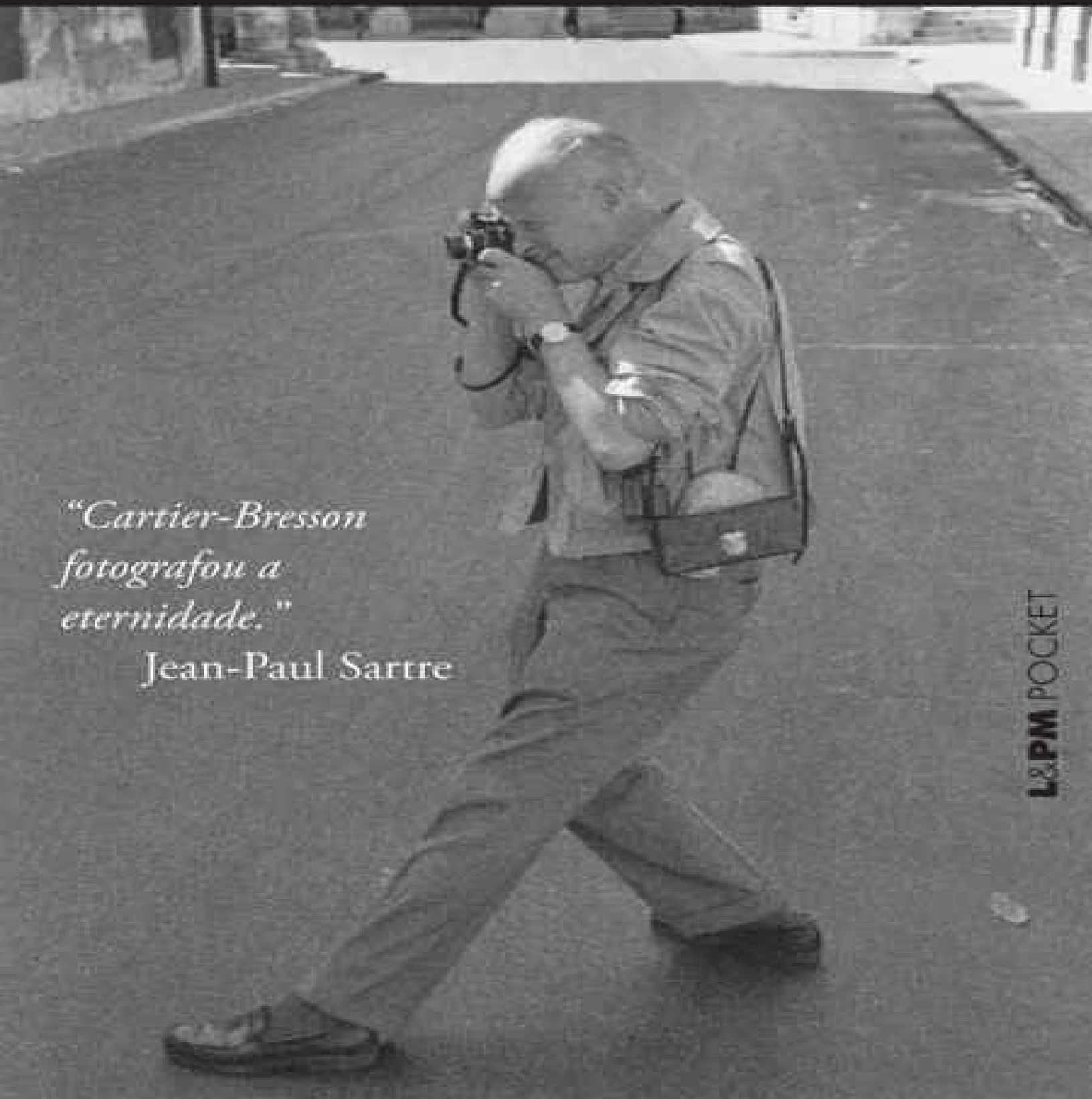
Pierre Assouline

Cartier-Bresson

O olhar do século



"Cartier-Bresson fotografou a eternidade."

Jean-Paul Sartre

L&PM POCKET

DADOS DE COPYRIGHT

Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe ***Le Livros*** e seus diversos parceiros, com o objetivo de oferecer conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

Sobre nós:

O ***Le Livros*** e seus parceiros disponibilizam conteúdo de dominio publico e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: ***LeLivros.site*** ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados neste link.

"Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não mais lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade poderá enfim evoluir a um novo nível."

Pierre Assouline

Henri Cartier-Bresson

O olhar do século

Tradução de Julia da Rosa Simões

www.lpm.com.br

L&PM POCKET

A Stephan Assouline,
meu pequeno grande irmão.

Bem-vindo a Miles!

... Mais c'est de l'homme qu'il s'agit! Et de l'homme lui-même quand donc sera-t-il question? Quelqu'un au monde élèvera-t-il la voix?

Car c'est de l'homme qu'il s'agit, dans sa présence humaine; et d'un agrandissement de l'œil aux plus hautes mers intérieures.

Se hâter! se hâter! témoignage pour l'homme!

SAINT-JOHN PERSE
Vents, *1946*

Tradução livre:

... Mas é do homem que se trata! E o homem em si, quando será questão? Alguém no mundo elevará sua voz?

Pois é do homem que se trata, em sua presença humana; e de uma ampliação do olhar aos mais profundos mares interiores.

Vamos! vamos! testemunho do homem!

Quando o herói se torna um amigo

Na amizade como no amor, e em todas as coisas que ajudam a viver, nunca esquecemos uma primeira vez. Pelo menos não gostaríamos de esquecer.

A primeira vez que encontrei Henri Cartier-Bresson foi em 1994. Nesse dia, o jornalista, e não o escritor, bateu à porta de seu ateliê, perto da Place des Victoires, em Paris, onde regularmente se isolava para desenhar. Ele finalmente aceitara as exigências de uma entrevista, mas com uma condição: que ela não fosse uma. Conhecendo seu gosto por paradoxos, aceitei a proposta ante a perspectiva de uma conversa. Se ele tivesse apenas me convidado para tomar um chá, eu teria acorrido da mesma maneira, tanto minha admiração por ele era profunda, meu fascínio antigo e minha curiosidade sem limites.

Passamos mais de cinco horas conversando, trilhando o curso sinuoso de sua memória e seguindo apenas o coração em digressões surpreendentes. Nada foi menos histórico do que aquela viagem no tempo. Saí de lá exausto e invadido por um sentimento caótico diante da imagem da época desordenada que ele vivera dia após dia como presente imediato.

Havíamos convocado o século em todas as suas manifestações, nos homens que o haviam moldado e nos lugares que o simbolizavam. Mas menos os acontecimentos do que os instantes, como se a prova importasse menos do que o vestígio. Nada de datas, acima de tudo nada de datas! Apenas impressões e silhuetas evocadas com fraca intensidade e, quando eu menos esperava, relatos de inacreditável precisão.

O dia terminava. A luz da rua se insinuava cada vez mais fraca pelo ateliê, sem que no entanto ele se preocupasse em acender uma lâmpada. Isso não era importante. Enquanto ele preparava o chá, eu inspecionava o local. O mobiliário estava reduzido à mais absoluta simplicidade, uma biblioteca transbordando de livros de arte e catálogos de exposições com encadernações gastas de tão manuseadas. Nas paredes, em molduras de vidro um pouco deterioradas, desenhos de seu pai, guaches de seu tio e duas fotografias que não eram suas: uma tirada pelo húngaro Martin Munkacsi por volta de 1929, três meninos negros de costas, correndo à contraluz na direção das águas do lago Tanganica; a outra, pertencente ao Museu da Revolução no México, do mexicano Agustin Casasola, mostrando o falsário Fortino Samano, em 1913, diante do pelotão de fuzilamento dando as costas para um muro, com as mãos nos bolsos e um cigarro nos lábios, esboçando um sorriso de provocação e fazendo uma pose insolente para melhor enfrentar a morte. A primeira expressa a alegria de viver

no que ela tem de mais intenso e espontâneo; a segunda, a liberdade absoluta apreendida no momento fatídico em que ela ultrapassa o ponto de não retorno.

Nenhuma outra imagem, muito menos sua.

Quando voltamos a sentar, a conversa foi retomada de maneira ainda mais intensa, mas sob a condição de que eu desse algo em troca ao que ele me dera. No caso, respostas a suas perguntas. Enquanto eu levava a xícara aos lábios, ele deixou o silêncio se instalar e me olhou fixamente por um momento. Depois esboçou um sorriso:

– Há pouco, você me perguntou se eu continuava a tirar fotos.

– De fato...

– Pois bem, acabei de tirar uma de você, mas sem máquina, o que dá no mesmo... A armação de seus óculos exatamente paralela à parte superior do quadro atrás de você, chamava a atenção... eu não podia deixar passar essa admirável simetria... pronto!... De que falávamos mesmo? Ah, sim, Gandhi... Você conheceu Lord Mountbatten?

Reembarcamos para a Índia da descolonização, que nos levou naturalmente à China libertada do Kuomintang pelos comunistas, portanto à União Soviética, isto é, a Louis Aragon e seu jornal nos tempos da Frente Popular, logo aos filmes de Jean Renoir, e é claro à influência da pintura e...

No fim do dia, eu estava convencido de ter colhido palavras muito preciosas. Eu estava enfeitiçado. Mas não era um sentimento inédito, pois essa profissão às vezes concede o privilégio de lidar com homens extraordinários, grandes testemunhas que atravessaram seus séculos de ponta a ponta sem jamais trair suas visões de mundo.

Se tivéssemos parado ali, aquela tarde não teria tido outra consequência que seu reflexo numa matéria de jornal. Acontece que, intrigado por algo inexplicável bem na hora de partir, me senti frustrado com sua discrição ao evocar a guerra. Arriscando desrespeitar seu pudor, perguntei de novo sobre seus anos de cativeiro na Alemanha, a convivência, as fugas fracassadas... Ele ficou pensativo por bastante tempo, com o olhar perdido no vazio, depois voltou a falar. Quanto mais avançava em seu relato, mais eu me convencia de que as confidências menos falsas são feitas com mais facilidade a desconhecidos. Não me contara ele que um dia, ao pegar um táxi em Paris, na conversa com o motorista revelara segredos que nunca confiara a ninguém, pois tinha certeza de que nunca mais voltaria a vê-lo?

Ao lembrar de seus camaradas denunciados, torturados ou fuzilados, ficou com um nó na garganta. Ao murmurar seus nomes, a tristeza passou para o olhar. Então virou a cabeça, incapaz de reter as lágrimas.

Depois disso, ao me despedir de Henri Cartier-Bresson, eu sabia que um dia

lhe dedicaria não um artigo, mas um livro. Não apenas ao maior fotógrafo vivo, ao desenhista renascido, ao repórter de longa data, ao aventureiro tranquilo, ao viajante de outras eras, ao contemporâneo essencial, ao fugitivo constante, ao geômetra obsessivo, ao budista agitado, ao anarquista puritano, ao surrealista não arrependido, ao símbolo da imagem no século, ao olho que escuta, mas principalmente ao homem por trás desses todos, aquele que os reúne, um francês em seu tempo. Como disse o poeta, é do homem que se trata.

Depois desse primeiro encontro, os anos se passaram. Nos vimos, falamos, ouvimos e observamos bastante. Quantas vezes? Não importa. Isso não quer dizer nada. Quando uma conversa duradoura se instala no tempo, ela se permite longas ausências antes de ser retomada como se tivesse sido interrompida na véspera; ela se reata a qualquer momento em ligações telefônicas, cartas e faxes; ela se inscreve com naturalidade no passar do tempo. Ela pode só pode acabar com a morte de um de seus interlocutores.

Durante muito tempo, Henri Cartier-Bresson não quis nem ouvir falar em biografia. Mencionar a palavra já lhe causava horror. Ele inclusive garante[1] nunca ler biografias, conforme comprovado por sua biblioteca. Dedicar-lhe um livro do gênero equivaleria a tirar uma foto sua. Ou pior ainda: a ofuscá-lo com a luz de um *flash*. Diante de uma objetiva necessariamente inquiridora, quem nunca o viu explodir de raiva, brandir sua faca Opinel e ameaçar o intrometido? Ele nunca suportou que lhe fizessem o que ele faz com os outros.

Assim como vê as retrospectivas de sua obra fotográfica como honras fúnebres um pouco prematuras, ele concebe a perspectiva de uma biografia como a colocação de uma laje tumular. Viver o momento presente, somente isso é válido. A vida é imediata e lancinante. A notícia pertence ao passado. Esse é o ensinamento de sua Leica.

Não se trata de uma desculpa para reservar para si a possibilidade de escrever uma autobiografia. Cartier-Bresson também nunca quis escrever suas memórias, apesar de não ter nada a esconder... De qualquer forma, o essencial sempre é mais bem dito indiretamente.

Em todo caso, ele se escuda em bons autores para justificar com livros sua hostilidade ao nascimento deste aqui. Em Proust, é claro, que queria distanciar o artista de sua obra, sendo esta o produto de um eu diferente do eu percebido em sociedade, evocado por cartas, traído por hábitos ou revelado por confidências. Em Léautaud também, que convidava a escrever falsas biografias, já que de qualquer maneira o gênero, a seus olhos, pertencia à ficção. E no velho Degas, que praguejava contra os literatos, acusados de serem produtores de anedotas: mmmmm... não, não... o que está oculto não diz respeito a ninguém... as obras precisam de um certo mistério... Em Cioran, por fim, mas somente até certo

ponto. Por mais terrível que pareça, a ideia de um dia ter um biógrafo nunca faria Cartier-Bresson renunciar a ter uma vida.

Sua postura me pareceu digna de respeito. Porém, quanto mais penetrei em suas contradições, mais mergulhei num mundo onde a busca pela harmonia rivalizava com a tirania do caos. Sua paz interior dependia do resultado dessa luta. Não me senti no direito de perturbar o epílogo de sua história pessoal até o dia em que tive consciência de que a vida de Henri Cartier-Bresson era uma escola de desobediência.

Por isso segui o exemplo do mestre e desobedeci a ele.

É uma sensação muito estranha escrever sobre um contemporâneo. A vantagem pode se transformar em desvantagem. Entre esses dois extremos, é preciso manter o fascínio intacto sem jamais deixar de ser crítico e encontrar a distância certa entre a curiosidade e a indiscrição. Essa é a condição *sine qua non* para conseguir um retrato definitivo que não seja uma biografia apressada. Ao estudar Flaubert, Sartre dizia que entramos num morto da mesma maneira que num moinho. Mas como entrar num vivo?

Por um lado, desfrutamos do secreto prazer de poder recorrer à sua memória a qualquer momento. Por outro, temos a estranha impressão de que ele espia por cima de nosso ombro enquanto escrevemos. Stefan Zweig teria sonhado em poder telefonar a Maria Antonieta em plena noite para verificar se ela ficara tão “encantada” quanto ela dissera por ser invocada no banquete oferecido ao regimento de Flandres, em 1º de outubro de 1789. Como teria reagido André Maurois se Benjamin Disraeli tivesse criticado meticulosamente cada uma das páginas do manuscrito dedicado a ele à medida que avançava? Quanto a mim, algo inédito aconteceu: meu herói se tornou meu amigo.

É curioso bater nas costas de um mito, insólito contradizer uma lenda, estranho interpelar uma instituição, arriscado criticar um clássico, audacioso corrigir um monumento... No Japão, diriam que ele é um tesouro nacional vivo. Com um levantar de ombros, um gesto da mão, Henri Cartier-Bresson liquida esse falso problema. Considera todas essas palavras verdadeiros palavrões. Até mesmo o suave nome de “artista” o exaspera, tanto vê nele uma noção burguesa herdada do século anterior.

Que seja. Mas como retraçar o destino excepcional de um homem a quem chamamos de “você”, apesar de meio século de diferença de idade, que nos confia sua intimidade depois de fazermos o mesmo? Diremos que de qualquer forma ele tem muitos amigos, que nunca os trata com formalidade e que é generoso por natureza. E, se isso não bastar, pensaremos no que Joseph Kessel escreveu no prefácio do livro que dedicou a seu amigo Mermoz: “Terei o direito de utilizar minhas descobertas, tuas confissões? Onde passa a linha divisória

entre a exigência da verdade e a indiscrição inútil? Penso que não se deve esconder nada dos movimentos de um ser que é profundo e puro...".

Para todos os que têm olhos para ver, em quase todos os lugares do planeta, ele é Cartier-Bresson. Os profissionais da área o evocam pela sigla HCB. Os iniciados preferem a piscadela surrealista de suas dedicatórias cheias de cumplicidade: "En rit Ca-Bré".[2] Os outros o chamam de Henri como se ele fosse o único.

Cada um tem uma ideia própria desse personagem. Juntas, essas ideias tornam um pouco menos indecifrável seu grão de loucura, seu gênio, sua parte sombria. Todas encerram um pouco de verdade, pois cada um se apropriou de uma parte do homem de quem é amigo. A minha é o mosaico de todas. Biógrafos ou retratistas, não passamos de intermediários, insignificantes mensageiros que se autocondenam a fazer a ligação entre um homem e o resto do mundo para saciar a legítima curiosidade das pessoas.

Esse homem que alguns consideram insuportável, a maioria acredita morto – pois, apesar de sua importância no imaginário coletivo, Cartier-Bresson não abusa do exercício de sua autoridade. Quase nunca o vemos na televisão, quase nunca o ouvimos no rádio, e ele não aparece na imprensa de maneira intempestiva. Pensam que está morto, e ele nada faz para desmentir isso, satisfeito de poder escapar dos incômodos que a notoriedade invariavelmente atrai.

Cartier-Bresson é a impaciência em pessoa, mas também a curiosidade, a indignação, o entusiasmo e a cólera. Esse meditativo frenético não para no lugar, incapaz de dominar seu próprio temperamento, como se a verdadeira vida estivesse sempre no movimento. Sua intranquilidade acaba por perturbar a paisagem. Ele é daqueles que devem sua nobreza à excentricidade. Nada o deixa mais secretamente feliz do que fazer um uso deliberado do aristocrático prazer de desagradar. Quando pensamos em tudo o que seus olhos viram, sentimos vertigens.

Enfim, um artista. Reconstituir sua vida, revisitar sua obra, é contar a história de um olhar.

Uma vida é como uma cidade: para conhecê-la, é preciso se perder nela. Foi isso que fiz: me perdi em seu universo interior sem me preocupar com a cronologia. Por dias e noites a fio, li até o menor de seus escritos e analisei toda a literatura dedicada a ele. Mergulhei em seus arquivos com a secreta esperança de nunca mais emergir. Interroguei seus amigos, não sem pensar às vezes numa frase de Max Jacob: "Sempre esboçamos um sorriso ao falar de um 'grande homem' que conhecemos, pois se estabelece um contraste entre a reputação e o roupão". Revi suas fotografias pela enésima vez como se descobrisse cada uma

pela primeira vez. De novo e de novo, encarei os personagens que retratara, tentando entender como tinham conseguido resistir ao tempo. Ouvi-o falar sobre tudo e nada na fabulosa barafunda de suas lembranças.

Não sabemos o que nos reserva o passado. Existem coisas que somente um homem pode saber sobre a própria vida. Algumas verdades sempre escaparão aos documentos e testemunhos, e isso é bom. Se tudo pudesse ser reduzido à sua lógica, perderíamos o mistério. Os fatos que enfileiramos como pérolas num colar são falsos, pois, como elas, obedecem a uma ordem implacável que despreza toda poesia. De que serve saber tudo se não sabemos nada a mais? Muitas vezes, no juízo que fazemos de uma obra, o inefável predomina sobre demonstrações mais bem-argumentadas. Ele aparece como uma transparência sobre aquilo que a imagem não mostra, que está fora do campo de visão e que não é dito pelo fotógrafo. Tudo isso é muito evidente num observador como Cartier-Bresson, que sempre se interessou menos pelas pérolas do que pelo fio que as contém.

A verdade não está no esgotamento de um tema, mas em seus interstícios. Para que fazer a ladainha dos países onde viveu, se visitou quase todos? Para que fazer uma lista das personalidades que retratou, se fixou quase todas para a eternidade? Ganharíamos mais apontando o que lhe escapou. E depois? Nada. Não podemos exigir que um poeta seja completo em seu recenseamento do mundo, principalmente depois de descobrirmos que Proust e Cézanne são seus únicos "fotógrafos" de cabeceira. Suas verdadeiras referências são culturais.

Se quisermos entender Henri Cartier-Bresson, precisamos nos desfazer da concepção tradicional de tempo e assimilar outra, às vezes anacrônica, em que o calendário dos fatos não necessariamente coincide com o das emoções. Precisamos também levar em conta que o tempo do relógio não é o mesmo do homem, que cada um tem sua música interior e que contar os acontecimentos de uma vida sem levar em conta a própria lógica seria tão inútil quanto lembrar uma ópera por seu libreto. Proust disse tudo isso, e mais: "Há dias montanhosos e árduos que levamos um tempo infinito a escalar, e dias de declive que se deixam percorrer a toda velocidade, cantando".

Cartier-Bresson passou sua vida assim. Ele não viajou, ele morou no exterior sem se perguntar quando voltaria. Mais do que uma sutileza, trata-se de outra compreensão do mundo. Sua obra é prova disso. Ela também deve muito a Rodin, quando este dizia: "O que fazemos com o tempo, o tempo respeita". É por isso que o inventário rigoroso dos dias desse homem será sempre menos importante do que a sombra feita por alguns deles em sua memória e na nossa.

Uma noite, quando perguntei o que pensava da visão de mundo de Nicolas de Staël, ele pulou de repente da poltrona, ficou na ponta dos pés, me olhou do

alto e, com a voz muito mais grave, disse num tom cavernoso:

– Stâââl, Staâââl...

Eu pensava saber quase tudo sobre aquele pintor, mas ignorava algo que Cartier-Bresson recordava: que ele era imenso e que sua voz de bronze causava forte impressão em todos os seus interlocutores. O timbre é uma coisa importante. Uma gravação antiga pode traduzir sua cor, restituir seus contornos, indicar seu desenho, mas jamais reproduzirá sua alma. O mesmo acontece com a intensidade de um aperto de mão, esse contato de palma com palma que permite sentir o toque da mão do outro e guardar sua memória particular.

Uma inflexão de voz e uma pressão às vezes dizem mais sobre um homem do que suas confissões. Cartier-Bresson tem uma maneira bastante própria de apertar a mão com firmeza, num vigor que reflete seu caráter por inteiro, e de pronunciar delicadamente as palavras, com uma distinção na ponta da língua que revela sua educação mais do que ele gostaria.

Assim como ganha em ser conhecido, ele gostaria de ganhar o mesmo em mistério. Não se importa de ser famoso, com a condição de poder continuar desconhecido. Seu plano é morrer jovem, mas o mais tarde possível. Inapreensível é aquele que, quando perguntado se é mesmo Henri Cartier-Bresson, responde:

– Eventualmente...

A história de seu olhar é a história de um homem que por toda a vida se fez a mesma pergunta, “De que se trata?”, para a qual nunca encontrou resposta, porque ela não existe.

---

[1]. Cartier-Bresson ainda estava vivo, quando da publicação da primeira edição francesa deste livro, em 1999. (N.E.)

[2]. Trocadilho de Cartier-Bresson com as primeiras sílabas de seu sobrenome e a palavra *cabré*, que significa “rebelde, arisco”. O outro trocadilho é com seu primeiro nome, Henri, que tem o mesmo som de “en rit”, que significa “ri” ou “ri-se”. (N.T.)

1

De filho para filho

1908-1927

“De onde vem o dinheiro?” Esse é o título de um artigo recortado com cuidado do *L’Écho de Paris*. Quando entramos no quarto de Henri aos onze anos, é impossível não vê-lo colado no espelho de madeira dourada como em provocação. Estamos na casa dos Cartier-Bresson logo depois da Primeira Guerra, um prédio da época de Haussmann no nº 31 da Rue de Lisbonne, no limite do Parc Monceau, na divisa entre o 8º e a melhor parte do 12º *arrondissement* de Paris.

“De onde vem o dinheiro?” Essa pergunta o obcecará por toda a vida. Como se houvesse algo de intrinsecamente sujo, impuro e imoral no dinheiro. Ver um carro de luxo na rua, cruzar com uma mulher usando joias raríssimas numa recepção, flagrar uma pessoa importante chamando com estridência sua criadagem – basta isso para ele se questionar sobre a origem desse poder. A riqueza também não precisa ser espetacular para constrangê-lo. Discreta, ela é ainda mais pérfida. É assim, o dinheiro incomoda.

De tanto ouvir seus pais se queixarem do custo de vida, de o incentivarem à prudência em todos os tipos de despesas e velarem pela frugalidade na alimentação, Henri fica convencido da ruína deles. E não sem motivos: não cometem excessos no estilo de vida, não têm dinheiro na carteira, não dão presentes, a não ser no Natal e nos aniversários, não tiram férias, exceto as visitas aos avós... Tudo o que poderia parecer ostensivo é banido dessa sociedade na qual as crianças são educadas no culto do valor das coisas. No castelo, as cortinas estão sempre cuidadosamente fechadas para que nada seja visto da estrada. Na verdade, o adolescente não faz ideia da fortuna da família. É que na casa desses republicanos convictos, considerados católicos de esquerda, não se fala “nisso”. Por causa da vergonha que seus pais sentem de seus bens, ele por muito tempo sentirá uma culpa velada em relação às classes desfavorecidas. Uma vida inteira não será suficiente para dissipá-la.

Em Cartier-Bresson, há o lado Cartier e o lado Bresson. Nada como um sobrenome composto para expressar a dupla origem de uma família. O registro civil só o oficializará em 1901. Mas os dois lados não esperaram o sacramento administrativo para se fazerem um só.

O primeiro dos Cartier é um lavrador de Silly-le-Long, no Oise, descendente de uma antiquíssima família de agricultores que possuíam boas terras a norte de Roissy. Sua família vinha de Noyers-sur-Serein, no norte da Borgonha, ao lado de Avallon. Parece que a grande sorte de sua vida fora

fornecer com regularidade o feno para os cavalos de comerciantes parisienses, os Bresson...

Antoine, o primeiro Bresson, já vendia filamentos de algodão torcidos e fiados em Paris durante a Revolução. É por causa dele que a tradição familiar não passa despercebida. De mercado em mercado, ele acaba se instalando no de Saint-Germain. Depois de sua morte, a loja de tecidos é retomada por sua viúva e depois ampliada por seus filhos. De endereço em endereço, ela prospera na Rue Saint-Denis.

Os Bresson e os Cartier realmente começam a criar laços mais estreitos quando os primeiros entregam suas crianças a amas dos segundos. Era comum, na época, que a cidade cedesse ao campo a criação dos bebês. Mas era mais raro que essa transferência de responsabilidade estivesse sujeita a uma troca de favores. É o caso aqui, pois o pai Cartier não demora em colocar seus dois filhos como aprendizes na loja Bresson em meados do século XIX, quando esta lança bobinas de fios para costura no mercado. Os dois casam com filhas do patrão e não se fazem de rogados para que sua condição de genros fosse elevada à de associados. Essa perspectiva já fora cogitada pelo velho pai Bresson, uma vez que, quando Claude-Marie Cartier perdera prematuramente a mulher, logo se casara com sua jovem cunhada. Coisas que aconteciam sob a autoridade de um patriarca satisfeito em ver uma família de comerciantes se transformar numa dinastia de industriais.

A casa de comércio começa a adquirir um verdadeiro estatuto de empresa com a aquisição de máquinas a vapor destinadas à fabricação do fio de algodão. O Segundo Império ainda está a meio caminho.[3] Nesse momento, a Sociedade Francesa de Algodão de Costura passa a ter dois endereços: um parisiense, no Boulevard de Sébastopol, onde são feitas as vendas, e outro no subúrbio, onde fica a fábrica.

A usina foi erguida em Pantin, cidade escolhida por suas facilidades de comunicação com as filiais do leste. Ela está localizada ao longo da Rue du Chemin-Vert, transformada antes do fim do século em Rue Cartier-Bresson, o que não poderia deixar de acontecer, visto seu império no local: 23 mil metros quadrados e uma média de 450 empregados, com picos nos anos prósperos e cortes nos demais. Ali, não se trabalha o algodão bruto, mas o algodão para coser, para bordar, para cerzir, para tricotar, bem como para fabricar laços. Para facilitar, ainda que de maneira errônea, fala-se em “fiação Cartier-Bresson”, porém a sociedade se dedicava a todas as outras operações algodoeiras com exceção justamente dessa. O que era, afinal? Um local para lavar, tingir, retorcer e colocar os fios em bobinas.

Apesar de logo se tornarem capitães de indústria, os dirigentes da

manufatura de Pantin não perdem o espírito paternalista. Empregam tanto seu próprio pessoal, bastante jovem e sobretudo feminino, quanto instalam a própria casa e o pomar no meio da fábrica. Quando se trata de fazer boas obras, os Cartier-Bresson não poupam despesas. Creche, escola, asilo, igreja... É o mínimo que patrões impregnados da moral cristã podem oferecer a empregados desestabilizados pelos efeitos da revolução industrial sobre as famílias. Tudo o que reúne é bom a olhos que se assustam ante o espectro da dispersão, considerada uma consequência direta do triunfo da técnica.

Na França do início do século XX, Cartier-Bresson é um nome ilustre, pois é sinônimo de uma marca muito conhecida. Não existe lar onde não se encontrem os novelos de fio para bordar ornados com a etiqueta da loja, na qual se veem uma mãe e uma filha entregues a seus trabalhos de costura, sob a inscrição "Cartier-Bresson, fios e algodões 'À la croix', cores sólidas". No centro, as iniciais C e B estilizadas, dispostas numa oval com contorno de fita e separadas por uma cruz. Mais do que uma sigla, este é o verdadeiro brasão desses grandes burgueses.

Apesar de batizado com o nome do avô paterno, Henri Cartier-Bresson puxou muito mais à sua mãe. Dizem que ele se parece com ela, por sua beleza, sua sensibilidade e seu caráter. Ou melhor, Henri é filho de uma normanda. Descendente de uma velha família de Rouen, dona de uma grande propriedade no vale que acabava em Dieppe, Marthe – nascida Le Verdier – é uma mulher de graça superior. Seus retratos, tirados por Boissonnas e Tapenier no ateliê da Rue de la Paix, revelam um porte, um aspecto, uma elegância e um brilho naturais. Nervosa, sempre cheia de dúvidas, ela podia ficar absorta em suas leituras por dias inteiros e só sair para se sentar ao piano.

Ela se orgulhava de prestigiosos antepassados, à frente dos quais figuravam a irmã do grande Corneille, Charlotte Corday – que afogara Marat antes de subir ao cadafalso –, assim como um par de França, prefeito de Rouen, tesoureiro de sua filarmônica e amigo do eremita de Croisset.[4] O jovem Henri cresce em meio a essas recordações. Bem mais tarde, ao medir o caminho percorrido, perceberá que, chegado ao fim, identificava-se à perfeição com aquilo que José Maria de Heredia escrevera um dia sobre Maupassant:

> Pertence à grande linhagem normanda, da estirpe de Malherbe, Corneille e Flaubert. Como eles, tem o gosto sóbrio e clássico, a bela harmonia arquitetônica e, sob essa aparência regrada e prática, uma alma audaciosa e atormentada, aventuresca e inquieta.

A Normandia de Cartier-Bresson é tanto história quanto geografia, uma região com muralhas de falésias calcárias e um planalto de argila de sílex e limo fértil, o Pays de Caux. Sua infância no departamento de Seine-Inférieure, terra

dos avós maternos, é mais assombrada do que embalada pela atmosfera misteriosa do porto de Rouen, pelos vultos esperando no cais, pelo movimento enigmático dos navios do fim do mundo, pelos marinheiros se balançando na popa dos cargueiros da Libéria, pela mitologia das tabernas enfumaçadas.

No casal Cartier-Bresson, Marthe é a intelectual, a musicista, a meditativa. André, seu marido, é completamente diferente, por inclinação natural e por força das circunstâncias. Esse homem severo, de uma correção que chega à rigidez, é antes de tudo um homem de princípios, tornando-se assim desde muito jovem, devido à morte de seu pai. Ocupado demais com suas responsabilidades familiares para se entregar à vida das ideias, ele escolhera a Escola de Altos Estudos Comerciais para ter acesso mais rápido à direção geral da empresa. Não deixava de ser um homem de gosto, só que toda a sua sensibilidade artística se concentrara no desenho, na pintura e no mobiliário. Ele voltara com três cadernos cheios de desenhos de uma viagem de volta ao mundo para estudar mais de perto a evolução da indústria algodoeira. No entanto, quando seu filho insistia para que contasse alguma coisa sobre o resto do mundo, ele invariavelmente respondia com a mesma frase: “Aqui, em Fontenelle, há o mais belo pôr do sol...”.

De tanto ver o pai passar a maior parte de seu tempo fechado no escritório, inclusive em casa, Henri desenvolve uma franca aversão pelo mundo dos negócios. Mesmo com o pai presente, tudo acontecia como se ele estivesse ausente. Para haver cumplicidade entre os dois, era preciso um pretexto artístico, como a seleção de amostras de cores.

Henri, o mais velho de cinco filhos, é normando até em sua preocupação incorrigível de se fazer passar por siciliano, e portanto mediterrâneo, pois fora concebido, ou melhor, desejado, em Palermo, onde seus pais haviam passado a lua de mel. É normando também na maneira como se assemelha tanto a um quanto a outro, acompanhando sua mãe na flauta quando ela toca piano e seu pai à floresta quando ele vai caçar. Justa divisão de tarefas e prazeres, mesmo se sentindo naturalmente mais próximo à mãe. Nessas grandes famílias burguesas, a mãe segue de perto a educação dos filhos, mais ainda quando sutis afinidades e evidentes semelhanças os aproximam. Sua influência é determinante.

Muito jovem, Henri manifesta um traço de caráter de que nunca conseguirá se desvencilhar, se é que um dia tentou fazê-lo: a raiva. Quando fica exasperado com alguém, e mesmo quando apenas contrariado com o curso de acontecimentos que não se curvam a seus desejos, ele não consegue se controlar. É capaz de rolar pelo chão e bater a cabeça contra as paredes sem que, curiosamente, surjam galos. Seu avô, que vê nisso apenas uma manifestação de intolerância, fica convencido de que o menino será o ovelha negra da família.

Sua mãe o leva com frequência a concertos, tanto por gostar de música de câmara quanto para impedi-lo de morder suas irmãs Denise e Jacqueline. No nível das emoções, os dois estão em perfeita harmonia, apesar de ele se sentir invadido por um sentimento inebriante ao escutar uma peça de Debussy, e ela chorar com as sonatas de César Franck. É ela também quem o faz percorrer as galerias do Louvre à procura do que eles ainda não conhecem. É ela ainda quem definitivamente lhe passa o gosto pela poesia, confiando-lhe, com o mesmo cuidado que teria com um missal, um dos pequenos volumes de poemas que sempre carrega na bolsa. É ela, por fim, quem lhe mostra o *Cântico dos cânticos* durante a missa, na esperança de aproximá-lo do lado espiritual, já que ele não compartilhava de suas convicções. Na maioria das vezes, ela se lamenta:

– Meu pobrezinho! Se você tivesse um bom confessor dominicano, não estaria assim...

Depois, como se já não estivesse resignada, ela ainda lhe dá para ler os filósofos pré-socráticos, ou o segundo romance de Roger Martin du Gard, no qual o herói, Jean Barois, somente às vésperas da morte recupera a fé de seus ancestrais, perdida durante uma crise existencial por volta dos quinze anos...

Tudo em vão. Esse anticonformista de corpo e alma nunca terá fé. Ele está intimamente convencido de que o homem inventou Deus, e não o contrário. Nunca mudará de opinião. Cedo atraído pelo paganismo e pela mitologia grega, sente-se sufocado no ambiente familiar, cercado por certezas que lhe pesam ainda mais por só querer acreditar na dúvida acerca de tudo.

Seu mundo consiste primeiro nos lugares de sua infância. Um deles é Chanteloup, uma comuna bastante próxima de Marne-la-Vallée. Fora ali que ele nascera, no castelo da família; os moradores das cidades preferem dar à luz no campo, prática ainda corrente no início do século. Contudo, ele só volta para lá nas férias de verão, passadas com os avós. Há também Rouen e seus arredores, onde ele se encontra com os outros avós nos demais feriados. Porém, seja em Seine-Supérieure ou em Seine-et-Marne, na comuna de Saint-Saëns com os Le Verdier, ou em Fontenelle, perto de Lagny, com os Cartier-Bresson, sua infância é passada de castelo em castelo. Por último há Paris, sua casa.

Apesar de sua fortuna, os Cartier-Bresson não são proprietários, mas sim locatários do enorme apartamento que ocupam no nº 31 da Rue de Lisbonne. Seria desperdício imobilizar capital fora da empresa. Para esses grandes burgueses que não têm muita noção de investimentos, o tamanho diminui à medida que as exigências econômicas do novo século tomam forma.

O adolescente vive entre um mordomo de suíças que o chama de “Senhor Henri” e amas vindas de Londres ou da Irlanda que lhe ensinam o inglês desde cedo. A rua em que mora não poderia ser mais residencial. Seus moradores se

orgulham com a presença, por trás das fachadas vizinhas dos palacetes mais imponentes, de personalidade como os Martell, o barão Empain ou Albert Guillaume, o caricaturista dos elegantes da cidade. Mas o bairro fica gravado em sua memória por outras imagens.

Há a plataforma em vigas de ferro da grande ponte acima dos trilhos da Gare Saint-Lazare, de tal maneira transfigurada por Gustave Caillebotte que não sabemos mais, a cada vez que ali voltamos, se vemos uma mera ponte metálica na Place de l'Europe, ou uma fronteira invisível entre o mundo dos ricos e o dos explorados, entre a vida em sociedade e a solidão na cidade. Há uma loja de móveis Ruhlmann, na própria Rue de Lisbonne, cujas marchetarias são tão inesquecíveis quanto seu *galuchat*, a pele de peixe preparada e tingida usada em revestimentos. E há um personagem bastante idoso cujo perfil cansado se apresenta toda sexta-feira à noite, há anos, na porta do prédio situado à frente de sua casa para participar do ritual jantar de artistas e escritores oferecido pelos Rouart em seu inacreditável palacete de paredes completamente cobertas por quadros impressionistas. Depois da morte do colecionador Henri Rouart, o personagem de venerável barba branca continua a frequentar o local, visitando os filhos em homenagem ao pai, de quem era fiel amigo. Mais de uma vez, Henri Cartier-Bresson ouve seu pai entrar em casa pensando em voz alta:

– Acabei de cruzar com Degas, o pintor...

Se tivesse contado que acabara de encontrar o presidente Poincaré não teria causado tanta impressão: para o Henri adolescente, a pintura é tudo. Um homem, um dos jovens irmãos de seu pai, a personificará para sempre a seus olhos. Não o tio Pierre, que dirige a fábrica de Pantin, onde vive, instalado nas terras familiares com os seus, mas o tio Louis, que se recusara a seguir o caminho traçado pela família para se dedicar à sua paixão exclusiva pela pintura. Antigo hóspede da Villa Médicis[5], diversas vezes laureado do Instituto[6], vencedor do Prix de Rome[7] de 1910, ele foi o primeiro a iniciá-lo na arte, não mais como simples objeto de contemplação, e sim considerada de outra maneira: de dentro.

Henri o conhece aos cinco anos na noite de Natal de 1913. Pela primeira vez, é autorizado a segui-lo a seu ateliê. O santuário. A partir de então, o visitará cada vez com mais frequência, mesmo que apenas, num primeiro momento, para sentir o aroma dos pigmentos. Uma sensação tão agradável quanto essa tem algo de perene: por toda a sua vida, ela o fará relembrar do mundo da infância, uma espécie de paraíso perdido, um ideal edênico que sempre evocará com nostalgia, como o narrador de *Em busca do tempo perdido*, ébrio das emanações de seu chá.

A Primeira Guerra causou prejuízos a todas as famílias sem distinção. Os Cartier-Bresson não foram exceção, já que os dois irmãos de seu pai são mortos

no *front*, o tio Louis primeiro, em 1915. O pequeno Henri, que no fim o conhecera pouco mas intensamente, permanecerá fiel a seus ensinamentos, o que não deixa de ser uma maneira de render constante homenagem à sua memória. Ele o considera seu "pai mítico", segundo suas próprias palavras, com tudo o que isso pressupõe de construção e embelezamento de sua pessoa, visto que sua morte heroica aos 33 anos se presta para tanto e vem encerrar efetivamente o século XIX. Seu desaparecimento coincide com o do mundo de antes.

Henri tem dez anos no dia do Armistício. Ele nunca esquecerá a alegria dos franceses naquele dia. Em sua memória, o acontecimento se superpõe a uma tragédia familiar: as exéquias de seu tio Pierre, que sobrevivera a Verdun num estado lastimável e morrera em consequência dos ferimentos. Os Cartier-Bresson seguem o cortejo a pé, da fábrica de Pantin ao cemitério de Montmartre, atravessando uma Paris entregue a um júbilo popular que apresenta um contraste marcante com a sua tristeza. Eles seguem atrás do "carro fúnebre do pobre". Ao vê-los, ninguém se pergunta de onde vem o dinheiro.

A arte em todas as suas manifestações é a única atividade à qual o adolescente Henri se entrega com firmeza e regularidade. Como se ele tivesse consciência de que esta era a única herança que valia a pena ser honrada, o verdadeiro legado de sua família. Não a empresa, mas o desenho, já que na família todo mundo sempre desenhara, seu tio e seu pai, é claro, que o educaram no culto ao *Quattrocento*, mas também seu avô, seu bisavô... Todos enchiam cadernos com desenhos a partir da natureza ou copiados dos mestres. Tinham habilidade também nisso. Dotado, portanto, dessa mesma vocação, Henri tinha tudo para se interessar menos por tapetes do que pelos padrões dos tapetes.

Além da música, que estuda com um professor de flauta, Henri pinta. Quando trabalha a partir de algum modelo, nunca é por acaso. Como não pensar no mundo de Proust ao pintar, aos dezesseis anos, *A Igreja de Guermantes*, óleo sobre cartão em tons quentes de verde e marrom? Em compensação, precisará esperar o fim do século para aprender com John Rewald, eminente historiador do impressionismo, que sua *Rua dos Salgueiros em Montmartre* já fora pintada, exatamente do mesmo ângulo, por um certo Cézanne... Revelação à qual Cartier-Bresson reagirá de maneira característica:

– Que surpresa e que alívio descobrir que os temas são sempre os mesmos e que tudo já foi dito em todos os tempos. O que conta é a maneira de acomodar os ovos...

Quando não está pintando, Henri desenha. No resto do tempo, ele só pensa nisso. Às quintas-feiras e aos domingos, Jean Cottenet, um amigo de seu tio, aluno do famoso Cormon, que dirige um ateliê bastante concorrido da Escola de Belas-Artes, assume sua educação artística no lugar do "pai mítico". Ele o faz

assistir a aulas que permitem uma rápida familiarização com a técnica do óleo.

Outro mestre também lhe ensina muitas coisas, se não mais ainda, porém de outra maneira. Mais por sua presença e seu exemplo do que por boa pedagogia. Jacques-Émile Blanche, 63 anos, que seis meses por ano se recolhe em seu Solar do Tôt em Offranville, na região de Dieppe, não faz ideia das consequências de seu gesto no dia em que permite que Henri Cartier-Bresson, de dezesseis anos, e seu primo Louis Le Breton pintem no jardim de sua casa de tijolos do século XVII e depois se juntem a ele em seu ateliê para assisti-lo como espectadores maravilhados e silenciosos. Descendente de uma velha linhagem de alienistas de Rouen, amigo e vizinho da família dos rapazes, ele os admite a seu lado por várias razões. Será que lembra que, cerca de quarenta anos antes, Édouard Manet o acolhia em seu próprio ateliê recomendado por seu pai, amigo dele? Agora, é sua vez de fazer o mesmo. Como se fosse preciso sempre passar o bastão, paleta invisível.

Artista de múltiplos talentos, que se sente mais desenhista do que pintor, ele também gosta de escrever. Blanche julga-se retratista em tudo e de tudo, mas fica desolado por não poder dedicar sua energia a estudar almas em vez de rostos. Ele é dispersivo demais, amador demais e superficial demais para conseguir isso. Não é coincidência que a crônica artística do *L'Intransigeant* o ridicularize regularmente como "o pintor moderno na moda". Rentista desde o nascimento e por toda a vida, Blanche não é considerado, no entanto, um homem de caráter fácil. A crônica mundana não é nada bondosa com esse árbitro das elegâncias de Dieppe. Ela o chama de pessimista, vaidoso, esnobe e cruel. Mas também de antidreyfusiano que se alimenta da leitura diária do *L'Action française*[8] e de melancólico assombrado pela ideia do suicídio. Pouco importa. Os dois colegiais não veem nada disso. Veem antes um guia, um homem de um mundo que passou, que sempre viveu numa atmosfera de salão literário e artístico recriado à sua maneira. Ao lado dele, não estão apenas à sombra de um artista hábil no manejo do pincel (não é o único), mas principalmente à sombra de um homem que conheceu na intimidade Manet, Proust e muitos outros. Coisas que juntas fazem uma só.

Essa paixão pela arte absorve tanto o Henri adolescente que a pensaríamos excludente de qualquer outra atividade do espírito ou do corpo.

Esportes? Nada, ou quase nada, a não ser um pouco de jogo de pela ou *chistera*, praticados sob a orientação de um padre cujo suicídio, o escândalo mais silencioso do colégio, marca-o profundamente. Alto, magro, bem-proporcionado, Henri não gosta nem um pouco de uma atividade que ele resume a uma competição. Ali onde tantos veem uma lição de fraternidade, ele só vê a exaltação da rivalidade, do resultado e do desafio, valores morais que lhe são

estranhos. Somente o escotismo, organizado pela paróquia de Saint-Honoré-d'Eylau, o reconcilia com a vida ao ar livre. Ele sempre levará consigo um símbolo desse período no fundo do bolso. Menor que um *rosebud* [9], a lembrança tem o formato de uma faca cuja lâmina se fecha sobre o cabo. Esse grande canivete parecido com uma faca Opinel é sacado em todos os tipos de situações – e elas não são poucas em seu dia. Seu pai carrega sempre um consigo, seu avô também, coisa de homem, ao mesmo tempo arma e ferramenta. Quando se tem a alma de escoteiro, é para a vida toda. "Enguia tremulante" é seu totem, porque ele está sempre escapando, fugindo, desaparecendo. Os escoteiros acertam em cheio.

Estudos? Medíocres, não por fraqueza intelectual, mas por incapacidade à disciplina do ensino católico. Ele não se sente à vontade no colégio Fénelon, com nenhum dos professores principais, seja o padre Berthier, o padre Aubier ou o padre Pessin, chamado de Pet-sec[10]. As clássicas fotos de turma revelam um adolescente ora distante, olhando para os lados, ora rebelde, encarando a máquina com os braços cruzados em provocação. Sua única sorte é encontrar um personagem tão deslocado daquele mundo quanto ele: o supervisor-geral. Leigo num universo que não o é, chegado aos poetas simbolistas, esse o homem um dia o flagra absorto na leitura de um Rimbaud. Ele gosta de vê-lo no "mau" caminho, na contramão da maior parte dos demais alunos, jovens burgueses moldados à perfeição. No entanto, imediatamente o repreende em público:

– Nada de bobagens nos estudos!

No momento seguinte, chama-o à parte e começa a tratá-lo com menos cerimônia:

– Você pode ler em meu gabinete...

É pouco, mas esse pouco muda tudo. Essas poucas palavras provocarão uma reviravolta na vida cotidiana do adolescente e, consequentemente, em sua vida interior. Graças a essa cumplicidade, ele passa a maior parte do tempo devorando livros no cubículo do supervisor-geral. Não livros categoricamente proibidos, mas livros tão firmemente desaconselhados pelas normas da escola que dava no mesmo. Qualquer livro passava, mesmo aqueles que às vezes o ultrapassavam: tanto Proust, Dostoiévski e Mallarmé quanto alguns romances fora do âmbito de seus estudos secundários no Liceu Condorcet, como *Os noivos*, de Manzoni, ou o *Ulisses*, de Joyce. Livros que ele lê já convencido de que um dia os lerá novamente. Alguns se tornarão indispensáveis. Em especial, o volume de poesias de Rimbaud, graças ao qual tem respostas para tudo. Será Henri desenvolto demais? Não existe seriedade aos dezessete anos... Será colérico demais? Ó estações, ó castelos, que alma não tem defeitos... Há também o Baudelaire de *Meu coração a nu*, suficiente para alimentar sua indignação.

Afinal, este não chama o francês de animal caseiro tão bem domesticado que não ousa, tanto em arte quanto em literatura, sequer saltar uma cerca?

Um leitor compulsivo nasce dessas circunstâncias, estado intermediário entre a liberdade vigiada e a clandestinidade. O suficiente para dar à literatura o delicioso sabor de fruto proibido. Da adolescência, a leitura é a única atividade de que não se distanciou. A leitura elevada ao estatuto das belas-artes, associada à conversa e considerada o estilo de vida do fidalgo, leva-o a desconfiar das pretensas ideias pessoais – uma lição de humildade que pode ser resumida em três palavras: nunca inventamos nada. É a perfeita ilustração da elipse de Hölderlin: "o diálogo que somos". Com essa surpreendente síntese, o poeta diz que, mesmo quando estamos fechados na mais profunda solidão, não podemos ser mestres de nossas reflexões. Elas são fruto de nosso intercâmbio com os demais, do contato de nossa inteligência com a deles e do trabalho subterrâneo que nossas leituras e nossas conversas realizam sobre nós.

A liberdade que o supervisor-geral concede àquele aluno de caráter rebelde o salva do tão temido embotamento espiritual. O ar de seus anos de formação será, a partir de então, constituído de prosa e poesia. Trata-se de um engajamento para toda a vida. Uma decisão sua confirma o fracasso de seus professores: entre São Paulo e São Lucas, ele escolhe Saint-Simon. O que não impedirá que sempre lembre da escola como um dos períodos mais penosos de sua juventude.

Além da leitura, o cinema e as exposições mobilizam sua atenção. Como se seu inconsciente atraísse apenas coisas que pudessem educar seu olho e aguçar seu olhar. A fotografia não é uma questão ainda. Não sabemos se, como Jacques-Henri Lartigue, ele capturava imagens com um *piège d'oeil*, que consiste em abrir os olhos, fechá-los e depois abri-los de novo e girar sobre si mesmo. Por enquanto, como tantos outros adolescentes, ele se contenta com uma modesta Brownie-Box para fixar as lembranças das férias – nada mais.

Ele tem pouco contato com fotografias, ao contrário do cinema. Mudo, é claro, já que a exibição do primeiro filme falado coincide com seus vinte anos. Em sua cinemateca imaginária, algumas obras seriam produtos de uma conjunção histórica entre a técnica e a magia: *Os mistérios de Nova York*, com a inesquecível Pearl White no papel da rica herdeira que, arriscando sua vida, enfrenta um bando capaz das piores coisas; os grandes filmes de Griffith, de *O nascimento de uma nação* a *Lírio partido*, passando por *Intolerância*, que o marcam tanto por sua inspiração épica e por sua potência dramática quanto por sua ousadia técnica então considerada revolucionária, pela austeridade dos enquadramentos, pelos deslocamentos da câmera ou pela repetição de planos curtos; e depois Buster Keaton em vez de Carlitos, ainda que o Carlitos dos filmes mudos o entusiasme mais do que o Chaplin de *Luzes da ribalta*, cujo

sentimentalismo o nauseia. Um pouco mais tarde, ele verá *Ouro e maldição*, mutilada obra-prima de Erich von Stroheim sobre a decadência de personagens degradados; *Encouraçado Potemkin*, no qual Eisenstein genialmente entrega o papel principal à multidão; e, sobretudo, *A paixão de Joana d'Arc*, de Carl Dreyer, que o impressiona tanto por sua genuína autenticidade e seu estilo apurado quanto pela interpretação dos atores, com a comovente Falconetti mais impactante ainda devido ao uso de grandes planos que revelam inclusive a textura de sua pele, sem esquecer o notável papel de Antonin Artaud como monge Massieu.

Todas essas imagens sem palavras se entrechocam dentro de sua mente com as que viu nos museus, mais silenciosas porque independentes de qualquer música incidental. As galerias não ficam para trás. Seu bairro está cheio delas. Na Devambez, no Boulevard Malesherbes, acontece em 1924 a primeira exposição póstuma dos quadros e estudos de seu tio Louis, seu "pai mítico". Ele descobre os primeiros desenhos de Bonnard numa vitrine da Avenue Matignon. Quando não visita a galeria Simon, na Rue d'Astorg, onde reina Daniel-Henry Kahnweiler, é na galeria Percier ou na Barbazanges que se demora com regularidade, simplesmente para admirar *As modelos*, de Seurat, que ainda estão à venda. Contudo, na maioria das vezes, seus passos o levam ao Louvre, como se isso fosse inevitável.

Ler, pintar, olhar: para ele, só isso importa, e não tem intenção alguma de abandoná-lo.

Em princípio, todo colegial do Fénelon aspira a fazer o liceu no Condorcet. Em princípio, todo aluno do Condorcet aspira a fazer parte de uma grande escola. Em princípio, inúmeros jovens de boa família seguem essa via traçada pelas gerações que os precederam. Aos dezenove anos, Henri Cartier-Bresson também é um homem de princípios, mas não os mesmos.

Para agradar à família, três vezes ele presta o exame do *bachot*[11], e três vezes é reprovado. Na primeira, faltam três pontos, na segunda treze pontos, na terceira trinta... Inclusive em francês: sua ortografia é imprecisa, ele não se entende com a pontuação e os acentos, prefere os autores contemporâneos aos do programa... Seus professores de letras, senhores Chambry e Arbelet, são os primeiros a dizer que é possível amar loucamente a literatura sem no entanto precisar alimentar qualquer ambição escolar e universitária, nem se transformar em rato de biblioteca ou vampiro de manuscritos.

Sua persistência no fracasso, acompanhado por uma alarmante piora de suas notas, vence definitivamente as ambições que seu pai alimentava para seu futuro. Ele imaginava seu primogênito cursando a HEC[12] e galgando com rapidez os degraus da empresa de Pantin antes de sucedê-lo na direção geral. Um

destino de “filho a filho”. Não há nada a fazer, ainda mais que seu desinteresse pela matemática e pela geometria já se manifestara no liceu. Em seu pequeno mundo, murmura-se que, pela primeira vez, um Cartier-Bresson cortara os fios da tradição, coisa absurda...

Em sua família, era costume presentear o novo laureado com seu primeiro fuzil de caça. O avô Le Verdier esperava esse momento com impaciência. Sua decepção é imensa, mesmo tendo precocemente chamado Henri de ovelha negra. Apesar dos laços de admiração e respeito, os dois discutiam com frequência. Esse normando vigoroso e severo é um homem de convicções, católico e dreyfusiano numa época em que isso não era tão simples. Uma vez, ao surpreender o neto absorto na leitura de *A porta estreita*, ele o convocara com solenidade a seu gabinete:

– Conhecemos bem esse André Gide. Sua mulher Madeleine, que é uma Rondeaux, é nossa prima. Talvez ele seja um bom escritor, mas você precisa saber que é um homem mau...

Tudo em vão, pois isso não o impede de voltar para sua leitura. Durante as refeições de família, às vezes o tom sobe entre eles. O pai de Henri sempre exigira que este aprendesse a dominar seus impulsos, mas isso de nada adianta. Ele se deixa levar por seus instintos, o que na maioria das vezes era considerado uma manifestação de insolência. Um dia, à mesa, ele não consegue deixar de responder ao avô, citando secamente uma frase de Taine: “Não amadurecemos, apenas apodrecemos por partes”.

De raiva, o bigode branco do patriarca se torna vermelho. Em resposta, ele chama o mordomo de suíças:

– Queira pôr para fora o senhor Henri!

O pai por fim aceita: seu filho não será o que queriam que ele fosse. Será o que, então? Ele está em posição de saber que é possível desenhar por toda a vida sem fazer disso uma profissão. Está disposto a encorajar uma vocação, mas uma que leve a algo sério. Ora, não é o que ele vê. Seu jovem filho tem menos ideia do que quer fazer (a arte...) do que absoluta certeza do que não quer (entrar nos negócios da família). Por um lado, Henri é todo arrebatamento, impetuosidade, vivacidade. Por outro, é paixão, raiva e orgulho. Tem antes um temperamento ardente do que argênteo – ainda mais que toda evocação monetária ainda lhe é culposa.

Já que diz sufocar em seu meio, ele precisa sofrer as consequências de sua escolha. Seu pai o previne:

– Você fará o que quiser, mas não será um filhinho de papai. Você terá apenas os rendimentos de seu dote para financiar os estudos de sua escolha. O que quer que você faça, faça benfeito...

No momento, Henri se sente uma alma baudelairiana. Um homem útil lhe parece uma pessoa odiosa. Como explicar isso aos seus, que só conseguem ver a inutilidade como fracasso aos olhos da sociedade? Não há o que explicar, não há como se explicar, o melhor é partir. E é isso o que ele faz.

---

[3]. Segundo Império Francês: regime bonapartista de Napoleão III, que vai de 1852 a 1870. (N.T.)

[4]. Trata-se de Gustave Flaubert, que se recolheu a essa cidade por longos anos. (N.T.)

[5]. Palácio que abriga, desde 1803, a Academia Francesa em Roma. (N.T.)

[6]. Trata-se do Instituto da França, que abriga a Academia Francesa, a Academia de Ciências e a Academia de Belas-Artes, entre outras. (N.T.)

[7]. Bolsa de estudos para a área das artes. (N.T.)

[8]. Jornal oficial da Ação Francesa, movimento nacionalista, integralista e monarquista fundado durante o escândalo do Caso Dreyfus, que dividiu a opinião pública francesa entre 1894 e 1906. (N.T.)

[9]. Alusão ao *rosebud* do filme *Cidadão Kane*, de Orson Welles, misterioso objeto ou memória do passado que carrega lembranças importantes e significativas. (N.T.)

[10]. *Pet-sec*, literalmente “peido-seco” em português, lembra um pouco a sonoridade do nome Pessin em francês. (N.T.)

[11]. *Bachot, bac, baccalauréat*: exame final do ensino secundário. (N.T.)

[12]. École des Hautes Études Commerciales [Escola de Altos Estudos Comerciais], prestigiosa *business school* da França. (N.T.)

2

Os instantes decisivos

1927-1931

Somos mais sérios aos dezenove anos? Nada mais incerto do que isso. Contudo, se Henri quer ser pintor, que aprenda a sê-lo. Por mais dotados que sejamos, não nascemos artistas, nos tornamos artistas. Para sua família, esse postulado é indiscutível.

Cartier-Bresson está à procura, nesse momento, de uma técnica. Um conselho de Max Jacob a um amigo, cujo espírito e cuja letra ele nunca esquecerá, resume perfeitamente sua busca:

> Busque os meios, uma obra de arte é um conjunto de meios tendo em vista um esforço. Os artistas não são penitentes que expõem seus pecados, são construtores com um objetivo, têm um ofício. Um romance é construído da mesma maneira que uma roupa, com cortes e moldes. Tanto melhor se conseguirmos passar algo de nosso, mas antes é preciso aprender como forjá-lo, qual seu contexto, como conduzi-lo, como solucioná-lo. Quem fala? Por que fala? Onde está? Aonde vai? Por quê?

Um quadro é como um romance. É preciso conhecer com perfeição sua mecânica interna para, depois, melhor fugir dela.

Não faltam ateliês que difundam esse conhecimento em Paris. Como vários grandes artistas passaram por eles antes de se emanciparem da tutela dos antigos, não há vergonha em seguir os mesmos passos. As academias privadas, que difundem um conhecimento à margem da Escola de Belas-Artes, são uma tradição na capital desde meados do século XIX. Nelas se podem produzir regularmente desenhos de nus livres, seguir as aulas práticas de um artista, fazer cursos teóricos de um professor ou ainda uma combinação dos três. Os alunos escolhem as academias por sua reputação, pelo prestígio dos pintores que as frequentaram, pela notoriedade dos professores, pelo conforto das salas, pela capacidade de preparar para o concurso de Roma e pela variedade de modelos. Existem as academias Julian, Ranson, De la Grande Chaumière, Frochot, De la Palette, Moderne...

Bonnard ensinou em uma, e Jacques-Émile Blanche em outra. Cartier-Bressson escolhe a academia Lhote, uma das mais recentes, aquela que se orgulha de professores como Kisling e Metzinger. Ao lado da academia Julian, ela é a que mais exerce influência sobre o grupo de artistas estrangeiros, mais ou menos temporariamente exilados em Montparnasse. As duas escolas ficam no coração do bairro, na Rue du Départ e na Rue d’Odessa. É ali, na segunda, que acontecem as aulas, entre uma escada de madeira e muros com reproduções de

Cranach.

André Lhote é o mestre do lugar, o mestre de pintura, o mestre de desenho, o Mestre, em suma. Cabelos crespos volumosos, bigode fino, olhar suave, sorriso sereno, essa é a imagem que vemos no retrato tirado naquele ano por Kertész.

Nascido 23 anos antes de Cartier-Bresson, esse homem que cresceu e pintou seus primeiros quadros sob a influência de Gauguin na "assombrosa solidão bordelense" é uma personalidade do meio intelectual e artístico parisiense. Ator e testemunha da epopeia cubista – não em sua idade de ouro, mas em seu segundo período, chamado de "cubismo sintético" –, ele abre a academia que leva seu nome em 1922, enquanto continua a fazer a crítica de arte para a *Nouvelle Revue française*. Geralmente apresentado como um dos líderes do neoclassicismo, na verdade gostaria de ser considerado o inventor de uma linguagem plástica moderna. Enfim, é preciso dizer que sua pintura não está à altura de seu sucesso social nem de seu professorado.

Sua vida e sua obra provam que um artista pode ser um grande pedagogo e um pequeno pintor. Raros são os gênios professores. Este tem a mão pesada, mas seu olho é excepcional, além de prolongado por uma fala vibrante. Se tem certo carisma, é por sua autoridade de professor. Apesar de sua condição, ele se pretende tão rebelde quanto no primeiro dia e sempre repele a acusação de didatismo. Além disso, não tem papas na língua e gosta de polêmica, o que não é nada mau. Para deleite de seus alunos, não perde a ocasião de denunciar as práticas sórdidas dos antigos vencedores do Prix de Rome na província, onde são maioria. Ou de falar do excesso de realidade como o cúmulo da vulgaridade. Ou ainda, usando provas, de apontar a repetição como o pior inimigo do artista plástico e o empastamento e a diluição como as pragas da pintura.

Com ele, aprende-se tanto a técnica do retrato quanto a da gravura, do esboço e principalmente da composição. Aos olhos de Cartier-Bresson e de vários de seus colegas e amigos, como Dora Maar, Lhote não é apenas um professor maravilhoso, mas a manifestação viva da lenda cubista. Convencido de ser o representante de uma tradição, tem vocação de guia. "Cézanne, nosso atual guia de consciência...", diz muitas vezes. Lhote se considera seu mais ardente propagandista. Seus dias e suas noites não bastam para reabilitar um pintor que muitos tratam com desdém, quando não o ignoram, apesar de deverem a ele sua liberdade. A seus olhos, qualquer indivíduo que expressasse a menor reserva para com seu gênio estaria condenado a nunca entender nada de pintura, pois ele era o herdeiro da Grécia e da Idade Média, os dois apogeus da Arte. Ele coloca Cézanne à parte – o chefe, o pai da inquietude moderna nas artes plásticas, o artista que abriu uma nova janela para o infinito, o humilde gênio que produziu

no plano artístico o que Rimbaud realizou na poesia, aquele que detém uma verdade que supera todas as outras, a verdade sensível.

Verdade para cá da Montagne Sainte-Victore, mentira para lá...[13] Mas a nostalgia de Lhote chegava bem mais longe. Sua paixão pela composição, para ele demasiadamente negligenciada por seus contemporâneos em proveito do detalhe, o faz prantear a Idade Média e a Renascença, quando pintores de iluminuras e afrescos conseguiam inclusive superpor elementos. Para dominar a arte, era preciso assimilar o ritmo, a perspectiva, o desenho, a cor. Sem composição, nada de salvação! Essa é a mensagem que martela com insistência nos ouvidos de seus alunos. A composição é tudo para ele, e tudo está na composição. Em vez de ser uma noção preconcebida, ela expressa o temperamento de um artista tão bem quanto suas peças de bravura. E isso Cézanne entendeu melhor do que ninguém.

Lhote exerce sua atividade em duas direções bem distintas, mas bastante complementares: a técnica e o sublime. Ele acredita nas virtudes da teoria, único alicerce possível para a prática. Sua doutrina é uma defesa incansável da inteligência plástica. Ele convida constantemente seus alunos a buscarem as invariantes das obras do passado, isto é, os valores absolutos que se tornaram leis da composição. A pintura de que fala em verdadeiras conferências sobre o método é um verdadeiro exercício espiritual. No início, só trata de esquemas, princípios, ideias, sistemas. Ali, sob as janelas envidraçadas do grande ateliê da Rue d'Odessa, Henri Cartier-Bresson às vezes ficava surpreso de recuar alguns anos no passado, a suas piores recordações escolares. Para examinar a proporção áurea tão cara a Leonardo, é necessário passar pela teoria pitagórica dos números eleitos.

Cartier-Bresson contrai o vírus da geometria através de Lhote, visceralmente obcecado por ela. Apenas a estrutura atribuída ao mundo permitiria encontrar a ordem no caos. Ao esmiuçar as paisagens cubistas, o antigo membro do grupo da Section d'Or[14] nunca deixa de chamar a atenção para o fato de que a geometrização dos elementos não é feita em detrimento das mudanças de atmosfera, única maneira de dar certa suavidade à obra. Mesmo quando louva enfaticamente *Um domingo em Port-en-Bessin*, é para exaltar em Seurat a capacidade de se servir de todos os símbolos da geometria, cujo alcance também é divino.

É dentro desse ateliê que Cartier-Bresson ouve pela primeira vez uma máxima que transforma em credo: "Quem não for geômetra não entre". Transmitida por um homem imbuído de humanismo, ele fica sinceramente convencido de que essa frase data da Renascença, e inclusive de que Rafael é seu autor. No entanto, trata-se do antigo lema gravado no frontão da Academia, a

escola fundada às margens do Cefiso por Platão, onde este ensinava o conhecimento daquilo que sempre existe, que existe por si, e não do que é levado a nascer e, portanto, a desaparecer.

O evangelho pessoal de Cartier-Bresson poderia começar com as seguintes palavras: “No princípio era a geometria...”. Nada traduz melhor seu tormento íntimo: reconhecer, sob as aparências, a ordem escondida no caos universal, desvencilhar um do outro e ser capaz de submeter uma emoção plástica à construção mais apropriada. O pintor que ele aspira a tornar-se não imagina sequer um instante que um artista não reconheça a ordem existente. Seria tão absurdo quanto um maestro insensível ao ritmo.

Cartier-Bresson é definitivamente influenciado pelas ideias de Lhote. Basta escutar e ler este último para ficar convencido disso. Sua fala está recheada de alusões ao ritmo romboidal e às questões de escala, ao poder da linha e ao valor dos intervalos, à pureza da linguagem pictórica e ao ritmo interno do quadro. De tanto dar aulas de estrutura, ele passa por professor de geometria. Esta, no entanto, nada tem de estético. Lhote fala com a elegância dos matemáticos, adotando a postura de quando teorizam e acreditam tocar a verdade com a ponta dos dedos. É preciso ouvi-lo comentar *A ponte*, de Cézanne, para imaginar o efeito produzido em seus alunos por uma retórica tão particular.

Como os melhores professores são passionais, transmitem tanto seus gostos quanto suas aversões. Assim, Lhote não esconde seu horror por Caravaggio: acredita que seu talento foi arruinado por sua falta de inteligência plástica, por sua carência de alma e por um acúmulo de erros técnicos (composição sem ritmo, *trompe l’œil* perspectivo...).

Enquanto Braque quer que a regra corrija a emoção, Lhote diz que o sonho deve ser corrigido pela retidão e a surpresa pela geometria. O segredo do restabelecimento da harmonia não seria esse equilíbrio entre prosa e poesia?

Lhote não é do tipo que faz correções. Mas ao passar por entre os alunos sabe se fazer entender perfeitamente com pequenas e discretas observações certeiras. Tudo não passa de uma questão de tom. Algumas observações se dirigem a todos. “Se possuímos um instinto, temos o direito de trabalhar.” Ou, ainda, num registro mais poético: “Não existe sorriso mais claro do que aquele que vemos nascer em plena retidão”. Comentários transformados em máximas pela repetição. Às vezes, são destinados a um único aluno, que geralmente não os esquece.

Assim, ao se inclinar um dia sobre o trabalho de Cartier-Bresson, em vez de censurar-lhe a influência demasiada de Max Ernst, ele prefere murmurar:

– Ah, lindas cores, pequeno surrealista, continue...

Embora não desperte o pintor, Lhote modela o inconsciente do futuro

fotógrafo. Cartier-Bresson talvez não saiba contar, mas sabe exatamente onde fica o número de ouro. Ele o tem dentro de si, mais do que inscrito, gravado em sua mente esse famoso princípio de harmonia universal, chave de uma concepção absoluta da beleza. A partir de então, por saber enquadrar instintivamente, ele poderá reconstruir o universo segundo as leis que o regem. E fará isso naturalmente, como um artista completo, sem ter de pensar diante de uma tela em branco antes de pintá-la. O jovem Henri percorreu um grande caminho desde a sua descoberta dos efeitos da pureza do ar em Stendhal, cuja famosa magia do longínquo é substituída pela noção de perspectiva aérea... Mais do que uma evolução, trata-se de uma revolução.

Se admira tanto Paolo Uccello e Piero della Francesca, é porque eles foram os pintores da divina proporção. Há pouco tempo, um crítico não chamou *A morte de Adão* nos afrescos de Arezzo como "uma sinfonia de ângulos de 135º com acordes de 110º"? Aquilo que o indispensável Vasari censurava nesses dois grandes italianos é justamente o que nosso pintor iniciante aprecia: que o primeiro, maníaco pela perspectiva, tenha usado seu gênio elegante para resolver problemas de engenharia e que o segundo seja considerado o melhor geômetra de seu tempo. Cartier-Bresson se impregnou tanto de suas obras que seu espírito incorporou transferidores e fios de prumo. Ele se sente, como eles, sonhador de diagonais e estilista de volumes. Uma mística da medida o invade, como se tudo no mundo resultasse da combinação dos números.

Se desde essa época tem um compasso no olhar, deve isso a André Lhote. O gosto pela forma, a paixão pela composição, concebida com um espírito de eficácia e autenticidade, e a clareza da mente vêm incontestavelmente dele, bem como a arte da entonação vigorosa. Tudo é assimilado à perfeição. O que em outros denota premeditação nele se torna um reflexo natural. Ao transmitir-lhe sua visão de mundo, Lhote não troca um grilhão por outro, mas sim o liberta de suas inibições.

Ele o incita a se submeter a certo número de leis sem as quais qualquer obra não passaria de desordem sentimental. Ele o ensina a não ter medo de cometer erros de proporção. Inclusive o ensina a ler as obras de arte, a vê-las com um olhar formal em vez de procurar classificá-las, a sondar a intenção secreta dos grandes mestres, a detectar o invisível triângulo de uma montanha cèzanniana na arquitetura das *Demoiselles d'Avignon*. Ele o convence a dispor as invariantes plásticas estritamente de acordo com a tradição greco-latina para melhor entregar-se, a seguir, a seus instintos.

Graças a seu mestre, Cartier-Bresson tem um olhar de artista. O que não quer dizer que, ao admirar uma paisagem no campo, invariavelmente procure uma assinatura embaixo à direita. Ele adota, isso sim, uma atitude visual frente a

todas as coisas. Se quiser pintar com a alma, precisa se desvencilhar de seu espírito de agrimensor. Precisa esquecer tudo o que Lhote lhe inculcou e deixar que tudo ressurja por si só, espontaneamente.

Ele agora sabe o que quer alcançar. Algo como um estado de graça que reúna ordem, equilíbrio, harmonia, métrica e outras virtudes clássicas chamadas de virtudes francesas por excelência.

A grande lição de Lhote? Que não há liberdade sem disciplina. A loucura só pode desabrochar uma vez o esquadro rigorosamente traçado. Não há carne sem esqueleto. Quando meu plano está traçado, minha obra está traçada: nada mais raciniano. Pintores ou dramaturgos, os artistas têm em comum a alma de arquiteto. A verdadeira arte é fazer esquecer a geometria. O verdadeiro pilar será sempre o tempo, isto é, a consciência inebriante de estar vivendo um momento excepcional tocado pela graça.

Mas toda academia é uma prisão, e de toda prisão é preciso fugir. Apesar de contaminado pelo vírus da composição e da geometria, Cartier-Bresson não deixa de ter aversão ao espírito de sistema. Sente admiração pelo mestre, mas seu lado teórico começa a aborrecê-lo, se não a exasperá-lo. Ele o abandona para não se tornar um sub-Lhote. Quer ser ele mesmo. Pintar, isto é, mudar o mundo. Lhote, aliás, que uma época pensara em escrever uma *Estética da infidelidade*, não fazia seus alunos se embeberem de leis e teorias para melhor serem infiéis a elas? Não os levava a construírem para si uma fortaleza de lógica para terem o prazer de fugir dela?

Henri Cartier-Bresson passa dois anos na academia de Lhote. Hergé, por sua vez, só fica duas horas na academia Saint-Luc antes de sair batendo a porta. Pouco importa.

Um dia, poderemos dizer que Henri Cartier-Bresson aprendeu fotografia frequentando a pintura.

Cartier-Bresson é por instinto uma dessas pessoas que têm a alma viajante, desses exilados por dentro que sempre sonham em escapar.

Jacques-Émile Blanche lhe teria passado o vírus da anglofilia? O certo é que, num primeiro momento, Henri decide acompanhar seu primo e amigo Louis Le Breton à Grã-Bretanha para estudar. O primo, pelo menos, pois ele como sempre vive do jeito que quer. Os dois rapazes, portanto, chegam ao Magdalen, um dos colégios de Cambridge, no início do ano escolar de 1928. Esse é um daqueles lugares de que se sai mais educado do que instruído, ou o contrário, mas raramente os dois ao mesmo tempo. Henri fica ali oito meses, durante os quais algumas vezes segue como ouvinte ocasional cursos de literatura inglesa.

Estranha população clânica de privilegiados com rituais, usos e costumes bem-estabelecidos. Esse universo poderia ser examinado exclusivamente sob um

ângulo antropológico. Alguns consideram a busca do prazer como um objetivo em si. Outros se sentem uma geração esmagada pelo peso da glória dos mortos de guerra e gostariam de se livrar disso. Há aqueles que não acreditam ser possível frequentar esse ambiente sem fazer parte de um dos famosos círculos das elites: dos homossexuais ou dos decadentes, dos inteligentes ou dos hábeis, dos rebeldes ou dos hipócritas e ainda dos que se querem imoralistas.

Cartier-Bresson não está em posição de escolher, estranho que é a essa minoria. Libertário na alma, ele antes se alimenta da leitura apaixonada de *A evolução, a revolução e o ideal anarquista*, do geógrafo Élisée Reclus, e com artigos militantes do sobrinho deste, o historiador da arte Élie Faure. Por inclinação natural, ele se sente mais próximo dos estetas do que dos atletas. Mas essa distinção é puramente formal, pois, de qualquer modo, ele pouco se interessa pelas disputas estudantis. Isso não significa que não os frequente, pois faz amizade com John Davenport, enquanto seu primo se torna amigo inseparável de um ator iniciante, Michael Redgrave. Porém, nesse pequeno mundo fechado, um diletante é logo considerado um turista. É preciso dizer que ele passa a maior parte de seu tempo pintando.

Um de seus quadros, *O casal*, representa os donos da casa onde acabou se hospedando. Esse óleo sobre tela de 55cm x 40cm é uma de suas raras obras de juventude que sobreviveu, com um *Nu* do mesmo ano, salvos de sua ira destrutiva por sua mãe. Outra tela, intitulada *Composição*, é visivelmente pintada sob influência de Miró no período em que este começa a se afastar dos surrealistas. Ela está reproduzida em *Experiment*, jornal estudantil muito apreciado ao lado de *Venture*, revista artística e literária que Anthony Blunt lança nesse mesmo ano para denunciar as licenciosidades do verso livre e do surrealismo.

Ao deixar Cambridge, Cartier-Bresson leva consigo marcas de um período feliz. Fora uma maneira bastante agradável de prolongar a adolescência, entre dândis e aristocratas, e adiar o momento de levar uma vida ativa dedicando-se à pintura. Mas sua maior recordação desse interlúdio britânico será um fato secundário, o que não é nada surpreendente para esse marginal nato: ter conversado com o grande filósofo e etnólogo *Sir* John Frazer na casa deste, enquanto *Lady* Frazer, que traduzira para o francês seu principal livro sobre a história das religiões primitivas e seus ritos, *Le Rameau d'or*, servia-lhes o chá...

Voltar para Paris é antes de tudo reencontrar os amigos. Principalmente dois deles. Um é Henri Tracol, conhecido nos bancos do colégio, que lhe apresenta seu tio, o historiador da arte Élie Faure, encontro que corresponde à personalidade deste, fascinante.

O outro é André Pieyre de Mandiargues. Eles se conheciam desde a mais

tenra infância, tendo lembranças de férias comuns em Seine-Maritime, pois suas famílias tinham ligações de longa data. Somente depois de voltar de Cambridge é que eles se tornam amigos de verdade. Suas afinidades são evidentes. Mesmo meio, mesmas origens, mesma sensibilidade.

André viveu, como ele, desde sempre, no 17º *arrondissement* de Paris, às margens do Parc Monceau, na Avenue de Villiers e depois na Rue Murillo. Também é normando por parte de mãe, nascida no castelo de Wargemont, na região de Dieppe. Ele apresenta a mesma personalidade independente e sonhadora que o faz ter um olhar irônico sobre o mundo, arrastar seu tédio com uma displicência que muitos tomam por indiferença e rodar no *bachot* diversas vezes no liceu Carnot. No entanto, ao contrário de Henri, André, que recebera uma educação protestante, é muito reservado e solitário; aos sete anos perdera o pai na guerra; acaba passando no *bac* e ingressando na HEC, que abandona para tirar um diploma de Letras na Sorbonne. Aos 23 anos, esse rapaz tímido a ponto de gaguejar se encontra na mesma situação de Cartier-Bresson. Não sabe exatamente o que quer, mas sabe perfeitamente o que não quer. Herdeiro de seu avô, acaba de sair do teto familiar, não por rompimento, apenas para mudar de ares.

Os dois sonham em fugir da mediocridade burguesa, única maneira de se tornarem verdadeiros homens livres. Na dupla que formam, Cartier-Bresson está sempre na frente, mas não por ser um ano mais velho. Questão de temperamento. Seu amigo o descreve como alguém bastante autoritário que nunca hesita em "ralhar" com ele, criticando sua indulgência. Mandiargues, que vive sua timidez como uma verdadeira neurose, só ousará lançar-se secretamente na escrita em 1933 e só se decidirá a publicar um livro em 1946, enquanto Cartier-Bresson vive suas audácias dia a dia. Juntos, ao sabor de discussões e errâncias, eles se entregam a tudo o que se apresenta de novo em matéria de poesia, literatura e pintura. Mas Henri está sempre adiantado em relação a André. Como diz este último, ele é mais "civilizado". Quando se trata de ler, ouvir ou ver, na maior parte das vezes ele o guia. À sua maneira, que pode ser tirânica.

Essa dianteira de Henri, que nunca conseguirá alcançar, se é que alguma vez o tentou, Mandiargues não o atribui apenas à curiosidade intelectual, à extrema inconstância e ao inesgotável dinamismo de seu amigo, mas também à capacidade de relacionamento que tais qualidades não deixam de suscitar. Por mais jovem que seja, Cartier-Bresson já tem relações. Não que ele seja um homem cheio de contatos, como seu amigo não é um eremita. Mas é fato que, sem jamais se fazer de importante, sem se impor e importunar seus anfitriões, sem forçar as portas e as janelas, ele passa de um círculo a outro com uma leveza desconcertante. Como quem não quer nada, sem premeditação, ele conhece em

muito pouco tempo os homens por trás das obras e fica por dentro da situação da arte atual.

Jacques-Émile Blanche é seu primeiro defensor. Ele o conhecera adolescente, agora o descobre adulto jovem e visivelmente o adota. Em 1928, ao enviar-lhe o último volume de sua série *Propos de peintre*, que acaba de ser publicado pela editora Émile-Paul, escreve uma dedicatória afetuosa evocando suas "conversas de Offranville acerca dos discos dos negros". Ele colocou na cabeça introduzir seu protegido nos círculos artísticos e salões importantes.

Sua primeira tentativa não é exatamente exitosa. Blanche o leva ao nº 27 da Rue de Fleurus para apresentá-lo a Gertrude Stein. Escritora para escritores, ela publicara até aquele momento apenas uma coletânea de novelas (*Três vidas*), um romance interminável (*Americanos da América*) e poesias (*Botões suaves*), mas já era considerada uma espécie de cubista literária que tivera a audácia de desconstruir a forma, modificar a sintaxe e destruir a pontuação. O salão dessa mecenas fora do comum se assemelha em tudo a um salão sem seu lado mundano. Inúmeros são os jovens poetas, romancistas e artistas de todo tipo que entram em sua casa para pedir um conselho, uma ajuda, uma introdução, até mesmo um imprimátur informal. Ali se aventuram os mais ingênuos, atraídos por seu prestígio intelectual e pela reputação de seu gosto, igualmente estabelecidos nos círculos idôneos dos dois lados do Atlântico. Mas poucos sabem que essas qualidades podem, eventualmente, mascarar um cinismo e até mesmo uma crueldade prestes a se manifestar. Se o pintor potencial em Cartier-Bresson esperava encorajamento para perseverar na difícil via da criação, se deu mal. Num tom seco e conclusivo, ela diz simplesmente:

– Meu jovem, seria melhor você entrar nos negócios da família!

Mais de um artista iniciante já foi castrado por esse tipo de sentença. As pessoas influentes, principalmente quando envoltas numa aura de prestígio, nem sempre medem o impacto de palavras tão definitivas, supondo que tenham consciência de sua responsabilidade em tais circunstâncias.

Cartier-Bresson fica pasmo. Blanche, por sua vez, se diz indignado. Não é nem um pouco o que ele previra. Por outro lado, ele o introduz com sucesso na casa de Marie-Louise Bousquet. Uma vez admitido em seu famoso salão da Rue Boissière, frequentado com regularidade por Gide, Derain, Giraudoux e Colette, entre muitos outros, o jovem gosta de ali voltar várias vezes, nem que seja apenas para observar silenciosamente essa brilhante companhia, intimidado demais por essas mentes superiores para participar de suas conversas.

Seu mentor não para por aí, pois também é responsável por um encontro decisivo. Ao apresentar-lhe René Crevel, ele não imagina que este o introduzirá, por sua vez, num meio em plena efervescência, cujas ideias o marcarão para

sempre.

Tendo oito anos a mais, Crevel poderia ser o irmão mais velho que Henri nunca teve. Além da mesma elegância natural na maneira de deixarem as roupas flutuarem em torno do corpo, eles têm o mesmo rosto angelical, magníficos olhos azuis, traços finos, uma boca larga com lábios bem delineados, um aspecto juvenil acentuado por uma escassa pilosidade nas bochechas e no queixo. A diferença é que no olhar de Cartier-Bresson percebemos um irresistível desejo de movimento, enquanto o de Crevel submerge num lago de angústia e melancolia. Esses filhos da burguesia detestam a moral burguesa, talvez porque um seja filho de um homem severo que dirige com sucesso uma famosa empresa, e o outro seja filho de um homem que cometeu suicídio e cujo corpo pendido por uma corda ele foi obrigado a ver. As marcas no inconsciente de cada um não são as mesmas.

Cartier-Bresson ama demais a vida para ser companheiro de Crevel no niilismo. Mas isso não ofusca em nada a admiração que lhe devota. Ele se sente atraído demais pelos marginais, originais e extravagantes para não ficar fascinado com esse homem doloroso e trêmulo. Crevel, que só tem 28 anos, frequenta há vários anos os locais “que acontecem”. Não apenas os salões mais reservados e os bordéis mais suspeitos, mas também as salas dos fundos de cafés onde a inspiração floresce. Ele já publicou artigos em revistas, livros em boas editoras e, nesse ano, publica sua mais nova obra, com o título-programa *O espírito contra a razão*. Trata-se de um dândi fascinado pela vertigem da noite, capaz de sair de um baile na casa do conde de Beaumont, cúmulo do refinamento, para ir ao encontro de seu amante negro Eugene McCown, pianista de jazz no Bœuf sur le Toit. Bastou um livro para livrá-lo dos tabus e libertá-lo dos interditos: *Os subterrâneos do Vaticano*. Sua leitura da farsa de André Gide foi decisiva, a ponto de ficar obcecado pelo personagem Lafcadio, que quer sempre seguir em frente e se propor sucessivos desafios.

Crevel é um eterno rebelde, demonstra um desapego pelas coisas mundanas que alguns tomam por licenciosidade, fala com eloquência e grande rapidez, esbanja seu dinheiro, nunca recua diante de situações-limite, sofre de tuberculose, assume orgulhosamente sua pederastia, procura com avidez a perturbação dos sentidos, inicia seus amigos no espiritismo, frequenta os paraísos artificiais[15], trata-se com um psicanalista. Enfim, vive. Ele é tudo isso e mais ainda: revoltado nato, está entre aqueles que deram “prova de surrealismo absoluto”. Para o jovem Cartier-Bresson, a expressão em si já é mágica. O que descobre ao explorá-la modifica sua visão de mundo.

Quando conhece Crevel, o primeiro *Manifesto do surrealismo* fora publicado pelo editorial Sagittaire há quatro anos. Poderíamos dizer que foi

escrito sob medida para canalizar a sede de liberdade de toda uma geração com a imaginação freada pelo real. Para mudar a vida, ele exalta o sonho, o sublime e o romance *noir*. A invasão da poesia na vida cotidiana é para Breton o postulado de toda revolução. Nele encontramos a seguinte definição:

> Surrealismo. *s.m.* automatismo puro, através do qual nos propomos a expressar seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o verdadeiro funcionamento do pensamento. Função do pensamento na ausência de qualquer controle exercido pela razão, sem qualquer preocupação estética ou moral.

René Crevel pertence a essa esfera desde o princípio. Foi ele quem apresentou a André Breton, a Tristan Tzara e aos demais a técnica do sonho hipnótico que eles tentaram transformar em lugar de inspiração e manifestação poética. Ele oscila, conforme as crises, pelas facções rivais até por fim se unir a Breton, o chefe que se torna papa.

Cartier-Bresson devora a revista *La Révolution surréaliste*, órgão oficial do movimento. Nela encontra o que buscava confusamente há anos e não conseguia nomear ou formalizar: não a linha de um partido, nem um sistema filosófico, mas um estado de espírito capaz de determinar uma atitude diante da vida, uma prática existencial. Ele, que tanto detesta o positivismo, é apresentado ao universo surrealista de maneira quase natural. Nas mesmas páginas que hoje lemos para sentir o aroma da heterodoxia, ele descobre uma justificativa permanente para todas as formas de insurreição diante da guerra, de rebeldia contra valores obsoletos, de revolta contra tudo o que impeça a liberdade. Do que falam as páginas da revista? Do sonho, do suicídio, da insubmissão social e do comunismo, mas também de pintura e desenhos automáticos, de fotografia e de *cadavres exquis*[16]. E também da vida, nem mais nem menos – como um grande viajante diria que percorre o mundo, nem mais nem menos.

No dia em que é admitido na sala dos fundos do Dame Blanche, em Montmartre, depois na do Cyrano, perto da Place Blanche, destacados locais de reunião dos surrealistas em Paris, ele tem realmente a impressão de penetrar num santuário. Esses locais não passam de cafés, mas seus frequentadores são escolhidos a dedo. Os mesmos que escrevem seus livros de cabeceira! Eles só têm uns dez anos a mais que ele, mas já são reconhecidos. Todos parecem engrandecidos por alguma façanha, ou por um escândalo numa manifestação pública, pela publicação de um libelo difamatório, por uma bofetada ou por um escarro.

Bastante intimidado pela qualidade dos membros do grupo, o jovem associado assiste com assiduidade às sessões desse movimento que mantém um espírito de grupo, com tudo o que isso implica de coletivo nas ações e de partilha

na pesquisa. No entanto, ele não ganha em autoconfiança. Sempre senta na ponta das mesas para não incomodar, para não ser notado. Afastado demais de Breton, ele só capta fragmentos de sua fala. Por nada no mundo ele abriria caminho à força para se aproximar do "Rei-Sol". De tempos em tempos, chegam a ele frases emitidas pelo "grande Superior" com tanta solenidade que neutralizam qualquer objeção. Frases do tipo: "É inadmissível que um homem deixe uma marca de sua passagem pela terra".

Não importa que Breton às vezes seja tão pontifical quanto sectário, não enquanto a soma de suas qualidades ultrapassa a soma de seus defeitos. Cartier-Bresson o considera, antes de tudo, um homem digno, íntegro, educado, honesto e tão tímido quanto intimidante. A seus olhos, ele é, mais e melhor do que qualquer um, a personificação da revolta, do instinto e da intuição. Breton é como que aureolado pelos livros que já publicou. O livro que escreve nesse ano de 1928 aumenta muito seu prestígio e intensifica sua ascendência sobre Henri. A leitura literalmente o fascina, e não porque se trata de um livro fartamente ilustrado por dezenas de fotografias de fontes variadas, dentro do puro espírito do *Manifesto do surrealismo*, que proscreve toda e qualquer descrição literária.

Nadja é o relato de uma aventura, na acepção surrealista do termo, entre o narrador e uma mulher, tão sedutora quanto misteriosa. O encontro deles é contado em detalhes, dia a dia, reconstituído através do itinerário exato de suas andanças parisienses. Por sua vez, o leitor percebe que o mistério da personalidade de Nadja era antes de tudo um pretexto para revelar a própria busca de identidade do poeta. Trajetória iniciática tão desconcertante quanto excitante, *Nadja* convida o leitor a dar um passo para trás e ver a realidade de outra maneira. Por sua influência, Cartier-Bresson terá sempre o hábito de considerar o mundo, as pessoas e a vida de viés mais do que frontalmente.

Ao visitar o ateliê de Breton pela primeira vez, ele fica chocado ao constatar a que ponto o lugar se assemelha a seu dono: um bricabraque onde cada coisa está em seu exato lugar. Breton é o surrealismo em pessoa.

Cartier-Bresson ousa menos ainda se meter nas querelas que nascem no grupo do surrealismo quando este é novamente agitado por uma grave crise interna. Breton, 32 anos, membro do Partido Comunista Francês há dois, em processo de divórcio, preso no imbróglio sentimental do próprio casamento, não é a pessoa em melhores condições para aliviar a tensão. Ele precisa às vezes fazer uma verdadeira ginástica para tentar conciliar o inconciliável: de um lado, sua intransigência, manifestada numa raiva excomungatória; do outro, seu apego sincero à atividade coletiva. Dessa vez, o rompimento vê a partida de Michel Leiris, Jacques Baron, Jacques Prévert... Em seu canto, na ponta da mesa, o caçula do grupo assiste ao tumulto sem participar, impressionado demais para

sair de seu mutismo. Provavelmente por resquício de uma educação cristã: um noviço não tem direito a voto.

Ele estava presente, e isso bastava, já que uma reunião desse tipo tem algo de cerimonial. Sua simples presença atrás de um copo de suco já o torna participante do ritual. Ela expressa a fidelidade ao chefe, prova explícita do novo entronizado. Para os surrealistas, o café é o centro de todas as paixões.

Cartier-Bresson está presente, mas à sua maneira. Ele se comporta no café tal como nos bordéis onde segue seus amigos Mandiargues e Josse, passando horas a observar as idas e vindas dos clientes e das moças, ouvindo as conversas enquanto beberica um xarope de menta. Ele acompanha sem aderir. Sempre afastado. Movido por um reflexo natural que levará até o final de seus dias, desconfia instintivamente de tudo o que poderia limitar seu livre-arbítrio, sua independência mental, sua faculdade de julgamento. Desde o início, portanto, não aceita o surrealismo em bloco. Rejeita sua pintura, por exemplo, continuando um ardente defensor de alguns grandes pintores que o inspiraram, sobretudo Uccello. E não deixa de ficar exasperado com o caráter episódico de certas obras surrealistas. “É uma pintura literária!”, ele dirá muitas vezes. “Magritte é cheio de astúcias, vemos a resolução de um enigma literário, não da arte. Bom para a propaganda!”

Ele gosta de Man Ray e de seus retratos, tem uma profunda afeição por Max Ernst e aprecia suas colagens, mas sempre preferirá os artistas às suas obras, apesar de elogiar sem reservas a violência e o escárnio de *A idade do ouro*, segundo filme surrealista de Luis Buñuel. Assim, mesmo em seu ambiente de eleição, o jovem Cartier-Bresson continua sendo um marginal. Ele se recusa a entrar no jogo para não se deixar capturar. Nunca será um excluído porque nunca foi um membro.

Sua dívida para com o surrealismo é imensa. Nunca esconderá sua gratidão, apesar de jurar fidelidade à sua ética em vez de à sua estética. Incapaz de escolher entre a incitação rimbaudiana (mudar a vida) e a injunção marxista (transformar o mundo), Cartier-Bresson pega o melhor dos dois, como aconselha Breton. Levará consigo a predileção por sempre colocar em causa todas as coisas e a submissão ao poder da imaginação. Seu culto das coincidências também vem do surrealismo. Sua aventura não começara com estranhas correspondências? Graças a Jacques-Émile Blanche, ele um dia fora ao café Dame Blanche e dali fora admitido no café da Place Blanche. Outros acasos, mais significativos, marcarão sua vida, despertando sua aptidão para interpretar os signos. De fato, Cartier-Bresson, equilibrista da alma, será por toda a vida fiel ao surrealismo, mas de uma fidelidade à normanda, que, apesar de tentar se emancipar e se libertar de seus dogmas, nunca os trairá. Ele nunca deixará de ser um surrealista,

ou melhor, um sonhador profissional – como se falava antigamente dos grandes repórteres: que eram errantes assalariados.

Além de Jacques-Émile Blanche e René Crevel, um terceiro intercessor permite-lhe ascender com facilidade a um mundo ao qual não pertencia pouco tempo antes. O mínimo que poderíamos dizer é que Harry Crosby aparece sob circunstâncias bastante inesperadas.

Durante esses anos tão férteis para a sua formação intelectual e artística, Cartier-Bresson ainda encontra tempo para preencher suas obrigações militares. Digamos que ele se sacrifica, tanto a provação é contrária à sua natureza, seja pela disciplina mental, pelo treinamento físico ou pelo culto à bandeira. No entanto, ele sonha em se tornar um piloto, perspectiva pensada, é verdade, sob um ângulo menos técnico do que romântico. Alistado na força áerea, ele é nomeado para a base de Bourget, perto de Paris, com um fuzil Lebel no ombro direito e um exemplar da edição da *NRF* de 1928 de *Ulisses* sob o braço esquerdo. Não se trata apenas de uma imagem: é preciso o delírio joyciano para que ele esqueça a atmosfera terrivelmente regrada da caserna.

Um dia, preenchendo um dos intermináveis questionários do exército, hesita quando pedem para que faça um levantamento de seu tempo de serviço militar. Ele não consegue se conter e escreve: “Não balance tão forte, o céu é para todos”.

De imediato é convocado ao gabinete do coronel Poli-Marchetti.

– O que exatamente o senhor quer dizer?

– Não sou eu, é Cocteau...

– Cocteau quem?

O oficial começa a gritar e ameaça mandá-lo para os Bat’d’Af’[17] por insolência contumaz. Inevitavelmente, Cartier-Bresson é submetido a sanções com mais frequência que os demais. Não o inferno dos Batalhões da África, mas a tropa disciplinar. Le Bourget em vez de Biribi. Primeiro porque suas faltas não eram tão graves, segundo porque visivelmente ele não tinha habilidades suficientes para suas ambições aeronáuticas, por fim porque sabiam quem ele era. Le Bourget e Pantin fazem parte, hoje em dia, de Seine-Saint-Denis, na periferia nordeste de Paris. Lá, todos conhecem a fábrica Cartier-Bresson. Para ele, portanto, trabalho com a vassoura e, quando isso não era suficiente, detenção e cárcere.

Por diversas razões, esse enredo se repete várias vezes. Até que um dia, o jovem se encontra em posição de sentido no gabinete do comandante em presença de um visitante. Esse americano, que toma aulas de pilotagem com um dos instrutores da base, mantém ótimas relações com os oficiais. Ele servira por longo tempo na França, durante a guerra, como condutor de ambulância. Ao

assistir, por força das circunstâncias, à centésima chamada do jovem rebelde por insolência, ele o reconhece por tê-lo visto no ateliê de André Lhote. Mais entretido do que inquieto, seduzido por sua personalidade, ele imediatamente sai em sua defesa:

– Meu general, a situação não é tão dramática. Por uma vez, que ele cumpra seus três dias de cárcere de maneira mais positiva. Ele os passará em minha casa, me encarrego disso. O senhor sabe onde moro, meu prisioneiro não fugirá...

O comandante, animado por um sentimento mais mundano do que militar, decide agradar uma personalidade da região? O certo é que ele dá seu consentimento, e Cartier-Bresson sai dos terrenos de aviação no carro de seu novo protetor rumo à floresta de Ermenonville. É ali que este vive, no Moinho do Sol, alugado de seu amigo Armand de La Rochefoucauld.

O soldado punido não passa ali apenas seus famosos três dias. Regularmente convidado para os finais de semana, enquanto vizinho, ele se torna um hóspede e um amigo, como se tivesse sido adotado. Nunca, nem em seus sonhos mais loucos, jamais imaginava ter um padrinho assim.

Harry Crosby é o original do pedaço, mas também é muito mais do que isso. Filho da alta sociedade de Boston, sobrinho do riquíssimo banqueiro J.P. Morgan, ele se instala no Velho Continente depois de concluir seus estudos em Harvard. Em Paris, vive num grande apartamento da Rue de Lille com sua esposa Caresse (ela se chamava Mary, como tantas outras, mas de tanto procurar um nome de sonoridade acariciante que começasse com a letra C, ela acabou escolhendo aquele que se impunha). Na casa deles, neles, tudo é branco. Eles têm uma queda por festas. A vida deles? Vanguarda, álcool, liberdade sexual, excentricidade... Pelo menos é isso o que pensam os membros de suas famílias na Nova Inglaterra. Isso está longe de ser mentira – o casal clama por levar uma vida louca e extravagante –, mas é bastante reducionista. Os Crosby são ávidos por poesia e literatura. Eles não se contentam, os dois, em escrever versos – os de Harry, particularmente sombrios, revelam uma personalidade consumida pela autodestruição e são dominados por imagens dos mortos na guerra.

Em 1925, criam uma casa editorial com o nome de Black Sun Press para publicar o que gostassem, da maneira que quisessem, isto é, luxuosa, artesanal e elitistamente. Seja pela tipografia, pela qualidade do papel, pela paginação, pela escolha das ilustrações ou pelo número de exemplares, querem que cada um de seus livros tenha a marca indelével da raridade. Eles começam, naturalmente, editando a si próprios. Três anos e cinco livros mais tarde, ao mesmo tempo em que continuam se autopublicando em seu próprio selo, publicam textos de Oscar Wilde, Edgar Poe, D.H. Lawrence, Choderlos de Laclos, Ezra Pound e também Laurence Sterne e Omar Khayyam, bem como fragmentos do *work in progress*

de James Joyce. Alguns títulos são obrigatórios em si mesmos, pois Harry Crosby acabara de herdar de seu primo Walter Berry uma biblioteca excepcional. Além de raríssimas primeiras edições e incunábulos, possui os originais de sua própria correspondência com Henry James, Paul Valéry ou Emerson, bem como cartas trocadas com Marcel Proust, que tivera a delicadeza de lhe dedicar *Pastiches e escritos diversos*.

Pode-se ver que as edições Black Sun Press têm a particularidade de publicar unicamente segundo o prazer de seus criadores, que não concebem a vida de outra forma. “Cartier”, como o chamam os Crosby, sabe disso muito bem. A cada fim de semana no Moinho, ele assiste a um desfile de escritores, poetas, pintores e músicos de todas as origens. Um verdadeiro caldo de cultura. Parecia até que uma vez por semana um bairro inteiro de Paris ia a Ermenonville para festejar. Mais uma vez, ele é o mais novo. Em todo caso, é ali que logo fará amizade com Max Ernst e vários outros, pois os surrealistas também não são minoria. Entre eles, está um personagem que terá um papel indiscutível em seus primeiros passos.

Não fosse por seu caricatural sotaque americano, Julien Lévy poderia muito bem passar por um nativo da Europa Central, tão familiar lhe era essa cultura. Filho de um nababo dos imóveis de Nova York que também investia em pinturas, ele começara estudos de história da arte em Harvard antes de ir para a França instigado por Marcel Duchamp. É considerado um descobridor de talentos de curiosidade insaciável. Esse homem sedutor está sempre à espreita, não apenas de mulheres, mas também de novos artistas. Durante uma de suas longas viagens para Paris, Man Ray lhe apresentara Atget, de quem imediatamente comprara um grande número de fotografias. Depois de pensar em montar uma livraria, é uma galeria que acaba abrindo em Nova York, mas uma galeria necessariamente marginal, já que expõe fotografias.

Como seria de esperar, ao casar com a filha da poeta Mina Loy em 1927, esse francófilo convicto escolheu o registro do 14º *arrondissement*, aquele dos nativos de Montparnasse. Constantin Brancusi e James Joyce foram suas testemunhas. O primeiro chegou atrasado, ofegante, carregando *O recém-nascido*, pequena escultura em bronze, como presente de casamento. Quanto ao segundo, é esperado até hoje.

Além de a Max Ernst e a Julien Lévy, o jovem Cartier liga-se a outros frequentadores do Moinho de Ermenonville. Principalmente a um casal de americanos, Gretchen e Peter Powel, que estão entre os melhores amigos dos Crosby. Como eles, têm uma determinação infalível de escapar do puritanismo de seu ambiente de origem. Esse é mais um encontro que rapidamente se revelará determinante para o seu futuro.

Ela vem do Texas. Loira, olhos castanhos, rosto delicadamente desenhado e emoldurado por cabelos de corte reto e presos por uma fita larga, segue o curso de escultura de Bourdelle na academia da Grande Chaumière com sua inseparável Caresse. Ele vem de Rhode Island e tem a reputação de praticar a fotografia profissional como amador. É ele quem inicia o amigo Henri em sua arte. Essa revelação não apenas leva este último a tirar fotos, como também a olhá-las. Não é uma coincidência que, logo depois, a Black Sun Press publique *The Bridge*, poema de Hart Crane, acompanhado de três fotografias da ponte do Brooklin tiradas por Walker Evans.

Quase tão excêntricos quanto os Crosby, os Powel têm uma maneira comum de passar o tempo. Viajando, por exemplo. Quando finalmente entregam uma coletânea de fotos para a Black Sun Press publicar, *New York 1929*, esta será das obras mais sofisticadas, raras e caras da história da jovem casa editorial.

Eles também adotam Cartier. Primeiro Peter, que mostra a ele o que se pode fazer com uma máquina fotográfica, o que se pode obter e o que se pode esperar. Quanto a Gretchen, ela compartilha com ele a paixão pelo jazz. E inclusive a paixão em si. Ela é dez anos mais velha que Henri, é casada com um homem que ele admira e que quase nunca está presente – os dois acabam vivendo uma história de amor intensa e inescapável.

O ano de 1929 chega ao fim. Os domingos de Ermenonville nunca mais serão os mesmos. Harry Crosby acaba de escrever seu livro de sonhos antes de ir para Nova York. Tanto seu diário quanto seus poemas serão testemunhas: sua crença mística num culto solar não consegue vencer seus demônios internos, os fantasmas da Grande Guerra, esqueletos cobertos de lama que se erguem das trincheiras sob um céu de fuligem. Depois de alugar um quarto no 27º andar do Savoy Plaza, aquele maníaco por aviões propõe à esposa irem ao encontro da morte-sol, o que a deixa bastante preocupada. Ele será encontrado em seu estúdio, duas semanas antes do Natal, enlaçado nos braços da amante, dois suicidas com balas nas têmporas.

Henri Cartier-Bresson não imagina uma solução tão radical quanto esta para seus problemas. Jovem demais para ter vivido uma guerra interior, não passa pelos mesmos tormentos de Harry. Ele é um romântico, sem sombra de dúvida, mas sem o lado sombrio, trágico e desesperado que alguns associam a isso. A leitura de *Aphrodite in flight*, livro póstumo de Harry Crosby, não é de grande ajuda: nesse pequeno tratado da aerodinâmica do amor, o poeta faz o inventário fantástico das perturbadoras semelhanças que descobriu entre a pilotagem e a sedução, duas experiências-limite em mundos separados...

Cartier-Bresson vive sua ligação com Gretchen Powel como alegria e sofrimento, até que um acaba prevalecendo sobre o outro o suficiente para levá-

lo a reagir.

Porque o idealista dentro dele se sente uma alma aventureira, porque ele é de uma geração que se quer disponível para todas as partidas e pronta para todas as novidades, porque ele sufoca nos limites do Velho Continente, porque o espírito da época lhe parece subitamente viciado e o dos lugares esclerosado e, acima de tudo, porque a imagem de Gretchen Powel o obceca a ponto de perder a razão, ele precisa partir, escapar de tudo aquilo que o entrava, isto é, ele precisa romper as amarras.

O mundo é grande para aqueles que querem esquecer. Contudo, por mais longe que formos, sempre nos encontraremos frente a frente com nossas sombras. Murnau já o dissera numa das legendas de *Nosferatu*: “E quando ele cruzou a ponte, os fantasmas vieram a seu encontro...”. Teria Cartier-Bresson a mínima consciência de que nesse momento sua vida cruzava essa linha?

Paul Morand, que acaba de publicar *Magie noire* e *Paris-Tombouctou*, sugere que ele alivie seus olhos e sua alma indo assistir às tempestades na Patagônia. Essa é a opinião de um homem que parece já ter viajado bastante. Cartier-Bresson também, mas apenas nos livros. O Rimbaud da Abissínia o fez sonhar mais e melhor do que qualquer outro. É nele que pensa em Rouen quando, com a ajuda de seu avô, consegue um lugar num navio-tanque com destino a Douala. De Camarões ele vai para a Costa do Marfim, que será sua Abissínia particular.

Cartier-Bresson já leu bastante, e de tudo, para se deixar guiar por uma única referência. Nos romancistas do novo mal do século, bem como nos de feitio mais clássico, só ouve falar, de uma maneira ou de outra, no declínio do Ocidente. É impossível permanecer insensível ao convite de Valery Larbaud para abandonar a lentidão fácil das noites europeias e seu luxo simplista. Difícil resistir às palavras de todos os intelectuais franceses que, há anos, consideram a viagem à África um batismo de fogo. Há apenas três anos, André Gide causara estardalhaço ao publicar seu *Viagem ao Congo* seguido de *Retorno do Tchad* – indignações por certo sinceras, porém mais poéticas do que políticas. Apesar de denunciarem os abusos de que são vítimas os nativos, esses relatos de viagens não colocam em causa a legitimidade da colonização. Mesmo quando o homem que causa escândalos não é escritor, mas jornalista, as bases do Império Francês não vacilam. Assim como Gide, Albert Londres não tem a intenção de operar uma revolução quando começa seu périplo pela África em 1928 – ele deseja apenas uma profunda reforma. A série de artigos que publica no *Le Petit Parisien* têm, como os escritos de Gide, o mérito de provocar uma interpelação ao Parlamento, uma campanha de imprensa implacável com o *lobby* colonial, um tumulto memorável, mas nada muda em profundidade, nem nos atos, nem nas

mentalidades. A colônia dorme. E, quando acorda, usa o negro como explosivo.

Além de sua passagem, Cartier-Bresson leva mil francos no bolso e alguns livros: as poesias de Rimbaud, é claro. A *Antologia negra*, de Cendrars, compilação de literatura oral africana em honra ao homem negro. De Lautréamont, carrega *Os cantos de Maldoror*, epopeia em prosa que celebra a rebelião do homem contra Deus, na edição publicada pelo livreiro-editor da avenida Kleber, Au Sans Pareil, onde se abastece com regularidade. Esse grosso volume foi reduzido logo antes da viagem: como o longo prefácio de Philippe Soupault não era de seu gosto, ele o arranca num gesto rápido e definitivo. Durante uma escala em Serra Leoa, aproveita suas páginas para fazer uma colagem num cartão-postal com a seiva de uma seringueira. A obra, intitulada *Pelo amor e contra o trabalho industrial*, não pretende apenas denunciar a especialização: ela se quer um elogio do amadorismo em todas as coisas.

O país que ele descobre ao chegar, uma das oito colônias da África Ocidental francesa, é considerado apenas uma floresta margeada por lagunas. Uma espécie de costa marítima a que o administrador francês parece ter renunciado, a não ser pela fraca exploração de borracha e palmiste, do mogno e do cacaueiro. Apesar da instalação da estrada de ferro Abidjan-Ferkessédougou e da pacificação da floresta, tem-se a impressão de que nada acontece porque se está longe demais de tudo e há resistências demais a vencer. A colônia sobrevive diante da indiferença da metrópole, da mesma forma que o continente negro é dizimado pela prática desumana do uso de carregadores sem que ninguém reaja. Costa do Marfim? No pior dos casos, um país de feiticeiros e bruxos dominado pelo animismo. No melhor, um pedaço da França bastante ensolarado onde se espera ritual e periodicamente a chegada do catálogo das grandes lojas. Este é o quadro.

No início dos anos 30, ainda existem dez mil nativos que vivem em estado selvagem fora das aldeias. Eles fogem de todos os recrutamentos de que são ameaçados pelo homem branco, como soldados, construtores de estradas e principalmente como cortadores de madeira, pois isso tudo na verdade é escravidão, e os que impõem isso são negreiros. As florestas são reinos majestosos, mas exalam um perfume de decomposição. Elas cheiram à morte de negros carregadores de toras de madeira curvados sob as cacetadas dos mestres de obras convencidos de que ou a floresta enriquece ou mata. A correspondência de Cartier-Bresson com sua família, abundante, regular e afetuosa, reflete isso.

Nos primeiros momentos, ele não recusa pequenos serviços. Depois de fazer um pouco de tudo, pensa em trabalhar para um vendedor de madeira, mas desiste quando este, em consequência de uma insolação realmente muito forte, parece agir de maneira cada vez mais extravagante. Acaba então se empregando

ao lado de um fazendeiro e de um comerciante do bazar, até ter um encontro decisivo com um caçador austríaco que o inicia nas práticas locais, subindo o rio Cavally.

Depois disso, para viver, ele caça. Mas a selva marfinense não é a floresta de Rambouillet. Apesar de seu pai e de seu avô terem-no ensinado a segurar um fuzil e a mirar corretamente, apesar de tê-los acompanhado nas matas para saber farejar um animal, isso não se assemelha em nada com a caça que pratica agora, à noite, nos pantanais. Uma caça desconhecida nas matas francesas, em que se usa uma lanterna de acetileno presa à testa, como um mineiro, para identificar a fera pelo brilho dos olhos. Ele seca a carne para vendê-la de aldeia em aldeia. Mas gosta menos da caça do que da tocaia, tanto que depois de voltar para a França nunca mais caçará. Espreitando, ele se sente extasiado. Em suas cartas, sua irmã se pergunta se, depois de tocar com a ponta do fuzil em crocodilos e hipopótamos, ele voltará um dia a perseguir coelhos normandos e faisões de Brie.

Quando não está caçando, tira suas primeiras fotos com uma máquina que comprara antes de sua partida para a África, uma Krauss de segunda mão, a tampa da objetiva fazendo as vezes de obturador. Poucas paisagens, principalmente vistas de grupos à margem do rio, no cais e no porto. Homens em ação. Os fios dos grossos cordames e das finas tábuas das embarcações já demonstram uma preocupação geométrica. Como se, inconsciente e confusamente, ele já tivesse sua própria gramática estética, sua própria linguagem pictórica, e se identificasse, naturalmente, com uma ideia de representação do mundo de que jamais se afastaria.

Uma fotografia é particularmente forte. Tirada da parte de trás de uma canoa, mostra três negros de costas remando seminus; porém, como cada um faz um gesto diferente com o remo no ar e na água, a imagem oferece o espetáculo raro de um movimento em três tempos perfeitamente decomposto num único e mesmo plano.

Essas visões da África nada têm de reportagem. Não passam de imagens dispersas, tão dispersas que Cartier-Bresson salva apenas uma seleção de negativos. De qualquer forma, originalmente, o capricho técnico já fizera uma primeira triagem: como a máquina estava cheia de mofo e musgos, na hora da revelação surgiam pequenas arborescências em sobreimpressão...

Um dia, ele se preocupa com a cor de sua urina. Negra, desesperadoramente negra, o que acredita ser o sintoma clássico de uma doença na uretra. O tempo passa, mas ele não melhora, pelo contrário. Teria comido inadvertidamente formigas venenosas ou abusado dos miolos de macaco? A febre o invade, ele tem tremores, desmaios se sucedem. Chega o diagnóstico, incontestável: trata-se

de uma hematúria biliosa causada pelas larvas de um parasita, a bilhárzia.[18] Seu estado piora a cada semana. Ele tem todo o tempo do mundo para meditar nas palavras que Albert Londres escrevera ao fim de sua famosa pesquisa em *Terra de Ébano*: “Se eu fosse o governador-geral, colocaria uma imensa faixa na costa maldita e mandaria pintar as seguintes palavras: ‘O branco que fizer um esforço inútil será imediatamente punido pela natureza’.”.

Ele tem quase certeza de que não vai resistir, se sente morrer, se entrega. Os habitantes da região são categóricos: a maioria não escapa. Segundo os feiticeiros, a esquistossomose é a assombração mais espalhada pela região. Desesperado em conseguir os únicos medicamentos que poderiam erradicar o mal, ele decide ser tratado com plantas medicinais. Doua, seu companheiro de caça, um marfinense perito nessas práticas, recusara-se uma vez a revelar seus saberes para salvar uma branca em estado crítico. É preciso dizer que ela era uma arrogante.

Há uma chance em cem de que o remédio faça efeito. De qualquer modo, ele não acredita mais nesssa possibilidade. Pascal talvez não estivesse errado ao deduzir que a desgraça do homem era sua incapacidade de ficar quieto em seu quarto. Ele junta suas últimas forças para escrever legivelmente um cartão-postal para seu avô. Em tom testamentário, ele o avisa do desenlace final e comunica suas últimas vontades: que seu corpo seja repatriado para a França e depois enterrado no vale de Varenne, entre as faias de sua querida floresta de Eawy, ao som de um quarteto de cordas de Debussy... A resposta da família não demora a chegar, mas é um pouco menos romântica: “Seu avô acha tudo isso caro demais. Seria melhor que você voltasse”.

Definitivamente, nem mesmo na hora da morte, Henri é levado a sério por sua família. Mas por Doua sim, que salva sua vida.

Ele nunca se esquecerá do matagal ou da selva. Até o fim dos seus dias, ele os celebrará. Não fosse a doença e a ameaça de uma morte anunciada, ele teria ficado na África. Mesmo assim, a África continua dentro dele. Ou perto dele, pois sempre manterá por perto um amuleto bastante grande, uma mulher esculpida em madeira, que uma jovem marfinense lhe oferecera sem dizer que era dotado de poderes.

Sua concepção do ato de viajar nasce ali: se queremos nos integrar, não existe maneira melhor do que ficar em algum lugar por meses, ou mesmo anos, e ali viver sua vida cotidiana. Viajar é administrar transições entre os países. A integração talvez seja uma ilusão. E é seguida de outra ilusão: a de que podemos levar a vida como a dos nativos. Pouco importa, desde que não sejamos vítimas delas.

Cartier-Bresson passara um ano na África. Um momento de uma vida, mas

inesquecível por ter sido tão magnífico quanto trágico. Depois disso, ninguém se aventurará a dizer que ele não conhece outro lado que o avesso de suas calças. Uma dúzia de meses seria o suficiente para sentir falta da Europa dos antigos parapeitos, como o *Barco ébrio*, de Rimbaud? Se as coisas tivessem acontecido de outra forma, se ele pudesse ter ficado, provavelmente teria abandonado suas atividades de caçador para se interessar pelas pessoas, todas aquelas com as quais cruzou e quase conheceu. Ele não teria passado ao largo da cultura dos nativos desse país rico em mais de sessenta etnias, umas mais fascinantes do que as outras: os apolonianos e os betés, os yacubas e os baúles, os malinqués e os senufos... Durante sua longa escapada até a fronteira liberiana, no pequeno porto de Tabou, perto de Cabo Palmas, na casa do sr. Ginestière em Bereby, ele talvez tivesse aprofundado seu estudo sobre a essência daquelas poucas famílias de brancos, tão características do espírito colonial no que ele tem de mais destruidor.

Volta a bordo do *Saint-Firmin*, cargueiro da Sociedade Naval do Oeste. Somente depois de voltar ele descobre *O coração das trevas* e *Viagem ao fim da noite*, grandes e impressionantes romances que de alguma forma contam a história que ele acaba de viver, explicam os homens que ele acaba de deixar para trás e mostram o que ele acaba de ver. A letra e o espírito de tudo o que ele viveu, palavra por palavra, tom sobre tom. Já fascinado pelo mito rimbaudiano da África, ele tem a experiência insólita de confrontar a ficção e o real. Graças ao gênio de Joseph Conrad e ao de Louis-Ferdinand Céline, ele se identifica com seus personagens, ao mesmo tempo Marlow, subindo o rio em busca das origens mais obscuras do mundo, e Bardamu, doente em delírio fugindo da colônia de Bambola-Bragamance, onde fora para esquecer a loucura ocidental.

Depois disso, ele não mais se perguntará se a vida é que se assemelha à literatura ou o contrário. Ele sabe.

Uma visão geométrica do mundo, o choque da revelação surrealista, a experiência de quase morte... Muitos instantes decisivos para um jovem rapaz. Ele os deve tanto a homens quanto a livros, uns levando-o aos outros e vice-versa. Como a ingratidão não é seu forte, ele utilizará sua vida para homenagear discretamente Lhote, Breton e Doua. O ateliê da Rue d’Odessa, o Café de la Dame Blanche e a floresta marfinense serão para sempre seus locais privilegiados da memória.

Em 1931, o principal está pronto. Personalidade, temperamento, caráter, cultura, olhar, visão de mundo... Esse autodidata está preparado para a vida. Tudo o que vier a seguir se superporá a isso, desenvolvendo-o, aperfeiçoando-o e embelezando-o, sem fundamentalmente modificar nada. Tudo já está lá.

Sua verdadeira riqueza? Vindo de um garoto tão frenético, uma

surpreendente sabedoria, pois ele já sabe o que alguns levam décadas para entender: o importante é ter uma ideia e se ater a ela até o fim. Basta uma para se levar uma vida. Seu lema poderia ser o da Casa de Orange: “Eu manterei”.

Georges Simenon, tão precoce em tantas coisas, encontrara uma fórmula surpreendente para dizer o mesmo: “Aos vinte anos, acabamos de sair da prensa”.

Henri Cartier-Bresson tem 23 anos. Está pronto. Agora só precisa cruzar seu século até o próximo.

---

[13]. Alusão a uma máxima de Pascal, “*Vérité au deçà des Pyrénées, erreur au delà*” [Verdade para cá dos Pirineus, mentira para lá], segundo o qual aquilo que é uma verdade para um povo, uma pessoa, pode ser uma mentira, um erro, para outro. Em vez de falar nos Pirineus, o autor alude à Montagne Sainte-Victoire, montanha do sul da França que Cézanne pintou inúmeras vezes, enfatizando o caráter divisor de opiniões da obra de Cézanne. (N.T.)

[14]. Grupo de artistas e críticos que defendia a busca da harmonia e das formas ideais regidas pelo princípio do número de ouro da Renascença. (N.T.)

[15]. Alusão à obra de mesmo nome de Baudelaire, que fala sobre os prazeres das drogas. (N.T.)

[16]. Jogo inventado pelos surrealistas que consiste em construir uma frase ou um desenho coletivamente, sem que nenhum dos participantes conheça a contribuição dos demais. (N.T.)

[17]. Os batalhões de infantaria ligeira da África, unidades do exército francês que faziam as vezes de batalhões disciplinares. (N.T.)

[18]. Verme do gênero *Schistosoma*. (N.T.)

3

O ARTISTA EM BUSCA DE SEU INSTRUMENTO

1932-1935

O que fazer? Ele não irá, de qualquer maneira, entrar na linha e perder sua vida tentando ganhá-la. Seria estúpido demais, pois a vida é curta demais para ser pequena. Ele volta a tomar a estrada rumo ao Moinho de Ermenonville e faz amizade com surrealistas, como o pintor Max Ernst. Mas o suicídio do dono mudara a atmosfera do local, apesar da capacidade de relacionamento e do dinamismo de Caresse Crosby. Em Montparnasse, Cartier-Bresson reencontra seus amigos, seus cafés, seus hábitos. Na verdade, ele precisa é se curar da nostalgia da floresta, esquecer seu enlevo insubstituível. Ao revelá-lo a si mesmo, a África o metamorfoseara.

Agora, ele não se quer mais escravo de nada nem de ninguém que não seu instinto, a única força que permite governá-lo. A empresa da família estava totalmente fora de questão. Ele já manifestara o suficiente sua aversão por esse tipo de atividade. De qualquer forma, os ventos mudaram. Enquanto ele caçava na selva, a sociedade Cartier-Bresson fusionara com a Thiriez, outra grande empresa familiar de fio de algodão, de Loos (Norte), dando origem ao grupo TCB (Thiriez Cartier-Bresson).

Ser o que, então? Fotógrafo.

Quando anuncia seus planos ao pai, ele toma o cuidado de estar acompanhado de Max Ernst, dezessete anos mais velho, pois não é fácil convencer o chefe da família. Este fica pouco surpreso com a escolha excêntrica do filho. No entanto, ser fotógrafo não era uma profissão, apenas uma distração, um hobby, como dizem. Um passatempo, precisamente, é assim que o considera... Henri se defende, se explica, se justifica. Renunciara à pintura pela fotografia porque esta era a maneira mais adequada para viver intensamente. Ele não tinha mais paciência ou vontade de trabalhar para sempre a partir da natureza. Toda disciplina teórica o faz fugir. Questão de caráter, de temperamento, de personalidade. Apesar de continuar sendo totalmente visual e apaixonado pela composição, ele não deixa de ser uma pessoa intuitiva e, principalmente, de estar sempre em movimento. Ele tem necessidade de se mexer e ir ao encontro das coisas. Somente a fotografia pode conciliar todas essas aspirações. Mas não adianta. Seu pai fica tão pouco orgulhoso de sua opção que não ousa contar a seus amigos. Pouco importa, eles ficarão sabendo cedo ou tarde.

Ao renunciar à pintura pela fotografia, Henri Cartier-Bresson entrega-se a um ritual de exorcismo que supostamente firmaria a passagem de um estado a

outro: destrói a maior parte de suas telas. Como se uma precisasse ser apagada para que a outra pudesse se impor de verdade. Esse gesto romântico é o reflexo longínquo e inconsciente de um capítulo de *O corcunda de Notre-Dame* chamado “Isto matará aquilo”. Victor Hugo evoca um mito de longa data, que diz que um novo meio de expressão deve necessariamente desbancar aquele que o precede. Assim, depois de se dizer que a fotografia mataria a pintura, agora se diz que o cinema matará a fotografia. Porém, seja qual for o teor da polêmica, voltamos sempre à mesma questão: os recém-chegados devem ser considerados artistas? A porta do clube deve ser aberta a eles? Quem são eles para serem tão presunçosos?

Inúmeros fotógrafos saíram da pintura, a começar pelo grande Daguerre. Muitos pioneiros da imagem seguiram o mesmo caminho. Cartier-Bresson, mais do que nunca influenciado por Baudelaire, ainda é sensível aos preconceitos do poeta, cujos ecos ainda soam, apesar de datarem de meados do século XIX (será que jamais calará a dúvida se a fotografia é mesmo uma arte?). Para quem acaba de abandonar Lhote e sua academia, é impossível esquecer que Baudelaire considerava a indústria fotográfica o refúgio de todos os pintores fracassados, “sem talento ou preguiçosos demais para concluírem seus esboços”. E denunciava a seguir os novos idólatras, a estupidez da multidão, a mania coletiva e sobretudo a pretensão da recém-chegada. Era como se a imprensa quisesse suplantar a literatura! Absurdo. Baudelaire atribuía um lugar bastante humilde à fotografia: o de “serva da pintura”. Era uma época em que a primeira causava medo à segunda. Dezenas de pintores, entre os quais Ingres e Puvis de Chavannes, podiam assinar um manifesto exigindo uma proteção do Estado e sua ajuda para lutar contra a assimilação abusiva da fotografia na arte. Um Zola, é verdade que muito mais jovem do que eles, parecia a anos-luz desse protecionismo artístico. Além de fazer uma utilização constante da fotografia, para o seu prazer e para a obtenção de informações para seus romances, ele achava que não se podia verdadeiramente ver um objeto enquanto este não fosse fotografado.

Quando Cartier-Bresson nasce para a fotografia, entre os anos loucos e os anos negros, a foto está abrindo caminho junto aos profissionais como mídia de informação e junto ao grande público como prática amadorística cada vez mais difundida. Mas a controvérsia histórica sobre o seu status continua viva. Tudo o que foi escrito sobre o assunto no último meio século parece não ter feito a discussão avançar muito. Brassaï, um emigrado húngaro de 33 anos que começa a fotografar os grafites dos muros com uma Voigtländer, acaba de publicar seu primeiro álbum, *Paris à noite*. O artigo que assina no *L’Intransigeant* de 15 de novembro de 1932 é ainda mais comentado:

> Existe uma diferença fundamental entre a fotografia e a pintura. A primeira constata, a segunda cria. A primeira é um documento e, mesmo quando desprovida de qualquer interesse, continua sendo um documento. A outra se baseia por inteiro na personalidade, e tudo desmoronaria num monte de escombros se esta faltasse. Como é que falavam da rivalidade entre as duas? A pintura fotográfica e a fotografia pictórica são as únicas rivais. Que elas se entredevorem, que elas se autoeliminem, portanto, desaparecendo para sempre! A fotografia é a própria consciência da pintura. Ela lhe lembra incessantemente o que não deve fazer. Que a pintura assuma portanto suas responsabilidades. [...] Depois de admirarmos tudo o que a chapa fotossensível é capaz de revelar, buscaremos outra sensibilidade, a do fotógrafo. O que atrai o fotógrafo é justamente a possibilidade de penetrar nos fenômenos, de apreender suas formas. Ah, presença impessoal! Eterno incógnito! O mais humilde criado, o deslocado por excelência, que só vive nas imagens latentes. Ele as persegue até seus últimos refúgios, as surpreende no que existe de mais positivo, material e verdadeiro nelas. Quanto a saber se é preciso conceder-lhe o tão comprometido nome de "artista", realmente, isso não tem nenhuma, mas nenhuma importância.

Laure Albin-Guillot nunca escondeu a influência do desenho no preparo de seus retratos fotográficos. Bérénice Abbott não esqueceu o que deve à sua formação de escultora. Quanto a Cartier-Bresson, seu estado de espírito se resume a uma dessas fórmulas cujo segredo ele detém: "Fazemos uma pintura ao tirarmos uma foto".

No início dos anos 1930 em Paris, esse "passatempo" está em plena ascensão... Começam as primeiras exposições regulares, quando galeristas audaciosos se arriscam a pendurar fotografias em posição de destaque... Man Ray é considerado fotógrafo de arte, Kertész é o mestre do fotojornalismo, e a Hungria é o primeiro país exportador de fotógrafos, tanto sua diáspora nesse campo é talentosa... Certos críticos revelam seu método para distinguir uma fotografia documental de uma fotografia artística: a primeira é nítida, a segunda é desfocada... Cabines de fotos instantâneas não são encontradas apenas nas Galeries Lafayette, no saguão do *Le Petit Journal* ou no Jardin d'Acclimatation, mas um pouco por toda a capital. Quando da instalação dessas cabines em Praga, Franz Kafka as rebatizara de "Desconhece-te a ti mesmo", pois estava convencido de que a fotografia ocultava a natureza secreta das coisas...

As primeiras "fotos de fotógrafos" que Cartier-Bresson viu foi na casa de seus amigos americanos, os Powel. Eram fotografias de Eugène Atget, que o impressionam profundamente, e de André Kertész, em quem vê sua fonte poética.

O primeiro morrera alguns anos antes na miséria. Não fosse a perspicácia de Bérénice Abbott, a jovem assistente de Man Ray, grande parte de suas provas e negativos estaria condenada à destruição ou à dispersão. Suas ruas de Paris são estranhamente desertas, porque tiradas ao nascer do sol, quando a beleza se confunde com a inocência. Os surrealistas querem ver nelas uma guinada para o imaginário a partir do real, e não um banal e acadêmico, como convém, realismo.

O segundo, um funcionário de banco que trocara sua Hungria natal por Montparnasse, sobrevive graças à fotografia. Logo encontra seu estilo, seu jeito e, sobretudo, seu próprio olhar, a meio-caminho entre a arte e a reportagem, a vanguarda e o instantâneo.

Além do trabalho desses dois homens, outras imagens impressionam Cartier-Bresson. Algumas o marcam pela força que irradiam, como a do presidente Doumer, tirada furtivamente nas escadas do Hotel Berryer logo depois de seu assassinato por Gorgulov, enquanto a multidão ainda ignora seu destino. Outras ainda o comovem ou estimulam pela emoção que suscitam. Mas uma supera todas, tanto no momento em que a vê quanto com o passar do tempo, pois haverá um antes e um depois dela. Uma única foto. A única que o choca, no sentido mais nobre do termo, e o maravilha por sua beleza plástica inaudita.

Tirada entre 1929 e 1930, publicada em 1931 na revista *Photographies*, é assinada por Martin Munkacsi, um antigo fotógrafo esportivo que se tornara repórter de longas viagens e que resumia sua filosofia em algumas frases:

> Ver num milésimo de segundo aquilo com que as pessoas indiferentes convivem sem perceber, esse é o princípio da reportagem fotográfica. E, no milésimo de segundo seguinte, fazer a foto daquilo que se viu; esse é o lado prático da reportagem.

A foto mostra três adolescentes – negros e nus, vistos de costas, correndo para as ondas do lago Tanganica. Ela tem tudo para abalar Cartier-Bresson porque representa tudo que o atrai: a África, que continua a assombrar suas noites; a água do mar, que os surrealistas transformaram em água abissal capaz de ramificar secretamente o inconsciente; o senso de composição com o jogo das silhuetas, a massa de areia e as linhas formadas pela espuma; o movimento, a juventude, a energia, a velocidade. E também a vida, nada mais que a vida. Ao longo de toda a própria vida, Cartier-Bresson não terá palavras suficientes para pagar sua dívida para com essa imagem:

> De repente entendi que a fotografia podia fixar a eternidade no instante. Essa foi a única foto que me influenciou. Nessa imagem há uma intensidade, uma espontaneidade, uma alegria de viver, uma maravilha tão grande que me deslumbra até hoje. A perfeição da forma, a percepção da

vida, uma vibração sem igual... Pensei: bom Deus, podemos fazer isso com uma máquina... Senti como que um pontapé na bunda: vamos, vai!

Assim, sem querer, um fotógrafo foi guia de outro fotógrafo. Uma obra comprometeu uma vida. O mesmo que Cartier-Bresson diz sobre essa foto, Walker Evans dirá sobre *Mulher cega*, de Paul Strand, e um dia inúmeros grandes fotógrafos dirão desta ou daquela imagem de Cartier-Bresson. Por mais que neguemos despertar vocações, sempre somos responsáveis por mais destinos que o nosso.

Não se trata de uma imagem tirada por uma máquina fixa num tripé, técnica já considerada passadista, mas uma foto que se mexe tirada com um aparelho móvel. Ao autorizar o movimento, ela permite ao fotógrafo ir aonde ele não ousaria ir e relatar verdades antes insuspeitadas porque inacessíveis. Insignificante como um brinquedo, a pequena máquina fotográfica modifica nossa visão de mundo.

Existe uma, surgida há pouco no mercado, que permite essa agilidade na tomada de plano: a Leica. Henri Cartier-Bresson torna-se fotógrafo no dia de 1932 em que compra uma em Marselha. É seu batismo de fogo. O artista encontrou seu instrumento. Impossível não lembrar as palavras de Paul Morand: “Aos doze anos, me deram uma bicicleta. Depois, nunca mais me encontraram...”.

A Leica será seu objeto mitológico. Dela nunca mais se separará, seja no exterior, seja na intimidade. Na rua, em casa, na casa das pessoas, em todos os lugares e o tempo todo, nunca se sabe. Não é um hábito de artista, mas de caçador de recompensas. Sempre pronto para atirar, à espreita, de sobreaviso. Mas isso não impede o sentimento. Raras vezes se viu identificação tão completa entre um homem e uma máquina, uma osmose tão feliz entre uma alma e um mecanismo. Como um casal de amantes, poderíamos dizer que ele era a contraparte dela, e ela a contraparte dele. Eles parecem feitos um para o outro. Ao prolongar seu olhar da maneira mais natural possível, a máquina faz parte dele. A tomada de consciência, em consequência do choque provocado pela foto de Munkacsi, muda tudo. Depois disso, ele nunca mais abandonou sua Leica.

Devemos essa maravilha da qualidade, da precisão, da discrição e da velocidade a Oscar Barnak, engenheiro que desenvolveu em 1913 um projeto de máquina fotográfica em miniatura para a Leitz, uma casa de instrumentos ópticos localizada em Wetzlar (Alemanha). Depois de pronta, sua invenção não utiliza mais placas sensíveis, mas os filmes de 35 mm comumente reservados aos cineastas, autorizando assim seu avanço rápido, permitindo tomadas com luz reduzida e poses instantâneas. Mais eficaz impossível.

O 6x6 é um estado de espírito, o 24x36 outro. Robert Doisneau vê na

Rolleiflex a apoteose da cortesia, do respeito, da humildade. Inclinados diante das pessoas, não as provocamos olhando-as de frente, nos olhos. Henri Cartier-Bresson vê na Leica a arte da caça, feita com outros instrumentos. É uma atitude agressiva, pois é uma pontaria. A primeira vez que esses dois homens se encontram, quando Doisneau, admirador incondicional de Cartier-Bresson, ousa mostrar-lhe suas primeiras reportagens, ele ouve:

– Se o bom Deus quisesse que se fotografasse em 6x6, ele teria colocado nossos olhos na barriga. É incômodo olhar as pessoas pelo umbigo. E depois que você se curva, só falta emendar no pai-nosso...

O estojo da Leica cabe na mão de Cartier-Bresson. Não é maior que isso. A câmera não tem telêmetro para medir a distância, nem célula para medir a luminosidade. Seu visor tem um formato retangular na proporção ideal, que possibilita o reconhecimento do elemento mais importante para ele: o número de ouro. Sua objetiva única, de 50 mm e abertura 3.5, não pode ser desatarraxada. De qualquer forma, Cartier-Bresson não quer outra, pois esta reconstitui a visão humana na medida exata, enquanto focais maiores ou mais largas a trairiam, deformando-a. Com essa máquina e essa objetiva, ele tem a sensação de ter encontrado a harmonia perfeita, a única naturalmente capaz de dissipar o hiato entre a verticalidade do homem e a horizontalidade do mundo.

Um desenho feito com outros instrumentos...

A Leica será sua companheira de viagem, o caderno de esboços de um desenhista atormentado pela dúvida que se torna cada vez mais confiante, e o indispensável bloco de notas sem o qual suas imagens ficariam perdidas numa memória imprecisa. Desde o início, Cartier-Bresson considera sua Leica menos uma máquina capaz de produzir belas imagens do que um contador Geiger-Müller destinado a registrar a vida em suas mais secretas manifestações. Ela dá a impressão de não perturbar a ordem natural das coisas porque privilegia o momento silencioso. Impõe-se como o instrumento ideal para captar a vida em flagrante, para antever uma cena e fixá-la numa foto. Mais tarde, ao entrar em contato com o trabalho de outros, ele chegará à reportagem. Por enquanto, não pensa em contar uma história, mas em tirar instantâneos, convencido de que se pode fazer tudo com uma Leica. “Ela pode ser como um beijo apaixonado”, diz ele, “mas também como um tiro de revólver ou o divã de um psicanalista.”

Cartier-Bresson enriquece o clube já grande dos adeptos da Leica: Ilse Bing a utiliza constantemente em suas reportagens publicadas em *Das Illustrierte Blatt*. André Kertész, Lucien Aigner também, e outros mais, seduzidos por seu fácil manejo, apesar de alguns jornais não a valorizarem muito, já que o formato reduzido de seus negativos não facilita os retoques. Seu rápido sucesso é indissociável de dois outros fenômenos: o desenvolvimento dos laboratórios

profissionais e o da imprensa ilustrada.

O fotojornalismo certamente não nasce naquele momento. Ele data da época em que, enquanto o século XIX ainda estava a meio-caminho, a rainha Vitória autorizara Roger Fenton a fotografar a Guerra da Crimeia. Já durante a Guerra de Secessão, ele e Matthew Brady não se contentam em mostrar um acontecimento: fazem questão de contar uma história através de uma série de fotografias. Num primeiro momento abundantemente legendadas, elas serão acompanhadas por um artigo tão substancial que ninguém se pergunta qual é o complemento do outro. A Primeira Guerra Mundial dá um primeiro empurrão ao gênero. O florescimento de novos jornais ilustrados o impulsiona às alturas. No fim dos anos 20, em Paris, assistimos ao nascimento simultâneo do periódico semanal *Match*, concebido como revista ilustrada do *L'Intransigeant*, e da agência Dephot, a primeira a fornecer relatos fotográficos completos à imprensa.

Ao se libertar de um equipamento volumoso e estático, o fotógrafo se dá asas. E azar que vários colegas, conservadores a ponto de se tornarem arcaicos, com certo desdém, chamem a nova máquina de brinquedo. Mesmo no âmbito bastante particular da foto de moda, essa evolução encontra um reflexo imediato, no início dos anos 30, na guerra permanente a que se entregam as revistas *Vogue* e *Harper's Bazaar*. Apesar de a primeira se orgulhar de publicar a primeira capa a cores graças ao talento de Edward Steichen e de alguns técnicos, a tirania da nitidez imposta por seu proprietário, Condé Nast, é tão grande que obriga os fotógrafos a trabalharem com uma pesada e restritiva câmera 20x25. Ao mesmo tempo, a segunda, concorrente direta da primeira, consegue capas mais leves com suas famosas "máquinas portáteis".

Nem todos trabalham com a Leica, longe disso. Além dos admiradores da Rolleiflex, há aqueles que só usam a Ermanox, pequena e leve, que permite fazer imagens de interiores sem *flash*. O alemão Erich Salomon torna-se seu virtuose, conseguindo fotografar clandestinamente um processo judicial, maneira bastante própria de intervir na realidade, oferecendo aos leitores pedaços de cenas, atmosferas e expressões que logo se tornarão sua marca pessoal, sobretudo as fotografias de grandes conferências internacionais.

Na França, a partir de 1928, um homem particularmente empreendedor favorece essa tendência mundial ao criar *Vu*, título-programa autoexplicativo. No entanto, Lucien Vogel não inventa algo novo, apenas demonstra que mesmo a reinvenção pode ter talento, se não gênio. Sua revista é uma adaptação francesa bem-sucedida do jornalismo fotográfico alemão, especialmente como apresentado na *Berliner Illustrierte Zeitung*. Graças a ele, o pioneiro, também na França a fotografia começa a ser tratada como meio de informação em si, e não mais como complemento informativo a um artigo.

Lucien Vogel, parisiense de origem alsaciana, logo se torna uma personalidade importante. Primeiro por sua aparência, com seu vulto de gigante e elegância de dândi britânico, encimado por um rosto congestionado. Segundo por sua paixão pela notícia, seja política ou mundana, judiciária ou social, e não menos pelos incidentes do cotidiano. Com sua alma de patrão experiente, mais do que de repórter, não deixa de dar grande importância à forma. O lucro a curto prazo é talvez o principal objetivo dos banqueiros suíços que são seus financiadores, mas não é o seu, pelo menos não o único, nem o principal. Antes de descobrir sua vocação de administrador, aos 42 anos, esse arquiteto frustrado fora o brilhante diretor artístico de diversas revistas de moda e decoração. Tanto na *Vogue* quando na *Jardin des modes*, para citar apenas duas, ele regularmente convidara os mais ousados fotógrafos e desenhistas da época. Ao descobrirmos que também dirigia *Arts et Métiers graphiques*, entendemos por que fazia uma utilização intensiva e majestosa da fotografia. Assim, *Vu* apresenta de imediato um estilo que a distingue até mesmo de seus inspiradores imediatos. Tipografia, paginação, escolhas estéticas, caráter informativo das ilustrações, variedades das fotografias, tudo colabora para isso.

Não há nada de surpreendente no fato de que um fotógrafo como Henri Cartier-Bresson seja seduzido por *Vu*, a mais moderna, a mais original e a mais à esquerda das revistas semanais de informação. Suas afinidades e ligações com Lucien Vogel são numerosas. Seu pai fora o pintor Hermann Vogel, sua filha Marie-Claude era casada com o jornalista e político comunista Paul Vaillant-Couturier, seu diretor artístico Alexandre Liberman era um antigo aluno da academia Lhote, seu redator-chefe Louis Martin-Chauffier era amigo da mãe de Henri...

Se precisasse escrever uma palavra precisa na linha “profissão” de seu passaporte, e se os funcionários do registro civil permitissem, ele colocaria de bom grado “barista”. É um freguês assíduo do Café du Dôme, bastante chique e germânico por seus frequentadores. Um bilhar na sala dos fundos, um quadro de avisos fazendo as vezes de posta-restante, um grande fogão para esquentar o terraço no inverno, um burburinho constante pontuado pelos pedidos dos garçons, um entrelaçamento de mil e uma conversas em babeliano superior, pessoas que desenham nas mesas e outras que escrevem, este é o mundo dos *dômiers*. Como uma estação de trem cheia de pessoas nem um pouco preocupadas em pegar os trens que partem.

Cartier-Bresson prefere o Dôme ao Sélect, aberto à noite mas muito *welsh rarebit;* ao Rotonde, famoso sobretudo por seus jornais estrangeiros; e ao Coupole, do qual foge. Ele é um desses nativos de Montparnasse para quem fora inventada a civilização dos cafés. Existem aqueles que frequentamos e aqueles

que não frequentamos. Escolher um e excluir os demais já é se posicionar em certa sociedade. O ateliê de Lhote fica a dois passos, há livrarias em toda volta, o *Rosebud* fica logo atrás.

O café é, nos anos 30 mais do que no início do século, o lugar privilegiado de certa boemia intelectual e artística. Ele é tão cosmopolita que em certas horas só os garçons falam o idioma local. Um verdadeiro caldo de cultura, um conclave permanente de inteligências e sensibilidades. Léon-Paul Fargue, seu incansável esquadrinhador, via no café uma espécie de Vaticano da imaginação onde cantavam sereias.

Para Cartier-Bresson, como para a maior parte de seus amigos, esses cafés servem de escritório, sede social e segundo lar. Alguns chegam a considerá-los suas residências principais. É ali, no Café du Dôme, na esquina dos bulevares Raspail e Montparnasse, que ele se liga a escritores, poetas e pintores; que circulam obras de arte que um dia serão colocadas nas paredes dos maiores museus; que são escutados poemas que serão recitados por gerações de alunos; que os primeiros exilados do nazismo triunfante anunciam a barbárie que espreita as democracias se elas não reagirem; que se comentam as últimas discussões entre Jacques-Émile Blanche e André Lhote em suas crônicas, como num acerto de contas; que se tem a impressão de medir a temperatura da intelectualidade de Paris.

Alguns se tornarão seus amigos. Um deles se destaca por sua personalidade e pela influência discreta que exercerá durante muito tempo sobre ele, não sobre o Cartier-Bresson fotógrafo, mas sobre o pintor e desenhista por trás dele. Seu mentor, para ser mais exato.

De estatura mediana, encorpado, com um leve sotaque que revela uma origem mediterrânica, sempre vestido meticulosamente, sempre a par de tudo, fascinado pelo mundo da alta-costura, naturalmente atraído pela vanguarda, reservado até na sobriedade de suas maneiras – é assim que se apresenta Efstratios Eleftheriades, chamado Tériade. Apesar de ser onze anos mais velho que Cartier-Bresson, sua ascendência não é uma questão de geração. Filho da burguesia francófila de Mitilene, ele obtivera de seu pai, dono de uma fábrica de sabão, permissão para viver em Paris com a condição de seguir estudos de direito, coisa que em seu íntimo sabia que não levaria a cabo. Como Henri, não tem a menor intenção de entrar nos negócios da família. Ele também tem a arte em mente. Chegou a experimentar a pintura, mas teve o bom-senso de passar para outra coisa. Mas não renunciou a ela, apenas escolheu ficar do outro lado da paleta, e antes falar sobre ela do que usá-la. É preciso dizer que ele é uma das raras pessoas que fazem isso bem, com moderação e gosto, pois sua acuidade analítica se baseia num grande domínio da cultura. A visita constante a certas

salas do Louvre, vista como uma indispensável higiene do olhar, dota-o do gosto pelo espírito clássico, tão tipicamente francês.

Tériade é um amador no sentido mais nobre do termo, um *conoisseur* que consegue evocar como ninguém "a pele da pintura", um poeta em sua maneira de encontrar as palavras certas para tornar visível o invisível. Para Cartier-Bresson, ele tem olhos de lince e patas de feltro, fervor e vivacidade, e, acima de tudo, faro.

Há quatro anos Tériade publica seus exercícios críticos na página artística do *L'Intransigeant*, onde assina a coluna junto com Maurice Raynal, com um pseudônimo encontrado por antífrase, "Os dois cegos". Depois de colaborar na *Cahiers d'Art*, de seu compatriota exilado Christian Zervos, ele é chamado à revista *Minotaure* pelo editor Albert Skira, que o nomeia diretor artístico. Contudo, uma personalidade tão forte, dotada de uma visão tão nítida e distinta do que a Arte deve ser, só poderia se expressar verdadeiramente no dia em que tivesse sua própria revista.

Tériade sempre passa a impressão de ter feito uma grande reflexão antes de expressar uma opinião, qualquer que seja o assunto. Assim, Cartier-Bresson ouve com atenção o novo amigo, quando este o faz ver que deveria levar o dinheiro a sério, pois as pessoas só o levariam a sério quando suas fotos rendessem dinheiro. Ele o escuta, lê seus escritos e o segue. Estão em perfeita harmonia. Cartier-Bresson tem a confirmação disso ao cair, por acaso, num de seus primeiros artigos da *Cahiers d'Art*, crítica de uma exposição dos estudantes de André Lhote. As últimas linhas são um bálsamo para seu coração e dissipam suas últimas dúvidas, se ainda houvesse dúvidas:

> ... E se, como ele mesmo diz, ajuda cada um a se encontrar, pensaremos que se trata de um homem amado por seus alunos. Como eles são na maioria jovens de talento, nós os convidaremos a desobedecer.

Desobedecer aos outros para melhor obedecer a si mesmo, tudo o leva a isso. Primeiro suas leituras, não só as antigas, mas também as mais recentes. Nesse ano de 1932, seu amigo René Crevel publica *O clavicórdio de Diderot*, pelo editorial Surréalistes, uma série de textos curtos incisivos e excessivos, mas de um excesso baudelairiano, que o abalam profundamente. Nada escapa desses textos incendiários, nenhuma instituição, nenhuma mentira. São tão injustos quanto a sociedade que denunciam, mas são feitos com grande ímpeto, generosidade, angústia. Segundo Diderot, ser um clavicórdio é responder corretamente no momento correto. Porém, Crevel sempre pensa à sua maneira, isto é, intoxica-se de si mesmo. Talvez isso seja uma coisa surrealista, mas também é suicida.

Nem a aventura africana, nem a revelação geométrica, nem a descoberta da

Leica afastam Cartier-Bresson das paragens surrealistas. Ele continua a navegar em suas águas, até conhecer personalidades excepcionais. É o caso do poeta Max Jacob, homem pequeno e careca, de olhos vivos, que se divide entre suas paixões, seu trabalho e o mundo. Como resistir à sedução desse deslumbrante orador, narrador e imitador que faz *gouacheries* para viver e desenhos para reviver, que considera a dor a saúde da alma e sabe, por experiência própria, que o gênio é uma longa paciência? Ele parece ter todos os dons, inclusive o de dar. No Café du Dôme, o chamam de "Max" como se não houvesse outro. Em 1932, sente-se só, abandonado, pilhado, perseguido. Para ajudá-lo, dois jovens de seu grupo mais íntimo, Christian Dior e Pierre Colle, penduram suas obras nas paredes da galeria que lhes pertence na Rue Cambacérès.

É na casa de Max Jacob, que visita a toda hora, que Cartier-Bresson conhece Pierre Colle. Este, de quem imediatamente fica muito amigo, o leva um dia à casa de sua mãe, que pedira para conhecer. A senhora Colle tem, de fato, a fama de ter um "dom". Ela vê coisas invisíveis aos demais, inclusive aos poetas. Cartier-Bresson vai à sua casa por que quer a todo custo "saber", e não apenas "por ódio à memória", como disse Breton em sua *Carta às videntes*. Ele sente uma secreta atração pelo irremediavelmente programado, um irreprimível desejo de conhecer de antemão o desconhecido sem no entanto se submeter à sua fatalidade, uma íntima vertigem pela vida vivida por antecipação – sensações que não precisam de explicação.

O personagem da vidente tem seu lugar na mitologia surrealista. Cartier-Bresson é tão marcado pelos relatos do iniciado Crevel quanto pela lembrança de Madame Sacco, personagem real cujo retrato aparece em *Nadja* – essa vidente só precisava da data, do local de nascimento e de algumas palavras colhidas da boca de seu visitante.

A senhora Colle, por sua vez, tira as cartas. Em sua mesa, dispõe um baralho de tarô. O que ela diz? Coisas que não poderiam ser inventadas...

– Eu gostaria de navegar, ir para o Oriente...

– Não, não, talvez mais tarde... antes disso, você irá para o outro lado do mundo, você será roubado e não fará a menor diferença... um de seus parentes morrerá logo, o que o deixará muitíssimo triste... você casará com uma oriental, uma mulher que não é da China, que não é das Índias e que também não é branca, e esse casamento será difícil... você fará um nome em sua profissão... você casará de novo com alguém bem mais jovem... e então será pai...

No fim, ela fala sobre a morte. A sua. Ele queria saber, agora sabe.

Sair é partir um pouco. Na maior parte do tempo, ele está na rua. Principalmente à noite, hora privilegiada das verdadeiras conversas. Junto com seus amigos, surrealistas e demais, ele é visto em Montparnasse, é claro, ouvindo

Kiki cantar Les filles de Camaret no Jockey, ou Fanny Cotton no Chez Frisco, ou se embriagar de jazz no Dingo, o bar americano da Rue Delambre, mas também no baile antilhano da Rue Blomet, ou no Tempo, no Boudon, e nos demais clubes do Pigalle, bairro onde os músicos negros das boates dos arredores fazem *jam sessions* antes de irem dormir ao raiar do dia. Não se trata de divertir-se (isso seria burguês demais), nem de degradar-se (que não o seria menos), mas de "buscar a emoção violenta, a ruptura com as disciplinas da vida diurna tal como a conhecemos e penosamente suportamos, um certo deslumbramento e certo dilaceramento", como diz seu amigo de juventude André Pieyre de Mandiargues, cúmplice de passeios e divagações parisienses. Quando alguém fala em emprego, eles encolhem os ombros ao mesmo tempo. A perspectiva de uma carreira lhes dá náuseas. Juntos, eles não fazem apenas o *tour* dos bordéis de província, como Aragon, dos cafés e dos bares. Eles saem para descobrir a humanidade ao vivo, onde ela estiver.

Aos 24 anos, Henri Cartier-Bresson já está em busca do paraíso perdido. No dia em que se dá conta de que sua entrada está bloqueada, ele sente a imperiosa necessidade de dar uma volta ao mundo. Apenas para verificar se não existe outra entrada.

Boulevard Saint-Germain, num apartamento acima de uma loja de brinquedos chamada À la joie pour tous – é ali que mora Mandiargues com uma jovem e sutil triestina que Henri lhe apresentara, Léonor Fini. É dali que parte o trio, em 1932 e em 1933, num Buick de segunda mão, para descobrir o Velho Continente. Eles são três, às vezes serão dois, noutras estarão cada um por si.

Bélgica, Alemanha, Polônia, Tchecoslováquia, Áustria, Hungria, Romênia... E depois Espanha e Itália. A França também. E mesmo uma breve e tímida incursão em terra africana, em Arzila (no Marrocos espanhol).

Nada como esse tipo de aventura para descobrir o verdadeiro caráter de quem pensamos conhecer intimamente. Se Mandiargues já tivera ocasião de considerar Cartier-Bresson um tanto autoritário, agora sabe por experiência própria que ele pode ser tirânico. A viagem pela Europa às vezes se torna amarga. Não é raro Henri exigir de repente que André faça meia-volta e volte cinquenta quilômetros apenas porque acha ter visto algo que possivelmente mereceria uma foto. E seu tom é tão imperioso, ele parece ter tanta urgência, que não tolera não ser obedecido no ato.

Contudo, na maior parte das vezes, suas verdadeiras diferenças são de natureza intelectual.

O poeta acha que o fotógrafo tem a mente estreita demais, o qual, por sua vez, acha a daquele ampla demais. Eles discutem várias vezes por pequenos detalhes – não por motivos políticos, mas artísticos. A Itália não é apenas o palco

de seus banhos de mar, completamente nus, mas também de seu histórico desentendimento. Florença encanta os dois, mas Veneza não. Mandiargues confessa amá-la com paixão desde o primeiro olhar, e Cartier-Bresson logo decreta sentir-se decepcionado. E ele deixa isso bem claro, mesmo ferindo o amigo. Não importam os argumentos, inútil apelar ao surrealismo ou a qualquer tipo de legitimação, nada aplaca sua fúria destrutiva. O iconoclasta dentro de Henri já não se inibira de chamar o teto da Capela Sistina de história em quadrinhos de gênero profético anunciando o fim do mundo. Dessa fez, ele volta à carga clamando sua aversão por Caravaggio e Tintoretto, para grande desespero de Léonor Fini, que não aguenta mais. Cartier-Bresson tem um maldoso prazer de criticar os artistas venezianos para provocar Léonor, que é de Trieste.

"Henri achava tudo ignóbil. Ignóbil o Renascimento, que se aproximava do barroco, ignóbil o cenário teatral, ignóbeis as cores cintilantes e seus reflexos na água...", lembra Mandiargues.

Provocado, este também sabe ser maldoso. Para fazê-lo calar, pega sua Leica e ameaça jogá-la no Grande Canal. Dessa vez, é Cartier-Bresson quem fica furioso. Eles se separam, depois se reencontram e se reconciliam. Mas uma espécie de desconfiança se instala entre os dois. Será preciso um bom tempo para que a cumplicidade volte a se sobrepor ao resto.

As fotos desses anos estão entre as mais livres que Cartier-Bresson jamais tirou. Livres de qualquer pressão, encomenda, entrave, de qualquer olhar crítico. São fotos de um *flâneur* despreocupado, que não espera nada e não é esperado por ninguém. Semelhante desprendimento das contingências do cotidiano faz com que ele confira à sua pequena máquina fotográfica a suprema liberdade de perscrutar os rumores do mundo, fuçando nos escombros do inconsciente. Como se buscasse com obstinação expressar aquilo que a consciência ainda não organizara – o que era, no fundo, a própria definição do surrealismo. Esse fotógrafo realmente não se quer fotojornalista. Ainda baudelairiano demais para isso, influenciado demais pelas páginas de *Meu coração a nu*, em que o poeta denuncia a sucessão de horrores e a série de crimes que o leitor consumia todas as manhãs: "Não entendo como uma mão pura pode tocar um jornal sem uma convulsão de nojo".

Como não podemos reconstituir as sequências, já que Cartier-Bresson destruiu ou cortou vários negativos, só podemos datá-las de maneira bastante precária. Conhecemos uma e outra imagem, mas nunca saberemos quais as precederam ou sucederam. Seu espírito aparece, no entanto, sem a necessidade de uma reconstrução cronológica. Toda as sensibilidades que Henri encerra dentro de si já se combinam atrás do visor.

O sortudo dentro dele se evidencia já em uma de suas primeiras obras-primas, um instantâneo de um homem saltando uma poça d'água, que tirou ao posicionar sua câmera no espaço entre as tábuas de uma cerca, atrás da Gare Saint-Lazare, tão cara a Caillebotte e Monet. Se a perfeição gráfica dessa imagem se deve essencialmente a seu olho, se seu ritmo inaudito, a riqueza de detalhes, o jogo dos reflexos e a alquimia das linhas e curvas podem ser creditados à sua intuição, o que dizer do pequeno cartaz ao fundo, no qual uma bailarina parece arremedar o salto do homem em sua corrida acima das águas? Sorte, uma insondável sorte que ele é o primeiro a evocar quando se cansa de dar explicações.

O antiviajante dentro dele se manifesta em sua recusa de viajar. Ele não viaja, ele se desloca. Lentamente, se possível, pois precisa tomar o tempo de perder seu tempo. O tempo não importa mais. Cartier-Bresson se instala, se fixa e se faz esquecer. O estado de graça, possível somente àqueles que não o buscam, também é uma questão de disponibilidade. Cartier-Bresson ronda a surpresa a todo instante, mas nunca a espera. Seu único compromisso é com o acaso, que nunca marca hora. É por isso que se mantém receptivo, estado propício aos encontros mais fulgurantes. Desejo insensato este de querer reter a vida, manipular o intemporal, dominar a eternidade. Um clique jamais abolirá o tempo, nem mesmo quando entendido como um corte.

Podemos perceber que essa percepção de mundo não combina com o companheirismo, mesmo em se tratando de um amigo muito querido. Nada parece resistir a seu apetite visual. Cartier-Bresson tira foto atrás de foto, preocupado apenas em apreender a essência de uma cena numa imagem única. Fotógrafo amador e livre, ele reage como artista às provocações da realidade por não se fixar outra regra que o desregramento dos sentidos. Sem preocupação narrativa e muito menos estética. A beleza não lhe é indiferente, mas não deve se impor pelos cânones acadêmicos. A beleza precisa ser descoberta na parte de mistério presente, por exemplo, no olhar de lobo acossado do desempregado madrileno que não se resolve a pedir esmolas para alimentar o filho aninhado em seus braços; é no sublime dessa miséria, flagelo da humanidade, que o fotógrafo descobre o pitoresco humano de que fala René Crevel. A beleza precisa ser adivinhada na dimensão fantástica das brincadeiras dos adolescentes andaluzes precocemente envelhecidos, ou dos meninos sevilhanos com sua alegria de viver em meio a um universo de destroços e desolação. A beleza para Cartier-Bresson é tanto comédia quanto tragédia, porque a vida é ambas ao mesmo tempo.

Não se trata de um método, menos ainda de uma técnica, mas de um modo de vida. A vida de improviso. Ele passa seus dias flanando, mas com a mente à espreita. Essa atitude espontânea tem algo de um jogo. Por que vai para Alicante

e não outro lugar? Porque tem no bolso um bilhete de trem de trezentos quilômetros, de trezentas pesetas, na terceira classe, e o trem passa por Alicante, só por isso. Sem planos, sem projetos. Ele se deixa levar por seus passos, se desloca com o mínimo de despesas, se hospeda em hotéis de última categoria, se alimenta frugalmente, mas aproveita sem conta o espetáculo da vida.

O ladrão dentro dele já se anuncia, como em qualquer fotógrafo que se preze: seja como for que encaremos o problema, a fotografia é um roubo. É preciso agir sem pensar, pois o imprevisto não volta a acontecer. Ao sensibilizar suas primeiras películas, Cartier-Bresson toma consciência da violência de seu ato quando usa o homem como tema, e não apenas a natureza ou o mundo inanimado dos objetos. Como ele é próprio é percebido ao apontar sua Leica a um transeunte? Apesar de sua discrição, rapidez e elegância naturais, como um olho de ciclope agressivo que imediatamente despoja de tudo o que temos de mais íntimo. Passeando pela Avenue du Maine, ele vê através do vidro de um restaurante deserto um velho e pensativo burguês, de casaco, chapéu-coco e guarda-chuva, ainda sentado, entregue aos próprios pensamentos, com o olhar perdido no vazio. Ao registrar esse desconcertante momento de verdade, ele se apodera autoritariamente de sua melancolia, de sua nostalgia, de seus sonhos – essa parte de sombra que gostaríamos inalienável. Com que direito?

O homem invisível dentro dele começa a se manifestar. Esse obsessivo da imagem fica obcecado com a ideia de desaparecer, que não deixa de ser outra maneira de aparecer. Enquanto muitos fotógrafos se entregam com naturalidade ao ritual do autorretrato à menor ocasião, ele só se permite um. Esse momento histórico tem lugar na Itália. Ao ar livre, à beira de uma estrada, Cartier-Bresson se estende num muro e, deitado, fotografa o resto de seu corpo, seu pé direito se destacando sobre um fundo de árvores e folhagens. “Colocar meu pé na estrada”, diziam os negros antes de partir para a floresta. O que fica dessa imagem que ele quer passar de si mesmo? A alegre insolência, o orgulho insuspeitado, a malícia jovial de um dedão. Quando Cartier-Bresson faz essa brincadeira, tem 24 anos. Esse autorretrato triunfal é o único do gênero. Não haverá outro. Para quê? Não há reflexo mais fiel de sua alma do que este.

O geômetra dentro dele se manifesta desde as suas primeiras fotos, tiradas em Marselha, em 1932, sobretudo na silhueta longilínea de um burguês de capa e chapéu-coco, impressionante pelo mistério que exala, que se destaca com tranquila majestade no epicentro da impecável perspectiva formada por duas fileiras de árvores desfolhadas cujas linhas de fuga se unem inexoravelmente no fim da Avenue du Prado.

O surrealista dentro dele dá livre curso a uma espécie de escrita automática visual. Seu imaginário urbano é digno das melhores páginas de *Nadja*. Às vezes,

são objetos caros a seus amigos do café Dame Blanche que se encontram diante de suas lentes. Como Léonor Fini – apaixonada por tudo o que a vida oferece de teatral, hostil aos instantâneos ao natural, propensa a se esquivar porque nada revela mais que uma pose –, que brinca na rua com manequins de costureiras. Sejam de cera, vime ou madeira, já cruzamos muitas vezes com esses manequins, tanto nos quadros de Chirico quanto no arsenal simbólico de Breton – e antes deles em algumas imagens de Atget. Os manequins decapitados, bem como as peles de animais e objetos embrulhados, atestam a capacidade do olho de tornar extraordinário o cotidiano mais ordinário e de exaltar o estranhamento no espetáculo da banalidade.

Quando não através de objetos, a influência surrealista pode se manifestar através de alegorias: reflexos da atividade portuária e da humanidade fervilhante na fachada de um bistrô marselhês ensolarado, a expressão de um homem solitário virando deliberadamente o olhar de um cartaz que evoca a felicidade conjugal no canto de uma vitrine em Budapeste, personagens adormecidos em tudo quanto é lugar, e o tempo todo essa leve defasagem em relação à realidade que faz com que um detalhe seja suficiente para fazer uma cena enveredar para o irracional.

Ou mais diretamente através de um lugar. A Espanha, onde ele fará fotos que um dia se tornarão ícones, é em si uma terra surrealista. Seu caráter profundo a tornara o país de eleição de Breton e seus seguidores. Eles a veem dividida entre o *ser* e o *estar*, o ser íntimo e a representação, a poesia e a prosa. Natureza, clima, tradições, tudo parece talhado com fascinante exagero, inclusive e especialmente a relação com a morte. Encontramos esse excesso em suas imagens, seja de travestis e prostitutas enlouquecidos em Alicante, da miséria de Madri tal como transparecendo na dignidade ascética dos olhares dos operários ou do êxtase vital da criança em Valência, cujo jogo nos encanta e assusta ao mesmo tempo.

Outro local surrealista, que não existe apenas em um país mas em todos, é o matadouro. Alguns anos antes de Cartier-Bresson, o fotógrafo romeno Eli Lotar visitara os matadouros de Vaugirard e de La Villette acompanhado pelo pintor André Masson. Dessa incursão a carniceiros elevados a sacrificadores, ele fizera imagens de cruel beleza, que as revistas *Bifur* e *Documents* haviam publicado.

Em poucos anos, Cartier-Bresson passa da academia Lhote para o ar livre, e do ateliê para a rua, sem renegar-se. O Cartier-Bresson que peregrina pela Europa do início dos anos 30 não é um fotógrafo surrealista. É antes um jovem no campo magnético do surrealismo, que não encontra melhor instrumento do que uma câmera Leica, uma objetiva de 50 mm e películas Perutz ou Agfa para caçar, capturar e ressuscitar a inquietante estranheza do fantástico social. Essa

marca particular é a que melhor reflete sua obra de juventude. Mas não impede o uso de uma gramática e de uma simbologia próprias: o esplendor do olhar corrigido pela noção de geometria, a intuição desenvolvida pelo gosto da composição, a poesia do instante transcendida pelo distanciamento das situações.

Retorno a Paris, retorno a Montparnasse, retorno ao Dôme. A França tem outra cara para quem vê o resto da Europa. Cartier-Bresson reencontra os amigos, antigos e novos. Entre eles, o poeta Charles Henry Ford, que outro americano, o escritor Claude McKay, lhe apresentara quando de sua visita a Tânger. E dois emigrados do leste europeu que serão muito importantes para ele, humana e profissionalmente.

O primeiro é conhecido de maneira fortuita dentro de um ônibus. Ele é pequeno, com o olhar escondido atrás de lentes grossas e cabelos que já começam a rarear na fronte, apesar de sua vivacidade de espírito que salta aos olhos. Exteriormente, uma cara de professor de matemática; internamente, uma inteligência de jogador de xadrez. Ele examina a Leica que Cartier-Bresson segura com cuidado e arrisca o tipo de pergunta abrupta que só fazemos a desconhecidos:

– Que tipo de câmera é essa?

Só isso, mas o suficiente para iniciar uma amizade para a vida. David Szymin não é apenas três anos mais novo que Cartier-Bresson e seu oposto fisicamente. Também está nas antípodas de suas origens, de sua educação e de sua formação. Tudo os opõe, e talvez seja por isso que eles se atraem tão rapidamente e se completam tão bem. “Chim”, é assim que todos o chamam, é filho de um editor de livros em iídiche e hebraico. Sério, rigoroso, determinado, ele deixara Varsóvia muito jovem para estudar em Leipzig, e depois em Paris, as disciplinas técnicas, da tipografia à litografia, passando pelas artes gráficas, que lhe permitirão um dia assumir o negócio familiar. No entanto, como as vicissitudes da crise econômica o obrigam a renunciar prematuramente aos estudos, ele se vê repórter fotográfico de uma pequena agência. Publica um pouco por toda parte, sobretudo em *Vu*. Visivelmente, vive de suas publicações.

De onde vem o dinheiro? Essa pergunta, como vimos, nunca deixa de atormentar Cartier-Bresson, ainda mais quando sua renda se esgota. No fim das contas, não seria inconveniente viver da fotografia, com a condição, é claro, de não alienar sua liberdade. Em Chim ele admira, sem reservas, a velocidade do espírito crítico, a acuidade psicológica, a cultura, a perspicácia e sobretudo a sensibilidade. Esse angustiado cheio de malícia carrega na fronte a melancolia do emigrado. Impossível não notá-lo, seja por sua aparência (ele tem um afetado gosto por gravatas negras de seda), seja por sua conversa, visto que fala com a mesma desenvoltura sobre a situação política nos Bálcãs e sobre enologia ou

gastronomia. Sua trajetória tem algo de exemplar. Assim, Cartier-Bresson não hesita quando Lucien Vogel, a eminência de *Vu*, convida-o para trabalhar sobre temas atuais. Não a Alemanha sancionada pelo novíssimo chanceler Hitler, mas a Espanha que ele já conhece. Não a Espanha que acaba de ver a publicação de *Bodas de sangue*, de García Lorca, mas a das eleições parlamentares, dois anos depois do advento da República. Uma dezena de imagens suas serão publicadas em novembro de 1933, em três números sucessivos, imagens de forte teor político e social, conforme o desejo do jornal. Essa reportagem, que não leva seu nome, lhe dá um impulso inicial sem que ele precise renunciar a nada do que é, nem do que gosta. É a primeira encomenda de um homem que se recusa a ser comandado. Suas fotos podem, assim, render dinheiro. Para ele, esse é um momento inesquecível.

Ele conhece o "outro" emigrado da Europa Central no terraço do Dôme. Esse judeu alemão, desembarcado em Paris numa manhã de maio de 1933 às sete horas, fica maravilhado de descobrir que a França de René Clair, que ele tanto amara em *Sob os tetos de Paris e Le Million*, é sim uma realidade e não apenas cinema. Refugiado e sem dinheiro, um pouco mais jovem que ele, Pierre Gassmann diz não conhecer o francês "nem pouco nem muito". Ele fica surpreso ao ver que Cartier-Bresson sente certo orgulho em ser tão duro de dinheiro quanto todos os seus amigos, em se parecer com eles. Coisa que consegue, menos numa coisa: ele é francês de nascimento, e francês continuará. No círculo da fotografia dos frequentadores do Dôme, isso é quase uma exceção. Por mais que se esconda atrás de suas iniciais, as pessoas sempre conseguem descobrir a força da família por trás de HCB.

Gassmann vacila entre o desenho, a pintura e o cinema. Como Chim, é pequeno, atarracado, ágil e nervoso. E também apaixonado pela fotografia, mas menos por tirar fotos do que por trabalhar em laboratório.

Nessa época, Cartier-Bresson revela e positiva seus próprios negativos, a não ser quando os próprios jornais o fazem. Ele instalara um laboratório improvisado em seu ateliê da Rue Danielle-Casanova, no banheiro, dentro do boxe. Mas não esconde que fora por necessidade e não por gosto que se entregara a essa tarefa. Ela não o interessa e jamais interessará. O tempo passado sob os feixes do ampliador é tempo a menos passado sob a luz do sol. A câmara escura definitivamente não é seu lugar. Ele não entende nada de suas químicas e não quer entender.

Gassmann, por sua vez, está imerso nelas desde a infância. Em Berlim, sua mãe era radiologista, por isso ele sempre soubera revelar negativos. Com o tempo, a brincadeira se transformara em hobby. Ele fica espantado ao visitar a instalação improvisada de seu novo amigo francês. Não por sua precariedade,

mas por sua incompetência técnica. A água da ducha às vezes saía quente demais, às vezes fria demais, o que não produzia o mesmo efeito na revelação dos filmes. Até mesmo o papel que ele utilizava para suas provas era inadequado: um “especial contraste” da marca Krumière, famoso como o mais duro da Europa. “É o que o vendedor me dá”, explica Cartier-Bresson.

Gassmann cedo se encarrega dessa parte para o amigo, no subsolo do hotel onde mora desde a sua chegada da Alemanha, na Rue Jean-Jacques Rousseau. Esse porão torna-se a antecâmara da Pictorial Service, futuro grande laboratório de fotografias profissionais.

A partir de então, todos os negativos e provas de Cartier-Bresson passam por suas mãos. O laboratório é importante, apesar de não o atrair totalmente, e o interessa. Desde o início, ele tem princípios invioláveis que quer respeitar, a começar pela proibição formal, salvo raríssimas exceções, de reenquadrar as fotos na ampliação. Elas não devem ser tocadas. A força de um instantâneo é sua espontaneidade, incluindo seus defeitos. Arrumá-lo seria não apenas permitir o remorso, como também trair a emoção na origem da imagem. Nada de truques. Cartier-Bresson mostra-se inflexível com a qualidade de suas cópias tanto mais quanto, muito cedo, muito rápido, elas partem em duas direções: para os jornais que as publicam e para as galerias que as expõem – fenômeno que é bastante raro em se tratando de alguém tão jovem e ainda desconhecido.

Seu trabalho começa a ser visto quando ele ainda é iniciante, depois de apenas um ano de atividade – um pouco cedo ainda para já se tornar conhecido. Não importa. Em 1933, Julien Lévy, que ele conhecera no Moinho dos Crosby, o convida a expor em setembro na galeria que ele abrira dois anos antes na Madison Avenue, na altura da Rua 57. Não poderia haver local mais apropriado do que essa passarela da vanguarda parisiense em plena Manhattan. Surrealista, europeia e fotográfica, mas sem exclusivismos. Seu criador escolhe Marcel Duchamp e Alfred Stieglitz como padrinhos, nomes que em si já são um programa. Por ocasião da exposição, Julien Lévy inclui no catálogo um manifesto seu com o pseudônimo de Peter Lloyd. Apesar de escrito pensando em neutralizar a crítica, é bem-visto pois, no geral, considera a exposição bastante medíocre, as escolhas de Cartier-Bresson pretensiosas e suas cópias defeituosas. Iconoclasta para os puristas, Cartier-Bresson se encontra defasado em relação ao espírito da época. Seu culto pelo instantâneo está em conflito com o gosto dominante da imagem polida, elaborada, encenada, chamada de artística. No fundo, o texto de Lévy-Lloyd é bastante surpreendente, não pelo que refere à arte de Chaplin, mas pela tese que desenvolve, segundo a qual Cartier-Bresson seria o melhor representante de uma tendência que ele chama de “fotografia antigráfica”. Como se o fundo e a forma fossem dissociáveis, como se a forma

não fosse o fundo ao chegar à superfície, como se a união instintiva dos dois não fosse a harmonia suprema buscada por Cartier-Bresson. Não se espera que um galerista faça um julgamento de perito, nem que tenha o discernimento de um historiador da arte. Além das leis do mercado, ele só pode ser escravo de seus caprichos. Seu gosto o guia. O ponto de vista exposto nesse texto parece mais misterioso ainda pelo fato de que a obra em questão se distinguirá de várias outras justamente por sua preocupação constante com a composição. Por sua intenção, seu espírito e seu rigor. Gráficos.

Montparnasse está há anos-luz da Place de la Concorde. O eco dos motins sangrentos de 6 de fevereiro de 1934 chega ali amortecido.[19] No Café du Dôme, só se fala da África. Da nova sala da África negra no Museu do Homem no Trocadéro. Do número que a revista *Minotaure* dedicara à África na ocasião. De *A África fantasma*, relato da missão etnográfica Dakar-Djibuti que Michel Leiris acabava de publicar pela Gallimard. Mas Cartier, o africano, já está longe dali. Na América Central, em território surrealista, numa terra fantástica, no México.

É sua primeira grande viagem na qualidade de fotógrafo. A Espanha não passara de um salto pontual. No México, ele não chega como viajante, e certamente não como turista, mas como peregrino de um tipo bastante particular. Ele faz parte de uma missão geográfica francesa montada pelo museu de etnografia do Trocadéro, ante a perspectiva da construção de uma grande estrada pan-americana. Quando o *San Francisco* faz uma escala em Havana, seus membros posam na ponte, sorridentes, para os repórteres da imprensa cubana. Nas fotos, além de Cartier-Bresson, estão Alvarez de Toledo, Bernard de Colmont, o pintor Antonio Salazar, Tacverian e Julio Brandan, antigo diplomata e advogado argentino que se tornara antropólogo, a quem o governo mexicano encomendara um estudo sobre os índios cujo modo de vida seria transtornado pela construção da via. Falta o sétimo homem da equipe, que está prestes a encontrá-los dentro de alguns dias, o escritor cubano Alejo Carpentier, correspondente em Paris da revista *Carteles*. Enquanto esperam por ele, Cartier-Bresson anda um pouco pela cidade e consegue uma das fotos de espírito surrealista tão típicas desse período de sua vida: cavalos de madeira que “escapam” de um carrossel num terreno baldio no fim do mundo, com um muro descascado ao fundo.

Quando faz alguma parada nos cafés, ele tem todo o tempo para ler e reler as cartas de seu pai. Este, apesar de pragmático, o encoraja a perseverar no caminho que escolhera para si. Com uma condição, no entanto: que faça uma formação técnica séria, única maneira de realizar progressos significativos, segundo ele. O conselho não vem apenas de um empresário cartesiano, mas de um pai que não tem certeza de poder financiar por muito tempo o futuro do filho.

Ele anseia em vê-lo ter sucesso e se fazer rapidamente conhecido. Ao mesmo tempo, gostaria de não ter dúvidas, apesar da inquietação que algumas cartas que envia ao filho podem suscitar. Principalmente uma, com data de 28 de junho de 1934, assinada por Charles Peignot, o responsável por *Arts et Métiers graphiques*:

> Recebi do senhor fotos interessantes para meu próximo número, mas me parece que o senhor deveria ter feito melhor e, além disso, a qualidade fotográfica é desesperadora, permita-me dizer. Já que o senhor quis, há vários anos, dedicar-se à fotografia por meu conselho, preciso dizer o que penso. Suas composições nunca são insignificantes, o senhor sempre tem uma ideia, mas o material fotográfico não é bom. Quando tiver a oportunidade, mostrarei outros documentos que tenho, e o senhor ficará surpreso de ver como a qualidade da composição pode se aliar à qualidade técnica.

Como a missão prevê a viagem do México a Buenos Aires por terra, e portanto atravessando a Guatemala, Honduras, a Nicarágua, a Costa Rica, a Colômbia, o Brasil, a Bolívia e o Paraguai, ele faz um acordo com o *New York Times* para enviar suas fotos não utilizadas.

Muitos anos antes que Antonin Artaud, André Breton e Benjamin Péret façam sucessivamente suas viagens iniciáticas ao México, Cartier-Bresson pisa no país que se tornará um dos territórios do surrealismo. Contudo, desde o seu desembarque em Veracruz, o maior porto do México, ele é confrontado com realidades um pouco mais prosaicas por seu chefe de missão. Este, mais velho, mais experiente e sobretudo mais astucioso, desaparece uma manhã sem avisar ao resto do grupo, não sem antes fazer nosso fotógrafo assinar um cheque em branco e limpar sua conta pessoal.

Da noite para o dia, Cartier-Bresson se vê despojado de tudo, roubado, a dezenas de milhares de quilômetros de Paris. Seu pai o repreende, mas quer ajudá-lo, proposta imediatamente recusada pelo interessado, com o orgulho que cabe nesse tipo de situação. Só lhe sobraram seus pertences pessoais, sua Leica, alguns rolos de filme, um reconhecimento de dívida no valor de 1.200 dólares e uma leve, porém tenaz incerteza quanto ao futuro a curto prazo. Ele tem todo o tempo do mundo para meditar sobre a primeira previsão da senhora Colle. Suas palavras voltam-lhe à memória, como se acabasse de ouvi-las: “... você irá para o outro lado do mundo, você será roubado e não fará a menor diferença...”.

A princípio, o governo mexicano deveria financiar a expedição, já que era o principal interessado no traçado dessa via tão grande quanto o continente. Contudo, ninguém mais acredita nela, ainda mais agora que o país está em plena transição. Lázaro Cárdenas acaba de suceder a Abelardo Rodriguez na

presidência da República. O momento é de grandes reformas populares, os ministérios têm outras urgências econômicas, outras prioridades sociais que a estrada pan-americana. Quanto ao material etnográfico que o Museu do Trocadéro esperava em retorno das despesas que adiantara, já não se falava naquilo. Uma vez a missão, natimorta, se desfazendo, cada um vai para o seu lado. A maioria volta para o seu país de origem, abatida pelo fracasso. Cartier-Bresson não, pois pouco lhe importava, a vidente tinha razão também sobre esse ponto. A atraente loucura do lugar o faz esquecer rapidamente seu infortúnio. Para falar a verdade, ele sente um verdadeiro amor à primeira vista por esse país que abriga tantos outros, pois ali existem nada menos que 53 grupos étnicos, com suas línguas e crenças próprias.

Ao escutar a cidade respirar, ele se sente mexicano-adjunto. E decide ficar, sem limite de tempo. De que viveria? De suas fotos. Não como o americano Edward Weston, que abrira um estúdio de retratos no México anos antes, mas do jeito que já lhe era característico. Ele quer ganhar a vida como um nativo do país. Mais uma vez, a ilusão da integração em ambiente desconhecido. Ele não fala a língua? É uma vantagem. Quando não entendemos o que se diz, olhamos melhor. Aquele que está fora do alcance das palavras sempre se concentrará mais e melhor. Essa é a filosofia do olhar desse homem que nunca se afastará da influência recorrente do cinema mudo de sua juventude. Depois de ter sido caçador africano, será fotógrafo mexicano.

O barista dentro dele volta a aparecer, o frequentador do Dôme recupera naturalmente seus instintos e, de terraço em terraço, não demora a se ligar a eminentes representantes da colônia estrangeira do México artístico e literário. Um deles, seis anos mais novo, o convida a morar com ele, entre putas e pompas fúnebres.

Ele se chama Langston Hugues. Poeta, romancista, dramaturgo, esse homem de esquerda não é apenas um dos artífices do Renascimento do Harlem[20], é também um dos primeiros negros americanos a viver de sua escrita. Vive mal, mas vive. Perfeitamente bilíngue (a edição castelhana do *Dom Quixote* é seu livro de cabeceira), ele traduz poemas e novelas mexicanas para o inglês a fim de divulgá-las nos Estados Unidos. No início, foi considerado o arauto de uma espécie de romantismo pan-africano. É verdade que Langston Hugues contava histórias estranhas. Ele dizia que sentia pulsar em seu sangue todos os tambores da selva. No entanto, depois de alguns anos, voltara-se para uma poesia proletária que celebrava o negro vermelho. Tanto fazia, porque aqueles que tinham o privilégio de conhecê-lo sabiam que ele era, no fundo, um americano que gostava de jazz e fazia uso da linguagem como de uma partitura.

Hugues já divide sua casa com Andrés Henestrosa, um nativo também

poeta, bastante ocupado com a elaboração do primeiro dicionário dedicado a seu próprio dialeto indígena, e com o pintor Ignacio Aguirre, chamado Nacho. Eles moram num dos bairros mais mal-afamados da capital, a Candelaría de los Patos. Prostitutas, cafetões, ladrões e gângsteres são tão numerosos que a polícia nem visita mais o local. Não havia região mais sórdida do que aquela, corrompida pela marginália. Fora ali que, há três anos, Serguei Eisenstein precisara interromper as filmagens de *Que viva Mexico!*, sua obra-prima sobre a história e a civilização desse país, porque seu produtor bruscamente o deixara sem recursos.

Pouco importam o perigo, a promiscuidade, a falta de dinheiro: os dias e as noites de Lagunilla estão gravados em sua memória como um raro momento de felicidade intensa; Guadalupe Cervantes, sua noiva de pés descalços, nativa de Juchitan que vende *tacos* no mercado, contribui para isso. “Lupe Cartier”, como é chamada, só fala zapoteca. E é em sua língua que ela encontra para ele um apelido, que significa “o pequeno branco com bochechas de camarão”, que lhe cai muito bem.

Ele passa seus dias espreitando a humanidade em suas mais estranhas manifestações, no Mercado de la Merced ou no Cuadrante de la Soledad, com a Leica em mãos. Os olhares captados pelo fotógrafo expressam uma profunda solidão, o real desencanto dos despossuídos, uma apatia que revela certa renúncia diante do peso da miséria. Quando consegue se esquivar desses olhares obcecantes revelados no pequeno laboratório improvisado dentro de seu quarto, é para reencontrar o espetáculo da rua. Ele, que gostaria de ignorar o descanso do olhar, é habitado por seres e objetos, formas e emoções, pelo drama mexicano que nunca o deixa em paz. Como não se sentir constantemente solicitado por um país cujos artistas ressuscitam o espírito dos afrescos de Giotto (ainda por cima de maneira mais social, mais política e claramente mais pré-colombiana) nos muros dos próprios monumentos? Inútil ir ao museu para admirar as obras dos pioneiros do renascimento da pintura mexicana, o museu vai ao espectador. Os murais estão por toda a cidade, na Escola Nacional Preparatória, no Ministério da Educação e no da Saúde. Cartier-Bresson, que não deixara de ser pintor depois de trocar seus pincéis por uma câmera, não consegue ficar indiferente. Se não pelo reflexo que oferecem de sua cultura, por sua técnica: Diego Rivera usa a pintura à têmpera ou a óleo, e David Siqueiros usa a piroxilina, método que produz impressionantes efeitos em alto relevo.

O imprevisto também está na ordem do dia. Uma noite, Cartier-Bresson comparece a uma pequena recepção na casa de uma personalidade cuja *garçonnière* seu amigo Tonio Salazar decorara. A tequila corria solta. Apenas Cartier-Bresson se abstém de beber, consumido por uma disenteria amebiana.

Para fugir do tédio, ele visita a casa com o pintor, perde-se no labirinto de seus aposentos. No andar de cima, eles ouvem um leve ruído, e então...

– Tive bastante sorte. Só precisei empurrar a porta. Duas lésbicas faziam amor. Era de uma voluptuosidade, de uma sensualidade... Não víamos seus rostos. Era maravilhoso, o amor físico em sua plenitude. Tonio segurou uma lâmpada, fotografei várias vezes... Não havia nada de obsceno. Eu nunca as teria feito posar. Questão de pudor.

É uma foto perturbadora por sua vida, seu movimento, seu erotismo e pela emoção que dela emana. Ela torna cúmplice o *voyeur*. Uma imagem a mais no panteon dos ícones de Cartier-Bresson, um das preferidas de Mandiargues, que ele chamará taxativamente de *A aranha do amor.* Como o negativo fica isolado de seu filme de origem, como todos os dessa época, é impossível estabelecer uma continuidade. Mas 65 anos depois, graças a uma exposição dedicada ao galerista Julien Lévy em Nova York, descobre-se uma tiragem desconhecida dessa série: o mesmo casal de mulheres, a que se juntara um homem, Tonio...

Cartier-Bresson passa as noites em recepções privadas a que são convidados seus colocatários. Nos períodos faustosos, quando um ou outro consegue vender traduções, artigos ou fotos, eles festejam no restaurante americano de Butch Lewis, na Calle 5 de Mayo, ou numa mesa em Las Casuelas. Caso contrário, se encontram nos bares e clubes, mergulhando na embriaguez do ilícito. Cartier-Bresson nunca é mais ele mesmo do que quando se sente marginal. Isso pode acontecer tanto ao frequentar os locais mais desajustados quanto ao lidar no cotidiano com criadores, especialmente jovens pintores e desenhistas mexicanos de vanguarda.

Ele tira fotos com total liberdade, seja nas avenidas da Cidade do México, nas ruelas miseráveis de Juchitan, nos terrenos baldios de Puebla ou nos rodeios de Oaxaca, inclusive no golfo de Tehuantepec, onde finalmente capta olhares e sorrisos que expressam uma espécie de alegria de viver. E em todos os lugares, como na Espanha e depois em outras partes, pessoas caídas na grama ou na calçada, surpreendidas durante um sono a céu aberto, sem agressão, porque Morfeu as poupa do confronto ao tomá-las em seus braços. O México parece até um país de adormecidos. Mas alguns estão de vigília: Cartier-Bresson é repreendido pelo prefeito de uma cidade depois de tirar fotos absolutamente inofensivas de uma árvore na frente de um muro. É que o muro em questão fazia parte do banheiro das mulheres e qualquer imagem dele seria, por natureza, indecente. Questão de pudor...

Algumas imagens são vendidas a jornais locais, como o *Excelsior*, e Cartier-Bresson não deixa de ficar orgulhoso por competir com colegas locais. Outras são expostas no Palacio de Bellas Artes junto às de um jovem mexicano,

Manuel Alvarez Bravo, fotógrafo influenciado por Picasso, pelo cubismo e pela arte pré-hispânica. Sua foto mais famosa, *Operário em greve assassinado*, tirado naquele mesmo ano, reflete muito bem sua personalidade, mistura de preocupação social, militância política e realismo mágico. Ela é o espelho de seu imaginário, de um homem que a Revolução aproximara da morte cedo demais e que nunca mais se recuperara.

Expostos lado a lado nas paredes do palácio, Cartier-Bresson e Alvarez Bravo se conhecem e ficam amigos. O que têm em comum? O intenso fascínio que a rua exerce sobre eles, como uma amante que os atrai implacavelmente para fora dos muros. E, além dessa inclinação, uma paixão pelo mundo de Eugène Atget.

O mexicano fica impressionado com o interesse que seus compatriotas manifestam pelo trabalho do jovem francês, já que a popularidade da fotografia no México era então quase nula. Mas é que há algo a mais por trás de suas imagens.

Essa exposição, que acontece em março de 1935, marca o fim de uma etapa na vida de Cartier-Bresson. Faz um ano que ele vive no México, o mesmo tempo que passara na Costa do Marfim – como se obedecesse a um ciclo. Aqui, como lá, ele suportou e enfrentou a solidão, a doença, a promiscuidade. Não na condição de rico extraviado entre os pobres, movido por uma suspeita sedução pela sordidez, mas como viajante possuído pelo diferente. Quando um grande burguês se rebaixa, ele passa uma noite em lugares suspeitos. Uma noite, não um ano. Este é o tempo necessário para que o mexicano-adjunto se sinta finalmente um mexicano honorário. No momento de partir, ele se diz para sempre francês do México, o país onde foi mais feliz, associado à lembrança de uma grande alegria de viver.

Ele encontrou seu caminho. Não como repórter, grande ou pequeno, mas como peregrino, como um homem do século XVIII reinventado pela técnica do século XX. Ou seja, como aventureiro, não na acepção exótica do termo, mas no sentido da aventura interior e pessoal, aquela que permite viver em perfeita harmonia com suas exigências artísticas, inclusive as descabidas. Um telefonema de Pierre Josse o leva subitamente a outras realidades. Em Paris, seu amigo René Crevel, em seu apartamento da Rue Nicolo, cometera na prática aquilo que escrevera em seu primeiro livro, *Détours*: “Uma infusão de chá no fogareiro a gás, a janela bem fechada, abro o registro e esqueço de ligar o fósforo...”.

Crevel estava convencido de ser o último elo de uma maldição familiar. A morte voluntária lhe parecia uma fatalidade da qual não podia se esquivar. Esse espectro o assombrava desde os quatorze anos. Sua vida fora um constante escândalo dramático, sua morte foi apenas um escândalo. Seus amigos

surrealistas se negaram a assistir ao serviço religioso, pois a Igreja o recolhera e colocara um crucifixo sobre o seu peito. Aos 35 anos, o filho de um enforcado partira para o grande sono, não sem antes deixar suas palavras finais: “Favor me incinerar. Desgosto”.

Nova York, 1935. Henri Cartier-Bresson decide parar de fotografar. Pela primeira vez, mas não a última. É curiosa essa sua mania de renunciar à ocupação que no fim das contas ele mais terá exercido. Uma exposição em Nova York e outra no México – pequena e precoce notoriedade que não basta para prendê-lo. Se escolhe ficar nas Américas e não atravessar o oceano, é porque tem algo em mente: trocar de instrumento. Não mais a fotografia, não exatamente o cinema – o documentário. Como se se tratasse de uma evolução natural para um jovem de seu tempo, do pincel à câmera e trocando de câmera. É preciso dizer que essa mudança se insere no espírito da época. O cinema e seus derivados são sinônimos de velocidade, impaciência, glória e fortuna. Vários fotógrafos parecem já ter passado de uma arte à outra.

Assim que pisa em Manhattan, Cartier-Bresson procura um teto onde instalar sua cama dobrável mexicana. Ele conhece suficientes americanos de Paris para não precisar de um hotel. Retoma contato com Elena Mumm, provavelmente a mais bonita das antigas alunas da academia Lhote, e o poeta Charles Henry Ford, reencontrado em Tânger e em Montparnasse. Este último é influente, pelo menos em seu meio, certa boemia literária e artística na qual os homossexuais não são minoria. Seu companheiro, o pintor Pavel Tchelitchev, a seu pedido intercede a favor do francesinho-pobretão, e Cartier-Bresson acaba morando na Rua 39, no ateliê de um emigrado russo que ainda não conseguira obter sua nacionalidade americana. Nicolas Nabokov, primo-irmão do escritor, é um compositor com quem ele já cruzara em Paris, quando este escrevia para os Ballets Russes de Diaghilev, antes de se dedicar a uma sinfonia lírica, um oratório e uma *serenata estiva* para quarteto de cordas... Os dois, logo solidários no exílio, coabitam sem problemas naquela “selva”, apesar de o francês ser tão intransigente, reto e sério quanto o russo fugidio, caprichoso e instável. Eles compartilham o que há para compartilhar, contentando-se na maior parte das vezes com *apple pies*, hambúrgueres e frutas, e achando suficiente separar seus “apartamentos” com um simples biombo. Bastante inútil, de resto, pois têm discussões infindáveis, muitas vezes até o nascer do sol, sobre moral e política. Apesar de ambos serem progressistas, Nabokov, filho de uma família da alta sociedade russa e sobrinho de um deputado liberal da Duma[21], tem dificuldade de acreditar que o comunismo possa de fato ser o futuro do homem, ao contrário de Cartier-Bresson que, antifascista visceral, se sente levado a considerar com indulgência os herdeiros de Lênin.

Em Manhattan, como no México ou em Montparnasse, ele não tem dificuldade alguma para se integrar num ambiente e conhecer pessoas através do efeito bola de neve. Na casa de George Antheil, ele faz amizade com Paul Bowles. Além da temporada em Tânger, cidade mítica, o escritor iniciante e o fotógrafo quase experiente têm outra experiência em comum: os dois sofreram derrotas humilhantes durante visitas a Gertrude Stein. Depois de ler seu texto de inspiração surrealista publicado na revista *Transition*, ela categoricamente aconselhara Bowles a renunciar à poesia.

Chega da fotografia? Cartier-Bresson tem dificuldade em virar a página.

Julien Lévy, ainda com sua ideia de “fotografia antigráfica”, entra em ação. Em abril de 1935, ele organiza em sua galeria da Madison Avenue uma nova exposição sobre o tema, apresentando lado a lado obras de Henri Cartier-Bresson, Walker Evans e Manuel Alvarez Bravo. É difícil parar abruptamente em tais condições. Ainda mais que Walker Evans, o novo companheiro de exposição, por quem Cartier-Bresson sente uma admiração verdadeira e jamais desmentida, fica bastante impressionado com suas fotos: “Temos aqui uma nova via que recém começamos a explorar”, confessa ele ao crítico de arte James Thrall Soby.

Antigo estudante de letras na Sorbonne, Walker Evans não renega seus mestres, Flaubert e Baudelaire, apesar de ter substituído um meio de expressão por outro. A fotografia é uma forma de escrita, a vida está na rua – esse é seu credo. Seu realismo urbano é evidente desde as suas primeiras imagens de Nova York e Boston. Seu naturalismo estende-se a quase todos os lugares da América profunda, graças a uma missão realizada para a Farm Security Administration. Nesse ano de 1935, o governo democrata de Roosevelt acaba de lançar um programa social no quadro da política do New Deal para ajudar na recuperação da agricultura e sensibilizar a opinião pública. Junto com uma dúzia de outros fotógrafos, Evans percorrerá seu país durante vários anos a fim de fazer um balanço visual dos estragos da crise de 1929 nas fazendas, focando especialmente nas condições de vida, no ambiente e em sua paixão, a rua.

Tivesse sido cidadão americano, talvez Cartier-Bresson pudesse ter freado seu individualismo para colocar seu olhar a serviço de tal causa. Por ora, tenta ser um pouco menos francês em Nova York. Sempre com a mesma preocupação de integração, a vontade de se fazer esquecer pelo meio que o acolhe, a esperança de ser absorvido por cada um dos novos mundos que frequenta. O exato oposto de um viajante.

Ele é tão atípico em todas as coisas, tão imprevisível, que não deixa de causar forte impressão nos americanos aos quais se liga naquele momento – no futuro, as memórias deles confirmarão isso. Fisicamente, é um esguio jovem

tímido e doce, cujo rosto angelical, róseo, louro e imberbe trai sua timidez antes mesmo de ele abrir a boca. Mas tem um olhar claro, esperto, vivo, rápido e tremendamente móvel. De resto, é um rapaz ambicioso, ciente de possuir as habilidades para preencher suas ambições, que não duvida por um só momento da qualidade e da originalidade de seu trabalho. É preciso entender o termo "ambição" numa estrita perspectiva artística, e não carreirista. Tanta segurança da parte de alguém tão jovem é desconcertante. O contraste é ainda maior quando o ouvimos falar de suas fotos: emana de sua pessoa essa força tranquila de que Jaurès falava em seus discursos. Uma confiança tão inabalável em suas próprias capacidades, contrastando com o aspecto frágil e acanhado de sua figura, poderiam levar a crer que ele não é realmente animado por um ódio de si mesmo. Mas a realidade, como sempre, é mais complexa.

Digamos que, desde o início, ele tem certa ideia de si mesmo, daquilo que precisa fazer, de como fazer, e está determinado a seguir isso até o fim. Mas ele expressa isso com tanta seriedade e serenidade, sua despreocupação em relação às questões materiais contrasta tanto com a obsessão dos americanos por dinheiro, que sua atitude não é nem mesmo considerada presunçosa. Muito menos arrogante. No entanto, pouco faltaria para que esse desapego parecesse altivez, do tipo visto em pessoas conscientes de serem bem-nascidas. Bastaria uma ninharia. Mas essa dúvida é totalmente infundada. O cineasta Ralph Steiner, estupefato com tanta segurança quando tudo o levaria a considerá-lo imodesto, sai por fim impressionado da primeira conversa dos dois. A única dúvida de Cartier-Bresson reside na escolha do instrumento, e não em sua própria capacidade de dar o melhor de si.

Num primeiro momento, ele segue vagando pelas ruas do Harlem como de costume, por dias inteiros, com a Leica no pescoço, à espreita. Algumas fotos suas são logo publicadas na *New Theatre*, revista cultural vanguardista de esquerda. Curiosamente, ele as assina com o enigmático pseudônimo de Pierre Renne, prudência explicada talvez pela curiosidade meticulosa dos serviços de imigração. À noite, ele frequenta o *Father Divine* e pequenos restaurantes que só ele conhece, acompanhado por uma negra que vive com ele, por Paul Bowles e por mais alguns. No Harlem, lugar que o fascina a ponto de morar ali vários meses, não existe casa noturna que ele não tenha frequentado, ávido pelo jazz. Muitos de seus amigos são intelectuais, artistas ou músicos desse bairro, negros e progressistas, se não abertamente favoráveis ao comunismo.

Filmar, então, mais do que fotografar. Um mestre poderia tê-lo impulsionado, como André Lhote na pintura. Poderia ter sido Paul Strand, mas não. Uma geração os separa. O abismo é bem maior no plano artístico. Cartier-Bresson não fica muito impressionado com a lenda que cerca o antigo membro

do grupo da 291 Gallery e da chamada *straight photography*, retranscrição pura, simples e direta da realidade. Livres tanto do espírito acadêmico quando do pictorialismo herdados do século anterior, as pesquisas de Strand sobre paisagens, rochas, plantas, raízes de árvores e nuvens não o entusiasmam. Ele pouco o estima, não mais que Eugène W. Smith, que considera artificial demais, estetizante demais. O grande fotógrafo americano será sempre, a seus olhos, Walker Evans.

Acima de tudo, Cartier-Bresson não sente grande admiração pela pessoa de Strand, o homem por trás do fotógrafo. Ele o considera denso e pesado em sua expressão, moralmente stalinista por toda a vida. Com Strand, ou melhor, em Strand, ele aprende sobretudo os rudimentos da filmagem, outra maneira de ir atrás de suas vivências visuais. Em 1935, enquanto Cartier-Bresson é nova-iorquino, Strand é muito menos que ele. Está ocupado demais no México com as filmagens de seus filmes, *Redes* e *The Plow that broke the Plains,* e com suas viagens. Os dois se veem tão pouco que seria abusivo acreditar que o mais novo deva alguma coisa ao mais velho. Aquilo que sabe sobre técnica e montagem, Cartier-Bresson aprendeu quase tudo com seus camaradas de Nykino (contração das iniciais de “Nova York” e de “cinema” em russo), o pequeno grupo esquerdista que reúne Willard van Dyke e outros fanáticos por documentários influenciados pelos mestres soviéticos do gênero. Paul Strand, que é um dos líderes do grupo e que empresta seu apartamento para as reuniões, passa de vez em quando para dar conselhos. Nada mais.

Assim que se sente estagnar, Cartier-Bresson é tomado por seu bicho-carpinteiro intercontinental. Foi assim quando passou da África para a Europa, depois da Europa para a América Central e desta para a América do Norte. Ele a deixa sem tê-la visto, tendo passado um ano enclausurado voluntariamente em Manhattan. Agora, enquanto 1935 deságua em 1936, ele sente de novo a irresistível comichão da partida. Justo no momento em que seu mestre André Kertész acaba de se instalar em Nova York. E justo quando uma equipe de jornalistas que prepara o lançamento de um novo periódico de atualidades, que dará primazia à imagem, a revista *Life* – Cartier-Bresson teria chances de participar, pois o responsável o contatara dois anos depois da publicação de seus primeiros trabalhos em *Vu*. Mas não, não há nada a fazer, nada o detém, nem em Nova York, nem na fotografia. A revista *Harper’s Bazaar,* querendo renovar um pouco seu visual, o convida para fazer uma série de fotografias de moda a seu gosto. Mas o ensaio é considerado, de parte a parte, tão pouco convincente, que é logo interrompido. De qualquer forma, não era o que Cartier-Bresson procurava.

Ele quer filmar e não fotografar, apenas isso, já o disse suficientemente. Só precisa encontrar um cargo de assistente de direção. Mas para isso estará mais a

vontade em Paris, sua cidade, de onde chegam ecos de uma efervescência política, social e cultural sem igual. É exatamente ali que é preciso estar.

---

[19]. Em 6 de fevereiro de 1934, acontecem manifestações antiparlamentares organizadas pela extrema-direita que acabam em motim na Place de la Concorde. (N.T.)

[20]. Movimento de revalorização e celebração da cultura afro-americana, durante o período entreguerras, cujo centro de efervescência artística foi o bairro do Harlem em Nova York. (N.T.)

[21]. Assembleia que corresponde à câmara baixa do Parlamento na Rússia. (N.T.)

4

O FIM DO MUNDO DE ANTES

1936-1939

O Dôme está idêntico. Assim que chega a Paris, Cartier-Bresson reencontra seus lugares e amigos. Mas algo de imperceptível mudara. O ambiente está mais tenso. As conversas de café esmorecem mais rápido do que antes. As pessoas perderam sua despreocupação. O aumento das ameaças sobre a Europa parece ter vencido a leveza de outrora. Como se todos tivessem consciência de que oscilavam entre o pós-guerra e o pré-guerra e de que um dia esse período seria chamado de entreguerras.

É preciso dizer que, nesse início de 1936, a França vive uma contagem regressiva para as eleições legislativas do mês de maio. No terraço dos cafés, só se fala do segundo governo formado por Albert Sarraut, da reocupação militar da Renânia, da dissolução das ligas de extrema direita e de um novo partido de inspiração fascista fundado por um antigo deputado comunista, Jacques Doriot. Aqueles que não querem ficar com o moral abalado pela ameaça de guerra interessam-se pela ridícula crônica das disputas entre Jacques-Émile Blanche e André Lhote. À menor conferência pública, um censura o outro por tiranizar seus alunos com suas teorias, acusação a que o outro se apressa em responder com a mesma perfídia nas colunas da *Nouvelle Revue française*. E quando não é a natureza do ensino, é a reverência a Cézanne a causa do enfrentamento – Lhote querendo ser o severo guardião de sua memória, enquanto Blanche ousa ter espírito crítico. Coisas que divertem as galerias, os terraços e algumas salas dos fundos de cafés, mas não servem de nada para um fotógrafo de trinta anos que sonha em trabalhar no cinema. Não importa se documentário ou ficção, desde que seja um filme. Sua decisão não é tão absurda, pois outros começaram como fotógrafos antes de se tornarem cineastas, em especial Marc Allégret, Maurice Cloche, Jean Dréville e Robert Bresson. Por que não ele?

Cartier-Bresson logo se curva diante de uma evidência. Só existia uma maneira de conseguir rapidamente se tornar assistente de direção: pedir a um diretor que o tomasse como assistente. Diretamente, sem intermediários, mas com a dose necessária de tato, inconsciência, atrevimento e sorte. Era a única maneira de se iniciar na carreira.

Primeira tentativa, primeiro fracasso. Ele se aproxima de Luis Buñuel, que diz não. Por que Buñuel? Porque o conhece, porque ele é o mais surrealista dos cineastas, porque suas afinidades são numerosas, porque seus três primeiros filmes, *Um cão andaluz*, *A idade do ouro* e *As hurdes* são admiráveis, porque talvez ele se lembre que alguns anos antes Jean Epstein lhe dera uma chance

parecida ao tomá-lo como assistente em *A queda da casa Usher*. Mas não, Buñuel nega.

Segunda tentativa, segundo fracasso. Ele aborda Georg Wilhelm Pabst, que diz não. Por que Pabst? Porque ele foi um dos mestres do cinema mudo que Cartier-Bresson coloca nas alturas, porque ele teve êxito tanto em *Quatro de infantaria* quanto em *A caixa de Pandora* e *A ópera dos três vinténs*, porque ele tem a fama de cortar seus filmes no próprio estúdio. Paul Morand, romancista-diplomata a quem Pabst contratara para escrever a adaptação de *Dom Quixote*, aconselha Cartier-Bresson a bater em sua porta. Não é a boa. Apesar de o diretor estar preparando *Salônica, ninho de espiões*, um filme de prestigiosa distribuição francesa, ele não tem nada a oferecer, nada a propor.

A terceira tentativa é a boa. Depois de suas decepções com o espanhol e o alemão, Cartier-Bresson dirige-se ao francês por quem se sente intelectual e artisticamente mais próximo. Ele vai à casa de Jean Renoir com seu álbum de fotografias embaixo do braço, torcendo para que as quarenta cópias de desigual qualidade ali reunidas impressionassem o suficiente para lhe garantir o cargo. Como se o trabalho de assistente tivesse relação direta com o de fotógrafo, enquanto nesse caso o assistente tivesse antes uma atividade de faz-tudo. “Eu me senti como um representante comercial apresentando seu catálogo”, dirá ele.

Para sua grande surpresa, é imediatamente contratado. A partir de então, ele considerará aquele álbum mal-arrumado, designado a se tornar mítico, como uma espécie de talismã. Ele o guardará à chave e o evocará até o fim de seus dias como seu bem mais precioso.

Renoir já tem atrás de si uma dezena de filmes, sendo o último *O crime do sr. Lange*. No entanto, não é ninguém e aparece pouco. É o contrário de um cineasta comercial. Ele está montando sua equipe para o filme de propaganda que vai gravar. A pedido de Aragon, em nome do Partido Comunista, ele se dedica ao projeto que resultará no filme *La vie est à nous.* O que Renoir, que o produtor Pierre Braunberger definira fundamentalmente como um homem de direita que jamais seria perdoado por ter sido soldado na Escola Militar de Saumur, faria naquele ambiente? Ele aceitara essa proposta do PC, ou melhor, essa encomenda, na esperança de finalmente encontrar um público. É preciso ver isso como a expressão de um oportunismo político, de alguém que não coloca nada acima do cinema.

Ainda não será o momento em que Cartier-Bresson poderá apreciar suas qualidades humanas, evocar a comum admiração por Élie Faure, nem participar na elaboração de seu filme ou assistir a seu trabalho com os atores. Além de o gênero do filme não se prestar para isso, Renoir só segue as filmagens de tempos em tempos. Na verdade, delega a realização a seus assistentes. Ele se contenta

em dirigir algumas passagens e supervisionar o conjunto, sem nem mesmo assumir a montagem. Cartier-Bresson descobre-se, então, um dos cinco assistentes de uma série de cenas com nada menos que quatro diretores (André Zwoboda, Jacques Becker e Jean-Paul Le Chanois, além de Jean Renoir). A ficha técnica anuncia claramente: “Um filme realizado coletivamente por uma equipe de técnicos, artistas e operários”.

O enredo pode ser resumido em algumas palavras: a França é um país rico, mas pilhado pelos membros das dinastias burguesas do capitalismo selvagem e sancionado pelos militantes das ligas fascistas. Ao contar a seus alunos como se chegou nisso, um professor também explica por que apenas o Partido Comunista pode fazer frente a isso e restabelecer a justiça social no país. É desnecessário dizer que o filme se inscreve menos num contexto artístico do que na perspectiva iminente das eleições legislativas.

La vie est à nous não trabalha com nuances. As “duzentas famílias” burguesas (Wendel, Schneider...), que se tornam míticas, são condenadas ao ostracismo, sem remissão. Num fundo de imagens dantescas da noite de 6 de fevereiro de 1934 na Place de la Concorde, os militantes das ligas de extrema direita e os antigos combatentes da Croix-de-Feu são apresentados como “hitleristas franceses”. Por outro lado, não há sequência forte o suficiente e comentários líricos o suficiente para exaltar as reuniões sindicais, magnificar o papel histórico da classe operária, evocar as filas da sopa popular e denunciar as demissões abusivas. Os personagens dos capitalistas são unanimemente odiosos e impiedosos, quando não abjetos. Os discursos das estrelas do Partido, como Vaillant-Couturier, Duclos e Thorez, são cheios de lugares-comuns. Os efeitos visuais não hesitam em empregar truques. Tudo termina ao som da *Internacional*. É um filme pesado, demagógico, mas eficaz.

Cartier-Bresson não é e jamais será comunista. E nunca se arrependerá de ter resistido à pressão daquele que o exorta a aderir ao Partido, o surrealista conhecedor de pintura e desenho que rompera ruidosamente com o grupo por solidariedade a Aragon, o selvagem dos Vosges que tem uma inabalável fé na política, o crítico cinematográfico Georges Sadoul, que também é seu cunhado. Apesar de não chegar a ser um simpatizante, Cartier-Bresson sente apreço pela causa. Não se diz que o comunismo é a juventude do mundo? Seu antifascismo visceral, o contexto particular da Europa em meados dos anos 30, e a necessidade de afirmar-se “contra” prevalecendo sobre a de se declarar “a favor”, muitas vezes o fazem ficar ao lado dos comunistas. Mas ele não tem ilusões. O que as dissipara? A memória da tragédia de Kronstadt, que em 1921 vira a guarnição amotinada contra o poder bolchevique ser impiedosamente esmagada por Trótski.

Apesar de as circunstâncias modularem suas críticas, nada mudam sobre suas opiniões mais profundas. Apesar de, no início, o comunismo representar para ele uma coisa séria, uma transformação do cristianismo, foi preciso pouco tempo para descobrir sua natureza exata, quando Malraux recusa, em nome do conselho editorial da Gallimard, a publicação do arrasador *Stálin* de Boris Souvarine.

La vie est à nous é um filme na medida em que é feito por uma equipe técnica de verdade, a partir de um roteiro de verdade e com atores de verdade – bons, inclusive, pois descobrimos os nomes de Jean Dasté, Madeleine Sologne, Gaston Modot e Roger Blin nos papéis principais. Mas um filme de apenas 66 minutos, cujo produtor é um partido político, e destinado pelo distribuidor ao fechado circuito das células comunistas.

Não importa que ninguém receba por trabalhar nele. Quando Renoir está presente, ele convida toda a equipe para jantar no *La Mascotte,* um restaurante da Rue des Abbesses. Essas noites em Montmartre são o retrato fiel do clima das filmagens, que se harmoniza à perfeição com o turbilhão desordenado da Frente Popular. Momentos como esses compensam as frustrações. Raros são os filmes feitos em semelhante atmosfera de desinteresse e alegria. O rumo dos acontecimentos acaba ajudando, pois o veredicto das urnas chega, de certa forma, para coroar o empreendimento. Em 3 de maio de 1936, no segundo turno das eleições legislativas, a coligação da Frente Popular obtém uma ampla vitória. Léon Blum, presidente do Conselho, forma um governo composto por socialistas e radicais, já que os comunistas preferem apoiar sem participar. Não importa que suas ideias estejam longe do consenso, mais ainda no plano econômico que político: a esquerda finalmente chega ao poder. A vitória é sua!

Depois de participar da elaboração desse filme, mesmo que modestamente, Henri Cartier-Bresson tem a impressão de entrar na família cinematográfica. Não se trata de uma ilusão, porque ele de fato integra o clã Renoir. Mas não deixa de ficar inquieto em relação ao futuro imediato, uma vez que ninguém sabe como o produtor distribuirá os cargos. Sua angústia dura pouco. Contratado automaticamente para o próximo projeto do diretor, aproxima-se dele, é chamado a participar de seu círculo mais próximo, aprende por fim a conhecê-lo. Ele descobre o homem por trás do mito futuro, o homem nu, como diria Simenon, pouco antes que a lenda se instale.

Aos 42 anos, para a maioria das pessoas, Jean Renoir continua sendo apenas o filho de seu pai. Ele se revela impotente para escapar da história familiar. Não se é e não se nasce impunemente do mesmo sangue de um imenso artista sem ficar, por muito tempo, encoberto por sua aura, sobretudo quando também se é um artista numa via paralela e se vai além de sua herança. Para

entender Renoir, é preciso ter em mente a reflexão de François Mauriac sobre a ascendência de Racine: “O indivíduo mais singular é apenas o momento de uma raça. Seria preciso subir o curso desse rio de inúmeras fontes para captar o segredo de todas as contradições, todos os movimentos de um único ser”.

Jean Renoir, filho de Auguste, realiza sua obra com outros instrumentos, diferentes dos de seu pai. No caso do pai como no do filho, trata-se de exaltar o instinto mais do que a inteligência. Uma palavra de ordem, aliás, é atribuída a ambos: “Abaixo o cérebro, viva os sentidos!”. Tão visual quanto literário, ele gostaria de filmar com uma alma de poeta. O mundo das ideias lhe é estranho, e mais ainda o da ideologia. Ele se sente à vontade apenas num universo de intuições, sensações e emoções. Esses são os verdadeiros pigmentos de sua paleta de cineasta que se pretende tanto autor de filmes quando diretor. A técnica lhe é indiferente. Ele nunca intervém na luz ou no enquadramento. Nada o apaixona mais do que o diálogo, nada o excita mais do que encontrar a palavra certa. Ao ouvi-lo, ao observá-lo, Cartier-Bresson logo se convence de que um cineasta precisa, acima de tudo, ser dotado de imaginação literária. Nesse sentido, Jean Renoir parece uma espécie de grande romancista. Em vários aspectos, ele continua sendo um homem do século XIX, apesar de seu meio de expressão.

Renoir tem personalidade. Truculento, generoso, ele impressiona por seu instinto poderoso, seu calor humano, sua capacidade de entender o próximo. Em resumo, por seu entendimento da vida, apesar de as contradições de sua vida privada cansarem sua equipe. Não se é permanentemente atormentado por inquietudes sem que o ambiente sofra consequências. Impossível julgar em conjunto alguém que facilmente se fascina tanto pelo povo quanto pelos aristocratas, dois mundos de que não participará jamais, por vir de uma educação burguesa. Ele é um personagem curioso, malvestido, excessivo, conversador e incerto de seu charme. Sedutor mas desajeitado, dotado de uma elegância natural mas incomodado por seu corpo, ele vive a vida através de todos os seus poros, mas afoga suas melancolias no *beaujolais*. Cartier-Bresson o compreende quando percebe que seu calcanhar de aquiles não é tanto sua paixão pelas mulheres quanto sua fragilidade.

Chega de propaganda. Dessa vez, trata-se de um verdadeiro filme. *Passeio ao campo* é a adaptação de uma novela de poucas páginas de Guy de Maupassant. Um domingo de verão no campo em 1860. Uma família de pequeno-burgueses, os Dufour, comerciantes de ferragens em Paris, decide fazer um piquenique. Henriette, a filha, desperta agitação e desejo em Henri e Rodolphe, dois impetuosos barqueiros sentados numa taberna. Após trocarem sorrisos e olhares com as mulheres, eles não tardam a planejar uma aventura

galante. Depois de manterem ocupados o senhor Dufour e seu auxiliar, colocando varas de pesca em suas mãos, eles conseguem levar a mulher e a filha para um passeio de canoa no rio. Os dois barqueiros conseguem o que queriam, mas a ação focaliza naturalmente mais no destino da filha do que no da mãe. No ano seguinte, não tendo parado de pensar um no outro, os dois amantes de um dia só se reveem no mesmo local do encontro apaixonado. Mas Henriette, que nesse meio-tempo casara com o auxiliar de seu pai, dessa vez não pode oferecer mais que um olhar, cheio de pesar. Eles conversam, depois ela se afasta para sempre, resignada e melancólica...

É fácil de imaginar que o projeto não pode ser reduzido a uma intriga tão simples, nem apenas à sátira irônica e libertária da pequena burguesia. A história não é tudo, longe disso. Será preciso o calafrio, a ternura e a emoção que a transcenderão para transformar essa meditação sobre um destino num hino à natureza. Somente um autor dotado de uma alma de artista, e não um hábil especialista, poderia reproduzir a felicidade desse canto profundo e reconstituir toda a tristeza desse devaneio nostálgico. Para além do anedótico, trata-se de um filme sobre o mundo de antes. Não apenas o mundo de antes da revolução industrial, mas o da infância.

A filmagem, ou melhor, a “filmação”, como diz Renoir, precisa acontecer na maior parte das vezes em externas. Na época, isso é uma exceção, não a regra. Depois de alguns estudos, a solução mais evidente impõe-se por si só: filmar às margens do Loing, na casa de campo de la Gravine, em Sorques, perto de Montigny-sur-Loing. Além de esse canto no limite da floresta de Fontainebleau não ter sido desfigurado pela indústria, ele tem a grande vantagem de abrigar a Villa Saint-El, propriedade de Renoir em Marlotte, e de ter sido um dos motivos privilegiados dos pintores ligados a seu pai. Assim, não nos despimos da sombra benevolente do grande artista. Nas paredes, grandes manchas retangulares lembram seus quadros vendidos para financiar os filmes do filho. Como não pensar nele quando seu neto de quinze anos, Alain Renoir, passeia pelo jardim com a claquete ao lado de um amigo da mesma idade, Jean-Pierre Cézanne?

Chapéus de palha, cafés dançantes à beira d’água, piqueniques, passeios românticos... Nada mais naturalista. Pela primeira vez em sua carreira já bastante encorpada, Jean Renoir rende uma homenagem a seu pai, arriscando-se a fazer um filme impressionista.

Henri Cartier-Bresson é contratado pela Sociedade de Cinema do Panthéon, na qualidade de segundo assistente, em 26 de junho de 1936, véspera do primeiro dia de filmagens. Ele recebe uma quantia preestabelecida de mil francos, bem como um complemento adicional, dependendo das receitas futuras,

de no máximo 1.250 francos. O mês que passou acaba de ver o país paralisado por greves, fábricas ocupadas e manifestações que pressionam o governo a iniciar as reformas prometidas pelo programa da Frente Popular. Em algumas semanas, assistimos ao nascimento de instituições e leis sociais históricas: estabelecimento de contratos coletivos, reajuste dos salários, férias remuneradas, semana de quarenta horas... Longe, muito longe do mundo de Maupassant (a não ser que um erro no título original dissimulasse a verdadeira natureza de *Parti de campagne* [22]!).

Os créditos do filme têm muito de Renoir. Analisados em detalhe, revelam mais sobre ele do que sábias interpretações. Eles são seu verdadeiro mundo, o mundo de um poeta que concebe um filme como um assunto de família, em que cada membro traz a sua contribuição. A Jean Renoir cabe, naturalmente, assinar sozinho a realização, além da adaptação e dos diálogos. Marguerite Renoir, que vive com ele, é responsável pela montagem, ocupando-se também da continuidade nas cenas e fazendo um pequeno papel de servente. Claude Renoir, seu sobrinho, é o diretor de fotografia. Germaine Montero interpreta uma canção a *boca chiusa*. O papel principal é reservado à encantadora Sylvia Bataille, que vive então uma louca paixão com Pierre Braunberger, o produtor do filme. Renoir, que já a dirigira em *O crime do sr. Lange*, não tem mais dúvidas depois de "reconhecer" sua voz lendo o texto de Maupassant. Ela *é* Henriette Dufour. Ao lado dela, encontramos Jane Marken, Gabriello, Gabrielle Fontan e, é claro, Jean Renoir, que também faz um pequeno papel de dono de restaurante assim que a ocasião se apresenta.

Cartier-Bresson não é o único assistente, é o segundo de uma equipe de seis jovens composta por Yves Allégret, Jacques Becker, Jacques B. Brunius, Claude Heyman e Luchino Visconti. Todos farão carreira no cinema, já que na França ser assistente é como frequentar uma escola de direção, ao contrário do que acontece nos Estados Unidos, onde é uma profissão em si. Todos menos Cartier-Bresson. Tanto que, mais tarde, o produtor do filme se lembrará dele como fotógrafo de set de *Passeio ao campo*, apesar de não ter tirado uma única foto.

Assistente, quer dizer, faz-tudo de funções variadas. Cartier-Bresson, que adora dificuldades, encontra várias pela frente. Renoir é imprevisível. Quando seu humor está ótimo, tudo se encaixa tão perfeitamente que chega a ser inquietante. No entanto, quando ele está deprimido, o clima no set fica pesado para toda a equipe. Não é fácil seguir os passos de uma pessoa que acredita na explosão da inspiração e na verdade do instante. O assistente nunca coloca o olho no visor da câmera. Na melhor das hipóteses, é convidado a trabalhar nos diálogos com o Mestre, cortá-los, aperfeiçoá-los, a encontrar a sonoridade perfeita, de novo e de novo. Na pior das hipóteses, precisa cuidar de mil e um

detalhes materiais, por mais insignificantes que possam parecer, sem nem mesmo a certeza de que servirão para algo ou de que será reconhecido por eles. Principalmente no caso dos acessórios, pois, como a filmagem acontece em pleno campo, nada pode faltar no exato momento em que é reclamado. Entre os dois, há todo um leque de possibilidades, e nem sempre elas são muito cinematográficas. “Era preciso convidá-lo, na hora certa, para jogar uma partida de pingue-pongue ou para beber uma taça de *beaujolais*. Para falar a verdade, o assistente de Jean Renoir era sua criada para todas as horas”, dirá Cartier-Bresson.

Para Renoir, um bom assistente reúne todas essas qualidades e mais uma, que consiste em colocar sua personalidade em segundo plano para melhor servir à do diretor. Cartier-Bresson tenta fazer isso o máximo que pode, comparando-se ao assistente que preparava as cores para o mestre na Renascença. Mas há assistentes e assistentes.

Nas filmagens de *Passeio ao campo*, Luchino Visconti, que tem trinta anos, é o que menos trabalha. Acessorista, ele só põe a mão na massa para os figurinos, enquanto os outros fazem todo o resto, o tempo inteiro, em todos os lugares. Assim, apesar de tentar esconder, tudo em sua atitude lembra que ele deve sua contratação à intervenção de Coco Chanel, uma amiga de Renoir a quem também é muito ligado. Ele parece um daqueles estudantes que frequentam as aulas na peculiar condição de ouvintes. É uma mistura de dândi, diletante e *connaisseur*, apesar de não reconhecê-lo. Além disso, está hospedado no Hotel Castiglione, o que lhe cai muito bem. Reservado, silencioso, ele assiste às filmagens, mas não parece muito disposto a participar – como se estivesse ali na qualidade de observador privilegiado, o que conferia certa ambiguidade à sua condição de assistente. Ele levará algum tempo para conseguir se integrar à equipe. Sente-se excluído de todos os locais onde ela vive com certa alegria aquela aventura coletiva, seja na Villa Saint-El, no Hotel Renaissance ou no Café Du Bon Coin. Haverá como que um mal-entendido, que nunca chega a se dissipar, entre Visconti e os demais: ele está convencido de que todos aqueles jovens franceses são comunistas que observam com curiosidade o fascinante aristocrata italiano vindo de um país subjugado por Mussolini. Na verdade, o que ele vê é a força da solidariedade, da amizade e do respeito que os une. Mas essa força nada tem de político. Sua interpretação é ainda mais errônea porque se equivoca sobre a verdadeira essência das pessoas que cercam Renoir, ignorando que muitos são filhos da alta burguesia e que o temperamento da maioria está mais para anarquista do que stalinista. Não faz mal, no fundo, pois na mitologia pessoal de Visconti, seis anos antes de *Obsessão*, seu primeiro filme, os momentos intensos e luminosos vividos ao lado de Renoir ficarão gravados

como um choque e uma revelação, tanto no plano moral quanto artístico.

Jacques B. Brunius, por sua vez, é uma pessoa muito viva e de talentos múltiplos. Além da função de assistente, que cumpre inclusive em tarefas ingratas, ele faz o papel de Rodolphe e, numa esfera bastante diferente, supervisiona a administração das filmagens. Do pequeno grupo que presta assistência a Renoir, ele é o que tem a personalidade mais marcante. Seu passado o indicava, apesar de ter apenas trinta anos, pois já atuara em *L'Affaire est dans le sac*, fora assistente de Luis Buñuel em *A idade de ouro*, fizera filmes surrealistas. Porém, de todos os seis assistentes, Jacques Becker é com certeza aquele a quem Cartier-Bresson se liga mais profundamente. Henri sempre se lembrará desse apaixonado por jazz e carros esportivos como um ser excepcional por sua sensibilidade, sua elegância natural e sua compreensão dos outros. Se pensarmos em suas origens sociais, será fácil entender que ele tenha se sentido atraído por um filho da alta burguesia, destinado a se tornar um fabricante de baterias. Por outro lado, ele não simpatiza muito com Visconti, filho de um duque e de uma riquíssima herdeira. É interessante constatar que, nesse filme, enquanto os "chefes" moram em bairros populares (Braunberger na Rue de Charonne) ou nos subúrbios (Renoir em Meudon), a maior parte dos assistentes mora nos bairros burgueses (Becker na Rue de Longchamps, no 16º *arrondissement*; Cartier-Bresson na Rue de Lisbonne, no 8º; Visconti num grande hotel da Rue de Rivoli). Jean Renoir é o primeiro a zombar disso, carregando na ironia. Ele não perde a ocasião de provocar seus assistentes preferidos por suas submissões à influência inglesa, esnobismo reconhecido em seus sotaques.

"Becker e Cartier, vocês falam *the the* demais!", diz ele muitas vezes, simulando um ar arrogante. Não importa que ele mesmo nunca diga "cheval", mas "choual", com a toda afetação possível a um antigo oficial de cavalaria.

Os planos de trabalho e as anotações da filmagem dão uma ideia de como Cartier-Bresson empregava seus dias: conseguir na casa Bontemps (em Paris, na Rue de Cléry) um rouxinol animado por um interruptor e uma caixa de música de seis estrofes (para o abade Champly escutar); comprar um rouxinol de verdade (em Paris, no Quai de Gesvres); negociar a locação de uma canoa a quinze francos por dia (em Joinville, na Casa Élie); conseguir uma carruagem, varas de pescar, uma frigideira, sombrinhas, cartazes; comprar ou alugar tonéis, chapéus de palha, colheres para Pernod, fósforos de época em Paris.

Jacques Becker tem que fazer o mesmo em Marlotte, perto de Fontainebleau, enquanto Luchino Visconti precisa dar indicações exatas para o aluguel das roupas, o corte dos vestidos, a qualidade dos tecidos e o desenho dos sapatos.

Como o assistente é um faz-tudo, às vezes ele também precisa atuar. Os diretores não são os únicos a sucumbir a essa tentação. Ela deriva menos da vaidade do que do jogo. Renoir faz seus assistentes se submeterem a isso para que saibam o que é se encontrar diante da câmera, e não mais atrás dela. Assim, em *Passeio ao campo,* Henri Cartier-Bresson aparece pela primeira vez na tela, nos planos dezessete a vinte da sequência dois, entre Pierre Lestringuez, velho amigo de Renoir, e o escritor Georges Bataille, casado com a atriz principal do filme, mas a ponto de se separar.

Filmada em panorâmica, essa cena sem som é uma das mais curtas do filme. Enquanto um punhado de padres e seminaristas caminham pelo campo, o mais jovem deles, Cartier-Bresson, é claro, que sempre aparenta ser mais jovem do que é, vira o olhar em direção às meninas. De hábito e barrete, aparenta dezoito anos, apesar de ter dez a mais. Ele fica boquiaberto ao ver a roupa de baixo da personagem de Sylvia Bataille andando de balanço. Um brilho no olhar, um sorriso, uma hesitação – e o padre superior o repreende com uma bofetada descontente. A marcha é retomada de cabeça baixa... Talvez não seja *a* cena antológica do filme, mas é a sua cena. Quando seu amigo Eli Lotar, ao mesmo tempo cameraman e fotógrafo do set, imortaliza aquele punhado de seminaristas, ele não imagina que, levando em conta o destino de alguns, aquele se tornará um documento para a História.

Na novela de Maupassant, o tempo está sempre bom; no roteiro de Renoir também, mas não na previsão do tempo, o que não é muito conveniente. O verão de 1936, anormalmente chuvoso, acaba derrotando o espírito que anima desde o início uma equipe técnica que se pretende antes de tudo um grupo de amigos. A atmosfera das filmagens sente seus efeitos: fica pesada, cada vez mais pesada. Até que as condições climáticas, que não melhoram, acabam tornando-a insuportável. As relações entre Sylvia Bataille e Jean Renoir pioram à medida que o céu fica encoberto. E quando um diretor e sua atriz principal chegam a parar de falar um com o outro no meio de uma filmagem, enquanto a equipe chafurda desesperada na lama, é preciso saber que haverá consequências. A tensão no set, em suspensão técnica crônica, torna-se insuportável. Um dia, o produtor Pierre Braunberger decide demitir todo mundo. Coisa que se revela muito fácil, pois todos haviam sido contratados a um valor pré-fixado. Na verdade, ele paralisa as despesas, isto é, o filme. No entanto, quando o bom tempo volta a se mostrar, um mês depois, e ele decide retomar as filmagens na esperança de recuperar seus investimentos, tudo se complica. Renoir não está mais disponível. Mais voraz do que nunca, obcecado pela ideia de trabalhar com urgência e de criar em meio a certo caos, ele acumula projetos. Sensivelmente afastado do mundo de Maupassant, acaba se aproximando de Gorki, absorto na

preparação de seu novo projeto adaptado, *Les Bas-Fonds*. De qualquer forma, ele parece bastante desanimado com o *Passeio ao campo* que exaltava há apenas um mês. Problemas demais, preocupações demais, conflitos demais. Ele é do tipo de homem que, em tais circunstâncias, conhece uma única solução: fugir.

Em 15 de agosto de 1936, *Passeio ao campo* estanca. O filme é abandonado por dez anos. Quando surge a ideia de finalizá-lo substituindo as cenas que faltam por dois quadros, a obra enfim pode ser apresentada. Constatamos, na passagem dos créditos, que o bando de assistentes caíra em esquecimento, pois só constavam dois: Jacques Becker e um certo "Henri Cartier", nada mais. Não cairia bem, sob a Frente Popular, ter o mesmo nome dos capitalistas da fábrica de Pantin. Em outra esfera, as fotos da grande manifestação comunista de 14 de junho de 1936 tiradas por Robert Capa são enquadradas de tal maneira, que os operários têxteis desfilam sob uma bandeira "Cartier". Nunca saberemos se esse discreto esquecimento do "Bresson" deve-se a necessidades técnicas ou à simpática deferência do fotógrafo... O certo é que a filmagem acaba mal. Salve-se quem puder. Dadas as circunstâncias, ninguém é pago. O produtor chama os dois assistentes à parte e oferece a cada um, como lembrança, uma carteira.

– Obrigado... mas da próxima vez coloque alguma coisa dentro! –, diz um deles em tom de gozação.

Jean Renoir então se entrega a *Les Bas-Fonds.* Dois assistentes serão suficientes dessa vez. Jacques Becker é o primeiro, mas Henri Cartier-Bresson não é o segundo. Por ora, outras urgências o fazem reatar com as notícias e a imprensa, a fotografia e o documentário.

Primeiro, por uma questão de ordem privada. Ele se casara – fora de sua classe, nem é preciso dizer. Pelo menos é assim que o casamento aparece à luz das convenções burguesas. No entanto, como a eleita vem de fora, é logo aceita e integrada, graças à sua sogra e a uma de suas cunhadas, mulheres de quem se torna amiga.

A vidente acertara mais uma vez. Ele lembra de suas palavras exatas: "você casará com uma oriental, uma mulher que não é da China, que não é das Índias e que também não é branca, e esse casamento será difícil...". Eles haviam se conhecido em 1936, na rua, perto do Parc Monceau, quando ela procurava seu hotel. Um pouco depois, voltaram a se ver no terraço do Café du Dôme. Ela tem um rosto redondo, grandes olhos escuros e cheios de vida, e quatro anos mais que ele. Mulher de inegável personalidade, certo poder de atração, com uma maneira de se movimentar das mais sedutoras, um senso de humor bastante contundente ao se tornar sarcasmo, uma inteligência cáustica, um caráter tão enérgico quanto o seu – esta é Ratna Mohini, chamada Éli, dançarina javanesa. Pelo menos é assim que ela se apresenta. Nascida Carolina Jeanne de Souza-Ijke,

ela nascera numa família muçulmana da Batávia, que era como os holandeses chamavam Jacarta no tempo em que dominavam o arquipélago indonésio. Divorciada de Willem Berretty, um influente jornalista holandês, ela está em Paris para estudar dança e fazer dela sua profissão. Curiosamente, ela tem mais o senso da escrita do que o da visão. Poeta eventual, seus versos interessam a Paulhan e Michaux, que a incentivam a publicar.

Depois de viver algum tempo sob o teto familiar na Rue de Lisbonne, o casal instala-se num apartamento-ateliê da Rue des Petits-Champs, entre a Avenue de l'Opéra e a Place Vendôme, uma artéria cheia de charme devido a seus inúmeros palacetes do século XVIII. Definitivamente longe da Rue de Lisbonne, Cartier-Bresson não quer mais depender da família. Pela primeira vez, ele precisa de um salário regular. Nem Jean Renoir nem o cinema podem garanti-lo. Pressentirá ele, além disso, que aquele não é o seu real caminho?

Também há outras razões. A guerra, por exemplo. A pior que existe, a guerra civil, que no caso não afeta apenas um povo, mas todos aqueles que o cercam. Quando um país arde, o continente inteiro corre o risco de incendiar. A guerra espanhola é o verdadeiro início da Segunda Guerra Mundial.

Em outros tempos não tão distantes, Cartier-Bresson teria saboreado cada linha da edição do verão de 1936 da *Nouvelle Revue française*. Em especial a crítica de uma exposição fotográfica, assinada pelo querido André Lhote, cujas palavras teriam encontrado forte ressonância dentro dele:

> Para sempre dependente da pintura, cujos avatares adota com singular fidelidade, imitando Corot, Courbet e sobretudo Manet em seus começos, a fotografia, depois de flertar rapidamente com o surrealismo – ao qual voltará –, passa por uma crise de virtude; ela busca a imagem pura, a forma em si, a nitidez cristalina, a perfeição dos meios.

Em outros tempos, mais tarde talvez. No momento, Cartier-Bresson sente-se muito mais mobilizado pelo espírito da época. Ele quer garantir sua presença nos movimentos, participar dos acontecimentos, fazer parte deles. Quando se tem 28 anos e uma consciência política de esquerda, não se pode simplesmente tentar recriar o universo de Maupassant, enquanto o fascismo ameaça a todos. Cartier-Bresson percebe o alcance simbólico do levante militar de 18 de julho de 1936 contra o governo da República espanhola. Ele o entende como um alerta. A rigor, sua reação não é resultado de um posicionamento político, mas de uma questão de honra. Ir contra ela seria renegar a si mesmo. Se existem situações em que seria indigno não se engajar, esta é uma delas, a primeira.

Ele, que tem como ponto de honra nunca ser membro de nada, agora adere à Associação dos Escritores e Artistas Revolucionários, criada quatro anos antes por Paul Vaillant-Couturier, chamada de AEAR pelos "não conformistas que

querem lutar ao lado do proletariado". Sua origem comunista não é um segredo; sua política de sedução aos companheiros de caminhada e demais "idiotas úteis" salta aos olhos; os intelectuais que mantêm um espírito crítico para com a URSS não são bem-vindos; André Breton logo é expulso, outros o seguem... Tudo isso é verdade. Mas a AEAR é forte, garante defender a cultura, conta com a participação de pessoas ilustres, como Élie Faure, Jean Giono e Jean Cassou, e sua profissão de fé é um claro elogio ao engajamento: "Não existe arte neutra, literatura neutra". É portanto ao lado dela que é preciso estar para agir eficazmente, pois é urgente agir. O escritor Paul Bowles, de passagem por Paris no verão de 1937, fica impressionado tanto com o recrudescimento dos grafites antissemitas e antiamericanos nos muros quanto com o pessimismo de seu amigo Cartier-Bresson diante do aumento do perigo.

Aragon rapidamente se torna o verdadeiro chefe da organização: primeiro em caráter informal e depois oficial. Ele tece sua teia, está em toda parte. Não há projeto cultural ou jornalístico iniciado pelo Partido de que logo não se torne o diretor. Em 1936, numa conferência na Maison de la Culture, ele abre o debate sobre o realismo em arte, opondo duas concepções: a maneira estática, como ilustrada por Man Ray em suas fotografias de ateliê, que só pode se difundir em períodos de prosperidade econômica e paz social; e a outra maneira, que reflete as preocupações dos tempos de crise e inquietude:

> Hoje as multidões se voltam à arte através da fotografia. Pelos gestos exaltados das crianças que brincam. Pelas atitudes do homem surpreendido em seu sonho. Pelos tiques inconscientes dos que vagueiam. As diversidades heteróclitas dos seres humanos se sucedem nas ruas de nossas cidades modernas. E aqui tenho em mente as fotos de meu amigo Cartier... Essa arte, que se opõe à do tempo relativamente pacífico do pós-guerra, é a arte desse período de guerras e revoluções em que nos encontramos, no momento em que seu ritmo se acelera.

Aragon é o primeiro a dar uma chance a Cartier-Bresson, contratando-o como fotógrafo do jornal *Ce Soir*. Um emprego, um título, um salário. E, por trás disso, a mão do PC, o espírito da Frente Popular, com tudo o que isso pode implicar. Quando não no *Ce Soir*, é na *Regards*, revista semanal de concepção bastante próxima à de *Vu*, porém nitidamente mais comunista, que Cartier-Bresson publica suas reportagens. No entanto, ele não abandona seu velho credo libertário: nem partido, nem Igreja, nem movimento. Paradoxal? Certamente. Mas a vida é contradição... Albert Londres já o disse uma vez, e isso vale para todos nós: um repórter só conhece uma estrada, a estrada de ferro.

O primeiro número de *Ce Soir* sai em 1º de março de 1937. Claramente se trata de oferecer ao público uma contraparte progressista a dois jornais de direita

que se pretendem neutros: *L'Intransigeant,* que não para de perder leitores, e *Paris-Soir*, que não para de ganhar leitores. A ideia de criar um jornal noturno, que consiga se tornar popular e continue ligado à esquerda vem de Maurice Thorez, o secretário-geral do PCF. Aragon, a quem o Partido confiara a direção, quer dividi-la com o escritor Jean-Richard Bloch, simpatizante mas não filiado. Como se isso pudesse enfraquecer o apoio que o jornal recebia da Internacional Comunista na França. Bastam os dois para recrutar talentos, especialistas e nomes capazes de aumentar as vendas. Com Andrée Viollis ficam as grandes reportagens, com Paul Nizan a política estrangeira, com Georges Soria os eventos na Espanha, com Elsa Triolet a moda...

Cento e vinte e mil exemplares são vendidos a partir do primeiro número, e as vendas não param de crescer. O jornal conhece um sucesso popular imediato, tanto que às vezes tem ideias comerciais que a grande imprensa burguesa não desaprovaria. O escritor americano Paul Bowles lembra que Cartier-Bresson fora encarregado pela redação de fotografar milhares de crianças nos bairros pobres: o jornal publicava uma foto por dia e dava uma recompensa aos pais do feliz escolhido.

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

Cartier-Bresson é titular da credencial de imprensa nº 3112, da qual se orgulha. Mas faz questão de que suas imagens sejam creditadas a "Henri Cartier". Outro motivo de orgulho. Sob a Frente Popular, mais do que nunca, vive seu pertencimento a uma dinastia como um defeito. Ele prefere qualquer coisa a ser reduzido ao seu nascimento, ao seu dinheiro, à sua família. A lenda já a transformara, e por muito tempo, numa das míticas dinastias burguesas capitalistas e industriais donas dos destinos franceses, denunciadas por Édouard Daladier em 1934 na tribuna do congresso radical de Nantes: "Duzentas famílias são donas da economia francesa e, na verdade, da política francesa...".

No entanto, nas campanhas de imprensa e publicações em que o monstro de duzentas cabeças é evocado, o nome dos Cartier-Bresson nunca aparece. O que

não acontece com os Thiriez, da empresa rival com a qual haviam fusionado. A confusão talvez venha daí. Mas as reputações pesam, e basta ser suspeito para passar a pertencer a uma das famosas duzentas famílias grosseiramente denunciadas por Jean Renoir e associados em... *La vie est à nous*.

O “barista” do Dôme, absorvido pela observação do mundo à sua volta, se metamorfoseia em “cotidianista” do *Ce Soir*. Um profissional que espera a decisão do redator-chefe ao fim da conferência matinal para sair à caça pelo resto do dia. Ele continua olhando à sua maneira, mas às vezes o ângulo se desloca. Ao fotografar a Festa do Condestável, perto de Senlis, não deixa de fora nada dos usos e costumes dos caçadores, o que não o impede de imortalizar um estranho espantalho surrealista na praça principal na frente do Hôtel de l’Oise. Na verdade, a qualidade de seu olhar é que evolui. Ele volta às ruas, mas com um objetivo preciso. No entanto, ele nunca terá o espírito de Arthur Fellig, o Weegee, que transforma seu carro em laboratório de revelação e dirige sempre sintonizado na frequência da polícia nova-iorquina para chegar ao mesmo tempo que ela nos locais dos crimes.

Nada mais vago, amplo e universal do que a coluna de “crônicas do cotidiano” (ninguém tivera ainda o pedantismo de rebatizá-la de “crônicas da sociedade”). A miscelânea é a melhor escola para um repórter. Seja qual for o tema, ele nunca é pequeno, nem grande demais. Depois de conseguir a foto boa, o fotógrafo anuncia no jargão da profissão: “Tenho um Fragonard!”.

Muitas vezes, ele precisa trabalhar com uma câmera 9x12 em vez da Leica, pois os serviços técnicos assim exigem para facilitar possíveis retoques. Na hora, nem sempre é fácil. Em Montmartre, durante a visita do cardeal Pacelli, alguns meses antes de ele se tornar Pio XII, enquanto a multidão grita “Viva Deus!”, Cartier-Bresson é obrigado a segurar o pesado aparelho acima da cabeça e fotografar ao léu. Como a foto resultante não poderia deixar de sair torta, ela é excepcionalmente arrumada em laboratório. Ele não gosta disso, é inclusive contrário a esse tipo de procedimento, porém, quando se trabalha para um jornal, o jornal manda. Pouco importa, o resultado está ali: no primeiro plano, o cardeal de costas, identificado por seu solidéu, e, de frente para a câmera, num denso mar humano, entre policiais alegres e curiosos risonhos, um casal de fiéis que se dirige a ele implorando com grande intensidade, o homem beijando sua mão com devoção, a mulher com um olhar cheio de esperança e aflição. Muito mais Goya do que Fragonard.

Em maio de 1937, ele é encarregado de uma verdadeira reportagem: cobrir o coroamento do rei George VI em Londres. Ele forma equipe com um de seus amigos, um brilhante aluno comunista da Escola Normal Superior, que logo troca o ensino pelo jornalismo: Paul Nizan, o cronista diplomático do *Ce Soir*.

Cartier-Bresson aprecia sua companhia menos pela aura de seu cargo, atribuído pelo Partido, do que por suas qualidades humanas e por sua sensibilidade intelectual, que transparecem nos livros que já publicara: o polêmico *Os cães de guarda*, ou seus romances *Antoine Bloyé* e *O cavalo de Troia*. E sobretudo *Aden, Arábia*, publicado em 1931, que causará forte impressão em Cartier-Bresson mais tarde, pois o lerá somente após a morte do autor. Nunca esquecerá seu furor, nem sua poesia: "Existem caminhos, portos, estações e outros países que não a barafunda cotidiana: basta um dia não descer em sua estação de metrô". Esse elogio da liberdade como vontade real de querer ser ele mesmo parece escrito para si. Essa citação do querido Élisée Reclus[23] parece especialmente escolhida para ele. De que modo um homem como Cartier-Bresson não se poria à sombra daquela alma sensível que estava sempre renunciando à cultura burguesa, gozando tanto da débil chama do Arco do Triunfo quanto da velha Europa de que convém se livrar? O relato ácido de sua viagem a Aden, elogio da fuga e da aventura, tem uma das mais pesarosas aberturas da literatura desse século: "Eu tinha vinte anos. Não deixarei ninguém dizer que essa é a melhor idade da vida".

Depois do escândalo Edward VIII, que vira o monarca abdicar por amor a uma americana divorciada, o coroamento do novo rei da Inglaterra não passa de um acontecimento mundano, que provoca a alegria de todo um povo. Como a imprensa do mundo todo se faz presente, *Ce Soir* também comparece. É possível ser comunista e saborear o espetáculo do delírio popular, mesmo que este exalte a fibra monárquica. O jornal de Aragon destaca inclusive diversas equipes de enviados especiais, cada uma focando num aspecto diferente do mesmo acontecimento. Enquanto uma cobre a preparação do cortejo no centro da cidade, outra faz o mesmo no East End, um bairro pobre. O que vale para os jornalistas também vale para os fotógrafos. Cada um com seu ponto de vista. No fim, trata-se de um verdadeiro trabalho coletivo: as fotos não são assinadas individualmente, os artigos poucas vezes.

Com a chegada do grande dia, a Inglaterra se rejubila. Enquanto isso, Nizan aproveita para falar sobre a greve dos ônibus e da final do campeonato inglês de futebol, Sunderland *versus* Preston. Em 12 de maio, as chamadas "solenidades da coroação" ocupam boa parte da primeira página do jornal, ricamente ilustrada. No dia seguinte, o acontecimento mobilizará quase toda a primeira página ("O rei da Inglaterra e a rainha Elisabeth foram coroados às 12h30 na abadia de Westminster"), com chamadas atraentes ("Cinco a seis milhões de espectadores no desfile") e um grande subtítulo não muito marxista-leninista ("As cerimônias de sagração, diante dos representantes de um Império de cem milhões de cidadãos e quatrocentos milhões de súditos, não constituem apenas

um rito grandioso e romântico, mas também um ato político importante para os domínios britânicos"). O bombardeamento de Madri, que faz nesse dia 217 mortos e 693 feridos, é relegado ao canto inferior da página, à direita. *Ce Soir* ou *Paris-Soir*, de esquerda ou de direita, assim é a imprensa.

Da saída da carruagem de Buckingham à entrada sob as abóbadas de Westminster, do *Te Deum laudamus* ao *God save the King*, a cerimônia é contada em detalhes, sem o menor espírito crítico. Cartier-Bresson, por sua vez, prefere olhar os olhares em vez de destacar as pompas – é a melhor maneira de captar a alma de um povo. A verdade desse dia histórico está em toda parte, menos nos cortejos e nas procissões. Para percebê-la, é preciso virar as costas e procurar o reflexo da coroação nos olhares, nas expressões e nas atitudes dos ingleses.

As pompas ficam para os outros, para ele as circunstâncias. Justa partilha das tarefas. É difícil mudar a si mesmo. Se tivesse sido um artista visual na Idade Média, com certeza teria trabalhado nas margens dos manuscritos de iluminuras, pois era na periferia que a resistência se expressava na sociedade, enquanto o centro era dominado pelas convenções. Ele teria ornados os livros de horas com os banidos, os excluídos, o zé-povinho, deixando a cargo de outros a representação dos poderosos. Os pormenores da vida são seu tema, seja qual for a natureza do acontecimento. Nada expressa melhor seu anticonformismo do que essa maneira de estar presente, mas de ser imprevisível e de enxergar as coisas do avesso. Nisso ele está em perfeita harmonia com seu amigo Paul Nizan, cujo olhar é tão diferente quanto o seu. Parece até que combinaram algo com antecedência. Os artigos de um poderiam servir de legenda às fotografias do outro – legendas particularmente literárias que aumentariam a dimensão poética das imagens. Puro Nizan:

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

sacolas brancas...

O *tweed* em vez do arminho, o guarda-chuva em vez da alabarda, tudo é uma questão de ponto de vista. Longe, muito longe das grandes orgias e dos fantásticos banquetes, mas perto, bem perto de Westminster e Buckingham, Cartier-Bresson faz algumas de suas mais belas fotos num trabalho de encomenda. Ele presta atenção às pessoas, ao espetáculo da vida – a vida ordinária no que ela esconde de mais extraordinário. Três marinheiros que carregam uma jovem nos ombros, um folião da Trafalgar Square adormecido num mar de folhas de jornais, socorristas avançando num balé de padiolas...

Sua Inglaterra inesperada se parece com ele. Ela tem o encanto da surpresa. Nesse sentido, ela lembra o Egito de Bartholdi. Quando o escultor o percorrera em 1855, voltara com muitas imagens em papel de tudo: ruas, lojas, casas, cafés... De tudo menos da esfinge e das pirâmides.

Seja como for, seja onde for, Cartier-Bresson é sempre ele mesmo, impregnando do espetáculo da vida. Sua capacidade de absorção é tamanha que ele está sempre crescendo. Ele consegue na mesma hora aproveitar o que seu imaginário e sua sensibilidade acabam de acumular. De volta a Paris, fotografa pessoas que pescam e fazem um piquenique às margens do Marne, reflexo naturalista da revolução operada pelos feriados remunerados na França. Como não ver na doçura de viver que emana dessa admirável composição gráfica tanto o eco distante do *Almoço na relva*, de Manet, quanto a influência recente de certos planos de Renoir em *Passeio ao campo*?

Todas as facetas de sua personalidade coexistem e se manifestam nesse final dos anos 30, tão densos em tudo.

O pintor dentro dele descobre um artista completo na pessoa de Alberto Giacometti. A amizade dos dois data dessa época. Esse suíço de Grisons, sete anos mais velho, está num momento decisivo de sua carreira. Depois de passar por períodos neoimpressionistas, cubistas e surrealistas, ele agora se dedica à escultura, pesquisando a representação da figura humana. Cartier-Bresson o ama como a um irmão, o admira como a um mestre e o respeita como a um mentor intelectual. Eles sabem que, apesar das diferenças de opinião ou de gosto, têm uma perfeita sintonia depois que jogaram o jogo dos três pintores preferidos. Cada um escreveu seus três nomes num papel. Os dois primeiros coincidiram (Cézanne e Van Eyck) e, apesar de no terceiro haver diferença (Uccello para um, Della Francesca para o outro), a divergência é mínima, dada a obsessão geométrica dos dois mestres italianos. Cartier-Bresson não tardará a acrescentar o nome de Giacometti ao inventário restrito desse museu ideal. A seus olhos, aquele homem na contracorrente de sua época personifica melhor do que qualquer outro criador contemporâneo o rigor e a autenticidade.

Cartier-Bresson, o fotógrafo reconhecido, não frequenta muito seus colegas, com exceção de Robert Doisneau, Robert Capa, Chim e Eli Lotar. Um francês, um húngaro, um polonês e um romeno, é seu grupo balcânico, sua família de eleição, seus irmãos de armas. Eles se falam, se mostram seus trabalhos, se influenciam. Se o estilo fotográfico de Cartier-Bresson é então menos pessoal e mais social, seu círculo de amigos é tão responsável por isso quanto o espírito da época e o redator-chefe do *Ce Soir.* Ele ainda não tem trinta anos, mas a *Time* já o distingue como "o francês itinerante", ao lado de Robert Capa, Walker Evans e do decano Alfred Stieglitz. A revista americana de fato os apresenta como membros privilegiados de uma elite que constitui o clube bastante fechado dos "verdadeira e exclusivamente engajados a traduzir em fotos os momentos de verdade que conseguem encontrar". Mas apenas um deles cogita uma ideia revolucionária para a profissão. É Robert Capa, que, em conversas ou correspondências, lança as bases do que ele chama de "uma espécie de organização" destinada a defender seus interesses, uma "fraternidade" de fotojornalistas.

O surrealista dentro de Cartier-Bresson continua fiel à sua paixão de juventude. Ele a ama como no primeiro dia. Ela lhe parece mais do que nunca a sombra e a presa, fundidas num único clarão, para usar as palavras de André Breton. Assim, quando este publica *O amor louco*, ele fica maravilhado. O que Breton fala sobre a beleza convulsiva e a ordem odiosa, fundada pela abjeta trindade família-pátria-religião, o entusiasma. Mas há uma frase, isolada em itálico, que lhe salta aos olhos e para sempre acompanhará suas meditações: "As forças do acaso objetivo que se riem da verossimilhança". Fosse apenas por essa revelação, que terá influências em sua visão de mundo, *O amor louco* mereceria constar ao lado de *Nadja* em seu panteão pessoal. Ainda mais pelo fato de que, dessa vez, Breton publica um detalhe de uma das fotos de adolescentes tiradas por Cartier-Bresson em Sevilha em 1933. E azar que ele cometa um grande anacronismo ao colocar como legenda uma frase de seu texto que evoca "os pequeninos filhos dos milicianos da Espanha".

O aluno dentro de Cartier-Bresson continua querendo encontrar um mentor. Assim o foram seu tio Louis, Jacques-Émile Blanche e, em menor escala, René Crevel e Max Jacob. Depois viera Tériade, que logo se impusera e excluíra os demais. Cartier-Bresson o respeita infinitamente. Ele aprende a conhecê-lo e sabe que esse homem contemplativo, considerado um selvagem, não passa de uma pessoa discreta. Todos sempre pensam que o estão incomodando, ele sempre pensa que está incomodando – o mal-entendido não facilita a comunicação. Tériade é de fato seu guia. Em dezembro de 1937, surpreende ao publicar o primeiro número de *Verve*, sua própria revista que também se tornaria

uma casa editorial. Como imediatamente a considera a mais bela revista do mundo, nada menos do que isso, ele a dota de certa ambição literária e artística. Bilíngue, financiada pelo diretor de uma revista americana, concebida de A a Z por seu infatigável criador, é produzida pelo mestre impressor Draeger e pelo mestre litógrafo Mourlot, enquanto a tipografia é confiada à Imprimerie Nationale. Tériade, seu grande catalisador, obcecado pelo ideal clássico, apresenta-se como um artesão a serviço de um encontro mágico entre pintura e poesia. Ele afirma que o privilégio do artista plástico é poder continuar pensando com as mãos num ambiente de decadência intelectual. Ele quer inclusive devolver aos pintores a palavra sobre a pintura! Cartier-Bresson saboreia principalmente sua crítica aos críticos de arte, profissionais ou não. A mais brilhante análise sempre lhe parecera menos interessante do que a mais banal palavra de um artista. Sua declaração de princípios, publicada nesse primeiro número, é um credo ao qual Cartier-Bresson adere facilmente:

> *Verve* se propõe a apresentar a arte intimamente misturada à vida de cada época e a dar um testemunho da participação dos artistas nos acontecimentos essenciais de seu tempo. *Verve* se interessa por todos os campos e por todas as formas da criação artística. *Verve* se proíbe qualquer fantasia na apresentação dos documentos. O valor de seus elementos depende de sua qualidade, das escolhas feitas e do significado que assumem em sua disposição na revista. Para que as imagens guardem o sentido das obras originais, *Verve* utiliza os meios técnicos mais apropriados a cada reprodução: heliogravura em cores, heliogravura em madeira, tipografia. Ela não desdenha o esquecido procedimento da litografia.

O primeiro número de *Verve*, cuja capa é elaborada por Matisse, tem três fotos de Henri Cartier-Bresson. Uma coisa assim não se esquece. Mas também não faz esquecer que nesse mesmo momento o antifascista dentro dele busca maneiras de servir a uma causa que nada tem de estético ou artístico, a dos republicanos espanhóis, que deveria ser a causa de todo democrata europeu. Ele poderia servir como fotógrafo, mas a foto, que para o tempo e condensa todos os elementos num só plano, lhe parece menos apropriada para refletir a violência de sua época. O documentário, sinônimo de velocidade e movimento, lhe parece mais adaptado a uma situação de crise extrema. É o momento de colocar em prática o que ele aprendera tanto em Nova York, no círculo de Paul Strand, quanto na França ao lado de Jean Renoir. É assim mesmo, engajar-se é ir até o fim. É por isso que ele aceita sem hesitar, mais por razões políticas do que profissionais, o pedido feito pelo “Gabinete médico americano de ajuda à democracia espanhola”.

Em francês, *Victoire de la vie* [Vitória da vida]. Em inglês, *Return to life*

[Volta à vida]. Porém, nos dois casos, uma vigorosa defesa *da* causa. Esse filme de 42 minutos é rodado em 16 mm sonoro por Henri Cartier-Bresson – câmera na mão, um individualista com espírito de equipe que é mais ou menos o "diretor" – e por Herbert Kline, correspondente na Espanha da revista de esquerda *New Masses*, que é mais ou menos o "roteirista" –, ambos em colaboração com o operador Jacques Lemare. Ele é produzido pela Frontier Films, uma sociedade constituída por seus amigos do grupo Nykino. Trata-se de uma gesta da resistência através da vida cotidiana dos espanhóis sob os bombardeios, da epopeia de uma luta desesperada contra o império da morte. Sua questão é ilustrar de maneira prosaica a dimensão médica: instalação de hospitais móveis, fabricação de material sanitário, transformação do Hotel Ritz em hospital nº 21, operações cirúrgicas realizadas em condições perigosas, reabilitação dos gravemente feridos, atendimentos de urgência, transfusões arriscadas, repatriamento dos mutilados, heroísmo dos carregadores de macas...

É preciso ser de pedra para não se mobilizar com semelhante espetáculo. O público, no entanto, já estava acostumado ao horror, desde que, em 1860, seguindo a expedição franco-inglesa na China, Felice Beato publicara as primeiras fotos de cadáveres nos campos de batalha. Pouco depois, a partir de seu estúdio na Broadway, Matthew Brady enviava equipes de fotojornalistas para fazer o mesmo nos escombros ainda fumegantes da Guerra de Secessão. Depois disso, a coisa não parou mais.

A imagem é sóbria, eficaz, direta. Na maior parte do tempo, vemos crianças brincando mais do que soldados guerreando. Mas estamos na linha de frente, apesar de não necessariamente percebermos isso. Munido de sua Bell & Howell, pequena câmera manual que utiliza bobinas de trinta metros, Cartier-Bresson desloca-se quase com tanta facilidade do que quando armado de sua Leica. Tanto com uma quanto com a outra, ele é geometria em movimento. Mas tudo o que passa na tela é inevitavelmente fugaz.

Vários filmes dedicados a esse aspecto da guerra civil já haviam sido feitos por espanhóis, mostrando mais ou menos as mesmas sequências. A diferença está no comentário. *Victoire de la vie* lança um apelo militante direto, pois se trata, antes de mais nada, de informar ao público americano para sensibilizá-lo e despertar seu apoio. O heroísmo dos serviços sanitários é a perfeita ilustração do melhor que a solidariedade internacional pode fazer para ajudar a "boa" Espanha na adversidade. Os amigos do lado republicano têm muito mais experiência nesse tipo de propaganda do que os partidários nacionalistas. Em três anos, produzem cerca de duzentos filmes do gênero – infinitamente mais do que seus inimigos. Muitos são rodados em Madri, capital e símbolo, cidade de um cerco heroico e de combates porta a porta. A câmera também pode ser uma arma de

guerra. Em algumas horas, não há nada mais eficaz para contrapor os efeitos nefastos da não intervenção e para despertar a solidariedade internacional.

O documentário considerado um dos melhores, se não o melhor, é assinado por Paul Strand, o mesmo com quem Cartier-Bresson fizera aulas de documentário em Nova York. Intitulado *Heart of Spain*, ele conta a história do cerco de Madri visto nas salas dos hospitais, com amputações e sangue suficientes para lembrar um quadro de Goya. O filme de Kline e Cartier-Bresson não tem essa força, mas alcança seu objetivo. A dupla faz um segundo documentário, nesse mesmo ano de 1938, à margem do primeiro, mas que curiosamente permanecerá desconhecido. Tanto que inclusive seus criadores esquecerão de tê-lo filmado. Intitulado *With the Lincoln Batallion in Spain*, é um documentário sobre a bravura dos voluntários americanos das Brigadas Internacionais, financiado por subscrição pública. Chegou a ser apresentado, na época, nos Estados Unidos, mas depois será perdido para sempre, já que suas cópias nunca foram encontradas. Até que, no início do ano 2000, o Serviço Social o encontra por acaso em seus arquivos e o entrega ao Ministério da Cultura e ao Centro Nacional de Cinematografia para ser restaurado.

A guerra ainda não terminou. Como vários de seus amigos dentro e fora da Espanha, Cartier-Bresson vive ao ritmo das ofensivas nacionalistas sobre Madri, do bombardeio de Guernica, do levante dos anarquistas e dos trotskistas em Barcelona e de seu sufocamento, da tomada e depois da perda de Teruel pelos republicanos, da reabertura das fronteiras francesas e seu posterior fechamento... Ele sabe que precisa voltar. Ele não seguirá o exemplo de Max Alpert, que começara em 1917 fotografando os soldados do Exército Vermelho e acabara unindo-se às suas fileiras como voluntário dois anos depois.

A guerra é o ensaio geral de uma catástrofe ainda por vir. No calor do combate, contudo, quem se dá conta disso? Para Cartier-Bresson, a Guerra Civil Espanhola também é, em nível pessoal, um acontecimento fundador. Ela provoca um terrível abalo interno, uma ruptura tão forte quanto a descoberta da África. Pela primeira vez, ele vê pessoas morrerem.

Tudo o que se referir direta ou indiretamente a essa época acabará deixando uma marca em sua mente (com exceção de *Espoir*, filme de André Malraux sobre a Guerra Civil, que só será montado em 1945 e ao qual, de qualquer forma, ele nunca assistirá). Naquele momento, ele conhece o pintor Matta, em Paris, com quem terá uma relação duradoura. Mas sempre o verá com os olhos de então, da época da guerra espanhola.

Nada mais será como antes. Inclusive no âmbito profissional. No entanto, por mais excepcionais e estimulantes que sejam, os acontecimentos não o tornam conhecido. Nada parecido ao que acontecera com um Albert Londres, revelado

por uma reportagem sobre a catedral de Reims em chamas após um ataque alemão em 1915. Ou com um François Aubert, retratista de personalidades que nascera para o fotojornalismo durante uma expedição ao México por sua reportagem sobre a execução de Maximiliano. Mas bem que poderia...

Cartier-Bresson confessa com dificuldade: “sofrerá” durante muito tempo porque somente seus dois grandes amigos Capa e Chim passaram para a posteridade como *os* fotógrafos da Guerra Civil Espanhola, e não ele, embora os três tivessem trabalhado nela. Só que Cartier-Bresson não tirara nenhuma foto. Eterno remorso... Antes preocupado em conseguir dinheiro para os hospitais republicanos, ele trabalhara pela causa, no contexto da propaganda, e o fizera filmando. Mas um documentário passa pela memória coletiva tão rápido quantos as imagens que passam na tela. As fotos permanecem. A montagem de um filme geralmente leva tempo. No tempo que leva para finalizá-lo, a guerra civil já terminara. Da próxima vez, ele tratará de lembrar disso antes de ceder à urgência do momento e colocar o militante acima do repórter.

Cartier-Bresson volta a Paris, ao jornal de Aragon, ao fotojornalismo. Mas basta que Jean Renoir, que agora também é cronista cinematográfico do *Ce Soir*, o chame para que ele largue tudo e o siga novamente. Isso acontece no início de 1939.

Fazia apenas dois anos que eles não se viam. Renoir, que anda mais rápido do que sua sombra, tivera tempo de fazer quatro filmes: *Les Bas-Fonds*, seu famoso projeto a partir de Gorki; *A grande ilusão*, que Cartier-Bresson odeia por sua exaltação das afinidades de classe e da solidariedade de casta entre o personagem do aristocrata francês e do fidalgo alemão; *A marselhesa*, um filme sobre a Revolução Francesa, ainda bastante marcado pelo espírito da Frente Popular (e que é produzido pela CGT, a Confederação Geral dos Trabalhadores); e por fim *A fera humana*, a partir do romance de Émile Zola. A cada filme o público fica um pouco mais desorientado. Como se o diretor, recusando-se a explorar um só filão, mudasse de gênero a cada vez. No entanto, ao alimentar seus filmes sempre com outras artes, esse artesão doente por independência sempre martela a mesma tecla. Ao mudar de registro, corre riscos e, por isso, varia os prazeres.

Esse homem excepcional em generosidade, humanidade e simplicidade, que é tudo menos violento, sempre recorre a assistentes. Ele é fraco demais, depressivo demais, e se desencoraja com muita facilidade. Poucos diretores tratam seus atores com tamanho tato e cortesia em todas as circunstâncias. Depois de uma cena insatisfatória, ele nunca diz: “Não está bom, vamos refazer”. Diz antes: “Está maravilhoso, realmente maravilhoso. E se agora tentássemos assim?”. Será que Cartier-Bresson sente falta dessa qualidade nas

relações humanas, dessa atmosfera cheia de risos e canções, dessa experiência atemporal diferente de todas as outras? Em todo caso, ele retoma o cargo para colaborar no filme considerado, aos olhos da posteridade, não apenas *o* grande filme de Jean Renoir, como também uma das obras-primas do cinema francês. Um dos raros que, tendo se tornado um clássico, terá a sorte de despertar a vocação de muitos cineastas e emocionar sucessivas gerações.

O enredo? Um fim de semana de caça em Sologne que culmina com uma festa. Às intrigas amorosas dos patrões correspondem as dos serviçais, sem que saibamos ao certo quais ganham em cinismo, perfídia, hipocrisia e crueldade. Todo mundo engana todo mundo, uns correm atrás dos outros, um gostaria de ser amado por aquela que não o ama mais, outro quer nos persuadir de que tem uma mãe idosa... Impossível reduzir o filme à sua história, seria omitir sua parcela de loucura.

A trama não faz jus ao turbilhão do filme, à inacreditável espiral da ação, ao inextricável emaranhado de intrigas sentimentais, à alegria e ao sofrimento causados pelas intermitências do coração e às quebras de ritmo incomuns no cinema comercial. O filme se quer uma espécie de comédia dramática, cuja força residiria em seus paradoxos, apesar da ausência de um herói positivo que canalize a admiração do público.

O risco de dar errado é grande. Além disso, o orçamento é elevado. Custos adicionais são preocupantes, mas os sucessos comerciais de *A grande ilusão* e de *A fera humana* dão a Jean Renoir a segurança que às vezes lhe faltava. Agora, sua notoriedade o protege.

As filmagens ocorrem em Sologne – menos as cenas internas e as da escadaria do castelo, recriadas com habilidade nos estúdios de Joinville e de Billancourt pelos cenógrafos Eugène Lourié e Max Douy. Em meados de fevereiro de 1939, a equipe se instala no Hotel Rat em Lamotte-Beuvron. Chove, coisa familiar... A equipe sobrevivente de *Passeio ao campo* vê isso com bom humor. Dessa vez, os assistentes deixam a procura de acessórios para os acessoristas e a escolha dos figurinos para Coco Chanel.

O primeiro assistente, André Zwoboda, ajuda no roteiro, escrito com antecedência, mas até o fim das filmagens aberto a todos os tipos de enriquecimentos, principalmente através das contribuições espontâneas dos intérpretes. Quanto ao segundo assistente, Henri Cartier-Bresson, quando não intervém nos diálogos (sua paixão, partilhada com Renoir), é o responsável pelas missões delicadas aos locais das filmagens, tanto no estágio de reconhecimento quanto na hora da filmagem. A selva africana, o submundo mexicano, o perigoso Harlem... Uma espécie de mito o precede, apesar de sua pouca idade. É ele quem encontra o castelo de La Ferté-Saint-Aubin e seu parque de quarenta hectares em

Sologne; é ele quem mostra a Marcel Dalio como usar um fuzil com habilidade suficiente para parecer natural; é ele também quem resolve as cenas de caça ao coelho e mata o animal no lugar do ator; é ele ainda quem sabe encontrar as palavras e os gestos necessários para elevar o moral de Renoir em suas crises de tristeza, e evitar que se afogue no álcool...

O assistente Cartier, ao lado de uns poucos iniciados, também é o espectador privilegiado de um filme dentro do filme. Ele sabe que Renoir se debate entre vidas paralelas, que despontam discretamente no set e nos bastidores. Marguerite Houllé, a montadora, é sua companheira oficial, e Dido Freire, a continuísta... Uma vida pessoal dupla à qual estranhamente corresponde a disposição desse castelo fictício onde assistimos às constantes trocas amorosas dos patrões e empregados. Uma vida que, como o filme, oscila o tempo todo entre a comédia e a tragédia.

Para que tenham uma ideia mais exata do filme, Jean Renoir gosta que seus colaboradores mais próximos passem um tempo do outro lado da câmera. Mais uma vez, Cartier-Bresson entra no jogo. Depois de seminarista em *Passeio ao campo*, ele agora é um empregado de *A regra do jogo*. Ele faz o papel de um mordomo inglês chamado William. Sua cena acontece na cozinha do castelo. Em volta da mesa de jantar estão criadas, serventes, motoristas... Cartier-Bresson, impecável, diz uma frase com forte sotaque britânico, estendendo o braço:

– Poderia me passar a mostarda?

Depois, no mesmo tom:

– Obrigado.

Na cena seguinte, Germaine, a cozinheira, diz:

– Convenhamos, a patroa exagera com seu aviador!

William, mais juvenil do que nunca, vira-se para ela e responde em seu sotaque pesado:

– Onde há vergonha, não há *pleasure*!

Ele a faz rir e, um pouco mais tarde, a tomará nos braços durante a dança macabra para protegê-la do espectro ameaçador dos mordomos da morte. Essa é a verdadeira estreia de Cartier-Bresson no cinema. De curta duração – constatação que não causa maiores decepções. Ao contrário de outra constatação, mais dolorosa, porém mais fecunda para o futuro, porque dissipadora de funestas ilusões. Ao fim desse terceiro filme ao lado de Jean Renoir, quando este o faz se dar conta de sua total falta de imaginação, Cartier-Bresson entende de uma vez por todas que não valia a pena continuar trabalhando como assistente, pois nunca seria diretor. Além disso, fazer um filme também implica dirigir uma equipe, dar ordens, exercer uma autoridade, aplicar um poder – coisas de que ele era incapaz.

Jean Renoir lhe presta dois grandes serviços: o primeiro ao contratá-lo, o segundo ao afastá-lo do cinema.

A regra do jogo é um dos últimos filmes dos últimos dias do entreguerras. Depois, a França e a Europa se desestabilizarão. Cartier-Bresson também, aos 32 anos. Os anos negros marcarão o momento de sua própria ruptura com a leveza e a despreocupação do mundo de antes. Um mundo que, para ele, também se encerra tragicamente com o desaparecimento prematuro de Jacqueline, uma de suas três irmãs, de quem era muito próximo.

---

[22]. O filme *Passeio ao campo* tem o título original francês de *Partie de campagne*. Quando tiramos a letra "e" da palavra *partie*, ela passa a significar "partido". (N.T.)

[23]. Élisée Reclus (1830-1905): geógrafo e pensador anarquista francês. (N.T.)

5

NACIONALIDADE: FUGITIVO

1939-1946

"Fraco, muito fraco. Incapaz de passar para o nível superior."

Ao receber seu certificado militar, no qual figura essa observação, Henri Cartier-Bresson fica sabendo o que o exército pensa dele. Para se recuperar do choque da revelação, às vésperas de sua mobilização, ele se despede da vida de civil como outros se despedem da vida de solteiro. Acompanhado pelo amigo Jacques Becker ao volante de seu velho Ford modelo T, ele faz uma metódica turnê pelos bares e restaurantes dos grandes hotéis parisienses: Ritz, Meurice, Plaza Athénée, Continental...

Adeus ao cinema... Um filme completamente diferente o espera. De qualquer forma, Jean Renoir, obcecado pela ideia de montar uma obra em cores para competir com os estrangeiros, já partira para a Itália, apesar de seus amigos comunistas se sentirem insultados por seu gesto. Apesar do regime fascista, ele aceitara, dizem, trabalhar com o conde Ciano, genro de Mussolini, no projeto de uma adaptação de *Tosca*.

Os acontecimentos se precipitam durante o verão de 1939. A assinatura do pacto germano-soviético abala vários simpatizantes, sem falar os militantes comunistas. Entre os intelectuais, Paul Nizan é o único a pedir demissão para manifestar seu desacordo com essa aliança antinatural. Ele o faz sem barulho nem escândalo, através de um artigo, e retira-se em silêncio. O PC, que não perdoa seu rompimento, espalha um pérfido rumor que supostamente revelaria as verdadeiras razões do afastamento: Nizan seria um espião da polícia, infiltrado há muito tempo na organização... Um traidor. Essa palavra volta com insistência, quase sempre indiretamente, de maneira dissimulada. Alguns meses mais tarde, Nizan, que luta como oficial sob o uniforme britânico, é morto em Dunquerque. E é arrastado na lama, despudoradamente, por seus antigos camaradas, com Aragon à frente. Cartier-Bresson, que passa da estupefação à náusea, não o perdoa por essa atitude indigna. Ele sentirá por Aragon, até a morte deste, uma mistura de sentimento de afeição sincera pelo surrealista histórico e pelo diretor de *Ce Soir* que lhe dera uma oportunidade e de profundo desprezo pelo barão do partido, pela autoridade, pelo stalinista que encobrira todos os tipos de crimes, a começar por aquele que consistira em sujar, sem pudor algum, a admirável imagem de Paul Nizan.

Primavera de 1940. O gabinete Daladier, cuja "covardia" frustra muitos soldados, é obrigado a exonerar-se. Paul Reynaud, o novo presidente do Conselho, confia a Philippe Boegner, um dos antigos responsáveis de *Vu* e *Paris-*

Soir, o cuidado de montar um Serviço Fotográfico das Forças Armadas para fazer um contrapeso ao grande número de imagens de generais alemães publicadas na imprensa. Só eles aparecem, inclusive nas revistas americanas! O jornalista percebe, estupefato, que a propaganda francesa só tem oito fotógrafos no exterior... Ele imediatamente elabora uma lista de oitenta nomes, no topo dos quais figura o de Henri Cartier-Bresson, então na infantaria "de reserva". Dezoito são convocados a comparecer em seu gabinete de Buttes-Chaumont. Ele é o primeiro a se apresentar.

Quartel Desvalières, situado em Metz. Cartier-Bresson é transferido para formar uma equipe com outros "colegas de serviço militar" numa unidade "Filme e Foto" do Terceiro Exército. Além de máquinas leves e práticas, Cameclair 120 mm e Eyenos americanas, o regimento recebe uma caminhonete Ford de portas pintadas com um curioso monograma: "Ouçam. Vejam".

A missão é clara: filmar a "guerra falsa"[24] e fotografar cenas de soldados em postos avançados ou na Linha Maginot, fornecendo imagens da artilharia pesada em uso. Esse trabalho, que eles mesmos chamam de "pacato", é um reflexo perfeito do espírito dos primeiros tempos da guerra. Eles são quatro: além de Henri Cartier-Bresson, há Albert Viguier, André Bac, um repórter-fotógrafo que aspira a tornar-se operador-chefe de cinema, e Alain Douarinou, que fora operador-assistente de Jean Renoir, Jacques Tourneur, Marc Allégret e cameraman de dezenas de filmes de Sacha Guitry e Edmond Gréville, entre outros.

Em 10 de maio de 1940, começa a "Batalha da França". Os blindados da Wehrmacht cruzam o Rio Meuse e chegam a Sedan três dias depois. Somente uma pessoa como Mandiargues comentaria que entre os generais à frente das tropas que avançam para Paris estão um Von Kleist e um Von Arnim. Abbeville, Arras, Calais... As cidades caem diante do avanço do rolo compressor. Os habitantes do norte fogem para o sul. A França desmembra-se. É a ruína.

No grande naufrágio que se anuncia, o cabo Cartier-Bresson tem tempo apenas para preservar o que de mais importante existe para ele: enterra sua Leica no pátio de uma fazenda dos Vosges. Depois se entrega a um ritual que outros julgariam sacrílego; ele não, pois mesmo em tempos de paz e sem obrigações já destruíra a maior parte de suas telas e descartara negativos que o desagradavam.

Dessa vez, ele recorta um por um os negativos que pretende conservar, fazendo no calor do momento um exercício de autocrítica sem a mais ínfima condescendência. Três quartos do que ele examina são descartados. Sua triagem é feita a olho nu, mais instintiva do que nunca. Mas seu julgamento é irrevogável, pois os negativos descartados vão imediatamente para o lixo. Os escolhidos são colocados numa lata de biscoito Huntley and Palmer e entregues

a seu pai, que tem o reflexo de guardá-los em segurança num cofre no banco.

Junto com seus companheiros, o cabo Cartier-Bresson filma e fotografa os resultados dos bombardeios aéreos sobre as estradas. Contudo, são proibidos pelo coronel de chegarem aos grandes entroncamentos rodoviários ou ferroviários. Assim seguem as coisas, até que o Terceiro Exército, desmoralizado, recebe ordens de bater em retirada. Primeiro ordenadamente, depois em meio ao grande tumulto. Até mesmo o Estado-Maior perde-se na noite... Enquanto recua, a tropa é cercada pelos alemães. No rádio, o marechal Pétain, novo presidente do Conselho, conclama os soldados a cessarem o combate.

Em 22 de junho de 1940, dia em que o armistício é assinado em Rethondes, Cartier-Bresson e seus companheiros são capturados em Saint-Dié, nos Vosges. Como os oficiais da Wehrmacht anunciam que seriam tratados como "prisioneiros de honra", eles ficam convencidos de que logo serão liberados. Depõem suas armas, com a certeza de receberem em troca sua livre passagem para o centro da França. Mas não sabem que o armistício só entraria em vigor no dia 25. Depois da retirada, vivida como afronta, vem a derrota sofrida como humilhação, já que o país atribui uma parte da responsabilidade à debandada dos soldados. Aturdidos pelo desastre de 1940, ainda não galgaram todos os degraus da degradação. Terão de aprender a viver como prisioneiros de guerra.

Uma placa no peito, um número de identificação, nem sempre um sorriso... A foto de identificação é a primeira experiência de um prisioneiro de guerra ao chegar ao Stalag[25] VA, em Ludwigsburg. Cerca de 23 mil homens vivem ali. Um campo de prisioneiros não é um campo de concentração, nem um campo de extermínio, mas é um campo. Cartier-Bresson, KG 845, vai para a Floresta Negra, depois para a região de Württemberg, perto de Heidelberg, para trabalhar em *kommandos*: carrega vigas para estradas de ferro, transporta lascas de madeira com um carrinho de mão para uma usina de armamentos especializada em virabrequins para submarinos, trabalha nas pedreiras, sua nas fábricas de cimento, ajuda na ceifa do feno, esfola os dedos recolhendo linho, coloca ossos no triturador do matadouro... Ao todo, uns trinta "trabalhos" diferentes em três anos. O suficiente para se forjar uma nova identidade. Nacionalidade: KG (*Kreigsgefangener* [26]). Os alemães, muito preocupados com a produtividade, têm a oportunidade de explorar uma mão de obra barata todos os dias da semana, sem exceção. A experiência é fisicamente desgastante e moralmente inesquecível para o jovem burguês refinado e não muito esportista que ele é.

No campo, raros são aqueles que conhecem suas fotografias. Mas quase todos relacionam seu nome ao da fábrica de Pantin. Aqui, mais forte ainda do que no mundo livre, ele vive sua filiação como uma fraqueza.

“Melhor não falar sobre isso...”

Já que é preciso trabalhar, ou pelo menos dar a impressão de trabalhar, Cartier-Bresson faz um grande esforço para opor uma resistência passiva a seus carcereiros. Ele logo se apresenta como voluntário para “resistir ao trabalho” antes em fazendas locais do que na fábrica, convencido de ali poder fazer o mínimo possível e de poder fugir com mais facilidade. Desde a sua chegada, ele só pensa em uma coisa: fugir. Nem por um único instante ele pensa em esperar o fim da guerra sob semelhantes condições de isolamento. Chega um momento em que ele não mais se proíbe de gritar mais alto que os alemães, de tratá-los por dentro com ironia, de guardar sua energia interrompendo o trabalho, de inquietar o fazendeiro onde trabalha falando o tempo todo sobre política, de explicar-lhe como Gibraltar pode ficar na Espanha e pertencer aos ingleses. Nem de olhar o homem para quem trabalha distribuir ritualmente a comida em sua casa: primeiro sua parte e a de seu prisioneiro, depois a das crianças e por fim, a menor, a de sua mulher. Nessas horas, Cartier-Bresson lamenta não ter a Leica nas mãos. Ele continua fotografando mentalmente, mas não é a mesma coisa.

Quando não está raspando a cabeça como os prisioneiros russos para provocar os *kapos*, quando não está relendo o *Ulisses* de James Joyce, única coisa que pôde guardar consigo, quando não está decifrando as cartas em bahasa melayu que sua mulher Ratna lhe envia (e decodificadas graças ao seu dicionário francês-malaio, provavelmente o único da região), quando não está desenhando ou pintando, a ideia de fugir o obceca. Por mais que os alemães repitam que os prisioneiros não podem voltar para casa porque as pontes destruídas pelos bombardeios não foram consertadas, ele não ficará esperando uma confirmação de que eles mentem ou não.

O campo abriga um excepcional mostruário da humanidade. Onde mais um parisiense, filho de boa família que amadurecera em algumas viagens, poderia aprender a entremear sua fala com exclamações de “pizda” (imbecil, estúpido) ou a gritar “Kurwa jego mac!” (Tua mãe é uma puta!) em polonês? No campo, é fácil perder seus pontos de referência. A não vida do Stalag destrói toda noção de tempo. A loucura acomete aquele que se dá conta de que não há escapatória, pois ninguém sabe o quanto durará aquilo. Num universo como esse, os rumores proliferam, quando não vulgares intrigas. A paranoia e a cólera espalham-se. É fácil perder a razão. A mente chega a tal despojamento que o preso sente a humanidade aos poucos abandonar seu corpo. Ele facilmente se convence de ter sido excluído do convívio com os vivos. Longe, muito longe da atmosfera do campo de *A grande ilusão*, os prisioneiros julgam-se invisíveis aos olhos do mundo.

O Stalag é uma sociedade em miniatura, um microcosmo com seus grupos e

divisões, mas sem mulheres e crianças. Todas as profissões estão representadas, menos a de Presidente da República. Há inclusive um agente de seguros que escreve nas horas vagas e, mesmo assim, não se considera nenhum Kafka. Alto, magro, o olhar agudo enquadrado por grossos óculos de míope, Raymond Guérin é autor de duas "confissões", como ele mesmo diz, publicadas pela Gallimard, *Zobain* e *Quand vient la fin*. Vestido com o uniforme de suboficial, ele tem uma dignidade e inclusive uma altivez às vezes vista como orgulho literário. Por ser suboficial, ele não precisa trabalhar, dizem que é complacente e consciente de seu valor. É um homem sério e impassível. Ele também sofre com o frio, também está subalimentado, apenas não deixa nada transparecer.

Nada loquaz, ele observa. Quando não está com o lápis na mão, é porque escreve mentalmente. O que se passa em sua cabeça? Uma espécie de romance, *Les Poulpes*, que será um livro cheio de zombarias e parcialidades, que transporá o tempo fantasmagórico do cativeiro a uma realidade irreal na qual o homem está reduzido ao estado de larva. Seus personagens são os prisioneiros. Sem nomes nem números, apenas sobrenomes. O Grand Dab, o herói, é ele mesmo. Os outros se chamam Frise-Poulet, Tante Pitty, Domisoldo, Thorax d'Ajax, o Blédard, Organisir, a Prusca, o Folliculaire, o Tordus, o Boas... Sombras familiares de uma cidadela lamacenta e morna, o cu do mundo.

Guérin tem toda a boa apresentação que Cartier-Bresson e Douarinou não têm, pois gostam de seus andrajos. Mas ele os admira a ponto de se recusar a fugir com eles para não incomodá-los. Vista curta, saúde frágil, gestos acanhados, falta de firmeza, desconhecimento do alemão, indecisão: um contemplativo não se presta bem a uma fuga. Não importa que sua recusa seja considerada desdém ou covardia. Os amigos, os verdadeiros, logo veem que a indiferença demonstrada é uma forma sutil de indiferença. Aos valentes, as fugas; a ele, as escapatórias. O que não o impede de ajudá-los da melhor maneira que pode, conseguindo-lhes dinheiro e informações. Além disso, os dois aparecem em seu romance. É fácil reconhecê-los numa longa passagem no meio de *Les Poulpes*. Douarinou é La Globule. Cartier-Bresson é Bebê Cadum, versão francesa do "pequeno branco com bochechas de camarão", nome que sua noiva zapoteca lhe dera alguns anos antes no México:

> Os dois rapazes se apresentaram. Bebê Cadum tinha uma testa enorme, um pouco calva, avançando sobre olhos azuis angelicais e bochechas rosadas de criança gorducha. La Globule, negro nos pelos e na pele, com suíças imponentes, parecia o sósia de um corsário de Saint-Malo [...]. Tanto por bravata quanto por boemia, Bebê Cadum e La Globule afetavam ares de miséria. Ignominioso disfarce! Vestidos com fardas que a fuligem e a graxa haviam pouco a pouco coberto com uma crosta amarelada, um lenço

> vermelho em volta do pescoço e botas de borracha nos pés, eles fediam a esgoto e lixo. Diabos, eles eram ótimos! Reclusos assim fazem falta! Ah, Pais Ubus, que grandes canalhas vocês são! [...] Com Bebê Cadum e La Globule, Le Grand Dab experimentou o duplo prazer de uma comunhão intelectual sem maneirismos e de uma perfeita identidade de pensamento. Formado em inúmeras viagens, com muitas leituras e especialista delicado em pintura, Bebê Cadum se revelou um companheiro sutil...

O sonho de todo projétil é sair em disparada. Um milhão e seiscentos mil franceses foram levados para a Alemanha durante a guerra, setenta mil conseguiram fugir. A proporção é pequena, mesmo levando em conta as tentativas de fuga, em maior número, que não deram certo. Para não falar nas fugas virtuais, fruto de fanfarronadas destinadas antes de tudo a burlar o tédio. Cartier-Bresson e alguns de seus companheiros fazem da fuga uma verdadeira obsessão, maior ainda que a da alimentação – bola de pão para sete e sopa de urtigas para todos, esperada nervosamente. A perspectiva de escapar os faz aguentar, evita que caiam em depressão. Os outros estão abatidos demais, moral e fisicamente, para não se resignarem a um destino visto como fatalidade. Questão de capacidade, de caráter, de instinto vital.

Na primeira vez, o mau tempo lhes prega uma peça. Acabam recebendo o isolamento na cabana de bambu do barracão dos fugitivos. Junto com Alain Douarinou, também candidato à grande viagem, Cartier-Bresson é condenado a cumprir 21 dias de solitária e dois meses de trabalhos forçados em companhia disciplinar antes de voltar ao *statu quo ante*. A não ser por um detalhe, todavia essencial. Num dia de grande tristeza, quando os dois estão agachados no fundo de um pequeno vale sinistro trabalhando a terra numa fazenda, seu camarada, a quem ele está ligado desde a filmagem de *La vie est à nous*, de repente se vira para ele:

– Olha, Henri, para além dessa colina, imagine que está o mar...

É pouco, mas essa frase, daquelas que ajudam a continuar vivendo nos momentos de aflição profunda, muda sua visão de mundo. Ao oferecê-la (pois em tais circunstâncias é um presente insubstituível), seu amigo, filho de um capitão de longo curso, o transtorna permanentemente. A partir de agora, ele saberá o que conta, o que é importante, o que prevalece sobre todo o resto: manter o olhar na linha do horizonte.

Na segunda vez, ao trabalhar numa fábrica de caixas para bombas em Karlsruhe, ele consegue de novo despistar seus guardas, dessa vez acompanhado por Claude Lefranc. Seu amigo, tão tranquilo quanto Cartier-Bresson é nervoso, tem um maldoso prazer em provocá-lo. Eles chegam inclusive às vias de fato. Vinte e quatro horas depois são recapturados pela Schutzpolizei[27] em plena

noite, logo antes de chegarem à ponte do Reno. Voltam ao barracão dos fugitivos, à solitária, à companhia disciplinar, ao de sempre. Porém, no meio da grande fuga, ele se surpreendera fazendo planos mirabolantes.

– Mais tarde, quando estiver livre, serei desenhista de moda, e você? – perguntara seu camarada.

– Eu? Serei pintor...

A terceira tentativa é a boa. Eles cruzam a fronteira na noite de 10 de fevereiro de 1943, a pé, seguindo o canal do rio Mosela, no dia em que Claude Lefranc festeja seu aniversário. Eles roubam roupas civis de agentes do Serviço de Trabalho Obrigatório (STO), documentos falsos e bilhetes de trem graças a um SS alsaciano. Nenhum problema até Metz, pois o fiscal os coloca num vagão reservado aos oficiais alemães. Depois disso, eles se escondem por três meses numa fazenda perto de Loches, em Indre-et-Loire, com dezenas de fugitivos, refratários do STO, resistentes e judeus.

Esse momento da vida de Henri Cartier-Bresson, que encerra três anos fora do tempo, é um dos raros que ele evoca com perceptível emoção. Quando sente medo de se emocionar, muda para a chacota. Anos depois, ao responder ao Questionário Proust[28], à pergunta “Qual sua viagem preferida?” ele responde: “Fugir três vezes quando prisioneiro de guerra”.

Seu ato não fora heroico, apenas um reflexo natural de sobrevivência. Um rebelde nato não consegue resignar-se ao enclausuramento. Ele fugira sem calcular os riscos, sem medir os ganhos que teria ao aguardar com paciência. Ele despistara a vigilância de seus algozes porque jamais suportara que ninguém obstruísse sua liberdade, reprimisse seu livre-arbítrio, calasse sua fala, vigiasse suas leituras, restringisse seus movimentos. Como se fosse um vírus em seus genes.

Fugitivo. Essa é a única “medalha” que importa a ele, partilhada com cerca de trinta mil outros cativos – não por vaidade, mas por orgulho, o orgulho do prisioneiro que prometeu algo àqueles que deixou para trás. Por fidelidade a seus amigos denunciados, torturados, fuzilados. Quando quiseram transformá-los em animais, eles continuaram sendo pessoas que tomaram seu destino nas mãos. Graças a eles, conhece a solidariedade entre os homens num contexto de total aflição. Ele agora conhece, por experiência própria, a insuspeitada capacidade do homem de adaptar-se às situações mais extraordinárias. Com eles, tocou o fundo, teve fome, fugiu de pancadas, passou frio à noite, conheceu a imundície das fossas de excrementos, descobriu a ausência de humanidade no homem.

A Alemanha ficará para sempre atravessada em sua garganta. Cada vez que cruza com um alemão, precisa segurar-se para não perguntar: “Mas o que você fazia durante a guerra?”, como o homem que, ao ver um rico senhor descer de

um Rolls-Royce, gostaria de perguntar: “Mas de onde vem o dinheiro?”.

A guerra o metamorfoseia, como a muitos. O mundo de antes será a partir de agora o mundo de antes do cativeiro; terá a alma marcada pela prisão. Nas discussões políticas, sente pertencer de fato a apenas um campo: o campo dos prisioneiros. Nacionalidade: fugitivo. Ele aprendera coisas inacessíveis à compreensão dos homens livres.

Os que não conheceram esses campos jamais entrarão em um; os que os frequentaram jamais sairão, pois eles ficam fora do mundo.

Lyon, junho de 1943. Numa casa de um subúrbio próximo, onde acontece uma reunião clandestina dos chefes da Resistência, Jean Moulin é preso pela Gestapo. Henri Cartier-Bresson está a um passo de Caluire, mas não sabe de nada, naturalmente. Enquanto isso... Seu irmão Claude, contrário ao general Pétain desde a primeira hora, ocupa-se de suas atividades industriais e, ao mesmo tempo, é muito ativo no seio do movimento Libération-Sud desde 1941. Sob o pseudônimo de Vincent, ele faz parte do Estado Maior do Exército Secreto da região de Toulouse.

Prisioneiro foragido, Cartier-Bresson tem, por sua vez, um encontro marcado com um membro da resistência que pode conseguir-lhe documentos falsos graças à mediação de Aragon. A gravidade do momento o levara a entrar em contato com o MNPGD (Movimento Nacional dos Prisioneiros de Guerra e Deportados) e a prestar assistência clandestina aos fugitivos. Enquanto espera o mensageiro, para afastar as suspeitas caso cruze com uma patrulha, ele se instala na plataforma do Rhône, abre sua caixa de tintas Windsor & Newton e começa uma aquarela. A esta seguirão muitas mais, que não serão apenas álibis. No campo de prisioneiros, ele queria fugir para ser pintor, sua paixão, sua vocação.

Enquanto durar a guerra, ele não pretende voltar a pintar ou a desenhar seriamente. Questão de ritmo. Não combinaria com o espírito da época, com sua intensidade e sua velocidade. A fotografia era ainda o instrumento apropriado.

Seu primeiro passo é voltar à fazenda dos Vosges, onde enterrara sua Leica quando do recuo das tropas, e exumá-la. Fazia três anos que ele só tirava fotos mentalmente. Mas os reflexos voltam com rapidez a esse homem que busca capturar toda a harmonia do mundo e reproduzir sua ordem invisível dentro de um retângulo.

Por intermédio do crítico de arte Georges Besson, que trabalha para Pierre Braun, ele conhece esse importante editor e impressor de Mulhouse. No início da Ocupação, este expusera em sua galeria trabalhos de Bazaine, Manessier e alguns outros, numa exposição intitulada *Vinte jovens pintores de tradição francesa*. Agora, ele quer lançar uma série de pequenas monografias sobre artistas (Matisse, Braque, Bonnard, Picasso, Rouault...) e escritores (Valéry,

Claudel...) contemporâneos. Cartier-Bresson aceita de muito bom grado fotografá-los para ilustrar os livros, pois quase todos são homens que ele admira. Surpreender um Mestre em sua intimidade continua sendo um privilégio raramente concedido, desde a reportagem feita em 1862 por Edmond Bacot com Victor Hugo, em sua casa de Guernesey.

Matisse é o primeiro. A primeira sessão de fotos acontece em fins de 1943, e outras acontecerão nos primeiros meses de 1944. Doente, o pintor julga-se condenado. A seu pedido, seu cirurgião dissera que ele tinha os três ou quatros anos de que precisava para consumar sua obra. Chamado de “lapidador de luz” por seu genro, Matisse trocara o Hotel Regina, em Cimiez, pela Vila “Le Rêve”, em Vence, desde que se falava numa possível evacuação de Nice em consequência de ataques aéreos. Ele está no momento entregue a suas pesquisas com guaches, recortando papéis previamente coloridos, desenhando formas geométricas abstratas com suas tesouras.

Matisse não gosta de ser fotografado. A ideia de posar o arrepia. A indiscreta curiosidade dos fotógrafos o desagrada. E, além disso, o distraem de seu trabalho. Mas este tem o dom de se fazer esquecer, como um gato. Nada melhor do que passar despercebido quando queremos observar. Cartier-Bresson chega pontualmente à seu ateliê, senta num canto e fica horas sem dizer palavra, nem ao artista nem à modelo, Lydia Delectorskaya. Nada de conversas; não apenas seria indecente como estragaria tudo. Quando tira uma foto, seu gesto é tão furtivo e silencioso quanto o espirro do homem invisível. Quando esquece que é um personagem, Matisse não posa mais, é ele mesmo, com um lápis numa mão, uma pomba na outra, ausentando-se do resto do mundo. É esse exato instante que o fotógrafo escolhe para captar o indizível olhar trocado entre o homem e o animal.

É compreensível que Henri Cartier-Bresson tenha sido o primeiro fotógrafo a conseguir de fato trabalhar com ele, à sua sombra. Mais tarde, até mesmo os historiadores da arte medirão todas as consequências desse insigne privilégio quando, ao examinar todas as fotos, descobrirem por vezes projetos desconhecidos, tecidos africanos e papéis, sem falar na composição “Formes” da coletânea *Jazz* e nos painéis que o pintor renegara a ponto de destruir. Nem imaginamos que algumas dessas fotos sem igual quase tenham se perdido para sempre. Ao voltar a Paris, Cartier-Bresson se dá conta de que esquecera os negativos da série com os pombos no hotel em Vence. Podemos apenas tentar adivinhar o temor daquele que, prisioneiro fugitivo, munido de documentos falsos de desmobilização, precisaria reatravessar uma França cheia de barreiras e inspeções com a fraca esperança de encontrar seus filmes onde os havia deixado.

Um dia, de tanto visitar Matisse, Cartier-Bresson sente-se próximo do

pintor o suficiente para se permitir mostrar-lhe uma de suas guaches. Matisse tira uma caixinha de seu bolso, aproximando-a do alto do quadro, e diz apenas:

– Minha caixa de fósforos não me incomoda mais do que o que você pintou.

Ou seja: ou funciona, ou não. Não haveria melhor crítico de arte do que aquele, Cartier-Bresson sabe disso. Matisse também é sincero quando se trata dele mesmo. No dia em que Cartier-Bresson mostra-lhe o rascunho de "seu" livro a ser publicado pela Braun, o artista acaba não concedendo o seu aval: era cedo demais para o culto da personalidade.

Cartier-Bresson também tira fotos de Paul Claudel desempenhando com graça o papel de proprietário de seu castelo em Brangues; de Georges Rouault com roupas domingueiras recém-saídas do século anterior e a cabeça encimada por um pesado crucifixo; e do encantador Pierre Bonnard. Encontros com homens extraordinários, marcados por imagens igualmente extraordinárias.

Assim são as sessões no ateliê da casa de Bonnard, em Cannet (Alpes-Maritimes), onde este reside desde 1925. Ele aceita ser fotografado, como confessará a seu sobrinho-neto, porque o solicitante era jovem, tímido e parecia precisar de dinheiro... Duplamente afetado pela derrota da França e pela morte de sua mulher, ele nunca pareceu tão vulnerável. Mas é de uma dignidade e de um pudor grandes demais para deixar transparecer sua aflição. Somente seus autorretratos conseguem refletir as ondulações de seu pesar.

Cartier-Bresson, sutil conhecedor da obra do pintor, cujos amigos chamam de "o Nabi ajaponesado", que reconhece ter oscilado durante toda a vida entre o intimismo e a decoração, imagina se ele colocará na sessão de fotos tanta fantasia e ironia quanto em suas telas. Nada o faria prever sua resistência em se revelar à objetiva.

A conversa com esse homem de 76 anos, que continua a trabalhar como se sua obra ainda estivesse por fazer, flui. Enquanto o fotógrafo deixa sua máquina em cima da mesa, tudo corre bem. Assim que a leva ao olho, mesmo com sua discrição e rapidez habituais, Bonnard se esquiva, se esconde, como um felino sorrateiro. Eles procuram e escapam um ao outro de tal forma que isso se torna um jogo. Às vezes, marcam um intervalo, deixando longos silêncios se instalarem. De repente, Cartier-Bresson pega sua Leica. Bonnard afunda um pouco mais sobre os olhos a borda de seu inconfundível chapéu de pescador e cobre a metade do rosto com seu lenço de pescoço:

– Dor de dente... – resmunga ele, com um olhar malicioso por trás de suas lentes redondas de míope.

Quando o pequeno jogo é retomado, ele se esconde novamente, mordiscando seu lenço:

– A quem pode interessar a expressão do meu rosto... Tudo o que tenho a dizer está em minha obra.

O fotógrafo descansa sua câmera e, como quem não quer nada, consegue captar o essencial: o pintor sentado num canto, desamparado, como se quisesse se esconder dentro das paredes; de pé, de perfil, enroupado como se nevasse dentro de casa, à frente de seu *São Francisco de Sales abençoando os doentes*, no qual trabalha para a igreja de Plateau d'Assy (na Haute-Savoie), pregado direto na parede. Cartier-Bresson é tímido e respeitoso demais para fotografá-lo de frente. Ele se sente incapaz de semelhante agressão.

– Por que você apertou o botão neste exato momento? – pergunta o pintor.

Cartier-Bresson vira-se para uma de suas telas inacabadas colocadas de encontro à parede e aponta um detalhe com o dedo:

– Por que você colocou uma sombra de amarelo aqui?

Bonnard não consegue deixar de rir da réplica – que acerta em cheio. Nos dois casos, trata-se de uma questão de olhar. Não há nada mais a ser explicado.

Além da admiração, ele sempre sentirá ternura por Bonnard, personificação a seus olhos da modéstia risonha. Seus retratos são o íntimo reflexo disso.

O encontro com Georges Braque é, com certeza, o de maiores consequências. Em 6 de junho de 1944, eles conversam na casa do pintor, na Rue du Douainier-Rousseau, quando de repente a BBC, que eles tinham deixado ligada tocando uma música de fundo, anuncia o desembarque aliado na Normandia. O choque da notícia será suficiente para gravar o rosto de Braque em sua memória. Mas há mais: um simples presente, enviado como que para selar com sorridente leveza o encontro dos dois, porém de um tipo tão pouco espetacular, tão pouco ostentatório, que nem desconfiamos que poderia modificar o curso de uma vida.

Braque passa-lhe um livro oferecido a ele por Jean Paulhan, e passado a este por outras mãos. A virtude de alguns textos mágicos é terem sido assim manipulados, como bastões numa corrida de revezamento sem-fim. Ao lado das páginas pioneiras do surrealismo, esse livro será o que exercerá a mais forte influência moral sobre Cartier-Bresson. Ele não figura, no entanto, em nenhuma antologia literária ou filosófica, é raramente citado, dificilmente encontrado. Não importa, pois a vida de Cartier-Bresson não será mais a mesma depois da leitura de *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*, ensaio do alemão Eugen Herrigel, um professor de filosofia que fora ao Japão para estudar a mística do Extremo Oriente e começara a praticar essa arte a fim de compreender o zen-budismo.

Depois de passado o choque inicial, Cartier-Bresson acredita ter finalmente encontrado o manual ideal de fotografia, concebido para um espírito não conformista como o seu. A obra encerra os princípios aparentemente simples que

buscava: estar presente, esperar anonimamente e desaparecer. Entretanto, uma evidência aos poucos vai se impondo: as páginas expõem um modo de vida, um desapego do mundo e uma visão do universo ainda mais irresistíveis porque lhe parecem o perfeito complemento de sabedoria à ética libertária que ele nunca quisera abandonar.

Como um parisiense bastante normando de 35 anos, que tem o corpo em liberdade na França ocupada, mas o espírito ainda atrás das grades da Floresta Negra, não ficaria desconcertado com um livro que considera o arco e flecha uma disciplina mental quando em perfeita harmonia com o inconsciente? Ao ler o livro pela primeira vez, ele se sente diante do budismo como um Monsieur Jourdain.[29]

Até a descoberta desse texto desconcertante, Cartier-Bresson só considerara a questão sob um ponto de vista técnico de caçador: firmeza do atirador, suavidade no gatilho, precisão do tiro... A concentração não é suficiente para dar à alma uma base interna, seja na maneira de respirar, de olhar ou de ficar absorto no movimento. Contudo, ao se deixar penetrar pela essência do tiro graças ao ensinamento do zen, ele entrevê todas as possibilidades do *satori*, a intuição que convida a ultrapassar os limites tradicionais do ego. Aprendendo a esperar corretamente, ele modifica sua relação com o tempo e sai não apenas instruído, mas também edificado do diálogo entre o Mestre e o aluno, conforme narrado por Eugen Herrigel:

> O tiro perfeito não acontece no momento oportuno porque você não está se desapegando de você mesmo. Você não está orientando suas forças para o êxito, você está antecipando seu fracasso... A arte verdadeira não tem objetivo, não tem intenção... Liberte-se de você mesmo, deixe para trás tudo o que você é, tudo o que você tem, de forma que não sobre mais nada de você mesmo, apenas a tensão, sem objetivo algum.

Desde o primeiro contato, o fotógrafo dentro de Cartier-Bresson fica marcado pelo pensamento de Herrigel. Porém, depois de diversas leituras, é sua visão de mundo que sai transformada. A filosofia de vida que dele retém é feita de ideias ainda mais complexas, porque enunciadas com uma clareza e uma simplicidade desconcertantes. Por exemplo: que é preciso viver o momento presente, pois o futuro se afasta como a linha do horizonte, à medida que nos aproximamos dele. Ou que estar em si mesmo é estar fora de si mesmo. Ou então que, quando miramos um alvo, temos uma chance de atingirmos a nós mesmos. Ou ainda que o mundo externo nos devolve a nós mesmos. Ou que é preciso chegar dotado de grande força e partir esquecendo de si mesmo.

Esquecer de si, abstrair-se, nada mais provar... Somente assim, quando não mais considerado como um passatempo, mas como uma questão de vida ou

morte, o arco e flecha se torna uma arte sem arte, e o arqueiro em luta contra si mesmo um “Mestre e não mestre”, já que é mentalmente capaz de acertar seu alvo sem arco e sem flecha. Cartier-Bresson saberá lembrar disso quando precisar definir de uma vez por todas sua concepção de fotografia.

Alguns dias antes, em maio de 1944, Cartier-Bresson enviara a seu empregador, Pierre Braun, uma carta em tom testamentário. Sua condição de fugitivo em situação ilegal e sua atividade clandestina a serviço de prisioneiros foragidos o levam a querer preservar seu trabalho em caso de tragédia. O clima geral, cada vez mais tenso devido à feroz repressão (reféns executados, combatentes da resistência massacrados, judeus deportados...), nunca tornara tão incerto o futuro imediato. Cartier-Bresson concede então ao editor o direito de publicar em formato de álbum suas antigas fotos inéditas, eventualmente junto com outros fotógrafos que trabalhem na mesma frequência que ele, pois quer evitar que um dia elas possam ser publicadas de maneira dispersa. Sob duas condições, no entanto: que os direitos de reprodução fiquem para Ratna, sua mulher, e que o enquadramento original dos negativos seja estritamente respeitado. Esse segundo ponto, formulado em tom imperativo, revela uma obsessão constante. Em sua carta, ele inclusive toma o cuidado de insistir sobre essa ideia fixa:

> Dou grande importância a que meus enquadramentos não sejam modificados; recorrer a minhas provas do álbum para isso; no caso de este se perder, copiar os negativos na íntegra, sem cortar um milímetro, quer na ampliação, quer na impressão. Não utilizar margeadores, pois eles cortam a imagem do negativo, mesmo minimamente. Ou utilizar um papel de 18x24 para projetar o negativo em 23 e não em 24, deixando meio centímetro de cada lado para usar o papel sem que o quadro do margeador invada a imagem.

Cartier-Bresson confia, portanto, suas meninas dos olhos a Pierre Braun: diversas caixas metálicas redondas de diferentes cores com seus melhores negativos: o cardeal Pacelli em Montmartre; as séries de Claudel, Matisse e Bonnard guardadas em papel seda; a coroação do rei da Inglaterra; Nova York, Costa do Marfim, Grécia, Polônia, México e Itália. E também positivos de fotos de família.

Pierre Braun precisa desistir de publicar suas monografias sobre pintores, mas todo aquele trabalho não fora em vão. Além de alguns retratos geniais tirados com sua Leica, Cartier-Bresson conhecera artistas excepcionais, a começar por Matisse. A lembrança feliz que guarda desses momentos somente se verá diminuída, muito tempo depois, em 1971, pela publicação de *Henri Matisse, romance,* improvável livro de arte no qual Aragon evoca em termos

pérfidos, abaixo de uma foto do pintor, a famosa sessão de fotos com Cartier-Bresson:

> O fotógrafo que chegou há pouco exigiu que ele colocasse seu roupão, e também esse chapéu, que fez maravilhas. Haviam recomendado que ele não partisse sem antes fotografar Matisse de roupão. Pouco a pouco, ele vai construindo essas imagens dos grandes pintores. Não podemos negar: o público fica desconcertado. Foi preciso que Matisse, a contragosto, enfiasse o "roupão" [Nota de Aragon: não sei se era o roupão que podemos ver nas fotos em Vence, depois da guerra, ou de um forro de pele de camelo que H.M. às vezes usava por sua leveza. Mas os fotógrafos, ao entrarem na intimidade de um grande homem, já se acham na casa de Honoré de Balzac], colocasse o gorro. Ainda bem que não exigiram que segurasse a paleta, vocês sabem: ao mostrar o polegar...

Ao ler isso, Cartier-Bresson tem um motivo a mais para não perdoar o crápula que denunciara seu amigo Paul Nizan. Um motivo a mais para desprezá-lo, apesar do reconhecimento pela contratação no *Ce Soir*. Não é preciso dizer que ele desmentirá essa versão dos fatos:

– Nada disso! Bobagens! A encenação é o exato oposto de minha concepção de fotografia, de tudo o que sempre fiz. E depois é impossível imaginar um homem como Matisse se prestando a semelhante simulacro, nem eu, na minha idade, na minha condição em relação a ele, "exigir" qualquer coisa dele. Além disso, nunca li nada de Balzac...

Sua agenda de bolso do ano de 1944 fala por ele. Assim como ficara em branco entre os dias 7 e 14 de junho, suas páginas também estão imaculadas entre 22 e 31 de agosto. Mas estamos longe do famoso "Nada" do Diário de Luís XVI no dia 14 de julho de 1789. No primeiro intervalo, antes e depois dos históricos dias do desembarque na Normandia, Cartier-Bresson encontra-se com Braque em seu ateliê. No segundo, ele ouve os gritos da Libertação de Paris com a arma na mão, isto é, com a Leica na mão. Enquanto a Segunda Divisão Blindada do general Leclerc marcha em direção de Paris, ele deixa a fazenda Loir-et-Cher, onde se esconde, sobe numa bicicleta e volta à capital por estradas secundárias.

A atmosfera está como jamais esteve. Não se via semelhante alegria popular – pessoas tão felizes em se abraçar sem se conhecerem, uma intimidade generalizada tão excepcional para os franceses – desde os dias loucos da Frente Popular. A atmosfera é de júbilo. Os fotógrafos, pouco numerosos, não têm dificuldade nenhuma para trabalhar, tão orgulhoso está o povo de Paris de aparecer em poses favoráveis, posturas muitas vezes marciais e uniformes no mínimo heteróclitos.

Rue de Richelieu, perto da Biblioteca Nacional. Uns vinte fotógrafos estão num posto de imprensa improvisado para a ocasião, conectado a diferentes postos de comando da Resistência instalados na Paris rebelde. Cartier-Bresson divide a capital com seus colegas, entre os quais Robert Doisneau, de acordo com os conhecimentos de campo de cada um. Durante a Ocupação, Doisneau fizera, segundo seu biógrafo Peter Hamilton, uma série de retratos de grandes eruditos para *Les Nouveaux Destins de l'intelligence française*, bem como imagens de jovens esportistas saudáveis e viris para o Ministério da Juventude e dos Esportes, e outras ainda para revistas patrocinadas pela organização petainista Secours National, ao mesmo tempo em que fornecia fotos de identidade clandestinas à Resistência para a confecção de documentos falsos. Agora ele estava parado, como os outros. Na hora da partilha, fica com Ménilmontant, Batignolles, Saint-Germain-des-Prés... Sempre com uma mão na máquina fotográfica e a outra em sua bicicleta, para que não seja roubada, Doisneau não recusa nada, apenas o que julga indigno. Mulheres com a cabeça raspada e seminuas, uma prostituta arrastada numa corrente como se fosse um animal por uma matrona da Cruz Vermelha e outras manifestações de depuração selvagem conhecidas em todas as latitudes quando a massa vira turba.

O pequeno grupo dos fotógrafos da Libertação entrega-se a um verdadeiro esquadrinhamento da cidade, bairro a bairro, que não impede eventuais deslocamentos para fora do perímetro que lhes fora atribuído, segundo as circunstâncias. A bicicleta é o único meio de transporte, e a escassez de filmes fotográficos o maior problema. Apesar de ainda se encontrar o Agfa, é preciso recorrer ao mercado negro para conseguir um Kodak.

Dessa vez, por mais que o negue, Cartier-Bresson está fazendo um verdadeiro fotojornalismo e da melhor qualidade. Ele produz o próprio testemunho, porque em determinadas circunstâncias da história de um país seria desonroso não fazê-lo. Ele não chega a ser movido por um instinto de repórter, com ou sem olhar apurado, mas por uma reação epidérmica e visceral – de prisioneiro evadido que quer apressar o retorno aos seus.

Cartier-Bresson, que faz dupla com um colega da France-Presse, circula entre as barricadas da Rue de Rivoli, não muito longe dos hotéis a partir dos quais a administração alemã governara por quatro anos, para recolher imagens da rendição dos oficiais da Wehrmacht, que estão com os braços erguidos. Ele está na sacada do Hotel Continental, de onde pendem lençóis brancos que representam a capitulação com a mesma força simbólica que a bandeira de cruz gamada tremulando na Place de la Concorde assinalava a Ocupação.

Ele está na Rue de Castiglione quando membros armados da resistência, ajudados por estudantes e colegiais cheios de boa vontade, conseguem levantar o

pavimento da calçada e retirar o asfalto para erguer, com o que tivessem à mão, obstáculos à retirada dos usurpadores. Ele está bem posicionado entre as colunas de impecável perspectiva, sob as arcadas do Jardin du Palais-Royal, quando membros das Forças Francesas do Interior são atingidos por franco-atiradores alemães postados nos telhados. Ele está nos guichês do Louvre quando o condutor de um *sidecar* inimigo desaba a seus pés num mar de sangue, com uma bala na cabeça apesar do capacete; por um momento ele hesita em fotografá-lo à queima-roupa, depois acaba optando por se salvar, bem a tempo de evitar uma patrulha da Wehrmacht. Ele está no Quai d'Orsay, no Ministério de Assuntos Estrangeiros, quando alemães de rostos desvairados saem com as roupas em desordem e escoltados por soldados improvisados.

Ele está nos Champs-Élysées quando o general De Gaulle desce triunfalmente a avenida. Outros fotógrafos também fixam esse momento histórico. Mas a imagem de Cartier-Bresson se parece com ele – no primeiro plano, logo à frente do General, de uma autoridade e do prefeito, reconhecemos um atirador africano. Não existe símbolo mais forte do que esse para a representação daquilo que a Libertação da França metropolitana deve à França livre e, consequentemente, ao Império. O "detalhe" está ausente, naturalmente ou não, da maior parte das representações dessa cena emblemática em livros e manuais.

Ele está bem no meio de uma avenida quando um combatente da resistência prende um suspeito e o faz avançar, empurrando-o com o cano de sua metralhadora. A sequência completa é captada por sua lente: a interpelação, o início do diálogo, a ameaça, a ordem, o itinerário dos dois por Paris... Os dois personagens são tão estereotipados que representam o sonho de todo fotógrafo: o jovem membro da resistência usa uma boina e um casacão forrado que parece ter conhecido as dificuldades da clandestinidade; o suspeito, bem mais velho, usando um chapéu de feltro, vestindo um sobretudo de novo-rico, dissimula a duras penas sua cara de comerciante, ainda mais que sua pasta e sua mochila cheias sugerem uma partida apressada.

Ele está na sede da Gestapo, na Avenue Foch, quando seus ocupantes são feitos prisioneiros. Contudo, apesar da pressão dos acontecimentos, ele continua sendo fiel a si mesmo. Prova disso são as imagens que faz logo depois de fotografar as indispensáveis cenas de ação: naturezas-mortas nos apartamentos e escritórios abandonados, como flores em meio a um universo caótico. Uma janela aberta que causa um paradoxo estranhamente poético entre a folhagem das árvores e o arabesco em ferro fundido da sacada. Ou uma escada e, ao fundo, discretamente percebida em seu vão, a desordem de uma partida às pressas.

Ele está por acaso numa rua, vagando como de hábito, porém mais à

espreita que nunca, quando reconhece Sacha Guitry marchando sob a guarda armada de um grupo de libertadores de bairro usando braçadeiras. Por suas feições, podemos ver que não se trata de caçadores de autógrafos. Cartier-Bresson segue seus passos até a prefeitura do 8º *arrondissement*. Depois os segue até uma sala onde acontece o interrogatório do dramaturgo, suspeito sem mais nem menos de conluio com o inimigo. Sentado atrás de uma mesa, ao lado de seu jovem inquisidor inclinado sobre a ata do processo, Guitry está de frente para a câmera.

No primeiro plano, sobre a mesa, seu chapéu. No segundo plano, de pé contra a parede e na frente da porta, justiceiros de ocasião prontos a interceptá-lo em caso de fuga. Cartier-Bresson gasta um rolo de filme com a cena, fotografada de todos os ângulos possíveis. Até conseguir a melhor de todas: os dois personagens principais estão sentados, e os três personagens secundários estão atrás e de pé. Ao selecionar "a imagem" dessa cena nos contatos, ele poderia ter escolhido a do jovem acendendo o cigarro de seu famoso suspeito. Ou planos mais fechados do dramaturgo e do resistente, mas sem mostrar a atmosfera geral. Ou ainda Guitry corrigindo algumas palavras da ata de seu interlocutor com um gesto da mão, a ortografia ou a sintaxe, quem sabe. Mas não, sejam quais forem as circunstâncias, ele sempre prefere que a composição prevaleça sobre a anedota. Na hora de escolher, ele opta pela imagem mais forte e menos demagógica – quando teria sido tão fácil "exagerar" mais ainda aquele homem que representa tudo o que ele mais detesta: a presunção de uma certa elite, a burguesia dos *vaudevilles*, os chistes superficiais, o colaboracionismo mundano...

Raras são as imagens repetidas, mais ainda as triplicadas. Além de não ser da sua natureza metralhar, percebemos que ele precisa poupar filme. E tempo. Para entregar suas fotos o mais rápido possível aos jornais, tem seus preciosos filmes revelados por um amigo. Na pressa, este se engana e os mergulha por tempo demais numa água quente demais. Alguns ficam granulosos demais, outros tão matizados que se tornam completamente inutilizáveis. O mesmo contratempo acontecera dois meses antes com Robert Capa, que tivera o privilégio de ser designado com outros três fotógrafos para cobrir a invasão aliada a partir de Omaha Beach. Três de seus quatro rolos de fotos históricas do desembarque na Normandia haviam sido arruinadas por um laboratorista inexperiente (na revelação, a emulsão fundira por falta de ventilação), e restaram apenas onze fotos de seu quarto rolo. Ele correra todos os riscos para estar à altura do acontecimento do século, honrando o conselho que dava aos mais jovens: "Se suas fotos não são boas o suficiente, você não está perto o suficiente".

Primeiro de setembro de 1944. Dia de festa. A vida começa a voltar ao normal. Cartier-Bresson encontra-se com Capa no Hotel Scribe. Decidido a nunca mais abandonar seu ritual matinal (a leitura dos jornais na banheira), Bob se diz radiante por finalmente ter se tornado um fotógrafo de guerra desempregado. Os dois reencontram os amigos, Chim e os demais, na festa oferecida por Michel de Brunhoff, o redator-chefe da revista *Vogue*. Depois, Cartier-Bresson vai sozinho a um encontro ao qual jurara não faltar sob pretexto algum: rever Le Grand Dab e La Globule, seus queridos companheiros de cativeiro, para tomar um drinque histórico no Café de Flore, no Boulevard Saint-Germain. Raymond Guérin, o primeiro a chegar, o recebe com lágrimas nos olhos. Mas para conseguir rever Alain Douarinou, que embarcara para Rawa Ruska, na Polônia, logo antes da Libertação, ele precisarão esperar até que a guerra acabe totalmente.

Será pela longa ausência e pela necessidade de reconciliar-se com o mundo de antes? O certo é que, assim que volta ao mundo dos vivos, Cartier-Bresson quer rever os locais de seu passado. Com sua mulher, e acompanhado por Chim – que o fotografa ao menor passo –, ele volta ao castelo de sua infância e, como um guia nostálgico, faz as honras da casa em Fontenelle. Depois procura saber notícias das pessoas. Os que um dia haviam sido importantes para ele continuam importando da mesma maneira. Mas o que a guerra fizera deles?

Sua mulher Ratna encontrou refúgio junto a fazendeiros em Chouzy, perto de Chambord (Loir-et-Cher), não muito longe de onde ele mesmo se escondera no fim da Ocupação... Seu irmão Claude Cartier-Bresson é tenente-coronel das FFI... Jacques-Émile Blanche morrera em 1942 em sua propriedade de Offranville... Jacques Becker, que aproveita uma oportunidade durante a Ocupação para dirigir ele mesmo, e não mais como assistente, seus dois primeiros filmes, lança o terceiro, *Nas rendas da sedução*, que se passa no mundo da moda... Jean Renoir dirige agora em inglês em Hollywood... André Pieyre de Mandiargues, o amigo de juventude com quem se reconciliara depois de dez anos de rompimento, finalmente consente, aos 34 anos, não mais ser o principal obstáculo à difusão de sua obra, publicando a antologia de prosas poéticas *Dans les années sordides*... Léonor Fini se prepara para criar pela primeira vez os cenários e os figurinos para o balé *Le Palais de cristal*, de Balanchine, na Opéra de Paris... Quanto a André Lhote, ouve as novidades do próprio, pois vão juntos ao primeiro Salão de Outono do pós-guerra, sendo o Mestre e o antigo aluno inclusive fotografados ao contemplarem uma estátua jacente de Henri-Georges Adam.

Ele tem tempo apenas para se embriagar com o ar da capital e já precisa partir novamente. Paris foi libertada, mas não a França. A guerra ainda não

terminou. Cartier-Bresson a acompanha como correspondente na tropa do general Koenig. Correspondente de guerra por força maior. Não que ele despreze o gênero, só não faz parte de sua natureza, apenas isso. Mas uma reportagem é uma reportagem, haja guerra ou haja paz. Cartier-Bresson quer ver nas imagens dos correspondentes de guerra o mesmo protesto intelectual dos desenhos de Jacques Callot na época das guerras religiosas no Sul e a mesma atitude de revolta das telas de Goya na Espanha sob jugo napoleônico.

Ele vai às ruínas de Oradour-sur-Glane, cidade-mártir destruída em julho de 1944 pelos alemães em retirada, e fotografa em seus escombros os perfis dos raros sobreviventes, como fantasmas procurando por assombrações. Ele acompanha a marcha implacável dos Aliados na Europa em ruínas, na dupla qualidade de documentarista e fotógrafo, sem nunca preterir um ao outro. Dessa vez, ele não cometerá o mesmo erro de durante a guerra na Espanha.

A purgação dos colaboracionistas está no auge. Frequentemente, antes mesmo que a justiça tome as coisas em mãos, a justiça das ruas faz uma limpa. Mais uma vez há denúncias públicas, prisões arbitrárias, execuções sumárias. Dessa vez, no sentido contrário – com a diferença de que agora o país não está mais ocupado por uma potência estrangeira. Como evitar tamanha vingança depois de tamanho ódio? Difícil de acreditar, pelo menos num primeiro momento, que o mal não suceda ao mal. Um dia, Cartier-Bresson volta à fazenda de Loir-et-Cher onde viveu escondido. O que descobre faz gelar o sangue em suas veias. Com exceção da sra. Nolle, a mulher do fazendeiro, todas as pessoas que conheceu haviam sido traídas. Denunciadas à Gestapo, haviam sido presas e imediatamente deportadas para Buchenwald. Por poucas horas, ele também teria sido enviado. Depois disso, sempre se sentirá um sobrevivente.

Em Paris, a purgação provoca tanta desconfiança que nada pode ser feito sem autorização. Quem não está devidamente escudado por alguma organização oriunda da Resistência não é ninguém. É a versão selvagem do pesadelo administrativo. E não se deve pensar que a condição de antigo prisioneiro de guerra abra portas, longe disso. Parece até que os franceses ainda não perdoaram os soldados de 1940 por terem sido dizimados e por se deixarem capturar. Assim que Raymond Guérin chega a Bordeaux, em sua casa pilhada durante sua longa ausência, escreve uma carta aflita a Cartier-Bresson:

> Vivo no mais triste isolamento. Nunca me fizeram entender tão bem quanto agora o caráter desonroso de meus 43 meses de arame farpado...

Agora o prisioneiro de guerra não é mais considerado um herói, mas um eleitor. Os dirigentes políticos ainda guardam na memória o peso político, nos anos 1930, dos antigos combatentes. Os partidos mais organizados – PCF à frente – têm grande interesse em abordar aquela multidão de repatriados,

esperados não com flores, mas com cédulas eleitorais. O que está em jogo é tão importante que logo a propaganda é utilizada para reintegrar esses excluídos duplamente excluídos da comunidade nacional, tanto como patriotas quanto como resistentes, apesar de poucos terem tentado fugir. Em 8 de setembro de 1944, Cartier-Bresson consegue um primeiro salvo-conduto, assinado pelo secretário de seção e pelo secretário geral do Sindicato dos Técnicos da Produção Cinematográfica:

> O senhor Henri Cartier, antigo prisioneiro evadido, enviado ao Comitê de Liberação do Cinema pelo Movimento Nacional dos Prisioneiros de Guerra e Deportados, foi encarregado por Pierre Mere de fazer um filme sobre os prisioneiros. Como o senhor Cartier viveu na ilegalidade até o presente dia, não pôde regularizar sua situação sindical. Dada a urgência do filme e a impossibilidade de reunir a seção dos cineastas para resolver seu caso, assumo a responsabilidade de conceder ao senhor Henri Cartier uma autorização para rodar esse filme na qualidade de cineasta estagiário à espera da emissão de seu registro sindical regular.

Quatro dias depois, a esse papel que vale ouro se soma outro, dessa vez uma missão aprovada pelo comandante Paillole, diretor da Segurança Militar:

> Foi prescrito que o senhor H. Cartier-Bresson, ligado ao Movimento Nacional dos Prisioneiros de Guerra e Deportados, vá aos territórios libertos a fim de fazer registros cinematográficos e fotográficos em todos os lugares nos quais os interesses dos prisioneiros de guerra e dos deportados estejam representados.

Raymond Guérin, que Cartier-Bresson fora visitar em Bordeaux para levantar-lhe o moral, além de implorar para que não renuncie ao cinema, pede que ele faça um filme sobre os prisioneiros de guerra. Por não ser do ramo, o escritor não sabe o que precisa ser feito, mas sabe o que não deve: algo como *A grande ilusão*, filme que ambos consideram com a mesma aversão, mais ainda depois de viver o que viveram. Guérin acredita que o foco deva ser a vida cotidiana no campo de prisioneiros, mantendo um ar de documentário, pois a realidade excede a ficção. De seu ponto de vista de neófito, é simples: basta eles sentarem com seus amigos sobreviventes em torno de uma mesa e discutirem por algumas horas para que um roteiro surja espontaneamente de suas recordações.

Cartier-Bresson escuta o que ele tem a dizer, mas tem uma ideia própria. O campo de prisioneiros já pertence à História. Ele quer filmar a história imediata, o estado das coisas em 1945, ano da libertação da Alsácia, da entrada das tropas francesas na Alemanha, da reocupação do Ruhr, da capitulação definitiva do Reich no dia 2.086 da Segunda Guerra Mundial. Será, portanto, um filme sobre a libertação dos campos de prisioneiros e o retorno destes e dos deportados para

suas casas. Em 8 de junho de 1945, os noticiários celebram o retorno de Jules Garron, o milionésimo repatriado.

Rodado em 35 mm por Henri Cartier-Bresson, pelo capitão Krimsky e pelo tenente Richard Banks, produzido pela Office of War US Information, filmado por operadores da seção de cinema do exército americano (com exceção da sequência parisiense, feita por Claude Renoir), comentado pelo jornalista Claude Roy, *Le Retour* é um filme financiado pelos serviços de propaganda americanos. Ele abre com sequências de desinfecção e termina com cenas de reencontros. Entre a higiene e as lágrimas, há todo um universo, isolado do resto do mundo por quatro anos, cujo retorno à vida Cartier-Bresson pretende celebrar em 25 minutos.

No início do ano de 1944, sua intenção era filmar os prisioneiros e deportados desde a sua partida dos campos. Contudo, no tempo que a produtora Noma Ratner levou para reunir os fundos necessários para a filmagem, os campos estavam quase vazios. Decide-se começar o filme com algumas manchetes de jornais que convenientemente preencheriam as lacunas iniciais.

Le Retour é o relato de uma longa transumância. Das primeiras às últimas imagens, tudo é movimento – filas, cortejos, marchas, colunas. Vemos massas humanas à espera. Muitos, que precisam reaprender a viver em liberdade, só se movem quando ordenados.

Além de sua qualidade documental e de sua contribuição histórica, o filme lança um pouco de luz sobre o olhar do fotógrafo, esse mistério íntimo não redutível à explicação. Cartier-Bresson varre os lugares com o olhar, entrega-se ao *travelling.* Quando filma um plano fixo, é porque a imagem é perfeitamente geométrica na composição e porque tem uma alma. Ele sempre deixa transparecer uma emoção, especialmente nas cenas de reencontro familiar ou amoroso filmadas por Claude Renoir na Gare d'Orsay. *Le Retour* é, na verdade, o olhar de um homem sobre o olhar de outros homens. Nele encontramos a esperança, a angústia, a alegria e o ódio. Quando o filme é lançado, o crítico de *L'Écran français* não se engana ao escrever:

> Na verdade, esse filme é menos um documentário do que um poema cinematográfico, inspirado pelo presente mais trágico – e trata-se de um poema admirável, tanto pela simplicidade de sua expressão quanto pela sinceridade dos sentimentos que expressa. Sob a direção de Henri Cartier-Bresson, que prova sua noção de ritmo e seu conhecimento da "prosódia" das imagens...

Mas ao contrário de sua experiência anterior na Espanha, e talvez por causa dela, o Cartier-Bresson documentarista continua praticando, acima de tudo, a fotografia. Como dispõe de toda uma equipe de operadores de câmera, que

fazem os enquadramentos segundo suas instruções, ele tem total liberdade para tirar suas fotos. Às vezes, repete com a Leica o que seus operadores estão filmando. É o caso de uma cena que se tornou famosa – por suas fotos, e não por seu filme. Ela acontece na Alemanha, em Dessau, a cidade de Mendelssohn e da Bauhaus. No primeiro plano, uma mesa de trabalho colocada no pátio de um campo de passagem. Sentado atrás dela, um justiceiro em pleno interrogatório. Na frente, uma mulher suspeita de ser informante da Gestapo, com o rosto decomposto, a cabeça baixa. Em volta deles, a multidão, uma massa cinzenta de onde emerge, na extrema esquerda, um homem de pijama listrado, com as mãos na cintura, numa postura que exige mais providências do que qualquer palavra. De repente, uma mulher toda de preto, de aparência vigorosa, enérgica e determinada, que reconhece na outra sua delatora, surge e a golpeia. Cartier-Bresson escolhe essa foto a partir da folha de contatos, que decompõe os movimentos tanto quanto o documentário. A imagem se impõe. Primeiro por sua composição, admiravelmente sustentada por uma diagonal invisível que vai do olhar frio do interrogador em baixo à direta ao olhar reivindicador do deportado no alto à esquerda, passando pelo olhar esquivo da suposta culpada no centro. Depois pela violência que dela emana, por sua impecável nitidez, pois cada um é apanhado numa atitude, o que destaca mais ainda o movimento do braço vingador. Por fim, pela expressão dos protagonistas: a careta da mulher que golpeia, a reação instintiva de proteção daquela que é golpeada, a alegria, o assombro ou a indiferença dos espectadores... Coisas que passam rápido demais num filme para que realmente possamos vê-las, mas que uma foto imobiliza e fixa para a eternidade. Um não pode ser comparado com a outra, ainda mais quando os dois são assinados por Cartier-Bresson. O fato de o presente ser notável, nesses meses de rara intensidade, não explica tudo.

Ao chegarem aos campos que têm por missão libertar, inúmeros são os soldados americanos que sacam suas máquinas do bolso para fotografar os deportados ainda atrás dos arames farpados. Mas quantas dessas imagens são dignas de nota?

Além de seu gênio pessoal, Cartier-Bresson tem uma vantagem sobre eles, bem como sobre profissionais experientes como George Rodger, Lee Miller, Margaret Bourke-White e outros *Lifers*. Ele não está apenas passando, ele faz parte daquele mundo. Ele não tem três dias, mas três anos de cativeiro atrás de si. Cada uma de suas imagens se ressente disso. Elas carregam o peso da experiência, do sofrimento, da morte. Ao chegar a Bergen-Belsen, George Rodger, por exemplo, percebeu ao longe pessoas deitadas sob os pinheiros de um pequeno bosque. Mediu com tranquilidade a luz e escolheu o melhor ângulo de visão. Mas ao aproximar-se, entendendo que elas não estavam dormindo, ele se

conteve e fotografou da maneira mais clínica possível.

Há treze anos fazendo fotos com sua “camerazinha”, Cartier-Bresson nunca foi tão repórter. Se é verdade que o que destaca um fotógrafo é a importância do tema que observa, é preciso dizer que não há nada mais elevado nesse século do que a libertação dos campos de prisioneiros. Cartier-Bresson consegue trabalhar alternadamente em todos os registros. Cômico, quando soldados passam uma máquina cata-piolhos sob o vestido de uma mulher cuja feição revela uma agradável reação às cócegas. Violento, quando numa foto de movimento admiravelmente decomposto, cena de uma multidão injuriando traidores, ele mostra, num único plano, um primeiro personagem com um bastão no ar, um segundo abaixando pesadamente o seu, um terceiro já reerguendo-o, enquanto, agachado no meio, o culpado cede aos golpes. Desconcertante, ao mostrar, sobre a grama de um jardim, um homem ajoelhado diante de uma mulher que o enlaça, os rostos colados, ambos convencidos de que nunca se reencontrariam porque um vinha do leste e o outro do oeste. Comovente na maioria das vezes. Sempre informativo.

Pela primeira vez, Cartier-Bresson escreve longas legendas, precisas e detalhadas para os jornais que publicarão suas imagens. Ele o faz tanto para eles quanto para si mesmo, para que seu trabalho não seja traído nem desvirtuado. Isso se tornará um princípio, um hábito, uma assinatura. A partir de agora, seu bloco de notas não o abandonará mais. Ele anota tudo, mesmo para as cenas aparentemente mais anódinas, e não hesita em contar uma história quando necessário. Esta é sua legenda para uma foto de dois homens com um sorriso nos lábios numa motocicleta, passando por uma multidão jubilante:

> Acampamento russo, lado americano. Russos esperam para atravessar. Dois franceses na moto, oficiais que acabam de atravessar a zona russa a caminho de Paris. O que dirige é o tenente Henri de Vilmorin. O tenente Gendron está sentado atrás dele. Os dois eram próximos a De Gaulle nas FFL. A moto se chama *Caroline* e os carrega desde Berlim. Eles haviam sido capturados nos Vosges nesse inverno durante a última batalha. O tenente Vilmorin foi, dos seus sete mil camaradas de Stalag, o último a partir. Ele dirigia o comitê de libertação.

Podemos imaginar a legenda que ele teria escrito se estivesse presente em Wetzlar no dia da entrada das tropas francesas. Antes que a polícia militar interviesse, elas haviam cercado as fábricas de Ernst Leitz, oferecendo na saída o espetáculo de mil soldados usando, cada um, uma Leica novinha pendurada no pescoço!

Apesar de tudo, o hábito de correspondente de guerra não lhe cai bem. Ele só o veste por causa das circunstâncias. Ele não se vê como turista de desastres.

Nem mesmo como grande repórter levando um olhar stendhaliano aos escombros ainda fumegantes da velha Alemanha, como Claude Roy, que diz combater como aristocrata-*voyeur*. A busca do invisível sempre o excitará mais do que o espetáculo da violência. Fazer um instantâneo da alma, este sim é um objetivo de vida. Ele nunca sairá em busca da guerra. Ele se imagina antes como um correspondente de paz. É mais difícil fazer uma emoção brotar de uma situação em que tudo acontece mas nada ocorre.

Mesmo assim, ele não volta para a pintura ou para o desenho. Não depois do que seus olhos viram. Não depois do que ele viveu. Sua curiosidade pela humanidade como ela é continua intacta, mas exige agora outro tipo de engajamento. Como se a guerra, ou melhor, o campo, tivesse anunciado o fim das utopias do "fotógrafo regular" para deixar o "repórter secular" afirmar-se.

De que se trata? Mais do que nunca ele se faz essa pergunta. Ele precisa sorver o mundo, respirá-lo, considerar o Homem, ver o que acontece. Não julgar. Sentir. E ver, ver, ver... Nada mais subjetivo.

Mais uma vez, ele está onde as coisas acontecem. Suas folhas de contatos fotográficos o provam. Vemos lado a lado André Marty na tribuna de um comício comunista, Maurice Chevalier e Aragon de braços dados e sorrindo durante uma manifestação na Place de la République, Jacques Duclos, o ator Jean Marais experimentando figurinos de época na casa de Madame Grès, Tériade olhando fotos sentado no chão numa posição inverossímil, Maurice Thorez satisfeito atrás de sua mesa de ministro, a costureira Jeanne Lanvin, o crítico de arte Georges Besson, cenas de jardins com crianças, desfiles de moda para a *Harper's Bazaar*...

Cartier-Bresson está em transição. Sua fase onírica, quando estava mais diretamente sob influência surrealista, pertence ao passado. Outra provavelmente se anuncia, mais marcada pela reportagem. Por enquanto, ele vive uma transição cultural iniciada por sua série sobre os grandes pintores e prolongada nesse fértil pós-guerra por uma paixão voraz pelo retrato.

Quem não passa diante de suas lentes entre 1945 e 1946? Parece até que ele se promete recuperar o tempo perdido durante seus três anos de "impedimento". Artistas, jornalistas, escritores, poetas, intelectuais, desenhistas, ninguém falta à chamada: Édith Piaf, Jean Paulhan, Hélène Lazareff, Sennep, Christian Dior, Jean Effel, Louise de Vilmorin, Léonor Fini e tantos outros que seria enfadonho fazer um inventário completo. Paul Éluard em sua sacada, Édouard Pignon em seu ateliê, André Lhote entre seus alunos. Nem todos são conhecidos pelo grande público. Para cada Christian "Bebê" Bérard, opiômano alucinado que se agarra aos arabescos dos pés de sua cama como às grades de uma prisão, para cada Picasso parecendo um atleta ao sair da cama, ou para cada Stravinski

abraçando seu gato, quantas fotos não há de pessoas como a senhorita Toussaint, diretora da Maison Cartier, ou a ex-criada de Sarah Bernhardt, que se tornou zeladora do museu Auguste-Comte, ou como o padre Ricœur, pregador em Notre-Dame, chapéu na cabeça, pasta na mão, a outra ostensivamente napoleônica, enfiada dentro da batina na altura do peito?

Cartier-Bresson odeia a noção de “personalidades”. Não que nunca as tenha procurado, como todo mundo. Nem que as tenha ignorado, longe disso. Podemos inclusive dizer que ele conheceu muito mais personalidades do que as fotografou. Mas o libertário dentro dele se recusa a elevá-las a uma categoria superior, uma espécie de elite à qual as luzes da moda confeririam um status à parte que a distinguiria dos simples mortais. Um dia, ao descobrir em seus arquivos fotográficos uma série com nomes de pessoas conhecidas, reunida pelos arquivistas por esse único motivo, ele não consegue deixar de escrever o seguinte comentário na margem:

“Esta lista é um absurdo. Tirar uma lista apenas de bons retratos.”

E, circulando a palavra “personalidades” grosseiramente, ele acrescentará:

“Noção escandalosa!”

E ainda, de caneta preta:

“Atenção: os nomes abaixo querem dizer que essas pessoas têm seus rostos numa foto e não que por isso sejam retratos.”

É assim que ele é.

Alguns retratos dessa época se tornarão ícones: Jean-Paul Sartre, de cachimbo e casaco, conversando na Pont des Arts; ou Albert Camus, esboçando um sorriso cúmplice, a gola de seu sobretudo levantada. Nunca mais que uma dúzia de fotos por vez. Ficamos imaginando o encontro, a surpresa, o acaso, mesmo quando no âmbito de uma entrevista com um jornalista.

Quando a imagem é resultado de um encontro privado, e obedece portanto a um acordo prévio entre as partes, quase sempre há uma história. Porém, quando o retratado quer dar uma ajuda ao fotógrafo, beiramos a catástrofe. Em vez de se deixar levar, de esquecer de si mesmo e do fotógrafo, Paul Valéry pretende ajudá-lo assumindo uma pose. De frente, três quartos, perfil, perfil bom, perfil ruim... Um pesadelo, sobretudo porque ele não entende seu erro, sobretudo quando se posiciona diante de seu próprio busto colocado sobre a chaminé, na frente do espelho, trajado a rigor, mais acadêmico que ao natural. Suas reações não são apenas de uma pessoa que se ama, mas de um homem que tem medo da câmera, medo de não poder controlar seu trabalho silencioso, medo de nada poder controlar de sua imagem depois de o fotógrafo capturá-la. Cada vez que ouve o clique do disparador, Valéry pergunta nervosamente:

– O senhor já tem o que queria?

Por que ele não pensa no que escreveu em 1939, sobre as coisas vistas que correspondem às coisas sensíveis graças ao “demônio repórter-fotográfico”? Por que ele não medita sobre os ensinamentos dados a Degas por seu mestre Mallarmé, cuja foto ocupa um lugar de honra à sua frente em cima da chaminé?

Um retrato é sempre uma aventura. Não existe nada menos deliberado. Ao visitar em sua casa Irène e Frédéric Joliot-Curie, o famoso casal de físicos na origem da descoberta da radiatividade artificial, Cartier-Bresson pressente que não será fácil. Chim os fotografara em 1935, um retrato clássico, sem surpresas porque sem mistérios. O governo acabara de transformar esses dois militantes comunistas em personalidades oficiais do regime, pois ele é nomeado Alto Comissário para a Energia Atômica, e ela diretora do Instituto do Rádio. Ele precisará evitar acima de tudo fotografá-los atrás de uma escrivaninha ou na frente de um quadro cheio de esquemas.

Ele aperta a campainha, eles abrem a porta e *a* foto se impõe por si mesma num estalo. Os dois estão lado a lado, no vão da porta, medievais na maneira de vestir, mergulhados numa penumbra de austeridade monacal, acanhados em seus gestos, torcendo as mãos de timidez, mal disfarçando a apreensão diante da temida intrusão. Têm o ar tão triste que parecem assistir ao próprio funeral. Pela solenidade de suas figuras lado a lado, e não por suas expressões ou pelo interior que se revela atrás deles, é inevitável evocar o retrato do comerciante Arnolfini e de sua mulher pintado por Jan Van Eyck. Não é a primeira vez, e certamente não será a última, que uma foto de Cartier-Bresson torna-se um reflexo inconsciente de um quadro marcante da história da arte. O antigo aluno da academia Lhote está sempre presente. O choque dessa aparição de outra época é tão grande que ele perde as boas maneiras. Instintivamente, antes mesmo de cumprimentá-los, ele mira e clica. Depois fará mais algumas fotos por formalidade, apenas para não decepcioná-los, mas ele já sabe que a única imagem boa já está na máquina, pois a primeira impressão de um rosto ou de uma atitude geralmente é a mais correta. De todos os retratos tirados por Cartier-Bresson, este será para sempre o preferido de Mandiargues, pela emoção que provoca:

> ... O casal Joliot-Curie, ambos segurando suas próprias mãos ou quase isso, rostos tensos como à espera de algo pressentido mas que não pode ser dito, os olhos literalmente conectados à objetiva por um cabo invisível. Nunca se viu, nos quadros antigos em que aparece a imagem do anjo anunciador, uma expressão de tamanha inquietação...

Com Simone de Beauvoir, o primeiro encontro na Rue de l’Odéon, na frente da famosa livraria de Adrienne Monnier, vai às mil maravilhas. Efêmero sucesso. Alguns anos depois, na porta de sua casa na Rue Schoelcher, ela está muito mais impaciente:

– Quanto tempo vai levar?

Apenas para dizer alguma coisa, Cartier-Bresson responde com seu humor às vezes um tanto cáustico:

– Um pouco mais do que no dentista, um pouco menos do que no psicanalista...

Imediatamente, ela só lhe concede o tempo suficiente para acabar o que fazia. Apenas por dizer umas palavras fora do lugar. É sabido: quando tocamos as antenas de um caracol, ele entra em sua concha. Não é questão de falta de tato, mas é impossível acertar sempre. Ao visitar Coco Chanel para fazer seu retrato, ele planejara falar de Pierre Reverdy, um poeta de que ambos gostavam e apreciavam. Em vez disso, por algum motivo desconhecido, ele evocará Marie-Louise Bousquet. A costureira, então, se desmanchará em imprecações, prematuramente encerrando a sessão.

Depois disso, Cartier-Bresson saberá, por experiência própria, duas ou três coisas sobre essa arte à parte, da qual extrai uma sabedoria que lhe permite libertar-nos da tirania da face humana.

Não se pode falar e cantar ao mesmo tempo – e azar das pessoas que querem conversar enquanto tiram fotos. Ele admira o cineasta indiano Satyajit Ray, tanto sua pessoa quanto seus filmes, encontra-se com ele muitas vezes, mas nunca lhe ocorrerá “tirar seu retrato”. Em cada encontro, eles têm tanto a dizer que ele não quer estragar tudo apontando sua câmera. O mesmo com Edgar Varèse, também com Rudolf Nureyev, que fotografa no palco, mas não privadamente. Conversar ou fotografar – é preciso escolher e sacrificar um dos dois. Depois de tirar o retrato de Carl Gustav Jung, psicólogo das profundezas, ele lamentará por muito tempo não ter lhe contado a maneira como a mãe de Pierre Colle lhe predissera o futuro... Mas assim é: não se faz barulho quando se quer apreender o silêncio interior de um ser. Essa é a única maneira de se tornar íntimo o suficiente para atravessar com a câmera a camisa e a pele do retratado sem se fazer notar. É exatamente este o objetivo desse instrumento demoníaco: transcrever não a expressão de um rosto, mas as vibrações de uma alma. Algo interior que reflita a perfeita harmonia da pessoa consigo mesma.

Não existe retrato sem olhar – assim podemos medir melhor a proeza que é apreender o de Braque, que jamais fixa o fotógrafo porque não para de olhar para o quadro no qual trabalha e que está logo atrás do visitante, e o de Bonnard, que o fotógrafo não ousa fixar. É preciso ter sempre uma curiosidade intacta e infinita pelos olhares, vincos, cavidades e rugas, pois nada pode macular seu mistério. Mesmo quando se pratica, como Cartier-Bresson, a busca da realidade sem o uso do *close-up*. Se cada pessoa é única, um rosto é um universo. Para capturar a realidade mais profunda, é preciso arrancar algo da vida. Um “rosto

bonito” não é suficiente. É preciso intuir a pessoa, já chegar com uma ideia e confrontá-la com o que é visto, correndo o risco do desapontamento. O que importa, afinal de contas, depois desse duelo sem medição de forças, é o frescor da impressão. Por isso, é melhor não conhecer demais o retratado. Esta é a melhor maneira de revelar a humanidade por trás do homem.

Para expressar a riqueza interior de um criador, é preciso antes conhecer sua obra, avaliá-la, assimilá-la e abandoná-la para que o instinto não fique preso à inteligência. Ler seus livros, olhar seus quadros, ouvir sua música – e não apenas folhear, ver e escutar. Depois, desfazer-se de tudo e viver com ele em seu ambiente, respirar o mesmo ar que ele e impregnar-se de sua atmosfera, sempre se fazendo esquecer. Isso exige nunca passar instruções e evitar posar. Idealmente, o indivíduo só entenderia *a posteriori* que foi fotografado. Para conseguir isso, é preciso conciliar a vivacidade da truta e a concentração do arqueiro.

Qualquer pessoa pode ser fotografada, todo indivíduo é um retrato em potencial. O rosto do homem da rua pode ser bem mais estimulante do que o de uma personalidade. Questão de apetite visual, indispensável para que a Leica se erga nos ares e siga sua irresistível ascensão até a altura do olho.

É preciso sempre estar à espera de uma surpresa para espreitar o imprevisto, o instante fatídico em que o indivíduo se abandona até se trair. Um dia, assistindo aos ensaios de Darius Milhaud, Cartier-Bresson se posiciona bem atrás dele para não incomodá-lo. Apesar da lendária discrição da Leica, seu clique é percebido pelo maestro que se vira e, gozador, mostra a língua ao fotógrafo, presenteando-o com *a* foto.

O museu imaginário das melhores fotos de Cartier-Bresson não seria uma galeria de retratos, mas sim uma galeria de acasos. Alguns encontros transformam-se em face a face, mas na maior parte das vezes são retratos de perfil, pois os personagens de Cartier-Bresson raramente têm um olhar franco, reto, direto. Não podem ser fruto de uma cumplicidade circunstancial, já que têm a profunda marca da conivência. Os vestígios desses rostos têm uma alma. Não importa se, entre as centenas de milhares de espectadores do retrato, apenas alguns sejam sensíveis a esse segredo. O contrário seria surpreendente, pois a porção sombria de um homem não é o que ele tem de mais espetacular.

O retratista precisa estar convencido de que sua arte tem ligação profunda com a morte. O retrato é o reflexo de uma coisa única fadada a desaparecer. Uma verdadeira luta contra o tempo. Entender isso no momento de apertar o botão é ter consciência de tudo o que a condição humana tem de efêmero e precário. No entanto, de todos os tipos de fotos, os retratos são as mais intemporais. É por isso que Cartier-Bresson não os data, ou o faz de maneira fantasiosa, mas data com

exatidão suas fotos para reportagens, que são o reflexo de uma situação específica num contexto preciso.

Não são truques, nem receitas. Apenas elementos esparsos de uma sabedoria interior. Milagrosamente reunidos em milésimos de segundo, repercutem o eco de um instante de eternidade. O fato é que as pessoas que Cartier-Bresson retrata em geral parecem solitárias, como se o olho de ciclope que as capta fosse de um homem invisível. Há algo de mágico que desafia qualquer explicação.

Retratista, Cartier-Bresson poderia passar para a posteridade ao se dedicar a um grupo específico, como Josef Albert fizera com a corte e as folias góticas de Luís II da Baviera, ou Cecil Beaton com a família real inglesa. Em vez disso, ele prefere ligar-se em particular ao mundo inteiro.

---

[24]. Termo usado para designar a primeira fase da Segunda Guerra Mundial, entre 1939 e 1940, período de pouca ação e muita espera. Em francês, o termo é *drôle de guerre*, em inglês *phoney war* (guerra falsa) e em alemão “Sitzkrieg” (guerra sentada). (N.T.)

[25]. Stalag: abreviação de *Mannschaftsstamm und Straflager* em alemão. Campo para prisioneiros de guerra não civis. (N.T.)

[26]. Prisioneiro de guerra. (N.T.)

[27]. Polícia estatal da Alemanha que, durante o regime nazista, autodenomina-se parte da Ordnungspolizei (Orpo), a polícia regular uniformizada do Terceiro Reich (ao lado da Sipo, que regrupa a Gestapo e a polícia secreta, e a Kripo, a polícia criminal). (N.T.)

[28]. Espécie de teste de personalidade, em voga nos salões do século XIX, que se tornou célebre pelas respostas do escritor francês Marcel Proust. Suas perguntas e consequentes respostas revelariam os gostos e aspirações daquele que as responde. (N.T.)

[29]. Personagem principal de *O burguês fidalgo*, peça de Molière, homem crédulo e ingênuo que faz de tudo para se tornar fidalgo. (N.T.)

6

De Nova York a Nova Délhi

1946-1950

Raros são aqueles que têm o privilégio de assistir a seu próprio funeral. É preciso um pouco mais que apenas circunstâncias específicas. Nos artistas, isso se manifesta na possibilidade de participar de uma exposição póstuma de suas obras. Cartier-Bresson, que nada faz como os outros, também consegue isso, sem ter qualquer responsabilidade pela coisa, é claro.

Criado em 1940, o departamento de fotografia do MoMA (Museum of Modern Art), a mais prestigiosa instituição artística nova-iorquina, cedo se interessa por seu trabalho. Tanto que seu primeiro curador, Beaumont Newhall, concebe o projeto de dedicar-lhe uma retrospectiva. Sem receber notícias de Cartier-Bresson depois da Libertação, convencido de que ele morrera no campo de prisioneiros na Floresta Negra, ou de que fora abatido durante uma fuga frustrada, ele se dispõe a organizar um evento na forma de homenagem póstuma. Sua mulher Nancy, que também trabalha no MoMA e não fica satisfeita com esses rumores inverificáveis, decide mesmo assim enviar mensagens a Cartier-Bresson, paralelamente, por intermédio de fotógrafos americanos que estão trabalhando em Paris, até que uma delas chega, por fim, a esse morto bem vivo. Quando descobre o que se planeja em sua homenagem, Cartier-Bresson tem um motivo a mais para atravessar o Atlântico. Principalmente porque os responsáveis pelo museu têm a delicadeza de não interromper a preparação da exposição quando constatam a ressurreição de seu herói.

Fascinado pela complexidade desse país que frequenta desde 1935, Cartier-Bresson desembarca no porto de Nova York com sua mulher em 1946. Junto com a vontade de sorver o mundo novamente, volta à tona o gosto pela reportagem, como numa escala Richter de sua curiosidade.

A dita exposição póstuma, quinze anos depois da exposição prematura que Julien Lévy lhe dedicara também em Nova York, é a estrondosa confirmação de que ninguém é profeta em seu próprio país. Cartier-Bresson sempre estará disposto a demonstrar sua dívida para com a América. “É graças a meus amigos americanos que sou conhecido como *foutugraphe*”[30], escreve ele numa dedicatória ao fim da vida.

Além do galerista Julien Lévy e do curador Beaumont Newhall, esses amigos são James Thrall Soby, crítico de arte, e Lincoln Kirstein, fundador da Escola de Balé americana (futura New York City Ballet) e ensaísta sobre fotografia e Monroe Wheeler. É uma grande sorte ser consagrado tão jovem por tão brilhantes personalidades, todos homens influentes em seus respectivos

meios. Uma sorte e um risco. É preciso ter cuidado com os mal-entendidos... Outros, exaltados em excesso cedo demais, não se recuperaram.

Mas o que acham dele? Lincoln Kirstein lhe atribui as virtudes por excelência da tradição francesa mais clássica: o senso de medida, a clareza, a economia de meios, uma sobriedade que não sacrifica a generosidade. Ele descobre em Cartier-Bresson algo de Racine em seu gosto pelos conflitos subterrâneos, apontando inclusive uma atitude qualificada de "jesuítico-protestante". Mas clássico não quer dizer acadêmico, absolutamente. A seus olhos, Cartier-Bresson é um artista que encontrara um meio mecânico para se expressar. O olho esquerdo é para o mundo interior, o olho direito para o mundo exterior. A graça consiste na fusão dos dois. Cartier-Bresson lhe parece o herdeiro de uma linhagem que vai de Saint-Simon a Jean Renoir, passando por Beaumarchais e Cézanne. Todo esse universo está presente em suas fotos, com um acréscimo de frescor, elegância e verdade que faz toda a diferença. Esse detalhe não é anódino, pois a maior parte das notas biográficas americanas dedicadas a Cartier-Bresson no fim dos anos 1940 termina de maneira idêntica: "Nas horas vagas, ele continua a pintar...".

Beaumont Newhall, historiador da arte, formado em Harvard, louva a agudeza, a organização plástica e a intensidade de suas imagens. Ele se diz impressionado com a virtuosidade de seu uso da Leica e enaltece a desenvoltura técnica desse homem tímido. Enfim, um fotógrafo que trabalha na ponta dos pés e detesta a agressão do *flash*, a luz mais indomável que existe!

A imprensa americana não fica atrás. Ao fazer a lista impressionante de suas reportagens ao longo do tempo (Costa do Marfim, México, Guerra Civil Espanhola, coroação do rei George VI, férias remuneradas nas margens do Marne, Libertação de Paris, Alemanha em ruínas...), o crítico da revista *Time* não hesita em apresentá-lo como um pintor que se tornou "historiador". Quanto ao da *Harper's Magazine*, ele o distingue dos demais "humanistas documentaristas", como Walker Evans e Weegee, pela intensidade emotiva de suas fotos.

Ao lê-los, não resta dúvida: a máquina fotográfica fora inventada para Cartier-Bresson, sagrado assim o mestre da nova visão. Em abril de 1947, ao fim dessa exposição de dois meses, tão importante para ele, mais uma vez seu amigo Capa lhe dá o melhor conselho:

– Desconfie dos rótulos. Eles tranquilizam, mas as pessoas se aferram a eles e depois você não conseguirá mais se livrar. Vão pôr em você o de pequeno fotógrafo surrealista... Você estará perdido, se tornará preciosista e maneirista. Continue o seu caminho, mas sob o rótulo do fotojornalista, e guarde o resto no fundo do coração. É isso que agradará você sempre que entrar em contato com o

que acontece no mundo.

Maneirista... Tudo o que ele mais detesta. Não foi preciso dizer mais nada para que tomasse uma decisão e relegasse a influência surrealista ao âmbito da nostalgia. Foi pouco, um conselho que coube em algumas frases. Mas quando dito por alguém que se estima, na hora certa, pode mudar uma vida. Cartier-Bresson sente reconhecimento por Capa: nesse dia, ele alarga seu campo de visão.

Cartier-Bresson está tão à vontade em Nova York que se sente em casa. Não na América, mas em Nova York, que apenas fica na América. A cidade lhe pertence. O país é outra coisa. Como muitos franceses movidos por um duplo impulso de fascinação-repulsão, ele celebra o espírito pioneiro dos Estados Unidos e critica o lado tacanho de seus nativos no manejo de ideias gerais e a sua falta de sutileza.

Sua paixão por Nova York segue intacta, apesar de a metrópole não ser exatamente como há dez anos. Seu prazer de conhecer calçadas e ruas continua o mesmo. Ele se alimenta tanto de lugares quanto de pessoas.

Claude Roy, o jornalista que escrevera o comentário de seu filme sobre o retorno dos prisioneiros, está passando um tempo em Manhattan no mesmo momento que ele, depois de ter ensinado literatura francesa numa escola de moças na Califórnia. Apesar de acompanhá-lo seguidamente em suas caminhadas de domingo pela manhã, ele um dia vê com grande espanto seu amigo fotógrafo dentro de uma igreja e se pergunta se Cartier-Bresson leva a Leica inclusive para baixo do chuveiro... Na verdade, fica fascinado com a frenética curiosidade que dele emana constantemente. De tanto vê-lo se esgueirar por entre as pessoas, teme que um dia aquele chato, inconsciente de sê-lo, seja morto por alguém. Mas não, nada acontece, nem escândalo nem assassinato. Roy acredita que haja algum poder sobrenatural, mas Cartier-Bresson simplesmente alega ter prática no ofício. Nem mesmo uma técnica, apenas a capacidade de se fazer esquecer pelos outros esquecendo a si mesmo. Podemos ver que há algo de arqueiro zen no fotógrafo. Mas Claude Roy não acredita no que vê. Ele estava longe de conseguir imaginar o trabalho interior, a inacreditável alquimia que no momento do disparo acontecia nesse homem para sempre imbuído do espírito penetrante do arqueiro zen:

– Vi, numa igreja de negros no Harlem, o reverendo e os fiéis em transe, cantando, batendo as mãos, uma mulher se confessando em voz alta com espuma nos lábios. Henri, o homem invisível, esvoaçava por entre os suplicantes. Ele os clicava à queima-roupa sem que eles se dessem conta da presença daquela gaivota transparente.

Claude Roy define Cartier-Bresson como um orgulhoso que se apaga ao

fotografar. Uma testemunha de seu tempo, tenso, móvel e impossível de ser percebido. Ele não conhece todo o mundo, mas conhece o seu mundo, o que é bem melhor. No momento, pintores, poetas, escritores. A julgar pela qualidade de seus amigos, ele não é um fotógrafo para fotógrafos. É ele que apresenta a Claude Roy os chantres do Renascimento do Harlem, como Langston Hugues, seu querido companheiro de epopeia mexicana que se tornara uma grande figura da *intelligentsia* negra, e Ralph Ellison, absorto na escrita de sua obra-prima *Invisible Man*, mas também Carson McCullers, já aureolada pela glória de *The Heart is a Lonely Hunter* e *Reflections in a Golden Eye*, pessoa de rara fineza e intensa sensibilidade que se tornara sua amiga depois que ele a fotografara em sua casa na cidade de Nyack, retratos impressionantes por expressarem tão fortemente sua fragilidade, sua inquietude e sua angústia. Junto com Faulkner e alguns outros, com o jazz e o blues – mas não com a pintura, que ele não aprecia –, essa constitui sua América interior.

Ratna, sua mulher, que continua praticando intensamente a dança javanesa e se apresentando em recitais e conferências, sente-se cada vez mais atraída por uma coreografia mais moderna. Eles moram perto da Queensboro Bridge, a leste de Manhattan, na altura da 58th Street. Jimmy Dugan, que Cartier-Bresson conhecera antes da guerra em Paris, na casa de Éluard, os acolhe nesse apartamento que nem mesmo lhe pertence, no qual eles imediatamente se instalam, antes de acolherem por sua vez Nicole Cartier-Bresson, irmã de Henri, brilhante poeta convidada por Darius Milhaud a juntar-se a ele em Oakland (Califórnia), onde ele ensina, e de acolherem Claude Roy, e membros da delegação indonésia junto às Nações Unidas...

Se acreditarmos na longa e meticulosa nota dedicada a ele em *Current Biography 1947*, seu endereço profissional é Madison Avenue, 572. Ou seja, a redação da revista *Harper's Bazaar*, um dos periódicos do grupo Hearst. Essa é sua segunda casa graças a Carmel Snow, sua redatora-chefe, e Alexey Brodovitch, seu diretor-artístico. Por causa deles, Cartier-Bresson escolheu a *Harper's Bazaar*, graficamente mais audaciosa, e não a *Vogue*, mais eficaz, na guerra impiedosa que opõe as duas grandes revistas. Ele sente tanta admiração por Brodovitch, tem tanta confiança na precisão de seu olho, em seu domínio do branco, em sua habilidade de articular qualquer composição em torno da dobra entre duas páginas, em seu gênio na hora da paginação, concebida como uma cenografia, que autoriza milagrosamente o reenquadramento de suas fotos segundo as necessidades da revista. Quanto à sra. Snow, mulher impetuosa que não sabe nada mas adivinha tudo, cujo faro e cuja independência de espírito o enchem de satisfação, não pode dirigir-lhe melhor cumprimento do que felicitá-la por ter feito da *Harper's* muito mais do que uma revista de moda. Não havia

ninguém como ela para revelar jovens escritores, dando-lhes abrigo em suas páginas, e formar duplas que jamais teriam se encontrado sem suas revelações, suas provocações e, *last but not least*, sua intuição.

Assim é que Henri Cartier-Bresson se encontra em Nova Orleans, oprimido pelo calor, ao lado de um garoto sensível de 22 anos, homossexual de sarcasmos brilhantes, antigo aprendiz da *New Yorker*, a quem a *Harper's* dá uma chance publicando suas primeiras novelas – um certo Truman Capote. A revista lhes encomendara um "relato de viagem impressionista", modo de dar carta branca ao novo pequeno príncipe da redação, que além de tudo era natural da capital da Louisiana, e ao "fotógrafo que a sra. Snow importou da França", muito acima da média, pelo que dizem. O escritor americano, que descobre Cartier-Bresson nessa ocasião, não lhe poupa elogios e admiração, principalmente por uma qualidade que parece suplantar as demais: sua independência em todas as coisas, que às vezes beira o excesso. Capote guarda desse companheirismo uma lembrança que coincide de maneira perturbadora com a de Claude Roy, se considerarmos o retrato que ele faz de Cartier-Bresson em *Os cães ladram*:

> Lembro desse dia em que pude observá-lo em pleno trabalho numa rua de Nova Orleans, dançando ao longo da calçada como uma libélula inquieta, três grandes Leicas balançando nas correntes ao redor de seu pescoço, a quarta colada ao olho, tac-tac-tac (a câmera parece uma parte de seu corpo), ocupado em clicar com uma intensa alegria e uma religiosa absorção de todo o seu ser. Nervoso e contente, dedicado a seu ofício, Cartier-Bresson é um "homem só" no plano da arte, uma espécie de fanático.

Capote faz de Nova Orleans uma descrição alucinada. Sob sua pluma, ela é um conjunto de perspectivas longas e solitárias, banhada nas horas mortas por uma atmosfera que lembra o urbanismo metafísico de Chirico, difundindo uma luminosidade crua que confere uma violência inesperada às coisas mais comuns e aos rostos mais anódinos.

Dez dias no Sul, com todos os gastos pagos, deveriam bastar. Bastam para um deles, que descobre a maior cidade do Sul. Mas são muito para o outro, que a redescobre não sem certo mal-estar. O escritor principiante, no início seduzido pelo projeto, logo tem pressa de sair dessa cidade cheia de segredos. Além de devolvê-lo a uma infância que nem sempre fora feliz (sua mãe o trancava sozinho num quarto...), ele tem pressa de saltar dentro do primeiro avião para ir ao encontro de seu novo amante, o crítico Newton Arvin.

Cartier-Bresson sonha em publicar um livro a dois, mais a duas vozes do que a duas mãos, no qual as fotos e o texto seriam tratados de maneira igual. A osmose seria tamanha, que não se saberia qual dos dois ilustra o outro. Por um

momento ele pensa em seu amigo Lincoln Kirstein, mas este, especialista em dança e fotografia, é conhecido antes como crítico, não como autor. Em 1941, Walker Evans publicara com James Agee o inesquecível *Let Us Now Praise Famous Men*, que continua sendo um excelente modelo, porque originalmente realizado em condições semelhantes: o escritor percorrera o Alabama em companhia do fotógrafo, a pedido da revista *Fortune*, para escrever uma reportagem sobre as condições de vida dos agricultores. Como a revista acabara recusando-se a publicar seus artigos, ele os usou como matéria-prima para um livro sem igual.

Por que Cartier-Bresson não conseguiria o mesmo? Depois de suas peregrinações nova-iorquinas, sua passagem pelo Sul poderia abrir caminho para uma obra ambiciosa sobre a América. Faltava penas encontrar um parceiro.

John Malcolm Brinnin, de trinta anos, é um poeta aclamado pela crítica desde a publicação de seu primeiro livro e coroado pelas academias e instituições a partir dos seguintes. Quando não está escrevendo, ele dá aulas na Universidade de Connecticut e na Universidade de Boston. Quando não está dando aulas, ele viaja, cruzando o Atlântico à menor ocasião, como se quisesse estabelecer um recorde. Semelhante disposição de espírito é ideal para Cartier-Bresson, que acaba de receber uma encomenda transcontinental para formar equipe com um letrado para uma série de reportagens para a *Harper's Bazaar* sobre criadores em seus universos. E para um livro, finalmente.

De que se trata? Da América, simplesmente.

Na primeira vez em que se encontram, Brinnin fica impressionado pelo físico do "estrangeiro", com suas bochechas em forma de maçã, seus olhos azuis de porcelana e seu corte de cabelo digno de um prisioneiro. De resto, ele o considera antes de tudo uma pessoa muito tímida, que se expressa num inglês que deve menos a Shakespeare do que ao dialeto estropiado dos autodidatas, que maneja suas câmeras para disfarçar seu embaraço. Ele logo se convence de que, de tanto se apagar, Cartier-Bresson se tornara moralmente neutro e fisicamente anônimo. É preciso dizer que Brinnin, que o observou bastante, não é desprovido de espírito crítico. Sua causticidade, típica de certos ambientes homossexuais, é quase sempre implacável.

Em meados do mês de abril de 1947, a nova dupla se lança num périplo automobilístico de cerca de vinte mil quilômetros atravessando os Estados Unidos. Uma grande viagem de Baltimore a Boston, passando por Washington, Memphis, Houston, Los Angeles, Salt Lake City, Chicago, Pittsburgh... O olhar de Cartier-Bresson não quer limites nem entraves. Sua Leica opera de improviso. Mas ele se demora mais nas pessoas do que nas coisas, mais no homem do que no arranha-céu, mais no rosto do que no resto do corpo, já que o rosto em si

conta toda uma história. Isso é mais verdadeiro ainda em Nova York do que em outros lugares, pois essa cidade é uma verdadeira encruzilhada de etnias e civilizações. Não existe nada mais fugaz do que fragmentos de vidas, enquanto prédios existem para sempre, ou quase sempre. Sua vocação é apreender essa fração de segundo e transformá-la num momento de eternidade antes que ela se perca. Ele confessa a um jornalista nova-iorquino, às vésperas da partida:

– Adoro os rostos, seu conteúdo, pois tudo está escrito neles... Antes de mais nada, sou um repórter. Mas também algo um pouco mais profundo que isso. Minhas fotos são meu diário. Elas refletem o caráter universal da natureza humana.

Quando o entrevistador pergunta o que ele procura com o visor de sua máquina, sua resposta é:

– Aquilo que não posso colocar em palavras. Se pudesse, seria escritor.

John Malcolm Brinnin poderia ofender-se, mas sabe que são apenas palavras, uma brincadeira. Antes de empreender essa aventura, ele participou de um jantar javanês no apartamento onde vivem os Cartier-Bresson: muitas pessoas falando todas as línguas, mapas e guias de viagem cobrindo as mesas, e Max Ernst se perguntando como o amigo, sempre tão imprudente, faria para fotografar os grandes cânions do Arizona em preto e branco... À espreita de comentários picantes, Brinnin informa-se sobre a condição dos convidados junto a Jay Leyda, um universitário especialista em Emily Dickinson:

– E aquele ali, quem é?

– Cagli, um pintor italiano.

– É possível conhecer seu trabalho?

– Não, mas Cartier o acha formidável. Ele é seu aluno.

– De quê?

– Quer dizer que você não sabe? – espanta-se Leyda. – Você não sabe que Cartier considera a fotografia uma diversão, que ele se define antes de tudo como pintor?

John Malcolm Brinnin está a par, portanto, desde o primeiro dia, da ambição secreta de seu companheiro de viagem. Em contrapartida, ele só descobre no meio do caminho sua opinião sobre a América. Na volta, fica espantado com o tom do material. A seleção de fotos fala pelo fotógrafo. São umas cem, mas boa parte é estritamente nova-iorquina, correndo o risco de desequilibrar o conjunto. Quanto às demais, oferecem uma visão inacreditavelmente sombria e pessismista do país. Como se ele se interessasse apenas pelos trens que não chegam na hora, deliberadamente, para prejudicar a imagem demasiado idílica da América difundida na Europa depois da Libertação.

Ao fotografar as silhuetas dos arranha-céus nova-iorquinos, ele o faz a partir da margem esquerda do Hudson, a partir das docas de Hoboken, no primeiro plano, fumegantes depois de um incêndio, para mostrar que, nessa sociedade em que a grandeza e a violência estão estreitamente ligadas, tudo desaparece rapidamente. Ele nunca deixa passar um cemitério de carros.

Sim, os sorrisos existem, mas são raros: de duas jovens nova-iorquinas rivalizando em malícias diante de congêneres em uniforme, de um dono de lancheria no Texas, de um recém-casado de Detroit ajoelhado diante de sua eleita como um Romeu do Michigan, de fregueses semiembriagados num bar de Nova York, de vizinhos gentis e solidários nas "casas semisseparadas" de Baltimore... As visitas a personalidades cujos retratos tira (Jean Renoir na Califórnia, William Faulkner com seus cachorros, Robert Flaherty rodando *Louisiana Story*, Stravinski em seu estúdio, Katherine Anne Porter em seu bangalô de Santa Mônica, Henry Miller em Big Sur, Darius Milhaud em Oakland, Frank Lloyd Wright na frente de um dragão de pedra, Saul Steinberg sentado numa improvável posição de lótus com um gato à sua frente...) constituem um caso à parte, pois na maioria das vezes são encomendas. Nas demais, quer se trate do racismo, da pobreza, da injustiça, da exclusão, do desemprego, da criminalidade, da solidão na cidade, das desigualdades sociais, da hipocrisia religiosa, da repressão, da arrogância dos ricos, ele tem, como qualquer estrangeiro, ideias preconcebidas às quais tenta sobrepor a realidade. Com a diferença de que as ideias desse francês de esquerda, tão visceralmente progressista, que continua votando nos comunistas por solidariedade, são o fruto de sua própria experiência do país e de seu íntimo relacionamento com os intelectuais americanos. Não faltam ocasiões para ele se perguntar de onde vem o dinheiro.

Brinnin, filho de pais americanos nascido em Halifax, no Canadá, fica surpreso com as deduções do "estrangeiro". Em Saratoga, ele o vê voltar de uma caminhada solitária esfregando os braços depois que um policial o sacudira com gritos de "*No pictures! No pictures!*", sem mais explicações. Cartier-Bresson conclui que fotografara maridos com mulheres que não necessariamente eram suas esposas. Em Detroit, ele se prende à ideia de que a cidade é o arquétipo do fenômeno americano... Basta ver a maneira como Cartier-Bresson fala do seguinte eco da vida cotidiana para entender seu espírito crítico em relação ao país:

> Meia-noite passada numa cafeteria em Times Square. A cafeteria resolve o problema das refeições para as pessoas modestas e apressadas. É uma espécie de cantina encantadoramente abundante para o recém-chegado, mas a que o assíduo frequentador está tristemente acostumado, onde numa extremidade de um comprido balcão vemos uma variedade de pratos

quentes e pedaços de carne e na outra uma não menos grande diversidade de pratos frios que se assemelham a comidinhas de criança acondicionadas em gelo triturado. Cada um vai com uma bandeja escolher algo, mas nas horas de movimento isso deve ser feito com rapidez, hesitar não convém. Se encontramos aqui as vantagens da vida coletiva, também precisamos sacrificar certas exigências individuais talvez nascidas de hábitos sentimentais.

Apesar de tudo, seu estado de espírito não prejudica em nada a admiração que Brinnin dedica a "esse estrangeiro cosmopolita", que tem o talento de registrar um instante ordinário no momento exato em que se transmuta em mistério. De carro, o poeta é o mestre dos itinerários. A pé, o fotógrafo comanda. Quando o primeiro tenta se adiantar ou se demorar, dependendo das circunstâncias, para não aparecer no enquadramento, o segundo dá a entender que ele nunca está bem-posicionado...

John Malcolm Brinnin fica fascinado com o olhar poliédrico de Cartier-Bresson, um olhar de mosca capaz de se concentrar em algo e, ao mesmo tempo, continuar atento à iminência de dez outras coisas. Assim que o atirador vê saciado seu desejo, este passa de imediato para tudo o que tem pela frente. E quando não há nada em vista, fica mudo, tenso, inacessível. De fato, Cartier-Bresson parece estar sempre à espreita, perturbado por uma surda inquietação. Brinnin lembra-se dos raros momentos em que ele ficara sorridente, feliz de alguma forma, esquecendo inclusive de manter a Leica ao alcance da mão: uma vez, por exemplo, quando eles estavam em Sedona, Arizona, na casa de Max Ernst e Dorotea Tanning, outra numa sala de projeção de Los Angeles onde Jean Renoir exibia *Le Retour* para Man Ray, o ator Charles Boyer e alguns outros convidados escolhidos a dedo. Nesses momentos, somente neles, baixava a guarda, pois estava entre amigos.

O diário de viagem que Brinnin mantém, com notas diárias e datas precisas, possibilita uma ampla observação do "fenômeno Cartier-Bresson". Apesar de ser importante levar em conta as circunstâncias – o exagero e o ressentimento –, seu relato é instrutivo por ser perspicaz e verossímil. Em Washington, o vemos entusiasmado com tudo o que a cidade proporciona de visões geométricas (longas filas de automóveis, encruzilhadas e cruzamentos com placas de sinalização acavaladas, ruas terminando num horizonte coberto de brumas, o sistema de curvas complexo e harmonioso de uma autoestrada) e revela, no vazio imperial dos prédios governamentais sublimados em mausoléus, a marca do poder absoluto.

Os dois homens, em linhas gerais, se entenderão bem durante o périplo. Em diversas ocasiões, no entanto, quase rompem a associação. Primeiro, devido à

oposição fundamental entre seus meios de expressão na relação com o tempo. A velocidade de um, a longa duração do outro. Segundo, devido ao caráter às vezes difícil, ao individualismo e ao nervosismo de Cartier-Bresson, que ainda se lembra da paciência que Mandiargues tivera com ele na Itália. Este pelo menos tinha um motivo para aguentá-lo, dada a amizade dos dois.

Brinnin precisa esforçar-se, desde as primeiras etapas da viagem, e aceitar sua impaciência, ouvindo-o vociferar contra os limites de velocidade ou a ausência de teto retrátil no carro. Apesar de tudo, ele aguenta firme. Até a volta. Depois, nada mais dá certo entre eles. A editora Pantheon recusa o livro: é grande demais o risco financeiro de publicar uma obra na qual o abismo entre o texto e a imagem é tão profundo. Brinnin não aceita isso muito bem. Fica convencido de que o francês sempre tivera a intenção de ser o único autor de um álbum exclusivamente de fotos e de que o usara como um xerpa, um guia de luxo na América profunda.

Cada um acabará seguindo o próprio caminho. John Malcolm Brinnin causará escândalo ao publicar um relato "vivido de dentro" sobre as turnês de conferências do poeta Dylan Thomas na América. Depois de uma biografia de Gertrude Stein e evocações da vida sobre os grandes navios, ele retomará o gosto por mexericos escrevendo suas memórias. Publicadas em 1981, cheias de detalhes lascivos e picantes que geralmente se revelarão inexatos, invocarão personalidades como T.S. Eliot, Truman Capote e... Henri Cartier-Bresson, a quem é dedicado um capítulo. São sessenta páginas que exalam um cheiro de amargura, azedume e ajuste de contas que o interessado dirá ter vivido apenas de longe, segundo os comentários que faz. Truman Capote, que tem experiência na coisa, denunciará sua mitomania, sua perfídia e seu uso de um recurso particular, que consiste em colocar na boca dele, Capote, maldades sobre uns e outros pelas quais o autor não quer responsabilizar-se.

Cartier-Bresson, por sua vez, acabará conseguindo publicar seu livro sobre a América. Sozinho, em 1991... Elegante até o fim, ele incluirá seus dois notáveis companheiros de viagem na lista de agradecimentos.

Ao partir em viagem pela América, ele perdia um acontecimento histórico de ordem pessoal: a inscrição oficial, no registro do condado de Nova York, de uma nova sociedade chamada Magnum Photos, Inc. em 22 de maio de 1947. Sua ausência só tem importância simbólica. Para a foto.

Antes da guerra, a Magnum já vinha se formando. Quando estava no *front* da Espanha, Robert Capa muitas vezes a evocava em suas cartas e conversas. Ele tinha apenas uma ideia, mas era uma ideia fixa: o fotógrafo não deve ser desapossado de seus negativos, seu único bem. Todo o resto deriva disso: defender os interesses dos fotógrafos, fazê-los proprietários de seus negativos,

permitir-lhes vender os direitos de reprodução um a um, assegurar sua independência diante da ganância dos jornais, garantir o controle sobre o uso que os jornais farão de suas fotos, autorizá-los a eventualmente recusar encomendas, pois em “encomendar” há “comandar”... Sua intenção não era criar uma agência como as que já existiam, com patrões e empregados, estes últimos sendo os fotógrafos, mas uma verdadeira cooperativa, única maneira de preservar a liberdade de cada um, pertencente aos fotógrafos para seu benefício exclusivo. “Uma espécie de organização que de forma alguma seria uma agência”, avisava.

Na época, esse tipo de associação parecia uma utopia, ainda mais que a reputação de Capa não contava a seu favor. Ele era considerado um grande contador de casos, um incrível sedutor, tanto quanto mitômano e profundo melancólico, se não depressivo, principalmente depois da morte do grande amor de sua vida, Gerda Taro. Fotógrafo de guerra tecnicamente desempregado a partir de setembro de 1945, esse húngaro naturalizado americano acaba tornando-se o centro das atenções por viver uma tórrida paixão com Ingrid Bergman. Cada vez que a fotografia lhe parece impossível, ele pensa em se voltar para o cinema. O escritor William Saroyan o descreve como um jogador de pôquer profissional que se dedica de forma amadora à fotografia, expressando com isso um lugar-comum bastante difundido em bares e cafés. Cartier-Bresson prefere ver em Capa um aventureiro dotado de ética, um autêntico anarquista, pois não fazia distinção alguma entre as pessoas, fossem quais fossem seus poderes ou sua situação social. A seus olhos, Bob também tem defeitos, mas antes é graça, leveza, charme e vitalidade. Enfim, um amante de magnetismo pessoal ao qual é difícil resistir. Pouco importa se o julgam velhaco ou pouco confiável. Suas tendências dispendiosas inquietam seus amigos, mas quando, graças à sua capacidade de relacionamento, ele recebe encomendas, elas beneficiam a todos.

Cartier-Bresson gosta muito dos dois homens aos quais liga seu destino, depois de uma amizade de doze anos que somente a Ocupação e o cativeiro puderam interromper. Porém, se considera Chim um amigo, ele vê em Capa um companheiro. Assim como o primeiro personifica a sabedoria, a moderação, a profundidade, a inteligência e a acuidade, o segundo é todo excesso, imoderação, audácia, instinto e humor. Um ganha dinheiro, o outro gasta. Um se pergunta como fazer da melhor maneira, enquanto para o outro já está feito. Chim é quem reflete, mas Capa é quem tem as ideias. Um corre, o outro voa. Contudo, se Chim não estivesse por trás de Capa, a Magnum teria ficado no papel. Cartier-Bresson fica na posição ideal para um normando, à equidistância entre esses dois judeus do leste que representam todo o arco-íris de humores, do otimismo mais desenfreado ao pessimismo mais construtivo. Ele se sente mais próximo do

jogador de xadrez, mas é fascinado pelo jogador de pôquer.

George Rodger, um inglês, junta-se a eles. Apesar de nunca titubear em sua fidelidade, este sempre ficará um pouco à margem, declinando qualquer responsabilidade. Será por não ter participado do almoço histórico durante o qual foi tomada a decisão de criar a Magnum? Antes por uma questão de temperamento, como Rodger demonstraria ao personificar à perfeição a tradição fotográfica dos aventureiros-exploradores.

Capa conhecera Rodger durante o desembarque aliado na Itália. Cartier-Bresson pensa reconhecê-lo quando são apresentados em Nova York. Ele corre para suas folhas de contatos da Libertação de Paris e procura, procura de novo... Em uma, o soldado americano com o peito coberto de máquinas fotográficas, de pé sobre um Jeep e de frente para o general De Gaulle na descida dos Champs-Élysées, é ele. Cartier-Bresson o fotografara sem saber que, três anos mais tarde, se associaria a ele e a alguns outros para se lançarem numa extravagante história que mudaria suas vidas.

Cinco membros fundadores estão por trás dessa empresa que tem tudo de aventura: Robert Capa, David “Chim” Szymin, Henri Cartier-Bresson, George Rodger e o americano William Vandivert. Depois da saída desse último, os cinco mosqueteiros se veem em quatro, número suficiente para encarnar o espírito que os anima.

Fim da vadiagem fotográfica, da perda de tempo, do espírito de poeta. A partir de agora, é preciso contar uma história. Não por coincidência, mas por necessidade: a Magnum é inaugurada, depois de algumas reuniões preparatórias no restaurante do Museu de Arte Moderna, num momento em que as pessoas voltam a ser curiosas. Proibidas, reprimidas e impedidas durante os anos de guerra, elas se abrem novamente para o mundo.

Ao cofundar a Magnum, Henri Cartier-Bresson torna-se fotógrafo profissional. Agora, a fotografia é seu trabalho. Um dia talvez, quando a abandonar, ele se torne um artista. Isso aos olhos dos outros, pois aos seus não passa de uma distinção social e administrativa. Ele continua sendo um homem da arte com alma de amador, apesar de o diletantismo ter acabado. Seu olhar sobre o mundo permanece intacto e seu prazer de fotografar também. A diferença é que, agora, ele pensa em entregar seu trabalho a tempo em respeito aos demais.

O montante de sua parte como fundador chega a quatrocentos dólares, o preço a pagar para não se tornar mercenário. Eles haviam sido adiantados pela sra. Snow, que em suas gavetas tem um estoque de suas fotos à espera de publicação. Aceitar encomendas é também ter o direito de recusá-las. O trabalho é para ele mesmo, estando a serviços dos outros. Cartier-Bresson pode declinar a

oferta de uma revista que, ao constatar seu talento ao fotografar latas de lixo, pede que ele tire fotos de modelos posando em lixeiras. A Magnum lhe concede a liberdade primordial da independência. Ela permite que o fotógrafo fique isolado sem ficar solitário. É a associação ideal para um individualista dotado de espírito de equipe. Seus princípios? Estar presente quando preciso, ser o próprio chefe e ter livre-arbítrio, dar preferência antes ao sentido na duração do que ao choque do instante. Por enquanto, é apenas uma questão de engajamento, de movimento, de emoção. A agência não tem projeto comercial, mas um objetivo ético. Em 1947, no coração de Manhattan, homens de qualidade com um grande futuro pela frente podem se reunir para fundar uma sociedade que não visa ao lucro. É verdade também que eles não são muito americanos.

Magnum... Quanto orgulho na escolha desse nome – que tem a nobreza do latim, a alegria de viver do champanhe, o prestígio da mais bela marca da Smith and Wesson e sobretudo a superioridade da etimologia. Desde os seus primórdios, a agência passa certa ideia de si mesma, de sua qualidade, de sua exigência, de sua imagem. Ela funciona tanto como um clube elitista inglês quanto como uma pequena família cosmopolita que abriga imediatamente em seu seio os amigos de seus filhos. Seu tema poderia ser tirado de uma cena de *Henrique V*, de Shakespeare, em quem Stendhal se inspirara para importar a expressão "*happy few*" para a França:

"*We few, we happy few, we band of brothers...*"

O mundo é o estúdio dessa equipe pioneira. Quando decidem recrutar membros da Alliance Photo, agência parisiense com a qual haviam colaborado antes da guerra e que tenta renascer das cinzas, Cartier-Bresson convida Doisneau a participar da Magnum. Mas este declina, com medo de não se reconhecer em meio a tantas línguas estrangeiras que não entende, à perspectiva de tantas viagens... "Você sabe, eu, saindo de Montrouge, estou perdido...", confessa ele. Não é preciso dizer mais.

Com a Magnum, nasce a "lenda dos 5W". Isto é, as cinco perguntas em que um fotógrafo sempre precisa basear sua reportagem: "*Where? When? Why? Who? What?*" [Onde? Quando? Por quê? Quem? O quê?]. Esse princípio vale para todos, fica gravado no inconsciente de cada um até tornar-se um reflexo natural. Em Cartier-Bresson, ele se sobrepõe ao conselho de Capa, que ele não esquecera:

"Não se deixe rotular de surrealista... Seja fotojornalista e você fará o que quiser..."

Por um paradoxo tipicamente seu, aquilo que o liberta o constrange. Ele se serve do fotojornalismo ao mesmo tempo em que o serve, apesar de continuar tendo uma alma de poeta, sendo uma espécie de vagabundo que se dá o luxo de

uma errância tarifada. O problema continua sendo evitar cair na armadilha do documental. Como testemunhar seu tempo não produzindo algo que possa ser reduzido a um testemunho? O que se espera de um fotógrafo como ele não são provas, mas suas intuições. Ele não nega: “O que conta são as pequenas diferenças. As ideias gerais não significam nada. Viva Stendhal e os pequenos detalhes! O milímetro faz a diferença. E a única coisa que provam aqueles que trabalham com provas é sua renúncia à vida”.

Repórter sem deixar de ser poeta, ele fará malabarismos com provas e vestígios.

Dois anos depois da conferência de Yalta, os fundadores da Magnum procedem à própria partilha do mundo. Capa e Chim ficam com a Europa, George Rodger com a África e o Oriente Médio, Cartier-Bresson com a Ásia. A repartição, que não tem o rigor de uma demarcação de fronteiras, é feita em função das afinidades de cada um.

O fato de Cartier-Bresson asiaticizar-se se deve em grande parte à influência difusa de sua mulher. Nomeado, em agosto de 1947, especialista em fotografia junto ao departamento de informação das Nações Unidas (a novíssima ONU, que acaba de suceder à mítica Liga das Nações), ele segue de perto as veleidades de independência das nações ainda dependentes dos impérios. Por convicção política, por inclinação de caráter e por osmose com Ratna, ele sente que a descolonização será a grande questão do pós-guerra. Não apenas pelo espírito da época, mas pela lógica da História.

Cartier-Bresson embarca num cargueiro com destino à Índia. Independente desde a meia-noite de 15 de agosto de 1947, aquela que havia sido o tesouro da Coroa britânica não resistira aos nacionalismos. De um lado, a Índia hindu de Nehru. Do outro, o Paquistão muçulmano de Jinnah. O Mahatma Gandhi, a grande alma dessa utopia tornada realidade, não reconhece seu país em nenhum dos dois. A partilha é sua derrota pessoal. A chaga parecia cicatrizada, mas está de novo aberta. O êxodo de doze milhões de refugiados acontece em meio a angústia, ódio e sangue. Até que se complete, muçulmanos são massacrados na parte hindu e hinduístas na parte muçulmana. Gandhi retoma sua arma, a única: o jejum. No início de setembro, para que Calcutá volte à ordem, ele decide parar de comer até a morte, se necessário. Ao conseguir o que queria depois de alguns dias, ele volta sua atenção para Délhi, a capital política e administrativa, coberta pelo sangue da transumância dos refugiados.

Um rico parse, a quem estava ligado há anos, oferece-lhe hospitalidade em sua propriedade, uma vila chamada Birla House, simbolicamente localizada na fronteira entre esses dois mundos que não se amam. O conforto do local não modifica em nada seu modo de vida. Ele se cerca de crianças adotadas, mergulha

na melancolia e recebe visitantes. Entre estes, Maurice Schumann, parlamentar que o presidente do Conselho, Paul Ramadier, encarregara de uma delicada missão: convencer os indianos a respeitar o legado de Dupleix[31], ou seja, prolongar o status colonial das cinco feitorias francesas (Pondicherry, Chandernagar, Karikal, Yanaon e Mahé). Schumann é o último francês a ter uma longa conversa com Gandhi, mas não o último a vê-lo, a olhos nus, num momento de intensa e profética emoção. Somente uma testemunha profissional, e artista particularmente sortudo, poderia captar momento semelhante.

Os Cartier-Bresson chegam à Índia um mês depois da proclamação da Independência, em setembro de 1947. O barco em que viajavam, um navio alemão recuperado pelos ingleses durante a guerra, tivera problemas com equipamentos e fora obrigado a fazer duas escalas intermináveis em Port Sudan e em Áden. Como não está vinculado a nenhum jornal, o fotógrafo pode dispor do tempo como quiser. Ele anseia em pôr mãos à obra, em plena História em andamento, ao vivo. Na terra onde o tempo anda em círculos.

A Índia não é um país, é todo um universo. Distante, muito distante do espírito do hinduísmo que ele conhecera em sua juventude ao ler Romain Rolland, biógrafo de Gandhi, Ramakrishna e Vivekananda. Desde os primeiros dias em Bombaim, ele fica deslumbrado. É possível dizer o mesmo que Delacroix dizia do Marrocos: os quadros estão ali, prontos... As coisas têm uma alma, ou pelo menos ele tem o talento de revelá-la, preservando sua parte de mistério – quer se tratando de seiscentos mil refugiados que vivem acampados em Kurukshetra, numa cena em que alguns dão a impressão de estar em transe, apesar de apenas estarem desentorpecendo as pernas; de líderes nacionalistas discursando para seus adeptos em comícios inflamados; de doentes de cólera atendidos nos hospitais; de pessoas em procissão que rodeiam os templos; de convidados luxuosamente tratados pelo marajá de Baroda em seu 39º aniversário; de Nehru e do casal Mountbatten rindo às gargalhadas nas escadarias do Palácio; de Intocáveis sempre à margem da sociedade apesar da abolição de sua condição de párias; de *gentlemen* se abandonando às delícias da conversação num jardim perfeitamente aparado; de refugiados se amontoando no trem Délhi-Lahore; ou de maltrapilhos esperando a distribuição de alimento nas ruas de Bombaim.

Onde quer que esteja, Cartier-Bresson jamais renuncia ao seu olhar. Ele está em algum ponto da Caxemira, mas poderia ser em qualquer lugar do mundo, e está atento à concordância geométrica entre os azulejos do chão e os motivos dos saris – dos quais tira quatro fotos em sequência, mas no fim não guarda nenhuma. Em Ahmedabad, o espetáculo das mulheres lavando roupa no rio e depois as estendendo para secar lhe presenteia com mais curvas, paralelas e

perpendiculares do que ele poderia sonhar. Mais adiante, ele quase encontra a composição que buscava se os três homens sentados ao lado de três árvores estivessem tão encarquilhados quanto elas. Ele experimenta, clica furtivamente para não perturbar, e segue seu caminho para demorar-se mais ao longe sobre motivos murais. Ele chega, excepcionalmente, a não fixar uma cena à altura dos olhos, empoleirando-se no alto de uma escada para captar o gesto de um empregado no momento da limpeza do lustre de um palácio. Às vezes, sua obsessão pela composição é satisfatoriamente preenchida, mas ele acaba não selecionando a foto em sua escolha final por faltar o quê de alma que faz toda a diferença. É o caso do comício em que dois líderes sentados lado a lado se olham diretamente nos olhos, enquanto no segundo plano duas bandeiras fixadas num muro parecem ter sido dispostas em cruz apenas para convidá-los à reconciliação.

Tudo o que Cartier-Bresson compreende então do Oriente, que apreende em sua íntima complexidade, que capta de sua sutileza, ele deve à sua mulher, seja a tradição cultural mais clássica, seja a sensibilidade pela luta anticolonial. Além da compreensão de um mundo tão profundamente estranho aos ocidentais, é preciso também uma empatia, sem a qual ficamos à margem do pensamento e das pessoas que o habitam. Não poderia haver melhor guia que Ratna para introduzi-lo na alta sociedade indiana, e não apenas porque ela usa um sári e entende as línguas locais. Apesar de muçulmana, é leitora assídua da *Bhagavad Gita*. Um hindu que os acolhera os apresenta como *kshatriyas*, membros da casta dos guerreiros de Java-Bornéu.

Ela pode fazer muito pelo marido. Nos lugares onde as mulheres ficam cobertas sob seus véus e onde apenas uma mulher pode penetrar, ela se oferece inclusive para fotografar em seu lugar. Mas ele se revela incapaz de lhe explicar o funcionamento da Leica. Na verdade, ele não quer fazê-lo, porque não é um fanático do furo jornalístico, nem obcecado pela foto sensacionalista. Tudo em seu trabalho passa a ideia de que uma foto não é um registro, mas um olhar. Ratna, que se inicia na dança tradicional indiana guiada por Uday Shankar, é amiga de Krishna Hutheesingh, uma das irmãs do primeiro ministro Nehru. A relação se revela indispensável no dia em que Cartier-Bresson deixa de lado um pouco a Índia como país para se dedicar à sua encarnação mítica, a ideia de nação em carne e osso, o Mahatma. Uma notícia que vai a seu encontro, apesar de que seus destinos provavelmente se cruzassem cedo ou tarde.

Quando não forma equipe com Max Olivier da agência France-Presse, ele circula em companhia de James de Coquet. O vivaz enviado especial do *Figaro*, que dedica uma série de artigos à “Índia sem os ingleses”, assiste com ele ao casamento da princesa de Baroda. Depois de chegar a Shrinagar, a Caxemira que

gostaria de ser a Suíça do continente indiano, mas cujos acontecimentos haviam transformados numa espécie de Sudetos[32] da região, ele visita um homem que, apesar de ser o mais solicitado do subcontinente, está sempre disponível. Sua reportagem, vivida e escrita nos moldes de Albert Londres, é uma página brilhante:

> Estou diante do último faquir da Índia. Ele está de cócoras sobre um fino colchão de crina, e seu corpo magro está envolto por um tecido de algodão branco. Ele me cumprimenta à maneira indiana, com as mãos juntas, depois me estende a mão e me convida a ficar de cócoras à sua frente. Esse faquir acolhedor é Gandhi. E o que ele conseguiu operar é muito mais difícil do que atirar uma corda para o ar e esperar que fique suspensa. Ele subtraiu à Coroa inglesa quatrocentos milhões de súditos...

Em 13 de janeiro de 1948, esse homem que exerce um poder diferente sobre as pessoas começa um novo jejum a fim de que os muçulmanos, tanto pessoas quanto coisas, não mais sejam ameaçados. Essa é sua única arma para causar vergonha, a todos, da força utilizada não para proteger, mas para destruir. Que indianos e paquistaneses cheguem pelo menos a um acordo financeiro, já que não se amam. Como de hábito, ele só aceita interromper o processo da morte lenta em troca de uma promessa por escrito. Ele a obtém ao cabo de cinco dias. Dois dias depois, um extermista hindu atira uma bomba em sua residência durante uma oração pública. Nove feridos, alguns prejuízos, mas o Mahatma não interrompe sua oração. Seria preciso mais do que um simples aviso para reprimir a força interior que anima esse homem.

Janeiro chega ao fim. A propriedade de Birla House, na Albuquerque Road, conhece a mesma animação dos dias anteriores, nem mais nem menos, como se a tensão ambiente ficasse do lado de fora. O jardim está cheio de pessoas de todos os tipos, vindos para solicitar uma audiência, um conselho, uma ajuda, uma bênção. O Mahatma senta na parte dos fundos, sobre um estrado colocado numa espécie de pequeno quiosque de pedras vermelhas. Quando não está rezando, ele comenta o presente com uma voz tão doce, tão fraca, que os escribas são obrigados a afinar os ouvidos para não perder uma única palavra saída da boca do sábio.

Cartier-Bresson chega de bicicleta. Finalmente conseguira um encontro. Na véspera, ele já passeara em torno da casa para captar a atmosfera do lugar. Exame antes de poeta do que de cineasta.

No dia 30 de janeiro, ele é recebido. Ele já tirara fotos de Gandhi ao natural, no local, amparado por Abha e Manu, suas duas sobrinhas-netas. No entanto, o que espera dele é algo mais que um sorriso sem dentes em meio à multidão. Por algum tempo, ele o observa receber um interlocutor ocidental em seu pavilhão.

Um senta de frente para o outro. O Mahatma, que parece falar, está de costas, mas só vemos de fato sua mão. Ela parece dizer “E agora?”, enquanto seu antebraço se ergue paralelo a uma garrafa de água. Magia da composição. Uma mão pode dizer tanto quanto um rosto. Esses dedos que contam toda uma história e que são toda uma vida são a última foto de Gandhi.

Antes de deixá-lo, o fotógrafo lhe mostra o catálogo de sua exposição “póstuma” no Museu de Arte Moderna de Nova York. O Mahatma, visivelmente bastante interessado, o folheia sem pressa e sem dizer palavra. De repente, ele para, recua e olha fixamente para uma imagem.

– Qual o sentido dessa foto? – pergunta ele em inglês.

– O sentido, não sei. Este é Paul Claudel, nosso grande poeta católico, uma pessoa muito preocupada com o fim último do homem. Era 1944. Caminhávamos por uma rua da aldeia perto de seu castelo de Brangues quando cruzamos com um carro fúnebre vazio, mas paramentado, puxado por cavalos. Adiantei o passo para ficar de frente, com a igreja ao fundo. Ele se virou para olhá-lo e então...

Dizer mais seria versar sobre explicações técnicas, atitude que sempre lhe inspirara horror. Ressaltar que naquele mesmo lugar Julien Sorel atirara na sra. de Rênal seria muito pedantismo.[33] Seu interlocutor fica como que petrificado.

– A morte, a morte, a morte... – murmura por fim, apontando para a foto.

Não dirá mais nada. A audiência chega ao fim. Cartier-Bresson parte no meio da tarde, com sua bicicleta. Menos de uma hora depois, ao chegar em casa, ele é empurrado por pessoas que correm nas ruas, em pânico, gritando a plenos pulmões:

– Gandhi está morto! Mataram Gandhi!

Três balas disparadas à queima-roupa por um extremista hindu, enquanto ele atravessava o jardim na frente de sua casa. Os presentes contam que, quando caiu nos braços de suas sobrinhas-netas, que estavam a seu lado, ele murmurou o nome de Deus num último suspiro: “Ram Ram...”. Nenhum fotógrafo estava presente.

Cartier-Bresson pega a bicicleta, toma o caminho de volta e pedala como nunca. É o início de uma longa noite em claro, seguida de várias outras. São momentos de rara emoção. Nenhum fogo é aceso no país mergulhado em silêncio.

O corpo da Grande Alma, coberto de rosas, é exposto para contemplação dos fiéis no teto de sua última morada nesse mundo. Todos se amontoam numa massa compacta para o ver. Abrindo caminho, Cartier-Bresson consegue chegar às janelas de Birla House, mas logo é levado por aquele mar humano. Porém, ele está presente quando Nehru sai da casa, depois de se ajoelhar diante do cadáver

do companheiro. Ele se dirige a seu povo em plena rua, improvisando um discurso retransmitido pela All India Radio:

– Amigos e camaradas, a luz de nossas vidas se apagou, e em toda parte só há trevas. Não sei o que dizer nem como dizer. Nosso querido mestre, Bapu como o chamávamos, o Pai da Nação, não é mais...

O Primeiro Ministro está empoleirado no portal de madeira branca que barra a entrada da propriedade. Imediatamente à sua esquerda, num nível mais baixo, um oficial de Sua Majestade britânica uniformizado é uma última lembrança de um passado ainda tão presente. À sua frente, espalhados por todos os lados, indianos embasbacados com a notícia, suplicantemente olhando para o alto. Na altura do rosto desse personagem surgido do mar de órfãos, o bojo de um lampadário reluz. É uma cena de incrível intensidade, banhada em halos e feixes de luz vindos de todos os lados. Constantemente empurrado, trabalhando em condições técnicas desconcertantes, Cartier-Bresson consegue tirar algumas fotos, bastante tremidas, é verdade, mas não importa. Uma, um claro-escuro iluminado como que por milagre, é a boa. Como uma obra-prima, tão pouco premeditada e tão inspirada que diríamos ter sido seu autor tocado pela graça num momento de doce transe coletivo. Nela, o artista precede o fotógrafo de maneira tão evidente que não podemos deixar de lembrar certos quadros dos mestres, no caso os da Renascença italiana, como o Filippino Lippi de *A visão de São Bernardo*.

No dia seguinte e nos dias subsequentes, ele anda por toda parte, levado demais pelo arrebatamento dos fatos para se dar conta do perigo. Centenas de pessoas morrem pisoteadas. É impossível resistir à multidão. Mas talvez seja menos perigoso ser uma das ondas desse mar do que apontar a Leica para o nariz do guarda de um templo sagrado, que imediatamente desembainha seu sabre.

Ele segue o cortejo fúnebre, perdido em meio a dois milhões de pessoas, assiste à cremação e acompanha o trem que leva as cinzas para o local de imersão no Ganges e no Yamuna. Apesar de se recusar a fazer uma reportagem sobre o assassinato, não deixa de fazer uma à sua maneira, seguindo a onda de choque nos rostos e nas atitudes das pessoas. Ao percorrer esse país traumatizado, ele esboça o retrato de um povo captado no instante preciso de um dos mais íntimos infortúnios de sua história. Por sua sutil análise visual dos ritmos da multidão, ele dá substância à tristeza, trate-se dos espectadores empoleirados em cima de um poste, trate-se do secretário do morto, não conseguindo dissimular sua aflição quando o vê acima das chamas.

Por estar no olho do ciclone, Cartier-Bresson consegue apanhar detalhes significativos em todos os níveis. Assim, convidado a passar oito dias em Rajputana, para assistir ao casamento da filha do marajá de Jaipur com o

príncipe de Baria sob uma nuvem de pétalas de flores, num excesso de banquetes ininterruptos, em meio a procissões de orquestras, de elefantes e camelos, ele se foca nos sapatos dos convidados principescos depois de perceber que estes usam simples sapatos pretos, como qualquer pequeno burguês ocidental aos domingos, e não suntuosas pantufas bordadas como é costume na Índia. Graças à sua paixão pelo pequeno fato real que reforça o mais surpreendente detalhe visual, ele percebe que os noivos, apesar de sua prestigiosa ascendência e seus sugestivos patrônimos, na intimidade se chamam de “Juju” e “Mickey”...

Em busca de fragmentos da realidade, o stendhaliano dentro dele se sente como um Fabrício del Dongo[34] em Waterloo, incapaz de se dar conta do que realmente acontece. De qualquer forma, durante seus anos asiáticos, ele fica tão envolvido com a intensidade da vida que não vê as próprias fotos, a menos que as revistas que as publiquem cheguem até ele. Na maior parte do tempo, ele se contenta em examinar sua folha de contatos, de marcar suas escolhas com lápis vermelho e de enviá-las o mais rápido possível para a Magnum. Ele está tão absorvido pelo trabalho a fazer que não lamenta não poder contemplar o trabalho depois de pronto.

A História o alcançou, a Ásia o agarrou.

Quando os redatores-chefes das principais revistas descobrem que Cartier-Bresson cobrira o funeral de Gandhi, apesar de não seu assassinato, a Magnum é cercada em Nova York, e a exclusividade dos cerca de vinte rolos que ele registrara é disputada sobretudo pela *Life*, pelo *Saturday Evening Post* e pela *Harper’s Bazaar*.

Além de seu amigo Max Desfor, da Associated Press, Margaret Bourke-White, enviada da *Life*, está lá no mesmo momento. Ela também anda por toda parte. Apesar de parecerem se ignorar, eles são menos rivais do que se poderia acreditar. São antes complementares, a tal ponto suas ações, suas atitudes e seus espíritos os distinguem um do outro. Na verdade, tudo os opõe. Ela é americana, brutal, agressiva, eficaz, jornalista até a ponta dos cabelos e adepta incondicional do *flash* em todas as circunstâncias. Ele é o contrário. Ninguém melhor do que Satyajit Ray para atestá-lo.

Aos 27 anos, o futuro cineasta que acaba de criar a Film Society, em Calcutá, ainda às vésperas de seu encontro decisivo com Jean Renoir, é um louco admirador de Cartier-Bresson. Desde o seu primeiro filme, *Pather panchali*, e também nos seguintes, sempre demonstrará sua fidelidade para com ele, banindo o uso de grandes focais e inspirando-se em seu estilo para aproveitar a luz do dia ao máximo.

Ao folhear o catálogo de sua exposição “póstuma” em Nova York, ele percebe que se trata do mesmo “Cartier” cujas fotos publicadas em *Verve* antes

da guerra o haviam fascinado. Em sua memória confusa, ele as associa ao México, quando na verdade se trata da Espanha, mas isso não diminui em nada sua força e seu impacto, seja quando se trata de uma mulher negra carregando o filho, seja de um desempregado com o olhar de lobo acossado protegendo o filho adormecido em seus braços. Ao descobrir as imagens do próprio país esmagado pela tristeza, ele fica impressionado com sua estratégia de evitar todo sensacionalismo, sua aversão pela anedota, sua recusa em tratar do cotidiano político, sua capacidade de se demorar sobre o que outros julgariam insignificante, sua maneira de se concentrar nas pessoas simples e nos pobres cuja aflição nos faz partilhar, sua sobriedade no tratamento do dramático. Satyajit Ray não fica tocado apenas pela poesia e pelo humanismo do olhar que ele coloca sobre seu país. Em sua maneira única de tornar monumental o efêmero, ele o vê como um artista, não alguém que cria a beleza, mas que remove o que nos impede de vê-la. Essas fotos realmente têm essa particularidade: elas nos mergulham na intimidade de um povo em comoção, graças à imersão total do fotógrafo em seu meio.

Pela primeira vez, Cartier-Bresson cobre, no exato momento em que ocorre, um acontecimento que desperta curiosidade mundial, num tempo em que a demanda de uma imprensa periodista em franca expansão coincide com o dinamismo da jovem agência Magnum.

Aos quarenta anos, ele está adaptado às exigências do novo ofício. Sua liberdade consiste agora em escolher suas obrigações. Quando vai para o *front* de Hyderabad, logo depois do anúncio do armistício entre a Índia e o Paquistão, pouco lhe importa não ser autorizado a presenciar a assinatura do acordo, pois não se afastara de seus verdadeiros protagonistas nem por um instante. Como se soubesse que aquelas imagens oficiais pereceriam imediatamente, enquanto a verdade daquele país e daquele povo estava em outra parte, em outras imagens e outros rostos, que de modo natural se inscreviam no tempo e estavam gravados no mármore da memória. Seja qual for o trabalho que se espera dele, em última instância tudo depende de sua própria decisão e de sua própria iniciativa. Assim, quando o jornalista americano Ed Snow lhe encomenda uma série de fotos de Nehru em doze situações bem distintas, e quando isso se revela impossível de conseguir sem abusar da paciência do Primeiro Ministro, Cartier-Bresson declina da proposta.

Seu comportamento muda: toda noite, ele datilografa na máquina de escrever suas impressões sobre o dia, pelo menos as que não pôde captar com a Leica. Ele faz isso por si mesmo, apesar de mais tarde poder usá-las para outros fins. Um fotojornalista é uma pessoa que mantém um diário, e um repórter é uma pessoa que reporta. A partir de agora, o envio de seus rolos de filmes e folhas de

contato é acompanhado por legendas detalhadas, escritas por ele mesmo, em inglês, em papel de seda.

Todos esses escritos, notas sinceras sobre o dia em questão, formam um todo que produz um surpreendente quadro, no estado bruto, do cotidiano de um fotógrafo exilado num continente agitado. Eles são de uma riqueza incrível. Além de sua contribuição puramente informativa, também nos informam sobre o estado de espírito do escritor, que não hesita, por exemplo, em recomendar aos destinatários de suas legendas (a agência e os jornais) a consulta à descrição de Jaipur feita por Pierre Loti em seus livros...

Na verdade, ele não sai da Índia, pois fica na região. O país torna-se seu porto de chegada, inclusive no plano sentimental. Ele o torna sua pátria de adoção, um segundo México. Coisas assim não se explicam, simplesmente são. A evocação da Índia tem o dom de provocar nele uma lufada de alegria, um brilho nostálgico no olhar, algo de inefável no sorriso.

Em setembro de 1948, depois de ter morado um ano na Índia, Cartier-Bresson vai para o Paquistão observar, no próprio local, as consequências da partilha. Depois de uma longa conversa com o chefe de Estado, Mohammed Ali Jinnah, em Karachi, ele viaja um pouco pelo país, usando sua Leica como um bloco de notas visual. Vai para a cidade de Lahore, em ruínas, que ainda celebra, com o afluxo de grande quantidade de palhaços e acrobatas, a chegada da primavera nos jardins de Shalimar. Ele se deixa levar por seus passos no bazar de Peshawar, onde todos menos ele andam armados. É recebido, num vale perto da Caxemira, por um senhor da guerra que dirige seu Estado a partir de seu quarto, com um telefone, uma Winchester, um escarrador e o Corão ao alcance da mão...

Depois ele volta para a Índia, ao templo sagrado dos sikhs em Amritsar, a Bombaim na febre das eleições municipais, a Délhi bem a tempo de assistir à festa em devoção à deusa Kali, ao sul do país para captar a tensão das explosões de violência comunista que para ele são verdadeiras revoltas camponesas...

Em novembro, ele já está na Birmânia, livre do colonialismo britânico há menos de um ano, mas dilacerada por lutas intestinas. Depois de conter a violenta oposição dos comunistas, o novo governo precisa agora enfrentar a minoria cristã dos karen. Cartier-Bresson, que descobre um país em pleno caos, fotografa os dirigentes em suas casas, acompanha os negociadores em suas missões conciliatórias sem entender a mínima palavra de suas tratativas políticas, assiste ao treinamento de policiais às margens do lago real de Rangum. Porém, como de hábito, sempre arriscará uma olhada por trás dos acontecimentos, como se considerasse possível ser surpreendido por algo inesperado. Por nada no mundo ele gostaria de perder o que adivinha por trás do

pano: uma rinha de galos, a arte do penteado em garotinhas, o significado do menor gesto na dança tradicional, os encantadores de serpentes, mulheres fumando charutos ou a peregrinação literária que ele não pode deixar de fazer ao célebre Pegu Club, antigo clube reservado aos brancos, onde Kipling escrevera algumas de suas novelas.

A região parece tornar-se seu próprio bairro. Assim que sai de um lugar, já está pensando em quando voltará lá. Depois de uma temporada junto ao popular e misterioso Mister Razvi à frente de seu exército particular de Rasakars, constituído por extremistas muçulmanos, ele escreve em seu bloco de notas reflexões que incitam certa prudência às redações que as receberão: “É preferível que essas anotações não apareçam sob meu nome, pois volto a Hyderabad em dois meses para fazer reportagens não políticas...”.

Não se trata de um método, mas de um reflexo. Seja qual for o contexto, mesmo quando uma tensão latente rapidamente degenera em guerra aberta, ele nunca subestima a dimensão cultural de uma situação. Quer se trate de pessoas, de lugares, de objetos, ele sempre procura colocar em evidência as tradições às quais estes se ligam, como se fosse a única maneira de revelar suas sombras.

Cartier-Bresson vive na Birmânia há três meses – um país em pleno caos político no qual viaja com gosto, apesar da insegurança das estradas, para visitar comunidades monásticas ou assistir a um festival de fogos de artifício – quando as notícias o alcançam em algum dos pagodes de Mandalay, na forma de um telegrama lacônico da revista *Life*: “O Kuomintang está nas últimas. Você pode ir para a China?”.

As notícias ainda são imprecisas demais para o levarem, de instinto, a voltar a Rangum e a pegar o primeiro avião para Beijing. Há três anos dilacerado por uma guerra civil, o país é constantemente invadido pelas tropas de Mao Zedong. Elas conquistam a Manchúria enquanto os americanos, ocupados demais na Europa, progressivamente abandonam Chiang Kai-shek, que multiplica seus erros estratégicos. Tudo indica que os dias de seu regime estão contados, tão patente é o desastre militar.

Quando 1948 chega ao fim, Cartier-Bresson está a postos para assistir ao fim de um mundo e ao nascimento de um outro. Por doze dias e doze noites, ele é testemunha privilegiada do desmoronamento da China nacionalista e do que se tornaria o triunfo da China comunista. Podemos imaginar o enlevo do estrangeiro numa cidade desconhecida às vésperas de uma mudança que, tudo indica, será histórica.

Nesses momentos de intensa excitação, em que facilmente a loucura toma conta das massas, o essencial não é tanto estar no local certo, mas saber como sair dele, sentir qual momento derradeiro será o certo e esperar as melhores

condições para partir. Para salvar-se e salvar os filmes. Na hora dos rumores contraditórios, quando tudo leva ao pânico e à fuga, ficar em Beijing, enfrentar a desconhecida e brutal mudança de regime, significaria arriscar pôr tudo a perder depois de perder a si mesmo. Em meio ao frenesi de inverdades e contestações, quem tem vontade de esperar para ver se o general do Kuomintang da região de Beijing-Tianjin conseguirá libertar a cidade imperial sem combater?

Todo encontro é uma informação em potencial. Os estrangeiros que vivem na China, sejam correspondentes a trabalho, sejam exilados de longa data misturados à massa, revelam-se preciosos auxiliares na corrida às informações quando estas podem salvar uma vida. Nesses momentos em que a gravidade da situação obscurece os pontos de referência, basta uma pequena coisa, uma intuição de última hora, para modificar o curso de uma vida. Além de Jim Burke, da *Life*, Jean Lyons, do *New York Times*, Bob Ford Doyle, da *Time*, e Sam Tata, da agência Black Star, Cartier-Bresson faz amizade com alguns jornalistas franceses com quem forma equipe, como Jacques Marcuse, o homem da *France-Presse* em Shanghai. Fora os colegas, Cartier-Bresson frequenta uma personalidade renomada por suas teorias sobre a semântica, M. Vetch, que é dono da livraria do Hotel de Beijing; Alphonse Monestier, um antigo jornalista famoso por sua coleção de velhas fotografias de personalidades chinesas; e o chefe de batalhão Jacques Guillermaz, adido militar na embaixada da França em Beijing, que lhe poupa do pior ao lhe dizer para não embarcar no *Améthyste* para fotografar, a pedido da *Life*, a travessia do Yangtze pelos comunistas – conselho salutar, pois estes bombardeiam o navio britânico até o naufrágio...

Logo antes da entrada do Exército Vermelho em Beijing, em 31 de janeiro de 1949, Cartier-Bresson consegue pegar o último avião para Shanghai, justamente quando as tropas comunistas cercam o aeroporto. Chegando lá, ele procura ir às zonas controladas pelos exércitos populares, na região de Tsing-tso e na península de Chan-tung. A pé, transportando suas bagagens num carrinho de mão sobre a neve opaca, ele pega a mesma estrada que os missionários usavam para ir ao encontro de seus fiéis. Se eles conseguiam, por que não ele? Felizmente, um jornalista e um empresário encontrados por acaso no meio do caminho o levam em seu jipe. Muito esforço para pouco resultado. Retido num vilarejo por semanas, ele é impedido de fotografar, apesar de avançar em direção aos militares com uma bandeira branca numa das mãos e seu passaporte francês na outra. “*No picture!*”

Ele volta para Shanghai e viaja com budistas, acompanhando-os em sua peregrinação aos santuários de Hang-Cheu. Mas a *Life*, o “cliente” que encomendara a cobertura da guerra civil chinesa, espera outra coisa. Ele salta no último trem para Nanquim, capital do Kuomintang, a fim de assistir ao salve-se

quem puder das tropas nacionalistas, cujos chefes se refugiam em Taiwan, e à travessia simbólica do Yangtze pelas tropas comunistas, ainda aureoladas pela proeza épica da Longa Marcha. Ele passa quatro meses em Nanquim, sem tirar a Leica dos olhos por um único segundo, sempre em busca de detalhes da vida cotidiana, antes de voltar para Shanghai, cidade caríssima devido à taxa de câmbio incrivelmente elevada do dólar. Por sorte, ele e Ratna vivem na casa de amigos e só precisam gastar com comida. Até o dia da grande partida dos europeus.

Cartier-Bresson faz parte desse êxodo. No entanto, como se quisesse apagar a luz antes de partir, logo antes da hora fatídica ele volta aos locais onde os estrangeiros haviam vivido, às vezes por décadas. O *country club* britânico nunca parecera tão desolado quanto naquela manhã de domingo. Ele se depara com a presença incongruente de um jovem que só interrompe sua leitura para declarar placidamente ao fotógrafo estupefato: “Os ingleses não têm medo da solidão”.

Em 24 de setembro de 1949, um mês antes da proclamação da República Popular da China por Mao Zedong, Cartier-Bresson e sua mulher embarcam para Hong Kong a bordo do *SS General Gordon*. Esse navio, o único autorizado a fazer escala ali devido ao bloqueio, repatria prioritariamente empregados do Departamento de Estado e residentes americanos, sendo os lugares vagos ocupados por refugiados das demais nações. Antes de partir, ele precisara revelar suas fotos e mostrá-las à censura, provação temida, pois inúmeras imagens eram o último testemunho da China antiga, mas, por fim, vencida sem maiores problemas.

Apesar dos rumores de guerra, suas fotos expressam uma espécie de serenidade, pelo menos no início: eunucos da casa imperial em intensa conversação, oficiais do Kuomintang entregues a seus rituais de ginástica matinal nos jardins, vendedores de livros usados de Beijing... Toda uma sociedade anormalmente pacífica, apesar das circunstâncias, visão das mais estranhas compensada pela visão de mendigos e cegos guiados por jovens presos a coleiras, cadáveres de crianças abandonadas por suas famílias, mulheres em lágrimas e enfurecidas ao receberem caixões depois do bombardeamento de seus casebres...

Sentimos a tensão aumentar à medida que aparecem não os soldados, mas seus espectros. Ainda não vemos a debandada, mas já adivinhamos o pânico. De todos os lados exalam miséria, angústia e, principalmente, expectativa, que levará alguns ocidentais a se perguntarem se, finalmente, as massas chinesas não sofrem a História mais do que a fazem.

A violência é dissimulada nessas imagens, mas não onde seria esperado.

Subjacente e subentendida, ela está presente na luta pela vida que um gesto discreto ou um olhar furtivo expressam melhor do que qualquer conflito demasiado evidente.

Mais uma vez, Cartier-Bresson parece estar em todos os lugares em que é preciso estar, mas sem precisar abrir caminho a cotoveladas. Sempre distante do anedótico, o mais perto possível da íntima verdade das pessoas. Só que agora, a Magnum e a *Life* exigem, ele precisa conciliar sua profunda atração pela cultura de uma sociedade com os imperativos das notícias. A força dos acontecimentos nunca o impede de se debruçar com toda a atenção necessária sobre a escultura, a pintura e o desenho das culturas que conhece em seus três anos de Ásia.

Ele está em Nanquim para a última sessão do parlamento nacionalista; no Bund de Shanghai quando estudantes participam de uma manifestação contra os efeitos nefastos do mercado negro; diante da sra. Sun Yat-Sen e da sra. Zhou Enlai no comício da Libertação do grande teatro de Shanghai; sobre o Yangtze quando as tropas comunistas atravessam o grande rio; nas ruas de Nanquim buscando no olhar perplexo dos comerciantes o reflexo dos novos chefes, que ele chama de exército espartano de camponeses vindos do norte; em Zikawei para verificar se o ensino do pensamento de Mao Zedong figura de fato no programa quando da reabertura do colégio jesuíta; na casa do cônsul da França em Shanghai, o senhor Bouffanais, para festejar o primeiro 14 de julho entre dois regimes...

Essa ubiquidade não o impede de continuar obcecado pela composição, como se tivesse um compasso na retina. Até mesmo quando está no olho do furacão. Uma de suas fotos chinesas, *Os últimos dias do Kuomintang*, aparentemente uma das menos espetaculares, é uma de suas obras-primas. O pintor Avigdor Arikha, para quem ela lembra a *Decapitação de São João Batista*, de Caravaggio, a descreverá da seguinte maneira:

> Num espaço horizontal perfeitamente retilíneo, dois homens. Um imóvel, olhando para longe, o outro comendo, olhando para a sua tigela. O preto à esquerda e o branco à direita criam a tensão da cena. Ao canto escuro à esquerda corresponde a porta à direita, em cuja parte superior um segundo retângulo trançado tem um ritmo hipnótico. À esquerda, uma porta que dá para o vazio escuro, cuja abertura é um retângulo invertido, enquadra ao mesmo tempo o chinês imóvel que olha para longe. À sua imobilidade silenciosa, responde o homem sentado que come. Ele está posicionado exatamente na intersecção harmônica do número de ouro. Segura uma tigela em suas mãos. Outra tigela, sobre o banco, responde em eco à primeira. O chapéu preto é o contraponto das duas. Sombras cruzadas e diagonais batem de alto a baixo e da direita para a esquerda, perturbando

a horizontalidade pacífica da cena. Tudo lembra um milagre.

Seu colega Jim Burke fica impressionado com sua energia e sua agilidade de se deslocar, digna de acrobata ou dançarino. No entanto, como confessa, Cartier-Bresson nem sempre se sentia à vontade:

> Eu tinha a impressão de estar numa ilha dentro da China. As pessoas eram tão vivas, e eu tinha tanta curiosidade sobre tudo, que esse país se tornou o mais difícil de fotografar. Para trabalhar corretamente, um fotógrafo precisa dispor do mesmo espaço que um árbitro dispõe em torno dos boxeadores. O que ele poderia fazer se houvesse quinze pessoas entre ele e as cordas do ringue? No mercado de pássaros de Beijing, havia cinquenta à minha volta que não paravam de se empurrar e de me empurrar.

Na China, ele é rigoroso, até mesmo minucioso, ao escrever as legendas de suas fotos, como se tivesse consciência de que a natureza histórica dos acontecimentos que acabava de viver o obrigasse a desfazer de cara qualquer possível mitificação. Seus textos, datilografados sem capricho, que escreve num inglês de sintaxe aproximativa, mas de vocabulário rico e colorido, buscam ser acima de tudo explicativos. Eles contam os bastidores da reportagem a fim de dissipar qualquer ambiguidade sobre o sentido das fotos mais sensíveis. No início de sua reportagem sobre a vida em Shanghai e Nanquim, depois da derrota dos nacionalistas, ele toma o cuidado de especificar: “Essas fotos só podem ser reproduzidas quando acompanhadas de sua legenda ou de um texto escrito estritamente no espírito dessas legendas”.

Cartier-Bresson exige que a Magnum mande gravar esse texto num carimbo a ser usado no dorso de todas as fotos dessa reportagem, o que Bob Capa já fizera quando fora para a União Soviética. Para evitar qualquer mal-entendido, ele chega a acrescentar:

> Quero que as legendas sejam estritamente informativas, e não observações sentimentais ou irônicas. Quero que haja uma informação franca – existem elementos suficientes para isso nas páginas que estou enviando. Confio inteiramente em vocês, mas ficarei muito reconhecido se forem bastante claros com nossos clientes sobre isso. Deixemos as fotos falarem por si e, por amor a Nadar, não deixemos pessoas sentadas atrás de escrivaninhas acrescentarem algo que não viram. Faço do respeito dessas legendas uma questão pessoal, como Capa fez com sua reportagem.

Questão de princípios, mas semelhante exigência não se justifica apenas pela dimensão política da reportagem. Cartier-Bresson coloca a mesma energia em fazer respeitar suas legendas tanto se tratando da atitude ambígua de um líder durante um sermão público quanto de jovens dançarinas balinesas cujo peito desnudo não deve nunca ser interpretado como uma manifestação de indecência

ou erotismo. Casado com uma javanesa, ele sabe a importância do respeito a culturas diferentes da sua. Às vezes, é uma questão de detalhe: ao fotografar uma jovem chinesa de riquixá, cujas coxas o vento deixara à mostra, ela o percebera e cobrira imediatamente... o rosto. Seus pudores não são necessariamente iguais aos nossos.

O frio rigor de suas legendas pode não ser suficiente para evitar resvaladas. É por isso que Cartier-Bresson não tem boas recordações de sua reportagem sobre o *ashram* de Sri Aurobindo, em Pondicherry, pouco antes da morte deste. Há trinta anos sem sair de seu quarto, esse filósofo sincretista permite, quatro vezes por ano, que seus setecentos fiéis passem à sua frente. Ou seja, um estrangeiro não é facilmente admitido ao lado de Deus vivo, numa das mais célebres comunidades religiosas da Índia. Sua consorte divina é uma mulher chamada "Mãe". Em outra vida, ela fora uma judia tunisiana casada com um certo sr. Richard. Hoje, aos saudáveis 75 anos, ela cuida de tudo. Sua personalidade é tal, e sua ascendência sobre o autor de *A síntese do yoga* tão forte, que tudo passa por ela. Em suas notas, Cartier-Bresson parece sentir por ela uma mistura de sentimentos de admiração, por seu senso de organização e pela energia que ela demonstra, e de exasperação, por sua maneira de tudo teatralizar e de organizar o inefável. É possível perceber que ele tem dificuldade em levá-la a sério e em reconhecer sua sinceridade. Quando um devoto bengali justifica o atraso da Mãe em sua sessão pública vespertina, anunciando preguiçosamente que ela não descera "porque ainda deveria estar em transe", Cartier-Bresson não consegue deixar de escrever em seu bloco de notas: "Eu teria ficado menos surpreso se ele tivesse dito que ela estava preparando uma omelete para seus discípulos merecedores...".

Podemos adivinhá-lo mais atraído pelo secretário-geral do *ashram*, um certo Povitro que, quando ainda sr. De Saint-Hilaire, era um brilhante matemático formado pela Polytechnique. Impressionado com sua calma, sua gentileza e sua afabilidade, ele o vê como o São João Batista do local. Em todo caso, não é ele quem lhe cria problemas. Tudo vem da Mãe, pois tudo passa por ela.

No dia de sua chegada ao *ashram*, ela fizera Cartier-Bresson jurar por sua honra que não tiraria um retrato de Sri Aurobindo. Depois de tirar uma série de fotos dos prédios e das atividades, cansado tanto da arquitetura quanto da ginástica, ele acaba convencendo a Mãe a se deixar fotografar de longe, junto a um grupo de discípulos. De filme em filme, ele consegue ir se aproximando cada vez mais. Tanto que ela acaba aceitando posar diretamente virada para a câmera do fotógrafo acompanhada de Sri Aurobindo, como um casal burguês das margens do Marne, mas com uma condição: que seus rostos fossem rodeados por

um halo artístico que reproduzisse a atmosfera de veneração que reinava no local. Cartier-Bresson, que acredita estar no meio de uma seita, mantém a cabeça fria. Continua sendo um fotógrafo, francês e pragmático: Mãe não quer que os discípulos descubram que Deus tem rugas e uma papada, apenas isso. No dia seguinte, ele fala com ela à parte, explicando que suas fotos já eram tão suaves que ele poderia causar desapontamento se acrescentasse mais suavidade ainda. Quando ela entende que sua reputação de retratista está em jogo, deixa-o agir à sua maneira, porém com uma última condição: que qualquer foto lhe seja imperiosamente submetida antes de publicada. Depois ela sugere que ele descarte os negativos em que suas rugas aparecem demais. No fim, os negativos e os direitos dessa reportagem com a Mãe serão vendidos ao *ashram*, a conselho de Bob Capa, para lhe garantir o controle... Ironia da história: um ano depois, logo após a morte de Sri Aurobindo, o diretor de uma grande revista de Calcutá escreverá a Cartier-Bresson lamentando que seus retratos do filósofo estejam tão sombreados, sendo difícil distinguir seu olhar; ele lhe pedirá para clarear os olhos na impressão, já que os olhos são a janela da alma... Cartier-Bresson não guardará mágoas dessa aventura, pois graças à venda desses negativos (única vez que o faz), ele comprará uma casa de campo em Saint-Dyé-sur-Loire, perto de Chambord. Capa realmente negociara muito bem...

Algumas de suas legendas são de uma concisão que beira a aridez. Duas linhas apenas, informativas e factuais, que às vezes se contentam em traduzir as inscrições chinesas de um painel que aparece na imagem. Outras fazem comparações com personagens ou estabelecem paralelos com situações que devem deixar em dúvida algumas redações, a tal ponto estão impregnadas de referências francesas. Isso acontece, por exemplo, quando ele evoca “o sorriso malicioso de Max Jacob” para descrever os traços do Buda 34, seu motorista de riquixá favorito; ou quando assinala que “a presença dos antigos embaixadores é prova de que Shanghai está mais provinciana que nunca”; ou quando diz que o ascetismo e o puritanismo dos enaltecedores da nova China estranhamente lhe fazem lembrar dos primeiros cristãos...

Às vezes, ele se deixa levar e comenta, de passagem, sua concepção da profissão. Ocupado, por exemplo, em justificar detalhadamente os desenhos esboçados por um soldado, ele se autoriza a seguinte digressão: “Elevemos o debate: eu sempre estive apenas interessado na ‘verdade das pequenas coisas’, como dizemos em francês, e a expressão ‘picture story’ implica uma dramatização dos fatos que sempre me repugnou”.

Em outras ocasiões, quando as circunstâncias são mais exaltantes, elas o levam a ser não mais falante, mas mais lírico. É o caso de uma de suas fotos mais famosas dessa época:

Shanghai, dezembro de 1948. A corrida do ouro. À porta dos bancos do Bund, filas enormes se formaram e invadiram as ruas vizinhas, interrompendo todo o tráfico. Cerca de dez pessoas morreriam na desordem. O Kuomintang decidira distribuir reservas de ouro, quarenta gramas por cabeça. Algumas pessoas esperaram mais de 24 horas para tentar trocar seus papéis-moedas. A ordem era debilmente mantida por uma polícia cujos equipamentos desconjuntados eram remanescentes dos diversos exércitos que, ao longo de quinze anos, haviam se interessado pela China.

Na França, essa foto é publicada em 29 de março de 1949 no primeiro número de um novo periódico, *Paris-Match*. Um verdadeiro marco.

Será pelo efeito de suas legendas, cuja perspicácia na análise política deve surpreender os redatores-chefe, que não têm grande estima pelos fotógrafos? O certo é que a publicação de suas reportagens na imprensa americana consagra Cartier-Bresson em sua nova condição de testemunho da História do presente. Uma espécie de contemporâneo essencial, como se diz de Gide. Este, por seus diários, o outro pelo conjunto de suas folhas de contato. Nos dois casos, imagens únicas do declínio do homem no tempo.

Jamais Cartier-Bresson foi tão sensível ao embriagamento do instante único quanto na Índia, no dia seguinte à morte de Gandhi; jamais ele vivenciou a agitação dos acontecimentos como na China durante os meses em que o Antigo Regime se apagou diante da Revolução. Nesses momentos, sentiu que tudo chegava ao ápice num único segundo para em seguida explodir à velocidade do obturador. Experimentou uma alegria física ao se ver equilibrado na crista das ondas, com uma máquina na mão.

No fim do verão de 1949, faz dois anos que está no Extremo Oriente. Em Lahore, no Paquistão, ele recebe um telegrama de Talley, do *New York Times*, pedindo um balanço de sua temporada até então e um resumo de suas impressões em quinhentas palavras. Tamanha exatidão pode parecer insignificante aos não iniciados. Em vez de um texto, Cartier-Bresson preferiria enviar “um grande quadro histórico”, já que se sente incapaz de traduzir imagens em palavras (sobretudo quinhentas...). Qualquer síntese coerente de sua parte lhe parecia uma impostura, pois ele vira apenas fragmentos de História. Suas frases não saberiam reconstituir verdades apreendidas em centésimos de segundo. A câmera era apenas um instrumento de precisão para tirar a medida dos acontecimentos. Por isso, Cartier-Bresson declina da proposta, mas não deixa de revelar, num telegrama de resposta, algumas chaves de sua visão de mundo.

Essas linhas traçam o autorretrato de um ocidental abalado pelas oscilações sem-fins de uma humanidade secular cuja boca reclama por comida. Ele está

convencido de que a guerra modificou a ordem das coisas nessa região mais do que nas outras partes do mundo. O mito da onipotência do homem branco desmoronou, a ascensão dos nacionalismos revelou-se inexorável, os Impérios não souberam encontrar as soluções adequadas nem as palavras necessárias para garantir uma transição mais digna. Essa derrota é primeiro o fracasso de nossos antepassados, culpados de cegueira porque não quiseram ver nem conceber que o sistema colonial não duraria para sempre. Fiel a si mesmo, isto é, à educação de seu olhar, Cartier-Bresson também está convencido de que a atitude dos antigos colonizados para com a arte é o melhor sintoma da evolução das mentalidades. Melhor do que qualquer programa político ou social, uma vez que tudo se resume ao choque de culturas. A seus olhos, não há nada mais significativo do que constatar que em Bali, por exemplo, onde se entremeiam influências chinesas, cambojanas e indianas, um artista como Rembrandt é considerado um extraterrestre. É por isso que ele considera urgente para o Oriente tanto se restabelecer em sua própria cultura quanto assegurar sua sobrevivência econômica. Apenas ao revivificar suas tradições é que haverá segurança suficiente para entender e apreciar o Ocidente.

Ao sair da nova China, Cartier-Bresson não sente ter terminado com a Ásia, não ainda, como se tivesse dificuldade em se despedir, ainda mais que sua mulher Ratna, quando não o está guiando, sempre o acompanha. Quinze dias em Hong Kong observando o jogo dos capitalistas, uma semana em Cingapura, várias semanas de alto a baixo na Indonésia presenciando os últimos dias do colonialismo holandês, de novo em Cingapura, depois uma passada pelas plantações de Sumatra, uma peregrinação ao Ceilão, uma visita à multissecular comunidade judaica de Cochin, alguns dias aos pés do Himalaia onde ricos indianos agora passam suas férias exatamente como os britânicos pouco antes, algum tempo no deserto de Baluchistão, dois meses no Irã fotografando o Xá em seus palácios e os zoroastristas em seus mistérios, um pequeno passeio em Bagdá, três semanas em Damasco para ver a rua mais velha do mundo...

Está na hora de voltar, ainda mais depois que, perto da fronteira iraniana, o casal sofre um acidente de carro. Não acontece nada de grave, mas as consequências do acidente o serão. Por culpa de um motorista distraído, o conversível que usavam capota. Ao invés de socorrê-los, o culpado foge em busca de um advogado. No fim das contas, eles se viram muito bem sem sua ajuda, mas Ratna tem um pedaço de vidro incrustado na ponta do dedo. Um médico local se aplica a retirá-lo com tão pouca delicadeza que lhe secciona um nervo. Ao reduzir a nada o movimento de suas mãos, acaba matando a dançarina dentro dela.

Nesse verão de 1950, Henri Cartier-Bresson tem 42 anos. Recebeu o prêmio

US Camera de melhor reportagem do ano por sua cobertura da morte de Gandhi e, logo depois, foi coroado com o prestigioso Overseas Press Club por suas imagens de Nanquim e Shanghai. Ao repassar da maneira mais seca possível a cronologia dos três anos asiáticos que acabam de passar, ele observa *in fine*:

> Devo ter tirado cerca de 850 filmes com minha Leica e registrado todas as minhas impressões por escrito na frente e no verso de meus blocos de notas. É, portanto, impossível contar tudo em três páginas. Nosso único segredo foi nos deslocarmos lentamente e termos vivido com as pessoas. Além disso, tive o benefício de uma enorme vantagem: a ajuda de minha mulher.

---

[30]. Trocadilho entre *photographe* e *foutu*, "arrematado". (N.E.)

[31]. Joseph François Dupleix (1697-1763): governador-geral das feitorias francesas na Índia. (N.T.)

[32]. Cadeia de montanhas na fronteira entre a República Tcheca, a Polônia e Alemanha, motivo de disputa e tensão diplomática entre esses países. (N.T.)

[33]. Julien Sorel e a sra. de Rênal são personagens de Stendhal em *O vermelho e o negro*. (N.T.)

[34]. Personagem de Stendhal em *A cartuxa de Parma* que, admirador de Napoleão e desejoso de se tornar um herói cavaleiresco, chega a Waterloo no dia da batalha, da qual nada entende por se tratar de uma guerra moderna. (N.T.)

7

O MUNDO É SEU ESTÚDIO

1950-1970

Cartier-Bresson é publicado, exposto, premiado, citado, comentado, admirado, invejado. Na França e em outras partes, ele desperta vocações involuntariamente, apesar de saber por experiência própria que uma foto pode comprometer uma vida.

Ele ao mesmo tempo desfruta e foge dessa condição que muitos invejam, fiel às suas contradições, à sua ética de grande burguês libertário, à sua moral de arqueiro zen da Normandia, à curiosidade frenética pelo mundo que coloca em sua busca de sabedoria interior.

Enquanto a agência Magnum já pretende ser a Gallimard da fotografia, com tudo o que isso supõe de orgulho e exigência, Cartier-Bresson recebe inadvertidamente um belíssimo elogio. O *New York Post*, em sua coluna de fofocas, informa que uma noite, enquanto ele rodopiava com a Leica em mãos por entre as mesas de um concorrido clube de jazz, o Dixieland, o clarinetista inclina-se para outro músico dos Dukes e diz apontando para ele:

– Aquele tipo é para a foto o que Louis [Armstrong] é para nós.

Esta é a verdadeira consagração. O resto é apenas literatura. Se pensarmos, no entanto, em tudo o que esse homem deve aos livros, parece inevitável que ele sucumba aos seus demônios. À sua maneira.

Um autor nunca deveria se deixar impor o título de seu livro, pois pode acontecer de este dar tão certo que acabe passando à frente da obra e acabe representando sua letra, seu espírito e todo o resto – o autor poderia se deparar, representado por um estandarte, com aquilo que acreditava ser uma bandeirola. Henri Cartier-Bresson, que garante nunca ter escolhido o título de seus álbuns, deixa-se levar desde o primeiro, *Images à la sauvette* [Imagens furtivas], publicado em 1952 pelo prestigioso selo Verve, num formato parecido com o da revista, com uma capa verde e azul especialmente desenhada por Matisse e impressa pelos irmãos Draeger.

O editor de arte Tériade, seu mentor de antes da guerra, associa-se na ocasião ao nova-iorquino Richard L. Simon, da editora Simon and Schuster, que também é fotógrafo. Ele não espera apenas convencê-lo a deixá-los organizar a seleção e a paginação – 126 fotos tiradas ao longo dos últimos vinte anos, publicadas no enquadramento original e em grande formato, sem nada para perturbá-las porque as legendas das mais importantes são jogadas para o fim, sem outra ordem que uma arbitrária distinção entre Oriente e Ocidente. Ele também espera arrancar-lhe um texto substancial sobre a fotografia, que usaria

como prefácio. Uma espécie de meditação pessoal sobre sua concepção do ofício.

– Como você faz suas imagens? – perguntam eles, com a mesma ingenuidade de Gide suplicando a Simenon para lhe explicar a criação de seus romances.

– Não sei, isso não é importante...

– Mas então por que você trabalha nisso há vinte anos? Escreva sobre isso, deite suas impressões sobre o papel, veremos...

A abordagem é à queima-roupa, pois, conhecendo sua indiferença à coisa, sua reticência por qualquer explicação e sua hostilidade para com a exegese, não havia outra saída. Cartier-Bresson hesita. Não parece muito com ele contar o como do porquê. Um longo texto para dizer que ele sempre enganou ou fugiu... Mas a perspectiva de publicar suas fotos num livro com suas próprias frases, e não apenas com algumas palavras, como nas revistas, o encoraja. Bob Capa, cujo senso prático não é a menor das qualidades, incentiva:

– Se isso trouxer dinheiro, você vai gastá-lo. Mas se trouxer prestígio, vai ajudá-lo.

Tériade lhe promete uma assistente, sua colaboradora Marguerite Lang, para auxiliá-lo. Ele encomenda o texto, o obriga a escrever e o arranca dele. Em menos de uma semana, está pronto. Esse prefácio de cerca de quinze páginas tem o título de “O instante decisivo”. Quando o livro é publicado nos Estados Unidos, o tradutor não se preocupa com as sutilezas da expressão “Images à la sauvette”. A pedido do editor, ele a traduz por “The decisive moment”, brincando com o aparente paradoxo entre a extrema precisão do primeiro termo e a imprecisão poética do segundo.

A partir de então, Cartier-Bresson será chamado de o fotógrafo-do-instante-decisivo. Assim nascem as lendas. Esta terá o efeito de enevoar sua imagem nos Estados Unidos. Ao radicalizar suas ideias, ela o imobiliza.

“Não há nada nesse mundo que não tenha um instante decisivo.”

Essa frase figura como epígrafe de seu texto, como que para melhor irradiá-lo. São palavras do cardeal de Retz. Cartier-Bresson as descobriu um dia por acaso num livro, as isolou e nunca mais lembrou de seu contexto. Ao procedermos a uma verificação, descobriremos que o memorialista entendia com isso que o segredo é saber discernir e cercar os instantes:

> Não há nada no mundo que não tenha seu instante decisivo, e o prodígio da boa conduta é conhecer e colher esse momento. Se ele nos escapa na revolução dos Estados, corremos o risco de não reencontrá-lo, ou de não percebê-lo.

Tudo no prefácio de Cartier-Bresson, seja no didatismo do tom, na escolha

das palavras, nas metáforas esportivas, revela-nos um pouco sobre seu estado de espírito. Depois de uma epígrafe à moda do século XVII, suas primeiras palavras são bastante proustianas: “Sempre tive uma paixão pela pintura. Quando criança, eu pintava às quintas e aos domingos, mas sonhava com ela todos os dias. Também tinha uma Brownie-Box, como muitas crianças...”.

Ao fim de uma sucinta autobiografia como amador, na acepção mais nobre do termo, ele desenvolve suas ideias em seis direções: a reportagem, o tema, a composição, a cor, a técnica e os clientes. Além de sua conhecida paixão pela forma, e de seus princípios profissionais que não deixam de ser um modo de vida, encontramos seu gosto pela frase bem trabalhada, fria, rigorosa – tão eficaz que Cartier-Bresson se preserva com todas as suas forças de intelectualizar a atividade que o faz viver, apesar de ser, ela também, *cosa mentale*. Como esse prefácio é o único grande texto teórico que ele jamais consentiu escrever, algumas passagens serão citadas até o fastio. Uma profissão de fé para a profissão. Por seu aspecto prático e pelo objeto de sua reflexão, ele é tanto vade-mécum quanto breviário:

> A reportagem é uma operação progressiva da mente, do olho e do coração para expressar um problema, fixar um acontecimento ou impressões (...). A fotografia é para mim o reconhecimento simultâneo, numa fração de segundo, por um lado do significado de um fato, e por outro, de uma organização rigorosa das formas percebidas visualmente que expressam esse fato... Um tema não consiste em uma coleção de fatos, pois os fatos em si não têm interesse algum. O importante é escolher entre eles; captar o fato verdadeiro em relação à realidade mais profunda. Em fotografia, a menor coisa pode ser um grande tema, e o pequeno detalhe humano pode se tornar um *leitmotiv*...

Mesmo tirando do texto suas considerações técnicas, seu segredo continuaria intacto. Tudo convidaria à meditação sobre a parcela inexplicável dessa estranha atividade humana associada ao tempo e à morte. Nesse sentido, é sua arte poética. O instante decisivo aparece como um encontro fulgurante entre a realidade e os sonhos de pureza que trazemos conosco desde a infância e que projetamos sobre ela.

Sem determinado estado de graça, Cartier-Bresson não seria Cartier-Bresson. Esse estado é o tipo de coisa que só encontramos quando não procuramos por uma espécie de disposição. O momento de graça se dá quando entendemos, sem saber por que entendemos. *Images à la sauvette*, catálogo desses instantes de eternidade, não diminui em nada o mistério de sua criação. Ele só o torna ainda maior.

A advertência que o autor considera necessário colocar à parte nada muda

disso: “As imagens deste livro não pretendem passar uma ideia geral do aspecto de tal ou tal país”.

Sentimos por trás dessas linhas, cheias de prudência e rigor, a marca do escrupuloso redator de legendas de fotos de Bali e outros lugares. No entanto, mesmo sem nada conhecer da personalidade do autor, qualquer pessoa que folheia esse álbum entende rapidamente que Cartier-Bresson expressa suas percepções, sua visão de mundo.

O livro parece ter sido concebido para dar conta do século. No caminho, o olhar vai contando. Os críticos o entendem dessa forma, a começar pelo do *New York Herald Tribune*. Seu artigo abre com uma anedota: certa vez, por volta da meia-noite em Manhattan, tendo decidido beber algo na lojinha da esquina com Cartier-Bresson, ele ficara surpreso ao vê-lo levar sua máquina fotográfica:

– Você pretende tirar algumas fotos?

– Não, mas nunca me separo de minha Leica.

Dessa atitude, somente dessa atitude, é que pode nascer o instante decisivo. Sem essa disponibilidade a todo instante, o momento que gostaríamos de fixar pode desaparecer para sempre. O artigo se encerra no cúmulo do elogio, pois coloca o famoso prefácio de *Images à la sauvette* entre os textos “mais inteligentes e mais lúcidos” jamais escritos sobre o assunto. Crítica de grande valor, quando descobrimos que é assinada por um grande fotógrafo, Philippe Halsman, o retratista das celebridades pululantes, que conseguirá uma espécie de proeza ao fazer mais de cem capas para a *Life*.

O outro grande artigo que o elogia é de outro fotógrafo, publicado no *New York Times*. Um dos raros por quem Cartier-Bresson tem uma admiração genuína. Walker Evans não se contenta, também ele, em chamar a atenção para a inteligência subentendida por trás de sua capacidade de inovação e de renovação. Depois de elevar às alturas sua reportagem sobre a coroação de George VI e seu retrato de Sartre na Pont des Arts, ele resume o espírito do prefácio de Cartier-Bresson num rasgo de espontaneidade que o deixa encantado: “Ele tem algo de bastante raro para um texto do gênero: está totalmente desprovido de idiotices e de ego”.

Philippe Halsman e Walker Evans não são os únicos a lhe tecerem elogios. Depois da publicação de *Images à la sauvette*, seguida de *The Decisive Moment*, a imprensa é abundante e unânime no panegírico. Mas nada toca tanto Cartier-Bresson quanto os artigos de seus colegas. Esses vêm do *métier*. Exercícios de admiração para os mais jovens, manifestações de acolhimento para os mais velhos, constituem provas de reconhecimento às quais ninguém conseguiria permanecer insensível, nem mesmo Cartier-Bresson.

Teria essa primeira experiência editorial lhe dado o gosto pela coisa? O

certo é que ele volta a trabalhar com o mesmo Tériade em condições semelhantes três anos depois. Só que, dessa vez, as 114 fotos impressas aos cuidados de Pierre Gassmann haviam sido tiradas ao longo dos cinco anos anteriores. Reunidas sob o título de *Les Européens* [Os europeus] e coroados com a capa de uma guache de Juan Miró, as fotografias são precedidas por um texto bastante breve do fotógrafo, nada teórico, e por um poema de Charles d'Orléans como epígrafe. De resto, classificadas país a país, as imagens bastam em si mesmas. Mais uma vez, as legendas encontram-se exiladas nas últimas páginas do livro. De qualquer forma, são de um laconismo exemplar: "A caminhada dos seminaristas pelos arredores de Burgos", "Um *pub* do subúrbio de Londres", sem falar a da famosíssima imagem de um garoto que carrega orgulhosamente uma garrafa de vinho sob cada braço aos olhares admirados de uma menininha, "Paris, as provisões de domingo pela manhã na Rue Mouffetard". Mais sóbrio impossível.

Images à la sauvette e *Les Européens* são os dois únicos livros que Tériade publicou sobre a obra de um fotógrafo. O fato é ainda mais notável porque, junto com *Verve*, ele editou 26 livros de pintores. Não artistas ilustrando o texto de outro, mas concebendo verdadeiramente *sua* obra. Assim, em virtude de uma presença recorrente no catálogo do editor de arte mais estimado de Paris, Cartier-Bresson encontra-se ao lado de Bonnard em suas *Correspondências*, Chagall e as *Almas mortas* de Gogol, Picasso e Reverdy, Léger e seu *Circo*, Matisse relendo as *Cartas portuguesas*, Matisse de novo e seu famoso *Jazz*.

Não há, portanto, outros fotógrafos além de Cartier-Bresson nessa assembleia de artistas brilhantes. Brassaï fica com tanta inveja que se indispõe com Tériade. Mas o editor, que já viu de tudo no mundo das vaidades, não se deixa abalar por isso: fizera uma exceção para Cartier-Bresson, mas não pretende desviar-se da pintura. Na origem desse desvio está não apenas a estima pelo fotógrafo, mas também a essência do prestígio que recaía sobre ele – de um alcance simbólico que ultrapassa o sucesso de público e a crítica dos dois livros.

Esse sucesso é prolongado, depois da publicação da segunda obra em 1955, por uma exposição dedicada a Cartier-Bresson num local bastante inusitado para fotografias: a seção de Artes Decorativas no Pavilhão Marsan do Museu do Louvre. É inclusive a primeira vez que um fotógrafo expõe em vida no Louvre. Não faz mal se, fiel a seu caráter, ele recebe os amigos nos corredores e não entre suas duzentas obras, como previsto, pois quer poder fumar livremente. O repórter de *Lettres françaises*, que o observa atentamente, traça um retrato perspicaz:

> Alto, pálido, com cabelos cortados muito curtos que tendem a perder sua cor original, perfil pontudo e olhar muito móvel por trás das lentes de

seus óculos, ele tem o ar de um aluno estudioso e tímido em dia de distribuição de prêmios, de um filho único que cresceu rápido demais e que sempre olhará para o mundo com olhos de criança maravilhada, ao mesmo tempo com uma experiência de homem feito...

Pouco à vontade com o público habitual dos *vernissages*, não suficientemente urbano ou mundano para entender os comentários sutis do escritor André Maurois ou do pintor Félix Labisse, Cartier-Bresson só volta a sorrir quando novamente cercado por fotógrafos. Mais irmãos do que colegas, num grande número de estrangeiros.

É sua consagração. Alguns já não tinham dúvidas quanto a isso, mas para muitos ela agora é evidente. No inconsciente do homem de sociedade, Cartier-Bresson figura como um artista. Ele, que sonhava em se tornar pintor, encontra-se no meio deles a título de exceção. Só precisa ficar mais velho para ascender à cobiçada categoria de clássico moderno.

Tériade, primeiro artífice da inscrição de Cartier-Bresson na história da arte, não será seu único editor. Por volta de 1953-1954, o fotógrafo liga-se a um jovem que se tornará a longo prazo seu principal editor, organizador de suas exposições e um de seus amigos mais leais.

Robert Delpire, jovem estudante de medicina, o conhece no dia em que chega à sede parisiense da Magnum, no bairro Saint-Honoré, a fim de escolher fotos para a *9*, luxuosa revista ilustrada para médicos que ele elabora. Cartier-Bresson percebe seu gosto acentuado pela imagem e o acolhe calorosamente. Bastante exigente quanto à qualidade, ele só quer conceder o direito de uso de seu trabalho a um editor digno dele. No entanto, confia no jovem Delpire, que naturalmente acaba escolhendo a edição em detrimento da medicina desde os seus primeiros projetos.

Danses à Bali [Danças em Bali] é o primeiro livro dos dois juntos. Além das 46 fotos comentadas por Béryl de Zoete, tem, à guisa de prefácio, um texto de 1931 de Antonin Artaud sobre a complexidade dos gestos e das expressões e sobre as roupas geométricas que fazem dos atores do teatro balinês hieróglifos em movimento.

No mesmo ano, a dupla volta a trabalhar junto num projeto claramente mais ambicioso. Os dois estão em perfeita comunhão de espírito no plano humano. Profissionalmente, porém, o mais jovem se revela mais impaciente. Fica o tempo todo pressionando o mais velho, que na maioria das vezes responde com uma expressão típica sua:

– Ainda não está pronto, não há pressa...

Cartier-Bresson só acaba entregando *D’une Chine à l’autre* [De uma China a outra] a Delpire depois de muitas reticências. Ele o vê como o diário em

imagens dos onze meses que passara na China, metade sob o governo nacionalista, metade sob o regime comunista, como testemunho privilegiado dessa transição histórica. Isso bem vale um livro.

Uma vez de acordo sobre a escolha das imagens e sua disposição no livro, eles ainda precisam escolher um escritor a quem confiar a redação do prólogo. O editor pensa em Jean-Paul Sartre. Na época, ele era um dos prefaciadores mais prolíficos, mais generosos e, por isso, mais solicitados de Paris. Roger Stéphane, René Leibowitz, Nathalie Sarraute e sobretudo Jean Genet, "comediante e mártir", bem sabem disso. Nove anos depois de tirar seu famoso retrato na Pont des Arts, Cartier-Bresson apresenta-se à casa de Sartre, com toda a delicadeza, para pedir um prefácio a seu próximo álbum.

– Mas eu nunca fui à China! – diz o filósofo.

O fotógrafo, que não se deixa abalar por tão pouco, responde o que lhe vem à mente:

– E daí? Padres nunca se casam e, no entanto, sabem muito sobre as mulheres.

– Nesse caso...

É assim que ele conta sua China ao outro para que o escritor possa explicar o olhar do fotógrafo sobre esse país longínquo ao qual irá pela primeira vez apenas dali há um ano...

O texto de Sartre é bastante surpreendente: abre com lugares-comuns que embalaram sua infância, dignos de um *Lótus Azul* de Hergé[35], segue com uma evocação de Henri Michaux, que soubera tão bem mostrar "a China sem lótus nem Loti"[36], e conclui com um elogio da desmistificação operada por Cartier-Bresson. Ele gosta que suas fotos não sejam verborrágicas e que elas nos deem ideias em vez de pretenderem personificá-las. Seus chineses parecem tão pouco chineses que nos desconcertam. O prefaciador exalta a iconoclastia do álbum, que nos livra do pitoresco, do exotismo e dos clichês que por muito tempo obstruíram a visão ocidental da China:

> Os instantâneos de Cartier-Bresson captam o homem a toda velocidade sem lhe dar tempo de ser superficial. Num centésimo de segundo, somos todos iguais, todos no cerne de nossa condição humana [...] Multidões da Ásia. É preciso agradecer a Cartier-Bresson ter decidido não nos passar o fervilhar delas [...] Cartier-Bresson nos faz reconhecer por toda parte esse pulular fantasma, fragmentado em minúsculas constelações, essa ameaça de morte discreta e onipresente [...] Cartier-Bresson fotografou a eternidade.

Seus livros vendem bem, principalmente *Images à la sauvette*. Contudo, por um estranho paradoxo, ele não tem nenhum ganho imediato. Pouco depois de seu retorno do Extremo Oriente, onde vivera com recursos limitados, ao pedir

suas contas à Magnum para tocar seus direitos autorais e receber as quantias devidas, Cartier-Bresson ouve de Bob Capa:

– Não sobrou mais nada, estamos praticamente falidos...

Ele faz um silêncio, uma pausa para amortecer o choque da notícia, e depois continua com sua irresistível audácia:

– De qualquer forma, o que você faria com esse dinheiro todo? Compraria um segundo casaco de pele para sua mulher? E depois você nem gosta de carros, então...

Chantagem? Digamos, antes, pressão amigável, interesses em comum... Não há melhor exemplo de espírito de cooperativa do que esse, pelo menos nessa época pioneira. Não se pode falar em idade de ouro, pois foram anos de vacas magras. Mas aí está: quando Edward Steichen apresenta, no Museu de Arte Moderna de Nova York, *The Family of Man*, monumental exposição de fotojornalismo (503 imagens, tiradas por 273 fotógrafos de 68 países), a Magnum, que só conta com oito membros, contribui com 15% das fotos exibidas.

A agência torna-se a casa familiar de Cartier-Bresson. Em 1954, ela se veste de luto: justo quando acabava de se naturalizar americano, Robert Capa, que cobre a guerra da Indochina nos dias seguintes à batalha de Dien Bien Phu, pisa numa mina do Viet Minh. O vazio que ele deixa nunca mais será preenchido.

Em junho, os pilares da Magnum encontram-se no apartamento da família Cartier-Bresson, na Rue de Lisbonne, para uma reunião que, ao que tudo indica, será fúnebre. Ainda mais que, por uma incrível coincidência, no mesmo dia da morte de Capa, a Magnum também descobria a morte de outro fotógrafo, que se unira a ela em 1949, o suíço Werner Bischof, vítima de um acidente de carro na Cordilheira dos Andes.

Desse triste conclave de fotógrafos não resulta uma fumaça branca anunciando o nome do novo papa da agência, mas três vice-presidentes são eleitos: Chim para as finanças, George Rodger para o escritório parisiense e Cornell Capa, irmão mais novo de Bob, hábil laboratorista que se tornara repórter da *Life*, para o de Nova York. Esses três fotógrafos, mais Cartier-Bresson e Ernst Haas, são os cinco membros da Magnum. No entanto, rapidamente a necessidade de um presidente, responsável efetivo, se faz sentir. Os olhares acabam voltando-se, naturalmente, para um amigo de Cartier-Bresson que distribuía conselhos benevolentes, o empresário Jean Riboud. Tentado, este acaba por declinar da proposta, e por isso a presidência acaba cabendo a Chim, meio sem querer, apesar de ele ter todo o rigor necessário para sua nova missão.

Em certos aspectos, a empresa parece andar na corda bamba. George Rodger – londrino incorrigível, apesar de seu escritório ficar em Paris – está

louco para voltar à África e fotografar tribos desconhecidas. O que acaba fazendo, deixando assim a vaga de vice-presidente a Cartier-Bresson, que também não tem espírito de administrador. Mas a necessidade faz a lei. Agora, mais ainda do que antes, ele precisa assumir a missão moral que Capa lhe atribuíra, a de guia intelectual e estético da agência. Pouco importa se numa de suas últimas conversas este antevesse uma conversão dos fotógrafos em repórteres de televisão e já parecesse se resignar por considerá-la inevitável. Sujeitando-se a passar por guardião do templo, se não do fogo, Cartier-Bresson, que é o obsessivo da qualidade, defende sem descanso que a Magnum jamais renuncie à sua visão de mundo, mescla de liberdade e de respeito pela realidade, e que mantenha seu tamanho pequeno, com poucos assalariados e menos de quarenta associados. Ele não se importa de passar por chato, pedante e moralista; não perde a oportunidade, ao menor comunicado, mesmo administrativo, de relembrar alguns princípios que alguns tinham tendência a esquecer:

> A atualidade da notícia e a necessidade de entrega rápida não devem nunca passar à frente de nossa qualidade; fundamos a Magnum a fim de apresentar nossas impressões fotográficas assim como as sentimos.

Em 1956, dois anos depois da morte de Capa, é a vez de Chim desaparecer em condições igualmente absurdas: ao cobrir a expedição de Suez, é abatido por uma rajada de metralhadora de um soldado egípcio, vários dias depois do cessar-fogo.

Cartier-Bresson fica prostrado. Quase em sequência, ele perde um companheiro e um amigo, os dois grandes cúmplices que lhe haviam revelado a arte de contar uma história em imagens, os fotógrafos de quem ele certamente fora mais próximo. Quando a melancolia o invade, ele se censura por não tê-los ajudado mais, por não ter sido mais sensível a seus desesperos, a suas angústias, a seus problemas. Culpado como se fossem seus pais.

Esses três grandes mortos, que marcaram o período heroico da Magnum, terão sempre seus lugares na memória de Cartier-Bresson.

Werner Bischof, cujo humanismo triunfa com humildade em suas grandes reportagens sobre a fome na Índia e sobre o Japão, será sempre aquele que desenhava tão bem quanto fotografava.

Bob Capa deixará a lembrança de um maravilhoso aventureiro carismático que acabou sendo fotógrafo num momento de sua vida, mas que poderia muito bem ter se dedicado ao vídeo ou à televisão se tivesse vivido mais: “Capa para mim usava o traje luminoso de um grande toureiro, mas não matava; grande jogador, lutava generosamente por si mesmo e pelos demais num turbilhão”.

Chim será a personificação da modéstia, uma inteligência em ação, uma pessoa que ele não conseguirá evocar sem ficar com um nó na garganta, o que já

diz tudo. “Ele tinha a inteligência de um jogador de xadrez”, escreverá Cartier-Bresson. “Com seu jeito de professor de matemática, aplicava a muitos assuntos sua vasta curiosidade e sua cultura... A precisão de seu espírito crítico logo se tornara indispensável em seu círculo de amigos. A fotografia era para ele um peão que se movia sobre o tabuleiro de sua inteligência meticulosa... Chim tirava sua máquina fotográfica como um médico seu estetoscópio da maleta, dando seu diagnóstico sobre o estado do coração: o seu era vulnerável.”

Essas feridas sempre abertas acabam diluindo-se na longa sequência de encontros que povoam os sessenta anos de Cartier-Bresson. Antes com pessoas, mais do que com lugares. O homem é fugaz, enquanto a terra... Retratos, portanto. Com eles, adquire sua falsa reputação de sortudo. Falsa porque a palavra “sorte”, tão cômoda para quem precisa explicar coincidências por demais numerosas, é inapropriada. Menos romântica e mais pragmática, a noção de disponibilidade convém melhor. De tanto ter sempre o olho à espreita, os ouvidos atentos e a Leica em mãos, quando se tem faro suficiente para sentir uma atmosfera, suavidade para interpretá-la no ato e paciência para aguardar o instante decisivo, acabamos cruzando com algumas vidas no exato momento em que se tornam destinos. Cartier-Bresson possui no mais alto grau todas essas qualidades, que no fundo não passam de uma só.

Essa sorte lhe é atribuída desde que foi uma das últimas pessoas a falar com Gandhi. E haverá outras coincidências, de fato perturbadoras.

Ele fotografa Alfred Stieglitz em 1946, alongado num canapé em sua casa de Nova York, sem saber que seria o último a fazê-lo. Um mês depois, o fotógrafo morreria aos 82 anos. Era a primeira vez que o via. Geralmente, nunca tirava fotos de alguém que mal conhecia. Com certeza, tinha familiaridade com a personalidade de Stieglitz, através do trabalho deste, mas acima de tudo sentira que devia cruzar a linha que havia imposto a si mesmo. Questão de faro...

Ele fotografa Marcel Duchamp no ano de sua morte, em 1968, jogando xadrez com Man Ray, exatamente como eles haviam feito diante da câmera de René Clair para o filme *Entr’acte* em 1924. Ninguém melhor para perceber essa piscadela cúmplice do que aquele trio de rapazes maliciosos...

Entre essas duas estranhas coincidências, no mês de agosto de 1962, Cartier-Bresson cobre a visita de William Faulkner à Academia Militar de West Point. Não se trata de um evento de importância, mas ele faz questão de comparecer. Os dois não se viam desde a reportagem que ele fizera, em 1947, na casa do único escritor americano que tinha a graciosidade de se considerar um fazendeiro aposentado que morava em Oxford, Mississipi. “A literatura vai muito bem, mas a agricultura é minha grande especialidade”, ele dissera.

Dessa vez, a pedido do general Westmoreland, diretor da escola, Faulkner

daria uma conferência. Demonstrando sinais de fadiga, pois acabara de terminar a redação de *The Reivers*, ele lê um trecho do novo livro, relato de uma corrida de cavalos. Depois retoma suas forças para oferecer aos alunos-oficias um discurso tão antimilitarista quanto concebível em tal contexto. Pelo menos ele consegue a proeza de condenar a guerra e louvar o Exército. Carson McCullers, doente, está em algum lugar da audiência. Cartier-Bresson também, mas não percebe a presença de sua grande amiga por estar totalmente absorto.

– Existe uma relação entre os militares e a literatura? – pergunta um cadete.

– Se houvesse, não haveria literatura.

E assim por diante, sob salvas de palmas. Faulkner é consagrado, e as fotos de Cartier-Bresson revelam outra faceta desse homem, que trocara seu tradicional e velho casaco de *tweed* pelo paletó das noites de gala. A fotografia em preto e branco é ainda mais marcante por destacar o vermelho de sua insígnia da Legião de Honra. Essas imagens estão entre as últimas de Faulkner, que morre dali a três meses.

Esse tipo de assustadora coincidência fascina Cartier-Bresson, que nunca se cansa de interpretar os sinais do destino. Ele precisa constantemente desafiar sua imaginação, pois não considera essas coincidências simples pseudônimos para graça. Diante de todas as que nunca deixaram de acompanhar sua vida, ele não reage como místico, mas como surrealista. Correspondências assim confirmam a onipotência do acaso aliada às necessidades da reportagem. Esse acaso objetivo, que o obcecava desde a cativante leitura de *Nadja*, governa inúmeras atitudes e reações suas, conscientemente ou não. Seria um mal-entendido, se não um contrassenso, chamá-las de sorte. Sua arte do retrato, tal como se define ao longo dos anos 60, é a enigmática prova disso. Ela encerra uma parte de mistério, já que – depois de inventariados o faro, a disponibilidade, o oportunismo, a intensidade do olhar colocado sobre o mundo e o frenesi de traduzi-lo numa imagem fulgurante – sua essência continua sendo o que diz respeito à alma da pessoa fotografada, que escapa a explicações por se refugiar no inefável.

Como conseguir a mesma naturalidade e espontaneidade das imagens roubadas nas esquinas ao retratar personagens, quando existe a consciência de ter firmado uma espécie de pacto moral com eles, que concordam que Cartier-Bresson faça seus retratos?

Não existe uma regra. No máximo, poderíamos falar em método, não em técnica. Como, então? Ele precisa conhecer a pessoa previamente, viver um pouco com ela, ter explorado seu mundo, estudado sua obra, absorvido seu universo, penetrado sua lógica interna e assimilado todos os seus conhecimentos a fim de que nada disso refreie seu poderoso instinto e seu inconsciente. Depois ele precisa andar à sua volta em seu próprio ambiente, sem que ela perceba, se

fazer esquecer, se acomodar, para o bem e para o mal, à proximidade necessária ao uso do 50 mm, acima de tudo não fazê-la posar. A primeira impressão que ele tem de um rosto geralmente é a boa.

Mesmo ao cobrir um evento muito bem-organizado, também acompanhado por vários colegas, Cartier-Bresson sempre consegue tirar pelo menos uma foto com a sua marca pessoal. É o que acontece em 1960, quando John Huston filma *Os desajustados*, e seis fotógrafos da Magnum revezam-se nas filmagens, dois a dois. Apesar do excesso e da superabundância de imagens, tanto em qualidade quanto em quantidade, ele consegue tirar uma foto de Marilyn Monroe sob os olhares dos demais, única por sua composição, sua ironia e sua ternura. Talvez a atriz não estivesse totalmente alheia à magia do momento. Durante o jantar da equipe, o fotógrafo coloca sua Leica sobre uma cadeira vazia à sua direita. A atriz chega atrasada. Um olhar à máquina, outro a Cartier-Bresson, o tempo de associar um ao outro e ele já tira proveito da ocasião:

– Você gostaria de conceder-lhe sua bênção?

Ela faz que senta sobre a Leica, roça-a de leve com as nádegas, esboça um sorriso malicioso, e pronto...

No início dos anos 60, uma encomenda da revista britânica *The Queen* lhe proporciona a oportunidade de conhecer dezenas de personalidades. A série, que passa para a história, tem o nome “Um toque de grandeza”. Apesar de o retrato ser uma atividade familiar, dessa vez se trata de algo totalmente diferente, pois ele precisa “cobrir” seu personagem como faria com um acontecimento. Mas como conciliar seu interesse pelo instante decisivo com a premeditação?

Cartier-Bresson segue o maestro Leonard Bernstein, tanto na intimidade familiar quanto nos ensaios com a Orquestra Filarmônica de Nova York, onde destaca seu “comportamento pirotécnico” e se diverte em dar destaque a seu casaco de couro da marca Dior que tanto contrasta com a austeridade soviética do pianista que acompanha.

A bailarina Svetlana Beriosova é acompanhada durante os ensaios de *Ondina*, *O beijo da fada* e *Antígona*, e encontrada nos camarins do Covent Garden. Ele se recusa a descrevê-la como bonita ou sexy, preferindo evocá-la como uma pessoa que decidira calar a mulher dentro de si para subordiná-la às exigências da vida profissional. Ao vê-la dançar, ele pensa no que Paul Valéry escrevia em *L’Âme et la Danse* sobre o poder natural do corpo e sua capacidade de alterar a natureza das coisas melhor do que o espírito.

Depois é a vez de um pintor com ares de patriarca barbudo, Augustus John, que lhe lembra um apóstolo fugido de um quadro de Dürer. Sua expressão é naturalmente grave. Não que ele seja triste, mas reserva seus raros sorrisos para as pessoas de que gosta. Um homem não de espiadas furtivas, mas de olhares de

intensa concentração, que evita os homens inoportunos e sabe aterrorizar os parasitas. O fato de ele receber o fotógrafo e a mulher em sua casa de Fording Bridge, perto de Salisbury, já é bom sinal. Mais ainda a autorização que lhe concede de ficar sozinho com sua Leica nas peças mais íntimas. Seu marcado gosto pela língua francesa, que domina perfeitamente, e pelo vinho Médoc, que frequenta na mesma medida, é a melhor apresentação. O pintor, logo seduzido pela personalidade de Ratna, prorrompe em anedotas e chistes. No entanto, nada mais perigoso do que fazer o retrato de um retratista que está sempre na defensiva. Para descobrir o homem por trás da máscara, Cartier-Bresson se demora em tudo o que a desordem da casa revela sobre ele, em suas brincadeiras com seus gatos, em suas mãos, em seus dedos finos ao largarem o lápis ou o pincel para pegar um cachimbo.

O arquiteto Denys Lasdun, por sua vez, fantasia em voz alta sobre sua profissão. Quando Cartier-Bresson começa a acompanhá-lo, ele está ocupado na construção de uma faculdade em Cambridge, localizada entre um refeitório e uma capela, que concebe em espiral, para poder aumentá-la aos poucos, conforme as necessidades da universidade. No texto dedicado a ele, na introdução às legendas da reportagem, o fotógrafo evoca a Bauhaus, as cidades africanas e Vitrúvio. Depois, no fim, bem à sua maneira, provando que seu espírito francês não se americanizaria jamais:

– Sua mulher é deslumbrante. Ele mora perto de Bayswater numa casa vitoriana que ele mesmo transformou. Tem três filhos extremamente vivazes. Acho que não há interesse em saber se ele joga golfe, se caça borboletas ou se mata perdizes. O que conta é a elevação de seu pensamento, seu humanismo.

O poeta Robert Lowell lhe parece a quintessência do aristocrata americano, se é que a expressão faz algum sentido. Apesar de Lowell ter-se rebelado contra seu meio de origem, conservou certo puritanismo, certo ascetismo – algo em sua atitude de tão tipicamente Nova Inglaterra que apenas um europeu perceberia. Natural de Boston, Lowell é tão educado que está sempre preocupado com o conforto de seu convidado, o que não ajuda muito a este último. A sessão acontece em Nova York, num apartamento onde os Lowell passam apenas o inverno. É preciso a presença da pequena Harriet, sua filha de três anos, para que a malícia da menina permita que ele se abandone um pouco. Silhueta fora de foco no segundo plano, ela arranca um sorriso terno do pai estirado no sofá. Cartier-Bresson já tem seu retrato, mas isso não o impede de acompanhar a pequena família em seu passeio dominical ao Central Park, de escoltar o poeta a uma reunião em que acaba conhecendo Allen Ginsberg e de segui-lo a uma conferência pública em que ele lê trechos de sua nova obra, *Imitations*, diante de uma plateia de admiradores. Agora, somente agora, depois de tanto observá-lo, o

fotógrafo entende que Robert Lowell, tão constrito na vida em sociedade e tão tímido em seus contatos humanos, só encontra confiança em si mesmo quando encarna sua poesia.

Logo é a vez do escritor em voga Alain Robbe-Grillet. A publicação de *Les Gommes*, de *Voyeur* e de *La Jalouisie* já garantira a notoriedade desse homem considerado o porta-voz de uma informal escola literária, chamada de Nouveau Roman. Quando Cartier-Bresson o conhece, ele trabalha como roteirista-dialoguista do novo filme de Alain Resnais, *O ano passado em Marienbad*. Um ganho para o fotógrafo, pois ele logo entende que, como o escritor precisa de sossego absoluto para escrever, é impossível surpreendê-lo trabalhando. A única saída é fotografar Robbe-Grillet ocupado com a passagem de seu *script* para livro, atividade mais técnica e mecânica do que a escrita propriamente dita, que necessita de menos isolamento. No entanto, Cartier-Bresson ainda não fica satisfeito com seu registro, apesar da íntima convicção de ter conseguido a foto que valeria seu deslocamento. Ele segue então seu personagem e a mulher até seu apartamento de Neuilly, a uma casa de Bourg-la-Reine onde este colhe cerejas com a família de sua mulher, aos escritórios do *L'Express* para uma entrevista a um jornalista, à sede da editora Minuit onde ele conversa com o jovem Philippe Sollers sobre suas respectivas concepções de romance. Cartier-Bresson, que presta atenção quando não está rodopiando em torno deles, fica bastante surpreso de ouvir ideias em perfeita harmonia com as deduções do pensamento científico contemporâneo... Pena ele não tomar notas. Ao fotografá-lo em sua casa, já lamentara não conhecer a estenografia: quando de um vazamento inesperado, ele telefonara para o zelador e lhe fizera um discurso de tal precisão clínica e de tamanha e crescente angústia, que Cartier-Bresson o julgara digno de um de seus romances.

Haverá outros "grandes" nessa galeria de retratos para a revista *The Queen*: os jornalistas Hugh Cudlipp e Scotty Reston figuram ao lado do coreógrafo Jerome Robbins, do arqueólogo Jean Papadimitriou, do dramaturgo Arthur Miller, do compositor Gian Carlo Menotti, do Ministro da Justiça Bobby Kennedy e do arquiteto Louis Kahn. Dois deles terão direito a um tratamento particular, não na revista, mas na aproximação pelo fotógrafo, o que parece natural devido aos laços de longa data que mantém com eles.

O primeiro é André Breton. Cartier-Bresson, que só cruzara com ele em raras ocasiões depois da Libertação, o fotografa entre os amuletos alinhados de seu ateliê. Depois o acompanha até a rua para comprar o jornal, um exemplar de *Paris-Presse-L'Intransigeant* com uma manchete das mais surrealistas: "Debré lança o Plano Breton", depois que camponeses do Oeste se amotinaram. Ele o segue ao *La Promenade de Vénus*, um café em Les Halles onde Breton é

esperado, como antigamente na Place Blanche, por jovens que bebem suas palavras. Depois, ao mítico apartamento da Rue Fontaine, e a uma viagem de peregrinação à casa de Saint-Cirq-Lapopie, no Lot, com passeios às margens do rio, paradas no bar do hotel da cidade e refeições sob um caramanchão. Há apenas quatro anos, na revista *Le Surréalisme même*, Breton expressara seu gosto pelos minerais. Cartier-Bresson, portanto, não pode deixar de fotografá-lo de corpo inteiro entregue à sua paixão, numa busca esotérica por ágatas no jardim perto do curso de água. Ainda mais discreto do que o normal, o fotógrafo espera estar a uns vinte metros de distância para disparar sua máquina com uma mão só, fingindo remexer o solo com a outra. Apesar dos barulhos da natureza, Breton ouve o clique. Ele aponta o dedo em sua direção e diz:

– Que eu não o pegue fazendo isso de novo...

Ele não tira mais que dez fotos, das quais metade lhe agradam. Mas mentalmente ele tira muitas mais, sobretudo quando Breton se põe a ler Baudelaire em voz alta, com os olhos esbugalhados como um farol na tempestade. Em tais circunstâncias, Cartier-Bresson teria estragado tudo se tivesse pegado sua "máquina a espiar", cuja simples presença tem o dom de contrair o sorriso de Breton.

Mas o tempo é de indulgências. Hoje o papa não excomunga. Cartier-Bresson vê uma imagem contraditória. Nas fotos, Breton é um homem cheio de sinuosidades: o arqueamento de suas costas ao caminhar, as espirais de fumaça saindo de seu cachimbo, a cabeleira de leão finalmente domada. Na escrita, um tímido intimidante, íntegro e imprevisível, digno e probo, pontual e cortês. No fundo, um homem que julga os outros em função de suas atitudes e de seus princípios morais. Breton tem horror à Itália, mas hoje, por exemplo, seu objeto de escárnio é um pintor. Apontando um dedo denunciador que tem o poder de atravessar tudo e todos, ele diz a Cartier-Bresson:

– Você que gosta de Cézanne, esse senhor que não teve coragem de dizer à mulher que para pintar os corpos de banhistas...

O outro "grande" de quem Cartier-Bresson é próximo, que a revista *The Queen* tivera a boa ideia de lhe pedir para fotografar, é Alberto Giacometti, que ele considera um amigo e muito mais. Ele o conhecera no final dos anos 30. Desde então, sente uma admiração genuína por esse artista que coloca nas alturas por sua inteligência, lucidez, honestidade, exigência, vivacidade de espírito e simplicidade humana. Com ele, Cartier-Bresson pode falar de tudo, inclusive de fotografia, sem trivialidades, pois os lugares-comuns lhe são tão estranhos quanto a afetação. Não há nada de convencional em sua casa, em sua fala, em sua atitude ou em sua figura. Seu rosto parece ter saído de suas mãos. De tanto esmiuçá-lo, acaba achando giacomettianos os vincos de suas rugas,

como se fossem também obra sua. Cartier-Bresson encontra Giacometti para fotografá-lo com a mãe em sua cidade natal, Stampa, na Suíça, a um pulo da Itália. Ele já tirara fotos de seu ateliê parisiense em 1938, de sua mulher Annette e de Tériade em 1952. Em todas essas fotos, tiradas portanto ao longo de 25 anos, vemos uma expressão segura, cujos sulcos, vincos e rugosidades contam toda uma vida. Mas para além dessa máscara, iluminada por um olhar e aquecida por um sorriso, duas imagens ficam gravadas em nossa memória pelo instante de graça que o fotógrafo soube apreender. O primeiro durante os preparativos de uma exposição na galeria Maeght, enquanto o artista carrega uma de suas esculturas. O segundo na Rue d'Alésia, enquanto ele caminha com o casaco puxado sobre a cabeça para se proteger da chuva. Quer esteja entre duas obras ou duas árvores, Giacometti se confunde com elas por ser uma delas. No primeiro caso, o tremido de seu corpo em movimento é de uma poesia comovente, acentuada pela postura solene das criaturas de bronze que o cercam e que parecem seguir seus passos. No segundo, qual pobre diabo abrindo caminho por entre os vegetais lenhosos, seus semelhantes, ele caminha sobre os tachões da rua, mas por entre as gotas de chuva. Assim como Cartier-Bresson o fixou, Giacometti é o homem que anda.

Curiosamente, Cartier-Bresson nunca chegou a fotografar o maior dos grandes franceses do século. Não que não o tenha procurado, mas eles não se encontraram. Só nos resta imaginar como teria sido o retrato de Charles de Gaulle por Henri Cartier-Bresson. Se há um personagem dessa época que tem o "toque de grandeza" procurado pelos responsáveis da *The Queen*, é o general. Mas foi por pouco que eles não se encontraram. Em abril de 1958, um mês antes de sua volta ao governo devido aos "acontecimentos" na Algéria, o fotógrafo lhe escreve para solicitar um encontro privado, a que o interessado responde rapidamente:

> Sua carta cativou toda a minha atenção. Tomo nota do pedido nela exposto, cujo interesse não me escapa. No entanto, pelo menos no momento, creio dever me ater à regra que me imputei de não receber reportagens fotográficas.

Cartier-Bresson chegara em má hora, bem quando o general terminava sua travessia do deserto. Quem sabe outra hora. Em setembro de 1961, enquanto o presidente da República se prepara para iniciar sua 12ª viagem pelas províncias desde que está à frente do Estado, Cartier-Bresson solicita novamente o insigne privilégio de fotografá-lo. Ele recebe uma resposta digna de um oficial superior se dirigindo a um subalterno, cujo espírito, se não a letra, expressa seu consentimento em expor o personagem público, mas não o privado, pois ele não quer descumprir a regra que fixara para si mesmo. O homem da Magnum segue

o homem do 18 de Junho quando este vai distribuir apertos de mão em Aveyron, Lozère e Ardèche. Mas não é o suficiente, e ele não se dá por vencido. Durante o verão de 1963, Cartier-Bresson lhe envia um exemplar de um de seus álbuns, *Images à la sauvette*, para que ele se decidisse. Recebe, em troca, em 22 de agosto, uma carta manuscrita do General, que é tudo menos protocolar:

> Admirei sinceramente as fotos que são obras suas, entre as várias outras que também o são. Porto outro lado, li com grande interesse sua introdução, na qual o senhor se explica. O senhor conseguiu "ver" porque o senhor conseguiu "crer". O senhor é, portanto, um homem feliz tanto quanto um grande artista...

Contudo, ela não irá mais longe do que essa delicada alusão ao Evangelho segundo João. O encontro privado nunca acontecerá. Não haverá retrato. Uma lástima. Mas Cartier-Bresson não deixará de cobrir o funeral do General em 1969.

No dia em que solicitara um cargo de assistente a Jean Renoir, mostrara seu álbum de fotos. Mais de vinte anos depois, o mesmo álbum está impresso. Trata-se menos de seu universo majestoso do que de sua visão do mundo às escondidas. *Images à la sauvette* lhe abre muitas portas. Com De Gaulle, quase funcionou. Com outros, funciona. É o que acontece com Serguei Youtkevitch, cineasta conhecido durante o Festival de Cannes, que se apressa em partilhar seu entusiasmo com as autoridades de seu país assim que volta a Moscou...

No verão de 1954, Cartier-Bresson é assim o primeiro fotógrafo ocidental a conseguir um visto para entrar na União Soviética desde o início da Cortina de Ferro, quinze meses depois da morte de Stálin. Porém, sob uma condição: que ele revele seus negativos lá mesmo para que a censura possa vistoriá-los antes de sua volta a Paris. Cartier-Bresson viaja de trem com Ratna, passando pela Tchecoslováquia. Aviões viajam rápido demais para seu gosto, e ele quer tomar tempo. Uma vez chegado a seu destino, ele se dá conta do peso das condições impostas, pois está livre para fotografar tudo menos objetos militares, cruzamentos ferroviários, pontes, cidades em perspectiva panorâmica e alguns monumentos públicos. Não faz mal, as pessoas é que o interessam, o *Homo sovieticus* em todas as suas manifestações.

Ele aproveita alguns segundos de distração de seu intérprete, que não o larga por um segundo, quando este dá alguma explicação. Ele não deixa passar nada, de turistas no Kremlin, passantes na rua e multidões nas grandes lojas do GUM a operários trabalhando na fábrica de canhões Zis ou colcozes nos corredores do metrô; não deixa passar também as atmosferas, como as da casa de Tolstói, da Galeria Tretyakov e do Bolshoi. Ele tira cerca de dez mil fotos em dez semanas. Diferentes, muito diferentes das *Memórias da casa dos mortos*,

romance de Dostoiévski que sua memória sempre superpusera à palavra "Rússia". Quando muito, descobrimos por acaso Kruschev e seu governo aplaudindo da tribuna um desfile esportivo. A União Soviética é uma revelação para Cartier-Bresson, que, como todo europeu, não recebia informações confiáveis durante esses anos de Guerra Fria. Ao transmitir sua surpresa através de imagens que nada têm de clichês, ele a revela ao grande público ocidental: não, a Rússia dos sovietes não é o país do bolchevique-com-a-faca-nos-dentes... Essa reportagem exclusiva conquista quarenta mil dólares para a Magnum. A *Paris-Match* sozinha publica quarenta fotos.

Cartier-Bresson fará outras grandes viagens ao longo dos anos, apesar de ter o costume de dizer que, desde a sua volta do Oriente, só dava umas escapadas. Se assim for, ele domina como poucos a arte da fuga. Às vezes, tira o tempo de passar meses num único assunto, porque assim o sente; seu senso de duração se dilata. Às vezes, o tempo também se condensa: numa mesma semana ele assiste a um aniversário da Revolução Chinesa, a uma comemoração da Revolução Russa e à proclamação de um novo papa em Roma. O Velho Continente é seu quintal. Ele se sente em casa na Espanha, na Grécia, na Inglaterra, na Irlanda, na Itália, na Bélgica, na Suíça, em Portugal, na Holanda. Ele continua gostando pouco de viajar, no sentido tradicional do termo, mas nada lhe agrada mais do que passar algum tempo fora.

Por onde ele andou no quarto de século desse novo pós-guerra? Por toda parte. No Palácio de Chaillot em Paris, onde acompanha o Bal des Petits Lits Blancs[37] para a revista *Holiday*, e numa praça romana, onde durante uma semana ele mostra a vida através do pequeno teatro de seus habitantes. Em Vallauris com Picasso e com Miró em Barcelona. Na rota do vinho no Loire e na casa do Führer em Berchtesgaden. Com *ladies* e *gentlemen*, durante o intervalo da ópera *Ariadne à Naxos* sobre a grama de Glyndebourne, e nos bastidores do pequeno circo Fanni no subúrbio parisiense. Sob as abóbadas barrocas das igrejas vienenses, para a *Harper's Bazaar*, e com Mandiargues num poço em Veneza para selar sua reconciliação no local onde haviam se indisposto. Sobre o muro de Berlim e no funeral das vítimas do metrô de Charonne. Com Ratna em Saint-Dyé-sur-Loire, perto de Chambord, onde compram uma casa de campo para receber os amigos, e ao lado de seu pai, que morre durante o sono em decorrência de um enfisema. No Quebec, para o funeral de um independentista que se suicidara na prisão depois de acusado de terrorismo antiamericano, e em Paris para o enterro do militante esquerdista Pierre Overney, assassinado por um vigia noturno na frente da fábrica da Renault. No casamento da princesa Anne em Londres e numa manifestação contra o general Franco. Nas Regatas Olímpicas de Kiel e nas marchas parisienses em apoio ao dirigente chileno

Salvador Allende.

Por toda parte e o tempo inteiro. Para si mesmo ou para a agência.

Um ofício? Antes um estado de espírito, uma postura diante da vida, uma visão de mundo. Uma profissão de fé, portanto. Do quê? Do piscar de olhos.

Os Estados Unidos continuam sendo um de seus países preferidos. É difícil apreendê-lo, pois é irredutível a uma visão única e definitiva. Cada uma de suas temporadas lá o enriquece com novas contradições. Porém, apesar de sua mobilidade crônica, Cartier-Bresson curiosamente se esquiva de dois continentes: a América Latina (com a notável exceção do México) e a África (com a também notável exceção da Costa do Marfim). Não fossem suas duas paixões de juventude, ele teria passado toda a sua vida sem conhecê-los. Mas não faltam ocasiões para tanto. Ele volta ao México em 1963, enquanto peregrino comovido e nostálgico, e fotografa as rinhas de galos, a burguesia no *country club*, o pintor Nacho Aguirre, as festividades do aniversário da morte de Zapata e o antigo presidente Miguel Alemán Valdés, que o convidou oficialmente. Mas ele não cruza a fronteira. Da mesma forma, cerca de trinta anos depois de sua escapada a Tânger, ele volta por pouco tempo ao norte da África em 1967 para acompanhar as experiências do astrofísico Bernard Autier na base de Amaguir, no Saara algeriano, mas encerra ali seu périplo.

Assim é. Por outro lado, ele não se priva de grandes escapadas à Índia e à Turquia, ao Japão e ao Egito, ao Iraque e a Israel. Onde quer que esteja, ele nunca deixa de colocar o próprio olhar sobre o mundo tal como é; ao contrário de outros, ele não tenta adaptá-lo a algum caráter ou circunstância. Do funeral de Churchill, em janeiro de 1965, ele fixa antes de tudo o maravilhoso espetáculo de um adolescente armado com uma máquina fotográfica, saltitando nos degraus da catedral Saint-Paul antes da chegada dos restos mortais para conseguir um bom ângulo de visão. “Havia uma dança naquilo e, ao mesmo tempo, era uma luta contra o tempo”, dirá ele.

De qualquer forma, no enterro de *Sir* Winston, como na coroação do rei George VI, trinta anos antes no mesmo local, ele se concentra menos no evento oficial com todas as suas pompas do que em seu reflexo imediato nas ruas: uma mulher numa estação lendo um jornal com o retrato do velho leão na capa, um vendedor do *Times* no pregão, a tristeza das pessoas. O que o interessa, ainda e sempre, são as adjacências de que ninguém se lembra. Nada o alegra mais do que estar à margem da margem. Suas observações nunca se perdem, pois, apesar de não necessariamente aparecerem em suas fotos, suas legendas fatalmente as expressarão. Quantos outros fotógrafos apontaram que a primeira pessoa a penetrar, às onze horas, no Westminster Hall, onde repousava Churchill, é um vagabundo neozelandês que dormira a noite inteira diante da porta?

Cartier-Bresson tem bom olho. E sente um estranho prazer em exercer seu senso crítico sobre tudo o que não salta aos olhos, em focalizar no imprevisível e tirar algo inesperado de uma situação previsível. Ao cobrir a edição de 1966 das 24 Horas de Le Mans[38], encontramos poucos carros em suas imagens: mecânicos bebendo algo no intervalo, personalidades em coquetéis, espectadores estirados na grama, apaixonados acampando... Nas raras vezes em que vemos carros, eles estão abertos, rebentados, estragados. E parados. A grande ausência dessa reportagem? A velocidade...

Nove anos depois de abandoná-la, ele volta à China para estimar o caminho percorrido desde o início da Revolução. Durante quatro meses, sobretudo de trem, às vezes de barco, raramente de avião, ele percorre esse país-continente de Beijing à Manchúria, depois à grande barragem do Yangtze, à cidade natal de Mao, a Shanghai, e de novo a Beijing para assistir às cerimônias da festa nacional. Os novos chineses da nova China são diferentes? “Em poucas palavras, são velhos de centenas de séculos e jovens de alguns anos”, responde o normando Cartier-Bresson.

Do mesmo modo, ele se recusa a acusar o sistema; prefere considerar muito “relativa” sua concepção de liberdade. A de fotografia também, mas não é isso que mudará alguma coisa em sua maneira de levar as coisas. O fato é que na China, como na União Soviética, um intérprete lhe segue os passos desde a chegada. A diferença é que os chineses, não importa de que geração sejam, têm uma curiosidade impossível de reprimir, o que às vezes torna complicado fazer uma foto. E nada os incomoda mais do que serem pegos de surpresa. Mas a restrição de sua liberdade de ação nem sempre ocorre onde imaginaríamos, apesar de evidentemente não obter autorização para fotografar militares:

> No jogo de esconde-esconde, que é uma das regras da fotografia, perdemos quando, entre eles, temos o azar de parar por uma fração de segundo. É difícil pegá-los de improviso, principalmente por causa de um pequeno detalhe que eu rapidamente esquecera: ser branco. Tanto que um dia chamei meu guia, “Yu, venha ver!” e, com os demais chineses das redondezas, apontei para um soviético. Por uma vez não fui eu o centro das atenções e pude fotografar “livremente”.

Para quem sonha em fundir-se com a multidão e ser tão discreto quanto uma Leica, dessa vez, apenas por existir, ele já se destaca. Semelhante condição exige certo acomodamento. Sua excitação inquieta os chineses, quando não atrapalha. Ela raramente é compatível com a atmosfera dos lugares. Tanto que, em Wuhan, o delegado cultural, sempre tão atencioso, o faz entender que é inconveniente fotografar os passantes sem autorização...

Cartier-Bresson é iniciado no aprendizado da delicadeza chinesa, que não

pode ser reduzida aos princípios da civilidade oriental. Ele não é impedido de tirar certas fotos, é convidado com cortesia a tirar outras. Às vezes se vê obrigado a se afastar de sua vontade de tentar estabelecer um paralelo entre os vestígios do passado e os esboços do futuro. Por que se interessar pelo antigo quando o moderno é tão mais atraente? Cartier-Bresson, que não nasceu ontem, traduz à sua maneira os esforços de seus guias para convencê-lo disso sem forçá-lo: “Queriam ajudar meu realismo...”.

Sua técnica de tomar notas continua a mesma, seja qual for a natureza do acontecimento ou do tema. Num bloco de bolso com espiral, a lápis ou à caneta, em francês ou em inglês, ele registra suas impressões sem afetação. Seus erros de ortografia e de sintaxe revelam pressa. Nada o faz perder a mordacidade. Assim, em 1962, ao observar aposentados tomando sol em Blackpool (Lancashire), ele rabisca:

> A reserva dos ingleses dá a estes aqui, vindos das cidades industriais da região, uma aparência devastada por um trabalho ancestral. Ao partirem, fazem fila na estação como se fossem deportados; o último sinal de tensão desaparecerá quando, sentada em seu vagão, a mãe dirá: “Logo teremos uma *decent cup of tea*...”.

O humor tem seu valor, mesmo que exclusivamente para sua própria fruição, pois, em princípio, Cartier-Bresson é o único leitor de suas anotações. Ao assistir a um concurso de beleza feminina, ele registra a decepção *fairplay* de todas aquelas funcionárias e secretárias que voltam para seus lugares com seus números porque não são do gosto dos juízes. E ele escreve:

“Devo confessar que por uma vez não virei a câmera para o público. Sou francês, ora!”

Suas notas são tão pouco banais que constituem a fonte das legendas de suas fotos, quando não sua simples reprodução. O respeito absoluto a elas, ideia fixa compartilhada com o saudoso Capa, é total. Nem com o tempo sua intransigência arrefece. Ele não considera a legenda um falso título ou um subtítulo, mas sim um texto sobre a imagem. É por isso que ela precisa ser de próprio punho do fotógrafo. Além do sagrado carimbo nas costas de cada impressão com a fórmula já consagrada (“esta foto só pode ser reproduzida com a legenda que a acompanha ou com um texto estritamente no espírito dessa mesma legenda”), a Magnum anexa uma carta a seus clientes em seis países europeus quando o tema merece maiores esclarecimentos:

> O texto e as legendas do trabalho de Henri Cartier-Bresson sobre a China devem ser respeitados ao pé da letra. Gostaríamos de ter certeza de que apenas uma tradução exata das palavras seja publicada na revista. Nenhuma mudança nem no espírito nem no verdadeiro significado do texto

e das legendas será admitida...

Calejado pela experiência e por alguns desapontamentos, Cartier-Bresson sabe que nunca é demais ser prudente, mesmo passando por chato. Para depois não ser tarde demais. Ninguém lê erratas quando ocorre de serem publicadas. Às vezes, como no caso da China, da União Soviética e dos demais países sob alta vigilância, cujos vistos são concedidos a conta-gotas, essa mania é justificada pela vontade de respeitar acordos que só ele conhece. Mas às vezes talvez seja para evitar que suas fotos sejam utilizadas de maneira a ferir suas convicções mais profundas, sejam morais ou políticas.

Assim, em novembro de 1965, ele acompanha a vida política japonesa tal como expressa nas ruas, contra a Guerra do Vietnã, contra o governo Sato e contra a ratificação do tratado de paz com a Coreia do Sul. Ele assiste, portanto, a choques violentos entre manifestantes socialistas e comunistas, de um lado, e estudantes de extrema esquerda partidários de uma ação direta conhecidos pelo nome de Zengakuren. Não é preciso ser gênio para adivinhar que sua simpatia de libertário vai para esses jovens de capacete branco, bem treinados para os combates de rua. Com uma faixa no braço esquerdo, na qual seu amigo Yoshi Takata escreve “fotógrafo francês” em japonês, ele fotografa os embates e exige um absoluto respeito às relativas legendas. Depois, em *post-scriptum* à sua carta que acompanha o envio dos negativos à agência, ele enfatiza:

> É importante dizer que nem todo o Zengakuren é tão violento; apenas aqueles que têm energia demais para pôr para fora, como um vulcão em erupção – em termos distintos isso se diz “se descarregar”. É preciso dizer que nesse país tão conformista, tão respeitoso às autoridades, é preciso se colocar no lugar deles e não ficar em nossos lugares de bonachões acomodados, como bons burgueses prevenidos e satisfeitos.

Esse traço de sua personalidade, que pode parecer secundário, diz mais sobre suas escolhas do que qualquer outra coisa. Ele foi e continuará sendo um homem de esquerda. Sempre engajado, nunca militante, fiel às suas ideias de juventude e à sua consciência, ele reage instintivamente à injustiça. Impulsivo de corpo e alma, ele pensa depois.

No limite, não importa muito saber mais sobre os Zengakuren e a pertinência de suas ações, pois o que ficará dessa longa estada de Cartier-Bresson no Japão é uma imagem sem relação alguma com toda essa agitação. Trata-se de uma foto tirada durante o funeral de um ator kabuki: algumas pessoas em lágrimas, com a devida solenidade, demonstrando sua tristeza abertamente ou dissimulando-a com um lenço, de costas umas para as outras com um senso de ritmo e movimento que parece governado apenas pela faixa ao centro da foto onde está escrito “Funeral” em japonês. Não existe apologia mais

convincente do preto e branco do que esse milagre de emoção e composição. Quem diria que um único artista conseguiria conciliar a prosa e a poesia num plano fixo, convertê-lo num instante de eternidade. Longe, muito longe das vicissitudes da vida política japonesa...

Apesar de Cartier-Bresson não procurar cobrir os acontecimentos mais quentes do momento, às vezes cruza com eles em seu caminho, como durante a libertação da Europa e depois no Oriente. Ele trata os fatos à sua maneira, de viés. Admitido em países totalitários, ele se acomoda às suas restrições e as utiliza em seu proveito, pois, de qualquer forma, atinge seus objetivos, mesmo que alguns digam que qualquer testemunho da vida cotidiana em países comunistas, sobretudo se de qualidade e seguido de uma prestigiosa assinatura, participa de suas manobras de propaganda.

Cartier-Bresson não se preocupa com essas críticas. Ele avança, com as palavras de Kant em mente: faça o que deve, aconteça o que acontecer... Na maioria das vezes, ele avança só, armado apenas de sua honra e precedido por sua lenda. Ela abre portas, mas pode também criar situações embaraçosas. Assim justifica ele, por seu inconveniente renome, a ausência *da* questão mais sofrida da França e dos franceses desde a guerra civil de 1940-1945: a Algéria.

Cartier-Bresson desiste de ir sob a pressão amigável de Roger Thérond. “Não vá, você é conhecido demais, será apanhado pela polícia militar; eles ficarão de olho em você, que não terá liberdade de movimento”, previne o redator-chefe de *Paris-Match*.

No entanto, outros jornalistas, tão célebres quanto ele e claramente mais expostos pelo tom engajado de seus artigos, vão muitas vezes para Argel. Pouco importa, pois no final das contas ninguém é obrigado a cobrir um acontecimento. Cartier-Bresson não precisa justificar essa “lacuna”, principalmente porque nunca fora de ir atrás de guerras.

Mais preocupante é a lacuna da Magnum. A agência, que se pretende memória do mundo, curiosamente falha em sua missão no que toca à história da França contemporânea. A guerra da Algéria não consta de seus arquivos. Isso que, desde 1957, o jovem holandês Kryn Taconis cobrira o conflito ao lado dos combatentes da Frente de Libertação Nacional, conseguindo uma reportagem exclusiva que a agência se recusara a divulgar por medo de sofrer represálias governamentais. Três anos depois, Taconis deixa a agência. O episódio é pouco honroso. O respeito excessivo para com o poder é talvez uma das causas da atitude da Magnum nessa questão. Alguns dirão que a Organização Armada Secreta tenha ameaçado colocar uma bomba na agência. Mas isso acontecia com a maior parte dos jornais contrários aos extremistas da Algéria francesa, que no entanto não tinham seus arquivos constituídos por milhões de negativos e

impressões – o único capital dos fotógrafos. Outros dirão ainda que a Magnum tinha seu escritório no nº 125 do Faubourg Saint-Honoré, contíguo ao centro de interrogatório da polícia, onde a tortura era prática corrente... O certo é que o selvagem anticolonialista adormecido em Cartier-Bresson por muito tempo alimenta uma surda, discreta porém tenaz culpa, menos como fotógrafo do que como guia moral de uma mítica cooperativa de fotógrafos.

Passemos ao fato de que certos países comunistas o considerem, à primeira vista, desfavoravelmente. Um visto chega a ser recusado por confundirem-no com Raymond Cartier, o editorialista de *Paris-Match* cujo nome permanece ligado a uma fórmula que resumiria suas ideias ("O Corrèze antes do Zambeze!"[39]). Esse tipo de mal-entendido é logo solucionado. Em geral, quando Cartier-Bresson é recebido pelos dignitários de um regime, eles sabem perfeitamente com quem estão lidando. Nem sempre ele precisa se fazer preceder por um exemplar com dedicatória de *Images à la sauvette*.

Seu julgamento é temido: o poder das imagens vale o mesmo que o das palavras, quando não chega a ser superior. Indira Gandhi, por exemplo, tem perfeita consciência disso em 22 de abril de 1966, ao conversar por longo tempo com ele. Eles passam a manhã falando sobre a urgência do momento, assunto de sua reportagem: o abastecimento de comida na Índia. No Ocidente, se diz e se escreve todo o tipo de coisas sobre essa questão tão propensa a clichês. Ora, na conversa, a sra. Gandhi, primeira-ministra há três meses, preocupa-se com os sentimentos do fotógrafo. Ela teme que ele se tenha restringido à situação do Kerala, a província do sudoeste que, além de muito cristianizada, é socialmente mais avançada, mas também uma das regiões mais povoadas, o que causa um problema alimentar crônico. Logo depois que ele se despede, a sra. Gandhi lhe envia uma carta ao Hotel Naaz, pedindo que ele não faça uma generalização a partir de uma simples penúria de arroz bastante localizada. Ela chega a lhe sugerir os lugares onde ele poderia constatar a gravidade da situação, Orissa, Gujarat, Maharashtra, Mysore e inclusive Allahabad, sua cidade natal. No fim, acrescenta: "O senhor passaria uma péssima impressão ao exterior se dissesse que a Índia não passa por dificuldades alimentares".

Mensagem recebida e entendida. Ao voltar à França, o fotógrafo escreve um texto complementar a suas fotos, no qual coloca aspas na palavra "fome". Ele cita Indira Gandhi, menciona suas especificações, mas as atenua adotando as teses do agrônomo René Dumont sobre a necessidade de uma transformação nas próprias estruturas da agricultura indiana para resolver o problema na raiz.

Cartier-Bresson exerce agora tanta influência, bastante a contragosto, que suas reações são vigiadas. Quando, em 1963, o poeta Nicolás Guillén, que ele conhecera trinta anos antes nos cafés de Montparnasse, o convida para ir a Cuba,

ele imagina que não seja para conhecer suas praias. Quatro anos depois da queda do governo Fulgencio Batista, o país é alvo do bloqueio comercial imposto pelos americanos com o propósito de subjugar o governo revolucionário de Fidel Castro. O incontestável carisma deste, a ênfase colocada sobre a educação e a saúde, bem como a primazia da agricultura, especialmente da *zafra*, a colheita da cana-de-açúcar elevada a um patamar místico, não são suficientes para que sejam esquecidas uma ditadura de partido único, uma oposição silenciada e uma burocracia onipresente.

Como as relações diplomáticas entre Havana e Washington haviam sido cortadas, a *Life* não consegue autorização para um fotógrafo americano. Então entra em contato com Cartier-Bresson, que contata o amigo Nicolás Guillén, que se tornara *persona grata* dos assuntos culturais de seu país. O "poeta nacional" consegue para ele uma vaga no pitoresco Hotel Inglaterra, e não onde geralmente são alojadas as delegações estrangeiras.

A Cuba de Cartier-Bresson é, acima de tudo, a das pessoas da rua, da arquitetura cheia de imaginação, da paixão pela loteria, da prostituição sempre muito presente apesar de menos ostensiva do que no regime anterior, dos fuzis exibidos displicentemente a tiracolo por milicianos, dos técnicos soviéticos explicando o funcionamento de um trator, dos operários enrolando charutos como ninguém mais no mundo... Como seria de esperar, sua Cuba é também aquela dos homens que exercem um intenso magnetismo sobre os cubanos. Primeiro Castro, o Fidel, "cabeça de minotauro e convicção de messias", em quem ele logo percebe um temperamento de mártir. Depois Guevara, o Che, oficialmente seu Ministro da Indústria, mas na verdade bem mais do que isso, em quem Cartier-Bresson vê um autêntico revolucionário, um sedutor em pessoa, um pragmático que não se assusta ante o uso da violência.

Ao lado de seu amigo René Burri, Cartier-Bresson esquadrinha as plantações cubanas em busca desse homem. Acaba por encontrá-lo no Hotel Riviera, onde tira várias fotos de Che no momento em que este pronuncia um discurso depois de entregar diplomas a trabalhadores exemplares. Atrás do púlpito, ele parece tão protegido quanto um funcionário atrás de sua bancada. Atrás dele, painéis e faixas revolucionárias atraem o olhar. Ele ganharia em mistério se não estivesse tão sorridente. Está à vontade demais para fascinar. A foto é boa, porém nada mais. Na mesma hora, sob as mesmas condições, René Burri também fotografa o Che, não para a *Life*, mas para a revista *Look*, e não com uma 50 mm, mas com uma teleobjetiva... Ele tira outras fotos ao longo de uma entrevista exclusiva concedida por Che em seu gabinete a um jornalista. Guevara está afundado em sua poltrona, acende seu charuto, oferece fogo. Em duas horas, o fotógrafo tira oito filmes de fotos sem que o retratado jamais se

preocupe com ele.

O Che de Burri é superior ao de Cartier-Bresson por seu magnetismo, mas nenhum dos dois se aproxima da mítica foto de Che tirada por Alberto Korda. Provavelmente porque Cartier-Bresson não cruzou com o olhar de Che quando assombrado pela tragédia, ao mesmo tempo solene e glacial. Uma demonstração da pertinência de suas observações sobre o estado de graça fotográfico.

A osmose é tamanha entre a agência e seus pais fundadores, que aos olhos de todos a Magnum é Cartier-Bresson, assim como Cartier-Bresson é a Magnum. Não há como ser de outra forma, vinte anos depois da inauguração da agência e depois de ela sobreviver a crises e passar por algumas turbulências. É, no entanto, exatamente nesse momento que ele escolhe se afastar. Em 1966, Cartier-Bresson anuncia que deixará a Magnum, deixando-lhe a gestão de seus direitos e de seus arquivos. Eles continuariam ligados como que por um cordão umbilical. É uma decisão que reflete suas contradições. Não se trata de um acesso de raiva, mas do fruto de uma lenta decantação.

Se a Magnum é uma família, a vida em família nem sempre é uma maravilha. Cartier-Bresson é sua alma, mas não seu chefe. Ele não foi feito para mandar, e não tem nem gosto nem tempo para isso. Sua sombra tutelar continua cobrindo essa casa que, aos olhos dos outros, é mais sua do que de George Rodger, outro remanescente da equipe original. Num memorando de duas páginas, datado de 26 de maio de 1961, escrito pelo fotógrafo Elliott Erwitt, com um tom irônico sob o título de “Por que estamos na Magnum?”, enviado a todos os colaboradores da agência e pregado em quase todas as salas, podia-se ler:

> Será porque é cômodo e porque todos ficaremos ricos? Será porque queremos que nossos nomes constem ao lado do de HCB? Será por hobby? Será por hábito? Será por simples preguiça? Será pelo valor de nosso nome como simples moeda de troca? Será pela glória de nossa imagem? Será porque podemos vencer mais como grupo do que como indivíduos na selva da fotografia? Será porque nossa paixão pelo futuro da fotografia é desinteressado? Será o golpe dos “historiadores de nosso tempo”?...

E assim por diante. A ladainha se encerra com uma nota apontando as profundas divergências que corroem periodicamente os fundamentos da agência, sua fraqueza estrutural e sua resistência à evolução das mentalidades. Contudo, fora Edward Steichen, a quem são atribuídas algumas palavras tiradas de uma carta, Cartier-Bresson é o único fotógrafo citado. É verdade que Erwitt nunca escondera que uma foto de seu famoso predecessor fora a revelação que comprometera sua vida. Mesmo assim. Sob o humor de sua fala transparece uma inquietude, a qual traduz um visível mal-estar, comum a muitos colaboradores.

Um mês depois da divulgação dessa nota, uma segunda, que circula pelo

escritório norte-americano da agência, propõe uma continuação da excelência em fotojornalismo, estendendo-a ao campo da "*public drama television*". Paralelamente, cada vez mais se trata de usar a qualidade da Magnum para tirar proveito daqueles que têm recursos para bancar suas ambições, daqueles que a partir de agora podem financiá-las no lugar das tradicionais revistas – a publicidade e a indústria. Alguns veem nisso uma mudança arriscada, quando não um deslize perigoso. As discussões são ásperas. As palavras trocadas não são apenas palavrões, são epítetos muito mais injuriosos, que falam em trabalho sujo, mercenarismo, até mesmo em prostituição. O desvio comercial, que pode levar a Magnum a perder sua essência, é geralmente atribuído pelo escritório de Paris ao de Nova York.

Em 1962, Cartier-Bresson escreverá o próprio memorando, no qual coloca o fruto de suas meditações. Carregadas de sabedoria, elas convidam a uma volta às origens, na contramão de um presente cada vez mais marcado pelo *marketing*. Em outras palavras, apesar de não ignorar as exigências da gestão, ele exorta os demais fotógrafos a fazerem de tudo para nunca se tornarem escravos do mercado. Afinal de contas, a Magnum não fora criada para recusar encomendas, mas para controlá-las. Ele fala também de um assunto com tendência a ficar cada vez mais abandonado ao longo das conversações: a reportagem fotográfica...

Mas nada fica resolvido. Ao menor sinal de crise, as diferenças reaparecem. O próprio Cartier-Bresson não parece tão decidido quanto parece, pois logo publicará *L'Homme et la Machine* [O homem e a máquina], coletânea de cerca de cem fotos de várias partes do mundo, não datadas, tiradas no centro espacial da Flórida, no Eton College, num café parisiense, na fábrica da Rolls-Royce, numa refinaria de açúcar em Cuba e numa indústria têxtil na China. Apesar de legendadas com aforismos de McLuhan e de São Tomás de Aquino, e precedidas de um prefácio de Étiemble, a obra não deixa de ser fruto de uma encomenda da IBM World Trade Corporation...

De qualquer forma, seria impensável que, numa sociedade às vésperas de importantes transformações, uma empresa tão atípica como a Magnum não participasse do processo de mudança. É nesse contexto cronologicamente agitado que Cartier-Bresson decide afastar-se, apesar de continuar próximo. Uma carta datada de 4 de julho de 1966, combinando humor, zombaria e acidez bem à sua maneira, faz uma descrição de motivos e mágoas:

> Queridos colegas,
>
> Estando há vários anos em profundo desacordo com o rumo que a Magnum vem tomando, e como um de seus fundadores remanescentes, pedi que vocês me atribuíssem o grau de *contributor*, esperando, ao tomar certa distância, criar um choque purificador na organização. Vocês me

responderam para esperar meus sessenta anos para me tornar *contributor* – mas não sei se chegarei a essa idade, nem o que vocês entendem por sessenta anos.

Entrementes, constatei que vai aumentando a distância entre o espírito da Magnum que criamos e a atual para certa parcela de meus associados. Respeito profundamente os motivos pessoais e as contingências que os motivam, mas não desejo que nosso passado sirva para cobrir um espírito fotográfico que não aquele que presidiu as grandes atividades da Magnum.

Sinto-me, portanto, na obrigação de pedir a vocês a criação de dois grupos, que colocariam fim à atual ambiguidade e à situação pouco saudável em que nos encontramos todos: um pequeno grupo artesanal dedicado, dentro do espírito original, à fotografia viva, à reportagem editorial e industrial, bem como à fotorrecordação; e uma organização dedicada à fotografia preparada, mais inventiva, grandiosa e de peso – o nome Magnum devendo ficar reservado ao primeiro grupo, e um nome como “Mignum” ou “Mignon” (ver Paris I e Parly II), para o outro, com laços de amizade ligando as duas filiais.

Isso nos permitiria respeitar uns aos outros, com a cooptação dos fotógrafos, e chego a entrever aqueles que, na minha opinião, poderiam – se assim o desejassem – pertencer a um e a outro numa proporção a ser definida posteriormente. Nossos advogados e serviços administrativos e contábeis assegurarão que o pequeno grupo não seja devorado pelo grande – ou vice-versa.

No caso de esse sistema – que em minha opinião preservaria o espírito dos fundadores e de certo número de fotógrafos – não puder ser aceito, me encontrarei na desagradável obrigação de pura e simplesmente me retirar, imediata e delicadamente, com minhas maiores saudações, felicitações e condolências.

Seu,

HENRI CARTIER-BRESSON

P.S.: Gostaria de enfatizar toda a minha admiração pela dedicação do pessoal de nossos escritórios e pela abnegação dos fotógrafos presidentes, vice-presidentes etc., presentes e passados. P.P.S.: Algumas pessoas, aliás, tomaram a liberdade – sem más intenções, tenho certeza – de destacar a palavra “photos” em nossa razão social “Magnum Photos”. Esse lapso me pareceu bastante significativo. No entanto, apesar de fotógrafo, estou disposto, a título civil, a falar um pouco sobre fotografia e demais assuntos “culturais”. Dito isso, vou ver o que está acontecendo na rua...

É o que ele faz, pois é o que nunca deixou de fazer – sair para ver o mundo.

O espectador engajado talvez esteja farto da era do fotojornalismo, mas não da paisagem ou do retrato. Para as paisagens, nunca há urgência, elas existem para sempre. Podem ser deixadas tranquilamente a Edward Weston ou Paul Strand, é quase certo que voltaremos a vê-las. Como o homem não dispõe da eternidade, ele só pode passar. O que ele tem de efêmero na essência impõe-se como uma prioridade absoluta.

Cartier-Bresson não está cansado da fotografia, ainda não. Mas os contornos de sua desafeição começam a se esboçar. Imperceptivelmente, ele começa a se afastar daquilo que fez sua fama no momento em que o império da televisão ameaça; é também a época em que a grande imprensa ilustrada compreende que sua idade de ouro passou e em que o desenvolvimento dos materiais fotográficos e laboratoriais dá a qualquer pessoa pretensões de fotógrafo.

Na revista *L'Express*, a jornalista Danièle Heymann o retrata como um homem de sessenta anos desiludido e desencantado, infeliz como uma pessoa que acredita não precisarem mais dela. Como uma pessoa que não acredita mais na fotografia no momento em que todo mundo começa a acreditar nela, um cético convencido de que viagens demais acabaram com a viagem e de que, ao invadir os jornais, a cor faz a realidade mentir. Outro jornalista, David L. Shirey, da *Newsweek*, que se encontra com Cartier-Bresson no início do verão, o descreve preocupado com a ideia de que um fotógrafo possa ficar isolado das realidades da vida, cada vez mais obcecado com o anonimato. O descreve também como alguém que só aceita conceder uma entrevista televisiva se puder ficar de costas para a câmera. Shirey fala de um homem separado da mulher, que raramente responde o telefone e que passa seu tempo livre pintando. Sob suas palavras, o retrato do solitário transforma-se em retrato do abandonado.

Nas entrelinhas desses dois artigos se insinua o espectro da depressão. Cartier-Bresson está muito abalado por seu divórcio de Ratna, oficializado em 1967. Apesar dos trinta anos de vida compartilhada, o amor ainda existia; porém, segundo ele, o instinto dominador de sua mulher criava uma tensão constante, tão grande, que há alguns anos ele precisara se decidir pela separação.

Segundo o próprio Cartier-Bresson, ele nunca fez análise. Mas nesse momento delicado de sua vida, em que sua mente está anuviada e seu humor irregular, ele é tranquilizado pelo amigo Masud Khan, grande psicanalista britânico de origem paquistanesa que conhecera durante uma reportagem sobre sua esposa, a bailarina Svetlana Beriosova. Mais cativante e provocador do que de costume, este lhe dissera simplesmente:

–Talvez você esteja louco, mas não doente!

Em 1967, Henri Cartier-Bresson galga mais um degrau em sua ascensão à

consagração. Pela segunda vez, o Louvre recebe duas centenas de fotos suas, algumas em ampliações num formato que chega a quase dois metros. Apesar de a seleção ser fruto de uma mistura de vestígios da retrospectiva anterior e de imagens mais recentes, um autorretrato mais nítido transparece nessa escolha. O de um homem que parece ter atingido uma espécie de plenitude divergente, se não uma forma de sabedoria inquieta. Um homem tranquilo de olhar intranquilo, retratista compulsivo cada vez mais atraído por aquilo que o indivíduo esconde de solidão, delicado em sua ironia sobre o mundo sem nunca desviar para a anedota ou o pitoresco.

Àqueles que ainda duvidam, aos defensores do Verbo em detrimento da Imagem e demais remanescentes de um embate ultrapassado, essa exposição é a prova de que a fotorreportagem, ou o fotojornalismo, é uma arte em si mesma. Ela acontece às vésperas de grandes transformações de toda ordem nas mentalidades e na sequência da publicação de uma pesquisa sintomática sobre os usos sociais da fotografia, intitulada *Un art moyen*, encomendada pela Kodak-Pathé ao sociólogo Pierre Bourdieu. Esse livro é dedicado a Raymond Aron, mas uma das personalidades mais citadas não é outra que Henri Cartier-Bresson.

No ano seguinte, ele se entrega a um novo projeto de envergadura, que talvez seja a consequência da glória no Louvre: a França em todas as suas manifestações. Apenas a França, mas toda a França. A ideia é de Albert Blanchard, o diretor literário de *Sélection du Reader's Digest*. Cartier-Bresson lhe parece o homem indicado para as fotos. E o texto? A ave rara para escrevê-lo acaba aparecendo sozinha, por talento e por osmose. Cartier-Bresson, que de tempos em tempos colabora com a *Vogue*, de Edmonde Charles-Roux, seguidamente a encontra no *L'Œnothèque*, um restaurante da Rue de Lille onde ela almoça uma vez por semana com Aragon, sua mulher Elsa Triolet e o escritor e crítico François Nourissier, que é muito ligado ao casal. De tanto se encontrarem, estava escrito que Cartier-Bresson e o autor de *Une histoire française*, romance ganhador do Grande Prêmio da Academia Francesa, acabariam formando uma equipe para um projeto tão eminentemente francês.

No início, eles não trabalham cada um por si, mas realmente juntos. É Nourissier inclusive quem chega ao título *Vive la France* durante uma conversa animada; ele também sugere a passagem por alguns locais bastante conhecidos da sociologia mundana, como o Jockey Club e o baile da Politécnica no Opéra. Depois cada um vai para um lado, trabalhar por sua conta. O fotógrafo tem consigo o plano do texto do escritor, e o escritor algumas de suas fotos. Mas seus olhares não deixam de ser independentes. Eles não ilustram um ao outro porque se pretendem um o contraponto do outro. E não existe hiato, porque estão de acordo sobre o essencial: para contemplar um país, nada como uma visão irônica

de suas tradições.

Cartier-Bresson percorre a sua França entre abril de 1968 e dezembro de 1969, sem se proibir pulos ao exterior. O que ele capta? Locais, pessoas, atmosferas, mas também olhares, emoções e sorrisos, que se entrelaçam numa espécie de inventário etnológico de um Prévert paisagista. É a França do Citroën DS e do Crédito Agrícola, do Café de la Gare e do Monoprix que vemos nas fotos da montanha Sainte-Victoire em Aix, do café Les Deux Magots em Saint-Germain-des-Près, da praça maior de Mende em dia de feira, de uma reunião de alunos da HEC em Jouy-en-Josas, do adro da catedral de Bourges, de um novo bairro em Grenoble, de uma esquina em Uzès, da Fête de l'Humanité, das vindimas de Beaujolais, da campanha para a eleição presidencial, do Salão da Aeronáutica em Bourget, do aniversário do desembarque em Sainte-Mère-Église, de um engarrafamento parisiense, da Brasserie Lipp, da catedral de Chartres, de um jogo de rúgbi no estádio de Toulouse, de proprietários de cavalos na corrida do Prix de l'Arc-de-Triomphe, do bicentenário do nascimento de Napoleão em Ajaccio, dos treinos da Matra em Montlhéry, do desfile de 14 de Julho, de uma sede do Club Méditerranée na Córsega, da Praça do Relógio durante o Festival de Avignon, da usina da Alsthom em Belfort, e dos "acontecimentos"...

Mais uma vez se falará em sua famosa sorte, mas não importa. O fato é que Cartier-Bresson se debruça sobre a França no instante decisivo, quer dizer, no momento preciso em que ela decidira se distrair: às vésperas de Maio de 68.

Já no início de março, ele tem a ocasião de manifestar seu engajamento assinando a petição em apoio a Henri Langlois depois que a decisão do Ministro da Cultura André Malraux o destituíra. É certo que sua solidariedade não se explica apenas pelo fato de o diretor da Cinemateca ter salvado *Passeio ao campo* durante a Ocupação. Cartier-Bresson naturalmente se sente, desde o início, "do mesmo lado". Contudo, apesar de estar no centro da grande reviravolta vivida dia a dia por milhões de franceses e inúmeros fotógrafos, ele não se deixa arrastar pelos acontecimentos. Sua simpatia pela revolta estudantil é evidente, mas não transparece necessariamente em suas fotos. Seu lado libertário fica satisfeito com a irreverência, a ironia e a imaginação dos *slogans*. Ele se demora numa faixa confeccionada pelos alunos de Belas-Artes que proclama: "Nos cartazes, a sinceridade é preferível à técnica".

Ele se desloca por uma Paris em ebulição, pelas barricadas do Boulevard Saint-Michel com seus atiradores de pedras e pelos Champs-Élysées com seus apoiadores do general De Gaulle, pelo Trocadéro durante as manifestações burguesa e na Sorbonne ocupada, pela Rue de Lyon cujas árvores são retiradas depois do enfrentamento e pela Universidade de Paris-Nanterre onde os

estudantes são exortados a tornar seus desejos realidades, por um protesto pacífico na estação de Austerlitz e pelo estádio Charléty ao lado de Pierre Mendès France...

Só no início ele se deixa levar pelo clima do momento. É difícil resistir a essa atmosfera enlouquecida e não cobrir as manifestações pelo que representam. Depois o natural volta a predominar. O repórter se faz arqueiro, e o marginal nato volta a se manifestar, procurando sobretudo captar a emoção no viés dos acontecimentos. Cartier-Bresson é mais do que nunca um fotógrafo de atitudes. Se uma única foto sua devesse resumir o espírito dessa mudança brusca de mentalidade, certamente seria a do velho burguês com cara de desagrado ao ler o *slogan* "Usufrua sem entraves" pintado numa paliçada. Ao descobrir essa pichação, o fotógrafo se posicionara e aguardara o "bom" personagem, o mais significativo, o mais sugestivo. Depois de cinco ou seis passantes, ele fixava o ícone do mês de maio. O antigo e o novo mundo se defrontam, nessa foto, com provocação e desconfiança, mas sem verdadeiro choque. Tudo nela fala do contraste de gerações com uma economia de meios que dispensa comentários.

A efervescência dessa primavera de 68 é apenas uma pequena parte do álbum. O libertário Cartier-Bresson e o gaullista-pompidouista Nourissier também fazem uma ideia da França, que não necessariamente coincide entre si e que ultrapassa esse acidente de percurso. Porém, enquanto o escritor pode trabalhar em formidável isolamento, o fotógrafo precisa percorrer as calçadas. A França das ruas é seu local de trabalho. Ele quer ver os franceses viverem em todas as condições possíveis. Ele teria gostado de percorrer o país de moto. No fim, além do andar a pé que esse caminhante experiente pratica assídua e naturalmente desde sempre, ele usa um carro para atravessar seu objeto de estudo. Dominique Paul-Boncour, assistente de redação da *Sélection du Reader's Digest*, é sua motorista e, portanto, sua vítima. Mas os meios técnicos não são a principal dificuldade do projeto. É preciso conseguir purificar a mente e descerrar o olhar antes de iniciá-lo. O mais delicado, quando se vai ao encontro do próprio país, aquele em que se nasceu e onde já se viveu um bom meio século, é conservar um frescor de alma e uma capacidade de se deixar surpreender a todo instante por aquilo que pensamos conhecer.

As fotos de Cartier-Bresson são fascinantes, o texto de Nourissier é maravilhoso, o encontro dos dois deveria ser brilhante. O resultado é, no entanto, de incrível platitude. A obra conjunta parece um equívoco. O álbum resulta o contrário de um livro de artista. O projeto gráfico, a paginação, as reproduções, a impressão e a qualidade do papel não chegam à altura do projeto. Longe da ambição original, eles conseguem tornar convencional o clássico. As mesmas fotos, apresentadas numa exposição itinerante por Robert Delpire, ficam

deslumbrantes. Podemos tentar imaginar o que seria o livro se ele o tivesse realizado.

Ao virarmos as páginas, percebemos o fotógrafo oprimido pela encomenda. Frases de escritores utilizadas como legenda sobrecarregam a apresentação das imagens. Algumas são reenquadradas, procedimento que Cartier-Bresson condena. Das 250 fotos publicadas, quinze são coloridas, coisa que ele detesta; estas logo ficarão datadas.

Vive la France é publicado em 1970, ano da retrospectiva *En France* organizada no Grand Palais em Paris. Ele agora é legitimado como referência nacional. Enquanto a carreira de outros fotógrafos chamados "humanistas" com ou sem razão, observadores de sua geração como Robert Doisneau, Willy Ronis e Édouard Boubat, passa por um eclipse, se não por uma travessia do deserto, sua estrela não para de subir. Nada interrompe sua ascensão. Quer seja ele seu artífice meticuloso, quer assista a ela enquanto espectador satisfeito, quer a tolere passivamente e a contragosto, quer a trate com indiferença, ela é irrefutável.

A América, a quem ele deve tanto, lhe permite satisfazer sua paixão pelo documentário. O canal CBS lhe encomenda dois, cada um com duração de 25 minutos. São 10 dias de filmagem com uma equipe reduzida e uma assistente de produção que é quase tragada por uma onda, Christine Ockrent... O primeiro, *Impressions de Californie*, não é seu preferido, porque ele não sente empatia pelo assunto, um universo superficial e artificial demais para o seu gosto. "Se houvesse um terremoto, a Califórnia se desprenderia e ficaria à deriva, e daí?", ele pergunta.

Ele claramente prefere o segundo documentário, *Southern Exposures*, e sempre o revê com emoção. Esse mundo, sim, lhe diz algo e o toca. É o mundo do racismo e da segregação visto em Fayette, Mississipi, que aparece menos nas palavras e nos discursos do que nos rostos das pessoas, em suas mãos, seus olhos, suas angústias. Documentarista, Cartier-Bresson continua a observar o mundo como fotógrafo. No espírito e na letra. Ele filma com sua velha Bell & Howell planos sem som ao lado do *cameraman* Walter Dombrow. Não é ele quem faz os enquadramentos, mas seu operador Jean Boffety, que filma sob sua direção. No entanto, esses documentários de um fotógrafo não são superposições de fotos. Com o fim da filmagem, os produtores acreditam que, se isolarem as imagens do filme para fazer provas fotográficas positivas, terão algumas obras inéditas de Cartier-Bresson. Na primeira tentativa constatam sua ingenuidade. A imagem não se sustenta.

Suas publicações, seus livros e suas exposições são prova cabal de uma coisa: se para a França ele é o fotógrafo mundial, para o mundo ele é o fotógrafo

francês por excelência. Tanto num caso como no outro, ele é único. É nesse momento que ele escolhe desaparecer como fotógrafo. À idade oficial do grande afastamento, no auge de sua carreira numa profissão que não conhece aposentadoria, Cartier-Bresson decide submeter-se a novo exame. Ele abandona oficialmente a fotografia para reatar com sua primeira paixão: o desenho.

Não se trata de uma evolução ou de uma metamorfose, mas de uma volta às origens, anunciadora de uma segunda vida. Perdão, de uma outra vida, pois é melhor não afirmar nada.

---

[35]. *O lótus azul – as aventuras do repórter Tintim no extremo oriente* é o nome de um dos álbuns de história em quadrinhos do belga Hergé da série As Aventuras de Tintim, lançado em 1936, que se passa na China sob ocupação japonesa. Pierre Assouline publicou uma biografia de Hergé em 1996. (N.T.)

[36]. Pierre Loti (1850-1923) e Henri Michaux (1899-1984) são escritores franceses que escreveram relatos de viagens ao Extremo Oriente e à Ásia. (N.T.)

[37]. Bal des Petits Lits Blancs [Baile dos Pequenos Leitos Brancos]: baile beneficente anual, de gala, para o benefício de crianças hospitalizadas. (N.T.)

[38]. Tradicional corrida automobilística com duração de 24 horas, disputada desde 1923 perto da cidade de Le Mans, no oeste da França. (N.T.)

[39]. O Corrèze é um rio da França localizado no departamento de mesmo nome, na região do Limousin. O Zambeze é um rio da África que nasce na Zâmbia, atravessa Moçambique de oeste a leste e deságua no Oceano Índico. (N.T.)

8

Rumo a outra vida

1970...

Do início ao fim de sua aventura, Cartier-Bresson é sempre o mesmo. Ele muito cedo formulou sua própria visão de mundo e se ateve a ela, íntimo segredo da obra perfeita. Ter uma ideia na vida, uma única, e não sair dela, não por estreiteza mental, mas porque precisamos cavar sempre no mesmo lugar se quisermos chegar até o fundo. Por quê? Porque aquilo que encontramos nos revela aquilo que buscávamos.

Aos sessenta anos completos, Henri Cartier-Bresson ainda não atingiu a paz interior, improvável mescla de sabedoria, harmonia e equilíbrio que poderia ser seu número de ouro pessoal. Mas, ao voltar ao desenho, ele sobe mais um degrau de sua longa caminhada rumo a esse ideal inacessível. Mais do que nunca, ele pode tomar o tempo de perdê-lo, e não mais perder sua vida tentando ganhá-la.

Ao anunciar que para de fotografar, ele fecha um parêntese, como se tivesse se deixado distrair por um tempo e se afastado de sua maneira preferida de realização pessoal. Afinal, a fotografia não é a vida, mas uma metáfora da vida. Prova disso é o fato de ele já ter renunciado a ela diversas vezes, na Costa do Marfim em 1932, em Nova York em 1935, no Stalag dos anos 40. Pintura ou desenho, tanto faz. A arte é seu universo, do qual nunca saiu. É o que o faz avançar desde sempre, seu motor e sua paixão. Ele é um homem absolutamente visual; do visual ele vive e se alimenta. Não se trata mais de um trabalho, mas de uma ocupação permanente. Ele é um artista na medida em que a arte é o caminho mais curto de um homem a outro, como diz seu amigo Claude Roy. E azar se à noção de artista que se faz de importante, ligada demais ao espírito burguês do século XIX, ele prefira a de artesão.

Agora, fechando um círculo completo, Henri volta para casa.

Ao renunciar à fotografia, ele se muda, se afasta da Magnum, se divorcia de Ratna, de quem se separara há anos, volta a casar... A vidente da juventude, da qual todas as predições se revelaram exatas, lhe dissera que, na última parte de sua longa existência, ele abandonaria sua mulher para reconstruir sua vida com outra bem mais jovem do que ele e que eles seriam muito felizes juntos. Em 1970, ao casar com uma fotógrafa trinta anos mais jovem, ele dá a impressão de segui-la à risca.

Saída de uma família da burguesia de Anvers, Martine Franck é filha de Louis Franck, que além de banqueiro e colecionador foi também um grande amante da arte, como o próprio pai, amigo do pintor James Ensor. A família Franck descende dos irmãos Francken, alunos de Rubens. Martine Franck, que

foi criada nessa tradição pictórica, naturalmente faz estudos de história da arte, dedicando sua tese à influência do cubismo na escultura. Em seu início na fotografia, ela faz reportagens na Índia, na China e no Japão em companhia de Ariane Mnouchkine. Depois assiste fotógrafos do escritório parisiense da *Life* antes de se lançar por conta própria. Ao começar a partilhar a vida de Cartier-Bresson, ela quase renuncia à fotografia, por esta lhe parecer inconciliável com sua nova condição, porque "difícil" demais de assumir. Num primeiro momento, ela se volta para o documentário e o vídeo, mas depois volta à fotografia na agência Viva, depois na Magnum, a partir de 1980.

Apesar de finalmente mais tranquilo devido à presença de Martine e da filha Mélanie a seu lado, Cartier-Bresson não perde a sinceridade ao falar. Nas conversas entre amigos e na intimidade, quanto mais exalta o desenho, mas rechaça a fotografia, o que causa certa confusão. Para os espíritos mais cartesianos, que gostam de classificar e rotular, sua posição é desconcertante. Eles, que estavam prontos para a sagração final de Cartier-Bresson, não sabem mais se têm diante de si o maior artista da Leica ou um fotógrafo do *Quattrocento*. Preocupado em escapar da tirania da notoriedade, na qual vê a forma mais odiosa de poder, ele quer atacar o problema de frente. Ele quer correr riscos questionando a si mesmo. Porém, nessa opção deliberada, será mais arriscado continuar a fotografar ou recomeçar a desenhar?

Cartier-Bresson sabe que, até o fim, carregará sua Leica no bolso do casaco. Que certamente continuará tirando fotos na casa das pessoas. E que abandonar a rua não significa repudiar a paisagem e a voluptuosidade que nela encontra quando revela um jogo de formas, certa qualidade da luz, um ritmo interno. Suas fotos mais perfeitas assim o são porque nelas colocou bem mais do que acreditou colocar. O que o faz continuar? A perspectiva de acertar mais uma.

Vários de seus colegas ficam irritados. Um profundo mal-entendido se instala entre eles. Seu gosto pela provocação e por frases cortantes, quando não insultantes, conjugado a um caráter impulsivo e às vezes disparatado, não ajuda a resolver as coisas. Alguns, que dizem conhecê-lo, se dizem desorientados pelo que acreditam ser uma renegação. Nas conversas entre fotógrafos, o nome de Cartier-Bresson, antes evocado com a admiração devida a um mito vivo, agora é associado à traição. Ele é acusado de cuspir no prato que comeu. De desvalorizar a foto ao citar sistematicamente nomes de pintores quando lhe perguntam quais foram os seus mestres em fotografia. Cartier-Bresson, que sempre rendeu homenagem a André Kertész e Walker Evans, responde a isso com um levantar de ombros. Até o final de seus dias, ele continuará tendo uma alma de caçador, mas de caçador vegetariano que não consome fotos. Em sua casa, nas paredes, há desenhos, gravuras e quadros, mas nem uma única fotografia.

Segundo sua lógica, ele está sendo claro e direto. Mas quantas pessoas têm acesso a ela? Não que ela seja superior, mas é tão diferente dos critérios dos demais que parece altiva. Em sua mente, no entanto, é tudo muito simples.

No princípio, era o olhar. Não importa o meio técnico com o qual o homem transcreve suas emoções visuais, somente a qualidade do olhar colocado sobre os seres e as coisas é que conta. Cartier-Bresson começou pelo desenho, continuou na pintura, na fotografia e no filme documentário, depois voltou ao desenho. Não houve ruptura, mas continuidade. Não se trata de uma série de comprometimentos sucessivos, mas da expressão de uma única e mesma atitude em relação ao mundo. Lápis, pincéis e máquinas não passam de ferramentas. São as diferentes fibras de um mesmo arco. A alma que governa esse olhar permanece intacta.

Porém, como é preciso explicar, ele explica. Ou melhor, se justifica. Como não se tornou um eremita, ele continua vivendo em seu século; e em toda parte ele é cada vez mais precedido por sua lenda.

Ao ouvi-lo, ficamos com a impressão de que ele não poderia ir mais longe. Que esperava o dia em que não tivesse mais forças suficientes para continuar sendo um homem de ação. Que acreditava já ter andando bastante pelo mundo. Que essa mudança de direção era inevitável porque correspondia à verdade de seu mundo interior. Que se encontrava num beco sem saída. Que não queria se deixar afundar. Que precisava mudar de instrumento se quisesse tocar sua música num momento em que o mundo mudava. Que havia esgotado sua arte ao levá-la ao paroxismo, tanto quanto esta o havia esgotado. Que havia exaurido os mistérios da fotografia. Sob circunstâncias semelhantes, pintores como Staël e Rothko haviam dado o grande salto para o desconhecido. Cartier-Bresson prefere voltar à sua primeira paixão. Como não tem nada de virtuose, ele escapa da maldição da repetição e, junto com ela, do desgosto e da depressão. Ao dizer que em cinquenta anos de prática não fez progresso algum, ele não está mentindo, pois desde o início era bom. Ele passara meio século captando o inefável sem mudar de estilo. Não é o suficiente para virar a página?

Na hora das grandes decisões, Cartier-Bresson sempre precisa se cercar de prestigiosas garantias para se sentir seguro consigo mesmo. Depois da Libertação, ele se lançara na reportagem de grande alcance amparando-se no conselho de Capa. Dessa vez, Cartier-Bresson é ajudado por Tériade, seu mentor artístico, um homem que ele respeita tanto que jamais ousou tratar por “você”, apesar de terem apenas onze anos de diferença. Numa foto extremamente viva, de luz doce, tirada em 1974 por Martine Franck, eles aparecem um ao lado do outro, sentados à mesa da sala de jantar, na casa do grande editor. Cartier-Bresson aparece no fundo à esquerda, de frente para a câmera, excepcionalmente

engravatado, tímido e acanhado, olhando para baixo como uma criança comportada apresentando seu trabalho, desconfiado, à espera de um veredicto. Tériade aparece de perfil à direita, no primeiro plano, com as pálpebras caídas, o queixo para frente numa expressão de Julgamento Final, como um empedernido professor observando os desenhos que tem nas mãos.

– Você fez tudo o que podia fazer em fotografia – julga e avalia o mestre. – Você disse o que tinha para dizer, não precisa provar mais nada. Você não poderia ter ido menos longe, pois degringolaria, se repetiria, endureceria. Você precisava voltar à pintura e ao desenho.

Pelo menos foi isso que o aluno quis guardar. No entanto, parece pouco típico de Tériade, que detestava o que lembrasse dispersão. Essa característica o impedira inclusive de publicar livros com Cocteau. O certo é que Cartier-Bresson o visita regularmente, nem que apenas para se assegurar da qualidade de seus desenhos. Sempre que lhe dedica uma foto, é em termos unívocos, que expressam afeição, admiração e reconhecimento.

No caso de ainda continuar cheio de dúvidas, outros prestigiosos amigos também o encorajam a seguir seu novo caminho. De Beverly Hills, Jean Renoir lhe escreve em 1º de julho de 1975:

> Sei muito bem que as imagens que você me enviou representam a última etapa possível antes da realidade física: você consegue inclusive passar uma ideia do som das vozes das pessoas. Mas não lamento seu abandono da fotografia. Você fez os instrumentos ópticos dizerem tudo o que podiam dizer. Você nos lembrou o que é essencial no ser humano. Na sua idade, você ainda pode se dedicar ao estudo de um novo meio de expressão. Que meus melhores votos o acompanhem nessa audaciosa experiência.

O próprio Renoir, dez anos antes, se entregara à escrita de um romance, não sem se perguntar se escrever não seria sua verdadeira vocação...

Cartier-Bresson também receberá, um pouco depois, em agosto de 1981, um cartão-postal de um “admirador” nova-iorquino, o desenhista Saul Steinberg:

“Consulto seus desenhos no catálogo do Museu de Arte Moderna com frequência. Parece que a fotografia foi uma ginástica sueca, um engodo, um álibi para sua verdadeira especialidade.”

André Lhote, o velho mestre de seus primórdios, ao olhar mais uma vez suas fotos, às vésperas da morte, lhe confidenciara: “Tudo vem de sua formação de pintor”.

No início, Cartier-Bresson recomeça pintando guaches. Acha o resultado menos ruim do que há dez anos, mas lhe parece ainda pequeno demais, minucioso demais. Nisso, ele reage como Hergé, à mesma época. O caso dos

dois não é isolado. É curioso, no entanto, que esses dois grandes criadores estejam intimamente convencidos de terem um olhar para a pintura, apesar de terem demonstrado seu valor através de outras formas de expressão visual. Tanto a fotografia quanto a história em quadrinhos ainda não eram consideradas, por um grande número de pessoas, artes plásticas como as demais, por isso seus mestres não eram vistos como artistas. O ensaísta Jean-François Revel, que conhece Cartier-Bresson de longa data, tem uma explicação para isso:

> Henri Cartier-Bresson empregava um método ainda mais radical do que a perspicácia para aniquilar seus colegas: professava que a fotografia não era uma arte. Cada vez que eu perguntava sua opinião sobre fotógrafos que não ele mesmo, ele dizia que não podia dar uma opinião, pois a fotografia não existia. Nesse nada, ele não poderia ocupar o primeiro lugar, e ninguém, consequentemente, poderia disputá-lo com ele. Uma vez estabelecido esse vazio absoluto, Cartier-Bresson se instalava nele, consciente e seguro de ser o único a ocupá-lo. Era, portanto, colocar em perigo essa solidão imperial e irritá-lo perigosamente afirmar que a fotografia era, por mais que isso o desagradasse, uma arte.

Ao desenho então, o desenho antes de tudo e com ardor. Não se trata de uma escolha ao acaso, mas de uma maneira de continuar no preto e branco, que também é uma forma de abstração. Quando chega a pintar, é com têmpera, técnica mais rápida do que a pintura a óleo, que por sua vez exige um ateliê e apetrechos, coisas que contrariam sua natureza nômade. Para o desenho, basta um caderno e um lápis duro, grafite, carvão ou pena.

Não um desenho de memória, mas um desenho com observação, a partir de um modelo ou da cópia das obras dos mestres. Ele não se preocupa com o centro ou com o contorno, preferindo multiplicar e entremear linhas e traços. Somente a forma conta, não a luz. É por isso que se pode ter um olhar de pintor considerando o mundo em preto e branco.

Seu principal defeito lhe salta imediatamente aos olhos: trabalha rápido demais. Ainda é uma pilha de nervos em ação. Ele gostaria de dominar melhor a linha. Aquilo que era uma vantagem para o repórter torna-se um obstáculo para o desenhista. Ele precisa aprender a desacelerar, sem que isso implique a perda do que o instintivo pode ter de fulgurante.

Seus mestres em pensar o desenho, que nem sempre são mestres em desenhar, não o abandonam nunca. Ele está sempre meditando sobre seus ensinamentos. Um livro, uma página, até mesmo uma frase são suficientes. Um deles é Goethe, que se dizia convencido de não ter visto aquilo que não tivesse desenhado (o Zola fotógrafo diz o mesmo...), Goethe para quem a única maneira de entender um quadro é copiá-lo. Outro é Paul Valéry, que considerava o

desenho a mais obcecante tentação da mente. E principalmente Pierre Bonnard, para quem o desenho é sensação, enquanto a cor não passa de razão. Essa oposição, por mais discutível que seja, convém perfeitamente a Cartier-Bresson, que nunca deixa de censurar a seus contemporâneos por intelectualizarem, cerebralizarem e classificarem, ao invés de olharem, isto é, de penetrarem. Por utilizarem o cérebro, e não suas sensibilidades. Por fim, há Alberto Giacometti, de quem copia um texto de juventude sobre a unidade formada pela alma e pelo corpo como meio para atingir a verdade e a beleza absolutas – texto que envia a todos os membros da Magnum, "para subir o nível do debate, se possível"...

Em outro plano, mais próximo e mais humano porque mais cotidiano, quatro artistas exercem certa influência sobre ele: o austríaco Georg Eisler, a quem dedica uma admiração genuína; o inglês Raymond Mason, cujos desenhos o fascinam; Avigdor Arikha e Sam Szafran. Com eles, ouve o silêncio das obras-primas nos museus, ou caminha em torno dos quadros de Nicolas de Staël para melhor apreender sua profundidade e captar suas variações de luz, quando não tem vontade de plantar bananeira na frente das telas de Baselitz na esperança de captar sua verdade mais íntima...

Na primeira vez em que se encontraram, Cartier-Bresson espiava por cima do ombro de Arikha enquanto este desenhava os músicos de uma orquestra. De exposição em exposição, nasce uma amizade, reforçada por uma paixão em comum. Contudo, apesar de o pintor considerar o fotógrafo um artista, por sua sensibilidade e seu olhar, não a estende a outros planos. Desde o início, Arikha tenta dissuadi-lo de continuar desenhando. "Você tem um bom nome na fotografia, por que vem nos incomodar com esses desenhos...", diz num tom nada encorajador. Pintor e desenhista, mas também crítico e historiador da arte, esse íntimo amigo de Samuel Beckett é íntegro demais para tergiversar. Ele é daqueles que vê nos desenhos de Cartier-Bresson rascunhos de uma obra por vir, mas é o único que ousa dizer isso de cara. A longa amizade dos dois não sofre com isso.

Com Szafran, em cujo ateliê em Malakoff ele se exercita, é o contrário. Este o incita a retomar sua obra cem vezes, a recomeçar de novo e de novo, a ser mais rigoroso e a se disciplinar. Sua fala é cheia de revelações, totalmente opostas às tagarelices sobre arte, o *small talk* tão caro aos ingleses. Não há generalizações em seus comentários, apenas observações claras e precisas. Quando Cartier-Bresson lhe mostra seu trabalho, ele não diz se gosta ou não, apenas se uma linha funciona ou não. Criticar não é destruir. Tampouco autocriticar. Ao julgar o próprio trabalho, Cartier-Bresson acha que seus desenhos são vivos e espontâneos, mas que lhes falta técnica, habilidade, destreza. Ao lado de Tériade, Szafran é quem mais incentiva Cartier-Bresson a mudar de instrumento

e a desenhar sem complexos.

Outros também o apóiam fielmente, dentre as eminências do meio artístico, prefaciando os catálogos de suas exposições de desenhos – a primeira acontece em 1975 na Carlton Gallery de Nova York. São escritores, curadores de museus, críticos ou historiadores da arte: Jean Clair, Yves Bonnefoy, James Lord, Jean Leymarie, Ernst Gombrich. Em 1978, este último revelava o artista em Cartier-Bresson já na abertura de seu prefácio a um catálogo. Ele situava as melhores obras "desse verdadeiro humanista" na linhagem de Vermeer, Le Nain e Vélasquez. Mas tratava de suas fotos. De qualquer forma, Gombrich não sabia então que Cartier-Bresson desenhava, pois este só começa a expor seus desenhos em 1981 no Museu de Arte Moderna da cidade de Paris.

Os demais geralmente elogiam a intensidade e a vitalidade, a curiosidade e a sinceridade de um estilo muito influenciado por Bonnard e Giacometti. Como estes, ele procura apreender o âmago de uma paisagem ou de um rosto, mesmo que não consiga. O que neles é resplandecente nele se torna aplicação. As linhas estruturais aparecem demais. O traço é marcado demais. Percebemos a estrutura, vemos o trabalho, sentimos o esforço, coisas de que suas fotos estão livres. A busca por leveza pesa tanto sobre o lápis que chega a comover. É curioso observar que o desenhista fala de boa vontade sobre a técnica, enquanto o fotógrafo tem pavor dela.

Tanto para o aluno quanto para os mestres, não estamos falando de coisas que se pode fazer assobiando, para usar uma imagem de Poussin. Mesmo assim. Na intimidade de uma solidão compartilhada, quando o orgulho se esvai, Cartier-Bresson reconhece, ao ler ou ao ouvir certos comentários, que é sempre inquietante ver o espírito se demorar em méritos que teriam provado melhor seu valor se não tivessem sido reparados. Em sua obra, a graça aparece apenas de um lado, não o do desenho.

A partir de suas leituras, de suas frequentes idas a exposições, de suas conversas com seus amigos pintores e sobretudo de sua antiga e contínua relação com o Louvre, Cartier-Bresson desenvolve sua própria filosofia da arte, cujo valor está em sua lógica comparatista. A lógica de um homem apresentado não mais como fotógrafo, mas como um artista que, em dado momento de sua vida, decidira expressar-se através da fotografia. Ele escreve algumas frases que, em espírito, inscrevem-se na linhagem de *O instante decisivo*:

> A fotografia é, para mim, o impulso espontâneo de uma atenção visual permanente, que capta o instante e sua eternidade. O desenho, por sua vez, com sua grafologia, elabora aquilo que nossa consciência apreendeu desse instante. A fotografia é uma ação imediata; o desenho é uma meditação.
>
> Cada vez que faz um inventário comparando as virtudes da fotografia e do

desenho, temos a impressão de que uma espécie de consciência pesada o assalta. Ele não deixará, no entanto, de colocá-las em paralelo. Sempre associa a primeira ao arco e flecha, o segundo a luvas de pelica. Ele diz, como que para melhor se convencer: “Fazemos uma pintura enquanto tiramos uma foto”. Um desenho é compartilhado com os demais no imediato, não uma fotografia. Podemos desenhar tudo, mas não podemos fotografar tudo porque estamos sujeitos à realidade. Um desenho ou um quadro podem ser contemplados por horas, enquanto uma foto precisa ter um verdadeiro toque de graça para ser olhada por mais de alguns minutos. Um fotógrafo é inteiramente responsável por seus enquadramentos, mas nem sempre pelo resto. Já um desenhista assume tudo, pois domina sua criação e seu devir. Desenhar obriga Cartier-Bresson a se controlar, enquanto fotografar provoca seu frenesi. No primeiro caso, ele domina seus instintos e canaliza sua energia. No outro, ele os deixa desabrochar. Não está na ordem das coisas que à concentração suceda a meditação?

Na verdade, Cartier-Bresson nunca se aproxima tanto dos grandes pintores do que quando é fotógrafo. A comparação parece menos paradoxal se levarmos ao pé da letras suas homenagens sinceras e reiteradas à sua formação artística. Sua arte do retrato fotográfico, que é tudo menos adulador, deve o essencial aos grandes pintores do Renascimento pela modelagem do rosto, a Renoir e a Seurat pelos volumes, a Cranach pela valorização das linhas, a Cézanne pela primazia dada ao ponto de chegada sobre o de partida e o fervor na busca pelo sublime, a Cézanne de novo, cujas palavras colhidas de uma conversa com Joachim Gasquet ele não cansa de citar: “Se penso enquanto pinto, tudo se perde!”

Ele incorpora de tal forma, muito cedo e muito jovem, os princípios da composição herdados dos mestres que a visão geométrica do mundo lhe é natural. Ele pode se consolar dizendo que os fotógrafos que o criticam pertencem à mesma família dos que criticavam a Juan Gris por ser gramático demais. Um e outro pecariam por excesso de rigor, apesar de para ambos a regra existir apenas para corrigir a emoção.

Faz bastante tempo que Cartier-Bresson não se pergunta mais se o número de ouro é uma ilusão funesta ou uma realidade matemática, pois toda a sua obra é uma ilustração dessa intuição. A vitória de Cartier-Bresson – que seu amigo Jean Leymarie diz ser o milagre de um olhar ingênuo regulado pelo número de ouro – é a de uma ordem fundada sobre o caos, de uma arquitetura mental rigorosa nascida de uma grande desordem interna. Não se trata de afetação, mas de um reflexo que se torna natural: quando lhe mostramos uma tiragem fotográfica, ele a vira e observa de cabeça para baixo, como faria um pintor, para ver se todos os elementos se sustentam, pois as massas e os volumes são mais importantes do que a narrativa. Assim como a poesia para Mallarmé não se faz

com ideias, mas com palavras, a fotografia para Cartier-Bresson não se faz com anedotas, mas com linhas.

Não faltam exemplos, em sua produção, de fotos elevadas à condição de ícones, que apresentam um surpreendente paralelo com obras-primas da arte. Não que ele quisesse imitá-las. Mas seu espírito opera aproximações desconcertantes que devem mais à sua educação do olhar do que às assombrosas correspondências tão caras aos surrealistas. Não se frequenta por tanto tempo as obras-primas da arte sem que essa frequentação deixe marcas no inconsciente. Elas balizam todas as épocas de sua vida. Como não pensar na excepcional intuição geométrica de *A flagelação*, de Piero della Francesca, ao observar os espectadores passeando pela grama durante o intervalo do festival de Glyndebourne (1953)? Eles parecem posicionados deliberadamente pelo fotógrafo, com uma graça vista apenas nos mais inspirados coreógrafos e mestres da perspectiva. Tanto a visita do cardeal Pacelli a Montmartre (1938) quanto o anúncio da morte do Mahatma por Nehru (1948), ou a tocante cena familiar do barqueiro no canal de Bougival (1955), evocam as obras-primas do século XV italiano, com suas *pietàs*, suas Virgens e o Menino e seus convertidos batizados por São Pedro. Cartier-Bresson é um Masaccio, seu filme revela um afresco. Mas não exclusivamente de épocas posteriores ao *Quattrocento*. Além do casal Joliot-Curie, tão parecidos, em sua atitude, ao casal Arnolfini de Van Eyck, ele também é o devedor de todos os outros grandes momentos da história da arte, pois os absorveu a todos. O pato em meio à impecável plástica formada por um túnel de árvores na luminosidade de Isle-sur-la-Sorgue (1988) parece um intruso dos *Nenúfares* de Monet. Quanto à sua foto do castelo Biron na Dordogne (1968), que aparece em segundo plano dominando majestosamente a planície, enquanto no primeiro plano um lavrador está debruçado sobre seu arado, ela parece habilmente decalcada da obra mais famosa do século XIV, *As riquíssimas horas do duque de Berry*, dos miniaturistas franco-flamengos Irmãos Limbourg.

Cartier-Bresson pertence à família dos grandes artistas porque, em vez de tentar parecer com eles, continua sendo ele mesmo. Não poderia haver maior consagração do que a que o historiador da arte Ernst Gombrich lhe proporcionaria. Já em 1972, quando diretor do famoso Warburg Institut em Londres, ele escolhia *Aquila degli Abruzzi* (1952) como única foto-de-fotógrafo incluída em seu *A história da arte*, clássico livro de arte do século XX. No capítulo em que lembra a rivalidade entre a fotografia e a pintura, e o fato de que o termo “fotográfico” chegara a ser um insulto para os críticos de arte, ele fala que a situação evoluíra desde que a fotografia se tornara objeto de desejo de colecionadores, que um homem como Henri Cartier-Bresson era tão apreciado

quanto qualquer pintor vivo e que a composição dessa sua imagem da Itália rivalizava em interesse com quadros muito mais elaborados. Em 1995, num ensaio sobre a pintura de sombras projetadas e suas representações na arte ocidental, Gombrich volta à carga. Ele inclui uma única foto entre as dezenas de reproduções de quadros dos mestres, *Ahmedabad, Índia* (1967), assinada por Cartier-Bresson. Nela, um homem deitado dorme à sombra de um minarete ornamentado, comentário que Gombrich julga dos mais comoventes e que ilustra à perfeição, segundo ele, a representação de um objeto fora do campo de visão.

Pintor e desenhista, Cartier-Bresson é apenas um entre milhares de outros. Fotógrafo, ele é único. Algumas fotos suas têm em comum com obras de arte o fato de tornarem visível o invisível. Elas fazem emergir da realidade uma verdade subterrânea que normalmente desaparece a olho nu. Suas fotos, não seus desenhos.

Estes não teriam causado tanta confusão se tivessem sido feitos apenas para seu próprio prazer; se ele tivesse desenhado por desenhar, para si e para seus amigos. Mas o temor que ele inspira nestes, e a indulgência e a complacência que se seguem, quase sempre parecem suprimir o espírito crítico dos que o rodeiam, salvo exceções. Como desabrochar em semelhante regime de aprovação? Para um espírito como o seu, o desafio crítico é mais estimulante do que a unanimidade respeitosa. Quem expõe se expõe.

Quando começa a mostrar seu trabalho nas galerias mais cotadas, como a de Claude Bernard em Paris, e nos mais prestigiosos museus de Paris e Nova York, Roma e Montreal, Atenas e Tóquio, é porque tem certa confiança em si mesmo e em seu talento. Mesmo não tendo pedido nada, tendo sido procurado e solicitado com ardor. Mesmo com Tériade o aconselhando a vender suas obras, melhor maneira de ser levado a sério. Ele entra no jogo, o que dá no mesmo. Ninguém é obrigado a revelar seus segredos, nem a elevar uma paixão à categoria das belas-artes, consentindo com os rituais da consagração oficial, principalmente depois de alcançar seu nível de notoriedade. Mais liberdade ainda ele tem para se recusar a tudo isso sem ter que se justificar, pois sempre será assaltado pela seguinte dúvida: será a exposição de um desenhista ou os desenhos do maior fotógrafo vivo? Ele não é bobo. Sabe que alguns curadores expõem uma assinatura, como alguns enólogos que bebem um rótulo. Oficialmente acolhido, mas não verdadeiramente aceito, ele pode sempre se consolar dizendo que a sociedade francesa se tornou tão compartimentada que é difícil passar de uma categoria a outra. Feliz Idade Média, quando um tocador de tambor também podia ser flautista...

Viver e olhar são as únicas coisas que o interessam. No dia em que sua curiosidade morrer, ele morrerá. Olhar, isto é, vencer o hábito, afastar o espectro

da rotina, sempre esperar ser surpreendido, obedecer a seus impulsos, reagir por instinto, captar as proporções. Olhar e não classificar, esse é seu lema. Se pudesse, escreveria falsas legendas para suas fotos a fim de que somente o olhar importasse, e não o intelecto. Verdadeiras falsas legendas nas quais não conseguiríamos distinguir a exatidão da verdade.

Ele, que nunca gostou de “falar de fotografia”, mesmo fugindo dos clichês, pode finalmente admitir que detesta fazê-lo, e inclusive que esse tipo de tagarelice lhe causa horror – o que não deixa de causar certo rebuliço. Cartier-Bresson nunca foi tão questionado sobre o assunto quanto depois de ter abandonado a profissão. Como um divorciado a quem pedem insistentemente para falar sobre a ex-mulher. Ele adora fotografar, ao mesmo tempo em que não se interessa pela fotografia. Viva o tiro, abaixo o comentário sobre o tiro, a teoria do tiro, as escolas de tiro, a tirologia... Quem lançaria a primeira pedra em um escritor que se recusasse a “falar de literatura”? Tanto em fotografia quanto em literatura, os que falam demais acabam esquecendo de fazer. Seu amigo Balthus tem razão em reclamar que “falar de pintura” seria redundante, pois a pintura já é uma linguagem.

Cartier-Bresson não quer tornar-se o comentarista de seu trabalho, o bibliotecário de suas fotos, nem o guia de seu museu. Mas não deixa de querer continuar controlando aquilo que dizem sobre ele. Se alguma coisa dita lhe escapa, ele tem a sensação de não mais controlar seu destino. Quanto mais ele diz se afastar da fotografia, mais ela o alcança. Ele foge das entrevistas que põem palavras oficiais na boca do entrevistado, o que seria incômodo para alguém que gosta tanto de se contradizer. Desde que leu uma definição bem a seu gosto em *À cor et à cri*, de Michel Leiris, ele entende exatamente por que desconfia tanto de uma entrevista: porque ela é “um interrogatório sem maus-tratos... reconstituição enganosa (ficção que não se reconhece como tal) ao mesmo tempo que híbrida”. Mas não deixa de travar conversas, antes de conceder simulacros de entrevistas, sempre a conta-gotas. Como Braque observou, as provas cansam a verdade. As perguntas, no entanto, não cessam. E ele continua a não responder. Por que tantas crianças em movimento e tantas pessoas dormindo em suas fotos? Por que a superfície perfurada é uma figura recorrente em sua obra? Por que o senhor atravessou a rua antes de Giacometti se não para antecipar sua atitude sob a chuva? E por que... Nada melhor para precipitar sua fuga. Por mais que ele repita que o segredo de uma imagem candente reside na delimitação rigorosa de relações de formas, as mesmas perguntas continuam a ser feitas como se ele nada tivesse dito. Ele acaba apelando ao bom-senso:

– Mas que coisa, alguém por acaso pergunta ao pai de uma menina bonita

como ele a fez? Não, então francamente...

Tudo em vão. Porém, de artigo em artigo, o público, que o considera uma lenda viva, acaba pelo menos ouvindo de sua própria boca o que pensa o autor de *O instante decisivo*, texto mítico. Mas será preciso esperar que ele se estabilize como desenhista em tempo integral e fotógrafo de ocasião para que o véu seja totalmente removido.

Como ele fez todas aquelas fotos? Da seguinte maneira...

Ele passeia, clica furtivamente e continua a passear como se nada tivesse acontecido. Essa agilidade provavelmente evita várias encrencas. O dançarino dentro dele rodopia em torno de seu par inconsciente. Depois o esgrimista assume o comando, toca seu alvo e logo se retira. É incrível que uma pessoa tão nervosa tenha conseguido manter seu sangue-frio em situações tão tensas.

O fotógrafo é um batedor de carteiras. Ele se imiscui nos dramas, registra flagrantes delitos e depois se retira, sem compartilhar do destino das pessoas cujas almas apreendeu. Mas é necessário que, como Cartier-Bresson, ele seja a discrição em pessoa para não passar por provocador. Até mesmo das naturezas-mortas ele se aproxima na ponta dos dedos. Com o tempo, o caçador se faz pantomima. E o homem fugidio se torna uma gaivota transparente.

Mais que um amigo seu já testemunhou isso. Caminhando ao lado dele na rua, vê distraidamente uma mulher passar à direita; no instante seguinte, ao voltar o olhar para frente, se dá conta de que Cartier-Bresson tivera tempo de perceber algo de excepcional, se afastar, dar um passo de dança, tomar sem ser tomado e voltar para o seu lugar a fim de continuar a conversa, voltando a andar como se nada tivesse acontecido. Ele não goza de um sexto sentido, mas de um terceiro olho. Daí sua capacidade de fazer parte das coisas, sua intuição daquilo que a natureza tem de ativo. Ele vê a miséria dos homens onde ninguém a vê. E assim esse malabarista capta o mundo em flagrante, a passos de veludo e com o olhar cortante, como ele mesmo diz.

Ver sem ser visto, este é seu segredo.

A câmera, máquina de parar o tempo, é apenas o prolongamento óptico de seu olho, nada mais. É o olho e não a câmera que está à espreita dos acidentes de percurso. É ele que traduz a realidade e que lhe dá forma, com certa felicidade ou total ausência de gênio, depende. Questão de educação, de formação, de personalidade. É mais difícil acertar quando nunca nos perguntamos o que é certo e o que não é.

O instinto não autoriza a premeditação. Lancinante, o reflexo não permite o cálculo na composição. Ele é subterraneamente comandado por uma vasta cultura artística dominada à perfeição. Cartier-Bresson logo chega ao ápice da criação, com os resultados que conhecemos, porque o encadeamento entre a

percepção, a síntese e o disparo repousa num conhecimento da imagem assimilado há longo tempo. Seu amigo, o poeta Yves Bonnefoy, deu um dia uma esclarecedora explicação sobre a alquimia que explica tão bem o enigma de sua criação:

> Quando o imperador da China recebe, depois de um ano, o grande pintor que lhe prometera para aquele dia o mais belo caranguejo do mundo, mas que desde a promessa apenas flanara sem pincel ou tintas pelos bancos de areia, o recém-chegado desenha sobre a folha que lhe apresentam, de uma só vez, sem hesitações, o traço vibrante e muito preciso, mas como que feito por impulso, de um caranguejo como jamais feito antes, de corpo e alma. Por que o pintor de caranguejos procedeu dessa maneira e teve um êxito extraordinário? Porque ao se impregnar durante todos aqueles meses com o cheiro das algas e com o barulho das ondas, no meio de revoadas, saltos nas espumas, fugas oblíquas sob a areia, ele se tornou tão intimamente familiar às formas de vida da praia que não precisou mais observá-las de fora, imitá-las ponto por ponto, mas pôde fazê-las nascer da tinta negra como do próprio seio da natureza, sem no entanto deixar, por alguma demora em seus gestos, o pensamento o levar para a armadilha das noções, das representações, dos saberes: do conhecimento que não sabe reter nada que já não esteja morto.

Como o pintor chinês, o fotógrafo Cartier-Bresson tem o dom não de compor, mas de saber não decompor. Ele se impregna de uma atmosfera e absorve o espírito de um lugar como um Simenon. Ele mesmo é uma placa sensível.

Uma foto excepcional toca o milagre, ou antes a poesia, como quando uma palavra encontra outra pela primeira vez. Essa união harmoniosa resulta de uma coincidência... milagrosa.

Seria inútil especular sobre a sorte que por muito tempo lhe foi atribuída. Digamos que o acaso tenha se mostrado generoso para com ele, uma pessoa que nunca deixou de se maravilhar com as coincidências que acompanharam sua vida; somente elas dão um certo sentido de ordem ao caos do mundo. A sorte sorri principalmente àqueles que sabem acolhê-la, que têm a disponibilidade e a disposição de espírito para tanto. Também é inútil tentar descobrir se, para tirar aquela foto em que um homem pula por cima de uma poça, *Atrás da Gare Saint-Lazare, Pont de l'Europe* (1932), ele ficou escondido 24 horas na esperança da repetição de uma cena que vislumbrara. Toda a sua obra advoga a perspicácia contra a displicência do olhar. Sua capacidade de concentração não é um dom, mas uma disciplina sobre si mesmo. Ele acredita menos no talento do que no trabalho e desconfia dos dispersivos brilhantes. Quando insistem para que ele

explique suas imagens mais enigmáticas, Cartier-Bresson toma medidas extremas. Ele tira uma cópia de uma carta de 1944 de Einstein para Max Born, na qual o físico se diz tão intimamente solidário a qualquer forma de vida, que não dava mas importância à questão de saber como começava e como terminava o indivíduo. E se continuam pedindo para que ele explique o inefável, Cartier-Bresson cita Francis Bacon: “Se podemos dizê-lo, por que se incomodar em pintá-lo?”.

Ao reparar num personagem na rua, o fotógrafo age como se fosse um escultor esquimó diante de seu bloco de pedra, que gira em torno dele sem o tocar por dias a fio; somente quando sente que um urso branco o habita é que esculpe um urso branco. Cartier-Bresson age da mesma maneira, só que condensa todo esse processo nos poucos segundos antes do clique. Ele tem como ninguém a intuição da forma no instante. Ele sabe que a foto se sustenta quando sente que ela se basta por si mesma, que o rigor da forma se harmoniza com a ressonância do conteúdo. A luz só o interessa quando consegue usá-la em proveito de uma espécie de alegre geometria. Ele sente ter um bom retrato ao captar não uma expressão ou uma atitude, mas um silêncio interior. Algo como um vazio que se estabelece entre o instante e a eternidade, cuja tradução fotográfica pode assumir formas inesperadas. Quando ela supera os limites tradicionais da linguagem plástica, somos confrontados com o desconhecido. Uma foto assim não deriva nem da técnica nem da arte, mas do mistério. Ela desafia qualquer comentário, não exige que a defendamos, e se impõe por si mesma. Nada mais agradável do que uma coisa que desencoraje o discurso crítico. Quando isso ocorre, a inteligência depõe suas armas para se entregar a algo que a ultrapassa. Mas não é próprio de uma obra-prima fazer com que percebamos melhor aquilo que vivemos do que jamais poderíamos fazer?

Semelhante atividade não deixa de ter relação com o ato amoroso. Porém, enquanto o prazer sensual está inteiramente no... “tiro”, a voluptuosidade está nas carícias. Cartier-Bresson precisa colocar um filme em sua máquina para se comunicar com os outros e entender a si mesmo. Mas o arqueiro zen dentro dele se satisfaz mesmo na ausência total de material. Um dia, ele vai visitar o fotógrafo Cecil Beaton, que não via há alguns anos. De repente, no meio da conversa, este lhe diz:

– Me permita fazer um retrato seu...

Cartier-Bresson não consente, mas, em compensação, pede autorização para fazer o mesmo com ele.

– Ah, não! – respondeu Beaton. – Não há razão para que eu conceda o que o você me recusa! Elas por elas...

– Paciência. Mas me permita dizer que, de qualquer forma, tenho uma

vantagem sobre você: ainda tenho, nos olhos e na mente, os instantes em que poderia ter feito algumas fotos suas.

Sir Cecil ignorava que Cartier-Bresson ainda guardava na memória até mesmo as fotos que não havia tirado durante o cativeiro. Também não sabia que ele tinha um estranho objeto que um dia o desenhista Saul Steinberg lhe oferecera: um bloco de madeira com uma dobradiça no lugar do visor e uma grande rosca de metal à guisa de objetiva. Fotografar com ela se torna uma espécie de absoluto. O resultado é secundário. Somente o gesto importa, e a tensão até a apoteose. James Joyce fala disso da maneira mais precisa na última linha da última página de seu *Ulisses*: "... e seu coração batia como louco e sim eu disse sim eu quero Sim".

De todos os grandes mitos, o de Anteu certamente é aquele com o qual Cartier-Bresson se identifica por mais tempo. Os gregos contam que esse gigante recuperava suas forças cada vez que tocava a terra e que morreu sufocado nos braços de Hércules, que o manteve suspenso no ar. Como Anteu, Cartier-Bresson sente uma necessidade vital de permanecer em contato com a realidade concreta composta de ínfimos fragmentos e incidentes, da qual emana uma verdade específica destinada às maiores repercussões. Em pleno acontecimento, ele se sente como Fabrício em Waterloo. Sua poesia do real será sempre devedora mais ao Stendhal de *A cartuxa de Parma* do que a qualquer fotógrafo, pois não há lugar onde ele perceba melhor a vida do que nos minúsculos detalhes perdidos num magma de coisas. O real fragmentado. O real, nada além do real, mas todo o real. Dentre as pequenas frases que ele anota durante suas leituras, há uma de seu amigo Francis Bacon segundo a qual a contemplação das coisas como elas são, sem erro ou confusão, sem substituição ou impostura, é em si muito mais nobre do que todas as maiores invenções.

Desde o seu texto de 1952 sobre o "instante decisivo", sua arte poética não evoluiu, mas se refinou. Em 1968, quando Robert Delpire edita seus *Flagrants Délits*, Cartier-Bresson lhe entrega algumas páginas manuscritas à guisa de introdução. Uma maneira de retomar suas observações sobre a fotografia, às vésperas de se afastar dela. O que fica disso tudo? Que a foto para ele é a reunião mágica, portanto não premeditada, de qualidades tão díspares quanto o entusiasmo, a concentração, o respeito pelo tema, a intuição, o conhecimento, o frescor da primeira impressão, a disciplina mental, a sensibilidade, a economia de meios... Elas não são raras, quando consideradas isoladamente em pessoas diferentes, mas excepcionais quando conjugadas atrás de um mesmo olhar. Ficam também algumas frases de grande clareza, típicas suas, clássicas na forma, pedagógicas na base e firmes no raciocínio:

> A fotografia é uma operação imediata dos sentidos e da mente, é o

> mundo traduzido em termos visuais, ao mesmo tempo uma busca e uma interrogação incessantes. É, num mesmo instante, o reconhecimento de um fato numa fração de segundo e a organização rigorosa das formas percebidas visualmente que expressam e significam esse fato. O principal é estar no mesmo nível do real que delimitamos no visor. A máquina fotográfica é de alguma maneira um caderno de esboços traçados no tempo e no espaço, é também o instrumento admirável que capta a vida como esta se oferece.

Que fotógrafo é Cartier-Bresson, pensando bem? Àqueles que o pressionam a escolher entre os dois tipos de fotógrafos reconhecidos pela classe (os fabricantes de imagens e os captadores de imagens), ele propõe um terceiro: os que são tomados pelas imagens. Ele de fato não pertence a nenhum gênero, pois criou o seu próprio. Um gênero um pouco particular, que retém a respiração para alinhar cabeça, olho e coração na direção de um mesmo alvo. Cada um tem seu registro: Lartigue, que todos os dias agradece à vida, trabalha num registro alegre; Kertész, tão propenso à lamentação, trabalha sobretudo num registro melancólico. O primeiro é um típico francês, o outro é um típico emigrado. Como um bom normando cosmopolita, Cartier-Bresson é um e outro sem deixar de ser ele mesmo.

Se for um observador, será no sentido baudelairiano, como um príncipe que usufrui em toda parte sua condição de incógnito. Se for um ator da História, será à maneira de um perito indeciso que se debruça sobre os movimentos da alma, pois ele não nos lembra os acontecimentos, mas sim os instantes, e se apega aos vestígios mais do que às provas. Se for um analista, será de uma maneira curiosa, já que capta coincidências sabendo que as raízes da imagem estão no inconsciente. Se for uma testemunha, será na medida em que, ao contrário de tantos outros, não busca dar um testemunho. Se for um acrobata, será em sua habilidade de escapar da armadilha comum a todos os que têm olhos para ver, por saber considerar uma metáfora ao pé da letra. Se for um animal, será um predador, pois tem sua intensidade e o desejo de destruir para defender seu território, mas nada além disso, pois suas presas não são vítimas. Se for um poeta, pertencerá à categoria dos descobridores e não dos inventores, pois nada apresenta mais riscos do que a realidade; e como disse muito bem René Char, “aquele que inventa, ao contrário daquele que descobre, só acrescenta e só traz aos outros máscaras, lacunas, uma sopa de pedra”.

Apesar do preto e branco, dos detalhes ou das atitudes de época, nada é tão datado que não manifeste um passado desaparecido. Cartier-Bresson afirma com razão que algumas fotos suas permaneceram vivas porque não foram tiradas de um retrovisor. Daí seu caráter intemporal. Elas se desprendem de suas

circunstâncias e eternizam o que o homem tem de fugaz – assim que aparece, desaparece. Nenhum outro meio de expressão tem essa pretensão de fixar um instante preciso.

O que falar da técnica, já que é preciso falar dela, embora, a seus olhos, ela não interesse? Cartier-Bresson prefere antes falar de estilo. Não de humanismo, de social fantástico ou de realismo poético, atribuídos a ele pelos exegetas. Nem de gramática da imagem ou de geometria do olhar, mas sim do movimento de alma que os sintetiza. E a todo o resto. Sua maneira de considerar a Leica como um prolongamento óptico de seu olho. Sua capacidade de composição como uma reação instintiva. Seu gosto pela imagem nítida, ou melhor, aguda. Sua arte de viver.

Sua técnica, seu estilo, sua maneira, assim poderíamos prosseguir. Com um complemento de alma que faz toda a diferença. É por isso que ele é contra as escolas de fotografia: porque não se ensina o andar a pé, o olhar, o instinto, o rigor. Algumas fotos de paisagens, comovedoras em simplicidade e sobriedade, poderiam ter sido tiradas por qualquer um. E poderiam continuar sendo. Mas todas encerram um detalhe que as faz ascender a uma dimensão superior, intemporal. Como a figura do homem solitário e curvado, entre duas árvores, no canto à esquerda dos jardins do Palais-Royal vistos do terraço do Ministério da Cultura (1960). Como a carcaça de automóvel que se destaca no primeiro plano num deserto do Arizona, enquanto ao fundo um trem avança a todo vapor, como se a estrada de ferro finalmente tivesse a sua revanche (1947). Como os três casais perfeitamente simétricos passeando por um cais das Tulherias (1955). Como... Exemplos não faltam. Nem por isso Cartier-Bresson deixa de ser inimitável. O que não é motivo para não tentar conhecer o “como”, depois de termos elucidado o “porquê”.

O retrato? Ele vai à casa da pessoa, não sem antes se familiarizar com a sua obra. A sessão dura em média vinte minutos. Uma verdadeira visita de cortesia. Nada de rajadas de fotos, portanto nunca mais de um filme. Ele não dá direções. Conversa para melhor fazer esquecer que observa, se apaga, se prepara para picar como um inseto. Ele espreita o insólito e, principalmente, o momento de silêncio. Com Paul Léautaud (1952), fora quase impossível fazer isso, pois o eremita dos gatos não parava de falar. Com Ezra Pound (1971), refugiado num palácio veneziano, só houvera silêncio. Cartier-Bresson passa uma hora e meia ajoelhado à sua frente, sem abrir a boca enquanto o poeta alucinado, que também não falava, esfregava a mão e piscava os olhos, sem que nenhum dos dois ficasse embaraçado. Acima de tudo é preciso respeitar o outro, seja qual for sua atitude. É preciso agir assim com todos, pois o contrário seria inconveniente. Ele aceitou uma única vez uma encomenda privada. Foi em Paris, em 1951, com o duque e a

duquesa de Windsor. Assim que entrou no palacete da Rue de la Faisanderie, ele viu que seria difícil cumpri-la. O casal era particularmente inibido, posava pomposamente. Era difícil fazê-los mudar de atitude. Cartier-Bresson estava a ponto de desistir e de se resignar, ainda mais porque a conversa do duque ameaçava continuar desesperadamente superficial:

– O que o senhor acha da minha gravata?

Foi quando o mordomo entrou e descontraiu a atmosfera sem querer, numa cena hilária.

– Senhor Duque, me desculpe, mas como um incêndio acaba de se deflagrar no elevador, seria conveniente contê-lo sem demora – dissera ele com uma calma olímpia.

O resultado foi o seguinte: os Windsor sentados na beira de suas poltronas, numa admirável composição triangular, esboçando ternos sorrisos cúmplices.

O laboratório? Ele sempre se reportou aos especialistas. Sua confiança nos da Pictorial Service e em seu amigo Pierre Gassman é total, fiel, antiga. Eles sabem que ele não gosta de impressões cheias de contrastes, nem suaves. Quanto mais velho fica, mais ele pede por pureza. Nada lhe importa mais do que o respeito aos cinzas. Sua luminosa *Île de la Cité* (1952), deslumbrante paleta em todos os tons dessa cor, poderia ser um modelo padrão. Não existe clima mais plástico do que um dia cinza claro levemente encoberto. Azar dos fotógrafos que falam de sua obsessão pelo cinza para o ridicularizar, azar deles. Um dia talvez se fale no CCB (Cinza Cartier-Bresson) tão naturalmente quanto no IKB (International Klein Blue)... Ele prefere mergulhar no fascinante *Diário* de Delacroix, que diz que a grande arte consiste em fazer cor com o cinza.

A fotografia em cores? Uma coisa indigesta, a negação de todos os seus valores plásticos. Ele não gosta e nunca gostou dela, apesar de experimentá-la – em pouca quantidade e a título experimental, é verdade – durante seu período oriental, sem esperar a comercialização do Ektachrome em 1959. Para ele, a cor será sempre domínio exclusivo da pintura. Ele diz isso explicitamente no pós-escrito às legendas de suas fotos de Shanghai e Nanquim:

> Que fique claro que eu guardo minha Plaubel para as fotos a cores quando se trata de uma capa, de pessoas estáticas ou de alguma coisa importante, mas considero praticamente impossível conseguir boas cores (quero dizer do ponto de vista do pintor) para imagens de ação (notícias etc.) com uma câmera que não de 35 mm. Algumas reportagens são possíveis a cores (com boas cores conforme concebidas em toda pintura séria e não em cartões-postais)...

Se às vezes consentiu com ela, não foi num espírito de compromisso, mas de concessão, por estrita necessidade, para responder a uma encomenda de

algum editor, como para *Vive la France*, ou às exigências de *Paris-Match*, como na China. Em 1954, ele fez uma capa da revista *Camera*, uma foto em cores do Sena, a única que lhe parece boa, ainda que considerada sem sentido, por ser puramente estetizante. Segundo sua lógica, não é possível falar de cores naturais, que só podem oferecer uma visão edulcorada da realidade, pois se trata de uma noção que só tem sentido para *marchands* e patrões da imprensa. Àqueles que o interrogaram em 1958 sobre sua relação com a cor, depois de uma década de prática, seguia dizendo que, para ele, era apenas um meio de documentação, certamente não um meio de expressão. Cartier-Bresson sempre se colocou diante da cor como pintor, não como fotógrafo. Dividido entre cor e valor, como os artistas diante da natureza, ele sempre privilegia o elemento mais vital e mais veloz. Mesmo sendo preciso convir, com Walter Benjamin, que a natureza que fala à câmera fotográfica é diferente da que fala ao olhar. Era assim quando ainda não se dominava a técnica da cor, mas continuará sendo assim no futuro. O fato é que Cartier-Bresson não se lembra de jamais ter sentido uma emoção com uma foto em cores. Não devemos considerar seu pós-escrito de 1985 como uma correção a *O instante decisivo*. Apenas uma especificação:

> A cor, em fotografia, se baseia num prisma elementar, e por enquanto não pode ser diferente, pois ainda não foram descobertos os procedimentos químicos que permitirão a complexa decomposição e recomposição da cor (em pastel, por exemplo, a gama de verdes comporta 375 tonalidades!). Para mim, a cor é um meio de informação muito importante, mas bastante limitado no plano da reprodução, que continua sendo química e não transcendental e intuitiva como na pintura. Diferente do preto, que tem a gama mais complexa, a cor, ao contrário, oferece uma gama totalmente fragmentária.

Nem mesmo a química mais refinada mudará isso. Apesar dos progressos técnicos da cor, o poder de evocação do preto e branco continuará a seus olhos para sempre intacto.

As folhas de contato? Cartier-Bresson trata essas folhas nas quais são reproduzidas todas as fotos de um mesmo filme, no tamanho de um negativo, como os manuscritos ou o diário íntimo de um escritor. Ou os cadernos de esboços de um desenhista. Impossível haver um juiz mais lúcido e implacável do que ele. Ora, como sabemos, a indiscrição mata o mito. É compreensível que não queira mostrá-las. No entanto, ele não tem muito a temer. Pierre de Fenoyl, arquivista da Magnum no fim dos anos 60, dizia que as folhas de contato de Cartier-Bresson tinham o diferencial de todas as suas fotos serem boas. Mas bastava uma só ser excepcional para anular todas as demais da mesma série, empalidecendo-as e reduzindo-as na comparação.

Arquivo com ares de cemitério, elas são verdadeiros testemunhos do tempo. Nada reflete mais intimamente o árduo prazer de fotografar, ainda que Cartier-Bresson não goste muito dessa expressão. Quando Vera Feyder dedica a ele o programa “Le bon plaisir”, em 1991, no canal France-Culture, ele começa por contestar seu título, considerado dândi demais, sibarita demais. O prazer é uma comichão, enquanto a alegria é uma explosão e uma surpresa.

Ao percorrer essas jazidas de fotos inéditas, não nos perguntamos quantas fotos tirou na vida, mas quantos quilômetros deve ter percorrido sem jamais exaurir sua curiosidade, nem esgotar sua capacidade de se surpreender. Elas parecem provir da intimidade e da vida privada, pois são ao mesmo tempo sua cozinha e seu ateliê, quando não seu quarto de dormir... Nelas descobrimos os trabalhos e os dias de um fotógrafo. Seus erros, suas lacunas, suas eliminações, suas hesitações. E de repente, circulada com um grosso traço vermelho, *a* foto, a única digna de ser mostrada à exclusão de todas as que a precedem e sucedem. Cabe apenas ao próprio autor “editar” seu trabalho, isto é, fazer as escolhas que se destacam entre essas “sobras”. Em 1958, quando algumas revistas começaram a “editar” por conta própria as folhas de contatos dos colaboradores da Magnum, Cartier-Bresson imediatamente protestou contra esse comportamento detestável. E quando lhe disseram que de qualquer forma essa medida não se aplicava a ele, pois era considerado um “caso especial”, sua fúria redobrou. Ele discorre sobre o assunto numa carta a Michel Chevalier, o diretor da Magnum-Paris, homem que ele tinha em alta estima; carta tão importante a seus olhos que pediu para ser anexada a seu testamento:

> Não existem dois pesos e duas medidas na Magnum. É mais perigoso ainda mandar os contatos dos outros fotógrafos da Magnum para que as revistas os editem porque eles não terão a mesma possibilidade de recurso junto a elas se não concordarem com suas escolhas, se é que terão tempo de fazê-lo antes que as edições sejam fechadas. As folhas de contato, por mais fascinantes que sejam, são um monólogo interior cheio de restos, restos inevitáveis, pois não estamos despetalando flores num salão. Esse monólogo interior não pode ser dito em voz alta a qualquer juiz. Quando falamos, escolhemos nossas próprias palavras. O que acabo de dizer vale para todos os fotógrafos; quando o senhor me diz que não podemos abrir exceções aos outros fotógrafos, nos resignamos a deixar seus monólogos interiores serem manipulados por outras mãos... Tudo isso em nome da “velocidade e agilidade”! É exatamente como se você desse um carro de corrida a um motorista de táxi, pensando: vai dar certo, ele está acostumado a ser apressado...
>
> Em princípio, uma boa foto não diz nada do trabalho levado por aquele que

a tirou. Ela dissimula sua construção. Só a folha de contato a denuncia, revelando seus trabalhos de aproximação, suas hesitação, seus remorsos. Ela é o instantâneo mais autêntico de seu pensamento em ação. Para melhor descrevê-la, Cartier-Bresson frequentemente usa a imagem do prego e da prancha de madeira. Começamos dando pequenos golpes de martelo por todos os lado para posicioná-lo bem. Depois martelamos o menos possível, mas muito mais forte, na cabeça, para afundá-lo na madeira. Uma folha de contato, pelo menos uma verdadeira, revela sua maneira de rodear o objeto antes de se fundir a ele. Ara Güler, o homem da Magnum em Istambul, lembra-se de ver Cartier-Bresson jogar uma pilha inteira no chão ao constatar que filmes relativos a coisas diferentes haviam sido misturados. O fotógrafo prefere ver suas fotos numa folha de contato, em vez de num livro ou numa revista, pois somente ali se depara com sua íntima verdade, como se no divã de um psicanalista.

O reenquadramento? Proibido. Reenquadrar seria desordenar o real, ser infiel ao que foi visto. Para ter certeza, ele chega a exigir que apareça a fina faixa preta que enquadra a foto, prova de que o negativo fora utilizado em sua totalidade. Não há nenhuma afetação nisso, apesar de alguns considerarem esta a sua assinatura. Semelhante ideia fixa decorre de uma ética mais do que de uma estética. Para ele, o mesmo se dá com uma foto, um quadro ou um desenho. Uma composição obedece a uma necessidade. Se o olho assim a percebeu, nada há para mudar posteriormente. O enquadramento da foto e do visor são uma coisa só. O instante decisivo não é montado na câmara escura. Não se aperfeiçoa uma intuição. Se tudo não estiver no lugar desde o início, numa milagrosa coincidência entre tempo e geometria, é porque a foto não está boa. Isso se torna uma obsessão tão grande que até mesmo ao fazer fotocópias ele exige que as margens brancas sejam cortadas rente ao texto...

Raríssimas são as fotos que Cartier-Bresson aceitou reenquadrar: *Atrás da Gare Saint-Lazare, pont de l'Europe* (1932), pois fora tirada às escondidas atrás de uma paliçada que obstruía o lado esquerdo da imagem; *O cardeal Pacelli em Montmartre* (1938), cena captada por acaso em meio a empurrões, a câmera (uma 9x12) erguida com os braços estendidos acima da multidão... Contudo, apesar de proibir o reenquadramento, ele permite o retoque. Como muitos negativos acabam danificados, é indispensável retocar as pequenas pontas dos mais gastos. Eventualmente, ele autoriza os peritos da Pictorial Service a fazerem o mesmo em tiragens de negativos mais recentes, como no da *Île de la Cité*, manchado com uma impressão digital.

A encenação? É o contrário do que ele sempre fez, disse ou apreciou na fotografia. Ele teria preferido mil vezes renunciar definitivamente ao ofício a organizar a realidade – como feito por Eugène Smith, no Japão, ao fotografar

uma mãe que segura nos braços o filho paralítico pelos efeitos da poluição na cidade de Minamata. Quando o detestável "caso do *Beijo do Hôtel de Ville*" estragou o fim da vida de Robert Doisneau, ao lançar suspeitas sobre a espontaneidade de toda a sua obra, Cartier-Bresson, tão entristecido quanto aborrecido, recusou-se a agir como os demais. Por amizade e por dignidade. Nesse âmbito, ele não corre risco algum. Já lhe aconteceu de organizar uma cena, mas tão raramente quanto reenquadrar uma de suas imagens. Algumas exceções confirmam a regra. Para *Santa Clara* (1934), ele pedira que Nacho, seu amigo mexicano, sentasse com as calças entreabertas e as mãos singularmente colocadas em cruz sobre o peito nu, ao lado de uma prateleira de sapatos, onde um par, visivelmente feminino, tem os saltos dispostos de maneira a formar um coração. No ano seguinte, em Paris, em circunstâncias bem diferentes, ao tirar uma foto nunca publicada, ele sugeriu a outro de seus amigos de juventude, o poeta americano Charles Henry Ford, que abotoasse a braguilha saindo de um mictório público em cuja parede no primeiro plano vemos um cartaz publicitário dos bombons Kréma, com uma enorme língua apontando na direção de... E só. Cartier-Bresson ficaria doente mediante a ideia de que um inquisidor examinasse suas folhas de contato na esperança de encontrar o esboço da sombra do vestígio de uma encenação. A imagem do garotinho carregando orgulhosamente uma garrafa de vinho sob cada braço na *Rue Mouffetard* (1954), tão famosa no mundo porque tão tipicamente francesa quanto *O beijo do Hôtel de Ville*, de Doisneau, não corre o risco de ser questionada. Quando uma de suas colaboradoras encontra o menino, que se tornara quinquagenário, Cartier-Bresson lhe leva duas garrafas do melhor vinho no dia de seu aniversário. Ele fica sabendo então que, quando seus pais descobriram, através da famosa foto, que ele fazia compras para os vizinhos "para ganhar uns trocados", lhe deram uma memorável bronca...

O instrumento? Uma ou duas câmeras Leica M4 ou 3G com os cromados cobertos por adesivos pretos, equipadas quase sempre com uma Elmar de 50 mm, objetiva que não mente porque permite ver o mundo na mesma altura do homem. Ela estabelece certo afastamento das pessoas, exatamente a distância de Cartier-Bresson, nem perto demais, nem longe demais. Em sua bolsa, encontramos ainda, apesar de raramente utilizadas, uma objetiva 90 mm para as paisagens, por causa dos primeiros planos, e uma grande angular de 35 mm. Ele evita tanto a primeira, que afasta o objeto, quanto a segunda, que torna difícil o equilíbrio das formas. As duas o fazem lembrar das cornetas acústicas das avós de antigamente. Nada é mais importante do que o visor. Tudo acontece em seu enquadramento. Quanto à película, quase sempre é a Kodak-Tri-X ISO 400. O 1/125 é sua velocidade. Para medir a luz e a distância, ele confia em seu faro.

Cartier-Bresson, que muitas vezes foi a Wetzlar e depois a Salms, nas fábricas da Leica, e que conhece a família Leitz, permanece fiel à Leica desde 1932. Enquanto sua objetiva é o prolongamento óptico de seu olho, sua câmera é o de sua mão. A Leica poderia ter sido inventada para ele, apesar de não haver nada menos agressivo e mais cortês do que uma Rolleiflex, que obriga o fotógrafo a abaixar a cabeça, quando não o tronco, diante de seu modelo, num cumprimento à japonesa. Porém, seria preciso mais, muito mais, para ele aceitar a monotonia do formato quadrado 6x6 e renunciar ao formato da bela proporção de 24x36, ideal por sua visão direta, prático por sua maneabilidade e suas 36 poses que evitam perder o fôlego no fogo da ação.

O *flash*? Um ato de barbárie rigorosamente proscrito, uma arma criminosa para matar as sensibilidades. A seus olhos, seria tão obsceno usá-lo quanto dar um tiro de pistola em pleno concerto. Por que usar de mais violência quando um simples clique já é em si uma agressão? Na medida em que a autenticidade é a virtude primeira da fotografia, a iluminação precisa ser natural. Consequentemente, qualquer iluminação artificial é antifotográfica. *Quod erat demonstrandum*... Inflexível em relação a isso, Cartier-Bresson também pode dizer o mesmo em termos menos radicais e mais poéticos: “O *flash* destrói as ramificações secretas que existem naturalmente entre o fotógrafo atento e seu objeto. Não devemos chicotear a água antes de pescar”.

O *flash* não demonstra apenas uma falta de educação. Ele é muito pretensioso, pois quer ofuscar ao invés de iluminar.

Assim é o fotógrafo Cartier-Bresson. Ele escapa às classificações tradicionais e se mantém um caminhante inapreensível. Ele não foge por covardia, mas se esquiva por propensão de caráter. Assim que chega, já parte. Em meio século de atividades, no entanto, ele terá escrito textos e concedido entrevistas em número suficiente para que sua parte de sombras fosse ligeiramente reduzida.

E o homem Cartier-Bresson? Mais indecifrável, provavelmente. Esse famoso anônimo criou tantas brumas em torno de si, que sua discrição se tornou sua melhor proteção.

Existem fotos em que Cartier-Bresson aparece atuando no mundo, mas pouquíssimos verdadeiros retratos seus. Quem prende o olhar rouba a alma. Há muito tempo ele foge dos fotógrafos. Não dos amigos, mas dos inoportunos. Podemos ver nisso uma afetação fora de lugar, uma manifestação de seu caráter difícil ou uma expressão de seu derradeiro paradoxo. O certo é que em muitas ocasiões, em público, ele esconde ostensivamente o rosto diante de uma câmera intrusiva, quando não persegue o impertinente aos gritos, ameaçando-o com sua Opinel. Quanto às suas aparições na televisão, podem ser contadas nos dedos de

uma mão. Ele tem horror a tudo o que poderia fazê-lo perder sua condição de homem invisível, sem a qual não haveria fotografia possível. Ser conhecido é a coisa mais vulgar que existe, enquanto ser reconhecido é uma consagração da qual convém sempre se esquivar com elegância. Se ser conhecido é um escândalo, ser reconhecido é uma catástrofe. No primeiro caso, ganhamos poder. No segundo, perdemos tudo. Então, ser ou não ser? Nem uma coisa nem outra. Quem diz isso é Cioran, mas poderia ser Cartier-Bresson. Somente essa compreensão caleidoscópica das coisas pode dar uma ideia de suas múltiplas facetas. Entenderemos que, para fazer o retrato de um homem como ele, é preferível não ser fotógrafo.

No plano físico, um enigma. Tez rosada, cora com facilidade. Olhos azuis, cabelos ralos e boca carnuda. Lábios que denotam sensualidade, o sorriso angelical. Um porte que denuncia purismo, puritanismo, moralismo. Parece gozar de uma saúde de ferro, pois saiu intacto do ataque das doenças de todas as latitudes. Inclusive nos últimos tempos, duas vezes operado do menisco, duas do coração. Os males da idade pouco afetam sua ânsia por movimento. Em todo caso, em nada alteram seu aspecto juvenil. Em 1951, aos 43 anos, durante um almoço na casa da sra. Tézenas, ele sentara perto de Paul Léautaud, que depois falaria dele em seu *Journal littéraire* como “um jovem da família dos fabricantes de fio” – o que também dá uma ideia dos limites da notoriedade na França quando está mais estabelecida em Nova York do que em Fontenay-aux-Roses.

De uma elegância natural, antiquada, daquelas que não se esquecem. De porte britânico, o *tweed* em pessoa. Numa conversa, isso se reflete no gosto pela *small talk* e pelo *understatement*. Com ele, a roupa logo se torna uma ideia que flutua ao redor de um corpo. Só usa gravata quando obrigado por alguma norma, como no Reform Club, onde se hospeda quando vai para Londres, há muito tempo um dos raros membros franceses do clube graças a seu amigo pintor, o austríaco Georg Eisler. Gosta do antigo e do envelhecido. Tem horror ao vulgar, ao ostensivo, ao novo rico. Quer distância dos virtuoses e dos inventores, pois não há nada mais artificial e antinatural do que agir sem qualquer necessidade interna. A vida e nada mais. Esse poderia ser o título das memórias que ele não escreverá jamais.

No plano moral, é ainda mais misterioso, pois seu caráter é um bloco maciço e ao mesmo tempo múltiplo. O que ele é, o é o tempo inteiro, pois sua mente nunca está em repouso. Se não se cansa, cansa aos demais. Ele nunca ficou parado e nunca se acomodou. Sua fuga para frente se manifesta numa intensa agitação do corpo e da mente. Ele fugirá da religião de seus ancestrais, dos esperados estudos, da fábrica de seu pai, da casa da família, do campo de prisioneiros, dos grilhões da notoriedade, da fotografia...

Seu caráter? Ele adora contradizer-se. Não gosta que façam com ele o que faz com os outros. Foi chamado de “jesuíta protestante” por um amigo da trupe Balanchine. Autoritário a ponto de sujeitar a geometria a seu humor para colocar ordem no caos do mundo. Sempre faz algo diferente do que parece estar fazendo. Escrupulosamente instável. Desejaria recomeçar sua vida do zero, fazer algo totalmente diferente, mas com sua marca pessoal: motorista de táxi, mas não motorista particular. Não tem nada a compartilhar com aqueles que só conhecem a vida por ouvir dizer. Colérico de nascença, rebelde de temperamento, homem de oscilações de humor. Focado no essencial, à espreita, constantemente em alerta, como se estivesse o tempo inteiro convencido de que só nos acontece aquilo que esperamos com todas as nossas forças. Talvez este seja o segredo da incrível pressão interna que o move permanentemente. Ela está na origem de suas raivas e de sua emoção, de suas invectivas e de sua generosidade. É incrível que ela não tenha lhe pregado peças mais vezes. Um dia, em 1949, em Shanghai, espremido entre os demais passageiros de um bonde, ele sente de repente que alguém está cortando a corrente que prende a Leica a seu ombro. Quando finalmente consegue se virar, já é tarde demais. Louco de raiva, Cartier-Bresson precisou mesmo assim esperar alguns instantes até a próxima parada. Foi o primeiro a saltar, fez todos os passageiros descerem e revistou um por um. Estava fora de questão ficar sem câmera em pleno bloqueio. Tudo em vão. Subiu então no bonde vazio e o vasculhou mais uma vez. A Leica jazia na borda de um degrau, abandonada por seu ladrão. Todos o olharam e explodiram numa grande gargalhada. Em outros lugares, em outros tempos, ele não teria agido de outra maneira, mas poderia ter sido linchado.

Diz o que pensa sem se preocupar em ferir alguém. Não é grosseiro, mas duro. A falta de tato é uma boa desculpa. Quando um fotógrafo lhe apresenta seu trabalho, Cartier-Bresson é capaz de acabar com ele em três palavras assassinas. Robert Doisneau diz que ele pode ser um bom juiz, mas é um péssimo diplomata. Essa deliciosa analogia se parece com ele. Na verdade, levando em conta seu prestígio, sua aura, semelhante atitude se assemelha a uma tentativa de assassinato. É preciso uma grande força de caráter para que a vítima sobreviva.

Ele tem algo de um pragmatismo inglês que não sabemos exatamente como classificar: o que acredita na realidade ou o que pensa que é preciso agitá-la antes de servir-se dela. Angustiado ante a ideia de não poder estar em toda parte, não quer perder nada do que se passa à sua volta. É sempre o olhar que decide, o indivíduo por trás dele não passa de um caçador de momentos cruciais e de gestos decisivos. Diante do espetáculo da vida, ele está sempre se perguntando o que é uma foto e o que não é. No dia em que parar de fazer isso, não será mais ele mesmo. Seu caráter o protege de um tipo de consagração que o imobilizaria

para sempre: ele é agitado demais para ganhar uma estátua em vida.

Imprevisível em sociedade. Capaz de ser deliciosamente civilizado ou perfeitamente odioso. Mas, em geral, quando um desconhecido é alvo de sua raiva, um amigo é vítima de seu cinismo, ou um conhecido é ferido por sua maldade, ele não demora a usar seu charme e seu altruísmo para reparar os danos causados, o ultraje ou a humilhação. Um homem que pode conciliar de modo tão genial o humanismo e a geometria não pode ser fundamentalmente mau.

Adora surpreender seu entorno, sonharia ser bom em salto em distância. Entrementes, surpreende por sua capacidade de brincar com as estranhezas de nossos tempos, enquanto todo mundo as aceita com resignação. Num dia de 1996, logo depois de ter visitado a exposição de fotos da China de Marc Riboud, ele chegou a um almoço na casa de Robert Delpire em quatro patas: sua maneira de dizer que é ridículo obrigar as pessoas a se curvarem daquela forma, numa exposição que se digne, ao colocar tão baixo as legendas das fotos.

Ele se diz um fanático defensor da liberdade, desde que exercida num quadro fixo, de limites e de regras. Nunca perdoará Aragon, apesar da afetuosa dedicatória em seu exemplar de *Blanche ou l'Oubli*, em 1967. Vota nos comunistas até o sufocamento da revolta húngara pelos soviéticos em 1956. Comunismo, no sentido de cristianismo sem Deus. Depois disso, começou a votar nos ecologistas, únicos a se preocuparem com o futuro do planeta. Ele julga indigno não votar quando tantas pessoas morreram para poder fazê-lo. Elitista para todos, popular para alguns, se tivesse se deixado levar pelo dandismo de sua juventude, se diria contrário ao sufrágio universal por medo da multidão. Mas semelhante atitude é impossível depois de se viver a guerra onde ele viveu. Azar que não tenha senso político, nem de História, pois ele tem o senso, bem mais raro, de tempo. Não se sente pressionado pela urgência, paradoxo desse repórter fora do tempo. Parece até que consegue manter o imediato à distância. Os fatos sempre o interessarão menos do que suas metamorfoses. A outros os fatos, a ele seu sumo. Positivistas e behavioristas o aborrecem. Ele é do tipo que lê *La Forme d'une ville* como se fosse um livro sobre Rouen, apesar de Julien Gracq o dedicar a Nantes.

Contemplar suas fotos não o interessa muito. Menos ainda possuí-las ou comentá-las. Só existe prazer na captura. Essa é a arena de seu duelo com o tempo. Sua vida frenética é um elogio da lentidão.

Não mente ao afirmar que não tira fotos há quase trinta anos. Em sua lógica, seu espírito, sua linguagem, isso quer dizer: chega de reportagens fotográficas.

Ele se diz libertário ou anarquista, conforme se sente mais próximo do pensamento ou da ação. Acaba tomando o partido de um delinquente, depois de

ler uma carta no *Le Monde libertaire*, um de seus jornais de cabeceira, ao lado do *Le Monde* e do *Le Monde diplomatique*. Impressionado, escreve a Serge-Philippe Dignon, nativo da Costa do Marfim que chegara à França aos doze anos. Uma correspondência rica e regular é estabelecida com esse detento que se considerava uma espécie de fantasma social de tanto lutar contra a Administração e se debater numa situação de um absurdo kafkiano: expulso da França, obtivera judicialmente o direito de permanecer na região de Hauts-de-Seine por ser soropositivo; para se tratar, ele precisava ir a Paris, ou seja, ficar ilegal; sem papéis, ele exigia ser encarcerado de novo para não recair na delinquência... Para ajudá-lo a se reinserir, Cartier-Bresson chegará a escrever ao ministro da Cultura e ao presidente da República.

Não acredita nem em Deus nem no diabo, mas no acaso e nas coincidências, pseudônimos da graça. Encontrou uma explicação brilhante sobre isso na leitura apaixonada de *As raízes da coincidência* (1972), com o qual Arthur Koestler conseguiu que o estudo dos "eventos confluentes" fosse elevado à categoria de disciplina universitária de respeito. Numa demonstração que pretendia situar-se na fronteira entre física quântica e parapsicologia, o ensaísta garantia que os fenômenos da percepção extrassensorial (telepatia, premonição, clarividência) pareciam menos absurdos à luz dos extraordinários postulados da física moderna...

Tudo isso é muito excitante para a mente, mas incapaz de explicar por que, numa manhã de fevereiro de 1979, ao arquivar cartas importantes, sem querer Cartier-Bresson rasgara em mil pedaços um envelope que acreditava vazio, mas que continha uma carta de Jean Renoir que o havia transtornado, e por que, naquela mesma noite, ele ficara sabendo da morte do amigo... Esse tipo de simetria não é raro em sua vida. Ele se delicia com isso. Em 1987, Jorge Luis Borges o indica: laureado com um grande prêmio cultural financiado por uma rica siciliana, ele tem o direito de escolher seu sucessor. Este será Cartier-Bresson. Por que ele? "Porque sou cego e quero expressar minha gratidão por seu olhar." Impossível não aceitar. Cartier-Bresson chega, intrigado, ao grande hotel de Palermo onde acontece a cerimônia. Ao colocar suas malas no quarto, de repente compreende que fora bem ali que seus pais o haviam concebido durante a viagem de núpcias...

Clássico em todas as coisas. Necessita dessa ordem para resistir à vulgaridade do mundo.

Fica nauseado com o aumento do número de processos judiciais na sociedade. Com a exaltação do lado proprietário dos indivíduos, que autoriza todo tipo de abusos do direito de imagem e ameaça a própria existência do fotojornalismo. Exorta seus colegas a aguentarem firme, se não os repórteres

logo ficarão reduzidos a fotógrafos conceituais. Na maior parte dos casos, a honra das pessoas não está em jogo. Por trás de todo esse rebuliço, ele vê apenas os contornos do encanto pelo lucro e da chantagem monetária.

No amor, um sedutor romântico. Com sua segunda mulher, isso já dura mais de trinta anos. Pratica o pudor dos sentimentos. Nunca deixou de pensar nas intensas e profundas amizades femininas que marcaram sua vida, no que deve a elas. Não vê as mulheres como esbanjadoras de palavras, mas como pessoas que dão um verdadeiro brilho a uma reunião. Julga-as por elas mesmas, mais ainda do que aos homens. Sua ingenuidade, seus entusiasmos, suas surpresas não são falsos: são pueris, pois, em certos aspectos, ele ainda é uma criança. Sua impaciência crônica é um exemplo disso. Ele é uma pilha de nervos que tira sua alegria do movimento. Desatina frequentemente, desde a mais tenra idade.

Pudico e puritano. Tirou pouquíssimas fotos de nus, em que as mulheres aparecem sempre decapitadas. Não identificáveis. *Nu, Itália* (1933), o mais famoso, revela na verdade as formas deliciosas de Léonor Fini, com quem Mandiargues e ele se banhavam nas pequenas baías italianas em sua primeira errância europeia. Bem mais tarde, o desenhista se deixará invadir pelo fotógrafo, pegando esses dois modelos sem cabeça, alongados num sofá, *Pausa entre duas poses* (1993). Porém, suas fotos mais sensuais não são de nus. A mais erótica? *Martine´s legs* (1968), na qual vemos as atordoantes pernas de Martine Franck, acéfala como um nu, apesar de vestida, surpreendida no ato da leitura de maneira tão sugestiva que levaria analfabetos à literatura. A mais pornográfica? *Brie, maio* (1968), admirável paisagem despojada da França profunda, onde a imagem de um túnel formado por uma impecável fila de árvores frondosas faz irremediavelmente pensar numa vagina ornada por uma penugem...

Ao procurarmos seu *rosebud*, encontraremos facas de todos os tipos e de todas as origens, por toda a sua casa. Uma verdadeira coleção cujas peças mais importantes talvez sejam a de aparência mais anódina. É o caso da faca que leva sempre no bolso, em qualquer circunstância, e que usa tanto para descascar uma maçã quanto para consertar alguma coisa... Essa fixação pela Opinel vai um pouco além da simples afetação de um burguês que quer se passar por plebeu. Seu pai tinha uma, seu avô também. Ele tem uma desde a juventude. Uma vez escoteiro, sempre escoteiro. Às vezes, só lhe falta tirar um apito do bolso. Quando tentamos descobrir a razão verdadeira de sua obsessão por facas, ele desconversa:

–Você já tentou descascar uma maçã com uma Leica?

Outro objeto também não o abandona há décadas: a coleção de pequenos livros sobre pintura intitulada “Os Mestres”, dirigida por Georges Besson e

editada pela Braun. Ele tem quase todos, de Bonington a Watteau, passando por Ingres e La Tour, e é muito apegado a eles.

Detesta a ópera quando em bloco, pois não entende que se possa olhar e escutar ao mesmo tempo. É preciso escolher. Uma vez, Carmel Snow da *Harper's Bazaar* o levara a uma abertura da Ópera de Viena. Ele fora para um canto para poder escutar sem ter de olhar. Essa atitude vem da excelente lembrança deixada por *Uma noite na Ópera*, o filme dos Irmãos Marx, e não da Castafiore, de quem nunca ouviu falar porque nunca leu uma história em quadrinhos.

Lê pouco seus contemporâneos, mesmo os amigos. Seria tempo tomado das releituras dos grandes, de que não pode prescindir: Proust, Chateaubriand, Dostoiévski, Saint-Simon, Conrad... Fez exceções para Paul Virilio, por exemplo, a tal ponto fica fascinado por suas teorias, mesmo quando ligeiramente complicadas, especialmente as aproximações brilhantes entre o nascimento do virtual e a invenção da perspectiva. Nunca tem vergonha de suas lacunas. Curioso como no primeiro dia. Descobriu recentemente, extasiado, *Belle du seigneur*. Depois *La Vie de Rancé*, graças a uma operação do menisco. Entendeu tardiamente que estava velho ao ler uma biografia de Proust, fazendo a conta das pessoas que conhecera, com as quais cruzara ou frequentara e que constavam naquelas páginas, ressuscitando um mundo perdido há muito tempo.

Não sai nunca sem um livro de dez francos no bolso. Quase sempre *O direito à preguiça*, de Lafargue, cuja leitura o encanta há décadas. Outros também, escolhidos ao acaso. No dia de sua operação no coração, pediu com malícia ao cirurgião que olhasse em seu bolso o que ele estava lendo: *Meu coração a nu*, de Baudelaire... O médico, que não gostou muito da brincadeira, achou seu ilustre paciente um pouco infantil.

Fica surpreso ao saber que é o modelo para um dos personagens de *Na Patagônia*, de Bruce Chatwin, considerado o escritor do instante decisivo.

Diz que os ingleses são como todo mundo, menos em uma coisa: na modéstia. De todas as pessoas que fotografou furtivamente nas ruas do mundo inteiro, eles são os únicos que, ao vê-lo apontar sua câmera, dobram-se em dois dizendo "*Sorry*", convencidos de que ele olha para alguma coisa atrás deles.

Sente um reconhecimento eterno pela América por tê-lo revelado nos anos 30, ao dedicar a ele uma primeira exposição, e por tê-lo consagrado da mesma maneira logo depois da guerra. Uma americana, inclusive, Dominique de Ménil, é a primeira a comprar, nos anos 70, um lote de quatrocentas fotos de Cartier-Bresson para a coleção de seu museu-fundação.

Pratica o dever da correspondência religiosamente. Uma alegria e um sofrimento. Continua seus *tête-à-tête* à distância, praticando diariamente o fax-a-

fax.

Nunca deixou de fotografar rostos e paisagens. Quase não tira mais retratos por encomenda, somente para o seu prazer. Quase sempre dos amigos.

Ignora quantos negativos já revelou e não se preocupa em saber. Digamos quinze mil vezes 36 poses. E daí? É tão pouco significativo quanto saber quantas palavras um escritor escreveu.

Não quer mais viajar, a não ser para perto. Inglaterra, Itália, Suíça, Espanha.

Ama o mundo, não as mundanidades. Vai aos *vernissages* de suas obras, mas de má vontade. Parece até que comparece somente para deixar claro a todos que preferiria estar em outro lugar. Para lembrar que a fotografia é uma atividade que deriva da clandestinidade e que exibir um fotógrafo nesse tipo de cerimônia é como pedir a um peixe que nade numa frigideira. Quando chega à exposição, sempre começa por localizar a saída de emergência, para escapar das personalidades que não deixarão de ir felicitá-lo. Não é, no entanto, um indivíduo monástico, mas secular. Não tem a exigência e a intransigência necessárias para viver fora do mundo. É verdade que terá conhecido muitas pessoas conhecidas, bem do início até bem ao fim. Finge humildade apesar de também ser orgulhoso. Preserva-se.

Nunca intervém nas exposições dedicadas à sua obra. Solicita o privilégio de visitá-las sozinho, por uma hora, antes da abertura. Apenas para sugerir, eventualmente, uma mudança de lugar entre duas fotos. Suas exposições são como seus livros. Prefere deixá-las a cargo de especialistas em quem confia, como Robert Delpire ou Maurice Coriat. A eles a disposição das fotos, o grafismo, a sequência, a montagem. A ele a decisão final sobre a escolha das fotos. Claro.

Foge das honrarias, mas não recusa as recompensas. É um dever de libertário ofender o Poder quando este quer recompensá-lo, mas seria uma grande descortesia da parte de um *gentleman* não aceitar um prêmio quando uma associação o concede. Entre os dois, ficam os doutourados *honoris causa*, que ele poderia colecionar se não refreasse os ardores universitários: “Mas de que vocês acham que sou professor? Do minguinho?”.

As excelências de gabinete, que mais de uma vez quiseram que sua lapela fosse ornada com seu símbolo de vaidade, ficam a ver navios: “Consultem seus dossiês! Não se oferece a Legião de Honra a um anarquista!”.

A leitura de uma passagem de seu breviário baudelairiano teria evitado uma solicitação tão inútil quanto desastrada:

> Aquele que pede a comenda tem o ar de dizer: se não me condecorarem por ter cumprido meu dever, não voltarei a fazê-lo. Se um homem tem mérito, de que serve condecorá-lo? Se ele não tem, poderá ser

condecorado, pois isso lhe dará brilho. Consentir em ser condecorado é reconhecer ao Estado ou ao Príncipe o direito de nos julgar, nos ilustrar etc.

Cartier-Bresson não reconhece esse direito, seja qual for o regime, o governo, a época. Ele sempre dispensou a Legião de Honra com um gesto obsceno. Não podemos dizer que ele a recusa, justamente porque sua obra a aceita. Se tivesse consentido uma única vez com esse tipo de favor, ele teria renegado toda uma vida com outro gesto obsceno. Ele só respeita uma medalha: a dos prisioneiros foragidos. Lamenta, no entanto, ter censurado seu amigo Max Ernst quando este foi condecorado com a famosa comenda: por ser estrangeiro, seu mérito era diferente. A Academia Francesa, que já recebeu todos os tipos de ataques, nunca foi tão violentamente criticada quanto numa foto de Cartier-Bresson, *O acadêmico francês chegando à Notre-Dame* (1953), na qual um membro da academia, com um chapéu emplumado, desce de um táxi sob o olhar divertido dos curiosos. Não há ataque mais subversivo do que esse olhar etnológico. Em 1983, quando Jean Mistler, o secretário perpétuo da Academia, lhe escreve para anunciar que sua candidatura à cadeira do duque de Lévis-Mirepoix fora registrada, Cartier-Bresson lhe responde imediatamente:

– Não sei que engraçadinho usou meu nome como pseudônimo...

Ele considera a Academia uma penitenciária encarregada de vigiar os desvios de linguagem. Sua atitude inflexível é ainda mais notável porque as recusas nunca são noticiadas – os não acontecimentos ocorrem em silêncio.

Já se autocensurou, guardando a câmera quando outros teriam disparado a torto e a direito. O amor, a morte, a violência – algumas coisas são privadas. Sua generosidade também. Pública, ela seria suspeita. Ele a dissimula, mas não pode impedir que se extravase. Os prisioneiros políticos poloneses do Solidariedade, por exemplo, recebem, em 1981, os vinte mil francos do Grande Prêmio Nacional que lhe fora atribuído pelo conjunto de sua obra fotográfica. Uma organização de caridade recebe um dia os quarenta mil dólares pagos à Christie’s por um colecionador britânico pela compra de uma Leica ornada com a assinatura de Cartier-Bresson por ocasião de seu nonagésimo aniversário.

Sente-se ameaçado pela mumificação, pelo consenso na admiração, pela ausência de opositores – a pior coisa para aquele que questiona e teme afundar em sua própria verdade como numa areia movediça, mais perigosa do que esta por ser confortável. Gostaria de ter a força e a coragem de estar em perpétua revisão de suas regras e de seus valores intangíveis.

Ameaçado também por uma sensata reação do meio a seu prestígio avassalador. No verão de 1999, pode-se ler no jornal *Le Figaro* uma entrevista com o fotógrafo Lucien Clergue, na qual este contava como Cartier-Bresson criara obstáculos a seus famosos Encontros Internacionais de Fotografia em

Arles, indo, por exemplo, ao Ministério da Cultura para interceder contra o projeto de uma escola de fotografia que fosse separada do resto das Belas-Artes. Lucien Clergue dizia: “Podemos discorrer longamente sobre a atitude de Henri, que foi negativa, em muitos aspectos, para a evolução da fotografia”.

Mas ele também militou desde sempre, à sua maneira, que não necessariamente coincide com a dos outros, pela fotografia, pela liberdade de imprensa, pelos Repórteres sem Fronteiras... Também é verdade que, indiretamente, de forma mais difusa, ele tanto despertou quanto desencorajou vocações. Sua obsessão pela geometria paralisou muitos jovens repórteres que quiseram imitar Cartier-Bresson antes de descobrirem a si mesmos. Sua perfeição formal tornou-se um clichê. Como todo clássico moderno, produziu o próprio estereótipo. Era inevitável que aquilo que antes fora uma insubmissão tenha se tornado um academismo e que uma nova geração tenha se oposto à tirania da forma. Será preciso a personalidade de um Robert Frank para defender com veemência a validade de todos os instantes contra o único instante decisivo, num livro envolvente de 1958, *The Americans*, que fez época. Mas não será o suficiente para emancipar duas gerações de fotógrafos da influência de Cartier-Bresson. Em 1974, a fascinante entrevista que ele concedeu a Yves Bourde, para o jornal *Le Monde*, provocou uma intensa controvérsia, devido a seu caráter provocativo. Sua franqueza não foi exatamente a de uma estátua de bronze, pois suas palavras iconoclastas oficializavam sua renúncia à fotografia. Duas páginas de reações polêmicas seguiram-se às suas declarações, denunciando seu elitismo, sua irresponsabilidade, sua impertinência, sua arrogância. No entanto, o mais terrível era o título da entrevista: “Quem não for geômetra não entre”. Depois de uma ordem como essa, como ousar penetrar no perímetro sagrado da fotografia sem correr o risco da excomunhão? Cartier-Bresson tentou esclarecer que não era o papa, nem mesmo o pai e menos ainda o mestre da fotografia, mas nada adiantou. Ele lamentará ter se deixado levar a citar tantos nomes, mas no fundo não retirará nada do que disse.

Pode ser muito duro com seus colegas, como pode provar seu pertencimento à “família”. Alguns meses antes da onda de choque provocada por essa entrevista, ele se intrometera na reunião anual dos colaboradores da Magnum, enviando a cada um uma carta circular sem ambiguidades. Nela dizia que não considerava mais a agência que ajudara a fundar uma cooperativa, mas “um estabelecimento comercial de pretensões estéticas”, o que não agradou a todos. Mas esse é seu jeito, nunca morrerá por engolir em seco.

Ao contrário dos pintores e dos escritores, os fotojornalistas têm a particularidade de manter intacta sua admiração pelos mestres, predecessores e iguais. Não hesitam em reconhecer suas dívidas, mesmo quando para com seus

contemporâneos. Ao contrário de inúmeros artistas, eles não procuram apagar suas pegadas depois de chegados ao topo da montanha. No fim das contas, Cartier-Bresson só terá fotografado um grande fotógrafo do entreguerras (Alfred Stieglitz), apesar de conhecer a todos. Doisneau continuará sendo seu cúmplice até o fim. Eles colocavam seus bonés e se cumprimentavam de “Senhor Henri” e “Senhor Robert”, como é costume entre os comerciantes. Um e outro poderiam dizer: “Tivemos talento em alguns momentos”.

Considera uma foto boa por sua capacidade de estimular e despertar emulação. Além das de André Kertész, que constituem, entre outras, sua fonte poética, há as de sua mulher Martine Franck e de seu amigo Josef Koudelka, que se diz antes “colecionador de fotos” do que fotógrafo. Eles têm em comum o fato de não serem fabricantes ou encenadores de imagens, nem avatares da moda e da publicidade. Estes só interessam a Cartier-Bresson no plano sociológico, pois tais universos, que são os de suas angústias, nada têm de subversivo. Suas críticas à sociedade nada questionam, pois esta absorve e controla suas revoltas.

Quando se debruça sobre esse século que acompanhou quase completamente, ele identifica uma ruptura que não aquela que poderíamos imaginar. Não uma guerra ou uma revolução, mas um fenômeno: o nascimento da sociedade de consumo entre o fim dos anos 50 e o início dos anos 60. Junto com o desenvolvimento da informática, que revolucionou a comunicação, e da televisão, que acabou com a curiosidade, ela lhe parece a manifestação da grande ruptura da história contemporânea. Nela assinala o verdadeiro fim do século XIX. Ao voltar do Oriente, ele não reconhecera a Europa. Ela havia perdido toda a sua alegria visual – o contrário da Índia, que não passa disso. Desde então, a sociedade ocidental sempre lhe pareceu suicida, condenada por seu egocentrismo estéril e suas neuroses tecnológicas. Essa tomada de consciência lhe tira qualquer vontade de se deleitar com as “futilidades” do século XXI. Ele considera “a grande mudança” tão importante quanto a descoberta da mecânica quântica, apesar de execrar a sociedade de consumo e denunciar a nova escravidão da globalização. Na prática, isso se traduz em sua proibição à Magnum de ceder os direitos de reprodução de suas fotos a qualquer projeto publicitário.

Nunca deixa de se perguntar de onde vem o dinheiro. O filho Cartier-Bresson ainda não resolveu o problema com suas origens. Apesar da importância de seus arquivos, da amplitude de sua divulgação pela Magnum, ele vive sobretudo da venda de cópias especiais, cuidadosamente examinadas e aprovadas, para colecionadores. Nada de *vintages*, as cópias de época geralmente defeituosas e feitas às pressas; para ele, são objetos de um comércio ridículo, já que fotografias não são gravuras cujas placas ficam arranhadas

depois de certo uso. Nada fará com que destrua seus negativos para fazer subir o valor de suas cópias. Nelas assina seu nome à mão, apesar de julgar esse ato tão imoral quanto a especulação da Bolsa de Valores, pois não se trata de um trabalho. “Ganho minha vida com isso desavergonhadamente”, reconhece. No entanto, o fato de a metade do que arrecada ir para o fisco diminui sua vergonha pela metade. Helen Wright, sua agente em Nova York, que também é uma amiga de longa data, é o elemento essencial dessa empresa florescente nos Estados Unidos e no Japão. De todos os repórteres-fotográficos vivos, Cartier-Bresson é um dos mais valorizados. *Rue Mouffetard* é sua foto mais solicitada. Seu *best-seller*, apesar de outras trinta, sempre as mesmas, serem regularmente solicitadas por colecionadores.

Tem pesadelos desde a implantação da Eurodisney em Marne-la-Vallée, pertinho de sua cidade natal, Chanteloup. O horror absoluto, o prazer padronizado, o lazer obrigatório. Essa coexistência obscena pode não ser o fim do mundo, mas é certamente o fim de seu mundo. Quando pequeno, seu pai o levava para caçar naqueles campos de beterraba.

Ele não se sente à vontade na sociedade do comentário e do espetáculo. Um mundo em que há cada vez menos repórteres e cada vez mais editorialistas. Está convencido de que a inteligência desinteressada é o apogeu da inteligência. O utilitarismo afasta da perfeição. Diz que nunca colocará os fotógrafos suficientemente em guarda contra a perversidade da sociedade de consumo. Sorrateiramente, em nome dos imperativos econômicos, ela está sempre nos separando do humano. Ficou dividido entre a revolta e o desgosto ao ler, numa entrevista publicada em 1998, a seguinte frase de um crítico fotográfico: “Hoje, com a imagem digital, podemos ter Cartier-Bresson sem Cartier-Bresson”.

Sente-se cada vez menos fotógrafo nesse século tecnológico por excelência que triunfou sobre o olhar. Não tem mais o prazer de se dizer *fautographe* como Man Ray, ou *foutugraphe* como Doisneau. Quanto mais câmeras circulam, menos fotógrafos há. Imagens demais matam a imagem. Tem a noção da imagem como uma ideia literária. Considera o desenho a base, sendo a foto apenas um desenho instantâneo feito com um instrumento.

Recusa-se a comparecer a um estúdio de televisão, a não ser num frente a frente, única condição de conversa digna desse nome. Tendo sido convencido, no entanto, a participar de um programa *La Marche du siècle* sobre o budismo, ficou doente mediante a ideia de comparecer. Tanto que realmente ficou doente, o que o dispensou dos deveres de convidado: teve uma crise de alergia que o levou ao hospital.

Observa divertido as mudanças minúsculas. Sinal dos tempos: ele não é mais confundido com Raymond Cartier, mas sim com o proprietário da joalheria

Cartier.

Conheceu uma grande alegria em 1978, ao chegar atrasado a uma retrospectiva de sua obra fotográfica em Londres, quando o guarda na porta de entrada da Hayward Gallery o interpelou:

– Perdão, senhor, mas câmeras fotográficas não são autorizadas no recinto...

Ele teve então de depositar sua Leica na chapelaria, não sem certa volúpia. Experimenta a mesma sensação quando viaja para o campo nos Baixos-Alpes. Lá, todo mundo o conhece. Raros são os casamentos, batismos e comunhões para os quais não seja convidado. E quase sempre comparece, tira fotos. Depois, orgulhoso de sua qualidade como fotógrafo, oferece as imagens à família.

Tem suas próprias palavras, que são de outra época. Não diz “anestesista”, mas “adormecedor”. E só se refere à televisão como “o aparelho”.

Escuta as palavras de hoje em dia com curiosas ressonâncias. Cada vez que ouve falar em drogas, lembra-se de seu amigo opiômano Christian Bérard e de sua trágica injunção dita por trás da porta fechada de seu quarto, nos corredores do First Hotel, no Boulevard Garibaldi:

– Jamais, Henri! Jamais experimente a droga, nem por curiosidade, é terrível...

Pretende-se livre da nostalgia. Volta-se menos sobre sua vida do que sobre a dos outros, o que não impede a emoção. Ao assistir sozinho a uma “Noite Renoir” no canal Arte, em 1994, depois de rever *A regra do jogo* e de acompanhar a uma longa entrevista com o cineasta, surpreende a si mesmo aplaudindo no final. Para não chorar.

Não admite que vasculhem sua memória, a menos que se trate de informações generosas coletadas por inspetores da polícia poética. Basta, no entanto, sacudi-lo para que comecem a cair lembranças. Ele está carregado delas, mas geralmente desaprova esse exercício que o escritor Jacques Perret chamava de “a contação de mim”. Mas o esquecimento não é uma da formas da memória, seu negativo? Basta interrogar Cartier-Bresson sobre qualquer outra coisa para ele começar falar das pessoas e daquilo que conheceu. Sempre agir de viés. Esse pedestre de Paris tem seus locais de memória. Quando passa pelos guichês do Louvre, pensa no soldado alemão com o rosto ensanguentado, caído de sua moto, abatido a seus pés por um franco-atirador da Libertação. Quando passa pelo Boulevard Saint-Germain, na frente da Brasserie Lipp, lembra-se das quentes noites de maio de 68. E basta uma palavra ou uma imagem para que apareça o espectro de seus companheiros de cativeiro e para que ele sinta um nó na garganta. E então tudo desaparece, notoriedade, Leica, exposições...

Nem esperança nem desespero, nem passado nem futuro, apenas o instante presente, só isso lhe interessa. Há dias em que sua fama, que Prévert chamava de

“o dízimo do culto à personalidade”, lhe parece tão opressora que ele sonha poder ser transparente. Um atravessador de paredes em vez de homem invisível. Um fotógrafo, quando é reconhecido, está morto.

Sua confiança no homem continua intacta, sua desconfiança da sociedade é total. Isso é o que ele gostaria que ficasse de uma visão de conjunto de suas fotografias. Nada o deixa mais otimista do que a ideia de uma continuidade na arte.

Admira o Picasso do início até os anos 20. Não um grande pintor, mas um imenso desenhista e também uma espécie de gênio. Envia uma carta enfurecida a Claude Picasso censurando-o por ter vendido o nome de seu pai a uma marca de carro e sua imagem a uma agência de publicidade. Fiel à sua reputação, aproveita para criticar seu amigo fotógrafo René Burri e a agência Magnum, culpados por se prestarem a essa funesta iniciativa.

Segue apaixonadamente a evolução da pintura contemporânea. Reconhece sua admiração por Max Ernst, Balthus, Kokoschka, Truphémus, Avigdor Arikha, Sam Szafran, Georg Eisler, Fairfield Porter, Francis Bacon, Biala, Lucian Freud, Richard Lindner, Bram Van Velde, Louis Pons, Saul Steinberg, Willy Varlin, Willem de Kooning, Calder, Nicolas de Staël...

Não se sente tocado pela arte conceitual. Gostava de Marcel Duchamp por sua inteligência, sua arte da esquiva e da pirueta, sua arte e nada mais, sua argúcia, seu humor, sua autoironia. Mas não o perdoa jamais por ter gerado tantos bastardos. Nunca esquecerá o que Doisneau dissera no dia em que o vira esquecer de colocar filme em sua máquina: “Cuidado Henri, você vai fazer arte conceitual!”.

A referência à pintura lhe é mais natural do que qualquer outra. Em todas as coisas. Ao ver a agência do arquiteto Louis Kahn na Filadélfia, imediatamente pensa no ateliê de um mestre da Renascença. Ao colocar Bach no topo de toda criação musical, está louvando o rigor composicional e a graça da geometria. Ela é a prosa e a poesia. Bach porque sua música é de longe a mais bem-desenhada.

Vai ao Louvre com regularidade, desde sempre, e deixa-se levar por seus passos. Sentado em sua cadeira/taco de golfe, que na alfândega é confundida com uma bengala/espada, ele geralmente para diante dos quadros *A Arraia* de Chardin e *A Charrete* de Le Nain para copiá-los em seu caderno de esboços. O Louvre é seu lugar de memória por excelência. Foi ali que ele aprendeu a fotografar.

Fascinado pela arte romana. Junto com o *Quattrocento*, o século XII é seu século preferido por sua sobriedade e seu despojamento.

Fez campanha contra a construção da obra de I.M. Pei na Cour Napoléon do Louvre, apesar da beleza da pirâmide. Julgou que ela não estava no lugar

certo. Escreveu ao presidente Mitterrand para expressar sua inquietação. Temia que a introdução de um corpo estranho no local fosse fatal às suas proporções tão exatas e a seu maravilhoso equilíbrio. Perguntava-se por que queriam a todo custo ocupar um local que não pedia para ser ocupado. A Cour Carré é a única maravilha do lugar. Se for para reconhecer uma virtude da pirâmide, será por ter dissimulado a desgraciosa fachada Segundo Império do Palácio. Censura ao "Grand Louvre" seu lado novo-rico. Não suporta o didatismo dos museus, a propensão a expor sempre mais, e acusa alguns curadores de serem mais historiadores da arte do que pessoas de visão. Como não é de meias-palavras, chegou inclusive a prefaciar o livro *Paris mistificada, a grande ilusão do Grand Louvre*. Seu texto conclui com típicas palavras suas:

"A desmesura fascina por um instante, mas com o tempo se torna insuportável. Somente a mesura nunca revela seu segredo".

Era 1984. Quatro anos depois, ele voltaria à carga, denunciando a falta de volúpia e de ressonância harmônica com o meio ambiente, sua entrada única e subterrânea simbolizando o centralismo do poder cultural. Sugere que a pirâmide, que desde sempre convida a uma meditação sobre a morte, fosse transferida para o cemitério Père-Lachaise...

Mora a dois passos do Louvre, no alto de um edifício da Rue de Rivoli. Faz uma vista excepcional ao jardim das Tulherias, que, em que pese a Pascal, concilia suntuosamente o refinado e o geométrico. Tem o classicismo e o rigor de Le Nôtre, mas não sua aridez. Nos dois casos, uma qualidade francesa. O frente a frente permanente dos dois talvez não seja fruto do acaso. Este é seu mundo. Victor Choquet, que fora o grande colecionador e propagandista do impressionismo em seu tempo, morava no quarto andar de seu prédio. É portanto dessa janela que Monet pintara quatro vistas das Tulherias em 1876. Um século depois, exatamente do mesmo ângulo, mas no andar imediatamente superior, Cartier-Bresson fotografa fileiras de grades, árvores e jogadores de bocha impecavelmente paralelas. É difícil sair dali. Ele muito mais, tanto que, mesmo passando por excêntrico, tentou fazer com que tombassem o corrimão acariciado por Monet, Pissarro e Cézanne ao subir a escada para visitar Victor Choquet...

Gosta bastante de fotografar e principalmente de desenhar de sua sacada. O jardim, as pessoas, o céu, os pássaros. Kertész fez o mesmo por anos a fio acima da Washington Square em Nova York. Um fotógrafo à sua janela nunca é apenas um homem à janela.

Um errante e um enraizado. Foi isso que Max Leibowicz inferiu do mapa astral de Henri Cartier-Bresson, nascido em 22 de agosto de 1908, às quinze horas, sob o signo de Leão. Um solar equilibrado e um lunar bastante perturbado. Um boêmio que a prática da fotografia estabiliza, por mais que

desperte seu amor pela vagabundagem. Um francês marcado pela presença do estrangeiro. Ator e espectador, ele produz uma fusão dos opostos: a abertura para o mundo e o fechamento em si mesmo, a vontade de testemunhar e a propensão para ficar afastado, o engajamento e o desprendimento. Quanto à sua obsessão pela geometria, ela se explicaria pela necessidade de dar um quadro estrito à sua sensibilidade para que ela possa manifestar-se. Poucas curvas, linhas de força acima de tudo. Apenas o suficiente para estruturar o real, e despojá-lo para enriquecê-lo.

Garante que, há muito tempo, noções como o pecado e a culpa lhe são radicalmente estranhas. Elas o fizeram fugir do judeu-cristianismo. Não suporta a ideia de povo eleito. Está convencido de que as grandes religiões monoteístas são responsáveis por nossa decadência. O grande erro delas? Terem separado o corpo e o espírito e encerrado o homem numa concepção dualista, diferenciando-o da natureza. Em sua alma, não tem dúvida de que o futuro espiritual da humanidade está no Oriente. Desde os anos 70, Cartier-Bresson encontrou não a fé, mas o caminho. Assim não precisou se converter. Budista de tendência turbulenta, ele se disciplina para seguir os ensinamentos de um mestre com seriedade e regularidade. Irrita-se quando falam de espiritualidade laica, pois, como o budismo não tem Deus, ele se recusa a considerá-lo uma religião. Antes uma ciência do espírito, arte de viver ideal para um homem de paradoxos. O único que opera a transmutação das emoções num plano interno. O único que o permite conciliar agitação e meditação, movimento e reflexão. Tudo se passa do lado de dentro. “É um meio que consiste em controlar a mente para alcançar a harmonia e, através da compaixão, oferecê-la aos demais”, diz.

Até o fim, ele olhará, desenhará e fotografará. Uma de suas últimas fotos, tirada às vésperas do fim do século, é um autorretrato. O primeiro datava de 1933: alongado num parapeito, na Itália, mostrando seu pé nu no centro da imagem. O segundo mostra sua sombra num campo, misturada à dos choupos.

É impossível esquecer algumas fotos suas. Elas nos perseguem e obcecam até quase se substituírem à realidade. Quem olha a Île de la Cité de certo ângulo não vê mais a Île de la Cité, mas uma imagem de Cartier-Bresson. Sem ele, nossa visão de mundo seria mais pobre. Ele simplesmente mudou nossa maneira de olhar a vida.

Desde jovem, ele sabe quando e como morrerá. A sra. Colle, a vidente, disse-lhe pelo tarô. Tudo o que ela previu aconteceu. Será que morrerá em público – como Martin Munkasci durante uma partida de futebol americano, em Nova York, em 1963 – com a Leica em mãos? Cartier-Bresson leva sempre a sua, bem protegida por um lenço, no fundo do bolso de seu casaco, nunca se sabe...

Detesta aniversários. Toda noite se morre, a cada manhã se renasce. Morrer, entrar para sempre na câmara escura. Ou apenas mudar de roupa, como diz o Dalai-Lama.

“En rit Ca-Bré” se diz livre desse fantasma, que é também o segredo final da arte da espada. Não perdeu a angústia em relação à dor, se esquivará dela como sempre fez, desde o início de sua fuga para frente em 1908. Mas será preciso que um dia ele nos abandone para sempre, mesmo que numa pirueta metafórica típica do antigo prisioneiro de guerra KG 845.

Quando ele partir para nunca mais voltar, saberemos então que terá tido êxito em sua última fuga.

O OLHAR SE FECHA SOBRE O SÉCULO

Um dia, ficamos sabendo: “Henri Cartier-Bresson está morto e enterrado”. Na hora, ninguém duvida da notícia, como é costume acontecer quando se trata de grandes personagens; a precaução é supérflua, pois a maneira como desapareceu de nosso campo de visão foi típica sua. Não podemos esquecer, que desde os vinte anos, ele tinha o privilégio de conhecer o *timing* e as circunstâncias de seu fim. Quem pode se gabar de saber com tanto tempo de antecedência o momento de sua morte, supondo que a mãe de seu amigo Pierre Colle lhe dera um presente ao ler seu futuro nas cartas?

Esse homem, chamado com razão de “o olhar do século”, pousou pela última vez seu olhar sobre o mundo. Depois, fechou-se a cortina.

Mais do que cansado, estava exausto. Ele se apagou suavemente. Talvez tenha se deixado morrer:

> *To die, to sleep / No more and by a sleep to say we end / The heartache, and the thousand naturel shocks / That flesh is heir to; ‘tis a consummation / Devoutly to be wish’ed. To die, to sleep’ / To sleep, perchance to dream*[40]

Dali a pouco dias, ele festejaria 96 anos. Morreu no dia 3 de agosto de 2004, em sua casa no Luberon. Foi sepultado em Montjustin, seu vilarejo de eleição na Haute-Provence, em presença de uma dezena de pessoas. Família, amigos como o pintor Sam Szafran, o fotógrafo Josef Koudelka, Elena Cardenas Malagodi, Agnès Sire, companheiros como Marie-Thérèse Dumas, sua colaboradora há doze anos... Depois de uma homenagem de seu velho amigo Robert Delpire, houve uma de seu cunhado Éric Franck, seguida por outra da violinista Anastasia Khitruk, que tocou Bach. Os moradores de Montjustin plantaram uma oliveira aos pés de sua tumba, e os fotógrafos da Magnum fizeram o mesmo à cabeceira. A notícia de sua morte logo foi divulgada. Sua esposa Martine recebeu cerca de seiscentas cartas, às quais tomou como questão de honra responder. Quanto à imprensa...

Foi como a morte de um chefe de Estado. De certa forma, ele era um; porém, se exercia realmente um império sobre gerações de espectadores, ele o fazia sem autoridade, natural e soberanamente.

O jornal *Le Monde* lhe dedicou sua capa e quatro páginas que reproduziam suas palavras e seu escritos. Dentre os depoimentos publicados, foi enfatizado principalmente o de Richard Avedon, tanto por sua concisão quanto por sua clareza: “Ele era o Tolstói da fotografia. Com uma humanidade profunda, foi a

testemunha do século XX”.[41]

No *Libération*, toda a capa foi dedicada a ele: ao lado de seu retrato, espécie de *Retrato como jovem com a Leica* (1935), por George Hoyningen-Huene, reluzia a manchete “Cartier-Bresson, o instante decisivo”. O instante de sua morte. Além das nove páginas de abertura que reconstituíam sua vida e sua obra, todas as páginas do jornal foram naquele dia ilustradas por suas fotos, em todos os assuntos ou temas tratados. Uma honra tão insigne quanto o fato de serem raros os artistas cuja obra seja suficientemente rica, diversificada e intemporal para se adaptar dessa forma ao presente.[42]

Os demais jornais franceses seguiram seus passos, como se os dois grandes jornais nacionais tivessem dado o *lá* no grande concerto de elogios que se seguiu à sua morte. Na França, pelo grande francês que ele foi, isso seria de se esperar. O mesmo aconteceu no resto da Europa e nos Estados Unidos, porém, mais ainda na Inglaterra, onde sua reputação é excepcional, equivalente à dos maiores pintores, conforme atestado durante anos nas exposições que lhe foram dedicadas. Não podemos esquecer que Cartier-Bresson é o único fotógrafo a figurar, por muito tempo e com admiração, no famosíssimo *A história da arte*, de Ernst Gombrich.[43]

No jornal *The Observer*, seu amigo escritor John Berger preocupou-se em celebrá-lo como desenhista.[44] Foi preciso um acontecimento dessa magnitude para que o *The Times* se atrevesse a publicar em grande formato, logo abaixo do título na capa, uma foto de travestis espanhóis, de HCB. O certo é que pouquíssimas vezes se viram nas páginas internas do *Times*, mesmo para um personagem “lendário” como foi chamado, tantas e tão grandes fotos na seção *Obituaries.*[45] *The Sunday Telegraph*, por sua vez, escolheu publicar um trecho de *Anglo-English Attitudes*, no qual Geoff Dyer traça um retrato de Cartier-Bresson.[46] O *Daily Telegraph* evocou longamente a biografia do “fotógrafo que criou a linguagem do fotojornalismo”[47], que o *Guardian* apresentou antes como “o fotógrafo que deu forma artística a um hobby”.[48] O relato de sua vida publicado pelo *The Independent* foi um dos mais densos e completos.[49]

Jamais os leitores haviam tido a oportunidade de ver tantos retratos do homem que sempre se recusava a ser fotografado.

No fim desse mês de agosto, em Perpignan, na abertura do 16º Festival Visa de Imagem, o encontro mundial do fotojornalismo não poderia deixar de lhe render homenagem. Interrogados por Michel Guerrin, que dedicou uma página inteira do *Le Monde* a seus testemunhos, os maiores fotógrafos, de todas as gerações, prestaram suas dívidas a Cartier-Bresson.

Willy Ronis:

> No pós-guerra, ele conseguiu conciliar liberdade do olhar e

composição perfeita. Ele compunha nas ruas como os flamengos do século XVII pintavam as pessoas do povo nos bistrôs. Ele me influenciou sem que eu me desse conta. Captar ao natural, ter um compasso no olho, delimitar a foto com uma margem negra, isso tudo é ele. Ele não era um líder (era independente e anarquista demais), mas trouxe respeito à profissão. Ele é, ao lado de André Kertész, o olhar do século XX.

Abbas:

A influência de Cartier-Bresson é inegável pela lição de vida, pelo rigor moral, pela independência do olhar, por sua constante indignação. Suas palavras sobre o enquadramento continuam válidas. HCB era engajado e, ao mesmo tempo, mantinha um distanciamento crítico. HCB contribuiu, junto com Capa, para que o fotógrafo fosse considerado um jornalista que passa sua visão e assina suas imagens, e não um ilustrador.

Noël Quidu:

Ele é o *boss*. Ele me ensinou uma coisa: ou temos ou não temos o instante certo; não é preciso se sacrificar. Ele tinha facilidade para captar o momento mais intenso. E sem instigá-lo. Depois dele, um fotógrafo pode mostrar o que lhe interessa.

Olivier Coret:

Ele enobreceu a profissão. HCB transformou a profissão em ética de vida.

Raymond Depardon:

Ele é o fotógrafo moderno por excelência, pois é reconhecido tanto como artista quanto como jornalista. Algo único. Ele quis que suas fotos fossem multiplicadas e não rarefeitas. Que fossem vistas tanto num jornal quanto no museu. Isso é fundamental. E ele inventou uma maneira de trabalhar e de funcionar. Ele impôs o olhar e a condição de fotógrafo. Henri nos passou a lição de permanecermos livres. E é por isso que ele conseguiu passar energia às imagens. Ele privilegiou as ruas como espaço onde uma sociedade se revela. Ele também impôs a objetiva única, de 50 mm. O futuro mostrará que Henri era mais político do que se diz. HCB soube manter-se à distância e, ao mesmo tempo, passar sua posição de fotógrafo. Ele nos deixa essa herança.[50]

Um criador no outono de sua vida não sonharia em maior exercício de admiração do que semelhante demonstração de gratidão.

A vida trabalha conscienciosamente, pois alguns dias depois, a partir de 7 de setembro, a Fundação Cartier-Bresson, em Paris, inaugurava uma exposição de qualidade excepcional: “Documentary and anti-graphic photographs”. Planejada há tempos, essa retrospectiva pretendia reconstituir o espírito e a letra

da famosa exposição de 1935 na galeria Julien Lévy de Nova York, que revelara os jovens talentos de Manuel Alvarez Bravo, Henri Cartier-Bresson e Walker Evans. Nada mais! Sua réplica, setenta anos depois, conheceu um intenso e constante sucesso, tanto de público quanto de crítica, apesar da pequena capacidade do local, da falta de espaço e do caráter pouco aparatoso de muitas imagens. Qual o segredo desse improvável sucesso? Esse não sei quê e esse quase nada que mudam tudo quando se trata de arte, que chamamos de um quê a mais quando não ousamos dizer que um conjunto de obras, num dado local e em dado momento, está cheio de graça.

Cartier-Bresson voltou à vida, pouco tempo depois, durante uma reunião social para seus amigos. Para que estes pudessem render-lhe homenagem, sua viúva Martine Franck, junto com a Fundação Cartier-Bresson e a agência Magnum, convidou-os para compartilhar suas lembranças com palavras e músicas. Foi numa terça-feira, 19 de outubro, nos limites mágicos do Théâtre du Soleil, na Cartoucherie de Vincennes. Um encontro formalmente patrocinado por Jacques Chirac, o presidente da República, mas que nada teve de oficial, apesar da presença na primeira fila do ministro da Cultura. Uma foto tirada por HCB figurava na primeira página do convite. Ele a legendara *Yin e Yang de um riacho japonês* (1966). Todo um programa.

Três músicos vindos de três continentes abriram o encontro. Sharmila Roy no canto e na tambura, John Boswell na percussão e Haroun Tebul na flauta ney e no ud. Eles deram o tom da noite. Depois da transmissão de *Flagrants délits*, o filme de montagem que dedicara à sua obra em 1967, seu amigo Robert Delpire pronunciou as primeiras palavras da homenagem. Elas foram seguidas pelas de Agnès de Gouvion-Saint-Cyr, secretária de fotografia no Ministério da Cultura, de Peter Galassi, curador-chefe de fotografia no MoMA, da biógrafa Celia Bertin, sua amiga íntima de longa data, de um fotógrafo da Magnum, Ferdinando Scianna, deste que vos fala e, por fim, de Anne Cartier-Bresson, curadora de patrimônio da Cidade de Paris. Lembranças e anedotas, momentos de emoção, risos e sorrisos. De todas as intervenções, a de Peter Galassi, por sua elegância, sua sutileza, sua inteligência e seu humor, foi a que causou maior impressão.

Assim como abriu o encontro, a música o encerrou. Aos sons enfeitiçantes da Ásia longínqua responderam em eco os do velho Ocidente. A pianista Hortense Cartier-Bresson e o violoncelista Dominique de Williencourt interpretaram suítes, partitas, improvisos e sonatas de Bach, Beethoven e Bartok. A graça soberana que se expressou no inefável desses acordes completou a transformação daquela reunião de amigos em reunião de família em torno de uma refeição indiana.

Alguns dizem que um amigo é como uma conta de banco na Suíça: não

precisamos vê-lo todos os dias, apenas precisamos saber que ele existe. Depois de 3 de agosto, seus amigos tinham um pouco de dificuldade em ver Henri. Contudo, na noite de 19 de outubro, ficaram convencidos de sua presença.

Ao deixar o Théâtre du Soleil para adentrar na noite do Bois de Vincennes, cada um ainda levava consigo suas palavras, seu fraseado tão particular, algo esnobe e preciosista, tão característico da velha França; e seu ritmo, sua elocução tão de acordo com suas cóleras e indignações quanto com seus entusiasmos. Sem falar no principal: seus silêncios. Os seus eram de qualidade, em perfeita harmonia com a infinita discrição da Leica no momento do clique. Todos partíamos daquela noite recarregados com essa leveza, com o olhar ainda cheio de suas fotos, a alma ligeiramente melancólica. Todos levávamos no bolso um pequeno quadrado de papel branco distribuído à saída. Uma espécie de cartão de visitas no qual podíamos ler, além de suas datas de nascimento e morte, as seguintes linhas escritas com sua caligrafia inconfundível, uma escrita desenhada que às vezes contrariava as regras de pontuação e acentuação:

O Tempo corre e escoa, e apenas nossa morte consegue alcançá-lo.

A fotografia é um cutelo que, na eternidade, fixa o instante que a ofuscou.

Henri Cartier-Bresson.

Quando o ano de 2004 chegou ao fim, aqueles que haviam aprendido a olhar o mundo com o auxílio de fotos inesquecíveis de repente se deram conta de que se tornara menos agradável viver depois das sucessivas partidas de Helmut Newton, Henri Cartier-Bresson e Richard Avedon. Já era tempo de o ano terminar.

Depois que o olhar de Henri, ou Cartier, ou HCB, fechou-se definitivamente sobre o seu século, compreendemos que o novo século estava apenas começando.

---

[40]. “Morrer; dormir / Só isso. E com o sono – dizem – extinguir / Dores do coração e as mil mazelas naturais / A que a carne é sujeita; eis uma consumação / Ardentemente desejável. Morrer – dormir – / Dormir! Talvez sonhar.” William Shakespeare, *Hamlet*, III, 1 (59-64). Tradução de Millôr Fernandes. (N.E.)

[41]. *Le Monde*, 6 de agosto de 2004. (N.A.)

[42]. *Libération*, 5 de agosto de 2004. (N.A.)

[43]. Ernst Gombrich, *Histoire de l’art*, Phaidon, 1972, 2001. (N.A.)

[44]. Peter Conrad, “Light and magic”, in *The Observer*, 8 de agosto de 2004. (N.A.)

[45]. Adam Sage, “Henri Cartier-Bresson, a life in black and white”, in *The Times*, 5 de agosto de 2004. (N.A.)

[46]. *The Sunday Telegraph*, 8 de agosto de 2004. (N.A.)
[47]. *The Daily Telegraph*, 5 de agosto de 2004. (N.A.)
[48]. *The Guardian*, 5 de agosto de 2004. (N.A.)
[49]. Val Williams, “Henri Cartier-Bresson”, in *The Independent*, 5 de agosto de 2004. (N.A.)
[50]. Michel Guerrin, “Visa pour l’image rend hommage à Cartier-Bresson”, in *Le Monde*, 29-30 de agosto de 2004. (N.A.)

Notas

Esta biografia está essencialmente baseada numa conversa de cinco anos que mantive com HCB, de viva voz, na casa dele ou na minha, por telefone, por carta, por cartões-postais e por fax. Esse intercâmbio ininterrupto sobre sua vida, sua obra, seus gostos e suas ideias foi um privilégio raríssimo para o biógrafo por trás do amigo. Ele irriga cada uma das páginas desse livro. HCB também me autorizou a pesquisar em suas pastas de arquivos, todas elas: milhares de cartas, telegramas e anotações de todos os tipos acumulados e guardados desde a juventude. Esse rico *corpus*, que examinei minuciosamente com total liberdade, mas que não classifiquei, também transparece em todas as páginas deste livro. O mesmo se dá com suas legendas para dezenas de milhares de fotos, escritas à mão, que ele me autorizou a consultar na Magnum. Todo esse material era evidentemente inédito, por isso não me preocupei em listar a fonte de cada uma de minhas informações precisamente, valendo-me da confiança do leitor, adquirida depois da publicação de dez biografias que não pecaram nesse aspecto.

Ainda assim, em momentos específicos, acabei lendo com grande proveito livros, entrevistas e artigos geralmente escritos por especialistas. Que me seja permitido render-lhes homenagem através dessas notas.

Capítulo 2: Os instantes decisivos. 1927-1931

Michel Guerrin, “La jouissance de l’œil” (entrevista com HCB) in *Le Monde*, 21 de novembro de 1991.

Yves Bourde, “Nul ne peut entrer ici s’il n’est pas géomètre” (entrevista com HCB) in *Le Monde*, 5 de setembro de 1974.

Capítulo 3: O artista em busca de seu instrumento. 1932-1935

Peter Galassi, *Henri Cartier-Bresson: the early work*, The Museum of Modern Art, Nova York, 1987.

Cartas de Charles Peignot a HCB, 28 de junho de 1934, arquivo HCB.

Capítulo 4: O fim do mundo de antes. 1936-1939

HCB, “*A memoir of Jean Renoir*”, arquivo HCB.

Michael Kimmelman, “With Henri Cartier-Bresson, surrounded by his peeres” in *The New York Times*, 20 de agosto de 1995.

Rory Coonan, “The man who caught the world unawares” in *The Times*, 20 de setembro de 1984.

Capítulo 5: Nacionalidade: fugitivo. 1939-1946

Carta de HCB a Pierre Braun, 13 de maio de 1944, arquivo HCB.

Capítulo 6: De Nova York a Nova Délhi. 1946-1950

Claude Cookman, “Margaret Bourke-White and Henri Cartier-Bresson: Gandhi’s funeral” in *History of photography*, v. 22, n. 2, verão de 1998.

Paula Weideger, “Cartier-Bresson: his eye, hand, lens, art and ego” in *The Independent*, 8 de julho de 1993.

HCB, *America in passing*, Thames and Hudson, Londres, 1991.

Capítulo 7: O mundo é seu estúdio. 1950-1970

Carta de Robert Capa a HCB, 6 de dezembro de 1951, arquivo Magnum.

Carta de HCB a Marc Riboud, 19 de março de 1956, arquivo Magnum.

Carta de HCB a Michel Chevalier, 11 de fevereiro de 1958, arquivo Magnum.

Michel Guerrin, “La jouissance de l’œil”, op. cit.

Cartas do general De Gaulle a HCB, 10 de abril de 1958 e 22 de agosto de 1963, arquivo HCB.

Carta de HCB a Beaumont Newhall, 19 de setembro de 1960, arquivo HCB.

Carta de Elliot Erwitt a todo o pessoal da agência: “Why are we in Magnum?”, 26 de maio de 1951, arquivo Magnum.

Carta de Bill Wilson a Jim Hagerty, “Magnum in television”, 13 de junho de 1961, arquivo Magnum.

Carta de HCB aos fotógrafos da Magnum, 4 de julho de 1966, arquivo Magnum.

Carta de Indira Gandhi a HCB, 22 de abril de 1966, arquivo HCB.

Ernst H. Gombrich, “The mysterious archivement of likeness” in *Tête à tête, portraits by HCB*, Thames and Hudson, Londres, 1998.

Capítulo 8: Rumo a outra vida. 1970…

Dan Hofstadter, “Stealing a march on the world” in *The New Yorker*, 23 e 30 de outubro de 1989.

Jean Leymarie, “From photography to painting: on the art of Cartier-Bresson” in *Bostonia*, primavera de 1993.

William Feaver, “Still leaving fot the moment” in *The Observer*, 20 de novembro de 1994.

Mark Irving, “Life through the master’s lens” in *The Sunday Telegraph*, 1º de fevereiro de 1998.

Frank Whitford, “A man of vision” in *The Sunday Times*, 1º de fevereiro de 1998.

Sam Tata, “Aku Henri, a memoir”, arquivo HCB.

Hervé Guibert, “Les dessins d’HCB” in *Le Monde*, 4 de junho de 1981.

Elisabeth Mahoney, “An ever-developing reputation” in *Scotsman*, 16 de março de 1998.

Cartão-postal de Saul Steinberg a HCB, agosto de 1981, arquivo HCB.

Carta de Willy Ronis a HCB, 18 de novembro de 1984, arquivo HCB.

Carta de HCB a Willy Ronis, 22 de novembro de 1984.

Carta de HCB a Peter Galassi, 24 de março de 1987, arquivo HCB.

Cartão-postal de Saul Steinberg a HCB, 10 de março de 1991, arquivo HCB.

Carta de HCB a Thomas Seiler, 20 de março de 1993, arquivo HCB.

Philippe Dagen, “HCB raconte sa passion pour le dessin”, in *Le Monde*, 11 de março de 1995.

Carta de HCB a Russel Miller, 17 de fevereiro de 1997, arquivo HCB.

Fontes e referências

Livros

ALVAREZ, José. *Le Livre de Léonor Fini*. Paris: Clairefontaine, 1975.

AMO GARCÍA, Alfonso del. *Catálogo general del cine de la guerra civil*. Madrid: Cátedra/Filmoteca española, 1996.

ARIKHA, Avigdor. *Peinture et Regard*. Paris: Hermann, 1991.

BALDWIN, Neil. *Man Ray*. Paris: Ploon, 1990.

BAUDELAIRE, Charles. *Mon cœur mis à nu*. Paris: Mille et Une Nuits, 1997.

BERGA, Ronald. *Jean Renoir, projections of paradise*. Londres: Bloomsbury, 1992.

BERGER, John. *Photocopies*. Paris: Éditions de l'Olivier, 1999.

BERNARD, Bruce. *De l'humain à l'inhumain. Le voyage photographique de George Rodger*. Paris: Phaidon Press, 1994.

BERTIN, Célia. *Jean Renoir*. Paris: Perrin, 1986.

BLANCHE, Jacques-Émile. *Correspondance avec Jean Cocteau*. Paris: La Table Ronde, 1993.

_____. *Correspondance avec Maurice Denis*. Paris: Droz, 1989.

_____. *Mes modèles*. Paris: Stock, 1928.

BONNEFOY, Yves. *Dessin, couleur et lumière*. Paris: Mercure de France. 1995.

BORHAN, Pierre. *André Kertész, la biographie d'une œuvre*. Paris: Seuil, 1994.

BOUDET, Jacques. *Chronologie universelle d'histoire*. Paris: Larousse, 1997.

BOUQUERET, Christian. *Des années folles aux années noires*. Paris: Marval, 1997.

BOURDIEU, Pierre (org.). *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Éditions de Minuit, 1965.

BOWLES, Paul. *Mémoires d'un nomade*. Paris: Quai Voltaire, 1989.

BRAUNBERGER, Pierre. *Cinéma-mémoire*. Paris: Centre Pompidou/CNC, 1987.

BRETON, André. *Entretiens 1913-1952*. Paris: Gallimard, "Idées", 1973.

_____. *L'Amour fou*. Gallimard, 1937.

_____. *Nadja*. Paris: Gallimard, 1964.

_____. *Signe ascendant*. Paris: Gallimard, "Poésie", 1999.

BREUILLE, Jean-Philippe et al. *Dictionnaire de la photo*. Paris: Larousse, 1996.

BRINNIN, John Malcom. *Sextet: T.S. Eliot and Truman Capote and others*. Nova York: Delacorte Press, 1981.

BURRI, René; MASPERO, François. *Che Guevara*. Paris: Nathan/Photo Poche, 1997.

CAPOTE, Truman. *Les chiens aboient*. Gallimard, 1977.

_____. *Nouvelles. Romans. Impressions de voyages. Portraits.* Paris: Propos, Gallimard, "Biblos", 1990.

CARACALLA, Jean-Paul. *Montparnasse, l'âge d'or*. Paris: Denoël, 1997.

CARTIER-BRESSON, Henri. *Images à la sauvette*. Paris: Verve, 1952.

_____. *The photographs of Henri Cartier-Bresson* (com textos de Lincoln Kirstein e Beaumont Newhall). Nova York: The Museum of Modern Art, 1947.

_____. *Les Danses à Bali* (com um texto de Antonin Artaud). Paris: Delpire, 1954.

_____. *D'une Chine à l'autre* (com um texto de Jean-Paul Sartre). Paris: Delpire, 1954.

_____. *Les Européens*. Paris: Verve, 1955.

_____. *Moscou*. Paris: Delpire, 1955.

_____. *L'Homme et la Machine* (com um texto de Étiemble). Paris: Éditions du Chêne, 1968.

_____. *Flagrants délits*. Paris: Delpire, 1968.

_____. *Impressions de Turquie* (com um texto de Alain Robbe-Grillet). Paris: Centre turc du tourisme et de l'information.

_____. *Vive la France* (com um texto de Françoies Nourissier). Paris: Robert Laffont, 1970.
_____. *À propos de l'URSS*. Paris: Éditions du Chêne, 1973.
_____. *Henri Cartier-Bresson photographe* (com um texto de Yves Bonnefoy). Paris: Delpire, 1981.
_____. *Henri Cartier-Bresson* (com um texto de Jean Clair). Paris: Photo Poche, 1982.
_____. *Photoportraits* (com um texto de André Pieyre de Mandiargues). Paris: Gallimard, 1985.
_____. *En Inde* (introdução de Satyajit Ray, texto de Yves Véquad). Paris: Photo Copies, 1985.
_____. *L'Amérique furtivement* (com um texto de Gilles Mora). Paris: Seuil, 1991.
_____. *Trait pour trait* (introdução de Jean Clair). Paris: Arthaud, 1989.
_____. *Double Regard* (com um texto de Jean Leymarie). Paris: Le Nyctalope, 1994.
_____. *Carnets mexicains 1934-1964* (com um texto de Carlos Fuentes). Paris: Hazan, 1995.
_____. *André Breton, roi soleil*. Paris: Fata Morgana, 1995.
_____. *Paris à vue d'oeil* (com textos de Vera Feyder e André Pieyre de Mandiargues). Paris: Seuil, 1994.
_____. *L'Imaginaire d'après nature* (com prefácio de Gérard Macé). Paris: Fata Morgana, 1996.
_____. *Des Européens* (com um texto de Jean Clair). Paris: MEP/Seuil, 1997.
_____. *Drawings 1970-1996* (texto de James Lord). Londres: Berggruen e Zevi, 1996.
_____. *Dessins 1974-1997* (texto de Jean Leymarie). Paris: Galerie Claude Bernard, 1997.
_____. *Tête à tête* (com um texto de Ernst Gombrich). Paris: Gallimard, 1998.
CHATWIN, Bruce. *En Patagonie*. Paris: Grasset, 1979.
CLARKE, Gérald. *Truman Capote*. Paris: Gallimard, 1990.
CLÉBERT, Jean-Paul. *Dictionnaire du surréalisme*. Paris: Seuil, 1996.
CLÉMENT, Catherine. *Gandhi, ou l'athlète de la liberté*. Paris: Gallimard, "Découvertes", 1989.
COCHOY, Nathalie. *Ralph Ellison, la musique de l'invisible*. Paris: Belin, 1998.
COURTOIS, Martine; MOREL, Jean-Paul. *Élie Faure, biographie*. Paris: Librairie Séguier, 1989.
CREVEL, René. *Le Clavecin de Diderot*. Paris: Éditions surréalistes, 1932.
CROSBY, Caresse. *The passionate years*. Nova York: Dial Press, 1953.
DANIELOU, Alain. *Le Chemin du labyrinthe*. Paris: Édition du Rocher, 1993.
DENTAN, Yves. *Souffle du large. Douze rencontres de Mauriac à Malraux*. Paris: La Bibliothèque des arts, [s.d.].
DOISNEAU, Robert. *À l'imparfait de l'objectif*. Paris: Belfond, 1989.
DOUARINOU, Alain. *Un homme à la caméra*. Paris: France-Empire, 1989.
DURAND, Yves. *La Vie quotidienne des prisionniers de guerre dans les stalags, les oflags et les kommandos 1939-1945*. Paris: Hachette, 1987.
ELTON MAYO, Gael. *The Mad Mosaic, a life story*. Londres: Quarte, 1983.
FORD, Hugh. *Published in Paris. L'édition américaine et anglaise à Paris 1920-1939*. Paris: IMEC Éditions, 1996.
FORESTA, Merry et al. *Man Ray*. Paris: Gallimard, 1989.
FOUCART, Bruno; LOSTE, Sébastien; SCHNAPPER, Antoine. *Paris mystifié, la grande illusion du Grand Louvre* (prefácio de Henri Cartier-Bresson). Paris: Julliard, 1985.
GENETTE, Gérard. *Figures IV*. Paris: Seuil, 1999.
GALASSI, Peter. *Henri Cartier-Bresson Premières photos. De l'objectif hasardeux au hazard objectif*. Paris: Arthaud, 1987.
GIACOMETTI, Alberto. *Écrits*. Paris: Hermann, 1990.
GOMBRICH, Ernst. *Histoire de l'art*. Paris: Flammarion, 1982.
_____. *Ombres portées. Leur representation dans l'art occidental*. Paris: Gallimard, 1946.
_____. *Introduction à "Tête à tête", portraits d'Henri Cartier-Bresson*. Paris: Gallimard, 1998.
GROBEL, Lawrence. *Conversations avec Truman Capote*. Paris: Gallimard, "Arcades", 1987.
GUÉRIN, Raymond. *Les Poulpes*. Paris: Le Tour sur le Tout, 1983.
GUIETTE, Robert. *La Vie de Max Jacob*. Paris: Nizet, 1976.

GUILLERMAZ, Jacques. *Une Vie pour la Chine. Mémoires 1937-1993*. Paris: Robert Laffont, 1989.

HAMILTON, Peter. *Robert Doisneau, la vie d'un photographe*. Paris: Hoëbeke, 1995.

HERRIGEL, Eugen. *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*. Paris: Dervy, 1970 e 1998.

HILL, Paul; COOPER, Thomas. *Dialogue with photography*. Nova York: Farrar, Strauss e Giroux, 1979.

HOFSTADTER, Dan. *Temperaments: artists facing their work*. Nova York: Knopf, 1992.

HORVAT, Frank. *Entre vues*. Paris: Nathan Image, 1990.

HUGUES, Langston. *I wonder as I wander: an autobiographical journey*. Nova York: Hill and Wang, 1956.

HYVERNAUD, Georges. *La Peau et les os*. Paris: Éditions du Scorpion, 1949.

JANOUCH, Gustav. *Conversations avec Kafka*. Paris: Maurice Nadeau, 1978.

JAUBERT, Alain. *Palettes*. Paris: Gallimard, 1998.

JULLIARD, Jacques; WINOCK, Michel (orgs.). *Dictionnaire des intellectuals français*. Paris: Seuil, 1996.

KINCSES, Karoly. *Photographs made in Hungary*. Paris: Actes Sud/Motta, 1998.

KOESTLER, Arthur. *Les raciness du hazard*. Paris: Calmann-Lévy, 1972.

LACOUTURE, Jean. *Enquête sur l'auteur*. Paris: Arléa, 1989.

LACOUTURE, Jean; MANCHESTER, William; RITCHIN, Fred. *Magnum. 50 ans de photographies*. Paris: Nathan Image, 1989.

LANGLOIS, G.P.; MYRENT, G. *Henri Langlois, premier citoyen du cinema*. Paris: Denoël, 1986.

LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLÉ, André. *Histoire de la photographie*. Paris: Larousse, 1998.

LÉVY, Julien. *Memoir of an art gallery*. Nova York: Putnam, 1977.

LHOTE, André. *Traités du paysage et de la figure*. Paris: Grasset, 1958.

_____. *Les Invariants plastiques*. Paris: Hermann, 1967.

_____. *La Peinture, le cœur, l'esprit*. Paris: Denoël, 1934.

MATARD-BONUCCI, Marie-Anne; LYNCH, Édouard (orgs.). *La Libération des camps et le retour des deportés*. Paris: Complexe, 1995.

MAUPASSANT, Guy de. *Une partie de campagne*. Paris: Le Livre de poche, 1995.

McKAY, Claude. *A long way from home*. Nova York: Harcourt, 1937.

MILLER, Arthur. *Au fil du temps*. Paris: Grasset, 1988.

MONTIER, Jean-Pierre. *L'Art sans art d'Henri Cartier-Bresson*. Paris: Flammarion, 1995.

MORRIS, John G. *Des hommes d'images. Une vie de photojournalisme*. Paris: Éditions de la Martinière, 1999.

NABOKOV, Nicolas. *Cosmopolite*. Paris: Robert Laffont, 1976.

NEGRONI, François de; MONCEL, Corinne. *Le Suicidologue. Dictionnaire des suicides célèbres*. Paris: Le Castor Astral, 1997.

NIZAN, Paul. *Aden Arabie*. Paris: Maspero, 1960; La Découverte, 1987.

PÉTILLON, Pierre-Yves. *Histoire de la literature américaine. Notre demi-siècle 1939-1989*. Paris: Fayard, 1992.

PIEYRE DE MANDIARGUES, André. *Un Saturne gai*. Paris: Gallimard, 1982.

POCHNA, Marie-France. *Christian Dior*. Paris: Flammarion, 1994.

PUISEUX, Hélène. *Les Figures de la guerre. Représentations et sensibilities 1839-1996*. Paris: Gallimard, 1997.

RENOIR, Jean. *La Règle du jeu*. Paris: edição de Olivier Curchod, Le Livre de Poche, 1998; edição de Francis Vanoye, Nathan, 1989; edição de Olivier Curchod e Christopher Faulkner, Nathan, 1999.

_____. *Partie de campagne*. Paris: edição de Olivier Curchod, Nathan, 1995.

_____. *Correspondance 1913-1978*. Paris: Plon, 1998.

_____. *Ma vie et mes films*. Paris: Flammarion, 1974.
RETZ, Cardeal de. *Mémoires*. Paris: “Classiques Garnier”, 1998.
REVEL, Jean-François. *Le Voleur dans la maison vide*. Paris: Plon, 1997.
RIMBAUD, Arthur. *Poésies*. Paris: Mille et Une Nuits, 1999.
ROEGIERS, Patrick. *L’Œil ouvert*. Paris: Nathan, 1998.
ROY, Claude. *L’Étonnement du voyageur 1987-1989*. Paris: Gallimard, 1990.
_____. *Nous*. Paris: Gallimard, 1972.
RUSSELL, John. *Matisse: père et fils*. Paris: Éditions de la Martinière, 1999.
SAINT-JOHN PERSE. *Vents*. Paris: Gallimard, “Poésie”, 1960.
SAVIGNEAU, Josyane. *Carson McCullers, un cœur de jeune fille*. Paris: Stock, 1995.
SCHAFFNER, Ingrid; JACOBS, Lisa. *Julien Lévy. Portrait of an art gallery*. Paris: The MIT Press, 1998.
SCHIFANO, Laurence. *Luchino Visconti. Les feux de la passion*. Paris: Perrin, 1987.
SCHUMANN, Maurice. *Ma rencontre avec Gandhi*. Paris: Éditions nº 1, 1998.
SHAKESPEARE, William. *Œuvres complètes* (trad. de *Henri V* por Jean-Claude Sallé). Paris: Robert Laffont, “Bouquins”, 1997.
SOUPAULT, Philippe. *Profils perdus*. Paris: Mercure de France, 1963.
_____. *Le Nègre*. Paris: Simon Kra, 1927.
STEINER, Ralph. *A point of view*. Middletown: Wesleyan University Press, 1978.
STENDHAL. *La Chartreuse de Parme*. Paris: Folio, 1998.
TACOU, Constantin (org.). *Breton*. Paris: Éditions de l’Herne, 1998.
TÉRIADE. *Écrits sur l’art*. Paris: Adam Biro, 1996.
_____. *Hommages à Tériade*. Paris: CNAC, 1993.
TERASSE, Antoine. *Bonnard, la couleur agit*. Paris: Gallimard, “Découvertes”, 1999.
WALDBERG, Patrick. *Le Surréalisme. La recherche du point suprême*. Paris: Éditions de la Différence, 1999.
WHELAN, Richard. *Robert Capa*. Paris: Mazarine, 1985.

Artigos

ALBERTINI, Jean. “Une aventure politique d’intellectuels, *Ce Soir*”, in *La Guerre et la paix. De la guerre du Rif à la guerre d’Espagne. 1925-1939*. Presses Universitaires de Reims, 1983.

ASSOULINE, Pierre. “Entretien avec Henri Cartier-Bresson”, in *Lire*, julho-agosto, 1994.

BAKER HALL, James. “The last happy band of brothers”, in *Esquire*.

BAUBY, Jean-Dominique, “Cartier-Bresson: l’œil du siècle”, in *Paris-Match*, 8 de novembro de 1985.

BERTIN, Celia. “Un photographe au musée des Arts décoratifs”, in *Le Figaro littéraire*, 22 de outubro de 1955.

BOEGNER, Philippe. “Cartier-Bresson: photographier n’est rien, regarder c’est tout!”, in *Le Figaro-Magazine*, 25 de fevereiro de 1989.

BOUDAILLE, Georges. “Les confidences de Cartier-Bresson”, in *Les Lettres françaises*, 3-9 de novembro de 1955.

BOURDE, Yves. “Une année de reportage, le portrait d’un pays: *Vive la France*”, in *Photo*, nº 38.

_____. “Nul ne peut entrer ici s’il n’est géomètre”, in *Le Monde*, 5 de setembro de 1974.

_____. “Fleurir la statue de Cartier-Bresson ou la dynamiter?”, in *Le Monde*, 17 de outubro de 1974.

BRENSON, Michael. “Cartier-Bresson, objectif dessin”, in *Connaissance des arts*, agosto de 1981.

CALAS, André. “Henri Cartier-Bresson a promené son Leica à travers le monde pour surpreende le secret des obscurs et des grands hommes”, in *Samedi-Soir*, 25 de outubro de 1952.

CARTIER-BRESSON, Henri. “Du bon usage d’un appareil”, in *Point de Vue-Images du monde*, 4 de dezembro de 1952.

_____. “S’évader”, in *Le Monde*, 30 de junho de 1994.

_____. “L’univers noir et blanc d’Henri Cartier-Bresson”, in *Photo*, nº 15.

_____. “Proust questionnaire”, in *Vanity Fair*, maio de 1998.

CAUJOLLE, Christian (palavras recolhidas por). “Des photos derrière les vélos”, in *Libération*, 25 e 26 de agosto de 1984.

_____. “Henri Cartier-Bresson portraitiste”, in *Libération*, 10 de dezembro de 1983.

_____. “Leurres de la photographie virtuelle”, in *Le Monde diplomatique*, julho de 1998.

CHARLES-ROUX, Edmonde. “Une exposition sans bavardages”, in *Les Lettres françaises*, 24 de novembro de 1966.

COOKMAN, Claude. “Margaret Bourke-White and Henri Cartier-Bresson. Gandhi’s Funeral”, in *History of photography*, v. 22, nº 2, verão de 1998.

COQUET, James de. “L’Inde sans les Anglais”, in *Le Figaro*, 27 de dezembro de 1947 *et seq.*

COONAN, Rory. “The man who caught the world unaware”, in *The Times*, 20 de setembro de 1984.

DAGEN, Philippe. “Henri Cartier-Bresson raconte sa passion pour le dessin”, in *Le Monde*, 11 de março de 1995.

DELLUS, Sylvie; DIBOS, Laurent. “Cartier-Bresson, le fils de famille”, in *Canal*, fevereiro de 1999.

DORMENT, Richard. “Where journalism meets art”, in *The Daily Telegraph*, 18 de fevereiro de 1998.

DUBREIL, Stéphane. “Henri Cartier-Bresson en Chine”, in *Du réel au simulacre. Cinéma, photographie et histoire* (coletivo). Paris: L’Harmattan, 1993.

DUPONT, Pépita. “L’œil du maître”, in *Paris-Match*, 29 de fevereiro de 1996.

EISLER, Georg. “Observations on the drawing of Henri Cartier-Bresson”, in *Bostonia*, primavera de 1993.

ELTCHANINOFF, Michel. “Le jeu se dérègle”, in *Synopsis*, nº 2, primavera de 1999.

ELTON MAYO, Gaël. “The Magnum Photographic Group”, in *Apollo*, 1989.

ÉTIEMBLE. “Le couple homme-machine selon Cartier-Bresson”, in *Les Nouvelles littéraires*, 7 de agosto de 1972.

FABRE, Michel. “Langston Hugues”, in *Dictionnaire des littératures de langue anglaise*, Encyclopædia Universalis/Albin Michel, 1997.

FEAVER, William. “Still leaving for the moment”, in *The Observer*, 20 de novembro de 1994.

FERMIGIER, André. “Un géomètre du vif”, in *Le Nouvel Observateur*, 14 de dezembro de 1966.

_____. “La longue marche de Cartier-Bresson”, in *Le Nouvel Observateur*, 13 de outubro de 1970.

FRANÇOIS, Lucien. “Le photographe a-t-il tué le document?”, in *Combat*, 2 de setembro de 1953.

FRIZOT, Michel. “Faire face, faire signe. La photographie, sa part d’histoire”, in *Face à l’Histoire* (organizado por Harry Bellet), Centre Pompidou/Flammarion, 1996.

GAYFORD, Martin. “Master of the document”, in *The Spectator*, 29 de fevereiro de 1998.

GIROD DE L’AIN, Bertrand. “Henri Cartier-Bresson”, in *Le Monde*, 9 de dezembro de 1966.

GOMBRICH, Ernst. “Henri Cartier-Bresson: his archive of 390 photographies from the Victoria and Albert Museum”, Edimburgo, 1978.

GUERRIN, Michel. “La belle efficacité de *Vogue*, la beauté géniale de *Harper’s Bazaar*”, in *Le Monde*, 3 de março de 1998.

_____. “La jouissance de l’œil”, in *Le Monde*, 21 de novembro de 1991.

GUIBERT, Hervé. “Henri Cartier-Bresson de 1927 à 1980”, in *Le Monde*, 2 de dezembro de 1980.

_____. “Rencontre avec Henri Cartier-Bresson”, in *Le Monde*, 30 de outubro de 1980.

_____. “Les dessins d’Henri Cartier-Bresson”, in *Le Monde*, 4 de junho de 1981.

_____. “Cartier-Bresson, photoportraits sans guillemets”, in *Le Monde*, 10 de outubro de 1985.

_____. “Henri Cartier-Bresson, la patience de l’homme invisible”, in *Le Monde*, 24 de novembro de 1983.

HAHN, Otto. “Le fusain du plaisir”, in *L’Express*, 3 de junho de 1981.

HALBERSTADT, Ilona. “Dialogue with a mute interlocutor”, in *Pix 2*, Londres, 1997.

HELMI, Kunang. “Ratna Cartier-Bresson, a fragmented portrait”, in *Archipel*, outubro de 1997.

HEYMANN, Danièle. “Cartier-Bresson ne croit plus à la photo”, in *L’Express*, 2 de janeiro de 1967.

HOFSTADTER, Dan. “Stealing a march on the world”, in *The New Yorker*, 23 e 30 de outubro de 1989.

HOOGE, Robert d’. “Cartier-Bresson et la photographie mondiale”, in *Leica Photographie*, março de 1967.

IRVING, Mark. “Life through the master’s lens”, in *The Sunday Telegraph*, 1º de fevereiro de 1998.

ITURBE, Mercedes. “Henri Cartier-Bresson: images et souvenirs du Mexique”, manuscrito.

JOBEY, Liz. “A life in pictures”, in *The Guardian*, 3 de janeiro de 1998.

KHAN, Masud. “In memorian Masud Khan 1924-1989”, in *Nouvelle Revue de psychanalyse*, nº 40, outono de 1989.

KIMMELMAN, Michael. “With Henri Cartier-Bresson, surrounded by his peers”, in *The New York Times*, 20 de agosto de 1995.

KRAMER, Hilton. “The classicism of Henri Cartier-Bresson”, in *The New York Times*, 7 de julho de 1968.

LAUDE, André. “Le testament de Cartier-Bresson”, in *Les Nouvelles littéraires*, 20 de março de 1980.

_____. “Un travail de pickpocket”, in *Les Nouvelles Littéraires*, 8-14 de dezembro de 1983.

LEJBOWICZ, Max. “Astralités d’Henri Cartier-Bresson”, in *L’Astrologue*, nº 13, 4º ano, 1º trimestre, 1971.

LÉVÊQUE, Jean-Jacques. “Henri Cartier-Bresson: ma lutte avec le temps”, in *Les Lettres françaises*, 29 de outubro de 1970.

LEWIS, Howard J. “The faces of New York”, in *The New York Herald Tribune Magazine*, 27 de abril de 1947.

LEYMARIE, Jean. “On the art of Cartier-Bresson”, in *Bostonia*, primavera de 1993.

LHOTE, André. “Lettre ouverte à J-É. Blanche”, in *NFR*, dezembro de 1935.

LINDEPERG, Sylvie. “L’écran aveugle”, in *La Shoah, œuvres et témoignages* (organizado por Annette Wievorka), Presses universitaires de Vincennes, 1999.

LINDON, Mathieu. “Cartier-Renoir”, in *Libération*, 21 de maio de 1994.

MASCLET, Daniel. “Un reporter… Henri Cartier-Bresson”, in *Photo France*, maio de 1951.

MILLOT, Lorraine. “Leica, de l’image fixe à l’action”, in *Libération*, 3 de setembro de 1996.

NAGGAR, Carole. “Henri Cartier-Bresson, photographe”, in *Le Matin de Paris*, 12 de março de 1980.

_____. “Du cœur à l’œil”, in *Le Matin de Paris*, 23 de janeiro de 1981.

NAUDET, Jean-Jacques. “Henri Cartier-Bresson, le photographe invisible”, in *Paris-Match*, março de 1997.

NORMAN, Dorothy. “Stieglitz and Cartier-Bresson”, in *Saturday Review*, 22 de setembro de 1962.

NOURISSIER, François. “Henri Cartier-Bresson”, in *VSD*, nº 1102, 8 de outubro de 1998.

NURIDSANY, Michel. “Cartier-Bresson: un classicisme rayonant”, in *Le Figaro*, 3 de dezembro de 1980.

_____. “L’artisan qui refuse d’être un artiste”, in *Le Figaro*, 26 de julho de 1994.

_____. “Lucien Clergue: il faut trouver une autre formule pour le III^{e} millénaire”, in *Le Figaro*, 6 de julho de 1999.

OCHSÉ, Madeleine. “Henri Cartier-Bresson, témoin et poète de notre temps”, in *Le Leicaiste*, nº 27, novembro de 1955.

OLLIER, Brigitte. “Quelques letters pour Henri Cartier-Bresson”, in *L’Insensé*, primavera de 1997.

Photo, Especial Cartier-Bresson, nº 349, maio de 1998.

PIEYRE DE MANDIARGUES, André. “Le grand révélateur”, in *Le Nouvel Observateur*, 25 de fevereiro de 1983.

Popular Photography, “The first ten years…”, setembro de 1957.

RAILLARD, Edmond. “Le Mexique de Cartier-Bresson”, in *La Quinzaine littéraire*, 16 de abril de 1984.

RIBOUD, Marc. “L’instinct de l’instant”, in *L’Événement du jeudi*, 20-26 de agosto de 1998.

RIDING, Alan. “Cartier-Bresson: a focus on humour”, in *International Herald Tribune*, 13 de maio de 1994.

RIGAULT, Jean de. “Un œil que sait écouter: Henri Cartier-Bresson”, in *Combat*, 18-19 de outubro de 1952.

ROEGIERS, Patrick. “Cartier-Bresson, gentleman-caméléon”, in *Le Monde*, 17 de março de 1986.

ROY, Claude. “La seconde vérité”, in *Les Lettres françaises*, 20 de novembro de 1952.

_____. “Ce cher Henri”, in *Photo*, nº 86, novembro de 1974.

_____. “Le voleur d’étincelles”, in *Le Nouvel Observateur*, 17 de março de 1986.

RULFO, Juan. “Le Mexique des années 30 vu par Henri Cartier-Bresson”, in *HCB, Carnets de notes sur le Mexique*, Centro Cultural do México, 1984.

SCIANNA, Ferdinando. “La photographie aussi est *cosa mentale*”, in *La Quinzaine littéraire*, 1º de abril de 1980.

SEARLE, Adrian. “Memories are made of these”, in *The Guardian*, 17 de fevereiro de 1998.

SHIREY, David L. “Good fisherman”, in *Newsweek*, 22 de julho de 1968.

STEWART, Barbara. “John Malcolm Brinnin, poet and biographer, dies at 81”, in *The New York Times*, julho de 1998 (ver também a nota necrológica anônima in *The Times*, 15 de julho de 1998).

SZYMUSIAK, Dominique. “Le regard de deux artistes”, in *Matisse par Henri Cartier-Bresson*, Musée Matisse, Musée départemental, Le Cateau-Cambrésis, 20 de maio-30 de outubro de 1995.

TABARD, Maurice. “Essai sur la géométrie et la photographie”, [s.l.n.d.].

TIMMORY, François. Crítica, in *L’Écran français*, 30 de dezembro de 1946.

THRALL SOBY, James. “The Muse was not for hire”, in *Saturday Review*, 22 de setembro de 1962.

TYLER, Christian. “Exposed: the camera-shy photographer”, in *The Financial Times*, 9 de março de 1996.

WHITFORD, Frank. “A man of vision”, in *The Sunday Times*, 1º de fevereiro de 1998.

WOLINSKI, Natacha. “Interview de Sarah Moon”, in *Information*, 13 de julho de 1994.

Programas de rádio

ADLER, Laure; ÈDE, François. “Spécial Cartier-Bresson”, *Le Cercle de Minuit*, France 2, 20 de março de 1997.

FEYDER, Vera. “Le bon plaisir d’Henri Cartier-Bresson”, France-Culture, 14 de setembro de 1991, Compact Radio-France.

MOON, Sarah. “Henri Cartier-Bresson, point d’interrogation”, Take Five Production, 1994.

WEATHLEY, Patricia. “Pen, brush and camera”, BBC, Londres, 30 de abril de 1998.

Teses

COOKMAN, Claude. *Henri Cartier-Bresson*, University of Indiana, 1997.

DUBREIL, Stéphane. *Henri Cartier-Bresson en Chine. Deux reportages 1949 et 1958*. Université de Paris X-Nanterre, 1989.

KYONG HONG, Lee. *Essai d’esthétique: l’instant dans l’image photographique selon la conception d’Henri Cartier-Bresson*, Université de Paris-I, 1988.

Comunicações

DELPIRE, Robert. “Intervention au symposium HCB”, Londres, 23 de março de 1998.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. “L’*Athènes* de Cartier-Bresson (1953), De quelques effets de sens”, [s.l.n.d.].

SORLIN, Pierre: “La Shoah: une representation impossible?”, in Colloque Cerisy.

TATA, Sam. “Aku Henri”, Montreal, [s.d.].

Arquivos

Arquivos pessoais de Henri Cartier-Bresson

Arquivos da agência Magnum

Fonds Brunius, Bibliothèque du Film (BIFI)

Reconhecimento de dívidas

Agradeço a Henri Cartier-Bresson por ter me concedido acesso a sua memória, suas lembranças, sua conversa, seus amigos, suas cartas, seus arquivos, seus sorrisos, suas indignações, seus paradoxos e aquele quê a mais que faz toda a diferença. Henri que sabia que eu escrevia uma biografia sem, no entanto, querer saber!

Agradeço a Martine Franck por ter acreditado, assim como a Marie-Thérèse Dumas e a Marie-Pierre Giffey por terem as três me apoiado e encorajado durante anos, com tanta discrição e eficácia quanto gentileza.

Agradeço a Anthony Rowley por sua paciência amiga e portanto crítica, como também a meu agente François-Marie Samuelson e a meu editor Olivier Orban por terem me seguido desde o início apesar dos riscos dessa empresa aventuresca.

Agradeço, pela ajuda ou testemunho, às senhoras

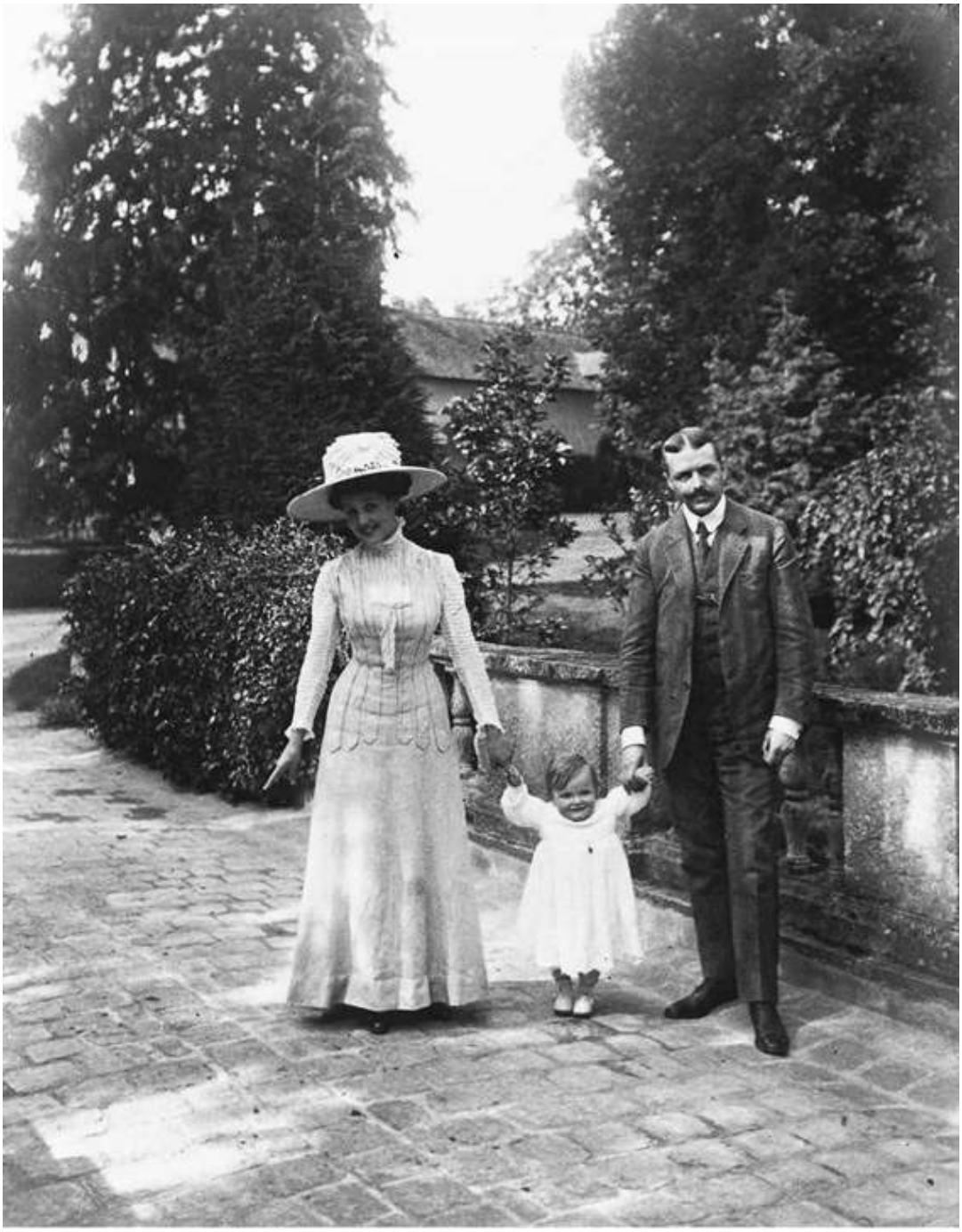
Celia Bertin, Georgia de Chamberet, Vera Feyder, Kunang Helmi-Picard, Carole Naggar, Bona Piyre de Mandiargues, Sophie Roy-Boxhorn, Alice Tériade, Helen Wright.

e aos senhores

Abbas, Avigdor Arikha, Claude Bernard, Jean-Pierre Bertin-Maghit, Christian Bonnet, Claude Cartier-Bresson, Maurice Coriat, Robert Delpire, Laurent Dibos, Michel Drouin, Pierre Gassmann, Claude Gauteur, Philippe Godoy, Laurent Greilsamer, Ara Güler, Jean Leymarie, James Lord, Jean-Louis Marzorati, Raymond Mason, Bernard Morlino, Jean-François Mongibeaux, François Nourissier, Olivier Poivre d’Arvor, Sam Szafran.

Agradeço mais uma vez a Angela, Meryl e Kate por terem dado cores à minha vida enquanto eu tirava essa foto em preto e branco de mais de trezentas páginas. Obrigado a elas por existirem.

ANEXOS



Henri e seus pais na propriedade da família, em Fontenelle, 1909.
(Acervo pessoal/direitos reservados)
No primeiro plano, da esquerda para a direita, os seminaristas por um dia Henri Cartier-Bresson, 28 anos, e o escritor Georges Bataille, fazendo figuração em Passeio ao campo (1936), de Jean Renoir, e fotografados por Eli Lotar.
(Acervo pessoal/direitos reservados)

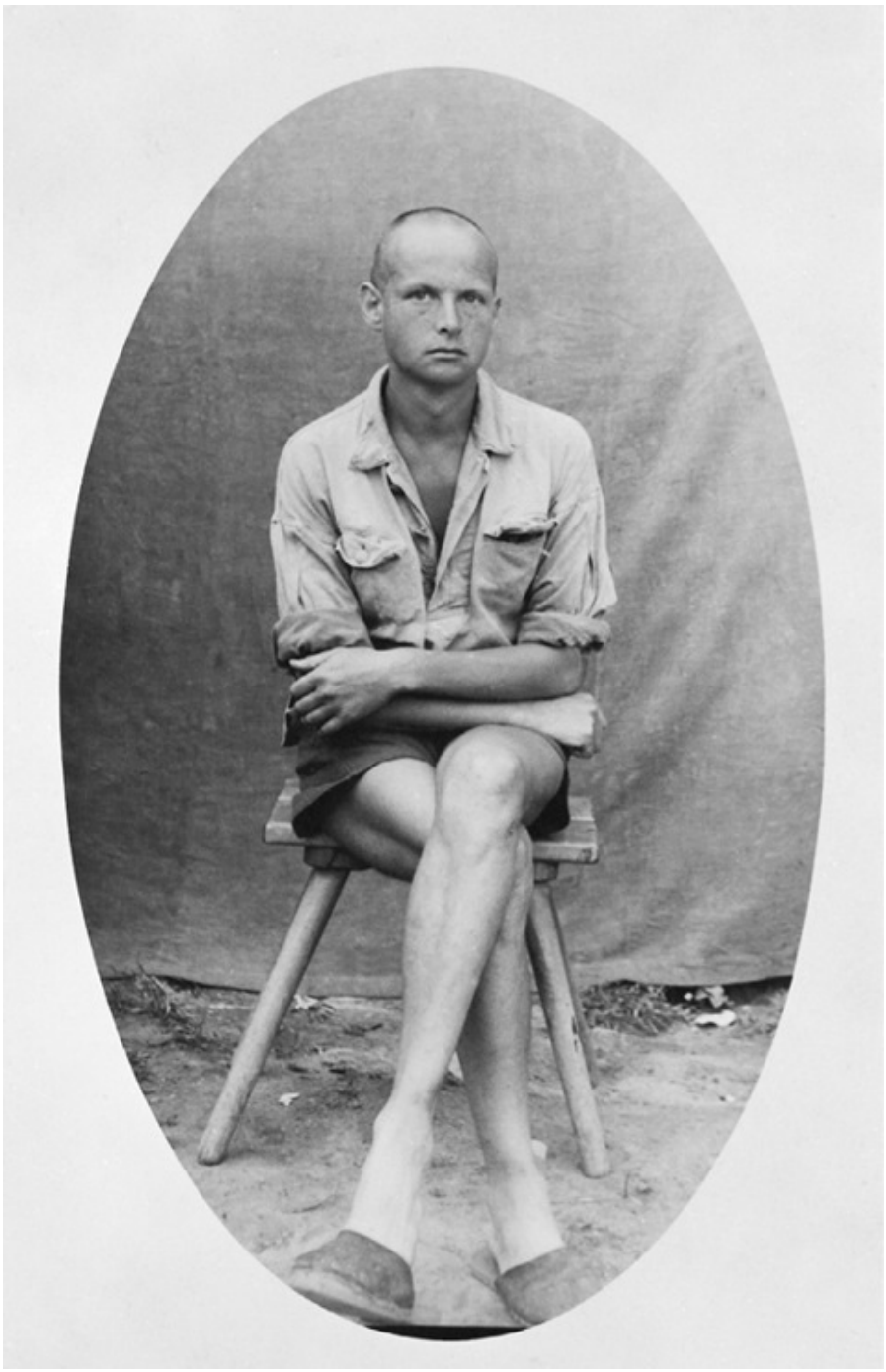


Chim e Cartier-Bresson, repórteres do periódico Ce Soir, se entregando a irônicos acessos de polidez, em Paris, 1938, por ocasião de um 14 de julho bem ao espírito Frente Popular.
(David Seymour/Magnum)





Com a sua mulher, a dançarina Ratna Mohini, em Madri,
durante a Guerra Civil.
(Acervo pessoal/direitos reservados)
Cartier-Bresson no campo alemão de prisioneiros de guerra em 1942: um cativo que só pensa em fugir.
(Magnum)





Cartier-Bresson é um dos poucos repórteres a cobrir a transição na China de 1948 a 1949, dos últimos meses do regime nacionalista aos primeiros meses do novo regime comunista.
(Jim Burke/Time Life)

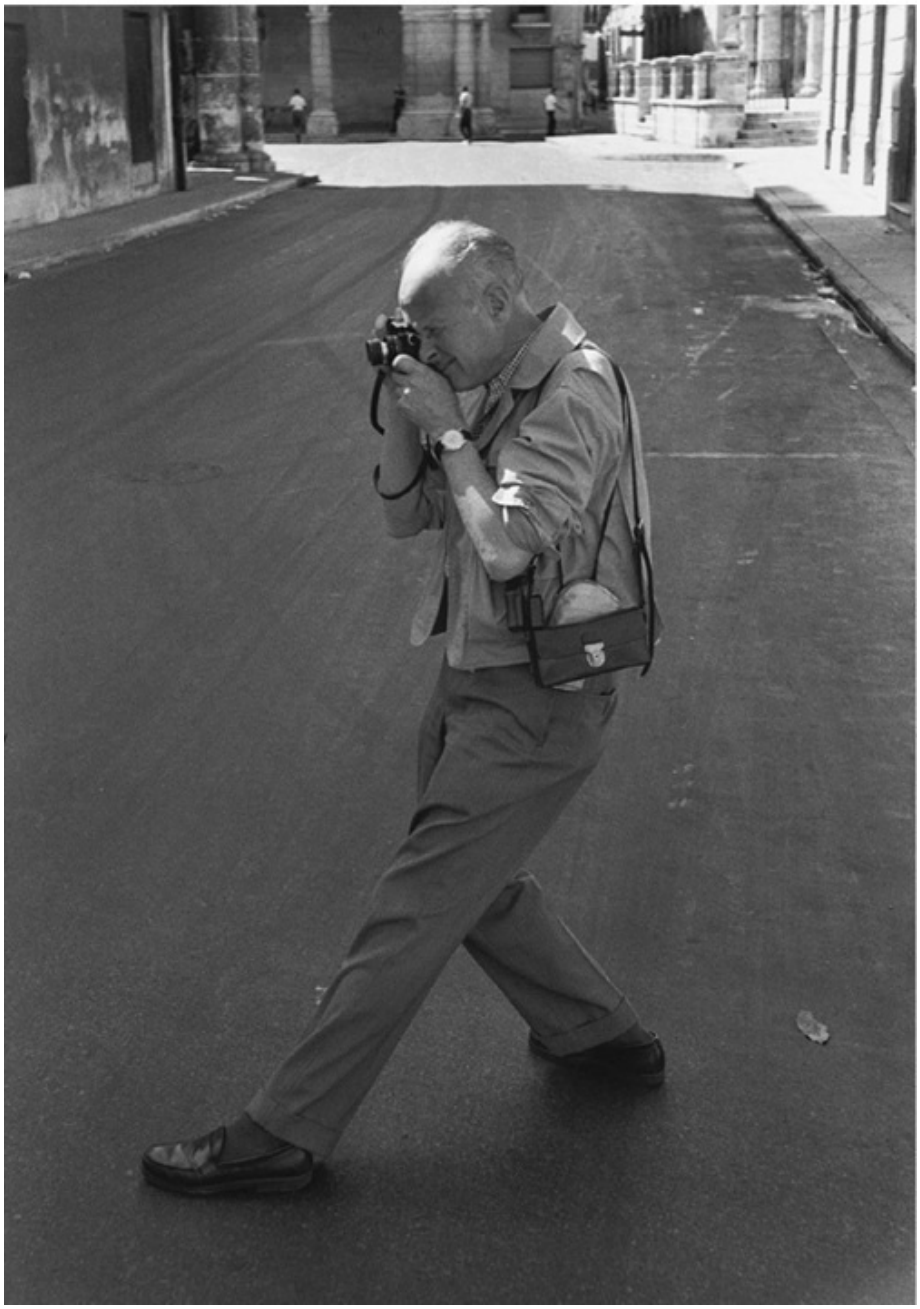


Cartier-Bresson expõe a Marc Riboud, Michel Chevalier e Sam Holms suas opiniões sobre o futuro da agência por ocasião de uma reunião da Magnum, em Nova York, em 1959.
(René Burri/Magnum)



Tudo está nos gestos...
(René Burri/Magnum)


AR



Seja numa rua de Istambul (à esquerda), de Havana (acima) ou outra parte, a coreografia é sempre a mesma.
(Ara Guler/Magnum e René Burri/Magnum)



O insubstituível olho de Tériade, mentor, editor e amigo ao qual o desenhista Cartier-Bresson apresenta o seu trabalho em 1974.
(Martine Franck/Magnum)

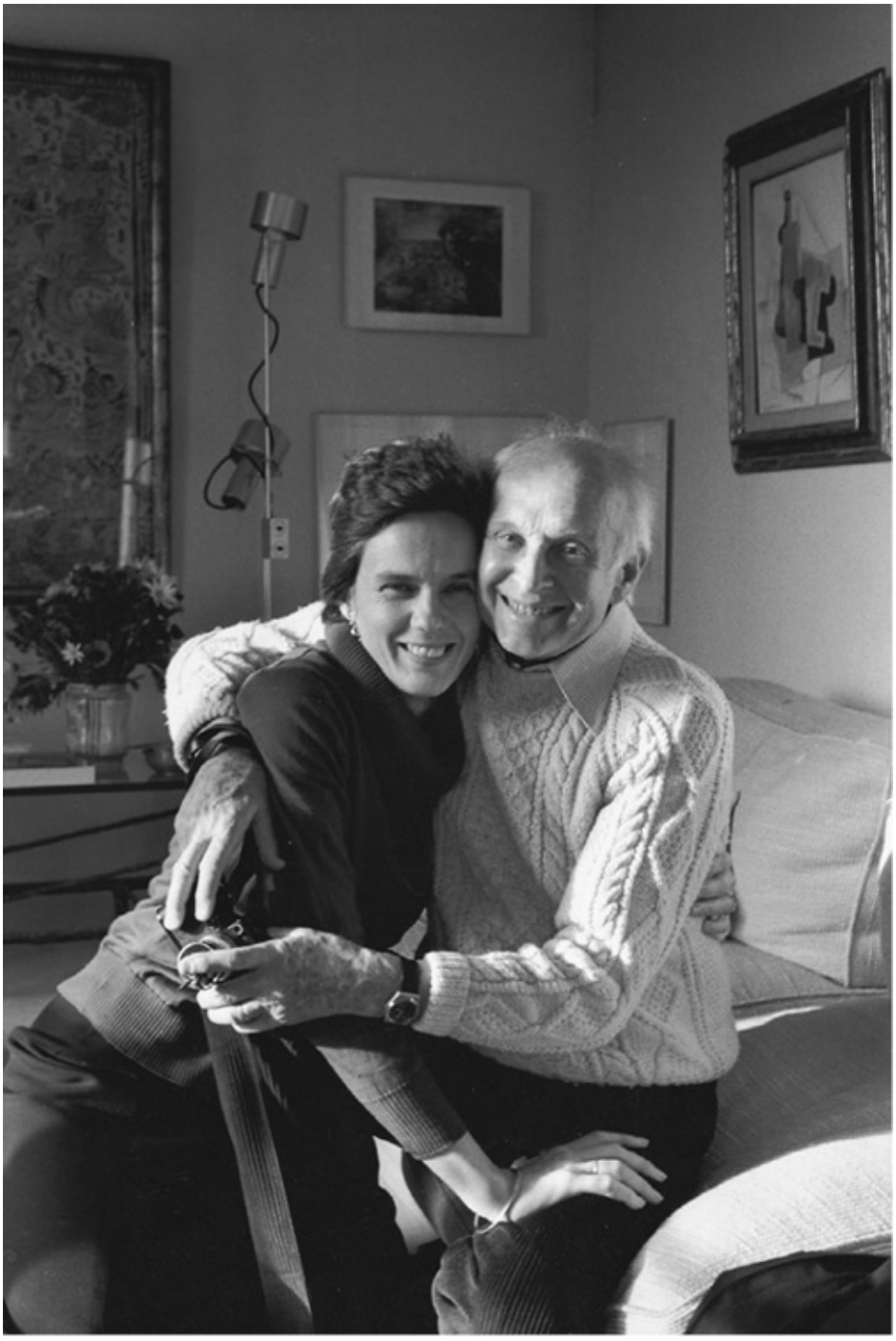


Cartier-Bresson (à esquerda) reenquadrando com um gesto a sua foto do funeral de um ator do teatro kabuki, por ocasião da sua grande retrospectiva de 1966 no Museu do Louvre, inaugurada pelo ministro da Cultura, André Malraux (à direita).

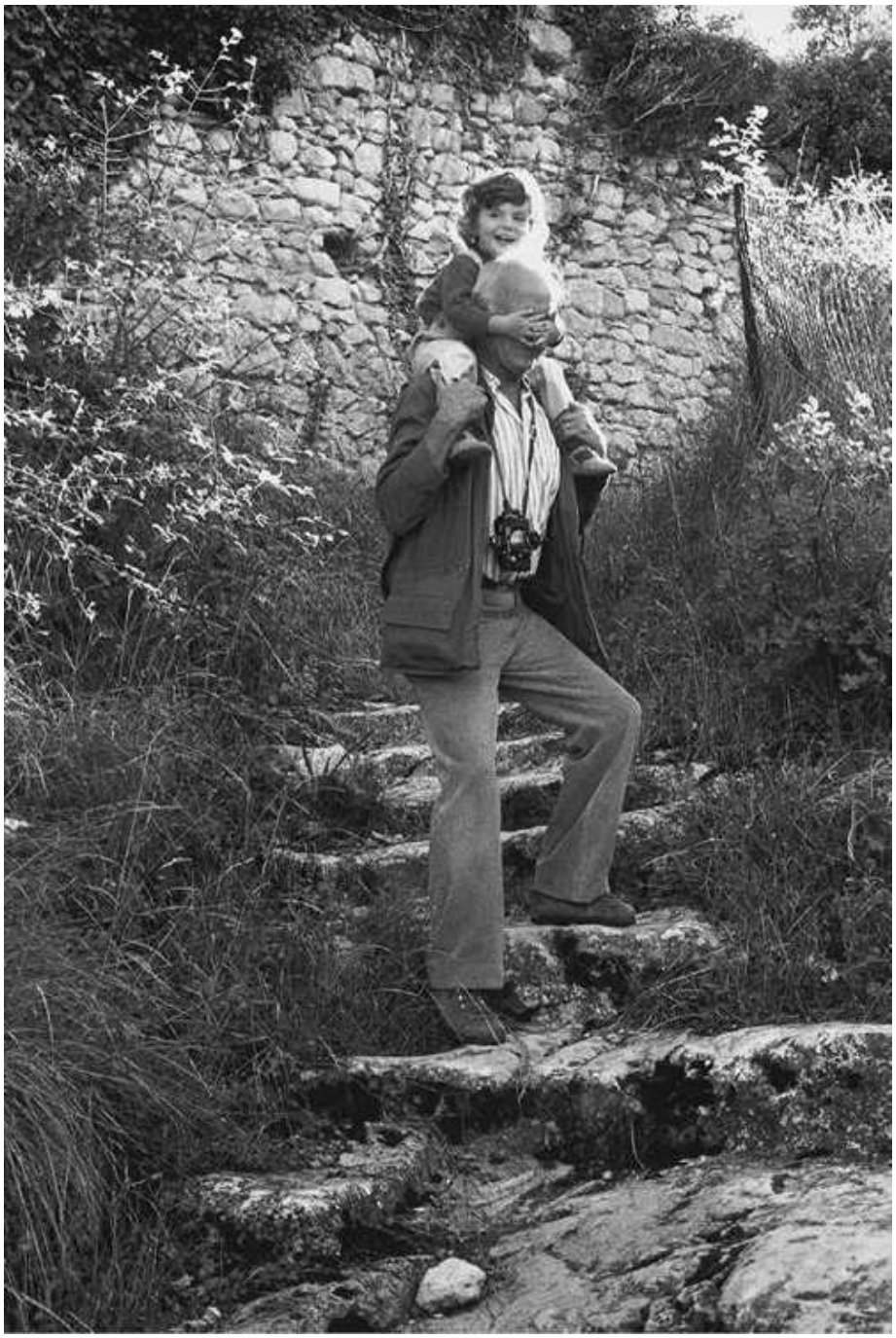
(René Burri/Magnum)



Até se poderia crer que ele é a extensão do quadro de Goya, examinado de perto no Museu do Prado, em Madri, em 1993...
(Martine Franck/Magnum)



Martine Franck e Henri Cartier-Bresson fotografados em 1980 no seu apartamento de Paris por André Kertész... que se apossara da máquina fotográfica de Martine!
(Martine Franck/Magnum)



Cartier-Bresson e sua filha Mélanie, em férias no departamento de Vaucluse, em 1974.
(Martine Franck/Magnum)



O desenhista na prova do autorretrato,
em sua casa em Paris, 1992.
(Martine Franck/Magnum)

Texto de acordo com a nova ortografia.

Título original: *Henri Cartier-Bresson – L'œil du siècle*

Este livro foi publicado pela L&PM Editores, em formato 14x21cm, em 2008.
Capa: Ivan Pinheiro Machado sobre foto de Cartier-Bresson (René Burri/*Magnum*)
Preparação: Lia Cremonese
Revisão: Elisângela Rosa dos Santos

CIP-Brasil. Catalogação na Fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

A869h
Assouline, Pierre, 1953-
Henri Cartier-Bresson: o olhar do século / Pierre Assouline; tradução de Julia da Rosa Simões. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

(Coleção L&PM POCKET; v. 1002)

Tradução de: *Henri Cartier-Bresson – L'œil du siècle*

Apêndice
Inclui bibliografia e índice
ISBN 978.85.254.2809-7
1. Cartier-Bresson, Henri, 1908-2004. 2. Fotógrafos - França - Biografia. I. Título.
11-7790. CDD: 927.70944
CDU: 929:77.036(44)

© Editions Plon, 1999
Todos os direitos desta edição reservados a L&PM Editores

Rua Comendador Coruja, 314, loja 9 – Floresta – 90220-180

Porto Alegre – RS – Brasil / Fone: 51.3225.5777 – Fax: 51.3221.5380

PEDIDOS & DEPTO. COMERCIAL: vendas@lpm.com.br

FALE CONOSCO: info@lpm.com.br

www.lpm.com.br

Table of Contents

Quando o herói se torna um amigo
1. De filho para filho (1908-1927)
2. Os instantes decisivos (1927-1931)
3. O artista em busca de seu instrumento (1932-1935)
4. O fim do mundo de antes (1936-1939)
5. Nacionalidade: fugitivo (1939-1946)
6. De Nova York a Nova Délhi (1946-1950)
7. O mundo é seu estúdio (1950-1970)
8. Rumo a outra vida (1970...)
O olhar se fecha sobre o século
Notas
Fontes e referências
    Livros
    Artigos
    Programas de rádio
    Teses
    Comunicações
    Arquivos
Reconhecimento de dívidas
Anexos

Table of Contents

Quando o herói se torna um amigo
1. De filho para filho (1908-1927)
2. Os instantes decisivos (1927-1931)
3. O artista em busca de seu instrumento (1932-1935)
4. O fim do mundo de antes (1936-1939)
5. Nacionalidade: fugitivo (1939-1946)
6. De Nova York a Nova Délhi (1946-1950)
7. O mundo é seu estúdio (1950-1970)
8. Rumo a outra vida (1970...)
O olhar se fecha sobre o século
Notas
Fontes e referências
    Livros
    Artigos
    Programas de rádio
    Teses
    Comunicações
    Arquivos
Reconhecimento de dívidas
Anexos