



**Robert Capa: espectador e coadjuvante
nos conflitos de seu tempo**

**Rodolpho Cavalheiro Neto
María Dolores Aybar Ramírez**

Robert Capa: espectador e coadjuvante nos conflitos de seu tempo

Robert Capa: spectator and adjutant in the conflicts of his time

Rodolpho Cavalheiro Neto*
 María Dolores Aybar Ramírez**

Resumo: *O presente artigo tem como objetivo revisitar a biografia do fotojornalista Robert Capa (1913-1954), a fim de registrar sua condição de espectador – frente às inovações técnicas na fotografia e suas modificações de concepção – e investigar sua postura de coadjuvante nos conflitos bélicos. Paradoxalmente, Capa destacou-se como o mais importante fotógrafo de guerra da primeira metade do século XX, mas, ao mesmo tempo, usou sua câmera fotográfica como instrumento para consolidar sua posição de fotógrafo engajado e como arma em sua luta antibelicista. Numa entrevista, deixou claro sua aversão pela guerra: “Eu odeio violência e a coisa que mais odeio é guerra.”*

Palavras-chave: *Robert Capa – vida e obra; fotografia; fotojornalismo de guerra; história – Século XX.*

Abstract: *This article is intended to revisit the biography of photojournalist Robert Capa (1913-1954), in order to record his status as a spectator - in view of the technical innovations in photography and concept modifications - and investigate his stance as adjutant in warfare. Paradoxically, Capa was distinguished as the most important war photographer in the first half of the twentieth century, but at the same time, he used his camera as a tool to consolidate his thought as an engaged photographer and as a weapon against belligerency. In an interview, he made clear his dislike for the war: “I hate violence and the thing that I hate most is war.”*

Key-words: *Robert Capa – life and works; photography; war photojournalism; history – Twentieth Century.*

* Fotógrafo. Bacharel em Relações Internacionais pela UNESP – Universidade Estadual Júlio de Mesquita. Pesquisador de fotojornalismo de guerra. E-mail: rodolcn@gmail.com.

** Fotógrafa. Graduada em Filologia (Secção Francesa) pela Universidad Complutense de Madrid (1986). Mestre em Letras Modernas (Espanhol) pela Université de Paris III – Sorbonne-Nouvelle (1992). Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2003). Professora assistente e docente do programa de pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, em Araraquara (SP). E-mail: lolaybar@uol.com.br.

Introdução

O fotógrafo Robert Capa, após mais de cinquenta anos de sua morte, continua sendo reconhecido como um dos maiores fotógrafos de guerra de todos os tempos. Teve importante papel na divulgação dos conflitos bélicos de maior inserção internacional, presenciando também o nascimento da opinião pública que se calcava na imprensa cada vez mais imagética. Encontrou na fotografia o ofício no qual pudesse atrelar o seu posicionamento político e o seu rechaço à guerra. Aspirava, por meio da fotografia, poder estarrecer e impactar a sociedade internacional, deparando-a com as mazelas humanas que fotografava.

Este artigo se vale desse representante do desejo de condenação da guerra pela fotografia e tem como finalidade refletir sobre sua biografia – principalmente traçada por seu biógrafo Richard Whelan (1994). O firme posicionamento político atrelado ao sentimento pacifista faz de Capa personagem chave para uma análise da sociedade internacional com base nas apreensões de Sontag (2003); pois foi contemporâneo da solidificação da cultura da imagem e entusiasta da emancipação dos fotojornalistas. Teve papel fundamental na configuração de seu tempo frente à comunidade dos fotojornalistas, à sociedade imagética, aos leitores de suas fotografias e à formação do imaginário sobre as guerras que retratou. Assim, é necessário traçar um paralelo entre o papel por ele desempenhado e sua vida e obra.

Vida e obra de Robert Capa

Aclamado pela revista britânica *Picture Post* em 1938, ainda aos seus 25 anos, como o melhor fotógrafo de guerra de todos os tempos, Robert Capa presenciou a transição técnica e estética nas fotografias dos grandes conflitos bélicos da primeira metade do século XX. Mais que isso, foi prova viva da ascensão do poderio bélico de extrema direita e viu

na fotografia uma possibilidade de *modus vivendi* e de engajamento, atrelado ao seu posicionamento político. Acreditava que, por meio de seu filtro da realidade (a câmera fotográfica e a perspectiva de seu olhar), poderia influenciar a sociedade internacional em favor de um pacifismo já incipiente nas produções culturais da época e, quando da inevitabilidade de um conflito armado, seu posicionamento político claro inspiraria essa mesma sociedade em favor da obtenção de justiça. (WHELAN, 2000, p.10).

Em Budapeste, Hungria – especificamente no lado leste do rio Danúbio, na sofisticada e cosmopolita Peste – aos 22 dias de outubro de 1913, Robert Capa nasceu, tendo como nome de batismo Endre Ernő Friedmann¹. O menino, que apresentava polidactilia em uma das mãos², adotou o nome de Robert Capa mais tarde, já em fase adulta, quando se tornou fotojornalista por escolha e profissão, passando a ser assim conhecido em seu meio e na história da fotografia. Filho do meio dentre três homens, fazia parte de uma família de judeus de classe média e teve de se exilar da Hungria por causa de suas atividades estudantis de esquerda. (WHELAN, 1994).

Enquanto participava de uma manifestação contra o ditador húngaro Miklós Horthy³, Friedmann, com apenas 17 anos, foi ferido pelo sabre de um policial e preso em seguida por participar da manifestação. Na manhã seguinte, sua mãe recebeu uma ligação do comissário de polícia ameaçando seu filho e o convidando, sutilmente, a se retirar da Hungria.

Partiu então para Berlim, que passava pela efervescência cultural que marcou a República de Weimar (1918-1933). Nessa cidade, estudou apenas alguns semestres de jornalismo na *Deutsche Hochschule für Politik*, e queria se tornar repórter para combater o fascismo. Em Berlim também adquiriu o reconhecimento do diretor da *Dephot*, importante

¹ Seu sobrenome, curiosamente, tem ascendência germânica e quer dizer “homem pacífico”.

² O sexto dedo foi retirado cirurgicamente enquanto recém-nascido. A polidactilia e a excessiva quantidade de cabelos escuros foram vistos por sua mãe e amigos como sinais de que aquele bebê seria muito famoso. (WHELAN, 1994).

³ Almirante Regente do Reino Húngaro durante o período entreguerras e boa parte da Segunda Guerra Mundial. Miklós Horthy desenvolveu um governo anticomunista e antisemita.

agência fotográfica⁴. Após ocupar os cargos de *office-boy* e assistente de revelação, veio a trabalhar como fotógrafo em pequenos eventos locais. Dois anos depois, em 1933, teve de fugir da ameaça do regime nazista antissemita, pois Hitler já havia assumido poderes ditatoriais no despertar da efervescência do *Reichstag*.

Em setembro de 1933, após passar por Viena e reencontrar familiares em Budapeste, estabeleceu residência em Paris e seguiu sua vida como fotojornalista *globe-trotter*, cobrindo a Guerra Civil Espanhola (1936-39), a resistência dos chineses na Manchúria contra a invasão japonesa, em 1938 (Guerra Sino-Japonesa), a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a Guerra Árabe-Israelense (1948) e a Guerra da Indochina (1954).

Nesse tempo, Capa pôde presenciar o fim das grandes câmeras fotográficas que demandavam um difícil manuseio por parte do fotógrafo. Essas câmeras tinham tamanho desajeitado e havia pouca praticidade na manipulação de suas placas com emulsão fotossensível.

O formato das câmeras padrão utilizadas durante a Primeira Guerra Mundial era pouco menor que as usadas até fins do século anterior, mas ainda apresentavam as dificuldades de manipulação sentidas no século XIX. Devido ao seu tamanho, as câmeras munidas de teleobjetivas Graflex eram dispostas sobre grandes tripés, que as tornavam pesadas e praticamente inviáveis para cobrir conflitos armados. Tais câmeras tinham que ser carregadas com esforço, montadas, fixadas. À sua indiscrição em campo de batalha se somavam outras dificuldades técnicas, como as largas chapas de vidro⁵ de 4 x 5 polegadas que continham individualmente uma pose e deviam ser trocadas a cada

⁴ Dephot, sigla para *Deutscher Photodienst* (serviço de fotografia alemão), tinha em sua maioria empregados húngaros, assim como o era seu proprietário e fundador, Simon Guttman. Guttman era esquerdista e por muitos anos esteve ativo em grupos de Socialistas radicais e de arte *avant-garde*.

⁵ As primeiras fotografias de campos de batalha durante a Guerra de Secessão dos Estados Unidos, tomadas por Mathew Brady e equipe, tinham as câmeras como itens considerados nada práticos e de difícil mobilidade. Era preciso que o fotógrafo tivesse uma espécie de carroça-estúdio para carregar os materiais necessários, dentre eles placas de vidro revestidas de solução de nitrato de celulose e sensibilização com nitrato de prata. A técnica do colódio úmido também exigia que as placas fossem reveladas tão logo as fotografias fossem obtidas. (SOUZA, 2000; GRAU, 2007).

exposição, ou seja, após cada captação fotográfica. Além disso, as fotografias deveriam retratar momentos estáticos e inexpressivos, uma vez que o tempo de exposição necessário para que se captasse a luz mínima para a sensibilização da chapa impossibilitava a tomada de uma imagem de ação. Tudo que apresentasse um movimento médio tornava-se um borrão na fotografia.

Com isso, dada a indiscrição do equipamento e dos materiais de revelação, as fotografias de guerra até então tinham caráter estático e se utilizavam vastamente das imagens “posadas” ou “montadas”. “Fotografar era compor (no caso de temas vivos, posar), e o desejo de dispor melhor os elementos da foto não desaparecia porque o tema estava imobilizado, ou era imóvel.” (SONTAG, 2003, p.47).

Já em 1890 a empresa Kodak, do empresário George Eastman, havia desenvolvido um equipamento conhecido como câmera-detetive, que utilizava filmes em película e era caracterizada por sua maior leveza, pequenez e praticidade, assim como pela redução no tempo de exposição.

Essa transição culminou com o desenvolvimento das Câmeras Leica, cujo nome advém de Leitz Camera, em referência a Dr. Ernst Leitz, criador do renomado Instituto Ótico em que foram desenvolvidas. Criadas a partir de um protótipo que utilizava os mesmos fotogramas de 35 mm utilizados no cinema da época, Oskar Barnack conseguiu maior mobilidade, precisão e nitidez em cópias de até dez vezes o tamanho do negativo. Assim, mesmo com a suspensão das pesquisas durante a Primeira Grande Guerra, com o fim desta, o desenvolvimento do protótipo foi retomado. Em 1927 a Leica I foi colocada no mercado em larga escala – 1000 exemplares.

A facilidade de manuseio das câmeras de pequeno formato encorajou a prática do foto-ensaio e a obtenção de sequências. Desse modo, Capa, durante a primeira metade do século XIX – desde a sua primeira notável cobertura fotográfica da palestra do então exilado Leon Trotsky (Copenhague, 27 de novembro de 1932) sobre o significado da Revolução Russa, passando pela cobertura do Dia D (6 de junho de

1944) até seu trabalho final na Indochina (1954) – via-se munido de sua câmera Leica⁶, marca cúmplice das primeiras empreitadas fotojornalísticas que retrataram conflitos bélicos. As câmeras eram portáteis e mais sensíveis à luz. Os filmes de rolo permitiam fotos sequenciais e não havia mais a necessidade de ensaiar uma fotografia ou de contar com a sorte. A câmera podia ser disparada. (GRAU, 2007).

A excelência de suas lentes – cada vez mais luminosas, sua produção artesanal e a vasta possibilidade de reprodução de tons de cinza e texturas fizeram as Leica se tornarem símbolo de portabilidade, qualidade e precisão até os dias de hoje.

O fotojornalista, com ela, ganha mobilidade, pode posicionar-se melhor face ao evento, explorando pontos de vista variados, passa mais facilmente despercebido, não necessita de usar constantemente *flash* para fotografar em interiores e tem à sua disposição uma gama de objectivas permutáveis que pode mudar consoante os objectivos do seu trabalho e a distância a que tem de se situar. (SOUSA, 2000, p.73).

Esses avanços técnicos foram decisivos para o destacado papel que desempenhou a fotografia na história do século XX e levaram consigo a conseguinte reprodução da imagem em grande escala. Até 1880, os tons de cinza de uma fotografia não eram possíveis ser impressos em um periódico. A “impressão fotográfica” se dava por uma reprodução realizada por ilustradores. Esses transcreviam as fotografias em processo de xilografia ou litografia, impressa com caracteres compostos à mão, com a ajuda de serras e cinzéis, que podiam ser copiadas a partir de suas matrizes.

A primeira revista ilustrada, *The Illustrated London News*, que se utilizava das ilustrações advindas de fotografias, teve sua tiragem aumentada de 200 mil para 300 mil exemplares em apenas cinco anos (1855-1860), o que demonstra a grande aceitação na época desse novo processo e da ideia de realismo impingida às ilustrações pelos leitores.

⁶ Além, é claro, de outras câmeras como as Rolleiflex médio-formato.

O processo de transição da gravura ao fotojornalismo perpassou uma época intermediária em que a fotografia estava muito próxima de uma estética da pintura, que era então a grande referência dos fotógrafos. O ilustrador que transcrevia a fotografia em gravura tinha a mobilidade de modificar traços do original para torná-lo mais brando, e se valia de artifícios das artes plásticas como a inclusão de motivos florais para emoldurar a representação fotográfica. (HICKS, 1952 *apud* SOUSA, 2000).

Nas últimas décadas do século XIX, as fotografias deixaram de ter a intervenção de um desenhista e integraram a imprensa escrita por intermédio de uma nova técnica, conhecida por meio-tom⁷. A fotografia passou a fazer parte do fotojornalismo moderno, no qual a mesma se torna coadjuvante do texto, portadora de notícia e informação; deixou de ser meramente ilustrativa para compor a notícia. “No decorrer do século XX, o avanço das técnicas fotográficas e a mudança do padrão na edição dos jornais foram atribuindo às imagens fotográficas um papel cada vez maior na imprensa escrita.” (BORGES, 2008, p.70).

As fotografias receberam o caráter de indício incólume do real. O que fosse fotografado levaria às mãos dos consumidores dos periódicos uma sensação de coadjuvância do acontecimento. “A foto [se] beneficiava [...] das noções de ‘prova’, ‘testemunho’ e ‘verdade’, que à época lhe estavam profundamente associadas e que a credibilizavam como ‘espelho do real’.” (SOUSA, 2000, p.33). Diferentemente da pintura, “a imagem fotográfica, à medida em que constitui um vestígio [...], não pode ser simplesmente um diapositivo do que não aconteceu”. (SONTAG, 2003, p.42).

Desde as coberturas fotográficas pioneiras da Guerra da Criméia (1854-55) e da Guerra de Secessão (1861-65), os editores de tais mídias viram, de forma definitiva, que seus leitores desejavam ser

⁷ Também conhecido como *half-tone*, a técnica é semelhante à utilizada pelos artistas do pontilhismo. Trata-se de uma impressão de pequenos pontos que tenham tamanho inferior ao que uma pessoa de acuidade visual média possa perceber a uma distância razoável. Assim, há a ilusão ótica de tom contínuo, que seja intermediário entre o branco do papel e o negro do *toner*, possibilitando a impressão de meios-tons.

observadores-testemunha e a fotografia era então “vista como uma força atuante e capaz de persuadir devido ao seu ‘realismo’, à verossimilitude”. (SOUSA, 2000, p.37). Os jornais se utilizavam das imagens fotográficas, dada a sua condição de cumplicidade e realismo, para compor as notícias.

Aliada à intenção testemunhal e documental da fotografia jornalística, a cultura da imagem se tornava dominante no Ocidente dos anos 30, haja vista que a França, Alemanha e Estados Unidos já possuíam sistemas de televisão. (SOUSA, 2000). A TV agregava movimento e som à imagem, e seu advento intensificou a busca incansável da modernidade por imagens e expandiu a participação da imprensa na vida dos cidadãos comuns.

A imagem fotográfica é então entendida apenas como indício do “momento fotográfico”, que pode ou não trazer vestígios de um fato, mas continua a ser considerada como a expressão artística de maior proximidade da verdade; e para Kossoy (1989, p.33), “toda fotografia é um testemunho segundo um filtro cultural, ao mesmo tempo que é uma criação a partir de um visível fotográfico. Toda fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho”.

A fotografia passou a ser vista pela sociedade como fruto da visão e representação do olhar do fotógrafo e, no fim da década de 30, instituiu-se “a profissão de produzir, por meio de uma câmera, um testemunho individual da guerra e das atrocidades da guerra”. (SONTAG, 2003, p.30). Sousa (2000, p.84) afirma que a mídia impressa serviu-se da imagem para melhor informar e aprimorar o aspecto gráfico de suas notícias, “tornando comuns as sequências fotográficas, as foto-reportagens e os foto-ensaios”. À época, já calcada pela máxima representação e difusão imagética, revistas semanais surgiram com a proposta de darem mais ênfase às fotografias que aos textos.

Em acréscimo às revistas populares mais antigas, fundadas no fim do século XIX, como *National Geographic* e *Beliner Illustrierte Zeitung*, que usavam fotos como ilustrações, surgiram revistas

semanais de ampla circulação, em especial a francesa *Vu* (1929), a americana *Life* (em 1936) e a inglesa *Picture Post* (em 1938), inteiramente dedicadas a fotos (acompanhadas por textos curtos que remetiam às fotos) e a ‘histórias por imagens’ – pelo menos quatro ou cinco fotos do mesmo fotógrafo interligadas por uma narrativa que dramatizava ainda mais as imagens. (SONTAG, 2003, p.31).

Tais revistas elevavam os fotógrafos de guerra à condição de corajosos e destemidos coadjuvantes dos fatos relevantes para a comunidade internacional, consumidora dos periódicos. Tornava-se conveniente para a imprensa mostrar os fotógrafos como honoráveis, pois “o ato de testemunhar requer a criação de testemunhas brilhantes, célebres por sua coragem e por sua dedicação na obtenção de fotos importantes e perturbadoras”. (SONTAG, 2003, p.32). De acordo com essas propostas, os fotógrafos de imprensa, devido à grande circulação de suas fotografias, passaram muitas vezes a ter suas figuras reconhecidas em todo o mundo; sua respeitabilidade se deu pela conquista da fotografia como um *intermedium* dentro da imprensa, que pôde ser ampliada com a grande aceitação das imagens pelos leitores. (SOUSA, 2000).

Nesse cenário – em que o fotógrafo assinava suas produções e podia ser alçado a condição de estrela⁸ –, Robert Capa, até então Endre Ernő Friedmann, modificou seu nome e adequou sua aparência física para criar um *alter ego* que tivesse apelo comercial e o tornasse distinto no meio fotográfico.

Seu apreço por ficção era claro, “ele adorava entreter seus amigos com histórias embelezadas de suas aventuras, histórias com pelo menos alguma base em fatos, histórias que ele repetia até o momento em que ele

⁸ Erich Solomon, membro da alta sociedade berlinense e licenciado em Direito, foi pioneiro ao alçar a categoria dos fotógrafos de indesejáveis à condição de famosos e notórios. “*Herr Doktor*”, como gostava de ser chamado, ficou conhecido por se utilizar de engenhosas produções para garantir fotografias dos mais variados acontecimentos sociais, gozando de sua possibilidade de acesso nas reuniões da alta sociedade. Fazia questão de ter todas as suas fotografias devidamente assinadas e sua incansável presença nos diferentes eventos fez com que fosse reconhecido e respeitado como fotógrafo, chegando a ser considerado o pai do fotojornalismo moderno.

mesmo acreditasse que fossem verdadeiras”⁹, menciona Whelan (1994, p.82). Por isso, ele desenvolveu um pseudônimo que se adaptasse à imagem pública que desejava criar.

Durante 1935, com a ajuda de sua companheira Gerda, procurou desenvolver um nome que fosse de fácil pronúncia e soletração, mas difícil de ser esquecido. Assim surgiu “Robert Capa”, um rico e exímio fotógrafo norte-americano de sucesso, personagem imaginário criado dentro dos planos de profissionalização dos trabalhos do futuro Capa.

Há muitas especulações quanto à origem do nome, mas a mais plausível, segundo Whelan (1994), é a que Capa teria confirmado em entrevista. Ele mesmo declarou que o sobrenome “Capa” aludia ao internacionalmente famoso diretor de cinema Frank Capra, ganhador de Oscar como melhor diretor em 1934 por *It Happened One Night*¹⁰. “Robert” faria alusão ao ator, também do cinema norte-americano, Robert Taylor, e lhe seria útil quando na Espanha, onde seu nome seria simplesmente traduzido como “Roberto”. Sua imagem passou a mostrá-lo como um norte-americano garboso, munido de um aspecto em consonância com a nova personagem: de corte de cabelo curto “*American style*”, gabardina (ou sobretudo para chuva) e geralmente vestido de chapéu de feltro.

Foi notável a projeção que o nome e a imagem trouxeram a esse criador de imagens: suas fotografias passaram a ser vendidas por um valor três vezes maior do que os valores padrões para o período. Para tanto, a sua agente (e namorada) Gerda Taro¹¹ fazia com que, ao mesmo tempo, as publicações francesas acreditassem que Robert Capa era um rico e ocupado norte-americano, assim como os norte-americanos eram levados a acreditar que Capa era um reconhecido fotógrafo francês. Gerda

⁹ Tradução livre do original: “*he loved to amuse his friends with embellished tales of his adventures, tales with at least some basis in facts, tales that he told over and over until he himself must have believed them to be true*”.

¹⁰ A criação de um sobrenome parecido com o de Capra fez com que fosse chamado para festas de Hollywood e conclamado para entrevistas por engano. (WHELAN, 1994, p.81).

¹¹ Gerda Taro também inventou seu sobrenome que era inspirado num pintor japonês que vivia em Paris chamado Taro Okamoto, e fazia referência à atriz de Hollywood Greta Garbo. Seu nome de batismo era Gerda Pohorylles.

ludibriava os editores norte-americanos e franceses para que não descobrissem que o sobrenome Capa não tinha qualquer ascendência conhecida em nenhum desses países. Robert Capa, pois, para Whelan (1994, p.82), “era o nome perfeito para uma pessoa sem pátria”¹².

André e Capa por muito tempo coexistiram, *ego e alter ego* tinham posturas e produções distintas. Cabe ressaltar que durante a Guerra Civil Espanhola, quando retornava à França, assinava suas fotos como “André” ou “Fried”, pois a personagem Robert Capa continuaria no front de batalha, reiterando sua personalidade aventureira e de homem impassível.

Desse modo, Capa aproveitava a imagem de “*glamour*” de que desfrutaram os repórteres de guerra no meio antibelicista (SONTAG, 2003), construía imagens e se autoconstruía como imagem, como personagem engajado num momento histórico em que se exigia dos intelectuais e dos artistas um posicionamento ideológico perante os fatos políticos.

Robert Capa, devido a sua condição de ativista de esquerda, foi obrigado a se exilar da Hungria em 1931. Tinha, apesar de sua condição de burguês, grande apreço pelo Partido Comunista, pois, além de entusiasta de conflitos e de momentos de perigo, era “altamente interessado em uma revolução mundial”¹³. (CAPA *apud* WHELAN, 1994, p.19). Nos anos 40, Capa explicou sua relação com o partido, já desde os 17 anos de idade. O próprio fotógrafo explica:

O Partido Comunista era uma sociedade exclusiva ao proletariado. A alfaiataria de meu pai não só me fazia um burguês, mas minhas pretensões me faziam um intelectual. [...] Eu considerei as visões do representante do Partido muito menos radicais do que eu esperava e seu olhar de superioridade era um ato de grande pretensão¹⁴. (CAPA *apud* WHELAN, 1994, p.19).

¹² Tradução livre do original: “*was a perfect name for a stateless person*”.

¹³ Tradução livre do original: “*deeply interested in world revolution*”.

¹⁴ Tradução livre do original: The Communist Party was an exclusive society of the proletariat. My father's tailor shop not only stamped me as a bourgeois, but my pretensions made me an intellectual. [...] I found that his [representante do Partido] views were far less radical than I had hoped and that his looking over his shoulder was a rather pretentious act.

Seu interesse em literatura e ciência política, advindo do ensino médio, fê-lo cursar jornalismo, assim como a profissão o possibilitou viajar e se aventurar. Apesar de a *Deutsche Hochschule für Politik* ser uma universidade notadamente reacionária, elitista e hierárquica, Bandi (diminutivo húngaro de Endre, como Capa era chamado pelos seus amigos na época) continuou a ter uma ideologia política de esquerda, mantendo, durante a universidade, seu atrelamento com grupos que compactuavam com sua visão. Mesmo assim, a universidade lhe dava a possibilidade de se locomover pela cidade e de se alimentar com os descontos providos por sua carteira estudantil. Passou fome em Berlim, pois sofria da mesma queda no padrão econômico pela qual passava sua família e grande parte da população da Hungria, durante a grande depressão.

A mudança para Paris não modificou sua condição. Chegou à capital francesa em busca de fama como fotojornalista mas, em contrapartida, enfrentou grandes dificuldades financeiras. Pensou até mesmo em desistir de uma vez por todas da fotografia para se introduzir no mundo do cinema. Essas hesitações e frustrações iniciais encontram eco em carta escrita a sua mãe, no Natal de 1935: “Semana que vem terei uma pequena parte em um filme, e depois disso entrarei em um estúdio como assistente não remunerado. Esse é o fim da fotografia. Tive o suficiente, e agora prefiro sofrer com outra coisa [...]”¹⁵. (CAPA *apud* WHELAN, 1994, p.78).

De certa forma, esse momento de depressão se deu para além dos fatores profissionais, por não estar mais morando com Gerda Taro. Mais que um relacionamento amoroso, Gerda passou a ser para Capa uma empresária. Ela queria profissionalizar a paixão e o interesse dele pela fotografia, tornando-o mais sério em seu ofício e fazendo com que passasse a ser famoso, tal como ele mesmo almejava. (WHELAN, 2000, p.15).

¹⁵ Tradução livre do original: “Next week I’m going to have a tiny film part, and after that I’ll get into a studio as an assistant without pay. This is the end of photography. I’ve had enough, and now I’d rather suffer with something else...”.

Reatarem-se em janeiro do ano seguinte, quando passaram a viver juntos em um quarto de hotel. Capa voltou a se entusiasmar com a fotografia. Sua visão apaixonada pela capital francesa e pelos franceses fez com que captasse Paris de modo a formar “um retrato maravilhosamente peculiar da vida parisiense no final da década de 30”. (WHELAN, 2000, p.15). Fotografou temas corriqueiros e não-políticos, mas também os movimentos durante as eleições do *Front Populaire*; coalizão de liberais, comunistas e socialistas que, em abril de 1936, venceu as eleições francesas.

Seus primeiros trabalhos na Espanha se deram por intermédio de seu antigo empregador, Simon Gutmann, da importante agência *Dephot*, que o ajudou financeiramente. Concomitantemente às suas coberturas em Paris, Capa e sua companheira se predispuseram a fotografar a Guerra Civil Espanhola¹⁶. A guerra, que se estendeu por três anos (1936-1939), teve seu início quando vários generais fascistas, entre os quais acaba por destacar-se o general Francisco Franco y Bahamonte, iniciaram um golpe de Estado contra o governo de liberais e esquerdistas, legitimamente eleitos por meio de sufrágio universal. Capa deu maior ênfase aos “vermelhos”, em detrimento dos “azuis”¹⁷. Ou seja, simpatizou-se com o grupo heterogêneo que reuniu republicanos, socialistas, comunistas, anarquistas ou simples antifascistas.

Vê-se, dessa forma, que a busca por aventura, a condição de exilado por ter que fugir do anti-semitismo, e o claro posicionamento político permearam os passos de Capa que, a partir daí, acompanhou os conflitos bélicos de maior repercussão internacional. Desse modo, a biografia de Capa determina de maneira decisiva seus ângulos, suas perspectivas, o modo como retrata o real, seu olhar engajado perante um mundo em conflito, externo e interno.

¹⁶ Durante a Guerra Civil Espanhola, ambos fotografavam juntos e chegaram até mesmo a assinar suas fotografias em conjunto, sob a inscrição latina *Capa et Taro*.

¹⁷ “Vermelhos” se referem aos milicianos republicanos e os “azuis” fazem referência aos franquistas, integrantes da Falange.

Segundo seu biógrafo Richard Whelan, Robert Capa era essencialmente um pacifista e desejava um dia não ser mais considerado um fotógrafo de guerra. Mesmo tendo brilhantemente fotografado tempos de paz, ficou mundialmente conhecido e famoso por suas fotografias de conflitos armados. Quando perguntado se precisava da excitação da guerra para viver ou trabalhar, respondeu categoricamente: “Você é maluco! Eu odeio violência e a coisa que mais odeio é guerra.”¹⁸ (KERSHAW, 2004, p.8). Suas primeiras fotografias em conflitos bélicos colocaram-no como o mais célebre personagem de uma geração de fotógrafos politicamente engajados cuja obra concentrava-se não somente na guerra em si mas também em suas vítimas, fossem elas direta ou indiretamente atingidas pela guerra. Civis e militares eram retratados como vítimas de um processo que deveria ter fim.

Capa advém de uma série de fotógrafos que procuraram, através da fotografia, gerar nos receptores um sentimento de rechaço à guerra. Dentre eles está Ernst Friedrich, um dos homens que se recusou a pegar em armas e atender ao serviço militar alemão. Friedrich publicou no período entreguerras o livro *Guerra contra a guerra!* (*Krieg dem Kriege!*1924) que compilava mais de 180 fotografias, retiradas principalmente dos arquivos militares e médicos da Alemanha. Esses arquivos continham as cenas mais aterrorizantes e repugnantes que uma guerra poderia trazer. Havia imagens de rostos dilacerados, ruínas, morticínios, prostitutas seminuas em bordéis militares e fotografias que intencionavam desmoralizar o ato da guerra.

Friedrich queria com isso realizar um tratamento de choque ao seu receptor, para que ele tomasse partido contra a guerra. Utilizava-se de legendas pungentes (escritas em alemão, francês, holandês e inglês) para reiterar a recriminação da ideologia militarista.

Robert Capa procurou, diferentemente de grande parte de seus antecessores, tais como Friedrich, retratar a guerra do ponto de vista de seus combatentes e civis de maneira mais intimista, apresentando pessoas comuns que sofriam com a presença da guerra:

¹⁸ Tradução livre do original: “You’re crazy! I hate violence and the thing I hate most is war.”

Ao focalizar rostos e gestos, Capa permitia aos observadores experimentarem uma sensação de envolvimento, como se eles próprios estivessem subitamente presentes em plena guerra. Pode bem ter sido esse sentimento de urgência da situação que levou muitas das pessoas imunes aos argumentos ideológicos a contribuir com recursos para a causa ou tomar parte em manifestações políticas. (WHELAN, 2000, p.11).

Capa raramente fotografou mortos ou pessoas gravemente feridas – enfocava os sobreviventes, retomando a vida. (WHELAN, 2000). A representação próxima aos rostos dos atingidos diretamente pelas guerras trazia a sensação de cumplicidade e, portanto, levava maior apelo emotivo aos leitores.

O envolvimento se dava também pela instituição da *candid photography*, ou fotografia cândida, estilo considerado padrão no fotojornalismo moderno. Criado por Erich Salomon (cujo nome foi consolidado como *candid camera* pela revista londrina *The Graphic*), a fotografia deveria abandonar a “pose” e registrar o assunto quando abrandasse o estado de vigilância e assumisse posições “naturais”; podendo, assim, retratar o cotidiano de maneira informal.

Com a justificativa do puro dever de registrar, o fotojornalismo iniciou sua trajetória mostrando guerras e suas crueldades. Em seguida, a contínua sofreguidão pelo chocante se tornou a máxima da imprensa da primeira metade do século XX, sempre respaldada pela sociedade internacional – cada vez mais sedenta por imagens de maior dramaticidade. Instaurou-se a estética do horror e, de acordo com Sontag (2003, p.43), “A guerra era, e ainda é, a notícia mais irresistível – e pitoresca. [...] esporte internacional.”

Sem uma massiva tentativa de moralizar o processo de obtenção e propagação fotográfica, as publicações continuaram em ascensão. Condições empresariais, culturais e tecnológicas foram favoráveis à expansão: “Avanços nas técnicas de impressão, novas formas de distribuição, e técnicas revolucionárias de *layout* promoveram a reprodução melhorada de imagens de modo mais rápido e atrativo do que era possível

anteriormente, e levá-los aos leitores.”¹⁹ (KOETZLE, 2005, p.182). O segundo quarto do século presenciou a solidificação da cultura da imagem e o crescimento paralelo do prestígio das revistas ilustradas:

Após a Primeira Guerra, durante a República de Weimar (1918/1933), e beneficiando do seu clima liberal, floresceram na Alemanha as artes, as letras e as ciências. Este ambiente repercutiu-se na imprensa e, assim, entre os anos vinte e os anos trinta, a Alemanha torna-se o país com mais revistas ilustradas e onde irão nascer verdadeiramente os fotojornalistas modernos. Estas tinham tiragens de mais de cinco milhões de exemplares para uma audiência estimada em 20 milhões de pessoas. Posteriormente, influenciadas pelas idéias basilares das revistas ilustradas alemãs, fundar-se-iam a *Vu*, e a *Regards*, a *Picture Post* e a própria *Life*, entre várias outras publicações. (SOUSA, 2000, p.72).

Nesse processo, as publicações alemãs tiveram grande importância para a disseminação do fotojornalismo na França, no Reino Unido e nos Estados Unidos. A República de Weimar, no pós-guerra, era o centro das mais importantes correntes políticas e culturais. (PERSICETTI, 2000). Com a chegada de Adolf Hitler ao poder, a Alemanha passou a exportar vários editores e fotojornalistas, conotados como de esquerda, que fugiam da possibilidade de serem presos e mortos. Dentre eles Robert Capa, que se consagrou com as imagens realizadas durante a Guerra Civil Espanhola – veiculadas nas principais revistas como a britânica *Picture Post*, a francesa *Vu* e a estadunidense *Life*, revista para a qual realizou inúmeros trabalhos nos anos seguintes.

Sua fotografia mais famosa, a imortalizada “Morte de um Soldado Republicano”²⁰ (Figura 1) foi veiculada primeiramente na revista *Vu*. Ela mostra um combatente voluntário do governo espanhol no exato

¹⁹ Tradução livre do original: “*Advances in printing techniques, new forms of distribution, and revolutionary layout techniques allowed the improved reproduction of images more quickly and attractively than had been possible earlier, and supplied them to the readers*”.

²⁰ Também conhecida sob o nome de “Spanish Loyalist” ou “The Falling Soldier”, seu nome oficial é “Loyalist Militiaman at the Moment of Death, Cerro Muriano, September 5, 1936”. Hoje se sabe que o nome do soldado morto era Frederico Borrell.

momento de sua morte, em que desfalece após ser atingido na cabeça por uma bala desferida pelo exército inimigo. Russell Miller, em seu livro sobre a agência *Magnum*, a declara como a fotografia mais impactante de Capa; Rainer Fabian, em artigo que trata dos mais de 130 anos de fotografia, a considera a mais lendária e mais publicada fotografia da história. (KOETZLE, 2005, p.181).



Figura 1 - “Morte de um Soldado Republicano”
Fotografia: Robert Capa, 1936
Fonte: Capa (2000, p.39)

O que explica tamanha notoriedade é que, até esse preciso momento, o mundo não havia visto uma imagem de ação desse tipo e a fotografia no instante da morte era algo pioneiro para a época. A “Morte de um Soldado Republicano” também se tornou símbolo da resistência republicana.

Após ter sido veiculada pelas renomadas revistas *Vu*, *Life*, *Vogue* e também pela comunista *Regards*, sua veracidade foi questionada. Em sua primeira publicação, em 23 de setembro de 1936, a página em que a revista *Vu* veiculou a imagem era dividida com uma fotografia da mesma sequência, em que Capa apresentava outro combatente republicano também retratado no momento em que era alvejado e que se prostrava ao chão (Figura 2). A semelhança entre as duas fotografias e seus elementos levam a crer que a “Morte de um Soldado

Republicano” teria sido forjada²¹. O local e perspectiva de ambas são idênticos: o fotógrafo estaria um pouco à frente dos soldados e consequentemente do *front* (o que torna a legitimidade menos possível), em uma colina com um tipo de vegetação muito parecida.

Como desciam a colina, também é improvável que, ao serem atingidos, tenham caído para trás, no sentido colina a cima. Apesar dos negativos dessa sequência terem desaparecido, sabe-se da proximidade temporal dessas fotografias, visto que a formação das nuvens ao fundo permanece igual. (KOETZLE, 2005).



Figura 2 - A revista *Vu* (edição de 26 de setembro de 1936) apresenta duas fotografias similares de milicianos no momento em que eram alvejados por tropas franquistas.

Fonte: Whelan (1994, p.98-99)

²¹ Sua veracidade foi posta à prova pela primeira vez em 1975, pelo jornalista sul-africano O. D. Gallagher correspondente do *London Daily Express* na Guerra Civil Espanhola, que teria dividido um quarto de hotel com Capa. Gallagher afirma que após dias de pouca ação nos *fronts*, os soldados teriam convidado Capa para algumas fotografias posadas em trincheiras nas proximidades. Sua história foi veiculada pelo historiador e jornalista britânico Phillip Knightley no livro *The First Casualty: From the Crimea to Vietnam; The War Correspondent as Hero, Propagandist, and Myth Maker* (1975); o livro trata da frequência com que correspondentes de guerra forjavam a verdade desde a criação da profissão na Guerra da Criméia.

Os biógrafos de Capa, Richard Whelan e Alex Kershaw, assim como Cornell Capa²², nunca afirmaram com certeza que o fotógrafo “montou” tal imagem, embora não a tenham isentado dessa possibilidade. Consideram-na, de qualquer modo, símbolo maior da luta dos republicanos contra o fascismo e representativa do conflito e suas particularidades políticas e ideológicas. “Sem abdicar da escolha de um campo, o que se nota particularmente na Guerra Civil de Espanha, [Capa] mostra a inumanidade do homem, os seus instintos de ferocidade animal e selvagem, a estupidez e a futilidade da guerra.” (SOUSA, 2000, p.87).

Já para Whelan, a “Morte de um Soldado Republicano” é

Uma grande e poderosa imagem [...]. Insistir em querer saber se uma fotografia realmente mostra um homem no momento em que é atingido por uma bala é ao mesmo tempo mórbido e vulgarizante, pois em última instância, a grandeza da fotografia está em suas implicações simbólicas, não em sua precisão literal como reportagem sobre a morte de um homem em particular.²³ (WHELAN *apud* KOETZLE, 2005, p.187).²⁴

Robert Capa, ao ser entrevistado pela *World Telegram*, destacou a potência daquela fotografia como ícone de seu tempo: “Não há necessidade de truques para fotografar na Espanha. As fotografias estão

²² Irmão de Robert Capa e fundador do International Center for Photography de Nova York, organismo que se destina ao estudo, divulgação e premiação na área da fotografia. Integrante da Magnum, Cornell se especializou nas fotografias que retratavam momentos de paz. Em sua biografia, disponível no site da *Magnum Photos* (2007), Cornell Capa define seu trabalho: “Uma coisa que a vida e eu concordamos desde o princípio era que um fotógrafo de guerra era o suficiente para a minha família; eu deveria ser um fotógrafo de paz” (tradução livre dos autores).

²³ Tradução livre do original: *a great and powerful image... To insist upon knowing whether the photography actually shows a man at the moment he has been hit by a bullet is both morbid and trivializing, for the picture's greatness ultimately lies in its symbolic implications, not in its literal accuracy as a report on the death of a particular man.*

²⁴ Em artigo para a imprensa datado de 2002 de nome “Proving that Robert Capa’s ‘Falling Soldier’ is Genuine: A Detective Story”, Whelan (2002) dá seu veredito e garante a veracidade da foto. “Que a controvérsia caluniosa que sujou a reputação de Robert Capa por mais de 25 anos agora, por fim, chega a um decisivo veredito a favor da integridade de Capa. É tempo de deixar Capa e Borrell descansarem em paz, e aclamar a “Morte de um Soldado Miliciano” mais uma vez como uma obra-prima inquestionável do fotojornalismo e talvez a maior fotografia já feita.” (tradução nossa).

lá, você apenas as faz. A verdade é a melhor fotografia [...].”²⁵ (CAPA *apud* KOETZLE, 2005, p.187).

O caráter documental das fotografias advém da maneira como essas são colocadas ao público e como este se coloca frente a elas. Sontag (2003, p.50) diz a esse respeito que: “com o tempo, muitas fotos encenadas se convertem em um testemunho histórico, ainda que de um tipo impuro – como a maior parte dos testemunhos históricos”. Em um conflito, mesmo com o intenso fluxo de imagens da televisão, cinema e vídeo, a fotografia tem inserção mais profunda e tende a ser memorizada com mais facilidade. A fotografia, por ser basicamente uma imagem isolada, é “como uma citação ou uma máxima ou provérbio”. (SONTAG, 2003, p.23).

O fotógrafo, por força de seu talento artístico e intelecto, documenta sua visão de mundo. Cabe também ao leitor das imagens desvendar seu contexto histórico e sócio-político recuperando-os pois, após a captação, uma fotografia se torna um vestígio colocado em novo contexto, num novo espaço e num novo tempo: “Se é possível recuperar a vida passada e se temos, através da fotografia, uma nova prova de sua existência, há na imagem uma nova realidade, passada, limitada, transposta.” (KEIM, 1971, p.64).

Robert Capa era um homem de seu tempo, mas suas fotografias transcendem a ordem meramente temporal e espacial. Como simpático à esquerda e pacifista, acreditava que, uma vez estabelecida a fatalidade da guerra, o lado vencedor devia ser, em última instância, o da justiça. (WHELAN, 2000). Por isso se colocou em todos os conflitos que acreditou ter dimensões internacionais, de modo que pudesse negar veementemente o advento da guerra.

Segundo seu amigo John Steinbeck, Capa queria mostrar “o horror de todo um povo no rosto de uma criança” (STEINBECK *apud* WHELAN, 2000, p.12) e pretendia fazê-lo ao passo que tomava partido no conflito, denunciando o que considerava injusto e engrandecendo o

²⁵ Tradução livre do original: “No tricks are necessary to take pictures in Spain. You don't have to pose your camera. The pictures are there , and you just take them. The truth is the best picture...”

que considerasse louvável: “A maior parte dos grandes fotógrafos que se deslocaram para Espanha escolheu, sem hesitar, o lado dos Republicanos-lealistas, pois a sua causa atraía-os, no que tinha de romântico e desesperado, de utopia e solidariedade.” (SOUSA, 2000, p.85).

É claro que para se colocar em certos campos de batalha, Capa teve de retratar os que lhe deram oportunidade de fotografar. Com isso, apesar de sua simpatia explícita pelos “vermelhos”, soube angariar a confiança dos “azuis” durante a Guerra Civil Espanhola e registrar momentos que “revelavam não só a coragem e a determinação dos soldados contra as enormes adversidades, mas também a bravura em condições miseráveis”. (WHELAN, 2000, p.11).

Para tanto, procurava fotografar o mais perto possível da ação e do sentimento. Sua máxima – “se suas fotografias não são boas o suficiente, é porque você não está perto o suficiente”²⁶ (CAPA *apud* WHELAN, 1994, p.368) – reforça a prática que se fez recorrente em toda a sua obra e se tornou orientadora da produção dos fotojornalistas de guerra que o sucederam, solidificando uma “estética da proximidade”, procurando “fotografar perto da ação, com humanismo e sentimento”. (SOUSA, 2000, p.87).

A partir da chamada “geração mítica” da década de 30, vários fotógrafos atingiram notoriedade internacional, tais como: Carl Mydans (1907-2004), o próprio Capa, Henri Cartier-Bresson (1908-2004), Margaret Bourke-White (1904-1971), André Kertész (1894-1985), Brassai (1899-1984), Munkacsy (1896-1963), Doisneau (1912-1995), David Douglas Duncan (1916-), George Rodger (1908-1995) e David “Chim” Seymour (1911-1956). Essa veio a ser a geração cuja produção continuou “a marcar o produto fotojornalístico ao ponto de ainda hoje se sentir a sua influência”. (SOUSA, 2000, p.88).

Capa, pois, faz parte de um seleto grupo de humanistas da geração da década de 30 conhecidos por *concerned photographers*, que destinavam suas produções não somente à imprensa, mas também a

²⁶ Tradução livre do original: “if your pictures aren’t good enough, you aren’t close enough”

exposições e livros. Suas produções se voltavam cada vez mais para a fotografia autoral, tornando a busca por autonomia imprescindível.

Durante a cobertura da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), Robert Capa foi surpreendido com a morte de sua companheira Gerda Taro (1937) por um tanque de guerra republicano desgovernado; fato que o deixou inconsolável e fez com que se reportasse a sua mãe da seguinte maneira: “Querida mãe, estou tão nervoso e louco que só me resta controlar-me e trabalhar duro. Com o tempo devo me tornar mais tolerável.” (CAPA *apud* MAKEPEACE, 2003).

No ano seguinte, fotografou por apenas seis meses o que seria a frente oriental da luta contra o totalitarismo, a Segunda Guerra Sino-Japonesa (1937-1945). Com o fim da cobertura da guerra, mudou-se para Nova Iorque a convite da revista *Life*, em 1939. Durante quase um ano, a pedido do periódico, realizou diversas reportagens de amenidades e trivialidades por todo o país, como a campanha presidencial do senador Robert A. Taft, na Flórida, e a caçada de alces no Novo México; reportagens que Capa considerava “desestimulantes, para não dizer degradantes”. (WHELAN, 2000, p.73).

Em julho de 1940, passado o período de insatisfação, foi enviado pela *Life* ao México por seis meses para fotografar a campanha presidencial e as eleições daquele país. Após essa pequena mudança de temas, voltou à reportagem de guerra. Durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), realizou sua segunda fotografia mais famosa, a que retrata um soldado norte-americano ao desembarcar na Normandia em 6 de junho de 1944, antes do amanhecer. Conhecido como o Dia D, o desembarque na praia de *Omaha* foi “escrito” na história basicamente por fotografias norte-americanas. (GRAU, 2007).

Ao fim da guerra, após mais de uma década de reportagem em conflitos, Capa já apresentava sintomas de estresse pós-traumático: insônia, irritabilidade, niilismo, depressão, culpa de sobrevivente, falta de direção e alcoolismo. (KERSHAW, 2003). Por toda a sua vida também foi identificado como festeiro, irresponsável, mulherengo, grande apostador em corridas de cavalos e nunca fixava residência, sempre morando em

quartos de hotéis. Chegou a participar da vida social de Hollywood e a fotografar e ter casos com estrelas do cinema – como Ingrid Bergman²⁷ – mas dizia que Hollywood era o lugar mais degradante que havia pisado. Ademais, estava farto dos editores e da censura, queria ser “capaz de mostrar a guerra sem fazer honras a ninguém”. (NORI, 2000, p.3).

Juntamente com mais três autores-fotógrafos; David “Chim” Seymour, Henri Cartier-Bresson e George Rodger; Robert Capa fundou, em 1947, a agência *Magnum*. A escolha do nome se referia a sua adoração pelo *champagne* de mesmo nome. A cooperativa de fotógrafos, muito diferentes entre si em personalidade e educação, nasceu após muitas outras agências como a *Keystone* (1927), a *Black Star* (1935), a *Rapho* (1946) e a associação pioneira de amadores, *Grupo dos XV* (1946). (LELLO, 2007).

Pela primeira vez, a classe dos fotojornalistas reivindicava a propriedade de seus negativos e reclamava para si o controle da edição de seu material em âmbito mundial. Também requeriam seu direito à assinatura e ter mais tempo para os projetos fotográficos, que seriam propostos por eles mesmos.

A *Magnum* surgiu como oportunidade de independência e autonomia do fotógrafo, que teria maior liberdade de criação e ação. Seus fundadores tinham grande diversidade de produções fotográficas – cada um se atinha a uma visão da fotografia; ainda assim, tornou-se reconhecida pela “qualidade fotográfica, pela fotografia de autor, pela integridade moral e humanista dos seus fotógrafos e fotografias e pelo espírito que roça a anarquia”. (SOUSA, 2000, p.142).

Considerada pela Liga Fotográfica Americana como subversiva, a *Magnum* surgiu como reação à subalternização imposta aos fotojornalistas, subjugados pelo poder e pelas relações de interesse entre governos e o já consolidado *news media*. (SOUSA, 2000). Ao se organizarem em uma cooperativa – ampliada ao longo dos anos – os integrantes da *Magnum* queriam não somente se valorizar economicamente, mas também o controle

²⁷ Alfred Hitchcock teria feito o filme *Janela Indiscreta* (1954) e utilizado o casal protagonista em referência a Capa e Bergman e seu caso. (MAKEPEACE, 2003).

sobre sua produção, de modo que a veiculação de suas fotografias acentuasse seu ponto de vista. (FREUND, 1976). A “auto-censura” às fotografias, por meio da relação de propriedade com os negativos, também proporcionava a seleção de um conjunto que se apresentasse coeso e compactuasse com a intenção do fotógrafo, impondo a si mesmo e ao público um ponto de vista.

Unindo o reconhecimento internacional dos integrantes com as posturas avançadas dos fotógrafos, a agência se tornou exemplo dentre os fotojornalistas e agências (dentre as especializadas em fotojornalismo estão *Gamma, Viva, Contact, Sygma*). A partir dela “o fotógrafo afirma-se como mediador consciente e não mais um ser resignado” (SOUSA, 2000, p.141), capaz de interpretar os conflitos e se colocar como formador de opinião, com posicionamento político. Uma união independente de repórteres cuja nacionalidade e filiação jornalística eram, em princípio, irrelevantes; e cuja associação os colocou como fortes o suficiente “para impor suas imagens aos jornais e capaz de assegurar sua independência moral e material permitindo-lhes ter direitos legítimos sobre as suas obras”. (NORI, 2000, p.2).

Na contramão das reportagens abreviadas e do imediatismo impostos pela imprensa moderna, as agências nasceram como possibilidade de realização de longos trabalhos. Nessas missões, o fotógrafo estabelecia uma relação mais intensa de trocas com seu fotografado, esforçando-se para compreender sua existência e, assim, estabelecer um vínculo.

Ao mesmo tempo que pregava a praticidade na representação dos fotógrafos autônomos e aventureiros perante as revistas fotográficas que os enviavam em missões jornalísticas, a agência mantinha um estatuto moralista firme (a exemplo de outros regulamentos das organizações e associações internacionais que surgiam no pós-guerra) que “preconizava uma missão ampla e eticamente árdua para os fotojornalistas: fazer a crônica de seu tempo, fosse este de guerra ou de paz, como testemunhas honestas, livres de preconceitos chauvinistas”. (SONTAG, 2003, p.33).

A par da ética que se fazia mister, a agência *Magnum*, com seu rígido código moral, almejava garantir que as mazelas dos vitimizados

(civis ou combatentes) fossem representadas unicamente a partir da ótica dos próprios fotógrafos – elementos exógenos que estavam mais próximos dos sentimentos e das correntes políticas de uma guerra. Todavia, como afirma Sontag (2003, p.36), “as intenções do fotógrafo não determinam o significado da foto, que seguirá seu próprio curso, ao sabor dos caprichos e das lealdades das diversas comunidades que dela fizerem uso”.

Mesmo com maior controle sobre a veiculação de suas fotografias, dado o advento da agência da qual fez parte até o fim de sua vida, Robert Capa não pôde evitar, assim como seus colegas, a resignificação e a deturpação de suas perspectivas originais. A sociedade moderna parece valorizar com maior intensidade a memória em detrimento do pensamento; as fotografias icônicas permanecem enquanto sua significação se perde ou é transposta de maneira irresponsável. A fotografia não “tem a obrigação de remediar nossa ignorância acerca da história e das causas do sofrimento que ela seleciona e enquadra”. (SONTAG, 2003, p.97). Por conseguinte, os papéis do fotógrafo e do receptor são de igual responsabilidade. Em entrevista ao documentário *War Photographer*, o fotojornalista de guerra James Nachtwey²⁸ (2001) deu seu testemunho de quão importante é para as vítimas de uma guerra a presença do fotógrafo, e mostra sua grande responsabilidade no momento de retratar essas pessoas de modo ético:

[Durante uma guerra] Os códigos normais de comportamento humano são suspensos. Seria impensável, na tão falada vida normal, ir à casa de alguém onde a família está lamentando a morte de um ente querido e passar longos momentos fotografando-os [...] simplesmente não seria feito. [...] Eles entendem que um estrangeiro, que ali chega munido de uma câmera para mostrar ao resto do mundo o que está acontecendo com eles, lhes dá voz no mundo exterior que de outra maneira não teriam. Acreditam que são vítimas de algum tipo de injustiça, de algum modo de violência

²⁸ Ganhador por cinco vezes da Medalha de Ouro Robert Capa, prêmio dado às melhores fotografias publicadas de reportagens feitas em terras estrangeiras que demandaram excepcional coragem e empenhimento.

desnecessária, e ao deixarem que eu fique ali para fotografar eles estão fazendo seu próprio apelo para o mundo exterior e para o senso de certo e errado de todos. (NACHTWEY, 2001)²⁹.

A criação de uma agência fazia com que a ideia original e o direcionamento ético do fotógrafo pudessem ser menos deturpados ao longo da edição e leitura das imagens em qualquer que fosse o veículo.

A *Magnum* se consolidou como sinônimo de autonomia, prestígio e de situação econômica confortável. Segundo Marc Riboud, Robert Capa era considerado o pai da *Magnum*, na qual seus integrantes se viam como uma família. Ele passava a maior parte do tempo no café que se situava no piso térreo do escritório de Paris jogando *pinball*, fumando e bebendo. Designava os fotógrafos para coberturas fotográficas em países longínquos e decidia as principais matérias a serem veiculadas em grandes revistas com a mesma naturalidade que tomava um gole de *champagne*. (MAKEPEACE, 2003). Mesmo assim, era visto como quem resolvia os problemas dos demais integrantes e sempre cheio de grandes e inovadoras ideias; por isso foi eleito presidente da *Magnum* em 1951.

Em 1953, estafou-se de trabalhar no escritório e, como seu passaporte estadunidense havia sido cancelado³⁰, passou a viajar pela Europa fotografando novamente estrelas de cinema e resorts luxuosos. Em 1954, foi convidado a mostrar seu trabalho no Japão, onde foi calorosamente recepcionado. Durante a segunda semana de sua visita foi chamado pela revista *Life* para fotografar a Guerra da Indochina.

²⁹ Tradução livre do original: *The normal codes of civilized behavior are suspended. It would be unthinkable, in so called normal life, to go into someone's home where the family is grieving over the death of a loved one and spend long moments photographing them, it simply wouldn't be done. [...] They understand that a stranger, who's come there with a camera to show the rest of the world what is happening to them, gives them a voice in the outside world that they otherwise wouldn't have. They realize that they are the victims of some kind of injustice, of some kind of unnecessary violence, and by allowing me there to photograph they are making their own appeal to the outside world and to everyone's sense of right and wrong.*

³⁰ No auge da Guerra Fria, seu visto de entrada na Rússia e participação na Guerra Civil Espanhola fizeram com que fosse visto como simpático ao comunismo. Richard Whelan diz que teve de pagar 10 mil dólares para um advogado obter seu passaporte de volta. Por outro lado, Knightly (2002) considera que ele teria delatado algumas pessoas em troca de um passaporte válido.

Mesmo tendo prometido a si mesmo nunca mais se arriscar para fotografar após o episódio de Tel-Aviv³¹ – em que teve a perna alvejada por uma bala em troca de tiros, aceitou a proposta. Robert Capa era um *bon vivant* mas queria “voltar a ser Capa”, voltar ao trabalho de fotógrafo de guerra, e por isso afirmou ao seu colega John Morris que “aceitaria o trabalho com grande prazer”. (CAPA *apud* MAKEPEACE, 2003).

Ao se unir a um comboio francês no delta do Rio Vermelho, Robert Capa acabou por pisar em uma mina terrestre. Faleceu antes mesmo que a ambulância chegasse. Recebeu um funeral com honras militares em Hanói e, por vontade de sua mãe, não foi enterrado no cemitério militar nacional de Arlington, mas sim em um cemitério *Quaker* nos arredores de Nova Iorque. Sua mãe Julia, que o tinha como predileto, dizia que Capa não era um soldado, mas um homem da paz.

Considerações finais

O início do século XX foi marcado por inúmeras guerras travadas de maneira direta, o que possibilitou a presença de um novo personagem: o fotógrafo. Ele se tornou o intermediário entre os conflitos e a sociedade interessada em conhecer o que não lhe era próximo, e que reconhecia na fotografia a representação mais próxima do que tinha por real.

No momento em que a fotografia passou a ser portadora de notícia e se lhe impingiu uma condição de fruto da visão do fotógrafo, esse tornou-se responsável pelos temas retratados. Mesmo que o fotógrafo se sinta impotente para reverter esse quadro, deve se utilizar da fotografia para divulgar aquilo com o que não compactua, qual seja: a guerra em si, as apreensões políticas dos participantes ou um crime particular no interior de um conflito armado. Desse modo, vê-se

³¹ Durante a Guerra Árabe-Israelense de Israel em 1948.

que o modelo de resistência proposto por Capa pode ser considerado atual no presente momento histórico, uma vez que defendia a necessidade da apreciação da fotografia como meio de repulsa a uma situação condenável pelo fotógrafo, qualquer que fosse o lugar do mundo em que ocorresse.

A fotografia de denúncia deveria ser engajada: “[...] sem comprometimento não funciona [...]. É fundamental que o fotógrafo esteja engajado com o trabalho que está fazendo se quiser causar algum impacto de verdade”. (KRATOCHVIL, 2006). E quando falamos em “impacto”, somos conscientes de que ele é um efeito de verdade, não a verdade em si.

Durante sua vida de militância, Robert Capa colocou sua visão política – mesmo que controversa – e seu tino artístico nas fotografias que realizava. Em busca de aventuras e divulgação autônoma, fotografou conflitos que sabia que tinham alcance internacional, ou seja, maior poder de divulgação de seu pacifismo e apreensões ideológicas. A conformação da *Magnum* lhe deu, assim como aos que vieram após ela, uma mobilidade e autonomia antes impensada. Com isso pôde escolher os conflitos que fotografaria, deixando de ser um indivíduo resignado para finalmente colocar seu posicionamento de maneira relativamente livre.

As fotografias de Capa, ao serem consideradas reflexo de seu tempo, deixam à sociedade internacional uma responsabilidade ética quanto a sua interpretação. Pois, como símbolo e produto cultural, a fotografia pode ser entendida como algo passível de reelaboração simbólica e de sentido para a compreensão, reprodução ou transformação do sistema social. (CANCLINI, 1983, p.29). Capa influenciava os conflitos indiretamente por meio da polemização e formação política de seus leitores.

Traços de sua personalidade nômade e dada aos vícios o fizeram uma figura intrigante e possibilitaram a consecução de sua “estética da proximidade”. O personagem criado acabou por fazer parte de seu modo de viver e se relacionar. O nome Robert Capa denotou, em última instância, seu gosto por aventuras, pelo engajamento por meio de suas fotografias e conferiu notoriedade ao húngaro sem pátria nem lar fixo.

Robert Capa, por fim, deve ser considerado um militante que conseguiu manter sua crítica na “sociedade do espetáculo” que se formava. Talentoso, utilizou-se da fotografia para influenciar a opinião pública internacional e expandir seus anseios de transformação social, que, com engajamento e consciência histórica, passaram a ser meio de contestação contundente e possibilidade de influência nos rumos dos conflitos retratados e nos subsequentes.

Referências

BORGES, Maria Eliza Linhares. **História e fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

CANCLINI, Nestor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CAPA, Robert. **Robert Capa: fotografias**. Tradução de Beatriz Karam Guimarães. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

FATORELLI, Antonio. Fotografia e modernidade. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. 2.ed. São Paulo: Hucitec, 2005. p.81-92.

GRAU, Larissa. **Fotojornalismo: a história e representação do mundo**. 14 ago. 2007. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=446FDS003>>. Acesso em: 23 jul. 2008.

KEIM, Jean. **La photographie et l'homme**. Paris: Casterman, 1971.

KERSHAW, Alex. **Blood and champagne: the life and times of Robert Capa**. Cambridge: Da Capo Press, 2004.

KOETZLE, Hanz-Michael. **Photo icons: the story behind the pictures.** Tradução de Sally Schreiber. Colônia: Taschen, 2005.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história.** São Paulo: Ática, 1989.

KRATOCHVIL, Antonin. **Antonin Kratochvil analisa realidade da fotografia:** entrevista. 30 mar. 2006. Disponível em: <http://fotosite.terra.com.br/novo_futuro/barme.php?http://fotosite.terra.com.br/novo_futuro/ler_noticia.php?id=4389>. Acesso em: 08 jun. 2008.

LELLO, Madalena. **Portfólio Magnum, tudo a banhos.** 30 jul. 2007. Disponível em <<http://saisdeprata-e-pixels.blogspot.com/2007/07/portfolio-magnum-tudo-banhos.html>>. Acesso em: 10 mar. 2008.

MAGNUM PHOTOS. **Acervo fotográfico.** Disponível em: <<http://www.magnumphotos.com>>. Acesso em: 08 set. 2007.

MAKEPEACE, Anne. **Robert Capa: in love and war.** Intérpretes: Steven Spielberg, Goran Visnjic. Thirtenn/WNET New York: Muse Film and Television, 2003. 1 documentário (90 min), 35mm 1:1,66, Dolby SR.

NACHTWEY, James. Entrevista. **War Photographer**, 2001. Direção, produção e edição: Christian Frei para a GEO. 1 documentário (96 min), 35mm 1:1,66. New York: St. Martin's Press, 2003.

NORI, Claude. **Zoom sobre a França das agências de fotografia.** Out. 2000. Disponível em <www.ambafrance.org.br/abr/label/numeros.htm>. Acesso em: 12 mar. 2008.

PERSICHETTI, Simonetta. A história das imagens que fizeram história. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 5 nov. 2000. Caderno 2.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

WHELAN, Richard. **Robert Capa: a biography**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1994.

WHELAN, Richard. Introdução. In: CAPA, Cornell. **Robert Capa: fotografias**. Tradução de Beatriz Karam Guimarães. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000. p.10.

WHELAN, Richard. **Proving that Robert Capa's "Falling Soldier" is genuine: a detective story**. 2002. Disponível em: <<http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/episodes/robert-capa/in-love-and-war/47/>>. Acesso em: 21 set. 2008.