menos importante, o que reafirma a ideia de que nesse período a guerra era travada por toda a população, sem distinção de gênero.

Dessa forma, tem pouco destaque no tópico a imagem que sugere um contraponto com a imagem da velha mãe que caminha sobre os trilhos na página oposta, não sendo referida pelo texto e apresentada em tamanho tão pequeno que fica difícil observar seus nuances.

A terceira imagem do tópico, na segunda página, tem grande destaque e ocupa cerca de metade da página.

Imagem 3.8²⁷⁷

A fotografia possui uma pequena abertura de diafragma, uma vez que a grande profundidade de campo possibilita que se vejam todos os personagens em foco. Seu enquadramento não permite que se compreenda a abrangência do trem, não sendo possível ver até onde o veículo se estende, o que sugere que seu tamanho seja difícil de se dimensionar e, portanto, maior do que se espera.

A imagem apresenta um trem partindo para o front em agosto de 1936, nele estão oito homens que se projetam pela janela e erguem os punhos - cerrados, seis deles o esquerdo, dois o direito. A projeção dos homens pelas janelas do comboio cria novos enquadramentos, como se cada uma das janelas produzisse um retrato, pessoalizando a imagem e permitindo ao espectador observar cada um dos soldados de maneira separada.

Os punhos em riste dos soldados compõem uma espécie de regularidade para imagem, uma vez que, apesar de poderem ser separados, esses soldados encontram-se em diálogo: todos mantêm o punho em riste. Por fim, a inscrição no trem ajuda a corroborar a força do coletivo, do mesmo modo que serve como uma legenda, principalmente se levarmos em consideração que ela está no canto inferior direito da

²⁷⁷ A imagem está presente nas páginas iniciais do livro *Death in the Making* sem nenhum tipo de legenda, no entanto figura nos arquivos digitais da Agência Magnum com a seguinte legenda: Robert Capa. SPAIN. Barcelona. August 1936. Republican soldiers leaving for the Aragon front. The sentence written on the train means "UHP" (Union of Proletariat Brothers) swears upon these fraternal letters that you will sooner dye than live under tyranny.

imagem. Uma vez que é professada pela *Unión de los Hermanos Proletários* e representa um juramento, são explicitados os princípios desses homens, que se reconhecem como classe. A inscrição diz que sobre aquelas letras todos juram que é melhor morrer do que viver consentindo com uma tirania.

A potência da fotografia atesta o texto que fala sobre a certeza da vitória, tão recente na cidade de Barcelona, que agora será conquistada nos Fronts de batalha.

A última imagem desse tópico e é a de um grupo de camponeses que pretendem se juntar às milícias e ao exército da república.

Imagem 3.9²⁷⁸

A imagem possui uma abertura pequena do diafragma, o que se pode perceber através da grande profundidade de campo da imagem, sendo possível ver vários elementos nos diferentes planos. A escolha por um plano aberto ajuda na sensação de amplidão da região em que os milicianos caminham; e o enquadramento levemente deslocado do centro contribui para a sensação de movimento do grupo.

A fotografia apresenta cinco representantes do exército republicano em fila, o primeiro homem tem o olhar fixo na câmera, encarando o espectador. Embora tenha

²⁷⁸ A imagem está presente nas páginas iniciais do livro *Death in the Making*, sem nenhum tipo de legenda, no entanto figura nos arquivos digitais da Agência Magnum, com a seguinte legenda: Robert Capa SPAIN. Catalonia. August-September 1936. Near Barcelona. Republican soldiers

sobre os olhos a sombra criada pelo chapéu – o que dificulta que se acompanhe precisamente para onde olha -, seus traços permitem inferir um olhar sisudo, sério e posicionado para frente, sem sugestão de indecisão. A segunda personagem também tem o olhar posicionado para frente. Seu rosto um pouco levantado sugere certa superioridade. Já as outras três figuras olham para o solo.

O foco nos dois primeiros soldados contribui para a sensação de convicção que a imagem traz, o que se encontra diretamente associado aos olhares nada vacilantes das duas personagens que puxam a fila.

Os pés suspensos e a escolha de não centralizar a fila, mas enquadrá-la da direita para a esquerda, aumentam a sensação de movimento.

Chama a atenção, também, a não padronização das vestimentas, uma vez que os três últimos milicianos apresentam boinas e lenços pendurados no pescoço, o primeiro usa chapéu e apenas o segundo, um capacete de guerra, e um traje que é parcialmente um uniforme militar tradicional. Alude-se assim à perspectiva de que esse conflito não se realiza apenas por exércitos regulares e profissionais, mas é uma luta horizontal, através de um apoio de toda a população para lograr a vitória da república.

A escolha pela análise de quatro imagens serve para que se perceba, já de saída, a contradição, ou ao menos o contraste entre o título do livro e as imagens que ele apresenta. O início (Start) aqui abordado está diretamente ligado a uma ideia de formação e união de um grupo coeso. Como se o que estivesse em jogo fosse a própria preparação para o front, sendo parte desse processo os espaços de solidariedade, cumplicidade e coragem.

1.2.2 THE WAR OF THE MAN ON THE STREET

O tópico intitulado “A guerra do homem da rua”, ou “do homem comum”, ocupa 5 páginas do livro e apresenta 9 fotografias, 5 delas mais associadas ao front de batalha e 4 de soldados entre amigos, ou com animais.

O texto de Capa comenta as imediações de Barcelona ao saírem pelas estradas, nelas “there were still Stone barricades, thrown up hurriedly when the garrisons first rose”²⁷⁹, em que os republicanos do interior, camponeses, estudantes continuavam em guarda.

²⁷⁹ CAPA, “The war of the man on the street” In. CAPA, *Op. cit.*, 1938.

Os trabalhadores mantinham seus olhos atentos à estrada, os fazendeiros olhavam para o horizonte sem saber exatamente onde estava o front. Capa afirma ainda que “Nobody was sure of anything in the first days”.²⁸⁰ A sugestão parece se prolongar para o próprio fotógrafo, uma vez que na página seguinte expressa sua surpresa ao encontrar o front perto da vila de Santa Eulália, com um inimigo escondido na ravina. Mas o que lhe chama a atenção é que os defensores da república são diversos e comuns e mulheres -, todos deitados num campo de milho sem nenhuma proteção. Capa se espanta ainda com a falta de trincheiras, “the art of building trenches was unknown in this country without a military tradition”²⁸¹.

Ainda no Front de batalha, o texto descreve balas e um inimigo fora do campo de visão, quando linhas republicanas avançam à procura de uma posição melhor.

Associadas as essas passagens três imagens nos parecem interessantes. A primeira delas num formato parecido com os negativos de médio formato, mas creditada a Capa nos arquivos da Magnum, mostra um trabalhador dentro de uma trincheira de pedra.

Imagem 3. 10²⁸²

A imagem em plano fechado apresenta um miliciano dentro de uma barricada próxima de Barcelona. O enquadramento contribui para a noção de movimento e ação que a imagem transmite. A escolha pelo rosto do miliciano estar presente na parte

²⁸⁰ Idem.

²⁸¹ Ibidem.

²⁸² A imagem está presente nas páginas iniciais do livro *Death in the Making*, sem nenhum tipo de legenda, no entanto figura nos arquivos digitais da Agência Magnum, com a seguinte legenda: Robert Capa. SPAIN. Barcelona or its vicinity. August, 1936. Republican militiaman aiming a rifle.

esquerda da imagem, deslocada do centro, permite que o olhar do espectador precise percorrer a imagem até encontrar o miliciano.

O olhar do soldado que não encara a câmera contribui para a ideia de ação, uma vez que dá ênfase para o acontecimento que se encontra fora do enquadramento. Por sua vez, o uso de baixa profundidade de campo, uma vez que o foco encontra-se no rosto do miliciano e não em toda a imagem - como podemos perceber na falta de foco na parte da frente da arma -, contribui para a sensação de empatia e proximidade, uma vez que o uso do primeiríssimo plano aproxima o espectador do retratado.

Ademais, o uso do contraste entre partes muito expostas e outras completamente escuras, compondo uma espécie de *chiaroscuro*, contribui, como na pintura renascentista, para um aumento da dramaticidade. É dado destaque ao rosto do miliciano e especialmente à região de seus olhos, muito brancos, permitindo uma passagem gradual do último plano da imagem para a ponta da arma presente no primeiro plano, no canto inferior direito.

A falta de foco da arma confirma o conteúdo destacado na imagem, dando ênfase para a concentração do soldado, reiterada pela testa franzida do homem na direção da culatra do rifle, local onde se encontra a mira da arma. A fotografia permite ainda que o espectador acompanhe a trajetória do provável disparo e atire junto com o miliciano, aumentando ainda mais a sensação de proximidade entre o ele e quem observa.

Essa aproximação solidifica a ideia de que não se tratavam de soldados profissionais, mas homens comuns como aqueles que observam as fotografias. A camisa simples e a barba por fazer constituem-se como elementos necessários para essa relação e serão recorrentes no livro, estando presentes, por exemplo, na imagem que se encontra na mesma página e já foi analisada no capítulo I - imagem 1.1, em que vemos um fazendeiro com olhar ao longe.

Assim como na perspectiva de um homem comum, a iminência do disparo da imagem 3.10 leva o leitor do livro para uma procura pela ação, que está apresentada na página seguinte no avanço dos milicianos em direção a uma nova tomada de posição. Com uma imagem, também analisada no capítulo I - imagem 1.2 -, que mostra nesse avanço a constituição de dois elementos técnicos importantes, velocidade baixa de abertura do obturador e o enquadramento lateral, os quais possibilitam uma sensação de dramaticidade e ação.

A dificuldade em se estabelecer uma linha do horizonte clara cria uma atmosfera quase irreal, fazendo parecer que o soldado no canto esquerdo da fotografia corre sem apoiar os pés no chão.

Todo ambiente tenso criado aproxima a fotografia da construção de um *instante decisivo*, capaz de sintetizar uma ação do mesmo modo que anuncia sua consequência.

Essa primeira imagem, que pode ser definida quase como uma imagem em movimento, aumenta a tensão do livro, encaminhando-o para algo mais próximo da morte ao vivo, mas é rapidamente procedida de imagens nas quais soldados aparecem juntos na retaguarda do front.

Segundo o texto de Capa, os reforços que chegaram da capital trouxeram também os velhos amigos, que se abraçam e compartilham o vinho do front em cantis chamados *porons*, que demandavam habilidade para quem os bebe. Apresenta também o pombo correio do regimento e o pequeno cabrito órfão que foi adotado.

O texto reitera um clima de cumplicidade e amizade que distancia os homens da guerra e faz das unidades espaços de compartilhamento de perspectivas²⁸³.

O tópico exibe imagens que retratam os preparativos para o front e, ao mesmo tempo, a ação no front. Iniciando um tensionamento entre o clima revolucionário dos primeiros meses da república espanhola e a continuidade da guerra.

1.2.3 AN ARMY IS BORN

O tópico intitulado “Nasce um exército” ocupa 4 páginas e possui 7 fotografias, todas elas associadas aos movimentos de chamada e formação das frentes de luta da república, evidenciando o seu caráter horizontal, uma vez que demonstra homens das mais variadas idades e profissões reunidos para a formação desses espaços.

O texto de Capa começa por afirmar que o exército regular e a antiga disciplina estão banidas. O povo pega em armas para sua própria defesa, mas esse processo, na visão de Capa depende de uma organização. A partir dessa afirmação, ele passa a apresentar as diferentes visões apresentadas por cada um dos agora soldados, numa polifonia de falas. Nessas reuniões definem-se os

²⁸³ Nesse aspecto, o livro memorialístico de George Orwell, *Lutando na Espanha*, apresenta esse cotidiano dos milicianos que defendem a república. Sobre o tema, cf. ORWELL, George. **Lutando na Espanha & Recordando a Guerra Civil Espanhola**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.

primeiros comitês para o recrutamento de camaradas. Depois, foram esses homens que se tornaram os primeiros oficiais do exército do povo²⁸⁴.

Capa reforça ainda a atenção com que esses homens participam dessas reuniões, que a partir de agora carregam o fardo da defesa da Espanha. Eles são catalães, aragoneses, da Andaluzia, de Castilha, bascos, e galegos, todos unidos pela mesma causa.

Imagens 3. 11²⁸⁵

As imagens em formato de retrato apresentam sempre um plano fechado, com abertura pequena do diafragma, levando a uma baixa profundidade de campo, causando embaçamento do fundo, o que contribui para o maior destaque das personagens que estão retratadas. A escolha do editor de inserir os três retratos juntos contribui para a ideia de polifonia apresentada pelo texto.

Essa diferença apresenta-se também a partir da clara diferença de idade das personagens e de suas funções. A primeira imagem apresenta um jovem de perfil vestido com um quepe e elementos que compõem em parte um uniforme militar, o ângulo normal da câmera o coloca como um igual em relação ao espectador.

Por outro lado, o senhor representado na segunda imagem está com um boina, não possui elementos militares, mas está apresentado numa relação de igualdade com

²⁸⁴ CAPA, Robert. *An army is born In: CAPA, Op. cit.*, 1938.

²⁸⁵ As imagens em baixa definição não foram encontradas em nenhum dos arquivos digitais pesquisados, elas encontram-se na ordem apresentada, mas em sentido vertical, e ocupam a borda esquerda da página. São resultado da fotocópia do livro *Death in the Making* realizada na Bibliothèque Roméo Martinez, na Maison Européenne de Photographie em julho de 2013.

o personagem anterior. No entanto, tem sua imagem monumentalizada, uma vez que está retratada através de um contra-plongée.

Já o terceiro personagem, claramente um camponês em função do chapéu, aparenta uma idade intermediária entre os dois personagens anteriores. Com roupas mais rurais, ele poderia ser visto como alguém mais simples, no entanto está retratado também a partir de um discreto contra-plongée, e é o único armado dos três.

Essas distinções parecem conferir ao texto um aspecto ainda mais horizontalizado, na medida em que convergem para a constituição de um coletivo capaz de se apresentar através de suas diferenças e não sua homogeneidade. As imagens do tópico reiteram, portanto, a formação comum, pela diferença, do exército que nasce, constituindo assim quase uma contradição nos termos, já que um exército em geral pressupõe a existência de um padrão, bem como de uma disciplina.

De forma correlata, todas as imagens continuam parecer convergir para um aspecto formativo, que se insere nos preparativos para o campo de batalha.

1.2.4 “TOMORROW WE TAKE MADRID” – FRANCO

Um dos tópicos mais longos do livro intitulado a partir de uma fala de Franco, “Amanhã nós tomamos Madrid”, possui 12 páginas e 19 fotografias, todas realizadas na cidade de Madrid e nas suas imediações, sendo que 14 delas retratam ações no front de batalha e 5 mostram soldados lendo, escrevendo ou jogando xadrez enquanto descansam da batalha.

O texto inicia apresentando a Madrid de novembro de 1936 como a capital da Espanha em disputa, afirmando que basta pegar um carro e se está no front de batalha, e que um uma dessas linhas de frente está próxima de uma das mais novas e magníficas universidades da Europa, apresentando que, nesses modernos edifícios, a aulas duraram por apenas dois anos na jovem república, porque agora as salas estão repletas de soldados que antes eram estudantes. Do hall de leitura do prédio de filosofia, os defensores da república observam os rebeldes inimigos no hospital do prédio da escola de medicina²⁸⁶.

Capa afirma “The words no longer dominates in the University of Madrid: lead from rifles, from machine-guns, from field artillery, is master now”²⁸⁷. Os

²⁸⁶ CAPA, “Tomorrow we take Madrid”- Franco In. CAPA, *Op. cit.*, 1938.

²⁸⁷ Idem.

soldados espalham-se pelo chão e pelos armários. Na biblioteca, um canhão antitanque encontra-se sobre uma mesa de leitura; no laboratório de química, os defensores da república comem e dormem abrigados do fogo rebelde.

A imagem escolhida desse tópico aborda exatamente a movimentação dentro da universidade e constitui registro importante sobre o cotidiano do front de batalha.

Imagem 3.12²⁸⁸

A fotografia, que se utiliza de uma abertura de diafragma grande, foi realizada em formato de retrato e trata-se de um contraluz, que dá ênfase às atividades dos soldados dentro do prédio e impede que o espectador perceba o que eles observam pela janela. Essa espécie de reenquadramento das personagens através das janelas está diretamente associada à sensação de proximidade que o espectador tem com os soldados. Como não é possível descobrir o que se passa do lado de fora do prédio, resta-nos confiar na pontaria do soldado que segura a metralhadora.

Nesse sentido o caminho que olhar percorre na imagem da parte escura - à direita no quadro- em direção ao branco estourado pelo excesso de luz - do lado esquerdo - acompanha a trajetória de uma possível bala, prestes a ser disparada. A

²⁸⁸ A imagem está presente nas páginas iniciais do livro *Death in the Making* sem nenhum tipo de legenda, no entanto figura nos arquivos digitais da Agência Magnum com a seguinte legenda: Robert Capa. SPAIN. Madrid. November-December 1936. Members of the International Brigades in the Medical School of the University of Madrid, in the western outskirts of the capital. The Fascist rebels were mounting a major offense in order to capture Madrid.

metralhadora preta no fundo branco da janela e o paralelismo existente entre as persianas na parte superior da imagem - que intercalam o branco e o preto - contribuem para a perspectiva de que o olhar acompanha as ações dos soldados.

Capa produziria anos mais tarde, durante a segunda guerra mundial, uma imagem similar à que vemos nessa parte do livro. A imagem posterior repete o modelo de enquadramento da imagem expressa acima, mas inverte a posição dos soldados, além de apresentar o momento exato em que o soldado é alvejado pela bala de um franco-atirador.

Em diálogo constante com o texto, as outras fotografias desse capítulo do livro continuam abordando a temática da defesa da república, que, nesse momento, parece confundir-se com a defesa da própria universidade, uma vez que toma esse espaço como personagem das ações retratadas pelas imagens e narradas pelo texto.

As imediações do prédio acabaram por funcionar como postos avançados do conflito. Nos jardins, nas noites quentes de verão, as barricadas feitas com malas e troncos serviam de abrigo, porém todos se mantinham alerta na cidade universitária; havia inclusive aqueles que ao acordar já estavam posicionados para a batalha²⁸⁹.

Nas proximidades da cidade universitária, outros espaços antes utilizados para suas funções esperadas naquele momento apresentavam-se como novos campos de batalha, no matadouro da cidade os muros funcionavam com trincheiras contra as granadas lançadas pelos mouros. E em meio às muitas batalhas que se seguem, nas palavras de Capa, “a confusão heroica da resistência dos primeiros dias vai se transformando num novo senso de ordem”; A defesa republicana começou a se organizar com cavalaria e canhões²⁹⁰.

No entanto, Capa salienta que nos intervalos das batalhas, ou nas manhãs em que as bombas não começaram a ser jogadas logo cedo, em meio à rotina de guerra o normal tornava-se anormal e soldados podiam ser vistos jogando xadrez, tomando sol, lendo e escrevendo cartas; fazendo das suas camas de campanha suas novas casas²⁹¹.

O tópico faz questão de ressaltar que a guerra não é feita só das batalhas, mas de uma espécie de solidariedade entre os soldados que os faz mais fortes. Na transformação de cotidiano adverso, numa normalidade realizada por um conjunto.

²⁸⁹ CAPA, Robert. “Tomorrow we take Madrid”- Franco. In: CAPA, *Op. cit.*, 1938

²⁹⁰ Idem.

²⁹¹ Ibidem.

O tópico seguinte é a resposta dos republicanos à afirmação de Franco.

1.2.5 BUT TOMORROW: NO PASSARAN

A resposta à promessa de Franco não se deu sem nenhum sofrimento. Capa afirma que Madrid é uma cidade ferida com marcas das bombas nos prédios e praças, possuindo 25 mil pessoas lesionadas. O slogan *No pasaran* deixa de ser só um slogan²⁹².

O tópico com a resposta a Franco é composto por 12 páginas e 16 imagens, e inicia-se com algumas imagens da cidade destruída com as barricadas, para, em seguida, mostrar um pouco do cotidiano das pessoas que seguiam vivendo ali, caminhando pelas ruas, buscando comida e convivendo entre iguais. A vida torna-se mais difícil “when you go home, home is no longer there. The shells and the bombs show a special predilection for the humble”²⁹³. No entanto ela segue e crianças brincam sobre os destroços.

Imagem 3.13²⁹⁴

²⁹² CAPA, Robert. But tomorrow: No Passaran. In: CAPA, *Op. cit.*, 1938

²⁹³ Idem.

²⁹⁴ A imagem está presente nas páginas do livro *Death in the Making* sem nenhum tipo de legenda específica, no entanto figura nos arquivos digitais da Agência Magnum com a seguinte legenda: Robert Capa. SPAIN. Madrid. November-December 1936. After the Italo-German air raids. The Nationalist offensive on Madrid, which lasted from November 1936 to February 1937, was one of the fiercest of the Civil War. During this period Italy and Germany started helping the Nationalist forces, and the USSR the Popular Front government. The civilians were severely affected by the bombings.

Na imagem, com pequena abertura de diafragma, percebemos grande profundidade de campo; no canto esquerdo da imagem, algumas crianças conversam em frente de uma casa bombardeada e metralhada. As três estão enquadradas exatamente na linha da janela da casa, o que produz uma espécie de continuidade entre o fundo e o primeiro plano. No canto direito, próximo à margem, uma mulher apoia-se no batente da porta e observa as crianças que conversam sentadas no meio fio. O enquadramento da imagem acompanha os limites da construção e apresenta uma grande contradição em relação aos espaços apresentados, uma vez que a construção, apesar de em parte destruída, não está no chão e as crianças portam-se com naturalidade em meio aos escombros. No canto direito, a jovem que observa as crianças tem o rosto iluminado e um grande sorriso, ao que parece motivado pela visão das crianças conversando.

Ao construir uma diagonal de olhares entre a jovem no canto direito e o garoto de costas na parte esquerda, a imagem constrói ainda uma relação de duplicidade que contribui para a ideia de complementaridade da imagem. Se observarmos a janela a porta, ainda podemos observar uma correspondência, que é feita a partir da aproximação da cruz, na janela, e a sombra escura do fundo claro formando o mesmo desenho na porta. O prédio, até a pouco alvo de bombardeios, não está mais inabitado, sugerindo haver a existência de vida dentro dele.

A vitória parece significada pela imagem ao retrata a vida das pessoas. O tópico opõem exatamente esse movimento de apresentação de uma potência de vida, nos que vivem em Madrid depois da vitória, e as imagens de prédios e praças destruídos.

Assim a oposição se estabelece pois, mesmo nas imagens em que as pessoas aparecem em situações de menor conforto, parece haver alguma cumplicidade entre o espectador e os personagens, ou entre os próprios personagens. Nas páginas seguintes, Capa aborda um tema interessante, refletindo sobre como as estações de metrô passam a funcionar como abrigos antibombas. Numa fotografia, criança e avó parecem sintetizar o momento de incerteza e esperança em relação ao futuro. Numa plataforma, ambas esperam por comida.

Imagem 3.14²⁹⁵

A imagem mostra sua improvisação como abrigo antibombas numa estação de metrô na cidade de Madrid. Produzida a partir de uma diagonal que atravessa o quadro da direita para esquerda em direção a senhora sentada. Essa linha acaba por reforçar a oposição entre estar sentado e deitado. A imagem apresenta ainda uma oposição entre claro e escuro, em que a jovem que dorme plácida é absolutamente oposta à senhora que apoia o rosto sobre as mãos. Seu semblante preocupado, acompanhado de um olhar fixo em direção ao fotógrafo, parece exprimir a preocupação - de alguém que já viveu outras guerras - com os bombardeios futuros.

A falta de luz é perceptível em função de suas qualidades técnicas. Uma vez que é realizada a partir de uma grande abertura do diafragma, apresentando uma profundidade de campo baixa, o que faz com que a jovem deitada esteja em foco e o rosto da senhora esteja quase fora de foco. Na plataforma, as cobertas com estampa xadrez se conectam com os ladrilhos da chão, mostrando um mesmo padrão; também a tonalidade da parede - escura na parte central da imagem - parece retomar o movimento da saia da senhora.

²⁹⁵ A imagem está presente nas páginas do livro *Death in the Making* sem nenhum tipo de legenda específica, no entanto figura nos arquivos digitais da Agência Magnum, com a seguinte legenda: Robert Capa. SPAIN. Madrid. November-December, 1936. During the Italo-German air raids, many people took shelter in the subway stations. The Nationalist offensive on Madrid, which lasted from November 1936 to February 1937, was one of the fiercest of the Civil War. During this period Italy and Germany started helping the Nationalist forces, and the USSR the Popular Front government. The civilians were severely affected by the bombings.

Essa parte do livro parece ir apresentando as contradições da vitória, no sentido de que Franco não tomara Madrid, mas seu esforço para fazê-lo pode ser percebido. As mensagens imagéticas trabalham também nessa chave, portanto o tópico termina com uma imagem de alegria em que milicianos e a população olham para o céu e comemoram a existência de aviões nesse momento, pois são os aviões da república e eles marca o fim dos bombardeios. “Planes at least! No longer could the heavy bombers fly low and drop their deadly cargo. Pursuit planes! Ours!”²⁹⁶.

1.2.6 SPAIN’S WEALTH

Assim como os demais, esse tópico acaba por apresentar uma continuidade e uma espécie de resposta ao tópico anterior, com apenas 4 páginas e sete fotografias, aborda aquilo que mantém a Espanha saudável e que não é perceptível no front. O autor reitera que as fábricas precisam produzir e que, para um olhar pouco atento, apenas os punhos cerrados sinalizavam uma grande mudança ocorrendo na Espanha²⁹⁷.

Além das fábricas, os campos também seguem produzindo, principalmente com o trabalho dos jovens e dos velhos, “republican Spain must eat”²⁹⁸. As terras coletivizadas rendiam mais do que antes, o pão que chega ao front é mais fresco e acessível do que o anterior à república²⁹⁹.

²⁹⁶ CAPA, Robert. But tomorrow: No Passaran. In: CAPA, *Op. cit.*, 1938.

²⁹⁷ CAPA, Robert. Spain’s wealth. In: CAPA, *Op. cit.*, 1938.

²⁹⁸ Idem.

²⁹⁹ Ibidem.

Imagem 3.15³⁰⁰

Na imagem, oito homens e uma criança aparecem diante de uma máquina de moer grãos e a uma pequena pilha de cereais. Sete deles estão de punhos cerrados e muitos vestem chapéus grandes para proteger-se do sol. As roupas, em geral mais claras, protegem aqueles que trabalham no sol.

A fotografia em formato de paisagem apresenta grande profundidade do campo, sugerindo a vastidão do terreno em que trabalham. No lado esquerdo, a escolha pela pilha de grãos em primeiro plano parece ressaltar a importância daquilo que produzem como merecedor de destaque. A imagem apresenta o grupo como um coletivo coeso, condição reafirmada pela repetição do gesto. O punho cerrado, então, ultrapassa a dimensão rural e os conecta com aqueles que vivem na cidade.

A imagem aparenta, ao totalizar o grupo, considera-lo uma barreira, uma vez que parece impossível ultrapassar a fila de homens que lado a lado observam o trigo que produziram, uma união que ultrapassa o sentido da batalha e da mudança – como possível não exclusivamente no ato de guerra –, o que ressignifica a importância do trabalho rural.

1.2.7 ON THE ROAD TO MÁLAGA

O tópico composto por quatro páginas e seis imagens mostra o êxodo daqueles que, fugindo das tropas franquistas, foram em direção a outras cidades, a fuga em direção a Almería retirou 150 mil pessoas de Málaga; atacados por aviões e metralhados, milhares não chegaram ao seu destino. Para os que chegaram, o autor expressa que mesmo uma calçada é uma benção³⁰¹.

As imagens opõem a vinda pela estrada que acompanha o caminho de ferro e os recém-chegados na cidade, sentados sobre seus pertences e absolutamente fatigados pela caminhada de mais de 5 dias. No primeiro bloco, uma das imagens é a visão expandida da família da imagem 2.4, analisada no capítulo anterior, renovando a ideia da fuga e da convicção em relação à partida. Ademais, por se tratar de um

³⁰⁰ A imagem está presente nas páginas do livro *Death in the Making* sem nenhum tipo de legenda específica, no entanto figura nos arquivos digitais da Agência Magnum com a seguinte legenda: Robert Capa. SPAIN. August 1936. Aragon Front. Collective farmers who supported the Republican cause.

³⁰¹ CAPA, Robert. On the road to Málaga. In: CAPA, *Op. cit.*, 1938.

plano mais expandido, pode-se perceber que há muitas outras pessoas em fuga, em sua maioria crianças.

1.2.8 FRONT IN ANDALUSIA

Num dos menores tópicos do livro, com apenas duas páginas, há três imagens, duas delas de milicianos movimentando-se nas montanhas e outra de uma mulher montada em um cavalo. No texto, Capa afirma que a queda de Málaga fez como que os soldados *People's Army* fossem para as colinas tentar frear o avanço e, para abastecer os pontos avançados, as mulheres subiram as colinas a cavalo³⁰².

Imagem 3.16³⁰³

A imagem em formato de negativo 6x6 impressiona pela imponência da figura feminina em cima do cavalo num formato clássico de retratos, apesar de ser tirada em lugar aberto. Realizada em um contra-plongée, a mulher é vista de baixo para cima, assim como o cavalo. esse aspecto e o ângulo de aproximadamente 45° graus do seu pescoço - e do animal - são importantes para o estabelecimento de uma relação de

³⁰² CAPA, Robert. Front in Andalusia. In: CAPA, *Op. cit.*, 1938.

³⁰³ A imagem em baixa definição não foi encontrada em nenhum dos arquivos digitais pesquisados, nem no recente trabalho de identificação dos negativos de Capa, Taro e Chim, intitulado *The mexican suitcase*, publicado pelo ICP. Por isso é resultado da fotocópia do livro *Death in the Making*, realizada na Bibliothèque Roméo Martinez, na Maison Européenne de Photographie em julho de 2013. Portanto, não possui autoria definida.

paralelismo. Ambos parecem maiores do que realmente são, construindo um espaço de monumentalização da personagem.

A luminosidade vinda do lado direito deixa o lado esquerdo de seu rosto na penumbra, e também seus olhos, o que aumenta a carga expressiva do seu olhar fixo e absolutamente alheio ao fotógrafo. No alto, duas linhas paralelas cortam a imagem, conferindo aspecto geometrizado para o quadro quando comparadas com as linhas na parte inferior direita.

Embora o texto a descreva apenas como alguém que leva comida aos milicianos, a perspectiva da mulher na imagem exprime distinção. Seu empoderamento e sua altivez fazem dela peça fundamental e indispensável durante a guerra. Principalmente quando inserida numa página em que as demais fotografias trazem homens a pé ou deitados no chão.

Nesse momento, parece-nos coerente retomar dois aspectos. Em primeiro lugar, a discussão sobre a importância do papel das mulheres no contexto da República Espanhola, reafirmado por grupos como o *Mujeres Libres*³⁰⁴; mais ativas, elas buscam defender aspectos de sua individualidade como milicianas, mas buscando também retomar esses aspectos em relação à maternidade, ao amor e aos relacionamentos amorosos.

Em segundo lugar, o formato da imagem faz com que seja necessário refletir sobre a autoria da imagem, uma vez que Capa não utilizava câmeras de grande formato que produzissem imagens em negativos 6x6. Segundo Young e Lubben, apenas Taro utilizou esse tipo de câmera³⁰⁵, o que sugere que a imagem produzida por Taro apresenta uma sensibilidade mais apurada para as questões femininas como outras imagens dela demonstram, além de dialogar de maneira muito específica com os aspectos formais da escola de fotografia de Rodchenko - como o uso de ângulos oblíquos e a existência de certo paralelismo geométrico nas composições.

1.2.9 SAFEGUARDING OF THE ART TREASURES

Com três páginas e cinco fotografias, o tópico procura apresentar a consciência histórica dos republicanos na medida em que esses tentam salvaguardar

³⁰⁴ Sobre o tema, cf. RAGO e BAJIOLI, *Op. cit.*

³⁰⁵ YOUNG, Cyntiha. The process of identifying 4,500 negatives. In: YOUNG, *Op. cit.*, vol. 1, pp. 104, 111 e 112. LUBBEN, Kristen. "Reportage Capa & Taro": Collaboration and uncertainty. In: YOUNG, *Op. cit.*, vol. 1, pp. 117, 123 e 124.

as obras de arte abrigadas pelas cidades - quadros, esculturas, imagens de santos -, uma vez que as bombas dos rebeldes pouco se importam com esses objetos.

No texto lê-se “The saints, the pictures, are taken away to a safer place, to Barcelona where they sit and wait for a better day”³⁰⁶. Nas imagens pode-se ver esculturas colocadas em locais seguros e dois homens e uma mulher catalogando quadros para retirá-los de um edifício.

A iniciativa chama atenção principalmente no que tange as figuras religiosas, posto que, numa Espanha cindida pela guerra, o anticlericalismo era uma característica republicana, já que a religião sempre foi importante para os monarquistas e para os falangistas que apoiavam Franco³⁰⁷.

1.2.10 CATHOLICS OF BILBAO

O tópico seguinte parece surpreendente no contexto espanhol, da mesma forma que só seria possível nesse espaço, pois um grupo de católicos favoráveis à república parece algo pouco usual num país em que os setores religiosos, em sua maioria, sempre estiveram mais voltados para os interesses da burguesia ascendente, da aristocracia latifundiária e da monarquia.

Com cinco páginas e sete fotografias, o tópico aborda a relação entre os milicianos e os padres e freiras da região de Bilbao. Em Amorebieta, num dos maiores monastérios da região e um dos únicos redutos contrários ao avanço franquista, os monges observavam a milícia basca. Nas imagens veem-se freiras trabalhando como voluntárias para cuidar dos feridos e uma missa sendo rezada numa manhã de domingo e acompanhada por milicianos, segundo o autor “before the Rebel planes came over to spit death along the green hillsides, masses were said”³⁰⁸.

³⁰⁶ CAPA, Robert. Safeguarding of the art treasures. In: CAPA, *Op. cit.*, 1938.

³⁰⁷ PRESTON. *Op. cit.*, 2011, pp. 118-121.

³⁰⁸ CAPA, Robert. Catholics of Bilbao. In: CAPA, *Op. cit.*, 1938.

Imagem 3.17³⁰⁹

A fotografia realizada em um plongée nos parece interessante por sua relação com a religião, na medida em que a interpreta e em alguma medida questiona a relação entre texto e imagem, no tocante as formas de atuação em geral opostas entre religiosos e republicanos.

Realizada com pequena abertura do diafragma, a imagem possui grande profundidade de campo e apresenta uma missa realizada ao ar livre, com fiéis em pé defronte uma mesa improvisada como altar. Na parte inferior, à esquerda da imagem, vemos um jovem padre lendo um dos versículos da bíblia, de costas para os cerca de quarenta homens e mulheres que acompanham a cerimônia. Na parte superior da imagem, mais à esquerda vemos uma cruz numa bandeira como um estandarte, e, no

³⁰⁹ A imagem aparece no livro *Death in the making* e supostamente seria creditada a Robert Capa, no entanto no recente trabalho de identificação dos negativos de Capa, Taro e Chim, intitulado *The mexican suitcase*, publicado pelo ICP, a imagem foi identificada como sendo de Chim, de uma viagem realizada a região de Bilbao. Assim, aparece nos arquivos digitais da Magnum. David Seymour. SPAIN. Amorebieta. 1937. Basque region. Outdoor Mass for Basque soldiers. (From the Mexican Suitcase).

canto inferior direito uma mancha que se assemelha a um braço ou a um dedo visto de muito perto.

A fotografia apresenta ainda outros aspectos importantes, em primeiro lugar sua edição para o livro busca torná-la mais harmônica, escondendo a mancha do lado direito, bem como retirando parte da paisagem na parte superior da imagem.

Imagem 3.17 (versão b)

O novo enquadramento proposto pelo livro, apesar de minimizar o aspecto da mancha, acaba por não permitir que os cuidados do enquadramento original possam ser observados, como, por exemplo, a relação de paralelismo existente entre a quina da mesma, milimetricamente enquadrada na parte inferior direita da imagem, e o livro sobre a mesa, que compõe com a bandeira na parte superior direita uma diagonal, reiterada pelo uso do plongée.

A fotografia relaciona-se com o texto numa perspectiva bastante interessante e interpretando a religião de maneira pouco usual. O uso do plongée e a visão de cima para baixo serve como forma de diminuir os personagens e objetos retratados, nesse sentido a forma de representar a religião torna-se absolutamente incomum, uma vez que a representação religiosa, através do altar, tem como principal objetivo monumentalizar a figura divina de cristo na cruz. No entanto, o que aparece monumentalizado nessa imagem, em função da quantidade de pessoas, são os homes

e mulheres comuns, milicianos e não a religião. Sugerindo assim uma perspectiva para a religião radicalmente contrária àquela defendida pelos franquistas. Dessa forma, a aparente contradição entre religião e república parece aqui tensionada, na medida em que as duas podem coexistir.

1.2.11. BILBAO: DEATH IN THE MAKING

A morte ao vivo de Bilbao é um dos maiores tópicos do livro, além de nomeá-lo. Com oito páginas e catorze fotografias, trabalha a defesa contra as tropas franquistas no país basco, um dos principais redutos republicanos.

No texto, Capa apresenta que, depois de bloqueados em Madrid e Guadalajara, os rebeldes dirigiram-se rumo ao norte. Os bascos praticamente não possuem aviões e a base aérea republicana mais próxima é muito distante para auxiliá-los, mas com rifles e metralhadores eles resistem por meses aos bombardeios dos aviões alemães e italianos aliados dos nacionalistas. Com lunetas, observam o céu e, quando avistam os aviões, soam o sino da igreja para avisar a população, e, mesmo quase sem baterias antiaéreas, quando os aviões voam muito baixo, os rebeldes os acertam com seus rifles e metralhadoras³¹⁰.

A cidade de Bilbao vive na iminência de um novo bombardeio - algumas vezes são de 15 a 20 por manhã -, basta as sirenes tocarem e as ruas ficam vazias quando começam as explosões³¹¹.

Imagem 3.18³¹²

³¹⁰ CAPA, Robert. Bilbao: Death in the making. In: CAPA, *Op. cit.*, 1938.

³¹¹ Ibidem.

A imagem apresenta duas mulheres que correm na rua sobre os trilhos de um bonde, atrás delas, no centro da imagem, podemos ver um carro e ao fundo no canto superior direito um bonde. No lado esquerdo, muitos pedestres caminham apressados sobre a calçada.

A fotografia, realizada com tempo de exposição relativamente rápido e com abertura de média do diafragma, possui boa profundidade de campo. Seu tempo de exposição, apesar de congelar o movimento das mulheres que correm, apresenta a velocidade com que se deslocam.

No momento em que as sirenes tocam, parte da população começa a correr. As duas mulheres correm pelo meio da rua, por onde os carros passam. A imagem apresenta uma cena de certo desespero que vem na direção do espectador, sensação contraposta ao olhar firme do homem parado atrás da mulher à esquerda. Ao encarar o fotógrafo, ele parece demonstrar uma tranquilidade de quem já se acostumou com a rotina de bombardeios.

O olhar de desespero e atenção das mulheres parece corroborar com a explicação do texto, que afirma que após as sirenes é possível ver como as pessoas correm e como aquelas que puderam deixar a cidade já se foram. Depois da tomada de Bilbao, os mortos jaziam pelas colinas ao redor da cidade, por onde um novo êxodo começava³¹³.

Na esteira desse novo êxodo, Capa apresenta a região das Astúrias, em que os mineiros se organizam em sindicatos com grande poder e garantem a produção das fábricas da região norte³¹⁴, conectando o texto ao tópico subsequente, que trabalha a importância das mulheres durante a guerra.

1.2.12. WOMEN IN THE WAR

Com seis páginas e quinze imagens, o tópico começa apresentando a vida das mulheres que estão na retaguarda dos fronts de batalha, a princípio caracterizando-as como aquelas que supostamente estariam mais protegidas, mas afirmando que essa é

³¹² A imagem está presente nas páginas do livro *Death in the Making* sem nenhum tipo de legenda específica, no entanto figura nos arquivos digitais do ICP com a seguinte legenda: Robert Capa. SPAIN. Bilbao. May 1937. Basque region. Running for shelter during the air raids.

³¹³ CAPA, Robert. Bilbao: Death in the making. In: CAPA, *Op. cit.*, 1938.

³¹⁴ Ibidem.

apenas uma suposição numa guerra em que não existem civis não-combatentes, e que as bombas não fazem distinção.³¹⁵

Numa espécie de pedágio diário, as sirenes tocam. Restam apenas as filas em frente ao necrotério da cidade em busca de notícias depois das bombas e da poeira assentada³¹⁶. Nas primeiras páginas do tópico, as imagens de morte são desoladoras.

Imagem 3.19³¹⁷

A imagem de autoria de Gerda Taro é talvez uma das primeiras imagens explícitas de guerra por apresentar a morte de maneira tão próxima. Realizada com um discreto plongée, a fotografia dá a sensação de que o espectador observa essas mulheres num patamar um pouco mais baixo do que seu olhar. A maior abertura do diafragma permite uma profundidade de campo limitada, mantém o foco na mulher do centro da imagem, impedindo uma distinção dos demais objetos apresentados na sala.

A morte explícita na imagem confunde em certa medida o espectador, uma vez que a ênfase da foto não são os ferimentos, sendo o único perceptível o da bochecha esquerda da mulher de preto. Segundo Lubben, as imagens de Taro apresentavam um uso oblíquo de ângulos e contraluzes e foram ao longo do tempo se aproximando cada vez mais de temáticas mais duras e explícitas, o que é perceptível

³¹⁵ CAPA, Robert. Women in war. In: CAPA, *Op. cit.*, 1938.

³¹⁶ Ibidem.

³¹⁷ A imagem está presente nas páginas do livro *Death in the Making* sem nenhum tipo de legenda específica, no entanto figura nos arquivos digitais d ICP com a seguinte legenda: Gerda Taro. Air raid victims in the morgue, Valencia, May 1937

ao observarmos a contraposição a cor alva da mulher com a de seus trajes na parte inferior da imagem³¹⁸.

De acordo com Irma Schaber, uma das principais biógrafas de Taro, seu interesse por imagens mais explícitas, como a 3.19, relaciona-se diretamente à sua transformação pessoal em relação à figura de Capa e seu desejo de ser reconhecida pelas suas fotografias. Para a autora:

Les photos de Gerda Taro, depuis celles du début, à Barcelone, jusqu'aux documents sur les combats de Brunette, 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.³¹⁹

Esse descontentamento como a máquina de guerra moderna teria sido responsável pela substituição de um certo otimismo revolucionário, que acreditava na vitória e repleto de poses sorridentes, por imagens de feridos, de destruição, de combate e de angústia, fazendo com que se aproximasse cada vez mais do front de batalha, como no caso de Brunette.

O tópico segue numa perspectiva de mostrar as mulheres não apenas como aquelas que na retaguarda também sofrem com a guerra, mas que atuam e tem um papel fundamental no seu funcionamento. Assim, as imagens que seguem são vários retratos de mulheres, dentre eles, um da líder Dolores Ibarurri, La Passionaria, quem, num discurso repleto de mulheres, proferiu uma das mais célebres frases da guerra “Melhor morrer em pé que viver ajoelhado”³²⁰.

O texto apresenta ainda o cuidado com as crianças que perderam os pais, mas sugere uma equiparação entre homens e mulheres ao se retratar a verdade nas imagens da página. Na primeira delas, um grupo de mulheres trabalha inserindo balas em cartuchos para os rifles e, na segunda, um homem lava suas roupas. Com o alerta do texto de que nunca na Espanha anterior ao clima revolucionário da República uma imagem como essa poderia ter existido³²¹.

³¹⁸ LUBBEN, Kristen. “Reportage Capa & Taro”: Colaboration and uncertainty. In: YOUNG, *Op. cit.*, vol. 1, p. 119.

³¹⁹ SCHABER, *Op. cit.*, pp. 206, 239.

³²⁰ CAPA, Robert. Women in war. In: CAPA, *Op. cit.*, 1938.

³²¹ *Ibidem*.

1.2.13. SPANISH SHIP POTENKIN

O penúltimo tópico do livro, com apenas quatro páginas e seis fotografias, narra os acontecimentos do navio *Jaime I*, que, de maneira semelhante o encouraçado Potemkin na Rússia czarista, resistiu às ordens dos oficiais em meio ao processo revolucionário. Segundo Capa, no momento do golpe dos rebeldes franquistas, a maioria dos oficiais apoiava o general, mas, no navio *Jaime I*, os marinheiros tomaram a embarcação e a mantiveram a favor da república. Criou-se uma relação de horizontalidade entre os oficiais que não apoiaram Franco e os marinheiros, transformando esse evento num dos principais símbolos da defesa dos republicanos³²².

As primeiras páginas apresentam três fotografias, uma do navio ancorado no porto e outras duas da vida no navio, com um marinheiro assando uma costela de boi e outros tocando e cantando, num clima de amizade como sugere o texto. Já as outras imagens apresentam soldados em postos de ação. Uma delas nos parece bastante interessante em função de seus aspectos formais.

Imagem 3.20³²³

³²² CAPA, Robert. Spanish ship Potemkin. In: CAPA, *Op. cit.*, 1938.

³²³ A imagem em baixa definição não foi encontrada em nenhum dos arquivos digitais pesquisados, nem no recente trabalho de identificação dos negativos de Capa, Taro e Chim, intitulado *The mexican suitcase*, publicado pelo ICP. Por isso é resultado da fotocópia do livro *Death in the Making*, realizada na Bibliothèque Roméo Martinez, na Maison Européenne de Photographie em julho de 2013. Portanto, não possui autoria definida.

A fotografia não foi encontrada nos arquivos do *ICP* e da *Magnum* e por causa disso não possui autoria autenticada, no entanto outras imagens do navio *Jaime I* forma catalogadas e muitas delas são de autoria de Capa e Taro. Pretende-se aqui defender que trata-se de uma imagem realizada por Taro.

Utilizando-se de um ângulo muito oblíquo para a realização de um contra-plongée, a imagem apresenta um marinheiro que sobe no mastro do navio *Jaime I*, e possui grande profundidade de campo, apresentando apenas um personagem contra o céu aberto. A ênfase na repetição da escada e do mastro traz ao enquadramento uma perspectiva geométrica que cria um paralelismo entre o braço do marinheiro curvado para observar o horizonte e os degraus da escada pela qual ele sobe.

Nesse sentido, o experimentalismo da imagem, pouco comum nas imagens do período, parece relacionar-se com as experiências do formalismo russo, principalmente com as imagens de Ródtchenko dos anos de 1925 e 1926. Taro, de origem alemã, viveu o surgimento da Bauhaus com Moholy-Nagy e seus intercâmbios com os artistas russos. Soma-se a esse aspecto sua formação no seio do partido comunista da cidade de Stuttgart e a sua admiração pelos artistas russos³²⁴.

Além disso, no contexto do livro, o marinheiro é alçado, em função do uso do contra-plongée, a uma posição de grande destaque que o equipara não só aos oficiais como aos acontecimentos de 1905 na Rússia.

1.2.14 NEW ARMY ON THE WAY

No último e um dos maiores tópicos do livro, são apresentadas 28 fotografias em doze páginas. As imagens com diferentes temáticas trabalham particularmente cenas de batalhas ou de treinamento dos soldados.

O texto tem início com a afirmação de que a milícia irregular já não existe mais, dando lugar ao exército do povo³²⁵. O processo descrito por Capa diz respeito ao início do conflito, uma vez que, no momento do levante, Franco conseguiu o apoio de cerca de 95% dos oficiais do exércitos, deixando o lado republicano somente com os soldados de menor formação. Mas foram eles os responsáveis pela resistência contra o avanço franquista ao longo de todo o primeiro ano do conflito.

³²⁴ RAGOYSKA, *Op. cit.*, p. 25 e KERSHAW, *Op. cit.*, p. 46.

³²⁵ CAPA, Robert. New army on the way. In: CAPA, *Op. cit.*, 1938.

Foram homens e mulheres que sem armamentos modernos, uniformes e disciplina militar derrotaram por meses as tropas golpistas, e, em decorrência de sua experiência tornaram-se os novos veteranos, os quais organizaram um exército formidável com os novos defensores da república, agora com armas modernas, uniformes e treinamento das linhas³²⁶.

Capa refere-se à chegada dos primeiros auxílios internacionais para o lado republicano, enviados majoritariamente pela URSS e pela chegada das Brigadas Internacionais, no entanto, apesar de não abordado no livro, o auxílio dos soviéticos teria consequências significativas para o lado republicano, com a perseguição de grupos anarquistas e trotskistas por integrantes e agentes do partidos comunistas espanhol e russo³²⁷.

As imagens que acompanham essa página dupla mostram os novos soldados do exército popular em treinamento, tratam sobre como o treinamento e a formação precisam ultrapassar o campo militar. Assim veem-se adultos em aulas de alfabetização e a criação de novos quadros de engenheiros e mecânicos, o que segundo o texto, “grown up in a country where competence was until just now very rare”³²⁸.

Nesse ponto, a imagem de um jovem trabalhando num torno reitera o discurso do texto.

³²⁶ Ibidem.

³²⁷ Sobre o tema das disputas internas do lado republicano e a chegada dos auxílios, cf. PRESTON, *Op. cit.*, 2006, pp. 112-115. e 112; ORWELL, *Op. cit.*, 1987, pp. 71 e 72; ENZENSBERGER, Hans Magnus. **O curto verão da anarquia**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Companhia das Letras, 1987; CNT. **A Guerra Civil Espanhola em Documentos Libertários**. Trad. Plínio Coelho, São Paulo: Editora Imaginário, 1999 e LE MONDE LIBERTAIRE, **Espanha Libertária. A revolução social contra o Fascismo**. Trad. Plínio Coelho. São Paulo: Expressão e Arte, 2002.

³²⁸ CAPA, Robert. New army on the way. In: CAPA, *Op. cit.*, 1938.

Imagem 3.21³²⁹

Vê-se, na imagem de Gerda Taro, um jovem operando um torno. Realizada com uma grande abertura do diafragma, a fotografia tem pouca profundidade de campo, dando ênfase ao rosto do jovem ao operar a máquina. O uso da boina militar relaciona-o diretamente com o contexto de guerra, independentemente de não estar participando diretamente de uma batalha. A falta de foco no primeiro e no último plano da imagem aumenta a importância da ação realizada pelo garoto, que parece consistir em apertar uma engrenagem em um torno.

A juventude do rapaz serve como base para o argumento de que os esforços de guerra inserem a população civil como capaz de produzir para a defesa da república, retomando a tese do texto de que o novo exército que surge é formado não apenas pelos militares, mas também pelos civis que dão os subsídios necessários aos antigos milicianos e agora soldados.

Reiterando a perspectiva da potência juvenil da guerra, Capa afirma que “The new army is an army of youth. And they enlist voluntarily. The issue is clear. It is their fight, to defend (...) their very lives against a general who cannot govern while they live”.³³⁰ As imagens desses jovens soldados, que juntos pretendem vencer o avanço franquista, aparecem na página através de retratos sorridentes de jovens de boinas, bonés e outros tipos de chapéu, mas são opostas às fotografias das batalhas, quando o autor afirma que nem sempre a esperança garante um desfecho positivo.

³²⁹ A imagem está presente nas páginas do livro *Death in the Making* sem nenhum tipo de legenda específica, no entanto figura nos arquivos digitais do ICP com a seguinte legenda: Gerda Taro. SPAIN. 1936. Spanish Civil War.

³³⁰ CAPA, Robert. New army on the way. In: CAPA, *Op. cit.*, 1938.

Imagem 3.22³³¹

Numa das últimas imagens do livro, seis soldados avançam por uma estrada; com muita profundidade de campo, a fotografia permite observarmos todos os movimentos realizados em seu deslocamento. Os corpos curvados sugerem a presença próxima dos inimigos e a iminência de um disparo que poderia ferir os caminhantes.

O ângulo da imagem também surpreende o espectador por essa ser realizada a partir de um corpo agachado, uma vez que há uma proporção muito maior de chão do que de céu na imagem. Na parte superior, os dois muros que acompanham a estrada parecem funcionar como trincheiras que protegem o espectador do inimigo, contudo a impossibilidade de perceber em que ponto ele termina ajuda a construir uma espécie de suspensão do tempo, em que uma bala pode acertar qualquer um daqueles soldados. Sensação possível apenas em função da proximidade da fotógrafa com a movimentação dos soldados.

Realizada em La Granjuela, próxima do front de Córdoba, essa é uma das imagens de Taro que impressiona por sua coragem em acompanhar os soldados. Coragem que alguns meses depois, em Brunette, custaria-lhe a vida.

As ações no front seguem sendo retratadas no livro, reafirmando os novos equipamentos do exército republicano - como tanques, motocicletas e metralhadoras. O autor relembra que, mesmo assim, o melhor sangue espanhol é derramado sobre suas terras amarelas, mas que a cada gota o vínculo dos que ficam se intensifica, pois um novo exército e uma nova nação se forjam³³².

Na página está reproduzida a imagem 1.3, analisada no capítulo I, que reforça a força da consolidação dos vínculos ao retratar os soldados que carregam seu companheiro ferido, coadunando com a ideia de um exército e uma nação a ser forjada. O texto de Capa segue apresentando a vitória dos republicanos na batalha de Brunette, que contraditoriamente foi a mesma em que Taro faleceu. O texto, sem nomeá-la, faz referência ao acontecimento, “On the battlefields of Brunette the People’s Army won its first victory. An the blood that was shed was not only spanish

³³¹ A imagem está presente nas páginas do livro *Death in the Making* sem nenhum tipo de legenda específica, no entanto figura nos arquivos digitais do ICP com a seguinte legenda: Gerda Taro. Republican soldiers, La Granjuela, Córdoba front, Spain, June 1937.

³³² CAPA, Robert. New army on the way. In: CAPA, *Op. cit.*, 1938.

blood. Among the dead were de youth of nine other lands. Among the dead and among the victors”³³³.

Capa defende a existência de uma possibilidade de vitória, reiterada pela frase final e pela imagem que encerra o livro. O autor narra, que no mesmo dia da vitória, os escritores progressistas da Europa se encontravam e, para eles, como troféu “the Rebel flag taken in Brunette, was carried in triumph”³³⁴.

Imagem 3.23³³⁵

A imagem produzida por Gerda Taro encerra o livro e apresenta num ambiente fechado três soldados e três rifles com baionetas. Apesar de vermos apenas três rostos, outras duas pessoas participam da cena – estão fora do quadro: uma delas tem seu braço exposto no canto direito da imagem, e outra segura o rifle do canto esquerdo. A imagem realizada com pouca luz apresenta os soldados perfurando a bandeira dos nacionalistas franquistas com suas baionetas.

A luminosidade do enquadramento que vem do lado esquerdo da ilumina o rosto de dois os soldados, assim como a bandeira, dando destaque à ação que realizam. O caráter simbólico da bandeira perfurada pelos membros do novo exército do povo é utilizado como forma de garantir a vitória dos republicanos.

³³³ Ibidem.

³³⁴ Ibidem.

³³⁵ A imagem está presente nas páginas do livro *Death in the Making* sem nenhum tipo de legenda específica, no entanto figura nos arquivos digitais da *Agência Magnum* com a seguinte legenda: Gerda Taro. 1936, July. Enemy flag captured in Battle of Brunete presented at Second International Congress of Writers for the Defense of Culture, Madrid.

A imagem parece retomar o título do livro, ao apresentar a morte ao vivo do lado nacionalista em oposição ao nascimento ou forja de uma nova nação. Da mesma forma, é interessante observar as fotografias que iniciam e encerram o livro.

A capa com a célebre imagem do Soldado caído parece sugerir que a morte ao vivo a ser vista é aquela da luta constante dos milicianos e soldados republicanos, os quais diariamente resistem, quase numa visão pouco otimista do conflito. No entanto, ao encerrar o livro com a morte da bandeira nacionalista, a narrativa parece se alterar, sugerindo que as mortes republicanas servem aqui para um sentido maior, que permite a esperança. Como a continuidade do caminho a ser percorrido, mas interrompido pelo soldado da imagem da capa.

Nessa perspectiva, a morte inicial parece ressignificar-se no nascimento da nova nação, da mesma forma que sugere Allen no fim do prefácio,

They had nothing to worry about. So it goes on. If it goes on long enough there Will be a new nation, a true nation forged. The variety will have gone perhaps. Blame whoever broke the mold. Here are the pictures. *Death in the making*. He [Capa] might have called it *Life in the making* with as much truth.³³⁶

2. AS LINHAS NARRATIVAS DAS FOTOGRAFIAS DE CAPA E TARO

Como já anunciado no capítulo I, as imagens de Capa e Taro podem ser classificadas através de cinco linhas narrativas distintas, que se expressam pela tentativa de apresentar uma *cobertura total* do conflito.

A nova forma de guerra produzida pelas disputas da Guerra Civil Espanhola acabou por apresentar-se no espaço social de uma forma muito mais totalizante; sendo, portanto, impossível estar alheio ao conflito. Segundo Preston, os bombardeiros, o ataque aos civis e a tentativa de desmoralização do inimigo - não apenas através do poderio militar nas batalhas entre exércitos, mas também num processo de demonização dos apoiadores da república - são inaugurados na Guerra Civil Espanhola.³³⁷

Esse conflito inaugura, portanto, o conceito de *Guerra Total*. Segundo Hobsbawn, a guerra total implica uma impossível dissociação entre política, economia e sociedade. Se as guerras anteriores à Iª Guerra Mundial eram travadas pelos exércitos regulares e tinham pouca ressonância no restante da sociedade, a partir

³³⁶ ALLEN, Preface. In: CAPA, *Op. cit.*, 1938.

³³⁷ PRESTON, *Op. cit.*, 2011, p. 22.

do início do século XX, elas serão um traço constitutivo do cotidiano, não só dos militares como também dos civis³³⁸. A chamada *Guerra Total* inaugura um tipo de disputa que ultrapassa o campo de batalha, imbricando na sociedade a contingência do conflito.

Assim, Capa e Taro parecem produzir imagens que também extrapolam o campo de batalha, e nelas identificamos cinco linhas narrativas que se apresentam tanto no livro como nas reportagens.

Em primeiro lugar, há um conjunto de imagens que apresenta os *preparativos para o front de batalha*, em que se registrou a partida dos comboios de trem, as despedidas familiares, os milicianos e soldados em treinamento, a saída dos carros das cidades rumo ao front - o que pode ser observado nas imagens aqui analisadas e legendadas com os números 3.3, 3.4, 3.5, 3.6, 3.7, 3.8, 3.9 e 3.20.

A segunda linha narrativa, a *ação no front*, retrata os movimentos das batalhas, o posicionamento das trincheiras, o avanço das tropas, a morte em combate – como observado nas imagens 1.2, 2.5, 2.8, 2.9, 2.14, 2.15, 2.16, 2.17, 3.10, 3.12, 3.16 e 3.22.

Já na terceira forma narrativa, em que se representou a *retaguarda do front*, aparecem as cidades com suas fábricas coletivizadas, a população trabalhando no esforço de guerra, os trabalhadores do campo produzindo - imagens 1.1, 3.2, 3.5, 3.7, 3.11, 3.15, 3.17 e 3.21.

As *consequências do front*, quarta linha identificada, representa os feridos em batalha e, principalmente, as cidades destruídas, a população sob ataque dos bombardeios, o medo da derrota as vitórias - imagens 1.3, 3.13, 3.14, 3.18, 3. 19 e 3.23.

Por fim, a quinta linha narrativa *o êxodo da derrota*, reproduz-se o movimento de fuga dos republicanos, em primeiro lugar, dentro da Espanha e, posteriormente, para os campos de refugiados no sul da França - imagens 1.4, 2.4, 2.11, 2.12, 2.19, 2.21 e 2.22.

A partir dessas linhas narrativas é possível classificar todas as fotografias presentes tanto no livro como nas reportagens. Aqui fizemos referência apenas àquelas analisadas no texto da dissertação, no entanto é interessante perceber que a

³³⁸ HOBBSAWN, *Op. cit.*, 1995, pp. 51-52.

narrativa sobre cada um desses aspectos dá-se, na maioria das vezes, a partir de mais de uma imagem.

Sugere-se observar de que maneira essas imagens servem para narrar esse conflito e sobre que perspectiva o fazem. Refletindo evidentemente sobre os agentes que interferem nessa narrativa.

Como nas reportagens fotográficas o discurso fotográfico ficava a cargo do editor, parece-nos que a perspectiva de uma *cobertura total* do conflito não é possível de ser observada. O recorte é um dos principais desafios das fotorreportagens e a interferência do editor cria, em alguns casos, um atrito entre o discurso realizado pelas imagens e pelas fotografias.

No entanto, as imagens de *Death in the making* parecem apresentar uma outra perspectiva para essa reflexão, na medida em que são escolhidas e organizadas pelo próprio fotógrafo e sugerem uma complexificação do conceito de narrativa, até então considerada uma forma de contar algo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

DEATH IN THE MAKING, UMA NARRATIVA SOBRE A MORTE, A GUERRA E A ESPERANÇA.

O livro de Capa, publicado em 1938 com imagens suas e de Taro, apresenta, pela primeira vez, as imagens selecionadas e organizadas a partir das escolhas do próprio fotógrafo, sem a intermediação de um editor que escolhesse e produzisse uma reportagem em uma revista. Dessa forma, as imagens nele publicadas acabam por ser o que mais se aproxima da própria interpretação de Capa sobre os acontecimentos que fotografou.

Convém aqui retomar os três aspectos anunciados no capítulo I que tornam as imagens de Capa e Taro na Guerra Civil Espanhola inovadoras e capazes de consolidar de um modelo de fotografia de guerra. Unindo numa mesma imagem a inovação técnica e as novas formas de difusão - além da humanização da guerra - para produzir assim uma síntese que nomeamos de narrativa sobre a guerra.

Não foram poucos os autores que defenderam que a década de 1930 foi responsável pelo surgimento de uma nova estética fotográfica, apresentando um modelo que será seguido, considerando esse movimento diretamente ligado às inovações técnicas - como as lentes luminosas e filmes de maior velocidade - e aos desafios de se registrar a guerra moderna.

No entanto, se observarmos essas imagens do ponto de vista formal, sua emergência parece mais próxima da consolidação de um modelo já existente, e não de uma invenção.

As experimentações fotográficas do fim do século XIX e início do XX, em especial as experiências russas e alemãs, já apresentavam, guardadas suas impossibilidades técnicas, elementos formais que serão retomados por Capa e Taro. Dentre eles, o uso de uma profundidade de campo reduzida, mesmo em espaços mais iluminados - presentes por exemplo nas imagens de Fenton e Hine -, ou as experimentações com enquadramentos realizados a partir de ângulos oblíquos de Rodtchenko, desde da segunda década do século XX.

Assim, nos parece que, diferentemente de criar uma estética, eles foram responsáveis por consolidá-la, inserindo nas técnicas já existentes uma grande proximidade com a ação e um poder de síntese, de narração e de envolvimento ainda

não experimentado. Lewisnky, ao refletir sobre as imagens da Iª Guerra Mundial, afirma que

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.³³⁹

Assim, a não tentativa de afirmar algo, ou apresentar uma emoção realmente sentida, parece ter sido possível com a emergência de uma síntese inerente à narrativa, já na década de 1930.

Essa possibilidade narrativa dependeu de alguns aspectos das fotografias de Capa e Taro, em especial da preocupação que ambos tinham de aproximar-se dos milicianos no momento dos conflitos, construindo assim uma relação de proximidade física, mas, principalmente, afetiva com os personagens retratados. A fotografia foi usada como um meio de denunciar as barbaridades dos fascistas, essas sendo consideradas antítese da humanidade e da civilização³⁴⁰. Deste modo, foi conferido à representação fotográfica o papel de justificar a guerra em nome da humanidade³⁴¹.

A aproximação e o envolvimento de Capa são aspectos muito trabalhados em relação à sua obra, mas Taro parece relegada a um lugar de menor destaque. No entanto Schaber, sua principal biógrafa, afirma ao abordar o tema da proximidade:

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 personnel³⁴²

Nesse sentido, parece-nos importante perceber que ambos eram absolutamente comprometidos com a causa republicana, tanto em função de suas opções políticas, como visto anteriormente, quanto na maneira como retratavam o conflito. Não há, nas imagens observadas para a realização dessa dissertação, representações das forças golpistas ou qualquer tipo de menção elogiosa a elas. Empenhados na luta contra o avanço do fascismo na Europa, ambos se posicionaram

³³⁹ LEWINSKY, *Op. cit.*, pp. 69-70.

³⁴⁰ ZERWES, *Op. cit.*, p. 185

³⁴¹ HÜPPAUF, Bernd. Experiences of Modern Warfare and the Crisis of Representation. In: **New German Critique**, no 59 (spring – summer, 1993). Consultado via Jstor.

³⁴² SCHABER, Irme. *Op. cit.*, pp. 164-165.

no momento de produção de suas imagens e contribuíram para a criação de uma narrativa sobre o conflito que nem de longe se pretende imparcial.

Nessa perspectiva de criação narrativa, é impossível não aproximar essas imagens e, em especial, o livro das reflexões propostas por Benjamin no ensaio *Experiência e pobreza*. Em que reflete sobre como a experiência (*Erfahrung*) como forma de conhecimento do mundo está em crise, principalmente em função dos horrores vividos pelos soldados na I^a Guerra Mundial. Segundo Benjamin,

os combatentes tinha voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. (...) Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadoras que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome. (...) Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica.³⁴³

Benjamin caracteriza a guerra em seu desenvolvimento técnico diretamente ligada às disputas internas do capitalismo, como um marco para a impossibilidade de narrar e produzir experiências para aqueles que não estiveram no conflito, criando o que ele chama de pobreza de experiências.

A impossibilidade do narrar é justificada por Benjamin através de dois aspectos. O primeiro deles dá-se pela sujeição do indivíduo às forças impessoais e todo-poderosas da técnica, que só faz crescer e transformar cada vez mais nossas vidas de maneira tão total e tão rápida que não conseguimos assimilar essas mudanças pela palavra³⁴⁴.

No entanto, para Gagnebin, é o segundo aspecto o mais interessante do ensaio, uma vez que, ao procurar justificar esses esfalecimento das narrativas, o autor comenta o comportamento da burguesia do fim do século XIX, quando esse processo de perda das referências coletivas começa a ficar patente.

Para compensar a frieza e o anonimato sociais criados pela organização capitalista do mundo ela [a burguesia] tenta recriar um pouco de calor através de um processo duplo de interiorização. (...) Benjamin situa nesse contexto o surgimento de um novo conceito de experiência em oposição àquele de *Erfahrung* (experiência), o de *Erlebnis* (vivência), que reenvia à vida do indivíduo particular, na sua inefável preciosidade, mas também na sua solidão.³⁴⁵

³⁴³ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008, pp. 114-115.

³⁴⁴ Idem, p. 115.

³⁴⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999, p. 59.

A impossibilidade narrativa dá-se não apenas pelo avanço da técnica, mas pela perda das referências coletivas. Assim, a obra de Capa e Taro poderiam estar absolutamente inseridas nesse contexto.

Partindo de um olhar mais precipitado - que concebe a fotografia da década de 1930 apenas como uma nova possibilidade técnica reprodutiva inserida nos círculos burgueses, e as revistas ilustradas como formas de difusão e reprodutibilidade das imagens que deram continuidade aos álbuns de fotografia estereoscópica do final do século XIX -, as imagens de guerra produzidas por Capa e Taro não passariam de uma expressão do fim da narrativa, bem como da pobreza de experiências.

Algo que será mais tarde discutido por Susan Sontag em *Diante da dor dos outros*, quando elabora a tese de que as imagens mais marcantes da violência da guerra, longe de diminuir a existência dos conflitos, acabaram por criar uma estética da violência que pacificou nosso olhar para eles, tornando-nos quase anestesiados às agruras dos nossos semelhantes³⁴⁶.

Porém, ao observarmos as imagens de Capa e Taro, principalmente aquelas apresentadas no livro *Death in the making*, essa perspectiva parece modificar-se, ao passo que operam através da constituição de um registro que seja capaz de apresentar a totalidade da guerra, numa *cobertura total* e não apenas o ápice da técnica expresso pelas batalhas.

No processo de envolvimento dos fotógrafos com as causas da república, e no movimento de buscar apresentar um rosto para aqueles que passaram por experiências comuns, as imagens se mostram capazes de narrar a guerra para aqueles que como eles estão implicados na luta contra o fascismo.

Para Gervereau,

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, arabe 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

³⁴⁶ SONTAG, *Op. cit.*, 2011, pp. 17-19.

Taro. L'image fixe rivalise avec ce que les actualités cinématographiques tentent de construire : du pré-film de guerre.³⁴⁷

Portanto, as imagens apresentadas em *Death in the making* acabam por constituir uma narrativa que ultrapasse apenas a vivência (*Erlebnis*) da guerra. Que poderia ser inserida nos espaços burgueses pelas revistas ilustradas e teria como resultado apenas a reiteração da solidão desse mundo.

Capa parece propor que aquele que as observa seja capaz de compartilhar de maneira coletiva as experiências (*Erfahrung*) vividas pelos milicianos na Espanha, e apresenta uma visão que só pode ser compreendida no interior de sua própria contradição.

Apesar do título *A morte ao vivo*, o livro de Capa acaba por construir uma narrativa sobre a morte, sobre a guerra, mas antes de tudo sobre a esperança, ressignificada no presente através do que Benjamin chamou de apropriar-se de uma reminiscência do passado³⁴⁸.

A despeito de sua aproximação com a técnica, essas fotografias parecem sugerir algo que caminha na contramão do movimento defendido por Benjamin em relação à reprodutibilidade técnica das obras de arte, pois seriam responsáveis pela estetização da política, presente no fascismo, na medida em que buscam reinventar o passado de maneira mitológica³⁴⁹.

Essa operação relaciona-se de maneira direta com a impossibilidade da narrativa, trabalhada por Benjamin, tanto em *Experiência e pobreza* como nos ensaios *O narrador* e *Teorias do fascismo alemão. Sobre a coletânea "Guerra e guerreiros", editada por Ernst Jünger*, quando defende que o fascismo depende da impossibilidade da narrativa das experiências (*Erfahrung*), que solapadas pela técnica, presente principalmente na guerra, impedem a existência da própria narrativa.

As imagens de Capa no livro *Death in the making* funcionam, portanto, de maneira similar ao modo como Benjamin defende a existência da narrativa em Leskov, no ensaio *O narrador*, "a alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma prática. (...) Na verdadeira narração, a mão

³⁴⁷ GERVEREAU, *Op. cit.*, pp. 162-163.

³⁴⁸ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Op. cit.*, p. 224.

³⁴⁹ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Op. cit.*, pp. 174-175 e 194-195.

intervém decisivamente, como seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho”³⁵⁰. No sentido de que é capaz de contar não apenas a partir da sua própria experiência, mas também da experiência alheia, como a dos milicianos, constituindo-se como um narrador que não apenas conta sua vida, mas tem a dignidade de fazê-la por inteiro³⁵¹.

O trabalho de Capa parece aproximar-se do que Benjamin defende como sendo uma das possibilidades do trabalho do historiador, uma vez que é capaz de articular historicamente o passado, apropriando-se de uma reminiscência, como ela relampeja no momento de perigo e, ao mesmo tempo, atuar ideologicamente no presente. Capa parece ser capaz de politizar a arte, visto que com suas imagens desperta tanto no presente como “no passado as centelhas de esperança, (...) convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer”³⁵².

³⁵⁰ BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008, pp. 220-221.

³⁵¹ Ibidem, p. 221.

³⁵² BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Op. cit.*, pp. 224-225.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

1.1. Fontes

Revistas Ilustradas: VU – Edição de 23 de setembro de 1936. LIFE – Edição de 12 de julho de 1937. PICTURE POST – Edições de 3 de dezembro de 1938, 25 de outubro de 1938, 4 de fevereiro e 15 de abril de 1939. Consultadas e fotografadas na Bibliothèque Nationale de France (BNF) em Julho de 2014.

CAPA, Robert. Entrevista “Bob Capa Tells of Photographic Experiences Abroad”. Disponível no site do International Center of Photography: <http://www.icp.org/robert-capa-100>. Consultado e fotocopiado na Bibliothèque Roméo Martinez em Julho de 2014.

CAPA, Robert. *Death in the making*. New York: Convici-Friede, 1938. Consultado e fotocopiado na Bibliothèque Roméo Martinez, na Maison Européenne de Photographie em julho de 2013

2.2. Bibliografia

ADAMS, Ansel. *O negativo*. Trad. Alexandre Roberto de Carvalho, São Paulo: Editora SENAC, 2001

ALAMBERT, Francisco. *Arte como mercadoria: crítica materialista desde Benjamin*. In: MACHADO, C. E.; MACAHADO Jr. R.; VEDDA, M.. (Org.). *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. 1ed. São Paulo: Editora UNESP, 2015, v. 1, p. 45-50.

AMAR, Pierre-Jean. *História de fotografia*. Trad. Victor Silva. Lisboa: Edições 70, s/d.

AQUINO, Livia. *Picture Ahead. A Kodak e a construção do turista-fotógrafo*. São Paulo: Ed. do Autor, 2016

ARRIGHI, Giovanni. *O longo século XX. Dinheiro, poder e as origens de nosso tempo*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora UNESP/Contraponto, 2006.

BAJAC, Quentin. *La photographie. L'époque moderne 1880-1960*. Paris: Gallimard, 2005.

BALSELLS, David. “The war of images” In. YOUNG, Cynthia (ed). *The Mexican Suitcase*. Vol.1. New York/Göttingen: International Center of Photography/Steidel, 2010.

BAQUÉ, Dominique. *Documents de la modernité*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1993.

- BATTIBUGLI, Thaís. A solidariedade antifascista. São Paulo: Edusp, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. O salão de 1859 In: A modernidade da Baudelaire. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Paz e Terra, 1988.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: O que é cinema? Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: Magia e técnica, arte e política. Ensaaios sobre literatura e História da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008.
- _____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Magia e Técnica, Arte e Política. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008.
- _____. Pequena história da fotografia. In: Magia e Técnica, Arte e Política. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008.
- _____. Sobre o conceito de história. In: Magia e Técnica, Arte e Política. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008.
- _____. O narrador. In: Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008.
- _____. Teorias do fascismo alemão. Sobre a coletânea “Guerra e guerreiros”, editada por Ernst Jünger. In: Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008.
- BLANCHARD, Pascal, BOËTSCH, Gilles e JACOMIJN SNOEP, Nanette. L’invention du sauvage. Paris: Actes Sud Editions, 2011.
- BLOCH, Marc. Apologia da história ou o ofício do historiador. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2002.
- BORKENAU, Franz. The Spanish Cockpit. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1936.
- BRAUDEL, Fernand. História e Ciências Sociais: a longa duração. In: NOVAIS, Fernando e FORASTIERI, Rogério (Orgs.) Nova história em perspectiva. Trad. Flávia Nascimento. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2011.
- BROTHERS, Caroline. War and photography. London: Routledge, 2013.
- BURKE, Peter. Testemunha Ocular. História e Imagem. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004.

- 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.
- CAPA, Robert e STEINBECK, John. Um diário russo. Trad. Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- CAPA, Robert. Ligeiramente fora de foco. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. Robert Capa. São Paulo: Cosac Naify – Photopoche, 2013.
- CARTIER-BRESSON, Henri. O instante decisivo. In: O imaginário segundo a natureza. Trad. Renato Aguiar. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2004.
- CHÉROUX, Clément. Henri Cartier-Bresson. London: Thames and Hudson, 2008.
- CIMORRA, Clemente. Relato sobre la marcha de l'accion de Cerro Muriano. In. La Voz. Madrid, 8 de setembro de 1936.
- CNT. A Guerra Civil Espanhola em Documentos Libertários. Trad. Plínio Coelho. São Paulo: Editora Imaginário, 1999
- COLE, David. Survey of U.S. Army. Uniforms, Weapons and Accountrements. Disponível em: http://www.history.army.mil/html/museums/uniforms/survey_uwa.pdf (acesso em 28/07/2016)
- CORVISIER, André. A guerra. Ensaios históricos. Trad. José Lívio Dantas. Rio de Janeiro: Editora Biblioteca do Exército, 1999.
- COSTA, Helouise. A fotorreportagem como projeto etnocida. Revista Studium : <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/105249067097523876758550161234653277061.pdf>
- DAUDET, Léon. La Guerre Totale. Paris: Nouvelle Librairie Nationale, 1918.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire 1. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.
- _____. Remontages du temps subi. L'oeil de l'histoire 2. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.
- _____. Imagens apesar de tudo. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.
- _____. A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013.

- DUBOIS, Phillipe. O ato fotográfico e outros ensaios. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus Editora, 2011.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. Guerra Civil. Trad. Marcos Branda Lacerda. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- FABRIS, Annateresa. O desafio do olhar. Fotografia e Artes no período das vanguardas históricas. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: Cinema e história. Trad. Flávia Nascimento. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1992.
- FIELDING, Raymond. The March of Time, 1935–1951. New York: Oxford University Press, 1977.
- FONTAINE, François. La Guerre d’Espagne, un déluge de feu e d’images. Paris: BDIC – Berg International, 2003.
- FOUCAULT, Michel. Os anormais. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2002.
- _____. Em defesa da Sociedade. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. História da sexualidade. A vontade de Saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albulquerque. São Paulo: Graal, 2007
- FREUND, Gisèle. Photographie et Société. Paris: Éditions du Seuil, 2000.
- FRIZOT, Michel e VEIGY, Cédric de. Vu, le magazine photographique 1928-1940. Paris: Editions de la Martinière, 2009.
- FRIZOT, Michel. Nouvelle histoire de la photographie. Paris: Adam Biro-Bordas, 1994
- GAGNENBIN, Jeanne Marie. História e Narração em Walter Benjamin. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999
- GALASSI, Peter. Henri Cartier-Bresson. O século moderno. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- GERVEREAU, Laurent. Histoire du visuel au XX^e siècle. Paris: Éditions du Seuil, 2003.
- GIDAL, Tim N. Modern photojournalism: origin and evolution, 1910-1933. New York: Collier Books, 1973.
- GINZBURG, Carlo. Medo, reverência, terror. Trad. Julio Castañon Guimarães, Joana Angélica d’Ávila Melo, Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

- GOLDSMITH, Arthur. Moment of truth. In: *Câmera Arts*, Vol. 1, 1981.
- GURAN, Milton. *Linguagem fotográfica e informação*. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 2002.
- HOBBSAWN, Eric. *A era dos extremos. O breve século XX, 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *A era dos impérios*. Trad. Maria Teresa Panchel. São Paulo: Paz e terra, 2010.
- HÜPPAUF, Bernd. *Experiences of Modern Warfare and the Crisis of Representation*. In: *New German Critique*, no 59 (spring – summer, 1993). Consultado via Jstor.
- JAMENSON, Frederic. *A lógica cultural do capitalismo tardio*. In: *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalso. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- KERSHAW, Alex. *Sangue e champagne. A vida de Robert Capa*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Editora Record, 2013.
- KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002
- _____. *Hercule Florance. A descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2006.
- _____. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- LACOUTURE, Jean. *Rumo à foto-história*. In: *Robert Capa*. Trad. Irene Ernest Dias. São Paulo: Cosac Naify – Photo Poche, 2013
- LAVRÉNTIEV, Aleksandr. *Aleksandr Ródtchenko: começos da vanguarda fotográfica na Rússia*. In: *Aleksandr Ródtchenko: revolução na fotografia*. Trad. Bruno Gomide. São Paulo: Imprensa Oficial/IMS, 2011.
- LE GOFF, Jacques. *Documento/Monumento*. In: *História e Memória*. Trad. Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. Campinas: Editora Unicamp, 2003.
- LE GOFF, Jaques e NORA, Pierre. *História: Novos problemas*. Trad. Theo Santiago. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976.
- LE MONDE LIBERTAIRE, Espanha Libertária. *A revolução social contra o Fascismo*. Trad. Plínio Coelho. São Paulo: Expressão e Arte, 2002.
- LEDO ANDIÓN, Margarita. *Documentarismo fotográfico contemporâneo. Da inocência á lucidez*. Vigo: Edicións Xerais de Galícia, 1995.

- LEMAGNY, Jean-Claude e ROUILLÉ, André. *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.
- LISSOVSKY, Mauricio. *A máquina de esperar. Origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Editora Maud X, 2010.
- LÖWY, Michael. *A revolução fotografada*; In: *Revoluções*. Trad. Yuri Martins Fontes. São Paulo: Editorial Boitempo, 2009.
- LUBBEN, Kristen. “Reportage Capa & Taro”: Collaboration and uncertainty. In: YOUNG, Cynthia (ed). *The Mexican Suitcase*. Vol.1. New York/Göttingen: International Center of Photography/Steidel, 2010.
- LUGON, Olivier. *La photographie en Allemagne*, Nîmes: Jacqueline Chambon, 1997
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Guerra Civil Espanhola: 70 anos depois*. São Paulo: Edusp, 2011.
- MENESES, Ulpiano Bezerra. *A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha*. In: *Revista Tempo*. Rio de Janeiro: nº 14, 2003.
- MORA, Gilles. *Modernism and photography*. In: *Photospeak. A Guide to the Ideas, Movements and Techniques of Photography, 1939 to the Present*. London: Aberville Press, 1998.
- MOREAU, Daniela. *Edmond Fortier viagem a Timbuktu: Fotografias da África do oeste em 1906*. São Paulo: Literart, 2015.
- NEWHALL, Beaumont. *The history of Photography*. New York: The Museum of Modern Art, 1982.
- ORWELL, George. *Lutando na Espanha & Recordando a Guerra Civil Espanhola*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.
- PERROT, Michelle. *Os excluídos da história*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Paz e terra, 2006.
- POLANY, Karl. *A grande transformação: as origens da nossa época*. Trad. Fanny Wrabel. Rio de Janeiro: Compus, 2000.
- PRESTON, Paul. *We Saw Spain Die. Foreign correspondents in the Spanish Civil War*. New York: Skyhorse Publishing, 2009, E-book.
- _____. *A guerra civil de Espanha*. Trad. António Belo. Lisboa: Edições 70, 2011.

- RAGO, Margareth e BIAJOLI, Maria Clara. *Mujeres Libres de Espanha*. São Paulo: Biblioteca Terra Livre, 2017.
- RAGOYSKA, Jane. *Gerda Taro: Inventing Robert Capa*. London: Randon House UK, 2013
- RONK, Liz. Life in 2012: The year in 12 galleries. *Time Magazine*, 02 de dezembro de 2012. Disponível em: <http://time.com/3875143/life-in-2012-the-year-in-12-galleries/>
- ROUILLE, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. Trad. Constança Egrejas. São Paulo: Editora SENAC, 2009.
- SAID, Edward W. *Cultura e política*. Trad. Luiz Bernardo Pericás. São Paulo: Editora Boitempo, 2003.
- _____. *Cultura e Imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011
- SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Migration d'images et icônes de la mémoire : l'apport de la guerre d'Espagne*. Disponível em: https://www.academia.edu/4105173/Migration_dimages_et_icones_de_la_memoire_lapport_de_la_guerre_dEspagne# (acessado em 25/06/2014)
- SCHABER, Irme. *Gerda Taro, Une photographe révolutionnaire dans la guerre d'Espagne*. Monaco: Éditions du Rocher, 2006.
- SHILINGLAW, Susan. Pós-fácio. In: *Um diário russo*. Trad. Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- SOLÉ I SABATÉ, Josep Maria e VILLAROYA, Joan. *Espanha em llamas. La guerra civil desde el aire*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2003.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SORIA, Georges. *Les Grandes Photos de la guerre civile en Espagne*. Paris: Jannink, 1980
- SOUSA, José Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Florianópolis: Argos Editora e Letras Contemporâneas, 2004.
- TALBOLT, Henry Fox. *The pencil of nature* (1844). Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf.pdf>

- THOMPSON, Edward. A formação da classe operária inglesa. Trad. Denise Bottmann, São Paulo: Paz e terra, vol. 1, 2011.
- VAILL, Amanda. Hotel Flórida. Verdade, amor e morte na Guerra Civil Espanhola. Trad. Ivo Korytowski, São Paulo: Editora Objetiva, 2016.
- VILAR, Pierre. La guerre d'Espagne. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.
- VOVELLE, Michel. Imagens e Imaginário na história. Trad. Maria Julia Goldwasser. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- WALLERSTEIN, Immanuel. Análisis de sistema mundo. Una introducción. Trad. Carlos Daniel Schroeder. Madrid: Siglo Vinteuno, 2006.
- WHELAN, Richard. Robert Capa a biography. Lincon: University of Nebraska Press, 1994.
- _____. ¡Esto Es La Guerra! Robert Capa en acción. Barcelona/New York/Göttingen: Museu Nacional d'Art de Catalunya/ICP – International Center of Photography/ Steidel, 2009.
- _____. Robert Capa, The Definitive Collection. London and New York: Phaidon Press, 2001.
- YOUNG, Cynthia. The process of identifying 4,500 negatives. In: YOUNG, Cynthia (ed). The Mexican Suitcase. Vol.1. New York/Göttingen: International Center of Photography/Steidel, 2010.
- YOUNG, Cynthia (ed). The Mexican Suitcase. New York/Göttingen: International Center of Photography/Steidel, 2010.
- ZERWES, Erika. Iconografias de esquerda: encontro entre cultura visual e cultura política em fotografias da Guerra Civil Espanhola. In: Visualidades, Goiânia v.12 n.2 p. 159-177, jul-dez 2014.
- ZERWES, Erika. Tempo de Guerra: cultura visual e cultura política nas fotografias de guerra dos fundadores da Agência Magnum, 1936-1947. Tese de Doutorado (UNICAMP), Campinas: SP, 2013

**COMMENT
ILS
SONT TOMBÉS**

LA GUERRA CIVILE EN ESPAGNE

**COMMENT
ILS
ONT FUI**

(Small captions in French are present throughout the page, mostly illegible due to size.)

International Brigade Dismiss!. Picture Post,

12 de novembro de 1938

This is war! Picture Post, em 3 de dezembro de 1938.

Tragedy in Spain. Picture Post, 04 de fevereiro de 1939.

Death in the making (excertos)

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 KERTESZ

COVICI · FRIEDE

PUBLISHERS · NEW YORK

NUMÉRO D'INVENTAIRE

2977 138CAR

Preface by Jay Allen

I KNEW about him, about him and about her, of course.

The military rebellion caught me in the south of Spain. For seven excruciating weeks I watched the Rebels, beaten at the start, slash their way up through Extremadura on a war of conquest.

Like so many of us who saw only the ruin, only the horror, I hungered to know what was really going on in the Spain that was mine.

In Gibraltar we knew so little, only the libels of the British press that is known as the "Empire press," which had fallen for the red smokecreens raised over Spain by interested parties. The libels and, almost as bad, the whoops of joy of the frivolous who saw world revolution just around the corner.

But the face of the Spain I knew was blurred in ink and blood. Oh, I knew, I know, that revolution from the Right when it falls precipitates revolution from the Left. I knew that it was bloody business. For had I not heard and seen the firing squads, seen the bewildered faces in the dawn, the dead faces in the mud, on the side where it was all done in the name of Order? On the other side a people was fighting for its life. But surely not all was riot and badism and butchery.

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

When I got to Madrid at last in mid-September in time for the Alcazar, I asked about Capa and Taro. They were off in Aragon with the ragged "armies" that did not take Saragossa.

I did not meet Capa until Bilbao.

On the twelfth of May, 1937, I went in from Barritz to cover the death agony of the Basques. I flew in, as we all did, on the French plane. As it later turned out, this plane wasn't very safe. The Rebels had said that they would shoot it down. The French Ambassador in St. Jean-de-Luz said that they meant it. But I felt that they wouldn't when a foreigner was aboard. They always knew who was aboard. There was no other way to get into Bilbao.

The pilot sitting bareheaded, chewing a cigar in his singless look-out, had sharp eyes but they did him no good on the day when the Heinkels dropped on his tail and machinegunned him to earth.

It was late when we took off. The Flats and the

Heinkels had gone home—or so we hoped—to their base at Vitoria. Ahead over the Bay of Biscay the sunset. On the left, in a purple haze, Spain.

The Cantabrian range crowds down to the sea in those purple dunks. Standing knee-deep. The crests, far away—I know—and anybody who has driven to Vitoria and Pamplona along those unbanked turns knows it too—but now, they stand over San Sebastian, brought forward in this brief hour of twilight like the backgrounds in the infra-red pictures which eat distance.

There is nothing new to be said about that land. It is indeed a tawny land and it is shaped like a bull's hide stretched to dry in the sun. And it really is Africa, for the Straits of Gibraltar are an accident and Iberia runs from the Pyrenees to the Atlas.

All the old clichés are as true as ever, all but the one that says *no pass roads*. Here nothing happens. That isn't true.

There in the purple haze is not any more the Spain we used to go down to from Paris so joyously, crossing the Eider, that rarest of frontiers that is a dividing line both in time and space, lying between worlds and centuries. Or so it used to be. Beyond which even the simplest things show differently in the fierce light, light such as it must have been on the First Day. Even the trees in Madrid, against the high sky in this brittle light, embellished and prisoned as if caught in movement. Like Spanish society caught at that time briefly in a crystal mould. In accidental equilibrium. And it did all come apart.

Spain was the last *terra incognita* on the map of the civilized world. A disturbing land, somnolent but not restless, troubling to static souls—which is why, no doubt, so little academic work was ever done in Spain—because there were the living vestiges of civilizations, of centuries. Much harder to label than dead stones.

Each man had to discover his Spain. There were Spains for us all. Such an infinite variety of patterns of life so old that they seemed new. No end to them. That was, of course, a few years back before the Moors could claim only an Academy of Moorish culture, on the Spanish mainland—in Granada.

In the days when the best sooner or later discovered Spain. Richard Ford, Washington Irving, Gautier and Barres. Manet. Havelock Ellis and Hemingway. And drew strength from it.

The aristocrats of the spirit drew sap from Spain yet the Spaniards, as Ortega y Gasset can tell you, are a "pueblo race," a race where the common people

ple dominate. Yet common people with uncommon qualities. . . these rare Spanish geniuses," says the philosopher, "have always had belonged to the people and . . . their work has never completely freed itself from the plebeian and popular touch." Puckish. That's all there was, for, as the French Ambassador said that time, in Spain there is only the people; the aristocracy and the bourgeoisie are just bad imitations of the people.

But it is not the same and will never be the same again. No land can be where a mould centuries old is broken, where a million have died. But that does not mean that it will not be a better land.

But it is not the same. In the old days we went down to Pamplona for the bullfights or to San Sebastian where they weren't quite right, somehow. The blood on the sand was a raw stimulant, very bracing, and the intricate doing-to-death a very beautiful thing back in the years when, save in Spain, all that had been banished from the earth to make way for sweetness and light and League of Nations and Panamanian (circa 1930).

Now Spain is one vast mass of blood and the wise monkeys will never tidy it with all the sand in the world. And death below the Pyrenees is no longer a thing intricately contrived in a weaving of mass, beast, and cape across a loom of shade slowly eating into sun.

The crests stand up clear. The sea is already dark. There where the lights are on the coast, should be Deva. Deva is where, that August afternoon so long ago, the Basques did their sword dance—for what feast, I forget—and the German tourists, working Heidelberg and duels, bought credit for us all. Now the Germans in Deva are not tourists. They have to do with the technical side of it.

Next Lequeitio, a stray necklace of lights. There in 1926, in the teashop, we saw the grim female with the burning eyes and the sad little boy in black. Zita and Otto. Etille in the land where their ancestors in centuries could not get their roots into a stony soil. Not even the Bourbon could do that.

Now there is Bernero with its toy harbor, the painted fishing boats and the painted doll houses and the not-at-all doll-like fishermen about whom that song is sung. Not that I think that these fishermen actually did throw the Italian soldiers into the sea, those days last spring when the Black Arrow brigade got lost, but the British press said they did and the Italians were very sure about it. Unless Mussolini is careful there will be new stanzas added to the song about the fishermen of Bernero, and unless, too, lose their potency, they will be remembered longer than conquerors are ever remembered.

The pilot flew high when he crossed in from the sea, which was just as well for one never knew exactly where the front was in those days after Guernica. Then, sure at last, that the deadly thing called a front is behind us, he drops, and through swales, grazing church towers, frightening villagers out of their wits, he seeks out a field which turns out to be an airport.

Soudier. That was before the German bombers came over and pitted it like the surface of the moon and made the Basques move to their last field, the small one where you dodged the factory chimneys in landing. Not that it mattered. The Basques had no planes.

The motor died. On the field everyone hushed, as people are apt to be at that hour—but for a different reason. They were looking off towards Vizcargu, a cone against a green drop. Dark in the foreground, but Vizcargu stood clear and from its summit flowered bursts, black mushrooms, black as oil gushers where the shells burst. "They" had taken the summit three times. "We" had taken it back, but only twice. "We" are shelling the summit. And tomorrow the front—where? Who knows? And fear rises with the night air here, in Bilbao, in all the North.

The pilot is in a hurry. He looks towards where Vitoria should be. He spies three specks far off past Vizcargu. He hurries his passengers. When a Packard opens, another streaking down the fold. Out of it a dark young man with a package for the pilot. Urgency. Expostulation. I hear *Regards* and the pilot smiles. He reads *Regards*. Handclaps. From his urgency, from his raincoat and his gear, a news photographer, of course.

The French plane took off. The link with the world was broken. The chill mounted. The three specks grew larger. "They" had been over just before we landed. Six bombs. Someone pointed to the trail of blood into the clinica de urgencia. The night chill rose in our throats.

Into the Packard and off down the highway to Bilbao where roofs, however frail, and three hundred thousand people, however vulnerable in their flesh, promise some comfort when fear rises like that.

The news photographer and I did not become friends until much later. He looked at me with dislike. I had obviously brought no food. Another one to feed and a big one, he told the chauffeur in bad Spanish.

Later I tried to make up for this oversight and one afternoon we sat in the cabaret where the planes came over and the stress blew and both noticed that most of them could read the placards of the White Terror on the walls. In Italy since 1923. In Germany since 1933. In Austria, the mailed fist crashed into the Goethehof in 1934.

In Spain all this echoed but faintly.

In 1934 came the first herald of evil tidings. He was Fernando de Rosa. He had known the *Fascisti* terror. He took a shot at Umberto of Italy in Brussels, but eventually he was let out. He had a vision. He came to Spain. He talked Socialist militia—but the Socialist militia, when organized, wore white pants and red shirts and went with guitars and mandolins to the Sierra on Sundays until one day in August 1934 in Madrid, there was a shot—the Spanish Sarajevo perhaps?—from a pearl-handled revolver in the hands of an aristocratic lady and Juanita Rico fell dead. There is a regiment named after her. Hers was the first blood shed in the reconquest of Spain by the Old Spain and its allies.

The tempo quickened.

And it happened.

The youth were not ready. They weren't part of Europe.

They had nothing to worry about.

So it goes on. If it goes on long enough there will be a new nation, a true nation forged. The variety will have gone perhaps. Blame whoever broke the mould.

Here are the pictures.

Death in the Making.

He might have called it *Life in the Making* with as much truth.

That may be the next one. He has gone back. Back to Spain.

dancing was necessarily stopped until "all clear" blew.

It is no secret that newspapermen don't much like cameramen. We don't do the same kind of work—or so I thought until I saw that I was wrong. We found ourselves together in a panic when the sirens shrieked the four quick blasts, "planes overhead," and I saw him calmly get the faces until the street was empty of all save a *guardia* with a rifle, who drove us into a refuge. I saw him at the front, grave eyes, expressionless to agony. But not the camera eye.

It was much later in Provincetown on a wharf, watching the seagulls, that he told me about his youth in Budapest, how he walked from Prague to Berlin once, how—with Gerda—he reached Paris with two francs between them. Living by their cameras.

Gerda Taro, I did not see until later on . . . in Madrid. The eighth of July. Brunete. The People's Army had come into action. In the grill room, down in the basement of the Hotel Gran Via there was exultation in the air. Exultation, even though it had been a victory dearly won.

She sat in an alcove in a corner with a crowd of French correspondents. Someone pointed her out and told me what I knew: how she went into the front, into action, advanced with the men to get those astonishing pictures. And how the Loyalist command valued her presence at the front (which I also knew) because when the men saw her—she looked a child although she was twenty-five—they felt that things couldn't be as bad as all that. They usually were. Or worse.

I was to have taken her a message. I did not and I am sorry. I did not because she had become legend to me already and it is not wise to meet the physical reality of those who have become legends too soon. Now she is legend indeed. Diem-bodied, legends flourish best.

Legends? There is no knowing how they come into being. From out of the million acts of heroism performed by humble people every day, they do arise and it is usually when there are men there to write and sing the deed. For love sometimes. I may be wrong but I feel that Gerda Taro, already legend in that last of the world capitals, Madrid, will grow. Much will be written and much more unwritten until later.

So my memory of her is very slight, a grave face upturned—quickly smiling and quickly grave again—and reddish hair, modest until the light caught it. Ah Madrid! Luck those who have seen it all! You have got to have seen it all, the first weeks of elation when the generals rose and brought down the elation

Spain in ruins—or so it seemed—and then the new factors from without, the setbacks, the confusion, the bewilderment, the blood and then—after Toledo—the miraculous rebirth with the Moors already in the suburbs. And then the cruel bombardment, day after day, month after month, that tightens the spirit in a race already as firm-fibered as any in the world. And the new, the sober hopes.

Lucky those who have seen it all? I don't know. Everything will be flat, maybe even Spain, for them afterwards. Buckley, Claud, Jean, Al Uhl and the others. And those that came later, Henningway, Matthews, Minifie, Dick Mower, Delmar. . . Men so different—in habits—in political beliefs, if any. They have entered that most exclusive of clubs, not by the simple act of checking in at the Hotel Florida and sharing the chickpeas and the rancid olive oil and the risks. But by honesty in seeing, and courage in reporting what they have seen. That's all.

There were the others, of course. Bound to be.

The cowards. They have slunk off. Those of the school of "give 'em what they want." They are forgotten. None were expelled. Then there were the enemies, enemies for reasons of class or religion or crude unintelligence who did not want or did not know how to allow their optical nerves to function. Strange when you come to think of it, to live through an epic and not be able to want to see it. Just see, that's all, as anyone in his right mind would have given one optic to be able to do, had he been in on Troy, on the Bastille, on the ten days that shook the world. Bad when a political or religious faith obscures an essential function like eyesight. That, and honesty, is about all one wants from a correspondent. Or a cameraman now that the camera has developed blind spots and learned how to lie as well.

It was the ninth of July that Gerda, looking up from *Tandis que l'esperance*, said to Claud: "When one isn't in Madrid one thinks and talks so much about the atmosphere of the place, the nobility of it, the high level of life here, that one begins to have the feeling perhaps one is making it all up; that it is just an affection. And then as soon as one comes back one sees that, as a matter of fact, it is all quite true . . . and when you think of all the fine people we both know who have been killed even in this one offensive, you get an abiding feeling that somehow it's unfair still to be alive."

On the ninth I had lunch with Al Uhl and Ted Allan. Grumbling because no passes for Brunete. We looked over that way from the terrace of Uhl's flat, over over Castle. The heat shimmer rose as always when we used to look out from our roof into siesta calm, but now it had a line of fire, a cruel unrelenting half circle from behind, which made hurrying pellets

of steel into the flesh of a city.

They got their passes. Two days later, Ted Allan took Gerda with him. It was her last day at the front. Her presence did no good that day. For they ran into the spearhead of the Rebel counter-attack and in the confusion of the battle, just before it was stopped, they met a tank . . . twelve tons of steel and Gerda was crushed. She died that night. Unfair when that song is sung. Not that I think that these fishermen actually did throw the Italian soldiers into the sea, those days last spring when the Black Arrow brigade got lost, but the British press said they did and the Italians were very sure about it. Unless Mussolini is careful there will be new stanzas added to the song about the fishermen of Bernero, and unless, too, lose their potency, they will be remembered longer than conquerors are ever remembered.

Short the voyage of Gerda Taro from a wealthy home in Stuttgart to a grave in Picpus.

In Provincetown in September, Capsa told me about her. She had learned her English from *Don Pantoja* 1935. The thing on John Reed. Deeply moved, she went off to a different life.

Spain has fought other Wars of Independence but none like this. And if, when it is over, Spain is not a "barren wilderness where all the brave lie dead," as Wordsworth rightly feared when Napoleon slashed his way through, there will be as many heroines as heroes. The heroes of the Spanish people survive. Because in Spain it is only the people—the pueblo—who sing. Until July, 1936 they sang of heroines of other ages. They all knew how Mariana Pineda in Granada faced the black-robed executioners who were saving her soul. (Little did Federico Garcia Lorca know when he wrote her tragedy that he, too, would be shot to save his soul in Granada.)

But the new heroes and heroines—the songs are out already and the plays—but there are names among them that only a short while ago would have sounded very strange in Spanish ears.

Taro of Stuttgart.

Hans Reimer of Hamburg.

Seligman of Louisville who left his own monument, a sonnet.

Ralph Fox of Oxford.

Come to die in Spain! Strange phenomenon. Down below the Pyrenees where nothing ever happens, to a country that is not Europe but Africa and all the rest of it—to pour out their blood—so often they do—into the harsh soil of Spain.

Spain! Where there was no youth until a decade ago. Over Spain was a blight. The precious youth yearned for French precocities. Gomez de la Serna lecturing nonsense in a drier's suit. Cocteau stuff. That was in France the intolerance over the barnyard, decent decay. In the villages hunger and black hate, deep song and despair.

Thus the Republic. Youth was born in Spain. A physical birth. They began to swim and hike, to cleanse their bodies of the old crust. The literate youth took culture to the masses which had most of what there was already. *La Barranca*, the Pedagogic Missions. They at last began to look into their own

values after so long. Lorca, Alberti, the others, cocked their ears to the rhythms of the people of Spain. The people that you idealized and said nice things about but never associated with your immaculate politics until the day came when the people, the pueblo, and the pueblo alone saved the skins of them all.

Elsewhere, in those years when the youth of Spain thought of everything but politics, the youth of other countries had already known the bite. Take Capsa. Capsa was a year old when Princeps shot the Archduke at Sarajevo for something that Capsa had nothing to be sorry for—then, Capsa and those who fight the war in other ways is of the third post-war generation! We haven't seen them here. In Hungary, hope, the dream, was prescribed before most of them could read the placards of the White Terror on the walls. In Italy since 1923. In Germany since 1933. In Austria, the mailed fist crashed into the Goethehof in 1934.

In Spain all this echoed but faintly.

In 1934 came the first herald of evil tidings. He was Fernando de Rosa. He had known the *Fascisti* terror. He took a shot at Umberto of Italy in Brussels, but eventually he was let out. He had a vision. He came to Spain. He talked Socialist militia—but the Socialist militia, when organized, wore white pants and red shirts and went with guitars and mandolins to the Sierra on Sundays until one day in August 1934 in Madrid, there was a shot—the Spanish Sarajevo perhaps?—from a pearl-handled revolver in the hands of an aristocratic lady and Juanita Rico fell dead. There is a regiment named after her. Hers was the first blood shed in the reconquest of Spain by the Old Spain and its allies.

The tempo quickened.

And it happened.

The youth were not ready. They weren't part of Europe.

They had nothing to worry about.

So it goes on. If it goes on long enough there will be a new nation, a true nation forged. The variety will have gone perhaps. Blame whoever broke the mould.

Here are the pictures.

Death in the Making.

He might have called it *Life in the Making* with as much truth.

That may be the next one. He has gone back. Back to Spain.

On the highway outside Barcelona we met peasants streaming in to join in the defense of their country, muskets in hand. Here and there one sported a piece of military equipment, a trench helmet or a cartridge belt.

The war of the man on the Street

On the highway there were still stone barricades, thrown up hurriedly when the gerrillions first rose, and behind them the republicans of the countryside, peasants, workers, students, still stood guard, not at all persuaded that the menace had been scotched in Catalonia.

The workman (above), rifle ready, keeps a vigilant eye on the road.

The farmer (below) points to the village on the horizon, that unknown distant world, and says, "It may be the front begins there, we aren't sure." Nobody was sure of anything in the first days.

"Tomorrow we take Madrid" — Franco

On November 12 we reached Madrid, capital of the stricken republic. In Madrid you take streetcars to the front. And we took a streetcar and paid our fare. End of the line is a street close by University City. Here among the splendid new buildings of the newest, most magnificent University in Europe, lie the dead. All about, only to be taken away at night or when the fire lessens.

In these modern buildings, whose construction was spurred by the young republic, classes had been held for only two years. Now the occupants are soldiers and among them many of the students who, under other circumstances...

From a lecture hall in the Philosophy Building the defenders watch the rebel enemy across the way in the Hospital of the Medical School.

But tomorrow: No Pasaran

Now the worst is passed. None believe that on a dread "tomorrow" the city with its 1,200,000 inhabitants, its 25,000 wounded, its treasures, will fall. It is a wounded city, what with the bombs and the shells, but each day new barricades rise in strategic avenues so that even if the front lines break all is not lost. NO PASARAN (They shall Not Pass) is no longer just a slogan.

On the road to Malaga

They flee before the rebel troops. And they leave all behind, all but what is most precious.

When the rebel troops, bolstered up by an Italian army, closed in on Malaga the population fled, streamed forth along the one road left open, the coast road to Almeria, 150 miles away. One hundred and fifty thousand they were, and it was a five days' walk in a brutal sun. And they were bombed from the air, sniped at from the mountains, machine-gunned from foreign destroyers drawn up close to the shore. Unknown thousands never reached the goal.

Front in Andalusia

The fall of Malaga shocks the southern loyalist front into new life. The soldiers of the new People's Army dig in on hilltops and halt the advance. The women of the villages ride up into the hills and carry food to the outposts.

In the Palacio de Liria, the Dukes of Alba had gathered together much beauty. The foreign bombers in the service of the rebels didn't care. The bombs crashed through the roof, incendiary bombs they were, but what the loyalist soldiers could save they did save.

In the Plaza de Castelar there is a statue of the goddess of plenty, Cibeles, sitting awkwardly in a chariot drawn by two lions. The Madrilenos love the Cibeles. It gets protection from the shells and bombs of the rebels, no respecter of persons or goddesses.

Catholics of Bilbao

Bilbao: Death in the making

Blocked before Madrid, stopped in a bloody defeat at Guadalajara, the rebels and their Italian allies turned north against the Basques. It took them four months to slash their way through a people cut off from the rest of loyalist Spain and from the world.

The Basques had almost no planes. Their airfields were small and exposed. The nearest loyalist air base was too far away for pursuit planes, carrying gas for only two hours in the air, to make the jump over hostile territory. There were practically no anti-aircraft guns. With rifles and machine-guns the Basques resisted. And it took the rebels four months, with as many as a hundred planes in the air at a time.

Women in the war

Nowhere is there safety for anyone in this war. The women stay behind but the death, the ingenious death from the skies, finds them out. In their homes. The men in the lines watch the bombers go over the lines with anguish, for in this war there are no non-combatants; so those who wage totalitarian war have decreed.

There is little protection in the cities. The bombs break through the shelters. In Valencia, in Madrid there is a daily toll. In Bilbao and Malaga too, before they fell. Always the same, the sirens, the panic rush, the fracas of the bombs and then, as the dust settles, people go off to the morgue, to wait, to see if by chance the son, the father, the mother who did not come home is on the lists....

When General Franco rose in revolt the majority of the officers in the republic's navy were with him. They tried to take the ships over to the rebel cause. And the sailors' answer to that was to chuck them overboard. On the third day of the rebellion the officers of the "Jaime I," the most powerful unit in the Spanish navy, opened fire on the crew from the bridge. They paid with their lives. Under officers of proven loyalty the "Jaime," called the "Potemkin of Spain" after the Russian cruiser of mutiny fame, lies in the ports of the Mediterranean coast, a warning to marauders. Life aboard has a new quality of comradeship; officers and men are fighting in a common cause, and, after all, the men saved the ship for the republic.

Spanish ship Potemkin

The "Jaime" was defenseless against attacks from the air. A rebel bomb blew the bows open in Malaga harbor in the second month. In Almeria harbor her crew takes delivery of anti-aircraft guns with which she now bristles.

The look-outs keep a weather eye for the enemy in the clouds.

Post from home.

New army on the way

The ragged militia is no more; in its place is the People's Army.

When General Franco rose in revolt and took 95 percent of the army officers with him the old army ceased to be. Which was just as well. For that part of it which remained more or less intact under Franco was little good against the "rabble," as the enemy called them, who saved Madrid in the passes of the Guadarrama mountains, who stormed the barracks in Madrid and Barcelona and held up the advance of the Moors on Malaga for six months. They were without uniforms, without modern armaments, without military discipline, those militiamen and women of the early days. But they made history. And the best died as always. Those who have not died are the veterans now in this real and formidable army, improvised in a little over a year, which goes into the lines trained, disciplined, uniformed, equipped with the best of modern weapons.

The boys of the new army. Veterans they may be too, of the first skirmishes in their villages when the fascists rose, but they are going to the actual front now for the first time. Just as the motley militia gave way to an army, so too have the shifting guerrilla fronts given way to true fronts on the best modern patterns.

They grew up together in the villages, worked side by side in the shops, the laboratories, and now fight side by side to hold what they won. They laugh often at memories of the past and when they talk of the future they smile proudly.

Many will not live to know that future. There is a war to be won.

And the fine hope more often than not ends like this.

But the best blood of Spain spills in torrents
over the yellow land.
Is spilled wantonly.
Spills generously.
The blood of men and women and boys, of
worker, student, lawyer, peasant, mechanic,
miner.
But the ranks are ceaselessly replenished and
each death, each replenishment, tightens the
bond.
In Spain a new army has been forged.
In Spain a new nation is being forged.
And that new unity within has set up vibra-
tions. There are answering vibrations from
without. And these vibrations are interactive.
On the battlefields of Brunette the People's
Army won its first victory. And the blood that
was shed was not only Spanish blood. Among
the dead were the youth of nine other lands.
Among the dead and among the victors.
In Valencia on that day there was a convention
of the progressive writers of Europe and
America....

And to them the TROPHY, the rebel flag taken at Brunette, was carried
in triumph.