



## BELEZA E SOFRIMENTO NA GUERRA CIVIL ESPANHOLA: ROBERT CAPA ENTRE A ESTÉTICA E A POLÍTICA

*Belleza y Sufrimiento en la Guerra Civil Española: Robert Capa entre la Estética y la Política*  
*Beauty and Suffering in the Spanish Civil War: Robert Capa between Aesthetics and Politics*

**\_OSMAR GONÇALVES DOS REIS FILHO**  
**\_THAMIRES OLIVEIRA**

Fotos: Robert Capa/ Creative Commons

### SOBRE OS AUTORES >

OSMAR GONÇALVES DOS REIS FILHO >

Pós-doutor em Cinema e Arte Contemporânea pela Sorbonne Nouvelle, França

Coordenador do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFC

E-mail: osmargoncalves@hotmail.com

THAMIRES OLIVEIRA >

Mestre em Fotografia e Audiovisual pela UFC

E-mail: osmargoncalves@hotmail.com

### RESUMO > RESUMEN > ABSTRACT >

Em 2014, no centenário de Robert Capa, inúmeras exposições rememoraram o trabalho do célebre fotojornalista. O presente artigo propõe um diálogo com algumas fotos tiradas por Capa durante a Guerra Civil Espanhola, um dos conflitos bélicos mais importantes do século XX. No intuito de produzir um saber crítico sobre essas imagens, levando em consideração seus aspectos, a um só tempo, estéticos, éticos e políticos, vamos empreender aqui um olhar transdisciplinar, buscando recuperar elementos da biografia de Robert Capa, do contexto sócio-histórico em que as fotos foram produzidas, associando-os às reflexões estético-filosóficas de Susan Sontag, André Rouillé e Fred Ritchin.

**Palavras-chave:** Estética da fotografia; Robert Capa; guerra civil espanhola; poética; política.

Resumen: En 2014, en el centenario de Robert Capa, numerosas exposiciones rememoraron el trabajo del célebre fotoperiodista. El presente artículo propone un diálogo con algunas fotos tomadas por Capa durante la Guerra Civil Española, uno de los conflictos bélicos más importantes del siglo XX. Con el fin de producir un saber crítico sobre esas imágenes, teniendo en cuenta sus aspectos, a la vez, estéticos, éticos y políticos, vamos a emprender aquí una mirada transdisciplinaria, buscando recuperar elementos de la biografía de Robert Capa, del contexto socio-histórico en que las fotos fueron producidas, asociándolas a las reflexiones estético-filosóficas de Susan Sontag, André Rouillé y Fred Ritchin.

**Palabras clave:** Estética de la fotografía; Robert Capa; guerra civil española; poética; política.

Abstract: In 2014, in the centenary of Robert Capa, countless exhibitions recalled the work of the famous photojournalist. This article proposes a dialogue with some photos taken by Capa during the Spanish Civil War, one of the most important war conflicts of the twentieth century. In order to produce a critical knowledge about these images, taking into account their aspects, at the same time, aesthetic, ethical and political, we will undertake here a transdisciplinary view, seeking to recover elements of the biography of Robert Capa, the socio-historical context in which the photos were produced, associating them with the aesthetic-philosophical reflections of Susan Sontag, André Rouillé and Fred Ritchin.

**Keywords:** Aesthetics of photography; Robert Capa; spanish civil war; poetics; politics.

## DOR E SOFRIMENTO NA FOTOGRAFIA

A nitidez e a exatidão da imagem fotográfica, tão louvada por críticos, artistas e cientistas quando do surgimento do daguerreótipo, fez da fotografia um meio de grande serventia para retratar cenas de extrema miséria e dor. Com o objetivo de recuperar a essência dos acontecimentos sem correr riscos de sofrer acusações de exagero, muitos fotógrafos retrataram episódios que chocaram inúmeros leitores. Capturar essas imagens era, ao mesmo tempo, expressar a compreensão do sofrimento do outro e usar esse trabalho como mecanismo de denúncia, uma tentativa de mobilizar a opinião pública e, assim, transformar a realidade. Em “Sobre Fotografia”, Susan Sontag (2004) fala sobre o horror de uma guerra na perspectiva de quem vê as fotos:

O primeiro contato de uma pessoa com o inventário fotográfico do horror supremo é uma espécie de revelação, a revelação prototipicamente moderna: uma epifania negativa. [...] Que bem me fez ver essas fotos? Eram apenas fotos – de um evento do qual eu pouco ouvira falar e no qual eu não podia interferir, fotos de um sofrimento que eu mal conseguia imaginar e que eu não podia aliviar de maneira alguma. Quando olhei para essas fotos, algo se partiu. Algum limite foi atingido, e não só o do horror: senti-me irremediavelmente aflita, ferida, mas uma parte de meus sentimentos começou a se retesar; algo morreu; algo ainda está chorando (SONTAG, 2004, p. 30).

A citação descreve a universalidade do sofrimento humano. Mesmo que não se tenha o poder de interferir em uma determinada situação de dor, o sentimento de solidariedade se manifesta devido ao apelo emocional dessas imagens. Por mais que haja um sentimento de impotência, seja por fatores geográficos ou políticos, uma foto de guerra consegue despertar a vontade de mudança através de um testemunho de horror. Essa mistura de *voyeurismo* e perigo que o repórter fotográfico vivencia ao estar em um campo de batalha munido apenas da câmera, e não de armas, faz com que ele se aproprie da dor dos outros e “transfira” essa dor para a imagem.

Uma situação de guerra estabelece um mal-estar generalizado em uma sociedade. No entanto, o uso dessas imagens nos faz pensar em uma estetização da miséria. O ideal estético responsável pelo apelo visual de fotografias de guerra está diretamente relacionado aos valores mercantis alcançados pelas reportagens, uma vez que as imagens chocantes mobilizam uma quantidade maior de pessoas e, portanto, vendem mais exemplares de periódicos. Mesmo assim, a questão do lucro não é a única envolvida no processo, uma vez que os fotógrafos também têm interesse em propagar seus valores políticos através das fotos.

Tendo em vista a ininterrupta exposição cotidiana de imagens variadas, de que outra forma seria possível chamar atenção e provocar uma sensibilização mais profunda? A imagem chocante, que condensa o ponto máximo de um grande acontecimento, é o produto de dois aspectos que se aliam devido às circunstâncias: a conveniência do mercado e a necessidade de transmitir sentimentos impactantes em prol de uma causa política.

Quando buscamos em nossa memória algumas fotografias famosas, vemos cenas cuja estética do instante se faz presente. A imagem icônica da menina vietnamita Phan Thi Kim Phúc correndo sob os efeitos de napalm (1972), feita por Nick Ut Cong Huynh, mostra o ápice de um grito de desespero. “Morte de um soldado legalista” (1936), de Robert Capa, mostra o momento exato em que um homem caía morto em batalha. “The Saigon Execution” (1968), de Eddie Adams, foi tirada no segundo em que um soldado atirava em um prisioneiro. Em 2015, Osman Sagirli capturou o momento em que uma criança síria se rendia ao confundir sua câmera com uma arma.



**FIGURA 1 – IMAGENS FEITAS EM QUATRO GUERRAS DISTINTAS, AO LONGO DOS ANOS.**

EM TODAS ELAS, VEMOS O MOMENTO MÁXIMO DE UMA AÇÃO: DESESPERAR-SE, CAIR SEM VIDA, SER ASSASSINADO À QUEIMA-ROUPA, RENDER-SE.

O que todas essas imagens têm em comum, além de mostrarem o clímax de uma ação em conflitos distintos, é a capacidade de mobilizar grandes parcelas da sociedade em prol de uma causa. Em cada conflito armado, milhares de imagens com esse intuito são produzidas e divulgadas nos meios de comunicação. A difusão dessas imagens acaba gerando algo semelhante a uma extensa biblioteca de referências imagéticas de sofrimento, uma coleção de instantes marcantes que causam profunda dor. A visão espetacularizada de uma guerra serve muito bem como testemunho das ações das tropas, promovendo visibilidade aos conflitos armados e fornecendo uma enxurrada de material vendável às grandes corporações.

Segundo Fred Ritchin, ex-editor de fotografia da revista do jornal *The New York Times* e atual diretor da *International Center of Photography School*, o fotojornalismo se beneficia de duas noções equivalentes: a de que “a câmara nunca mente” e a de que o jornalismo é imparcial. Ritchin afirma que o fotojornalismo, hoje, enfrenta uma situação de decadência: além de ser usado artificialmente, enfrenta desafios editoriais e tecnológicos que abalam sua credibilidade.<sup>1</sup> Em entrevista à *Revista Zum*, o pesquisador diz que o vocabulário dos fotógrafos esgotou-se. “É como se as tivéssemos visto [as fotos] antes, pois seguem uma mesma linguagem. É como se esperassem por um evento para reencená-lo. Por isso, questiono se são capazes de provocar uma reação nas pessoas.”<sup>2</sup> Segundo ele, a constante repetição de temas e abordagens sobre as mesmas cenas aparece não apenas no cotidiano dos jornais, mas também continua sendo perpetuada pelos grandes prêmios de fotografia.

Nesse contexto, o fotojornalismo se torna uma magnífica performance para os olhos, mas desconectada do intelecto e das emoções. A moeda valiosa da fotografia como uma janela quase transparente para o mundo é desvalorizada por manipulações cada vez mais óbvias e pelo sensacionalismo. Além disso, o rápido desaparecimento do ensaio fotográfico, uma forma que permite aos fotógrafos desenvolver uma narrativa profunda e bem sustentada, contribui para essa publicação de imagens sem preocupação com as causas dos fatos que tem caracterizado o fotojornalismo e também o conduz à perda de integridade e força (RITCHIN, 1990, p. 6).

Além de abalar a credibilidade de uma imagem que anteriormente era considerada como verdade incontestável, o autor explica que essa repetição estética da fotografia documental tradicional fez com que o público se acostumassem às cenas fortes. Se no auge do fotojornalismo as imagens provocavam reação imediata – principalmente em casos extremos de guerra e sofrimento –, Ritchin afirma que hoje os leitores parecem anestesiados, indiferentes. A comoção não se repete, já que as cenas parecem cada vez mais homogêneas.

Em “Sobre Fotografia”, Susan Sontag também discorre sobre a possibilidade de uma imagem, ao ser repetida exaustivamente, deixar o observador impassível e acostumado ao grotesco, ao invés de causar

---

<sup>1</sup> Para mais detalhes, ver artigo “O futuro do fotojornalismo”, escrito por Fred Ritchin e apontado nas referências bibliográficas.

<sup>2</sup> As respostas de Ritchin sobre a crise do fotojornalismo e a postura dos grandes prêmios de fotografia são parte integrante da matéria “Fotojornalismo em Crise?” da *Revista Zum* n. 6, publicada em junho de 2014. Disponível em <[http://revistazum.com.br/revista-zum\\_6/fotojornalismo-em-crise/](http://revistazum.com.br/revista-zum_6/fotojornalismo-em-crise/)>.

comoção. A questão que se avalia não é apenas o transtorno provocado por uma imagem violenta, mas a capacidade de olhar as cenas aterrorizantes de modo naturalizado, devido à repetição. Posteriormente, em “Diante da dor dos outros”, a autora revê sua própria análise e se pergunta: “qual a prova de que as fotos produzem um impacto decrescente?” (SONTAG, 2003, p. 88).

Um contraponto interessante se desenha: Sontag não nega que exista um fluxo contínuo de imagens, tampouco subestima o enfraquecimento do sentimentalismo causado pela necessidade constante de estímulos visuais. O questionamento feito pela autora fala de uma argumentação conservadora, pois universaliza o ponto de vista de uma pequena parte da população que vive na parte rica e instruída do mundo. Para essas pessoas que nunca viram o horror de perto, as notícias precisam de fato ser transformadas em entretenimento.

É absurdo identificar o mundo a essas regiões de países abastados onde as pessoas gozam o dúbio privilégio de ser espectadores ou furtar-se a ser espectadores da dor de um outro povo, assim como é absurdo fazer generalizações acerca da capacidade de se mostrar sensível aos sofrimentos de outros com base na atitude desses consumidores de notícias, que não conhecem, na própria pele, nada a respeito de guerra, de injustiça em massa e de terror. Existem centenas de milhões de espectadores de tevê que estão longe de sentirem-se impassíveis ante o que vêem na televisão. Eles não se dão ao luxo de fazer pouco caso da realidade (SONTAG, 2003, p. 92).

Ao defender esse argumento, Sontag reconhece a existência de uma estética de guerra e afirma a necessidade de não generalizarmos o papel dos fotojornalistas. Mesmo com as demandas editoriais e o desejo de ter a própria foto estampada nas capas das revistas, a busca por uma boa matéria não era o único motivo para a coragem dos fotógrafos em campo. Muitos deles não permaneciam isentos, e a angulação da cobertura nem sempre era determinada pela editoria. Sontag também esclarece uma questão interessante sobre o poder de mobilização das imagens:

O fato de não estarmos completamente transformados, de podermos dar as costas, virar a página, mudar de canal, não impugna o valor ético de uma agressão por meio de imagens. Não é um defeito o fato de não ficarmos atormentados, de não sofrermos o bastante quando vemos essas imagens. Tampouco tem a foto a obrigação de remediar nossa ignorância acerca da história e das causas do sofrimento que ela seleciona e enquadra. Tais imagens não podem ser mais do que um convite a prestar atenção, a refletir, aprender, examinar as racionalizações do sofrimento em massa propostas pelos poderes constituídos. Quem provocou o que a foto mostra? Quem é o responsável? É desculpável? [...] Tudo isso com a compreensão de que a indignação moral, assim como a compaixão, não pode determinar um rumo para a ação (SONTAG, 2003, p. 97, grifo do autor).

Um reflexo dessa compaixão nem sempre transformada em ação direta é o chamado “ativismo de sofá”, que multiplica petições online para defender causas justas e urgentes. A proliferação dessas medidas é

um indicativo de que a solidariedade existe, ainda que imersa no comodismo. Em meio a tantas situações extremas e tantas imagens semelhantes em contextos variados, as petições oferecem um tipo de atitude que não requer esforço, deixando consciências tranqüilas em alguns rápidos cliques.

Entretanto, é válido reconhecer um caso recente de comoção mundial relacionada a uma fotografia. Em setembro de 2015, o corpo do menino sírio Aylan Kurdi, de 3 anos, apareceu na praia de Bodrum, na Turquia. A cena foi fotografada e virou símbolo da crise migratória que já matou milhares de pessoas no Oriente Médio. A foto provocou intensas discussões sobre a postura dos europeus em relação aos refugiados: alguns países passaram a ajudar os imigrantes que fogem da guerra ao invés de impedir sua permanência em solo estrangeiro.

### FIGURA 2 – Foto do menino sírio Aylan Kurdi, que apareceu morto na praia turca de Bodrum



A imagem gerou comoção mundial pela causa dos refugiados

O pensamento de Sontag e a foto do menino Sírio são contrapontos necessários para evitarmos possíveis generalizações, mas é importante lembrar que as afirmativas e fatos relatados acima refletem as questões éticas e jornalísticas da imagem, principalmente relacionadas ao ponto de vista dos espectadores.

Sobre o fator comprobatório de uma pretensa verdade através de imagens documentais, é interessante pensar em como as fotografias podem ou não atuar como argumento ou constatação de um fato. Sontag apresenta declarações da escritora Virginia Woolf sobre fotografia e complementa:

Fotos, sustenta Woolf, “não são um argumento; são simplesmente a crua constatação de um fato, dirigida ao olho”. A verdade é que elas não são “simplesmente” coisa alguma e, sem dúvida, não são apenas encaradas como fatos, nem por Woolf nem por quem quer que seja. Pois, como ela acrescenta logo em seguida, “o olho está ligado ao cérebro; o cérebro, ao sistema nervoso. Esse sistema envia suas mensagens na velocidade de um raio através

de toda a memória do passado e do sentimento do presente”. Esse truque de ilusionista permite que as fotos sejam um registro objetivo e também um testemunho pessoal, tanto uma cópia ou uma transcrição fiel de um momento da realidade como uma interpretação dessa realidade – um feito a que a literatura aspirou por muito tempo mas que nunca conseguiu alcançar, nesse sentido literal. (SONTAG, 2003, p. 26)

A questão da subjetividade inerente ao processo fotográfico desconstrói a ideia de imagem “vazia” e puramente indicial na medida em que considera aspectos memorialistas e interpretativos como definidores da fotografia a ser produzida. Quando se pensa em fotografia documental, é comum as pessoas preferirem imagens que não possuem, segundo Sontag (2003, p. 26), a “nódoa do talento artístico, tido como equivalente à insinceridade ou à mera trapaça.” Quanto mais distantes de preceitos artísticos, como uma iluminação melhor trabalhada ou uma composição criativa, maior autenticidade seria atribuída às fotos e, portanto, maior seria a coerência com os critérios documentais de objetividade e transparência.

Outra característica importante a ser considerada é a dúvida sobre a autenticidade das fotos. Segundo Rouillé, a imagem verídica foi confundida com a fotografia-documento por muito tempo. Segundo ele, o verdadeiro está na crença do verdadeiro, não no processo fotográfico.

O verdadeiro não é uma segunda natureza da fotografia: é somente efeito de uma crença que, em um momento preciso da história do mundo e das imagens, se ancora em práticas e formas cujo suporte é um dispositivo. O verdadeiro da fotografia-documento se estabelece pela diferença na comparação, de um lado, com o verdadeiro da pintura ou do desenho, e, do outro, com o da fotografia artística. As formas fotográficas do verdadeiro tendem a confundir-se com as formas do útil (ROUILLÉ, 2009, p. 83).

Segundo a interpretação que prioriza a “verdade dos fatos”, a manipulação das fotos é outro fator diretamente ligado aos termos artísticos: acreditava-se que as imagens “cruas” seriam menos passíveis de fraude e de montagem, obtendo um tipo especial de autenticidade devido à ausência de elementos que denunciasses as escolhas subjetivas do fotógrafo ao documentar a cena. Não é de se espantar que algumas das imagens mais famosas que tematizam a guerra e o sofrimento estiveram sob suspeita de manipulação. A famosa fotografia *Morte de um Soldado Legalista*, feita durante a Guerra Civil Espanhola por Robert Capa, é um dos grandes exemplos de imagem emblemática cuja autenticidade foi duramente questionada ao longo dos anos.

Outro fator a se considerar é o apreço por fotografias amadoras em cenas de desastre. Essas imagens podem tornar-se memoráveis justamente por transmitir o ponto de vista de alguém “comum”, com o qual o espectador se identifica imediatamente. Isso só é possível devido a uma característica pertencente à fotografia e não a outros tipos de arte: o aprimoramento da técnica, a bagagem profissional e o acúmulo de experiência não significam necessariamente uma vantagem insuperável sobre outros fotógrafos amadores.

É possível que um fotógrafo inexperiente consiga produzir uma imagem mais significativa e memorável que a de outro profissional com décadas de experiência. A força do acaso e a preferência pelo inusitado e pelo imperfeito em ocasiões específicas são alguns motivos pelos quais isso pode acontecer.

É curioso perceber, também, que o caráter emblemático de uma fotografia pode ser transformado de acordo com as interpretações dadas a ela. A memória pode estabelecer outras significações de acordo com a necessidade de representar um evento de maiores proporções em uma imagem de um fato específico. A foto do Miliciano Legalista, por exemplo, documenta uma pequena batalha em Cerro Muriano, ao norte de Córdoba, na Espanha. O evento em si não representa uma batalha decisiva, mas a imagem de um homem prestes a cair no chão no exato momento de sua morte era algo inédito na época e carregou todo o peso significativo da crueldade fascista, da luta dos milicianos e das inúmeras outras mortes na violenta Guerra Civil Espanhola. Se pensarmos no impacto que imagens de guerra nos proporcionam hoje, é possível destacar que algumas fotos de soldados podem até parecer um estímulo para a guerra ao invés de coibir atos de violência.



FIGURA 3 – *THE FALLING SOLDIER*, OU MORTE DE UM MILICIANO LEGALISTA. CÓRDOBA, 1936.

Mesmo com a proliferação de coberturas de guerra mais intensas e próximas da cena – mudança permitida pelos avanços tecnológicos, que continuam a transformar a maneira de fotografar –, ainda são poucos os casos de renúncia à guerra por parte da sociedade civil. Para que um conflito bélico se torne majoritariamente impopular, são necessárias situações políticas e econômicas muito específicas. Sobre a função da fotografia nesse caso, Sontag (2003, p. 36) esclarece: “Na ausência de um protesto desse tipo, a mesma foto antibelicista pode ser vista como uma demonstração do *páthos*, do heroísmo, do admirável heroísmo, numa luta inevitável que só pode ter fim com a vitória ou com a derrota.”

Sabemos que o fotógrafo não tem controle sobre o significado da foto: por mais claras que sejam suas intenções no momento do clique, as interpretações seguem o curso de quem observa o produto final. Mesmo assim, quando algum tipo de contraposição ao conflito acontece, o material produzido pelos fotógrafos é

essencial na provocação de uma comoção necessária, tendo em vista a demonstração das atrocidades cometidas em nome de uma guerra. O sofrimento do outro, mesmo representado em caráter simbólico e distante da realidade de outras sociedades civis, transforma-se em motivação para que a consciência política aflore e desperte alternativas que não envolvam armas na resolução dos conflitos entre povos.

## SUFICIENTEMENTE PERTO

Em sua trajetória para recuperar informações e reconstituir a vida de Robert Capa, o biógrafo Alex Kershaw procurou depoimentos não apenas de quem conheceu o fotógrafo. Veteranos de guerra, soldados ou jornalistas, que estiveram nas mesmas batalhas e passaram pelas lentes do fotógrafo húngaro, também foram entrevistados. É curioso como essas conversas com veteranos fotografados por Capa nos ajudam a perceber a potência da imagem fotográfica de despertar comoção, pesar, revolta e, até mesmo, saudade em pessoas que jamais conheceram o fotógrafo, mas são capazes de sentir o que ele “quis dizer” ao produzir aquelas imagens. Alguns comentaram que, para obter aquelas fotos tão arriscadas, tão próximas da cena, era preciso querer muito documentar aquilo. Outros afirmaram não ter visto no trabalho de Capa “uma única imagem de violência, apenas momentos de beleza e tristeza” (KERSHAW, 2013, p. 21). Esses depoimentos nos instigam a traçar um certo paralelo entre a biografia de Capa, o resultado estético alcançado por ele e as motivações políticas que o fotógrafo húngaro tinha ao fotografar.

Robert Capa nasceu em 22 de outubro de 1913, na cidade de Budapeste, tendo como nome de batismo Andre Ernö Friedmann.<sup>3</sup> Conhecido pela frase que se tornou, posteriormente, um mantra da fotografia de guerra e do próprio fotojornalismo – “se suas fotos ainda não estão boas o suficiente, é porque você ainda não está perto o suficiente” – o fotógrafo evidenciou, desde cedo, uma característica marcante de seu trabalho: inúmeras expressões apaixonadas, cenas fortes de vários contextos de guerra, acontecimentos decisivos, cruciais e provações individuais. Para cumprir as exigências desse trabalho, era preciso estar perto da cena. A declaração de Capa influenciou a produção de muitos fotojornalistas que o sucederam, reforçando uma estética da proximidade ao fotografar com humanismo e envolvimento, estando o mais perto possível da ação.

Antes de ser mundialmente conhecido, o jovem André Friedmann e a namorada Gerda Pohorylles tiveram a ideia de inventar um rico e famoso fotógrafo americano chamado Robert Capa, tão ilustre e ocupado que ninguém conseguia vê-lo. Assim, as fotos feitas por André começaram a ser vendidas pelo dobro do preço (KERSHAW, 2013, p. 50) em Paris. Mesmo depois que a farsa foi descoberta, o fotógrafo continuou a usar o nome inventado por ele e Gerda.<sup>4</sup> Não demorou muito até que ele fosse contratado por revistas e conseguisse, finalmente, ganhar dinheiro suficiente para fazer refeições regulares. Nessa época, por volta de 1935, a Liga das Nações e os tratados de paz de Versalhes começaram a ser desafiados por Hitler e Mussolini. Começou-se a ouvir o nome de um Generalíssimo Franco, que pretendia derrubar a

<sup>3</sup> Friedmann, curiosamente, tem origem germânica e significa “homem pacífico”.

<sup>4</sup> Na mesma época, Gerda também decidiu se reinventar e adotar o sobrenome Taro. Um dos critérios de escolha dos novos nomes era o fato de ambos serem marcantes, ágeis e pronunciáveis em praticamente todos os idiomas. Para Whelan (1994), Robert Capa era um nome perfeito para alguém sem pátria. Na tradução do original: “was a perfect name for a stateless person.”

democracia na Espanha. Com a chegada dos legionários espanhóis chamados “mouros” e o derramamento de sangue que ocorreria em solo espanhol, Capa teve a primeira oportunidade de combater o fascismo nos fronts de batalha usando sua Leica.

Assim que souberam do que acontecia na Espanha, Gerda e Capa decidiram entrar em contato com seus editores para conseguir fotografar o conflito. Enquanto voluntários do mundo inteiro foram defender a democracia espanhola, o casal de correspondentes se arriscava para fotografar os conflitos de perto. Segundo Kershaw, “Capa estava entusiasmado com a causa anarquista. A antiautoritária e decadente negação de toda tradição, das regras burguesas, das leis e dos códigos morais por parte do movimento deixou uma impressão indelével no jovem fotógrafo” (KERSHAW, 2013, p. 56).

Ainda segundo o biógrafo, a Guerra Civil Espanhola foi uma das experiências mais marcantes na vida de Capa. Foi nessa ocasião que surgiu uma de suas fotos mais famosas e uma das imagens mais polêmicas da história do fotojornalismo, *The Falling Soldier* ou *Morte de um Miliciano Legalista* (figura 1).<sup>7</sup> A imagem marcou o momento em que André Friedmann passou a ser de fato lembrado como Robert Capa, e sua fama de fotógrafo audacioso e disposto a chegar o mais próximo possível da guerra começou a se espalhar pelas editorias das revistas e jornais de vários países. Também foi na Guerra Civil Espanhola que Capa teve uma das maiores perdas de sua vida: Gerda Taro foi morta enquanto fotografava, atingida por um tanque que havia perdido o controle. Kershaw conta o acontecimento a partir do ponto de vista de Bresson:

Aos olhos de Henri Cartier-Bresson, foi como se um véu tivesse caído sobre Capa. O homem que afinal saiu lá de baixo seria, na visão dos outros, completamente diferente: cínico, mais oportunista que nunca, às vezes profundamente niilista, com medo de vínculos afetivos, permanentemente de coração partido (KERSHAW, 2013, p. 88).

O fotógrafo passou a mergulhar no trabalho para esquecer o luto. Suas fotos capturaram o horror da Guerra Civil Espanhola. Pouco tempo depois, *Picture Post* declarou que Robert Capa era o melhor fotógrafo de guerra do mundo em uma reportagem que dizia: “Os leitores assíduos da *Picture Post* sabem que não costumamos louvar levemente os trabalhos que publicamos. Apresentamos estas fotografias simplesmente como as melhores jamais tiradas numa linha de frente” (KERSHAW, 2013, p. 106). Ele tinha apenas 25 anos e apresentara ao mundo o terror e a carnificina de uma guerra, a partir de uma proximidade jamais alcançada anteriormente por outro fotógrafo.

O reconhecimento do talento de Capa assegurou a continuidade de um trabalho impulsionado pela condição de exilado devido ao antissemitismo, pelo desejo de divulgar os horrores da guerra e pela necessidade de afirmar seu posicionamento político em um contexto de conflito ideológico. Enquanto Hitler triunfava na Europa, Capa cobria os bombardeios nas cidades tomadas pelo totalitarismo. Nessa época, tornou-se uma celebridade. Nas coberturas de conflitos posteriores, viria a ser conhecido como o maior fotógrafo de guerra de todos os tempos.

---

<sup>5</sup> A polêmica sobre a autenticidade da foto considera várias possibilidades: alguns estudiosos argumentam que não temos como saber se o homem escorregou acidentalmente, se foi convidado a simular a queda, se foi arremessado depois de morto ou se realmente encontrou a morte no momento do clique. Richard Whelan escreveu um relato sobre toda a sua investigação do caso, entre conversas com a família do soldado que aparece na foto até consulta com peritos que analisaram a posição dos dedos do miliciano. Para mais detalhes, consultar o artigo “Proving that Robert Capa’s ‘Falling Soldier’ is authentic”, disponível nas referências bibliográficas.

# GUERRA CIVIL ESPANHOLA

Em sua autobiografia intitulada *Ligeiramente fora de foco*, Robert Capa explica a diferença entre o soldado e o correspondente de guerra. Segundo a visão dele, o repórter consegue mais drinques e mais garotas, mas é torturado por ter a “permissão de ser um covarde sem ser executado” (CAPA, 2010, p. 183) e por ter a liberdade de escolher quais soldados acompanhará em determinada batalha. Enquanto cobria guerras, Capa já apresentava sinais de estresse pós-traumático: niilismo, insônia, irritabilidade, alcoolismo, culpa de sobrevivente e depressão faziam parte da rotina do fotógrafo (KERSHAW *apud* NETO; RAMIREZ, 2009). A Guerra Civil Espanhola marcou o início da fama de Capa e também trouxe as primeiras consequências psicológicas para ele, devido ao luto por Gerda e a afeição que nutriu pelos milicianos. Enquanto esteve na Espanha, acompanhou os soldados de perto. Em Barcelona, fotografou milicianos que partiam para a guerra:

**Figura 4 – Trem levando soldados para o front**



“Jure sobre estas letras, irmão. Antes morrer que consentir um tirano” dizia a inscrição no trem que levava os soldados para o *front*. Barcelona, 1936.

Na foto acima, como em várias outras tiradas por Capa no início do conflito, os milicianos aparecem sorridentes e confiantes. Essa visão de força, com olhares expressivos e punhos levantados, mostra a esperança de pessoas que ainda não viveram o terror da guerra. Nas fotos posadas de soldados e camponeses, fica clara a simpatia de Capa pela causa operária. No posfácio do livro *Um Diário Russo*, Susan Shillinglaw fala da visão política do fotógrafo:

Como observa o biógrafo Richard Whelan, a filosofia política de Capa, similar à do próprio Steinbeck, delineou-se quando era ainda um adolescente rebelde: 'democrática, igualitária, pacifista, semicoletivista, pró-operária, antiautoritária e antifascista, com forte ênfase na dignidade humana e nos direitos individuais' (SHILLINGLAW *apud* Steinbeck, 2010, p. 301).

Quando alcançou o front, Capa encontrou muitos jovens rapazes entre os soldados, além de camponeses e algumas mulheres. Em um país sem tradição militar, a prática de cavar trincheiras não era muito conhecida, então os milicianos eram facilmente abatidos por um inimigo que estava fora de vista. (WHELAN *apud* Capa, 2011, p. 79). Entre correr e se abaixar para se esconder, Capa conseguia fotografar a essência das primeiras batalhas em algumas imagens tremidas e fora de foco.



FIGURA 5 – FRONT DE ARAGON. SANTA EULÁLIA, 1936.

Além dos milicianos, Robert Capa também captou a destruição das cidades e o sentimento dos civis em meio aos destroços. Não é somente nas cenas de combate nem nos rostos desesperados que o fotógrafo constrói sua cobertura, ele também enxerga sorrisos em meio à dor. Na foto abaixo, o enquadramento contrapõe os bons sentimentos humanos à destruição material espalhada na cena. Segundo Whelan, "Capa entendeu que a verdade sobre a guerra estava para ser encontrada, dentre outros lugares, em entrelinhas – nos rostos dos soldados enfrentando frio, fadiga e tédio" (WHELAN *apud* Capa, 2011, p. 106).

Nos bombardeios, Capa ficava parado para fotografar enquanto as pessoas corriam. Mesmo estando sempre perto do front, não vemos fotos de rostos distorcidos nem sangue em demasia nas imagens de Capa. Wertenbaker conta, em entrevista ao biógrafo Kershaw, uma breve descrição do que é o terror de estar em uma batalha:

A guerra é solidão, e sozinho o homem pode ser uma criatura digna. Mas a guerra é medo, e a sujeira de tal maneira destrói essa dignidade que ele perde até a chance de ter uma morte digna. A morte em batalha raramente é aquela bala limpa e inesperada que mata um homem antes de seu rosto ficar distorcido de medo (...). É geralmente uma bomba ou uma rajada de balas de metralhadora se aproximando de criaturas vivas contraídas de terror no solo, e quando a morte passa não resta dignidade alguma nas maçarocas ensanguentadas na sujeira (WERTENBAKER *apud* Kershaw, 2013, p. 176).



FIGURA 6 – MENINAS CONVERSAM E SORRIEM EM MEIO AOS ESCOMBROS. MADRID, 1936.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Capa estava imerso nesse horror e continuava buscando captar a adrenalina, a perseverança e o sofrimento sem estetizar a guerra, sem vitimizar o outro ou cair numa abordagem sensacionalista privilegiando o sangue e a carnificina. Acima de tudo, ele retratava com dignidade as pessoas que passavam por suas lentes, não importa o quão caótico fosse o cenário. O fotógrafo sabia expressar a tragédia estampada no rosto de quem era ou não um partidário de Franco, de quem simpatizava ou não com o comunismo, de quem estava apenas vivendo a própria vida, independentemente de ideais políticos. Capa concentrava-se no drama humano e fotografava pessoas, não fatos. Expressões extraordinárias em meio ao ordinário nos oferecem uma visão ímpar dos militares e civis em situações de caos e de extrema pressão. Vemos, estampado no rosto das pessoas, indagações semelhantes: por que isso acontece comigo? O que eu fiz para causar toda essa dor, todo esse sofrimento que estou sentindo? O que preciso fazer para acabarmos esta guerra?



FIGURA 7 – SOLDADOS REPUBLICANOS EM CERIMÔNIA DE DESPEDIDA DOS VOLUNTÁRIOS. BARCELONA, 1938.

A percepção do sofrimento em guerras que estão distantes do espectador é um processo construído em várias etapas. A explosão da cena trágica, a forma como a câmera registra e modula o evento, o grau de compartilhamento da cena através da reprodutibilidade dessa fotografia são fatores determinantes para o impacto estético e político da imagem, seja no momento em que a guerra acontece, seja em contextos históricos e culturais posteriores. Diferentemente dos relatos escritos, cujo alcance é restrito pela diversidade e pelo conhecimento prévio das línguas, uma foto possui, pela sua própria natureza estética e semiótica – predominantemente icônica e, portanto, pré-linguística, pré-verbal – um apelo potencialmente universal. O impacto dessas imagens, numa cultura digital, convergente e cada vez mais interligada como a nossa (JENKINS, 2015), determina decisivamente a visão da guerra entre pessoas que não presenciaram essas cenas. O fato é que as fotografias motivam a opinião pública e a caçada de eventos dramáticos impulsiona ainda mais o duelo ideológico de uma situação em que é praticamente impossível não tomar partido.

Sabendo do apelo emocional inerente às imagens, Robert Capa acreditava que suas fotos poderiam influenciar um pacifismo na comunidade internacional e, já que seu trabalho era cobrir um conflito armado, definir seu posicionamento político nessa situação poderia inspirar a sociedade em favor da justiça. Rever hoje algumas das imagens mais significativas da Guerra Civil Espanhola e considerar elementos históricos, biográficos e estéticos na análise das fotos é trabalhar um olhar amplo e transdisciplinar, capaz de pensar o fotojornalismo como algo que pode transcender o documental e, também, possibilitar a reflexão sobre a fotografia de guerra como uma ferramenta de expressão dos ideais e valores do fotógrafo.

Como nos ensina Rouillé (2009, p. 223),

O fotógrafo evolui na interseção de duas realidades: a realidade das coisas e dos corpos materiais, e a de suas lembranças imateriais. É na conjunção dessas duas realidades heterogêneas que se situam suas percepções e suas imagens. A percepção, que procede da memória, é, ao mesmo tempo, dirigida para as coisas e projetada no passado; devido a isso, ela é extremamente subjetiva.

Ao contrário do que prega a doxologia, portanto, e do que defende boa parte da teoria fotográfica calcada no princípio da indicialidade, a fotografia não assegura uma relação direta com as coisas, não estabelece uma relação binária de aderência, constituindo um mero decalque, uma espécie de duplo ou espelho do real. É que entre o real e a imagem “sempre se interpõe uma série infinita de outras imagens, invisíveis porém operantes, que se constituem em ordem visual, em prescrições icônicas, em esquemas estéticos” (ROUILLÉ, 2009, p. 223), entre a imagem e o real sempre intervêm as lembranças, sentimentos e valores que modulam, transcrevem e, assim, recriam o acontecimento fotografado.

No belíssimo “O cinema ou o homem imaginário”, Edgard Morin (1970, p. 250) reflete sobre a relação dialética e constitutiva entre o dispositivo técnico e o imaginário, afirmando que eles “apóiam-se um no outro, ajudam-se mutuamente. Encontram-se sempre, não apenas como negativos, mas como fermentos mútuos.” Sendo assim, a fotografia não seria apenas o resultado de um ato singular de “captura” que

congela um momento específico – um “isto foi”, segundo a terminologia de Roland Barthes –, mas constitui também um mecanismo de expressão, uma ferramenta de extração do imaginário, que permite a afirmação de um ponto de vista pessoal e subjetivo, a materialização de sentimentos e valores, a um só tempo, estéticos, éticos e políticos.

Robert Capa foi um dos poucos fotógrafos de seu tempo a cobrir a Guerra Civil Espanhola do início ao fim do conflito. Se olharmos suas imagens hoje, veremos que elas não revelam a dor e o sofrimento deste que foi um dos conflitos bélicos mais importantes do século XX, de modo objetivo, neutro ou distanciado, mas nos insere antes no coração do conflito, no meio dos bombardeios, o corpo afetado, estremecido, subjugado por forças e poderes incontroláveis. Ao longo de quase 30 anos de carreira, Capa defendeu uma expressão mais intimista e libertária por parte do fotógrafo, ampliando consideravelmente as possibilidades de criação da fotografia.<sup>8</sup> Sua estética da proximidade, seus ângulos e enquadramentos humanistas não deixam dúvidas quanto à sua posição nos conflitos, refletindo e materializando um olhar nitidamente engajado em meio a um mundo em conflito.

## REFERÊNCIAS >>

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas v. 1. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CAPA, Robert. *Ligeiramente fora de foco*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CAPA, Robert. *Robert Capa: The Definitive Collection*. Londres: Phaidon Press, 2001.

HACKING, Juliet. *Tudo Sobre Fotografia*. Rio de Janeiro: Sextante, 2012. Págs 190 e 191.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.

KERSHAW, Alex. *Sangue e champanhe: a vida de Robert Capa*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Editora G. Gili, 2012.

LUBBEN, Kristen. *Magnum: contatos*. Editado por Kristen Lubben. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

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

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário. Ensaio de antropologia*. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

---

<sup>8</sup> O sonho da *Magnum*, a maior e mais prestigiada agência internacional de fotógrafos, criada em 1947 por Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David Seymour e George Rodger, representa exatamente esse desejo por autonomia, a possibilidade de maior controle e liberdade criativa por parte dos fotógrafos.

NETO, Rodolpho Cavalheiro; RAMÍREZ, María Dolores Aybar. Robert Capa: espectador e coadjuvante nos conflitos de seu tempo. 2009. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/2937/2488>>.

O'BYRNE, Raphael. L'amour tout court. Paris: Henri Cartier-Bresson Foundation, 2001. Documentário (70 min).

RITCHIN, Fred. Bending the frame: Photojournalism, Documentary, and the Citizen. New York: Aperture, 2013.

\_\_\_\_\_. O futuro do fotojornalismo. Disponível em <<http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downloads/2016/01/uteis-o-futuro-do-fotojornalismo.pdf>>. Acesso em: 05 jan. 2016

ROUILLÉ, André. A Fotografia: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

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

\_\_\_\_\_. Ensaios sobre fotografia. Coleção Arte e Sociedade, n.5. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

\_\_\_\_\_. Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. Estética da fotografia: perda e permanência. São Paulo: Senac, 2010.

STEINBECK, John; CAPA, Robert. Um diário russo. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

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

WHELAN, Richard. Proving that Robert Capa's "Falling Soldier" is authentic. 2013. Disponível em: <[http://www.photographers.it/articoli/cd\\_capa/img/falling%20soldier.pdf](http://www.photographers.it/articoli/cd_capa/img/falling%20soldier.pdf)> Acesso em: 10 abr. 2013

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

**Data de submissão:** 26/09/2018

**Data de aceite:** 26/11/2018