

RELATOS DE FOTÓGRAFOS

cotidiano e história entre palavras e imagens

PHOTOGRAPHERS' STORIES: DAILY LIFE AND HISTORY BETWEEN WORDS AND IMAGES

Elisa Amorim Vieira*
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

RESUMO

Este artigo tem como objetivo analisar a relação que palavras e fotografias estabelecem em três obras inscritas no gênero memorialístico: o *Diário de um fotógrafo. Bram, 1939*, do catalão Agustí Centelles; *Ligeiramente fora de foco*, de Robert Capa e *Um diário russo*, de Capa e John Steinbeck. As três obras têm em comum o fato de seus autores, com exceção de Steinbeck, serem fotógrafos de guerra e terem participado de eventos históricos cruciais do século XX: a Guerra Civil Espanhola e a II Guerra Mundial. Nesta análise, são consideradas as reflexões acerca da particular relação da fotografia e dos relatos de memória com o real. Além disso, são apontados os mecanismos utilizados pelos autores na configuração de uma linguagem literário-imagética que busca refletir a experiência íntima diante de eventos coletivos e históricos.

PALAVRAS-CHAVE

Relatos de memória, fotografia, Centelles, Capa, Steinbeck

Em janeiro de 1939, na iminência da invasão do exército comandado pelo General Francisco Franco a Barcelona, cidade que ao longo de três anos se distinguira pela resistência antifascista e pelo apoio de grande parte de sua população ao governo republicano, milhares de pessoas se viram obrigadas a abandonar suas casas e partir para o exílio. Entre elas, o fotógrafo catalão Agustí Centelles, autor de muitas das mais emblemáticas imagens da Guerra Civil Espanhola. No caminho em direção à França, tendo de atravessar os Pirineus no duro inverno daquele ano, cada um levava consigo apenas o que podia carregar. Centelles levou suas câmeras e uma mala cheia de negativos. Ao cruzar a fronteira francesa, foi detido e encaminhado ao campo de concentração de Argelès-sur-Mer. Em março, passou ao campo de Bram, onde permaneceu até setembro

* elisa.amorim@terra.com.br

de 1939. Foi somente em 1986 que seu filho Sergi Centelles encontrou dois cadernos na escrivaninha do pai, falecido no ano anterior. Conta Teresa Ferré, organizadora do *Diario de un fotógrafo. Bram, 1939*, que Sergi só conseguiu ler as duas primeiras páginas e que foi preciso esperar alguns anos para enfrentar a leitura daqueles cadernos que começavam com a seguinte dedicatória: “Ao meu filho Sergi e aos que possam vir posteriormente”.¹ A publicação do diário, em 2008, coincidiu com o centenário de nascimento de Agustí Centelles e a comemoração dos setenta anos do exílio republicano. Várias de suas páginas estão relacionadas às diversas fotografias que Centelles conseguiu realizar no campo de Bram.

No mesmo período em que o fotógrafo catalão deixava a Espanha rumo à França, Robert Capa,² considerado o mais importante fotógrafo de guerra do século XX, também estava em Barcelona e fotografava a partida dos republicanos desde uma posição diferente da de Agustí Centelles. Húngaro de nascimento, Capa fotografou a Guerra Civil Espanhola também do lado republicano, mas naqueles momentos finais não compartilhava o mesmo destino dos que tinham de abandonar sua cidade, ainda que fosse solidário com todos os que empreendiam o caminho do exílio. São suas diversas imagens que condensam o drama humano vivido pelos espanhóis naquele instante. Alguns anos mais tarde, em 1946, Capa descreveria, em sua autobiografia intitulada *Ligeiramente fora de foco*, o que presenciara em 1939:

Anos antes, em janeiro de 1939, quando os fascistas tomaram Barcelona, as centenas de quilômetros de estrada dessa cidade até a fronteira da França ficaram tomadas de gente fugindo das legiões importadas de Franco. Intelectuais e trabalhadores, camponeses e lojistas, mães, esposas e crianças marchavam, dirigindo os poucos veículos que restavam do desorganizado Exército Republicano. Levavam suas trouxas e caminhavam com bolhas nos pés na direção da liberdade da França democrática.

Os jornalistas contaram as histórias deles e eu fiz suas fotografias. Mas o mundo não estava muito interessado, e poucos anos depois havia muitas outras pessoas em muitas outras estradas, correndo e caindo diante das mesmas tropas e das mesmíssimas suásticas.³

As palavras de Capa dão a dimensão do que significou a vitória fascista na Espanha: prelúdio de uma tragédia que atingiria não só a Europa. Enquanto realizava as imagens do êxodo dos republicanos, sua posição não era a de um observador distante ou um mero caçador de imagens, mas a de alguém que esteve próximo o suficiente para compartilhar a dor da perda. Centelles, por sua vez, não pôde fotografar a derrocada de Barcelona e o rio humano que fugia da cidade. Ao ver-se tão diretamente implicado nos acontecimentos, o fotógrafo não encontra a isenção de sentimentos que lhe permitiria realizar um trabalho profissional: “Que panorama o da estrada! Tenho um nó na garganta. Meu espírito de jornalista desapareceu e não me sinto capaz de descer do caminhão ou

¹ “A mi hijo Sergi y a los que puedan venir posteriormente”. FERRÉ. Prólogo, p. 7.

² Endre Friedmann, verdadeiro nome de Capa, nasceu em Budapeste, em 22 de outubro de 1913, e faleceu na Indochina, em 1954, vítima de uma mina terrestre.

³ CAPA. *Ligeiramente fora de foco*, p. 240.

de fazer fotos de cima”.⁴ Para registrar suas memórias daqueles acontecimentos recorre, então, ao relato escrito em catalão, dirigido ao filho que deixara ainda bebê com o restante da família em Barcelona. Durante os meses passados no campo de concentração, vítima, portanto, da estranha “liberdade da França democrática”, Centelles voltará a fotografar, conjugando suas imagens com as reflexões e descrições registradas em seu diário. Robert Capa, por sua vez, também irá fotografar os campos franceses, porém do outro lado do alambrado.

Nos anos seguintes, as trajetórias dos dois fotógrafos refletirão as circunstâncias extremas vividas na Europa. Em 1940, Agustí Centelles entra para a Resistência Francesa, montando um laboratório clandestino que preparava documentação falsa para os que buscavam escapar do controle nazista na França ocupada. Em 1944, diante da iminência de ser preso pela Gestapo e deportado para o campo de concentração de Mauthausen, Centelles regressa à Espanha clandestinamente. Ao chegar à Catalunha, trabalha como padeiro e, mais tarde, como fotógrafo publicitário e industrial, função que irá desempenhar até sua morte, em 1985. Na Espanha de Franco, Agustí Centelles não poderá retomar seu trabalho de fotojornalista. Antes de sua partida da França, deixa seu arquivo de fotografias da Guerra Civil com uns amigos, na cidade de Carcasona, voltando para resgatá-lo somente trinta e seis anos depois, quando a Espanha, após a morte de Franco, iniciava seu processo de redemocratização.

Capa, seguindo sua trajetória de fotojornalista, registra momentos cruciais da II Guerra Mundial, como o desembarque das tropas norte-americanas na Normandia, no verão de 1944, além de cenas do cotidiano dos soldados e das populações que viviam os horrores da guerra. Em *Ligeiramente fora de foco*, acompanhamos a narrativa de vários episódios vividos por ele, assim como suas impressões sobre o cenário de destruição do qual fora testemunha. Em 1947, ano em que teve início a Guerra Fria, Capa recebe o convite de John Steinbeck, autor de *As vinhas da ira* (1939), para ir a União Soviética e, juntos, observarem aquilo que ninguém contava: o cotidiano do povo russo. Essa experiência, que os leva ao outro lado da chamada “Cortina de Ferro”, um dos territórios mais devastados pela guerra, dá origem a *Um diário russo*. O livro, composto por textos de Steinbeck e fotos de Robert Capa, é uma mescla de crônica literário-fotográfica sobre o modo de vida dos russos, relato de viagem e testemunho de paisagens devastadas pela guerra.

Neste trabalho, pretende-se analisar a relação que as palavras e as imagens fotográficas estabelecem no diário de Agustí Centelles, em *Um diário russo*, de John Steinbeck e Robert Capa, assim como em *Ligeiramente fora de foco*, de Capa. Todas essas obras estão perpassadas por aquilo que Márcio Seligmann-Silva denominou de “hiperimagens”, caracterizadas por estarem ligadas a fatos que possuem uma forte carga emocional: “Estamos falando de *imagens gorgôneas*, petrificantes, como se nelas o real tivesse se petrificado e elas possuíssem a capacidade de nos contaminar com essa

⁴ “¡Menudo panorama por la carretera! Se me hace un nudo en la garganta. Mi espíritu de periodista ha desaparecido y no me siento capaz de bajar del camión o de hacer fotos desde arriba”. CENTELLES. *Diario de un fotógrafo*. Bram, 1939, p. 41. Todas as traduções são de minha autoria.

disposição ao estarecimento”.⁵ Encontramos nas três obras mencionadas um desejo ou necessidade de testemunhar, seja o cotidiano aviltante do campo de concentração, no caso de Centelles, sejam as cenas de guerra e destruição presentes em *Ligeiramente fora de foco*, de Robert Capa. Já em *Um diário russo*, embora Steinbeck e Capa descrevam e mostrem a paisagem modificada pela guerra, apresentam também o cotidiano dos russos no final da década de 1940, chamando a atenção para a reconstrução da vida cotidiana, de seus pequenos afazeres, suas festas e costumes. Percebe-se em todos esses relatos e imagens um impulso retórico, clara manifestação da consciência do discurso que se está elaborando. Nesse sentido, palavras e imagens criam um vínculo indissociável, alimentando-se mutuamente. Em sua necessidade de apresentar o real ou enfrentar os limites da representação, Capa, Centelles e Steinbeck recorrem tanto à fotografia quanto à escrita, compreendendo-os como registros não isentos de subjetividade, nos quais ética e estética se conjugam.

O REAL ENTRE IMAGENS E PALAVRAS

Em seu livro *Sobre fotografia*, Susan Sontag comenta que “a realidade sempre foi interpretada por meio das informações fornecidas pela imagem”,⁶ apesar das tentativas dos filósofos em dirimir sua influência sobre nós. Quando, no século XIX, acreditava-se que se alcançariam, por meio do pensamento científico e humanista, formas de apreender o real sem o uso de imagens, a elas passa-se a dedicar um novo culto. Sontag cita o lamento de Feuerbach, no prefácio à segunda edição (1843) de *A essência do cristianismo*, quando o filósofo alemão observa que a sua época “prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser”.⁷ As palavras de Feuerbach são entendidas por Sontag como um pressentimento do impacto da fotografia na sociedade moderna, ao produzir um tipo de imagem que desfrutaria de uma quase ilimitada autoridade entre nós. O poder da fotografia, para Sontag, residiria no fato de que se trata de uma imagem usurpadora da realidade, sendo não apenas uma interpretação do real, mas um vestígio, algo que nos permite um acesso instantâneo ao real.

A noção de vestígio torna particularmente complexa a relação da fotografia com o real, uma vez que, além de mostrar determinado fato, a imagem técnica seria a prova de sua existência: “Toda fotografia é um certificado de presença. Esse certificado é o gene novo que sua invenção introduziu na família das imagens”,⁸ afirma Roland Barthes. Ainda assim, tanto Barthes quanto Philippe Dubois coincidem em que é necessário liberar o signo fotográfico do fantasma de sua fusão com o real, já que a “teimosia do referente” em se fazer presente não anula a necessidade de separação e corte: “À ilusão de uma identificação com o Real, a fotografia opõe a necessidade de uma clivagem

⁵ SELIGMANN-SILVA. *Imagens do trauma e sobrevivência das imagens: sobre as hiperimagens*, p. 66.

⁶ SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 169.

⁷ FEUERBACH citado por SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 169.

⁸ BARTHES. *A câmara clara*, p. 129.

constitutiva, de uma distância que vem abalar a própria relação da imagem com seu objeto e conseqüentemente nossa própria relação com uma e com outra”.⁹ De um lado, temos a conexão do signo com seu referente; de outro, corte temporal e espacial entre o signo e o referente: “a imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante. Espacialmente, da mesma maneira, fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção da extensão”.¹⁰ Segundo Dubois, Walter Benjamin, ao desenvolver a noção de aura em seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica”, teria percebido esse aspecto central das discussões em torno da fotografia.¹¹

Para o estudo aqui proposto, essa reflexão acerca da relação da fotografia com o real ou da fotografia com a história se torna essencial. Por sua vez, o processo de conjugação da escrita com as imagens ressalta a dimensão subjetiva destas – ainda que sejam obras não ficcionais –, evidenciando seu caráter de “imagens-ato”. De acordo com a formulação de Philippe Dubois, não é possível pensar a imagem fotográfica fora do ato que lhe dá origem. Em outras palavras, a foto não é apenas produto de uma técnica, é também um verdadeiro “ato icônico”, uma imagem em trabalho, que não pode ser concebida fora de suas circunstâncias. O termo “imagem-ato” pressupõe, portanto, a produção propriamente dita da imagem, incluindo tanto a sua recepção quanto a sua contemplação.¹² Ao entender a fotografia como inseparável de sua enunciação, como “experiência de imagem” ontologicamente unida ao sujeito, o teórico francês aproxima a prática fotográfica à escritura e, ao mesmo tempo, critica o puro referencialismo, já que considera os gestos culturais e as escolhas individuais na constituição da imagem técnica.

Por outro lado, as três obras aqui mencionadas – *Ligeiramente fora de foco*, *Um diário russo* e *Diário de um fotógrafo* – inscrevem-se no âmbito dos gêneros memorialísticos, compreendidos pela autobiografia, o relato de viagem e o testemunho, que se distinguem por sempre possuir um “eu” que rememora uma experiência própria ou coletiva, seja ela mais ou menos íntima.¹³ Em seus estudos sobre a autobiografia, José María Pozuelo Yvancos observa que toda a discussão sobre esse gênero fronteiro, situado entre o literário (ficcional) e o não literário, pressupõe um campo de batalha onde se enfrentam diferentes questões: a luta entre ficção e verdade, os problemas de referencialidade, a questão do sujeito e a narratividade como configuração de mundo, dentre outros.¹⁴ Nesse sentido, percebemos não só uma coincidência teórica entre as questões suscitadas pela imagem fotográfica com as dos gêneros memorialísticos – sua relação com o real e a referencialidade – como uma possível potencialização desses temas a partir da aproximação dos textos à fotografia. As obras de Centelles, Capa e John Steinbeck deverão, portanto, ser analisadas desde um ponto de vista que aponte os mecanismos utilizados por

⁹ DUBOIS. *O ato fotográfico e outros ensaios*, p. 93.

¹⁰ DUBOIS. *O ato fotográfico e outros ensaios*, p. 161.

¹¹ DUBOIS. *O ato fotográfico e outros ensaios*, p. 94.

¹² DUBOIS. *O ato fotográfico e outros ensaios*, p. 15.

¹³ POZUELO YVANCOS. *De la autobiografía*, p. 9.

¹⁴ POZUELO YVANCOS. *De la autobiografía*, p. 19.

esses autores na configuração de uma linguagem literário-imagética que busca dar conta da experiência íntima diante de eventos coletivos e históricos, especialmente aqueles cujos efeitos traumáticos criaram marcas visíveis em vários aspectos da vida social.

Nos estudos em torno da literatura de testemunho, diversos autores já se referiram ao fato de que esse tipo de narrativa é caracterizada por uma lacuna entre evento e discurso. “O universal, o simbólico, não pode dar conta do ‘real’”, afirma Márcio Seligmann-Silva.¹⁵ Segundo o autor, a reflexão filosófica sobre a Shoah, levada a cabo na Alemanha, França ou nos Estados Unidos, considera o testemunho como uma tarefa impossível, fadada ao fracasso, evidenciando seu caráter não-representacional. Na América Hispânica, por outro lado, o conceito de *testimonio*, desenvolvido a partir dos anos 1960, reforça o caráter político do gênero testemunhal, próximo ao documentalismo. Enquanto o *testimonio* se apresenta como contradiscurso com respeito às historiografias oficiais, a teoria do testemunho “tematiza a enunciação como momento de manifestação dos que tiveram sua voz calada”.¹⁶ Neste último caso, a escrita é destituída de seu caráter instrumental e o testemunho passa a ser entendido como inscrição de uma vivência traumática. Nessa formulação está implícito o problema da *representabilidade* ou *irrepresentabilidade* de eventos traumáticos através da arte, profusamente discutido por críticos e teóricos que se dedicam à questão da memória. Tanto Jacques Rancière, em *O destino das imagens* (2003), quanto Georges Didi-Huberman, em *Imagens apesar de tudo* (2004), problematizam a questão das relações entre imagem e real, especialmente a que se refere à irrepresentabilidade do trauma. Em nossa análise dos relatos e fotografias de Agustí Centelles, Robert Capa e John Steinbeck consideraremos, portanto, as reflexões que acompanham as obras que se aproximam a fatos históricos limites. Além disso, seu estatuto de obras híbridas (escrita e fotográfica) e fronteiriças (autobiografia, relato de viagem e testemunho) nos leva a observar de maneira mais atenta sua inscrição temporal, sua condição de “imagens-ato” e, particularmente no caso de Centelles, sua escrita lacunar e o desafio ético implícito em suas palavras e imagens.

O DIÁRIO DE BRAM

Durante todo o percurso que realizou desde Barcelona, passando por Argelès-sur-Mer, até ser levado ao campo de refugiados de Bram, Agustí Centelles conservou suas câmeras e sua mala contendo milhares de negativos produzidos ao longo dos três anos da Guerra Civil Espanhola. Cientes da importância daquele arquivo, as autoridades franquistas, assim que entraram em Barcelona, buscaram em vão aquele material que se tornaria parte fundamental da memória iconográfica da revolução na Catalunha, da guerra civil e da República. Enquanto isso, em Bram, nos meses em que esteve internado, Centelles registrou com sua Leica e nas páginas de seu diário o cotidiano humilhante a que foram submetidos milhares de espanhóis nos campos franceses. Muito além de mera transcrição dos fatos, esses relatos e fotos são fruto de uma percepção arguta e de um olhar que conseguiu manter sua empatia com o outro mesmo em condições de extremo

¹⁵ SELIGMANN-SILVA. Introdução, p. 31.

¹⁶ SELIGMANN-SILVA. Introdução, p. 31.

sofrimento. Por outro lado, as palavras do diário singularizam as imagens, circunscrevendo-as a um espaço específico e a determinados personagens, impedindo que se produza o efeito que Xavier Antich atribui a muitas fotografias da Guerra Civil Espanhola: o da hipericonização. A densidade aurática de determinadas imagens as levaria à pretensão de resumir o conflito, de tomar a parte pelo todo, como aconteceu a muitas fotografias de Capa, especialmente a do miliciano morto, que passou a representar a todos aqueles que morreram em defesa da República. Segundo Antich, “essas imagens estariam a ponto de sepultar no esquecimento outras imagens, dentre as milhares de produzidas, que introduziam matizes de uma maior complexidade na realidade prismática do que sucedeu na Espanha entre 1936 e 1939”.¹⁷ Nesse sentido, o excesso de fotografias, que permitiu a construção do relato mítico da Guerra Civil Espanhola, teria contribuído para a construção de uma série de estereótipos e banalidades que impediriam uma compreensão mais profunda do papel desempenhado pela imagem fotográfica no conflito. Para Xavier Antich, a única solução seria começar a abordar tais fotografias como fotografias.

No que se refere às fotos do campo de Bram, é necessário vê-las particularmente à luz das palavras escritas pelo fotógrafo em seu diário. Centelles chega a esse campo no dia primeiro de março de 1939 e permanece até setembro. Vivendo sob condições totalmente adversas, o fotógrafo catalão decide retomar seu trabalho de fotojornalista e realiza 583 imagens que constituem, nas palavras do historiador Miquel Berga, “um testemunho excepcional sobre a vida dos refugiados espanhóis nos campos improvisados pelas autoridades francesas para acolher o êxodo republicano”.¹⁸ A excepcionalidade deve-se não só à qualidade das imagens, mas também ao fato de terem sido realizadas de dentro do campo. Se a emoção não permitira a Centelles fotografar a perda de Barcelona e o êxodo republicano, a sua situação de vítima não lhe impedirá de lançar um olhar penetrante sobre a vida comunitária no campo. Ao comentar essas imagens, Georges Didi-Huberman afirma que é assim que o homem humilhado olha o homem humilhado. O abandono é o mesmo, observa o filósofo, mas Centelles é capaz de retomar seu trabalho. E embora “esse trabalho não mude em nada as condições de vida no campo – as privações, os medos, a sensação de impotência – muda totalmente a perspectiva ética, cuja possibilidade essas condições tendem a destruir”.¹⁹

Para perceber tal implicação ética é necessário ver as imagens e ler o diário de Centelles. Desde a sua chegada ao campo, alguns temas são referidos continuamente: os piolhos, a diarreia, a comida, a chuva e as latrinas. Ao lado desses temas, figuram

¹⁷ “tales imágenes estarían a punto de sepultar en el olvido otras imágenes, de entre las miles de producidas, que introducían matices de una mayor complejidad en la realidad primática de lo que sucedió en España entre 1936 y 1939”. ANTICH. Fármacos icónicos. Memoria y retórica en la fotografía de la Guerra Civil Española, p. 193.

¹⁸ “[...] constituye un testimonio excepcional sobre la vida de los refugiados españoles en los campos improvisados por las autoridades francesas para acoger el éxodo republicano”. BERGA. Tiempo atrapado y tiempo recuperado, p. 104.

¹⁹ “[...] and this work, even if it changes nothing in the conditions of his life in the camp – the privations, the fears, the sense of impotence – changes entirely the ethical perspective whose very possibility those conditions tend precisely to destroy”. DIDI-HUBERMAN. When a humiliated man looks at the humiliated, p. 51.

frequentemente comentários a respeito da situação política na Espanha ou no resto da Europa, como se toda e qualquer hierarquia entre esses assuntos tivesse sido apagada. No dia 8 de março de 1939, Centelles anota em seu diário: “Esta noite choveu muito. A imprensa traz más notícias para os refugiados. Há uma forte repressão contra os comunistas. Todos os chefes fogem da Espanha. [...] As diarreias, que pareciam ter ido embora, voltaram a fazer estragos em meu corpo”.²⁰ No dia 9, tece novos comentários sobre as más notícias que chegam da Espanha e, logo em seguida, escreve: “Continuo visitando a latrina, mas sem tanta insistência como antes. Agora há outro sistema para fazer as necessidades. É mais espetacular que o anterior.”²¹ A partir daí, faz uma longa descrição do novo sistema sanitário do campo e como isso era explorado economicamente. No dia 18, novamente a política internacional divide espaço em seu diário com os aspectos mais íntimos da vida comunitária: “Hoje a imprensa está fervendo. Há inquietude na Europa pela anexação da Checoslováquia pela Alemanha. Há dois dias que estou um pouco melhor da barriga. Esta noite choveu muito. Faz um frio intensíssimo”.²²

Uma das fotografias mais emblemáticas do campo de Bram é justamente a dos retretes sendo utilizados por um grupo de internos. Essa imagem dá a dimensão da absoluta humilhação a que eram submetidos os refugiados espanhóis, obrigados a defecar juntos. É notório, porém, o cuidado do fotógrafo ao retratar a cena. A foto é tomada desde um ângulo que impede a visualização dos rostos, preservando-se, assim, sua identidade. A situação degradante não é capaz de anular no fotógrafo seu profundo sentido ético no instante da captura da imagem. Essa fotografia está totalmente interligada às palavras que Centelles anotou em seu diário no dia em que chegou a Bram:

A diarreia continua desafortadamente. Tenho necessidade de ir ao retrete. Este me deixa aturdido. Um cercado ao ar livre fechado em suas quatro paredes por madeiras até uma altura de um metro e meio aproximadamente. Dentro, uma vala de uns 15 metros de comprimento por uns 50 centímetros de profundidade. Umhas madeiras que atravessam a vala servem para colocar os pés e fazer as necessidades dentro das mesmas. Não há lugar para o pudor: temos de fazer as funções mais necessárias e repugnantes à vista de todos os frequentadores do lugar. O tratamento francês deixa muito a desejar. Que conceito eles têm de quem teve de cruzar a fronteira?²³

²⁰ “Esta noche ha llovido mucho. La prensa trae malas noticias para los refugiados. Hay una fuerte represión contra los comunistas. Todos los jefes huyen de España. [...] Las diarreas, que parecían ir por buen camino, han vuelto a hacer estragos en mi cuerpo”. CENTELLES. *Diario de un fotógrafo. Bram, 1939*, p. 67.

²¹ “Sigo visitando el retrete, pero sin tanta insistencia como antes. Ahora hay otro sistema para hacer las necesidades. Es más espectacular que el anterior”. CENTELLES. *Diario de un fotógrafo. Bram, 1939*, p. 67.

²² “Hoy la prensa está que arde. Hay inquietude en Europa por la anexación a Alemania de Checoslovaquia. Hace dos días que estoy mejor del vientre. Esta noche ha llovido mucho. Hace un frío intensísimo”. CENTELLES. *Diario de un fotógrafo. Bram, 1939*, p. 67.

²³ “La diarreia sigue desafortadamente. Tengo necesidad de ir al retrete. Éste me deja aturdido. Un cercado al aire libre cerrado en sus cuatro paredes por maderas hasta una altura de un metro cincuenta aproximadamente. Dentro, una zanja de unos 15 metros de largo por unos 50 cm de hondo. Unas maderas que atraviesan la zanja sirven para colocar los pies y hacer las necesidades dentro de la misma. No hay lugar para el pudor: hay que hacer las funciones más necesarias y repugnantes a la vista de todos los concurrentes del lugar. El trato francés deja mucho que desear. ¿Qué concepto tienen de quienes hemos tenido que cruzar la frontera a la fuerza?”. CENTELLES. *Diario de un fotógrafo. Bram, 1939*, p. 64.

Além de descrever, nas páginas do seu diário, as cenas de humilhação e as condições degradantes do campo e de expor o cotidiano dos refugiados nas centenas de fotos que realizou, Centelles também esteve atento aos efeitos que essas circunstâncias criavam em si mesmo e em seus companheiros. À pressão constante do frio, das ofensas, da fome e das doenças, somavam-se a preocupação pelos familiares e amigos que haviam ficado na Espanha, o sentimento de perda, de inadequação, além do temor da nova guerra que se aproximava. Como foi comentado anteriormente, as questões mais corriqueiras e pessoais andavam lado a lado com os grandes temas históricos. No quinto mês do exílio, Centelles anota em seu diário reflexões sobre os distúrbios psicológicos que percebe em seus companheiros: “Cada dia que passa nesse cárcere (não se pode denominar com o nome que lhe dão de campo de refugiados) o desespero aumenta. Acontecem verdadeiros casos”.²⁴ Afirma que 70% dos homens que chegavam normais à França passavam a ter problemas mentais. Observa que os casos de transtorno se manifestavam de diversas formas: havia os que se afastavam dos outros, ficando sempre solitários, falando sozinhos e gesticulando; os que passeavam sem parar; os que não saíam do barracão e passavam o dia dormindo e, por último, aqueles que nunca perdiam o bom humor e que cada dia inventavam uma nova “estupidez”.

Estes casos de transtorno mental se manifestam sob as formas mais diversas. Vê-se o homem que se afasta de todos, solitário sempre, enlouquecido com suas preocupações, falando sozinho, gesticulando. Se alguém se aproxima ou fica a seu lado, vai para outra parte onde possa estar só. [...] Em menor proporção, mas possivelmente com mais sérias repercussões no futuro, estão também os que à primeira vista nunca perderam o bom humor, não como algo esporádico, que seria normal, mas que sempre andam cavilando para poder levar a cabo alguma estupidez nova a cada dia: fantasiar-se, nomear prefeitos do barracão, do departamento, descobrir lápides que dão nomes às ruas que formam a distribuição dos barracões, celebrar festas...²⁵

Estas palavras de Agustí Centelles encontram uma impressionante correspondência com duas fotografias realizadas em Bram: a primeira delas, o retrato de um refugiado, tomado de perfil, em que se vê o homem encolhido, de olhar cabisbaixo e ausente, vestido com um casaco que parece de um número bem maior do que o seu, um gorro de feltro com alguns desenhos e uma ponta de cigarro na boca. Frio, desamparo e melancolia em uma só imagem. Como fundo, a cerca de arame farpado. Nota-se claramente que para realizar essa foto, Centelles teve de se aproximar muito do seu retratado, quase tocá-lo,

²⁴ “Cada día que pasa en esta cárcel (no se puede denominar con el nombre que le dan de campo de refugiados) la desesperación aumenta. Se dan verdaderos casos”. CENTELLES. *Diario de un fotógrafo. Bram, 1939*, p. 101.

²⁵ “Estos casos de trastorno mental se manifiestan bajo las formas más diversas. Se ve al hombre que se aparta de todos, solitario siempre, enloquecido con sus quebraderos de cabeza, hablando solo, gesticulando. Si alguien se acerca o se sitúa a su lado, se traslada a otra parte donde pueda estar solo. [...] En menor proporción, pero posiblemente con más serias repercusiones en el futuro, están también los que a primera vista nunca perdieron el buen humor, no como algo esporádico, que sería normal, sino que siempre andan cavilando para poder llevar a cabo alguna estupidez nueva cada día: disfrazarse, nombrar alcaldes de barracón, de departamento, descubrir lápidas que dan nombre a las calles que forman la distribución de los barracones, celebrar fiestas...”. CENTELLES. *Diario de un fotógrafo. Bram, 1939*, p. 102.

o que parece não ter despertado naquele homem nenhuma reação. A outra imagem é a de um grupo de pessoas diante de um dos barracões. Todos olham na direção da câmera. Dois deles estão fantasiados de forma grosseira, sendo que um veste um saiote de esteira de palha, uma espécie de quepe de gendarme e, no lugar da camisa, vê-se o desenho mal feito das costelas e do peito; o outro veste um colete também de esteira e, sobre a cabeça, um chapéu coco de palhaço aposentado. O que mais chama a atenção nessa imagem é a ausência do riso. Descontextualizada, seria uma fotografia absolutamente incompreensível. As palavras de Centelles ressoam nas duas fotos e vice-versa.

No dia 14 de abril de 1939, aniversário da República espanhola, escreve o fotógrafo em seu diário que correu a notícia de que à uma da tarde, quando o trompete anunciase o retorno ao trabalho, seria feito um minuto de silêncio. Como era de se esperar, as celebrações de atos e manifestações estavam proibidas tanto nos barracões como fora deles. Centelles registra aquele acontecimento singular: “Foi muito emocionante. Todo mundo se manteve em silêncio durante um minuto junto aos alambrados: 17.000 homens permaneceram mudos. Os gendarmes, surpresos, perfilaram-se militarmente e saudaram com a mão no quepe”.²⁶ Não há fotos desse momento, por razões evidentes. Comenta Didi-Huberman que quando o homem humilhado olha para o humilhado, não é só humilhação o que vê. Produz-se uma reviravolta dialética: o trabalho contra a humilhação é posto em movimento e ele busca as condições visuais para manifestar-se. Isso requer, afirma o filósofo, um tipo fundamental de energia política que Centelles em seu diário chamou de “espírito de rebelião permanente”.²⁷ Certamente esse é o espírito que percorre toda a imensa obra do fotógrafo catalão e é essa a lição que ele legou a seu filho Sergi no diário de Bram.

PAISAGENS ANTES E DEPOIS DA BATALHA: *LIGEIRAMENTE FORA DE FOCO* E *UM DIÁRIO RUSSO*

As ler as primeiras páginas da autobiografia de Robert Capa, *Ligeiramente fora de foco*, temos a impressão de que estamos diante das peripécias de um fotógrafo aventureiro, bem sucedido com as mulheres e que faz jus a sua fama de exímio contador de histórias e de *bon vivant*. À medida que a leitura avança, porém, nos surpreendemos com a sinceridade e sensibilidade de um fotógrafo compulsivo, absolutamente consciente dos momentos históricos que testemunha e da linguagem visual que constrói. Desde as fotografias realizadas durante a Guerra Civil Espanhola, Capa consolida um estilo próprio de perceber e aproximar-se a seu objeto. Suas imagens “ligeiramente fora de foco”, especialmente as dos campos de batalha, denotam o corpo a corpo com os combatentes e um ponto de vista de quem está em meio ao fogo cruzado. Andrés Hispano observa que o impulso pela indefinição, que vence uma suposta inércia pela perfeição formal, outorga até hoje um estranho prestígio à imagem imprecisa. Seja no âmbito artístico ou

²⁶ “Ha sido muy emocionante. Todo el mundo se ha mantenido en silencio durante un minuto asomado a las alambradas: 17.000 hombres han permanecido mudos. Los gendarmes, sorprendidos, se han cuadrado militarmente y han saludado con la mano en la gorra”. CENTELLES. *Diario de un fotógrafo. Bram, 1939*, p. 81.

²⁷ DIDI-HUBERMAN. When a humiliated man looks at the humiliated, p. 56.

no documentário, a aparente falta de perfeição técnica produz um tipo de informação sutil e profunda: a “autenticidade” de uma captura não “intoxicada” pelo artifício.²⁸ Este seria o paradigma ideal das imagens de guerra.

A autobiografia de Robert Capa abarca suas experiências como fotógrafo de guerra no período compreendido entre o verão de 1942 e o fim da guerra na Europa, em abril de 1945. Faz parte desse conjunto de relatos e imagens o desembarque das tropas norte-americanas na Normandia, em 6 de junho de 1944. Recebidos por uma saravada de balas de metralhadora pelo exército alemão, os soldados americanos – e Capa entre eles – tiveram de se arrastar numa estreita faixa de areia entre o mar e o arame farpado. É dali que Robert Capa tira sua câmera e começa a fotografar: “Vista de cima, a ‘Easy Red’ devia parecer uma lata de sardinhas aberta. Fotografando do ângulo da sardinha, o primeiro plano de minhas fotos ficava cheio de botas e caras verdes. Acima das botas e dos rostos, minhas fotos estavam cheias de fumaça de disparos”.²⁹ As imagens dessa cena, incluídas na autobiografia, dão a exata dimensão do lugar ocupado pelo fotógrafo no instante de capturá-las e justifica plenamente o título da obra.

São, no entanto, as imagens da população civil que apresentam a dimensão mais desumana da guerra e definem a postura ética do fotógrafo. Antes do desembarque na Normandia, tropas do exército norte-americano já haviam passado pela Argélia, Tunísia e, finalmente, chegado à Sicília, onde, segundo Capa, são aclamados pela população local. No início de agosto de 1943, entram no povoado de Troina, onde se deparam com um verdadeiro cenário de destruição: “A adorável aldeiazinha de montanha estava em ruínas. Os alemães que a defendiam tinham se retirado durante a noite e deixado para trás civis italianos mortos e feridos. Ficamos deitados na pracinha em frente à igreja, mortos de cansaço e absolutamente revoltados”.³⁰ Na sequência de fotos de Troina, destaca-se a imagem de uma família, cujo primeiro plano é ocupado pelo pai que leva no colo a filha com uma perna quebrada. A mãe aparece parcialmente atrás de uma porta. Chama a atenção o vestido rasgado e o cabelo desgrenhado da criança, o semblante envelhecido da mulher, o olhar direto do homem. A foto responde plenamente à iconografia por excelência da vítima, ao colocar a criança ferida no centro da imagem. Na página seguinte, temos a representação do cenário de destruição causado pela guerra: dois soldados americanos vistos de costas entrando na cidade deserta e parcialmente em ruína. Um homem caminha de braços levantados em direção aos soldados. Nota-se que o ponto de vista do fotógrafo é o mesmo dos soldados e que quase caminham lado a lado. As duas fotos são representações por excelência da vulnerabilidade e abandono da população civil diante de forças infinitamente superiores. Mas é em Nápoles que Capa se depara com uma cena que o leva a mesclar-se com as vítimas, como ele próprio descreve:

²⁸ HISPANO. Guerra a la vista, p. 56.

²⁹ CAPA. *Ligeiramente fora de foco*, p. 193.

³⁰ CAPA. *Ligeiramente fora de foco*, p. 115.

A rua estreita que levava ao hotel tinha sido tomada por uma fila de pessoas silenciosas na frente de uma escola. Não era uma fila para conseguir comida, porque as pessoas que saíam do prédio traziam só seus chapéus nas mãos. Eu me pus no fim da fila. Quando entrei na escola fui saudado pelo cheiro doce e enjoativo de flores e de mortos. Na sala estavam vinte caixões rústicos, não bastante bem cobertos de flores e pequenos demais para esconder os pezinhos sujos de crianças, crianças com idade suficiente para combater os alemães e serem mortas, mas um pouco velhas demais para caber nos caixões de crianças.

Essas crianças de Nápoles tinham roubado rifles e balas e combatido os alemães durante catorze dias, enquanto estávamos retidos no Passo Chiunzi. Os pés dessas crianças eram o meu verdadeiro comitê de recepção à Europa, para mim, que tinha nascido ali. Muito mais real do que as multidões que encontrei pela estrada gritando histericamente as boas-vindas, muitos dos quais os mesmos que [sic] tinham gritando *Duce!* no ano anterior.

Tirei o chapéu e peguei minha câmera. Apontei a lente para o rosto das mulheres prostradas, que carregavam pequenas fotos de seus filhos mortos, até os caixões serem finalmente levados embora. Aquelas tinham sido as minhas fotos de vitória mais verdadeiras, as que tirei naquele simples funeral numa escola.³¹

As duas fotos do funeral na escola em Nápoles são verdadeiras hiperimagens, no sentido que Márcio Seligmann atribui a esse tipo de imagem: marcas do *real*, manifestações do que se considera insimbolizável e inimaginável. “Elas são hipervisíveis no sentido de serem ao mesmo tempo visíveis e guardarem algo que vai além do registro visual”.³² A circunstância de sua produção, cercada de profunda carga emocional, comove o fotógrafo. Este se aproxima do seu tema, deixa-se afetar, e traduz a intensidade da dor que presencia através da disposição dos elementos na foto e da empatia que consegue estabelecer com os participantes da cena. Por outro lado, o texto autobiográfico nos dá a dimensão da interrelação entre a tragédia coletiva e as circunstâncias íntimas do fotógrafo. Tanto as fotos quanto o texto de Capa são um verdadeiro clamor contra a guerra.

Em 1947, dois anos após o término da guerra, Robert Capa e John Steinbeck decidem visitar a União Soviética, com o intuito de conhecer a vida cotidiana dos russos. “A ideia – explica Steinbeck – era fazer um relato isento, registrando o que víamos e ouvíamos, sem nenhum comentário editorial, sem extrair conclusões daquilo sobre o qual não tínhamos conhecimento suficiente”.³³ A viagem de 40 dias teve como produto o relato cativante de Steinbeck conjugado às belíssimas fotos de Capa. Mas o que mais nos interessa dessa obra são as referências – verbais e icônicas – feitas pelos dois artistas sobre as paisagens devastadas pela guerra. Do avião, a caminho da Ucrânia, avistam os zigue-zagues das trincheiras e as crateras abertas pelas bombas, além de casas destelhadas e prédios incendiados. Ao chegar a Kiev, deparam-se com uma cidade devastada:

Kiev deve ter sido em algum momento uma bela cidade. Bem mais antiga do que Moscou, ela é, na verdade, a mãe das cidades russas. [...] Hoje, porém, está quase toda arruinada. Aqui os alemães mostraram do que eram capazes. Todos os edifícios públicos, bibliotecas, teatros e até o circo permanente foram destruídos, não com projéteis nem por causa dos

³¹ CAPA. *Ligeiramente fora de foco*, p. 147-149.

³² SELIGMANN-SILVA. *Imagens do trauma e sobrevivência das imagens: sobre as hiperimagens*, p. 66.

³³ STEINBECK; CAPA. *Um diário russo*, p. 17.

combates, mas com fogo e dinamite. A universidade foi consumida por um incêndio e desabou, as escolas estão em ruínas.³⁴

Em uma das fotografias de Capa que segue o texto de Steinbeck, vemos um pequeno grupo de mulheres e crianças, relativamente bem vestidas, algumas sentadas na calçada e outras em pé no meio da rua. Estão de costas, somente uma menina se volta para olhar o fotógrafo. Capa não se aproxima, tem dificuldade para fotografar os russos. Diante dessa cena, vemos uma fileira de edifícios totalmente em ruínas. É como se, apesar da paisagem de destruição, a vida cotidiana seguisse seu ritmo. No entanto, o impacto da guerra está por todas as partes, modificando a aparência do ambiente urbano. Outro cenário de destruição é Stalingrado. Steinbeck descreve a cidade à beira do rio Volga, que fora atacada diversas vezes. Uma das fotos mais impressionantes é a de uma praça com uma grande estátua branca, que representa crianças brincando de roda. Ao fundo, dois edifícios em ruínas. O primeiro plano da foto, em que predominam os tons claros, contrasta com o fundo escuro dos edifícios destruídos e do céu cinzento. Outras fotos de Stalingrado representam a vida cotidiana em meio à destruição. Em uma delas, uma mulher estende roupa em meio a ruínas; em outra, uma mãe e seu filho pequeno passeiam numa praça destruída. Sobre esta última cena, escreve Steinbeck:

À tarde, atravessamos a praça e fomos até um pequeno parque à margem do rio, onde, ao pé de um grande obelisco de pedra, havia um jardim com flores vermelhas. Sob as flores estavam enterrados muitos dos defensores de Stalingrado. Havia pouca gente no parque, como uma mulher sentada num banco, e um menino de cinco ou seis anos encostado numa cerca, olhando para as flores. Ficou ali por tanto tempo que pedimos a Tchmarski que conversasse com ele.

– O que você está fazendo? – perguntou-lhe Tchmarski, em russo.

Sem nenhum sentimentalismo e com voz normal, o menino disse:

– Estou visitando meu pai. Venho aqui todas as noites para vê-lo.³⁵

Sob o olhar atento do escritor e do fotógrafo, a cidade revela suas pequenas e grandes histórias de perdas originadas com a guerra. Diz Susan Sontag que mostrar as imagens da violência é uma forma de ampliar a consciência sobre o sofrimento causado pela crueldade humana. Em sua opinião, alguém que ainda se surpreenda diante da existência de fatos degradantes, ainda não alcançou a maturidade em termos morais e psicológicos. “Existe agora um vasto repertório de imagens que torna mais difícil a manutenção dessa deficiência mental”.³⁶ Capa, Centelles e Steinbeck ampliaram significativamente o arquivo dessas imagens e palavras reflexivas que não nos permitem esquecer: “Recordar é um ato ético, tem um valor ético em si mesmo e por si mesmo. A memória é, de forma dolorosa, a única relação que podemos ter com os mortos”.³⁷ Talvez

³⁴ STEINBECK; CAPA. *Um diário russo*, p. 81.

³⁵ STEINBECK; CAPA. *Um diário russo*, p. 175.

³⁶ SONTAG. *Diante da dor dos outros*, p. 95.

³⁷ SONTAG. *Diante da dor dos outros*, p. 96.

as duas últimas fotografias que compõem o conjunto de imagens apresentadas por Robert Capa em *Ligeiramente fora de foco* possam nos dar a dimensão dessas palavras de Sontag. A primeira delas é a de um soldado americano durante a libertação de Leipzig, em 18 de abril de 1945. Um jovem cabo monta sua metralhadora numa sacada, aperta o gatilho e começa a atirar. Capa o olha da porta: “O último homem atirando com a última arma não era muito diferente do primeiro”.³⁸ Ninguém iria querer publicar essa foto. Ainda assim, o fotógrafo aproxima-se do rapaz com a câmera focalizada em seu rosto: “Apertei o obturador, minha primeira foto em semanas – e a última do rapaz vivo. [...] Fiz a foto do último homem a morrer. No último dia, alguns dos melhores morrem. Mas os que vivem esquecem depressa”.³⁹ A última foto, portanto, não é a do rapaz vivo, mas sim a do soldado morto na sacada.



ABSTRACT

This paper is meant to analyze how words and photographs are related in three works belonging to the memoir genre: catalan Agustí Centelles's *Diario de un fotógrafo. Bram, 1939*, Robert Capa's *Ligeiramente fora de foco*, and Capa and John Steinbeck's *Um diário russo*. The three works share the circumstance that their authors, with the exception of Steinbeck, participated as war photographers in crucial historical events of the twentieth century: the Spanish Civil War and World War II. The analysis provides reflections on the special connections of photographs and memoirs with the reality and singles out as well the mechanisms used by the authors in their quest for a pictorial-literary language apt to convey intimate experiences in the whirl of collective and historical events.

KEYWORDS

Memoirs, photographs, Centelles, Capa, Steinbeck

³⁸ CAPA. *Ligeiramente fora de foco*, p. 282.

³⁹ CAPA. *Ligeiramente fora de foco*, p. 282.

REFERÊNCIAS

- ANTICH, Xavier. Fármacos icónicos. Memoria y retórica en la fotografía de la guerra civil española. In: CORNELSEN, Elcio; VIEIRA, Elisa; SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Imagem e memória*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2012. p. 191-228.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGA, Miquel. Tiempo atrapado y tempo recuperado. In: MONEGAL, Antonio. *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Barcelona: Paidós, 2007. p. 87-112.
- BROTHERS, Caroline. *War and photography*. London; New York: Routledge, 2005.
- CAPA, Robert. *Ligeiramente fora de foco*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- CENTELLES, Agustí. *Diario de un fotógrafo. Bram, 1939*. Barcelona: Península, 2010.
- DIDI-HUBERMAN. *Imagens apesar de tudo*. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.
- DIDI-HUBERMAN. When a humiliated man looks at the humiliated. In: CENTELLES, Agustí. *The concentration camp at Bram, 1939*. Barcelona/New York: Actar, 2009.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2001.
- HISPANO, Andrés. Guerra a la vista. In: MONEGAL, Antonio. *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Barcelona: Paidós, 2007. p. 55-68.
- POZUELO YVANCOS, José María. *De la autobiografía*. Barcelona: Crítica, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, Memória, Literatura: O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Imagens do trauma e sobrevivência das imagens: sobre as hiperimagens. In: CORNELSEN, Elcio; VIEIRA, Elisa Amorim; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Imagem e memória*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012. p. 63-82.
- STEINBECK, John; CAPA, Robert. *Um diário russo*. Tradução de Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Recebido em 2 de julho de 2014

Aprovado em 22 de outubro de 2014