



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
JORNALISMO

**ESTUDO DE CASO SOBRE MORTE DE UM MILICIANO:  
O FOTOJORNALISMO ENTRE HISTÓRIA E VERDADE**

PATRICIA DE CARVALHO RODRIGUES

Rio de Janeiro

2010



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
JORNALISMO

**ESTUDO DE CASO SOBRE MORTE DE UM MILICIANO:  
O FOTOJORNALISMO ENTRE HISTÓRIA E VERDADE**

Monografia submetida à Banca de Graduação  
como requisito para obtenção do diploma de  
Comunicação Social – Jornalismo.

PATRICIA DE CARVALHO RODRIGUES

Orientador: Professor Dante Gastaldoni

Rio de Janeiro

2010

## FICHA CATALOGRÁFICA

RODRIGUES, Patricia de Carvalho.

Estudo de caso sobre morte de um miliciano: o fotojornalismo entre história e verdade. Rio de Janeiro, 2010.

Monografia (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO.

Orientador: Dante Gastaldoni

RODRIGUES, Patricia de Carvalho. **Estudo de caso sobre morte de um miliciano: o fotojornalismo entre história e verdade.** Orientador: Dante Gastaldoni. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

## RESUMO

Neste trabalho pretende-se fazer uma análise da fotografia símbolo da Guerra Civil espanhola, tirada por Robert Capa em 1936 e que passou a ser conhecida como *Morte de um miliciano*. A imagem se destacou por retratar, pela primeira vez, o exato momento da morte, e seu autor se tornou rapidamente referência em cobertura fotojornalística de guerra. Após anos de sua produção e publicação, a foto começou a ter sua autenticidade questionada em diversos sentidos e surgiu a crença de que ela não passava de uma encenação. A análise da cronologia desta polêmica, dos principais argumentos de contestação e de defesa se torna indispensável para a tentativa de refletir sobre as influências do fotojornalismo e os efeitos que pode causar a veiculação de inverdades imagéticas.

*A Robert Capa.*

Aos que mesmo não estando aqui, estão sempre comigo;

A Dante Gastaldoni, pela orientação, pelas ideias e pelas conversas tranquilizadoras;

A Ernest Alós, pela incomensurável ajuda com os primeiros passos;

À Raquel Paiva, pelo constante estímulo em produzir;

À Joana D'Arc de Carvalho, a quem tudo parece ótimo, pela paciência com a leitura;

A Nicolás Roger, pelo “animo” de sempre;

Obrigada.

## ÍNDICE

1. Introdução.....	1
2. Fotojornalismo e compromisso com a “verdade”	
2.1. Gênese.....	7
2.2. A “verdade” do fotojornalismo através da ilustração.....	8
2.3. O fotojornalismo propagandístico.....	9
2.4. Imagens que fizeram história.....	11
2.5. A ilustração da “verdade” através do fotojornalismo.....	13
3. O mito Robert Capa	
3.1. A infância na Hungria e a descoberta da fotografia.....	18
3.2. A origem do codinome Capa.....	22
3.3. Guerra Civil esapnhola: o estopim da Segunda Guerra Mundial.....	27
3.4. Capa em combate.....	35
3.5. A fundação da agência Magnum: um divisor de águas no fotojornalismo.....	41
4. Morte de um miliciano	
4.1. O momento da morte é registrado.....	43
4.2. Questionamentos e defesas sobre a autenticidade.....	45
4.3. Cerro Muriano e Espejo.....	52
4.4. Federico Borrell: a identidade achada e perdida do miliciano.....	60
4.5. Leica x Rolleiflex.....	64
4.6. A tênue relação entre história e verdade.....	69
5. Considerações Finais.....	74
6. Bibliografia.....	76

## 1. Introdução

Em setembro de 1936, no início da Guerra Civil espanhola, o jovem fotógrafo Robert Capa tirou a foto que veio a ser conhecida como *Morte de um miliciano*. A imagem mostra um homem, em uma região montanhosa, caindo para trás enquanto deixa cair a arma que segurava na mão direita. Pela sugestão do iminente movimento que realiza o personagem dessa fotografia e pela situação hostil em que se encontrava, foi concluído que aquele era o instante em que ele tinha sido alcançado pelo tiro que o matara no campo de batalha. A partir daí, Robert Capa passou para história como o fotojornalista de guerra que logrou registrar o exato momento da morte, e *Morte de um miliciano* tornou-se a imagem símbolo do conflito espanhol.

O período entre as duas Guerras Mundiais foi marcado pela consolidação do comunismo, como regime da recém-criada União Soviética, pela devastadora crise econômica de 1929 e pela ascensão do fascismo na Itália e do nazismo na Alemanha. Foi uma época na qual governos radicais, autoritaristas e de extrema direita surgiram sem dificuldade em diversas partes da Europa, favorecidos pelas consequências da recessão na economia e pelo medo da ameaça vermelha e das revoluções sociais. A Guerra Civil espanhola é muitas vezes referida como sendo o primeiro enfrentamento das forças antagônicas que protagonizariam a Segunda Guerra Mundial e que eram representadas pelo esquerdismo e a democracia em oposição à direita autoritária.

O conflito na Espanha foi deflagrado por conta da tentativa dos militares de darem um golpe de estado no governo republicano legitimamente constituído, e, foi a primeira cobertura fotográfica de guerra feita por Robert Capa. Bastante politizado e antifascista, Capa já tinha fugido de seu país de origem por conta da intolerância e do extremismo ideológico e encontrou fortes motivações pessoais para tomar parte na Guerra Civil. Após a experiência registrando os três anos que se seguiram da disputa espanhola, ele continuou trabalhando com muito êxito na área, cobrindo outras guerras e fazendo imagens notáveis, até perder a vida em uma mina terrestre, em 1954, enquanto cobria a primeira Guerra da Indochina.

Alguns anos após o falecimento de seu autor, que nunca tinha falado muito abertamente sobre sua mais famosa fotografia, *Morte de um miliciano*, teve, pela primeira vez, sua autenticidade questionada. A partir daí, surgiu uma série de dúvidas não aclaradas com relação às condições e ao dia em que se produziu a imagem. Não se sabia muito sobre a localidade, pois a fotografia dava informações paisagísticas que não

determinavam nada, e, além disso, a identidade e as causas da morte do personagem também permaneciam como perguntas mal respondidas. Outras fotos foram tiradas na mesma data e no mesmo lugar, nelas aparecia o miliciano ainda vivo ao lado de seus companheiros. No entanto, a falta dos negativos daquele dia, que poderiam dar uma ordem lógica à sequência de fotos, e o desconforto do fotógrafo em falar desse assunto, contribuíram para fortalecer a crença dos que passaram a ver a imagem como nada mais do que uma encenação bem feita.

Muitas pessoas nem imaginam, mas Robert Capa só nasceu mesmo em 1936, alguns meses antes da Guerra Civil Espanhola. O nome foi inventado pelo jovem húngaro André Friedmann e sua namorada, também fotógrafa, Gerda Pohorylles. O objetivo da criativa invenção era que o rapaz pudesse se passar por um famoso e inexistente fotojornalista americano, podendo, dessa forma, faturar mais alto na venda de suas fotografias. Gerda também muda seu sobrenome, passando a ser conhecida como Gerda Taro. A partir disso, adotando o prisma de que Capa fazia jogadas mercadológicas como essa, fica mais plausível ainda imaginar seu miliciano como uma encenação. Uma foto mostrando como a República espanhola estava sendo iminentemente extermínada era um trunfo que nem todo mundo conseguiria e que, ademais, poderia influenciar em coalizões e decidir rumos naquele conflito.

A discussão sobre a foto do miliciano teve grande repercussão, dividindo a opinião de estudiosos das mais diversas áreas. Há os que defendem a fotografia de Capa como sendo espontânea, ou seja, um momento da morte autêntico e de crueza inquestionável. Do outro lado, se colocam os que, não tendo encontrado dados suficientes que confirmassem a legitimidade da imagem, investigam os mais diversos aspectos em busca de explicações plausíveis às suas dúvidas.

Para muitos defensores, uma foto de tamanho simbolismo como *Morte de um miliciano* não deveria ter sua autenticidade colocada em dúvida em momento algum, e, um ato desses significa uma afronta, principalmente, à reputação de Robert Capa como fotojornalista bélico. Os questionadores, no entanto, não vêem essa discussão como algo que ameace o nome do fotógrafo. Além disso, em sua maioria, eles querem acreditar que a imagem não se trata de uma encenação, mas, até os dias de hoje, não encontraram muitas provas convincentes disso.

A polêmica veio se mantendo acesa desde as primeiras contestações, e, especialmente na Espanha, se desenvolveram diversas linhas de estudo sobre isso, uma

vez que é o país em que a imagem foi produzida. O fato de o debate sobre essa foto não se encontrar muito presente no Brasil foi decisivo para a escolha do tema. Assim, dar destaque à controvérsia que *Morte de um miliciano* carrega consigo, desde o momento de sua produção, consiste em um dos principais objetivos deste projeto.

Os motivos para a decisão por esta temática também encontram parte de suas bases no apelo pessoal. Diante do interesse da autora por fotografia e da possibilidade que surgiu de ir à Espanha, pesquisar sobre o assunto *in loco*, o professor e orientador Dante Gastaldoni sugeriu o enfoque na polêmica fotografia símbolo da Guerra Civil espanhola. Além disso, o fato de Robert Capa ser um jovem de apenas 22 anos quando fez a foto, pesou um pouco na decisão da autora, de idade semelhante, e exacerbou sua identificação com o personagem. Dessa forma, pode-se dizer que o tema se corporificou, principalmente, através da união de interesses pessoais e da circunstancial possibilidade de investigar de perto.

Pretende-se analisar a fundo o momento da morte registrado por Robert Capa, os argumentos usados pelos que defendem a autenticidade da imagem e também o que opinam os estudiosos em oposição a isso. Em meio aos questionamentos sobre a fotografia se tentará aclarar toda a trajetória profissional de Capa e, inclusive, quais seriam os motivos mais coerentes para a farsa, da qual se desconfia, com relação à fotografia do miliciano.

Haverá um esforço no sentido de tentar observar e apontar os efeitos que podem ter sido causados por Robert Capa e sua mítica foto, principalmente no âmbito do fotojornalismo. É possível que a imagem do miliciano tenha servido a um propósito propagandístico, e que tenha ido ainda mais longe, mudando rumos, não somente dentro de uma guerra, como também na vidas e nas escolhas pessoais de muitos. Além disso, se prevalecerem mais fortes os argumentos que teorizam que *Morte de um miliciano* não passa de uma encenação, será imprescindível colocar em evidência de que maneira isso afeta, tanto a opinião de estudiosos e profissionais da área, quanto o simbolismo dessa imagem e a reputação de seu autor.

A partir do caso específico de *Morte de um miliciano*, pretende-se também estender a análise à outras fotos importantes na história do fotojornalismo, algumas que foram desmascaradas como farsas e outras que sempre se mantiveram incontestáveis. Será importante tentar detalhar um pouco a bagagem de vida que carregava Robert Capa

quando fez a fotografia, e sua trajetória posterior a isso, assim como o contexto histórico político da Guerra Civil espanhola.

A pesquisa se realizará através do estudo da história oficial de produção da foto, e das teorias que se levantaram a respeito disso, desde que surgiram as primeiras suspeitas. Em paralelo e comparação, serão apresentadas as teorias atuais, que só nasceram a partir da disponibilização recente de imagens inéditas daquele mesmo dia. Assim, poderá verificar-se o que mudou no discurso dos defensores da autenticidade da imagem, e o que permanece igual, e, em contraposição, como os incrédulos foram aos poucos construindo um raciocínio que os levou ao atual estágio, tendendo a acreditar em uma maior probabilidade de encenação.

Com relação às hipóteses mais atuais sobre a mítica fotografia, foram publicados livros e produzidos documentários, nos quais elas são exaustivamente explicitadas. Enquanto isso, a versão oficial dos acontecimentos e as defesas da veracidade da foto costumam estar em livros de imagens de Robert Capa e em reedições de sua biografia. Esse material todo, por tanto, se constituirá em um dos principais caminhos de pesquisa para a análise.

Para entender um pouco sobre Robert Capa, é necessário um estudo da sua biografia, do seu trabalho e seu amadurecimento como fotojornalista. No entanto, pelo fato do escritor Richard Whelan, biógrafo oficial de Capa, ter se convertido em um dos mais obstinados defensores da autenticidade de *Morte de um miliciano*, o livro sobre a vida do fotógrafo feito por ele, também se converte em uma consistente base de argumentação para a análise da imagem.

Um breve levantamento histórico da Guerra Civil Espanhola também é essencial, tendo em vista que foi o pano de fundo de produção da famosa fotografia, além de ter sido a primeira guerra integralmente documentada por fotos. Para tal, pretende-se usar apenas dois, dos quatro livros inicialmente separados sobre o assunto, tanto por conta da indisponibilidade de tempo e quanto pelo fato de não ser esse o enfoque do projeto.

Leituras teóricas sobre fotografia permitirão entender melhor a relação do fotojornalismo de guerra com o uso da dor como propaganda política e meio de comoção, além de levantar a discussão sobre a credibilidade ou não que passam essas imagens de conflitos. A partir do miliciano, pode-se traçar ainda, por pesquisas principalmente pela internet, um paralelo com outros fotógrafos e outras épocas em que

fotos memoráveis foram forjadas, tentando mostrar como essas imagens influenciaram de forma profunda gerações de fotojornalistas que vieram posteriormente.

Houve a possibilidade de realizar uma entrevista com o jornalista Ernest Alós, um dos estudiosos mais envolvidos nas atuais investigações e discussões sobre *Morte de um miliciano*. A partir da entrevista, gentilmente concedida à autora durante os primeiros passos para este projeto, foi possível situar-se dentro da discussão sobre a imagem do miliciano de Robert Capa, e ficaram claros os caminhos iniciais que a serem seguidos para melhor a realização desta análise.

No decorrer de todo trabalho haverá a necessidade do uso de imagens, tendo em vista que algumas fotografias serão citadas e que, para entender a cronologia e as dúvidas sobre a foto do miliciano, é necessário o apelo visual. Pretende-se também que a apresentação final deste trabalho esteja acompanhada de um vídeo editado com trechos da entrevista e de uma série de documentários sobre o assunto, conduzindo o tema a uma conclusão concreta de forma sucinta.

O primeiro capítulo, posterior a introdução, abordará brevemente a história do fotojornalismo. Antes de significativos avanços tecnológicos, os fotógrafos, para trabalharem, necessitavam um extenso e pesado aparato que só captava bem as imagens paradas e após um longo período de exposição à luz. A limitação técnica da fotografia para registrar momentos de muita ação e movimento, agregada à sua obsolescência física, pois o fotógrafo tinha pouca agilidade tendo que carregar o tripé e o resto do equipamento, explica o porquê da enorme precariedade na cobertura dos conflitos anteriores à Guerra Civil Espanhola.

A cobertura fotográfica de guerra, tal como é hoje em dia, só pode ser proporcionada a partir do surgimento de câmeras leves e que permitiam ao fotógrafo fazer até 36 fotos antes de ter que trocar o filme da máquina. Pensar em tudo que esse avanço proporcionou, principalmente em termos de imagens, constitui o início essencial para este projeto. Sequências imagéticas de conflitos nunca antes concebidas pelas mentes humanas alheias e afastadas da violência, tornaram-se acessíveis até aos que não tinham dinheiro, mas tinham a infelicidade de levantar os olhos para as capas de jornais e revistas expostos à venda. Não era mais necessário posar. A crueza obscura da guerra tinha se tornado uma espontaneidade instantânea através do fotojornalismo.

Em continuação a isso, seguirá um capítulo biográfico de Robert Capa, explicando sobre sua juventude, seus primeiros contatos com a fotografia, sua

politização, seu exílio e sua entrada para o fotojornalismo. Além de descrever a vida do fotógrafo anteriormente a produção de *Morte de um miliciano*, também serão descritas, de maneira breve, as experiências profissionais dele na cobertura de conflitos até sua fatídica morte em 1954.

Tendo em vista que o surgimento do nome Robert Capa para o mundo está intrinsecamente relacionado à deflagração e ao desenrolar da Guerra Civil espanhola, no capítulo biográfico, em meio à sua trajetória de vida, será explicitada a história sobre a conflito. É importante retratar os antecedentes que propiciaram a formação de condições favoráveis ao enfrentamento espanhol, além de destacar os pormenores da guerra em curso, principalmente no que diz respeito à participação e à intervenção de outros países. A Guerra Civil espanhola acabou adquirindo um simbolismo muito forte, principalmente por ter representado o primeiro enfrentamento efetivo das forças políticas opostas que surgiram nesta época e por ter causado tanta comoção internacional.

O capítulo que antecede as considerações finais será o mais longo, pois esmiuçará a discussão sobre *Morte de um miliciano* em seus mais notáveis aspectos. Partindo da origem da polêmica, pretende-se discorrer cronologicamente sobre os argumentos de defesa e os de contestação da autenticidade, relacionando, inclusive as versões de Robert Capa dos acontecimentos. Estarão ressaltadas também as suposições sobre o local onde foi feita a imagem e a identidade de seu único personagem, assim como as possíveis causas de sua morte. A análise dos efeitos dessa fotografia dentro do fotojornalismo se torna a essencial para a finalização deste capítulo.

Desta forma, pode-se dizer que o projeto consistirá em uma construção gradual de ideias e conceitos relacionados à imagens no fotojornalismo, colocando em evidência a fotografia *Morte de um miliciano*, sobre a qual pretende-se chegar a uma conclusão, ao final. Todas as referências a Robert Capa, não tem absolutamente em momento algum o objetivo de diminuir a ele e ao seu trabalho como fotojornalista. O que se coloca aqui é em caráter de discussão e o que se espera poder ter, é uma imensa competência para desvendar ao menos um pouco do que foi e continua sendo este grande mito do fotojornalismo.

## 2. Fotojornalismo e compromisso com a “verdade”

*Ser um espectador de calamidades ocorridas em outro país é uma experiência moderna essencial, a dádiva acumulada durante mais de um século e meio graças a esses turistas profissionais especializados conhecidos pelo nome de jornalistas. Agora, guerras também são imagens e sons na sala de estar. As informações sobre o que se passa longe de casa, chamadas de ‘notícias’, sublinham conflito e violência – ‘Se tem sangue, vira manchete’, reza o antigo lema dos jornais populares e dos plantões jornalísticos de chamadas rápidas na tevê – aos quais se reage com compaixão, ou indignação, ou excitação, ou aprovação, à medida que cada desgraça se apresenta.* (SONTAG, 2003, pág.20)

### 2.1. Gênesse

A fotografia nasceu no século XIX, a partir do invento dos aparelhos técnicos necessários a sua produção e, principalmente, da vontade humana que sempre existiu em reproduzir mecanicamente o que era visto na vida real. Essa reprodução mecânica, segundo afirma Roland Barthes em “Câmara Clara” (1984), seria algo ocorrido somente uma vez, não podendo jamais repetir-se existencialmente. Barthes descreve (1984) a fotografia também como algo que não pode sair da linguagem díctica, que significa designar as coisas através da demonstração e não da conceituação. Outra característica muito marcante para o pensador francês (1984) era o fato de a fotografia possuir traços fortemente tautológicos, ou seja, ela mostraria, por formas diversas, sempre a mesma coisa.

Constantemente comparada à pintura, que era antes o meio mais comum para a obtenção de imagens, mas que, no entanto, manifestava-se somente através da interpretação do artista, a fotografia inova ao permitir um registro efetivo de seu tema. Uma foto, por mais deturpada que seja sua mensagem, consistiria em uma manifestação incontestável do que é retratado, segundo afirma Susan Sontag (2004). A imagem fotográfica estabelece minimamente um vestígio de que aquilo, ou algo semelhante, ainda existe, ou existiu em algum momento.

A nova técnica, por pressupor o máximo de fidelidade com relação ao real, logo é adotada pela imprensa, originando o que se chamou de fotojornalismo. Essa função dentro do jornalismo tinha por objetivo, principalmente, testemunhar os acontecimentos

e contextualizar as notícias, proporcionando os benefícios visuais do congelamento da ação, da captação do imprevisto e do instantâneo. No entanto, uma significativa vertente do fotojornalismo logo se converteu na cobertura, sobretudo de temas relacionados a guerras. As imagens passaram a personificar para as pessoas alheias aos conflitos, a dura realidade dos campos de batalha. Contudo, em seu início como instrumento utilizado pelos meios de comunicação, a fotografia, tanto por sua precariedade técnica, quanto pelos interesses envolvidos, não cumpriu com o compromisso jornalístico que havia assumido.

## **2.2. A “verdade” do fotojornalismo através da ilustração**

A primeira reportagem fotojornalística foi feita por Roger Fenton em 1855, quando ele cobriu a Guerra da Criméia (1853-1856). Acompanhado de alguns assistentes e munido de todo o aparato técnico, inclusive uma carroça-laboratório, necessário a produção e revelação imediata das fotos, Fenton produziu imagens que apontaram os primeiros sinais da preferência do fotojornalismo pela guerra. No entanto, suas fotografias consistiram basicamente em campos vazios, sem nenhum morto, retratos e fotos posadas de oficiais, longe das frentes de batalha, e, muitas vezes com um sorriso no rosto, remetendo às imagens heróicas e épicas presentes nas pinturas.

Isso aconteceu porque, além da mobilidade precária da época, que não permitia um posicionamento do fotógrafo junto à ação, o fotojornalismo trouxe consigo as cautelas da censura. Instruído a evitar a crueza mórbida da guerra, que nunca pudera ser tão fielmente reproduzida aos que estavam distante, Roger Fenton em nenhum momento voltara a câmera aos horrores da morte e da degradação humana comuns em conflitos assim. Apesar de ter sido uma experiência um pouco frustrada no âmbito do fotojornalismo, foi um primeiro passo cambaleante para o tipo de fotos aos quais temos acesso hoje em dia. A demanda por imagens de conflitos despontou, e, a partir daí, todos os maiores acontecimentos de cunho belicista passaram a ser fotograficamente registrados.

A Guerra Civil americana (1861-1865) já será extensivamente coberta por fotógrafos, sendo Mathew Brady um dos nomes mais significativos deste momento. A esta altura, sem a estrita censura que houve na cobertura da Guerra da Criméia, o conflito civil americano é explorado mais a fundo do prisma da estética do horror, frisando a parte da guerra para a qual todos evitam olhar. Apesar de no início haver um

enfoque no heroísmo da batalha, com imagens idealizadas de oficiais conduzindo a seus subordinados, em um segundo momento, são mostrados os cadáveres, muitas vezes já em decomposição. Outra inovação na cobertura do conflito norte-americano foi o imediatismo maior da divulgação das notícias. O público tinha acesso, em um curto espaço de tempo, aos últimos acontecimentos da guerra.

Uma das características mais notáveis deste momento histórico vivido por Fenton e Brady está fortemente relacionada com as condições técnicas. Além da já citada pouca mobilidade para fotografar, também havia a questão das práticas de impressão disponíveis na época, para a publicação das fotografias em jornais e revistas. O fato de ainda não ter ocorrido o advento da rotogravura, que permitiria imprimir altas tiragens mantendo a qualidade da imagem, era agravado, porque as imagens obtidas pelo daguerreótipo, eram únicas, geradas sem a produção de um negativo e não podiam ser duplicadas.

Assim, as fotos tinham que ser publicadas através da chamada fotogravura. Esse processo reproduzia as imagens por meio fotomecânico, ou seja, era uma impressão realizada manualmente. As “verdades” dos fotógrafos que chegavam, sobre as guerras e os conflitos distantes, eram transformadas em ilustrações para poder serem publicadas. Os desenhos podem muitas vezes ser descritos como imagens de cunho pictórico e meramente figurativo. Mas, é importante destacar que, mesmo passando a apresentar algumas características de gravura no momento de sua publicação, as fotos não perdiam a força do seu choque e da sua emoção visceral. O poder da imagem fotojornalística em relação a representação do real era de tal ordem, que um desenho inspirado em uma fotografia tinha sua credibilidade e dramaticidade potencializadas e adquiria valor de documento.

### **2.3. O fotojornalismo propagandístico**

Por seu realismo e sua capacidade de manter a verossimilhança, que aumentavam à medida que novas técnicas fotográficas eram incorporadas, o fotojornalismo logo passou a ser utilizado como instrumento de propaganda. No entanto, os posados e as farsas eram constantemente favorecidos, em detrimento da espontaneidade, característica das coberturas jornalísticas. Através de manipulações imagéticas, passou-se a direcionar a opinião pública, estimulando rancores e desavenças, de acordo com interesses políticos e financeiros. Mesmo em uma fase que

as fotos já não eram publicadas através da ilustração, sempre que necessário, histórias inteiras eram fabricadas, colocando em cheque a ideia inicial de que as fotografias retratavam fielmente a realidade.

A estratégia do fotojornalismo propagandístico foi muito usada por cada nação durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), como uma forma conseguir o apoio da população para extender um conflito já desgastado e com excesso de baixas. Os feitos e vitórias nacionais eram sempre exaltados, até mesmo quando se tratavam de inverdades, e o inimigo era constantemente retratado como cruel, degenerado e capaz de atrocidades inimagináveis.

A Guerra Civil espanhola (1936-1939), que será posteriormente melhor descrita neste projeto, pode ser considerada a primeira guerra que teve uma integral cobertura fotográfica, mais semelhante a que se conhece atualmente. Os compromissos assumidos pelos jornalistas, no entanto, estavam mais relacionados com apoio partidário ao governo legítimo democrático e a luta contra o fascismo, do que com a apresentação imparcial da realidade. Os profissionais que estiveram fotografando a guerra na Espanha, não deixavam de estar ensaiando para um confronto bélico maior que se aproximava.

Seguindo de perto o banho de sangue do conflito espanhol, em 1939 eclode a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Também neste período, houve muitas construções imagéticas, de cunho propagandístico e manipulatório, que agora, agiam com mais eficácia que anteriormente. Em apoio aos esforços de guerra, missões heróicas eram engrandecidas e as atrocidades cometidas vinham sempre por ação dos inimigos.

Somente a partir da Guerra do Vietnã (1959-1975), na qual houve uma ampla produção fotojornalística, é que se pode dizer que nenhuma das fotos mais famosas provem de uma farsa. Apesar dos recursos de manipulação apresentarem opções ainda mais discretas, esse costume acabou entrando em desuso, com relação ao que se via anteriormente. As fotografias tiradas no Vietnã causaram comoção mundial e uma forte mobilização contrária à continuação do conflito. O que prova que fotos de espontaneidade autêntica também podem ter a força de inquietar tanto quanto imagens forjadas e metodicamente calculadas.

Mesmo após a assunção de que fotografias também podiam ser bastante modificadas e terem sua mensagem completamente deturpada, as imagens seguiram

sendo alvo de enorme interesse e continuaram exercendo forte poder sobre a mentalidade e as atitudes humanas. A capacidade única de dramatizar uma experiência e sintetizar em uma imagem os horrores de uma guerra em movimento continuaria se sobrepondo às qualidades e à presença de qualquer texto.

#### **2.4. Imagens que fizeram história**

Todos que não participam diretamente de uma guerra, mas que tem acesso às informações sobre seu andamento e seus efeitos, são extremamente suscetíveis às imagens fatídicas que chegam ao seu conhecimento. Essa vulnerabilidade está ligada, principalmente, à culpa que as pessoas podem sentir diante do alívio de estarem vendo aquelas fotografias no conforto de seus lares e, de não serem obrigadas a passar por semelhantes tragédias. Além disso, o sentimento de impotência e passividade perante o sofrimento alheio contribui para que muitas imagens sejam especialmente perturbadoras e inesquecíveis.



Foto 1 *Imolação do monge budista em 1963*

Em 1963, Malcolm Browne tirou a foto da imolação de um monge budista no Vietnã do sul (Foto 1). Thich Quang Duc, em protesto à intolerância religiosa e à repressão do budismo, ateou fogo ao próprio corpo e se deixou queimar até a morte sem emitir um único gemido. Browne foi o único da imprensa ocidental a registrar o acontecimento e sua foto, do monge queimando silenciosamente, foi um dos primeiros sinais da importância que as fotografias teriam com relação aos acontecimentos no Vietnã, e tornou-se uma das mais representativas e marcantes da época.

Outra foto que pode ser usada como um exemplo de simbolismo e que está fortemente arraigada na cabeça de muitos, é a que tirou o sul-africano Kevin Carter no Sudão em 1993 (Foto 2). A imagem mostra uma menina africana visivelmente faminta encolhida no chão e tentando chegar a um campo de alimentação das Nações Unidas,

enquanto um abutre, em segundo plano, observa e aguarda com paciência pela morte do que parecia ser uma possível refeição. A foto se imortalizou como uma das mais significativas no que diz respeito à fome e à miséria na África e rendeu ao fotógrafo o prêmio Pulitzer e merecido reconhecimento.

Foto 2 *Abutre espreitando criança faminta no Sudão.*



Ambas as fotografias, mesmo distinguindo em tema e em época, levantaram uma questão muito recorrente dentro do fotojornalismo: se deve-se somente testemunhar e fazer as fotos, ou deve-se ajudar. Malcolm Browne provavelmente poderia ter evitado a morte do monge sacrificado e Kevin Carter foi visto por alguns como o segundo abutre da situação, ao tirar a foto e afastar-se, sem prestar o mínimo auxílio à criança. Carter, em parte por esse motivo, chegou ao extremo de acabar com a própria vida. Enquanto que para muitos, isso se mantém como um assunto pendente e ainda a ser exaustivamente discutido, para Susan Sontag, quando fala disso, inclusive citando a foto de Browne, a temática parece resolvida.

sacrificado e Kevin Carter foi visto por alguns como o segundo abutre da situação, ao tirar a foto e afastar-se, sem prestar o mínimo auxílio à criança. Carter, em parte por esse motivo, chegou ao extremo de acabar com a própria vida. Enquanto que para muitos, isso se mantém como um assunto pendente e ainda a ser exaustivamente discutido, para Susan Sontag, quando fala disso, inclusive citando a foto de Browne, a temática parece resolvida.

Fotografar é, em essência, um ato de não-intervenção. Parte do horror de lances memoráveis do fotojornalismo contemporâneo, como a foto do monge vietnamita que segura uma lata de gasolina, a de um guerreiro bengali no instante em que golpeia com a baioneta um traidor amarrado, decorre da consciência de que se tornou aceitável, em situações em que o fotógrafo tem de escolher entre uma foto e uma vida, opta pela foto. A pessoa que interfere não pode registrar; a pessoa que registra não pode interferir. (SONTAG, 2004, pág. 22)

Para Sontag (2004), os fotógrafos estão sempre desonerados de responsabilidade no que diz respeito aos indivíduos que estão fotografando. Ela (2004) afirma, porém, que quem fotografa é constantemente influenciado por seus gostos e sua consciência e que a fotografia teria uma tendência tão estetizadora, que acabaria por neutralizar o sofrimento. Além disso, ela diz (SONTAG, 2004, pág. 128) que “a capacidade que a

câmera tem de transformar a realidade em algo belo decorre de sua relativa fraqueza como meio de comunicar a verdade". Suas proposições podem facilmente levar a análise de algumas imagens que, esteticamente belas e de influência inabalável, ao longo da história se descobriu que, de alguma forma, faltavam com a verdade.

## 2.5. A ilustração da “verdade” através fotojornalismo

Durante uma guerra ou tempos difíceis, é pouco provável que as pessoas analisem as imagens trágicas que lhes chegam à vista com minúcia e senso crítico. Os que abrem os jornais e revistas na segurança e tranquilidade da mesa do café da manhã, são simplesmente bombardeados pelas fotografias de conflitos distantes. As imagens saem do ineditismo com força suficiente para atordoar qualquer um.

Os leitores e espectadores podem reagir com comoção, revolta, passividade, resignação e muitos outros sentimentos, mais dificilmente se perguntaram sobre a autenticidade e a veracidade da fotografia naquele momento, o que poderia até ser considerado um desrespeito aos que sofrem com a guerra ainda em curso. Por mais absurdo que possa parecer o que é retratado e por maior que seja a indicação de uma farsa, esses são aspectos que no início passarão desapercebidos ou serão considerados irrelevantes ante as tragédias apresentadas. Esse é um dos mais claros motivos pelo qual muitas imagens dentro do fotojornalismo podem demorar tanto tempo para serem desmascaradas como farsas.

Um tempo depois, muitas vezes posteriormente à guerra ou à situação crítica antes instaurada, as fotografias, já consideradas ícones de conflitos passados, começam a ser vistas com outros olhos. A curiosidade, pouco presente em tempos instáveis, reaparece e muitos passam a se questionar sobre a produção das imagens agora tão conhecidas e representativas. Se a foto tinha sido tão importante para fazer a história ou até modificá-la, a história de produção da foto se torna igualmente valorizada.

Criado nos Estados Unidos, pelo presidente Roosevelt em 1935, o *Resettlement Administration* (RA), que mais tarde recebeu o nome de *Farm Security Administration* (FSA), tinha por objetivo promover a assistência de fazendeiros e camponeses que sofriam os efeitos da Grande Depressão de 1929. Um grupo de fotógrafos é contratado para documentar os efeitos devastadores da crise econômica na sociedade rural americana, agravada por catástrofes naturais, como enchentes e tempestades de areia. O uso da fotografia foi a forma propagandística que o governo encontrou para justificar as

iniciativas de recuperação econômica e de assistência financeira aos trabalhadores do campo, frente, principalmente, a uma imprensa hostil.

Dentre os profissionais que passaram a trabalhar para o FSA, estava a fotógrafa Dorothea Lange. Em 1936, ela tira a foto, que ficou conhecida como *Mãe migrante*, de uma mulher com um olhar distante e pensativo, segurando um bebê e cercada por outros dois de seus filhos pequenos, que se encontram de costas para a câmera (Foto 3). A imagem se tornou, principalmente pela expressão desolada e arrebatadora de sua personagem principal, um símbolo legítimo dos efeitos da época da Depressão nas famílias americanas. E, a partir do valor de ícone que assumiu, teve potencial para despertar compadecimento efusivo por todo o país e elevar o nível de atenção despendido ao setor e a sociedade agrícolas.

Há, no entanto, muitos espectros que rondam a qualidade desta imagem como fotografia documental ou proveniente do fotojornalismo. Todos os questionamentos estão diretamente relacionados com o dia em que se deu sua produção. Nessa ocasião, Dorothea Lange dirigia para casa após exaustivos dias de trabalho, quando notou uma indicação de que passara por um acampamento de colhedores de ervilhas. Motivada pela ideia de retratar a difícil vida dos trabalhadores migrantes, ela resolve parar e logo se impressiona com a mulher que se tornaria a protagonista de sua mais famosa foto. No entanto, nunca chega a tomar nota do nome da mulher a quem fotografa, e, muito menos chega a saber se a personagem vivia mesmo uma realidade de migrações ou não, mantendo-a como nada mais que a anônima mãe migrante especificada pelo título. Além disso, as fotos anteriores à famosa imagem indicam que Lange experimentou diferentes poses e posições, tirando e botando as crianças em cena, e dirigindo cada detalhe até chegar à última e mais satisfatória composição que é a imagem final desse dia: *Mãe migrante*.

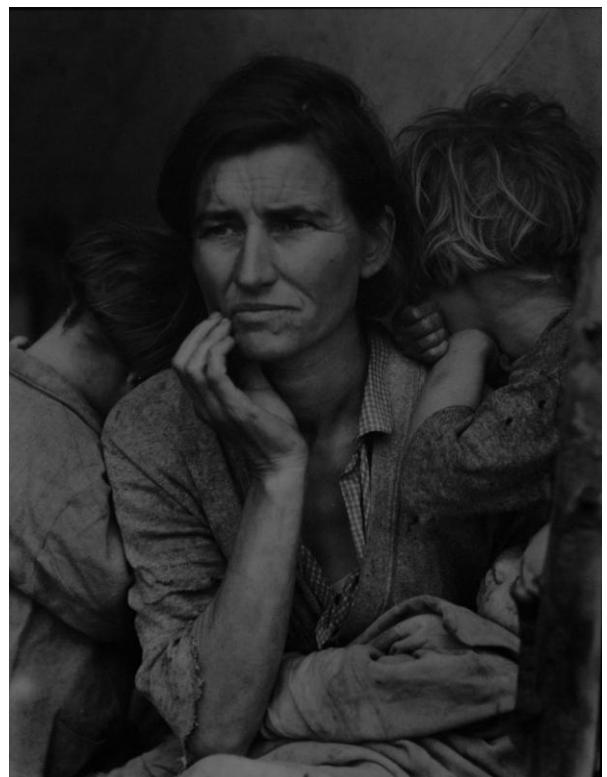


Foto 3 *Mãe migrante*.

Assim, pode-se concluir que a fotografia de Lange foi uma construção flagrante. Era a ilustração de uma “verdade” que a autora já levava montada dentro da sua cabeça. A composição do quadro, os gestos e atitudes de seus integrantes foram meticulosamente arquitetados com o objetivo de passar uma mensagem já pré-concebida do que o governo queria mostrar e para a qual a fotógrafa fora contratada.

Outra imagem que pode ser facilmente enquadrada nas ideias de Susan Sontag (2004), de que a fotografia está essencialmente ligada à beleza e ao descobrimento do belo, o que a torna falha em sua qualidade de verídica, é a do hasteamento da bandeira em Iwo Jima, no Japão, tirada em 1945, ao fim da Segunda Guerra. Cobrindo a Guerra do Pacífico pelo *Associated Press*, Joe Rosenthal tirou a foto na qual seis homens do exército americano levantam a bandeira de listras e estrelas no Monte Suribachi, como indicação de sua vitória na sangrenta batalha que já durava dias (Foto 4).

Foto 4 *Hasteando da bandeira em Iwo Jima.*



A foto de Rosenthal foi muito publicada por todo o mundo, alcançando o *status* de lendária quase que imediatamente. Os homens retratados e a ação de içamento da bandeira atingiram um resplendor tão grande, que se pode dizer que nenhum outro combatente fotografado teve maior visibilidade do que os seis indivíduos desta imagem.

A guerra na Europa parecia encaminhar-se para um desfecho final e uma iminente derrota da Alemanha, no entanto, no Pacífico, cada pequeno trecho territorial era disputado

arduamente. O levantamento da bandeira no campo do inimigo é tradicionalmente uma ilustração que levamos nas nossas cabeças de uma das representações de conquista da vitória. Assim, a publicação da mítica foto de Rosenthal fortaleceu para a opinião pública a promessa de que a Segunda Guerra Mundial em breve chegaria ao fim. Era uma imagem que, mesmo sem permitir a identificação de qualquer um dos soldados e, muito

menos de sinais na paisagem que indicassem a dominação de um território japonês hostil, acalentou mundialmente a esperança de paz.

Ainda que tenha se convertido em um ícone tão logo foi publicada, a foto da bandeira em Iwo Jima desde o início também trouxe inúmeras contestações com relação a sua autenticidade e suspeitas de que se tratava de uma encenação. Um dos principais argumentos era o de que a fotografia possuía uma composição muito boa e perfeita, podendo ser descrita como ilustrativa, para ter sido espontânea, o que está de acordo com a proposição de Susan Sontag (2004) de que a estética fotográfica e a verdade estão constantemente em conflito.

Naquele dia em Iwo Jima, primeiramente outro fotógrafo registrou o levantamento de uma pequena bandeira dos Estados Unidos no topo do Monte Suribachi. Entretanto, o tamanho da bandeira não parecia condizente com a importância da vitória americana, e foi providenciada sua troca para outra que pudesse ser facilmente visualizada a uma larga distância, indicando a conquista da ilha até para os que estivessem em alto mar. Joe Rosenthal chega encima do monte a tempo de captar com sua máquina o hasteamento da segunda bandeira, consideravelmente maior do que a anterior. Tirada sob fogo cruzado, a imagem do hasteamento original não tinha a metade da força da composição que apresenta a mítica foto de Rosenthal, que foi feita com mais tranquilidade, quando já não havia a urgência e o furor da batalha.

Desta forma, mesmo não se tratando de uma foto posada, ela também não corrobora com as expectativas e a respeitabilidade que havia despertado logo no princípio. O sentimento avivado pela fotografia de uma bandeira que é içada pela primeira vez em território inimigo depois de um penoso combate acaba sendo muito diferente do que provoca a imagem de uma bandeira que é levantada em substituição à outra. Ainda que a história de produção dessa foto possa trazer uma sensação de desencantamento, a imagem ilustra a ideia de uma vitória triunfante, que reacendeu esperanças de ver o fim de uma guerra desgastada que já levava quatro anos. Assim, essa é uma foto que permanece mundialmente reverenciada como representação de glória e coragem, e, como símbolo essencial do patriotismo americano.

Uma fotografia que se tornou mito e trouxe renome inimaginável ao seu autor, foi *Morte de um miliciano*, tirada durante a Guerra Civil espanhola por Robert Capa. A imagem passou a ser a mais citada de todas desse conflito. No entanto, se trata de uma dessas fotografias que primeiro desestrutura as bases de quem a vê e logo, se enraíza

como símbolo irrefutável, não deixando espaço para perguntas sobre as condições de sua produção. A morte do miliciano era a como ilustração do sacrifício e da resistência dos republicanos que precisava ser transmitido ao mundo.

Passado bastante tempo da época na qual ocorria a guerra, surgiu um olhar mais crítico sobre a foto do miliciano, assim como as outras aqui citadas. Ainda que anteriormente ela tivesse uma moral irrefutável, sua credibilidade passou a ser questionável, e ela se tornou suscetível a investigações. Antes de chegar ao mar de dúvidas que foram surgindo sobre *Morte de um miliciano* ao longo do tempo, no entanto, é preciso primeiramente tentar entender um pouco mais sobre seu autor e sobre o conflito em que ele se encontrava quando fez a foto.

### 3. O mito Robert Capa

*André se esforçou muito em converter-se em Robert Capa, e quase conseguiu. Quanto mais representava o papel de Capa, mais o interiorizava, ainda que Capa seguisse sendo sempre uma criação de sua fantasia, inclusive quando a fantasia se tornou realidade, ou seja, quando André / Capa se converteu em um americano glamoroso e triunfante. No fundo, seguia sendo André Friedmann por mais que ocultasse cuidadosamente uma parte da sua personalidade. Robert Capa era a encarnação do destino que ele mesmo havia traçado.* (WHELAN, 2003, pág. 111)<sup>1</sup>

#### 3.1. A infância na Hungria e a descoberta da fotografia

Ao contrário do que muitas pessoas possam pensar, Robert Capa era um pseudônimo, e o homem que o carregou a maior parte da sua vida se chamava, de fato, Endre Ernö Friedmann, sendo Endre a versão húngara de André. Ele nasceu dia 22 de outubro de 1913 na Hungria, na cidade de Peste, que, localizada na margem esquerda do rio Danúbio, posteriormente se fundiria a cidade da margem oposta, chamada Buda, formando a capital Budapeste.

A montanhosa Buda era onde estava localizado o castelo medieval dos reis húngaros e, além de ser a sede governamental, também se constituía no berço da aristocracia feudal e da burguesia rica. Peste, por sua vez, era formada por terras mais planas, onde se desenvolviam o comércio e a indústria e, que se tornava cada vez mais o centro da vida artística e intelectual e da classe média liberal judia.

Como compara Richard Whelan (2003), biógrafo de Robert Capa, os pais de André, ambos de origem judaica, eram tão diferentes quanto essas duas cidades húngaras. Enquanto a mãe, Julia, se destacava na liderança do negócio da família por sua eficiência e responsabilidade, o pai, Dezsö, se interessava mais em largar seus ofícios bem cedo e ir jogar cartas com os amigos. O casal administrava um atelier de costuras próprio, conhecido pelos cortes clássicos e trajes bem trabalhados, e bastante frequentado por homens de negócios, aristocratas e suas respectivas esposas. Julia cuidava dos aspectos administrativos e da supervisão do atelier em todos os sentidos e Dezsö era co-proprietário e principal alfaiate do estabelecimento. Os dois, no entanto,

---

<sup>1</sup> Tradução da autora.

brigavam constantemente por conta das divergências tão discrepantes entre as personalidades e as atitudes de cada um. Era o atelier que garantia o sustento da família, e Julia não se conformava quando o marido tirava dinheiro dali para perder nas mesas de jogo.

O apelido pelo qual se referiam ao jovem André era Bandi, diminutivo húngaro de Endre, que tinha dois irmãos: Lázsló, nascido em 1911, que logo começou a trabalhar ajudando nas tarefas do atelier; e Kornel, que nasceu em 1918. Bandi, com seus cabelos negros em abundância e suas sobrancelhas grossas e fartas, era o filho favorito de Julia, segundo afirma veementemente Whelan (2003). Todavia, tanto ela quanto Dezsö sempre estiveram muito ocupados para se encarregarem mais diretamente da educação dos filhos, de maneira que, a formação deles, principalmente a do futuro Robert Capa, sofreu muitas influências externas.

Os primeiros contatos de Bandi com a fotografia se deram através de uma menina chamada Eva Besnyö, que morava no mesmo prédio que ele. Ela dedicava muito do seu tempo à atividade, principalmente focando em um caráter documental, e, mesmo sendo três anos mais velha, permitia que Bandi a acompanhasse quando ela saía pelas ruas de Budapeste a fotografar. Em 1930, no entanto, após estudar fotografia por dois anos em sua cidade natal, ela se muda para Berlim. O melhor amigo dele nesta época então passa a ser um jovem chamado Imre Weisz, ao qual todos se referiam como Csiki.

Em 1929, Bandi se torna parte de um grupo artístico e político chamado Munkakör (Círculo de Trabalho), fundado por um artista gráfico e editor socialista chamado Lajos Kassák. Com a presença notável de um grande número de jovens, o grupo se reunia regularmente para discutir poesia e política e era claramente em defesa de uma filosofia democrática, liberal e igualitária, contrária ao autoritarismo e focada nos direitos sociais dos indivíduos. A visão política passada a Bandi durante esse período era a que ele carregaria pelo resto da vida. Munkakör, adicionada ao crescente anti-semitismo e o clima de perseguição que florescia em Budapeste, fez também com que o jovem húngaro se decidisse por seguir uma carreira jornalística, que lhe permitiria, principalmente, sair dali, viajar e se aventurar por terras longínquas.

Em meio a constantes manifestações, greves gerais e as crescentes tensões e confrontos políticos que começavam a despontar não só na Hungria de 1931, como em muitos outros países da Europa, Bandi é preso acusado de envolvimento com a

militância do Partido Comunista. A negociação de sua liberdade, a partir daí, se dá nas condições de que o rapaz deixasse o país o mais rápido possível e não voltasse. Tendo, a esta altura, terminado seus estudos, Bandi decide ir a Berlim fazer um curso superior, sem saber que “durante o resto de sua vida ia viver basicamente como um nômade, alojando-se quase sempre em quartos de hotel e sem chegar a ocupar o mesmo apartamento mais que uns poucos meses.”<sup>2</sup> (WHELAN, 2003, pág. 34).

A amiga de infância, Eva Besnyö, que se encontrava na Alemanha há um ano já, auxiliou Bandi a adaptar-se a nova vida, e, por intermédio dela, o rapaz entrou em contato com outros exilados húngaros que também tinham fugido para Berlim. Nesta ocasião, um amigo de Eva de Budapeste, chamado György Kepes é que se tornaria um exemplo muito influente para Bandi. Kepes era pintor e designer, que ministrava aulas e escrevia sobre artes visuais e que também se dedicava a fotografia.

Mesmo não dominando muito bem a língua alemã, Bandi começou a estudar na Deutsche Hochschule für Politik, que, entretanto, não era exatamente uma universidade. Tratava-se de uma escola liberal de nível superior que tinha o objetivo de promover uma politização maior de uma juventude devastada pelo pós-guerra e pela crise econômica, mas que não possuía as pesadas aulas teóricas das universidades alemãs tradicionais e era financeiramente mais acessível. Assim, o pouco dinheiro mensal que era enviado a Bandi por sua família, permitia que ele se sustentasse sem problemas.

Os efeitos da Grande Depressão, no entanto, não tardaram a chegar à Hungria e de repente os Friedmann não tinham mais condições de enviar dinheiro ao filho no exílio. A partir daí, Bandi se dá conta de que tinha que arrumar um trabalho, o que não seria fácil, sobretudo em meio às altas taxas de desemprego da crise econômica. A fotografia era o que mais se aproximava da profissão de jornalista que queria seguir. Já existiam no mercado máquinas relativamente fáceis de serem manuseadas, e, portanto, acessíveis aos que não tinha uma formação na área, e, além disso, era uma atividade perfeita para alguém que não falava muito bem a língua do lugar, pois o trabalho estaria mais voltado para o visual do que para o verbal. Com objetivo de transformar a fotografia em seu novo meio de sustento, Bandi começa a trilhar um caminho sem volta.

György Kepes, ao saber das novas pretensões de Bandi, lhe emprestou uma Voigtländer de 6x9 cm para que já fosse praticando. A oportunidade de trabalhar

---

<sup>2</sup> Tradução da autora.

efetivamente como fotógrafo, no entanto, ainda demoraria um pouco a aparecer. O rapaz consegue um emprego como ajudante de revelação, no quarto escuro de uma agência de fotografia chamada Dephot, que era a abreviatura de Deutscher Photodienst (Serviço Fotográfico Alemão). Ele trabalhava muitas horas e acabava fazendo várias outras coisas além da sua função oficial, o que não significava que tivesse resolvido seus problemas econômicos.

Simon Guttmann, que dirigia a Dephot, ensinou muito ao jovem aspirante a fotógrafo durante esta primeira experiência. Além do mais, ele aos pouco foi percebendo que Bandi tinha jeito para reconhecer boas fotografias e possivelmente para fazê-las. Assim, Guttmann lhe emprestou um Leica e passou a colocá-lo para realizar pequenos trabalhos. Em novembro de 1932, aos 18 anos, foi incumbido de sua primeira reportagem importante.

Expulso da União Soviética por suas divergências ideológicas com Stálin, Trotsky anunciou que iria a Dinamarca discursar aos estudantes de uma universidade. O real plano do político exilado era que o governo dinamarquês lhe oferecesse asilo como refugiado permanente, e, estando na Europa poder propagar mais facilmente suas ideias. A presença de Trotsky, apesar de parecer supérflua e absurda, valia a pena ser fotografada.

Bandi é escolhido para fazer o registro. Munido da Leica, que era uma câmera fotográfica pequena, enquanto os outros fotógrafos levavam máquinas bem maiores, Bandi foi o único que conseguiu registrar em imagens o discurso de Trotsky. As câmeras grandes davam margem à possibilidade de que fosse escondida uma arma em seu interior, além da maior parte delas precisar de um ruidoso *flash* que podia atrapalhar o raciocínio do político enquanto falava, por isso não houve permissão para o seu uso. Bandi se posicionou junto à bancada em que Trotsky discursava e conseguiu fazer uma sequência de fotos com gestos e expressões marcantes do

Foto 1 *Trotsky discursando*.



revolucionário soviético. A matéria exclusiva ganhou uma página completa na *Der Welt Spiegel* (Foto 1).

Não haveria muito tempo, no entanto, para comemorar o primeiro trabalho de Bandi como fotógrafo. No início de 1933, Hitler é nomeado chanceler e logo depois, quando o Parlamento alemão é queimado e os comunistas são acusados pelo vandalismo, ele declara estado de exceção, suspende os direitos e garantias constitucionais e assume poderes ditoriais. A partir deste dia, judeus, esquerdistas, estrangeiros e muitos outros grupos minoritários, que poderiam facilmente se tornar alvo das irracionais perseguições nazistas, começam a deixar a Alemanha em massa. Bandi, sendo parte pelo menos dos três primeiros grupos citados, mais uma vez é obrigado a se mudar.

O jovem esteve temporariamente em Viena e depois conseguiu permissão para ir a Budapeste, onde ele realizou diversas pequenas matérias fotográficas rotineiras e de interesse local. Apesar de haver a proibição de que contatasse esquerdistas, Bandi se encontrou muitas vezes com o amigo Csiki Weisz, que também tinha pretensões de ir embora da Hungria. Com dinheiro suficiente economizado, os dois finalmente passando por Viena, seguiram para Paris.

### **3.2. A origem do codinome Capa**

A mudança para Paris mudaria para sempre a vida do jovem húngaro. Ali na cidade luz é que se daria a transformação definitiva na sua identidade, o que inclusive faria dele um homem conhecido em todo o mundo. Logo nesta época, quando chegou à França, já houve uma alteração notável no que diz respeito à maneira como ele via a si mesmo e queria ser visto pelos outros: o rapaz, então com 20 anos, começa a se apresentar e a se referir a sua própria pessoa como André, deixando o diminuto Bandi como um apelido do passado.

O recomeço na nova cidade foi extremamente difícil. André e Csiki não dominavam o idioma local e em algumas semanas, nenhum dos dois tinha mais dinheiro. Os jovens também não tinham permissão para trabalhar legalmente e nem cogitavam a opção de mendigar pelas ruas, assim, a cada refeição, arquitetavam diferentes planos de roubo. Dentre os principais truques estava o de entrar em lojas que estivessem sob a responsabilidade de um só atendente, pedir alguma coisa que estivesse fora do alcance da pessoa e que a obrigasse a subir em alguma escada. Quando o

funcionário estava no alto da escada, André e Csiki encheriam os bolsos e fugiam correndo.

Diante do perigo de continuar roubando nas lojas e de serem pegos pela polícia e até extraditados de volta para Hungria, eles decidem tentar a pesca no rio Sena como meio de subsistência. Munidos de uma vara de pesca, a dupla esperou pacientemente às margens do rio. No entanto, só conseguiram dois peixes mínimos e não comestíveis e se viram obrigados a improvisar uma mudar de estratégia mais uma vez: trocaram sua mísera pesca por dois peixes maiores do cesto de um pescador adormecido e desistiram do Sena como fonte de onde pudessem tirar seu sustento.

Obviamente André e Csiki não tinham dinheiro nenhum para pagar o aluguel do seu quarto. Mesmo assim, pode-se dizer que, de certa forma, estavam seguros, porque havia uma lei que proibia o proprietário de desalojar o inquilino por falta de pagamento, só restando ao dono cortar os serviços básicos de água e luz e, em último caso, apossar-se dos pertences do devedor. No caso deles, o proprietário chegou a um limite com relação à dívida e se apoderou dos objetos que pode. Por sorte, neste dia, André estava fora de casa e levava sua máquina fotográfica com ele.

A câmera tinha passado a ser vista por André como a única coisa que poderia utilizar para conseguir se sustentar financeiramente. Por mais que se esforçasse, houve vezes em que teve que penhorar a máquina, nessa época, o jovem ficava deprimido e temeroso em não conseguir recuperar o objeto, o que o impediria de seguir a carreira que tinha escolhido. Enquanto não tinha que chegar a esse extremo para conseguir dinheiro, André ia a todas as redações, jornais e revistas da cidade exibindo a matéria que fizera do discurso do Trotsky e, como forma de demonstrar *status*, andava por todos os lados com a câmera pendurada no corpo.

A Europa era um território de crescente hostilidade nesta época e todos sentiam que a eclosão de uma guerra cedo ou tarde era iminente. Mesmo na França, onde as influências do fascismo não eram tão fortes, a massa de refugiados que chegava vinda de outros cantos do continente começava a se tornar incômoda. Havia uma herança da Primeira Guerra Mundial de rancor com relação aos estrangeiros que falassem alemão, e, além disso, o fato de haver muitos comunistas entre os intelectuais que buscavam o exílio na França, fomentava ainda mais os receios da direita francesa. Desta forma, os estrangeiros, sozinhos e desgarrados de suas origens e sua família, acabavam frequentando lugares comuns em Paris, onde discutiam sobre suas experiências e o

complicado cenário político europeu que se colocava cada vez mais claro diante de todos, mas, principalmente, onde criavam vínculos e se ajudavam.

Neste contexto, André conheceu a um polonês chamado David Szymon, cujo apelido era Chim, e logo os dois se tornaram amigos inseparáveis. Nascido em Varsóvia em 1911, Chim, havia ido a Paris em 1932 estudar química. Mas, assim que seus pais, afetados pela crise econômica, não tiveram mais condições de lhe mandar dinheiro, ele começou a se ocupar seriamente com fotografia, profissão que acabou seguindo com bastante êxito. Neste período ele trabalhava para a revista Regards, uma publicação comunista, e, por isso, obrigatoriamente entrou para o Partido Comunista. Isso acabou despertando uma politização ainda maior em André, que era antes de qualquer outra coisa antifascista.

Através de Chim, André acabou conhecendo o jovem Henri Cartier-Bresson. Ao contrário deles dois, Cartier-Bresson era um francês rico, quase um aristocrata, e que tinha sido muito bem educado. Ele era um rapaz que prezava a independência que tinha com relação à fortuna de sua família, além de ser um entusiasta no que dizia respeito às ideias esquerdistas. Cartier-Bresson também estava no ramo fotográfico e sempre se referia a si mesmo como um artista que utilizava a câmera para suas obras. É interessante notar que sua condição social privilegiada em nenhum momento o impediu de se tornar um grande amigo dos dois estrangeiros.

Em 1934, Simon Guttmann, com quem André tivera suas primeiras experiências em fotografia na Dephot, esteve em Paris e, para ajudar ao antigo pupilo, lhe encarregou que fizesse fotos de cunho publicitário para umas empresas suíças. Uma dessas incumbências exigia que André fotografasse a uma moça de fisionomia germânica, com cabelos loiros, olhos azuis e de porte atlético, posando no banco de um parque. Por não conhecer ninguém com essas características específicas, o jovem parte para uma busca avulsa pelas ruas parisienses. Ele encontra uma moça chamada Ruth Cerf e explica que ela teria que posar para sua câmera por aproximadamente uma hora em uma praça em Montparnasse. Ela aceita ajudá-lo e os dois marcam tudo para à tarde do dia seguinte. Ainda um pouco receosa, Ruth vai ao encontro na companhia da sua amiga de quarto Gerda Pohorylles, que logo viria a se tornar o amor da vida de André.

Gerda era de estatura bem baixa e tinha os cabelos pintados de castanho e cortados na altura do queixo. Enquanto alguns a descreviam como sendo vivaz, esperta e divertida, outros a viam como ambiciosa, astuta e prepotente. Ela tinha nascido em

Stuttgart, na Alemanha, no dia 1 de agosto de 1911. Quando adolescente, se mudou com a família para Leipzig, onde o pai abriu um negócio próprio. Gerda aprendeu o ofício de secretária em uma escola de comércio e já nova começou a se interessar no contato com círculos políticos de esquerda, onde acabou conhecendo Ruth Cerf. Com a ascensão de Hitler ao poder na Alemanha em 1933, Gerda, cujo pai era de origem judaica, é incentivada a ir embora de seu país e segue para Paris junto com a amiga Ruth, com quem passou a dividir um quarto.

André e Gerda não se envolveram sentimentalmente logo que se conheceram. Ainda assim, se tornaram bons amigos. O rapaz passou a frequentar o círculo de amizades da moça, que era formado, principalmente, por muitos jovens também provenientes de Leipzig e que tinham fugido para Paris. Mesmo sem terem muita intimidade no começo, Gerda acabou se convertendo muito rápido em uma espécie de agente de André, dando-lhe conselhos com relação a sua aparência física e suas vestimentas, além de anotar seus afazeres, valorizar suas ideias de reportagens e estimular que ele fosse mais responsável e preocupado com o trabalho.

Em meados de 1934, André conheceu um jovem a quem chamavam de Gorta, que trabalhava em uma agência fotográfica. Gorta recebia encargos da revista francesa Vu e em alguma ocasião convidou André a acompanhá-lo como fotógrafo. Esse foi o primeiro contato com a revista que mais tarde publicaria várias fotos dele. Apesar de não trabalhar continuamente e se manter através de pequenos encargos de diferentes agências fotográficas, as condições financeiras de André estavam bem melhores em comparação com o ano anterior, em que chegara a Paris. Já com a sua família as coisas

iam mais difíceis. Após a morte do irmão mais velho de André, por conta de uma doença cardíaca, a mãe, Julia, muito abalada, resolveu mudar-se com toda a família para Nova York, onde já viviam suas irmãs. No início de 1935, ela parte para os Estados Unidos, com o objetivo de se estabelecer em algum lugar e arranjar trabalho, para que então se mudassem de vez.



Foto 2 André e Gerda em Paris, 1935.

Durante o verão desse mesmo ano, André e Gerda (Foto 2) iniciaram seu relacionamento amoroso. Além da ligação afetiva, os dois estreitaram sua relação profissional. André cuidava das imagens e Gerda, muitas vezes, fazia os textos em francês, alemão e inglês para acompanhá-las. Aos pouco, ele também começou a ensinar a moça como utilizar a máquina fotográfica. E, ao cabo de muito pouco tempo, o casal passou a morar junto.

A esta altura, em 1936, André já ganhava um bom dinheiro com seu trabalho. Ainda assim, ele e Gerda tiveram uma ideia para aumentar ainda mais sua renda mensal: eles inventam um fotógrafo americano famoso chamado Robert Capa. Enquanto André, mesmo sendo o verdadeiro autor das imagens a serem vendidas, se passaria por ajudante de revelação do ilustre Capa, Gerda seria a agente, que sempre inventaria desculpas caso algum editor insistisse em negociar a compra das fotos diretamente com o misterioso fotógrafo imaginário. O personagem foi criado em parte como uma entidade totalmente inventada da cabeça dos dois jovens e em parte como um pseudônimo para André.

O uso da figura de Robert Capa, descrito sempre como um célebre fotógrafo de renome internacional, permitia que o casal faturasse pelo menos o triplo do que ganhava por foto normalmente, se as vendesse sob a assinatura de André Friedmann. Além disso, eram compradas muitas fotografias que, na condição de terem sido tiradas por um estrangeiro refugiado anônimo, provavelmente nunca teriam sido aceitas e, muito menos publicadas.

Além da motivação financeira, há uma segunda teoria para que André e Gerda tomassem a iniciativa de cria Robert Capa. Naquela época, as fotos quando eram publicadas, saíam, na maioria das vezes, somente com o sobrenome do autor. Após ter tomado conhecimento de que havia um fotógrafo chamado Georges Friedmann em Paris, era natural que André sentisse a necessidade de algo que o diferenciasse e que evitasse equívocos. Mesmo que durante algum tempo tenha assinado seus trabalhos como André, lhe agradou muito mais a ideia do codinome Robert Capa.

Uma das razões que melhor fundamenta a adoção desse pseudônimo por André, no entanto, é a de que era um nome que resultava muito fácil de ser pronunciado e lembrado em qualquer língua e, em adição a isso, preservava as verdadeiras origens judaicas de seu detentor. Robert Capa era um nome que não apontava em concreto para nenhuma nacionalidade. Usualmente, Gerda falaria aos editores franceses sobre a

procedência americana do fotógrafo, e aos editores norte-americanos afirmaria suas origens francesas e, em dado momento, até espanhola.

Sobre as origens do novo nome, em algum momento, o próprio André disse que enquanto Robert tinha sido tirado do ator Robert Taylor, o sobrenome também era proveniente do cinema, e surgira como derivação do nome do diretor de fama internacional, Frank Capra.

Neste mesmo período, Gerda também resolveu adotar um sobrenome que valorizasse mais os trabalhos assinados por ela. De Gerda Pohorylles, tornou-se Gerda Taro. O novo pseudônimo da moça se originara de um pintor japonês que vivia em Paris, Taro Okamoto, e, assim como o nome Robert Capa, resultava em algo de mais fácil recordação, pronúncia e grafia.

A princípio, o novo método de Gerda e André estava funcionando muito bem e os dois conseguiram faturar bastante gerenciando os trabalhos misterioso fotógrafo americano. No entanto, era uma farsa que não poderia ser sustentada para sempre. Em meados de 1936, André foi a Genebra cobrir uma reunião extraordinária, onde acabou fotografando a prisão de um jornalista espanhol. O editor da revista francesa *Vu*, Lucien Vogel, no entanto, viu quando André tirou suas fotos. Ao receber as imagens, alguns dias depois em seu escritório, através de Gerda Taro e assinadas por Robert Capa, Vogel percebeu o plano arquitetado pelo casal. Mesmo assim, a revista *Vu* publicou a reportagem e, a partir de então, André passou a assinar assumidamente como Robert Capa.

A identidade inventada de André, com o tempo, acabaria suprimindo a antiga e tomando todo o espaço tanto em sua vida profissional, quanto em sua vida pessoal. Todos o conheceriam e se refeririam a ele por seu novo nome. Dentro do jovem, as duas personalidades obviamente coexistiriam. No entanto, cada vez mais, ele se esforçaria em parecer rico, triunfante e glamoroso, algo que talvez nunca teria conseguido se não fosse a criação dessa outra identidade. Mesmo Robert Capa tendo “nascido” famoso e bem-sucedido, o reconhecimento internacional de seu trabalho só veio a partir da documentação fotográfica que fez da Guerra Civil espanhola.

### **3.3. Guerra Civil espanhola: o estopim da Segunda Guerra Mundial**

As causas e condições para a Guerra Civil espanhola remontam a épocas bem anteriores ao dia 19 de julho de 1936, quando o conflito eclodiu. As circunstâncias

propícias que ocasionaram os confrontamentos dentro da Espanha no final da década de 30 vieram se formando durante anos, e o acúmulo de insatisfações e rancores mal resolvidos por todos os lados foram decisivos para as características de violência do conflito.

A Espanha, com a sua rígida tradição de controle vinda de Madri, tornava-se cada vez mais turbulenta naquela época, tanto no campo quanto nas grandes cidades. Assim, nem mesmo os mais metódicos poderiam dizer depois que a Guerra Civil Espanhola simplesmente começou em julho de 1936 com o levante dos generais ‘nacionalistas’ contra o governo republicano. Esse evento constituiu o maior choque do conflito de forças que vinha dominando a história espanhola. Um desses antagonismos, evidentemente, era entre interesses de classe, mas os outros dois não eram menos importantes: governo autoritário contra instinto libertário e governo central contra aspirações regionalistas. (BEEVOR, 2007, pág. 39)

Segundo Beevor (2007), o século XIX seria marcado por constantes confrontamentos entre o liberalismo e o tradicionalismo espanhóis. Um dos maiores problemas do país nesta época era que a perda de grande parte de seus territórios coloniais, o tinha derrubado do seu lugar no topo, entre as potências ocidentais. Após anos de prosperidade, a Espanha se encontrava entre os países menos desenvolvidos e com sérias dificuldades de transição de suas rígidas estruturas sociais, econômicas e políticas.

A sociedade ainda era baseada na monarquia e no conservadorismo da Igreja Católica e do Exército. Havia uma estrita aliança entre o altar e o trono, permitindo que a educação permanecesse sob controle da Igreja e proporcionando força e riquezas imensuráveis ao clero. A elite agrária se beneficiava com a lenta transição para o capitalismo, transformando seus benefícios feudais em direitos capitalistas, o que contribuía para o agravamento da desigual distribuição de terras. Nas Forças Armadas muitos oficiais ressentidos com as guerras coloniais perdidas se afastavam da sociedade e passavam a se colocar na função de preservadores da ordem social.

O desenvolvimento econômico em escala nacional foi muito desigual, exacerbando as distinções entre o norte e o sul do país, e entre as áreas urbanas e as rurais. No norte e no leste, onde a economia se desenvolveu melhor, havia pouca confiança na soberania do Estado e as ideias regionalistas e de republicanismo federal floresceram, em oposição ao poder centralizado. Isso mais tarde originaria a busca por autonomia de regiões como a Catalunha e o País Basco. No sul, a discrepância econômica entre os proprietários de terras e os camponeses era assustadora. A

população se constituía em mão-de-obra barata, usada somente nas épocas de colheita e as tensões eram mais regulares. Não havia a formação de um sentimento nacional comum, que poderia ter ajudado na dissipação do conflito de classes, e Espanha se mantinha econômica e socialmente fragmentada.

Por conta da neutralidade que manteve durante a Primeira Guerra Mundial, a Espanha pode comercializar com os dois lados e obteve lucros exorbitantes no setor industrial. No entanto, socialmente, houve um crescimento da desigualdade e dos conflitos. A população nas cidades aumentava sem parar, por conta da diminuição da mortalidade infantil e da quantidade de pessoas que vinha das zonas rurais em busca de melhores condições. Dessa forma, a produção agrícola já não dava conta de suprir o crescente número de moradores dos cada vez mais inchados centros urbanos.

Em 1917, republicanos e esquerdistas foram muito estimulados com o exemplo da Revolução Russa. Além disso, a falta de legislação trabalhista e os salários baixíssimos revoltavam a classe trabalhadora. Esse conjunto de fatores fomentava ainda mais as disputas sociais, que eram violentamente reprimidas. A repressão era o único caminho quando havia um interesse de manutenção do *status quo* e não havia a intenção de passar do liberalismo oligárquico vigente, a uma democracia de classes, cada vez mais aclamada.

O pós-guerra foi um período de recessão, e a instabilidade política fez com que a Espanha passasse por um breve regime ditatorial de 1923 a 1930. No entanto, contra todas as probabilidades, como comprova a afirmação de Francisco Romero Salvadó (2008), um ano depois foi instaurada a Segunda República.

Na verdade, a proclamação da República não poderia ter chegado em momento pior: 1931 foi o início de uma era de radicalismo político, extremismo ideológico e crise econômica mundial nunca antes vistos. A Espanha parecia ir contra a corrente dos tempos. Enquanto a República representava o primeiro exercício democrático do país, em outros lugares a política pendia para o lado das ditaduras e do fascismo. [...] foi um caso inédito, o único governo autoritário na Europa, nos anos entre guerras, que levou à democracia. (ROMERO SALVADÓ, 2008, pág. 54)

A República trouxe consigo muitas expectativas por parte dos grupos que sempre estiveram à margem da sociedade. Mesmo assim, a criação de leis que os favorecessem iam diretamente em oposição aos interesses das classes ricas, das oligarquias agrárias, da Igreja e do Exército. Todos esses grupos viam sua hegemonia

econômica e social ameaçada, e representavam um obstáculo complicado à implementação das inovadoras propostas republicanas.

Os partidos republicanos estavam divididos em diversos grupos, de características esquerdistas, regionalistas e libertárias, e que tinham se unido na luta contra a Monarquia. Entretanto, uma vez no poder e tendo que tomar decisões, eles divergiam sobre suas prioridades e seus métodos, o que dava ao novo governo espanhol uma aparente fragilidade.

Enquanto a desacreditada República tentava se organizar, movimentos políticos que aconteciam por toda Europa encontravam admiradores deslumbrados na Espanha. Por volta desta época, os monarquistas começaram a financiar a Falange, que era originária de vários pequenos grupos fascistas e cujo principal objetivo era entrar democraticamente no poder e destruir o Estado republicano desde seu interior. Os partidos de direita começaram a se articular, investindo dinheiro em uma campanha que encontrava sua principal inspiração no nazismo.

Mesmo antes de sua ascensão ao poder, em 1933 na Alemanha, Hitler já tinha percebido a enorme influência da propaganda política. Assim, uma de suas primeiras medidas foi a criação do Ministério da Propaganda, dirigido por Joseph Goebbels. A eficácia da estratégia nazista estava em dirigir seus apelos diretamente ao povo e explorar ressentimentos passados, usando doses de psicologia. Com a percepção de que havia um entendimento limitado por parte das massas, Goebbels centrava muitas propagandas em pequenos detalhes, que eram exaustivamente repetidos. Além disso, eram estimulados os gritos de guerra e as saudações nazistas, uma vez que as multidões se deixavam guiar mais pelo extravasamento dos sentimentos, pela intuição e a espontaneidade, do que pela contenção e pelos raciocínios lógicos.

A estratégia de propaganda nazista atingia suas metas a tal ponto, que foi capaz de elevar a figura de Hitler a um patamar praticamente divino. A idolatria e reverência eram tão exacerbadas, que o ditador passa a ser referido como *Führer* (guia, condutor). A população, envolvida em tamanho frenesi e euforia, seguia ao pé da letra suas instruções, o que acabaria levando à atrocidades injustificáveis e a uma das guerras mais violentas da história.

O cinema era uma peça essencial na máquina propagandística do nacional-socialismo (a ideologia nazista). Obras cinematográficas eram produzidas com o objetivo de exaltação nacional e espetacularização das celebrações das massas, o que

contribuía para conservar a ordem e o apoio popular. Uma produção notável da época, e que perdura como referência documental ainda hoje, é o filme de Leni Riefenstahl, *Triunfo da Vontade* (*Triumph des Willens*).

A cineasta consegue dar um tom de profissionalismo aos antes mal feitos e precários documentários políticos. Sendo essa uma de suas mais conhecidas produções audiovisuais, o filme tem como um dos trechos mais importantes o discurso de Hitler em Nuremberg, em 1934. Além disso, em seu decorrer, é composto por canções folclóricas, hinos alemães tradicionais e marchas nazistas, o que confere uma ligação entre a trilha sonora e o passado glorioso do país, a ser recuperado pelo nacional-socialismo. Há uma magnificência nas cenas, que prendem a atenção. *Closes* do líder nazista são alternados com imagens de celebração da supremacia da raça ariana e com tomadas que vêm de cima até as multidões reunidas. Assim, pode-se dizer que a obra de Leni Riefenstahl trata-se de uma das melhores já produzidas no âmbito da propaganda política.

Como foi citado anteriormente, os partidos espanhóis de direita, no início dos anos 30, começavam a se organizar para a derrubada da República, baseados no sucesso das ascensões do nazismo na Alemanha e do fascismo na Itália. O país ibérico, em 1936, encontrava-se em uma situação insustentável, na qual, apesar de haver dois campos políticos principais em oposição, havia também uma variedade de conflitos de interesses. Nesse mesmo ano, todos os grupos conservadores tinham consciência de que um golpe de estado era pacientemente preparado, e investiam com contatos, dinheiro e mão-de-obra. Havia ainda muitos direitistas hesitantes em participar de um levante contra um governo democraticamente eleito. Contudo, quando em julho, um importante oficial da direita é morto por um grupo da esquerda, em retaliação a um assassinato anterior, os militares vão adiante com os planos do golpe. É deflagrada a Guerra Civil espanhola.

A Espanha logo passou a dividir-se em duas zonas distintas. As áreas onde estão Galícia, Castela Velha e Navarra, que eram mais tradicionais e conservadoras, as colônias e as ilhas Canárias e Baleares caíram sob domínio dos militares, que também passaram a ser chamados de nacionalistas. Alguns locais como Saragoça, Oviedo, Sevilha, Granada, Córdoba e Cádiz também se tornaram parte da zona nacionalista, mesmo com a forte presença de classes trabalhadoras. A direita espanhola, em pouco tempo, passou a ser comandada pelo general Francisco Franco.

Na outra zona, que logo passou a ter como líder Francisco Largo Caballero, estavam incluídas as principais capitais (Madri, Barcelona e Valência) e as mais importantes regiões industriais do norte e do leste. Enquanto para os direitistas, o levante triunfaría em poucos dias, pela forma como o país ficou dividido, também se podia dizer que a República teria força suficiente para esmagar a insurgência velozmente. No entanto, nenhum dos dois lados tinha condições armamentistas para lograr uma vitória rápida no conflito que se apresentava. Assim, ambos tiveram que recorrer à ajuda externa.

A República espanhola recorre ao auxílio das democracias ocidentais. A França, que no momento era governada pela coalizão de socialistas e comunistas, denominada Frente Popular, passa a ser vista como o principal aliado. Para os franceses não era vantajoso que se formasse um governo hostil ao sul de sua fronteira, por isso, sua inclinação inicial estava em ajudar os republicanos.

As atitudes de colaboração francesas, no entanto, seriam minadas pelos interesses ingleses. A Grã-Bretanha temia um aumento do conflito em proporções continentais, e argumentou que uma iniciativa por parte da França só encorajaria que a Alemanha e a Itália tomassem as dores dos nacionalistas e decidissem por ampará-los também. Outra justificativa britânica era a de que a Guerra Civil espanhola seria um conflito justo e equilibrado se ninguém interferisse em qualquer dos dois lados. Na realidade, a Grã-Bretanha estava receosa sobre os rumos de revolução social que uma República espanhola vitoriosa poderia tomar, e assim, mesmo sem querer demonstrar, acabava sendo em favor da tomada do poder pelos nacionalistas. Os franceses não cogitavam arriscar perder a cumplicidade da Inglaterra, dessa forma, em detrimento a ajuda que os espanhóis necessitavam para combater o fascismo, eles preferem agir de acordo com as vontades inglesas.

Neste contexto, a não interferência se transforma na base da política de diplomacia dos países do entorno de uma Espanha em guerra. Para garantir este compromisso, é feito um Acordo de Não Intervenção (Non-Intervention Agreement – NIA), que incluía a França, a Grã-Bretanha, a Alemanha, a Itália e qualquer outro país que tivesse pretensões de se envolver no conflito. Era uma atitude que a princípio parecia justa. Em um livro sobre a Guerra Civil espanhola, no entanto, o Acordo é descrito como “uma das farsas diplomáticas mais estarrecedoras já perpetradas na Europa” (ROMERO SALVADÓ, 2008, pág. 108)

A flagrante ineficiência do NIA era, em grande medida, consequência de ele ser na realidade uma trapaça, um instrumento da diplomacia britânica cujos objetivos não eram os retratados pela propaganda, isto é, a prevenção da participação estrangeira na guerra. Na verdade, baseado em uma suposição inicial de que o conflito seria breve, o Acordo de Não-Intervenção era o instrumento ideal para ganhar tempo de modo a assegurar o fim da República. À proporção que o conflito se arrastava, o NIA continuava a funcionar para garantir o confinamento da disputa espanhola (ROMERO SALVADO, 2008, pág. 108)

Para os soviéticos, a questão do conflito espanhol se resumia a um difícil dilema. Não era interessante a Stálin uma vitória franquista, que significaria mais um país europeu dominado pela extrema direita e o consequente cercamento da França por governos fascistas. Mesmo assim, se ajudasse a República espanhola a suprimir a insurgência, e, posteriormente, os republicanos conduzissem o país a uma regime esquerdistas, potências como a Grã-Bretanha e os Estados Unidos poderiam não gostar e se unir aos alemães contra a União Soviética. Frente a essas possibilidades, adicionadas a pressão do NIA, Stálin hesitava em atender aos pedidos de ajuda do desesperado governo legítimo espanhol.

Enquanto isto, para a Alemanha de Hitler e a Itália de Mussolini, uma vitória nacionalista era mais que desejada. Ambos os países desde começo ignoraram por completo o Tratado de Não Intervenção e agiram da maneira que melhor lhes convinha. A ajuda nazi-fascista fornecida aos nacionalistas não estava só relacionada à afinidade entre suas ideologias políticas, havia uma série de interesses estratégicos envolvidos. Hitler já enxergava na Espanha uma ameaça a retaguarda francesa e uma base militar com acesso ao oceano atlântico. Além disso, o auxílio bélico dado aos franquistas era pago com cobre e minério de ferro.

As atitudes dos nazistas tinham como meta atender as suas próprias necessidades. Hitler estava o tempo todo se preparando para a execução de seus planos expansionistas. As reservas de minérios cresciam, assim como a produção de um moderno arsenal. Armas, explosivos, aviões e estratégias de guerra eram gradativamente testados em solo espanhol. Os alemães fizeram da Guerra Civil seu laboratório de experimentos.

Um dos momentos mais marcantes da participação germânica no conflito foi o bombardeio devastador de Guernica, uma pequena cidade no País Basco, ao norte da Espanha, pela Legião Condor, uma unidade militar alemã. O ataque teve a duração de pelo menos três horas, arrasando por completo a cidade. “Guernica virou um esqueleto

carbonizado.” (BEEVOR, 2007, pág. 333). Pela primeira vez, ficou em evidência que a população civil deixava de ser vítima das fatalidades da guerra para se tornar um alvo direto. A destruição da cidade não era importante para nenhuma conquista ou estratégia de batalha, ela foi parte de mais um dos muitos testes nazistas. “A técnica do *carpet bombing* – o bombardeio em tapete, contínuo, minucioso e completo de uma determinada área – tinha acabado de ser inventada” (BEEVOR, 2007, pág. 332). Aos poucos estavam sendo ensaiados os horrores que assombrariam ainda mais o mundo durante a Segunda Guerra Mundial.

O escárnio dos nazistas e fascistas frente ao Tratado de Não Intervenção impulsionou a União Soviética a agir. Pode-se dizer também, que Stálin tinha começado a visualizar a possibilidade de conquistar apoio doméstico e internacional a partir da participação no conflito espanhol. Os soviéticos passaram a enviar ajuda bélica e militar a Espanha. Além disso, o Comintern, organização responsável por reunir partidos comunistas de países distintos, criou as chamadas Brigadas Internacionais, que recrutavam qualquer um que tivesse disposição e interesse em ir combater o fascismo. Voluntários do mundo inteiro, muitos deles jovens idealistas e intelectuais, se uniram à causa. As Brigadas ficaram conhecidas pela enorme mobilização espontânea que promoveram.

Um dos problemas com relação ao auxílio promovido pela União Soviética foi o de que os armamentos nunca eram enviados em quantidades suficientes para a vitória republicana. Dessa forma, não seria cobrado que o poderoso comunismo soviético tomasse alguma atitude em socorro à República, mas também, sem que os republicanos ganhassem efetivamente, não seriam provocados os receios ingleses nem a ira alemã. Foi a maneira que Stálin havia encontrado para não desagrurar a nenhum dos lados, e que, funcionaria muito bem enquanto durasse o conflito espanhol.

Outro país que tomou a iniciativa de ajudar a República foi o México, que não tinha aderido ao NIA, e que, embora atrapalhado pela distância e a falta de recursos, vendia armas e munições aos republicanos. A ajuda soviética e mexicana, juntamente com a organização das Brigadas Internacionais foram vitais para a resistência dos republicanos, frente ao arsenal nazi-fascista, e o consequente prolongamento da guerra na Espanha.

O fato de ter havido uma ampla intervenção internacional, principalmente por parte dos nazistas, embaçou as múltiplas facetas que a Guerra Civil espanhola envolvia.

Mundialmente, o conflito se converteu na primeira batalha campal em que se enfrentavam as duas ideologias políticas contrárias e dominantes da época. A disputa entre o autoritarismo e democracia, que vinha dominando o cenário político europeu, finalmente se materializara na Espanha e, ao fim desse confronto, logo se converteria na Segunda Guerra Mundial.

Robert Capa era extremamente antifascista e vinha se engajando no combate aos governos autoritários desde novo. A Guerra Civil espanhola, não só aos seus olhos como aos de muitos outros refugiados políticos, era a oportunidade decisiva de infligir um violento golpe ao nazi-fascismo. Com o cunho pessoal que havia adquirido, essa batalha era algo do qual Capa não poderia deixar de participar. “Ele depreciava a guerra e esperava mobilizar os outros para lutar contra ela através de suas imagens”<sup>3</sup> (WHELAN, 2007, pág. 6)

### **3.4. Capa em combate**

Ao estalar da Guerra Civil espanhola, em 1936, André Friedmann já havia incorporado o nome Robert Capa. Enviado pela revista francesa *Vu*, junto com Gerda Taro, que começava a trabalhar com fotografia também, ele segue para a Espanha para cobrir a disputa desde os primeiros momentos.

Esse ano inicial da guerra traria ao jovem a imagem que o levaria ao apogeu na sua vida como fotojornalista e que pode ser considerada uma das mais importantes e polêmicas de toda sua carreira. Somente dois meses desde a deflagração do conflito, Capa conseguiu o feito de tirar a foto que mais tarde ficou conhecida como *Morte de um miliciano*. A imagem, que é o principal enfoque deste projeto, é até hoje amplamente discutida, no que desrespeito a sua autenticidade, e terá as condições de sua produção e sua história mais profundamente aclaradas posteriormente.

No final de 1936, quando o exército de Franco chega pela primeira vez às portas de Madri, a ideia mais presente em todos os lugares era a de que a cidade cairia em pouco dias sob domínio nacionalista e o conflito terminaria depois de passados somente alguns meses. No entanto, mesmo em desvantagem de número e armamento, a guarnição republicana consegue lograr defesa e resistência heróicas, e Robert Capa é o único fotojornalista que consegue ser enviado para registrar a determinação dos

---

<sup>3</sup> Tradução da autora.

madrilenhos. Segundo afirma Richard Whelan(2003), biógrafo de Capa, a experiência na capital espanhola influenciou de maneira única em seu estilo fotográfico. Muitas de suas imagens passariam a estar voltadas para as pessoas, seriam retratos do homem nas situações extremas, por ele mesmo criadas.

Suas imagens de Madri mostram que estava começando a entender que a verdade da guerra não se encontrava apenas no calor da batalha, em sua mostra oficial, mas também em seus contornos, nos rostos dos soldados que suportavam o frio, o cansaço e o tédio por trás das linhas, e dos civis desesperados pelo medo, pelo sofrimento e pela perda. (WHELAN, 2003, pág. 142)<sup>4</sup>

Ainda que estivesse no início da carreira, Robert Capa já tinha adquirido bastante prestígio. Publicações como *Regards*, *Weekly Illustrated*, *Schweizer Illustrierte*, *Ce Soir* e *Life* reservavam várias páginas às suas reportagens e muitas vezes suas fotografias eram valorizadas ao ponto de saírem nas capas.

Ainda no começo da Guerra Civil espanhola, já se podia notar que o romance de Gerda Taro e Robert Capa dava sinais de esfriamento. Os dois estavam trabalhando exaustivamente na cobertura do conflito e quase não se viam. Além disso, segundo as descrições de Richard Whelan (2003), apesar de Capa ter intenções de casar-se com Gerda, a moça parecia mais interessada em manter sua liberdade e investir tempo na carreira fotográfica. Ao jovem fotógrafo lhe parecia ter encontrado a companheira ideal, que o acompanhava em suas viagens, apoiava suas decisões profissionais e não diminuía sua liberdade. Ele, no entanto não teria tempo de convencer Gerda a que se casassem.

Em meados de 1937, na cobertura fotográfica da batalha de Brunete, o carro em que estava Gerda Taro é atingido por um tanque republicano desgovernado. Nesse dia, Robert Capa estava em Paris, esperando que Gerda se encontrasse com ele no dia seguinte. Gravemente ferida, no entanto, a moça morreu no hospital um pouco depois. Apesar de ter sido morta em um acidente de trânsito, em um lugar afastado dos focos de confrontamento, Gerda Taro foi aclamada como heroína e mártir antifascista, conseguindo postumamente o reconhecimento que buscara em vida.

Robert Capa jamais se recuperaria emocionalmente desta fatalidade. Além da culpa que sentia por ter introduzido Gerda na profissão fotojornalística, que tinha sido o caminho que a levara a encontrar sua morte tão cedo, ele também não se conformava de

---

<sup>4</sup> Tradução da autora.

estar longe dela no dia do fatídico acidente. Mesmo que o relacionamento dos dois não tenha durado muito tempo, Capa sentiu uma conexão ainda mais forte com Gerda depois que ela morreu. Ele teria outros romances tão importantes quanto esse, mas jamais cogitaria tão seriamente a ideia de se casar. Tentando não se envolver profundamente com ninguém, ele adquiriu a sensação de que não tinha mais nada a perder. Assim, Capa se arriscaria cada vez mais em suas incumbências fotográficas e ficaria conhecido mundialmente por sua frase “se as suas imagens não são boas o bastante, é que você não chegou perto o suficiente”<sup>5</sup> (appud WHELAN, 2003, pág. 260).

Depois da morte de Gerda, Capa passou algum tempo fora da Europa. Esteve nos Estados Unidos, com a família, e na China, onde ajudou na produção de um documentário sobre a guerra sino-japonesa. No entanto, ao final de 1938 estava novamente na Espanha, fotografando a Guerra Civil ainda em curso.

Nesta época, fez uma importante matéria na frente do rio Segre. As imagens, que mostravam homens avançando, em meio à neblina da guerra e aos tiros, outros se protegendo dos disparos e feridos sendo retirados do campo de batalha, foram publicadas em várias revistas e descritas (WHELAN, 2003, pág. 194) como algumas das mais dramáticas já produzidas por Capa<sup>6</sup>. A esta altura, ele já tinha logrado transformar-se em um fotógrafo famoso e respeitado.

A Guerra Civil espanhola já se arrastava por dois longos anos. É provável que a resistência republicana, assim como o envolvimento nazi-fascista tivesse romantizado ainda mais o conflito. Além de uma infinidade de jornalistas e fotógrafos, como Robert Capa, escritores, cineastas, pintores e artistas das mais diversas áreas, se viram atraídos pelos acontecimentos na Espanha durante a disputa. Podem ser destacadas algumas obras que tiveram sua inspiração tirada deste importante momento da história, como os livros, *Por quem os sinos dobraram*, de Ernest Hemingway, e *Homenagem a Catalunha*, de George Orwell, e o conhecido quadro *Guernica*, de Pablo Picasso.

Por maior que tenha sido o apelo artístico e intelectual para chamar atenção do mundo ao que estava acontecendo, os republicanos se encontravam exauridos, enfraquecidos e abandonados a própria sorte. Os trabalhos de Robert Capa também

<sup>5</sup> Tradução da autora.

<sup>6</sup> Tradução da autora.

apoiam assimidamente os esforços da República espanhola, e os impulsos do fotógrafo de permanecer no país registrando o conflito, sempre tiveram relacionados a sua própria luta pessoal contra o fascismo. Mesmo assim, no início de 1939, o jovem fotojornalista finalmente deixa a Espanha, assim como faz quase meio milhão de refugiados. Os republicanos ainda resistiram alguns meses, no entanto, aquela se transformara em uma batalha perdida. Para a frustração de Capa, o fascismo emergia triunfante mais uma vez.

Por um curto período, Capa se viu obrigado a fazer reportagens rotineiras para ganhar seu sustento. As condições para uma vida de fotojornalista de guerra, no entanto, logo se apresentariam novamente. Em setembro de 1939, o exército alemão invade a Polônia e a Grã-Bretanha e a França declaram guerra a Alemanha. É deflagrada a Segunda Guerra Mundial.

Uma das primeiras atitudes dos franceses é começar a prender refugiados alemães e comunistas que estivessem em seu território. Como vivia em Paris e era conhecido por fazer parte da comunidade de refugiados alemães e por suas afinidades com o comunismo, Robert Capa resolve ir para os Estados Unidos, onde já vivia sua mãe e seu irmão Kornel.

Antes de sua participação mais efetiva e notável na Segunda Guerra, Capa fez pequenas reportagens na França, na Irlanda, na Itália e até na Argélia, cobrindo a guerra no norte da África. No início de 1944, ele decide ficar um tempo na Inglaterra para acompanhar a iminente invasão da França, que estava sendo minuciosamente planejada pelos Aliados. Estabelecido em Londres, Capa, que gostava bastante de se reunir com os amigos para beber e jogar cartas até altas horas da madrugada, característica que de certa maneira lembrava o seu pai, frequentou inúmeras festas abarrotadas de correspondentes de guerra. Todos, assim como ele, aguardavam notícias da execução dos planos do Dia D.

O grupamento para o qual Capa é designado ia desembarcar na praia de Omaha e em seguida entrar no povoado de Colleville-su-Mer. Ele estaria junto aos primeiros soldados das tropas aliadas a desembarcarem no território francês. Logo ao desembarcar da lancha, o fotógrafo recorda que “a água estava muito fria, e a praia ainda distava uns cem metros de mim. Ao meu redor, as balas se impactavam contra a água, e me dirigi a barreira de ferro mais próxima. [...] Ainda era muito cedo e havia muito pouca luz para

obter boas imagens<sup>7</sup> (*appud* WHELAN, 2003, pág. 261). Capa passou alguns minutos dentro de um tanque anfíbio abandonado, abrigando-se dos tiros, e depois se pôs a correr pela praia atrás dos soldados aliados fotografando. Pouco tempo depois, Robert Capa já estava em uma lancha de volta a Inglaterra, com pelo menos 72 imagens nos filmes de sua máquina.

O editor da revista *Life* em Londres aguardava a chegada dos filmes de Capa, para que eles fossem revelados rapidamente e as fotos do Dia D fossem enviadas a Nova York na manhã seguinte e fossem publicadas a tempo do fechamento da revista. Na pressa de fazer a revelação, no entanto, os negativos foram danificados e somente 11 imagens puderam ser positivadas. Ao fotógrafo, que só saberia da história dos negativos algum tempo depois, foi informado que a água do mar havia prejudicado o filme da sua câmera. Ainda que foram poucas, as inéditas fotografias de Capa do desembarque na Normandia, mais tarde seriam usadas como base documental para reconstrução imagética deste dia, e entrariam para a história do fotojornalismo.

Paris finalmente havia sido liberada do domínio nazista e Robert Capa logo pode se sentir em casa. No entanto, ele ainda teria outras participações antes que a Segunda Guerra chegassem ao fim. Em março de 1945, ele se une mais uma vez ao exército Aliado e salta de paraquedas sobre uma cidade na Alemanha, próxima a fronteira holandesa. Mais uma vez ileso em meio a um campo de batalha, o fotógrafo registra os acontecimentos até os alemães se darem por derrotados.

Algumas semanas depois, ele estaria com o exército americano no cercamento da cidade de Leipzig. Durante estes dias, Capa fotografa principalmente a detenção de soldados nazistas rendidos. No entanto, uma imagem marcante que consegue nessa cidade alemã, é a de um oficial americano que revistava um apartamento vazio e leva um tiro ao aproximar-se da varanda que dava para a rua. Na foto, tirada do interior do apartamento, aparece o corpo do rapaz com seu sangue se esvaindo, iluminado pela claridade que vem de fora. Com essas fotos de Leipzig, Capa encerra sua atuação na Segunda Guerra Mundial, que alguns meses depois estaria terminada.

Por algum tempo, Robert Capa tiraria férias dos campos de batalha. Em uma brincadeira que fez ao final do conflito mundial, dizia que era um fotógrafo de guerra desempregado (*appud* WHELAN, 2003, pág. 307). Tendo começado um envolvimento

---

<sup>7</sup> Tradução da autora.

amoroso com a renomada atriz americana Ingrid Bergman, ele se estabelece em Hollywood durante a maior parte das suas férias. Em 1946, o fotógrafo começa a escrever suas memórias de guerra, com pretensões de transformá-las em um filme, e passa muito tempo aprendendo as funções de produtor e diretor no cinema. Nesse mesmo ano, por conta da sua curiosidade de estar diante das câmeras, Capa participa de um filme chamado *Temptation*, interpretando o pequeno papel de um criado egípcio, no qual nas raras vezes aparece, está fazendo reverências e dizendo frases que não podem ser entendidas.

Por influência do mundo cinematográfico, ele decide tomar parte na produção de um documentário sobre a Turquia, que seria parte da série *March of Time*, produzido pela *Time Inc.*. As dificuldades de produção do filme foram imensas. O governo turco, extremamente burocrático e rigoroso, se preocupava que Capa pudesse mostrar algum aspecto que prejudicasse a imagem do Estado. Mesmo assim, os resultados foram gratificantes, o documentário conseguiu retratar diversas facetas distintas da Turquia, desde palácios e mesquitas de antigamente, até os modernos edifícios contemporâneos. Da passagem de Capa por Hollywood, também resultou um vasto legado imagético. Muitas vezes passava o dia nos *sets* de filmagem fazendo fotos nos bastidores das produções. Foi durante esta época que Capa finalmente conseguiria ser parte de uma pátria novamente, pois consegue se naturalizar americano.

Em 1948, Capa entediado decide, por iniciativa própria, documentar criação do estado de Israel. Ele se instala em Tel Aviv, desde onde podia acompanhar as tropas. No entanto, em uma de suas expedições fotográficas, acaba atingido de raspão por uma bala na coxa. Capa rapidamente deixa Israel, prometendo a si mesmo não voltar a fotografar em conflitos e campos de batalha.

A promessa parecia bastante séria quando em meados de 1950 eclode a Guerra da Coréia e Robert Capa decide não participar dela. No entanto, tudo conspiraria para que o fotógrafo tomasse parte da última guerra de sua vida. Em 1954, como estratégia de promoção do lançamento de uma revista japonesa, ele recebe a proposta de ir ao Japão com tudo pago para fotografar o que quisesse e ainda receber dinheiro pelas imagens que fossem publicadas, sob a única condição de que fossem utilizadas câmeras, lentes e filmes de fabricação japonesa. Enquanto Capa aproveitava sua estadia no Japão, um fotógrafo da *Life*, que vinha cobrindo a Guerra da Indochina nos últimos meses, pede para se afastar por problemas familiares. A revista concorda com o afastamento,

mas pede que ele encontre um substituto. O trabalho é oferecido a Robert Capa por conta de sua localização geográfica naquele momento.

“Capa deve ter pensado que a Indochina lhe oferecia a possibilidade de reafirmar seu prestígio.”<sup>8</sup> (WHELAN, 2003, pág. 374). Ele aceita a oferta e segue para Hanói. No dia 25 de maio de 1925, Capa, acompanhando as tropas francesas em missão, pisa em uma mina antipessoal do Vietminh, movimento que lutava pela libertação do Vietnam. O violento incidente matou o fotógrafo em pouco minutos. Robert Capa ainda segurava, na mão esquerda, uma de suas máquinas fotográficas.

### **3.5. A agência Magnum: um divisor de águas no fotojornalismo**

Os grandes feitos de Robert Capa não se resumiram somente a sua produção fotojornalística em combates. Em 1947, o fotógrafo toma a iniciativa de organizar uma agência, ideia que tinha na cabeça e da qual vinha falando desde 1938. A agência oferecia uma gama de possibilidades que motivaram Capa. Os fotógrafos poderiam escolher os temas de suas próprias reportagens, se manter com os negativos e os direitos de suas fotografias, e assim, vendê-las para quem quer que fosse, e ainda controlar as descrições e a maneira com que as imagens eram publicadas.

Henrie Cartier-Bresson, David Seymour (Chim), Bill Vandivert e George Rodger se uniram a Capa e fundaram a agência Magnum. O nome, que fazia alusão principalmente a uma glomorosa garrafa de champagne, era fácil de lembrar e de pronunciar em qualquer língua, o que se tornava algo condizente, tendo em vista que seus fundadores eram cada um de uma nacionalidade distinta (Cartier-Bresson francês, Chim polonês, Vandivert americano, Rodger inglês e Capa húngaro).

A agência foi um marco na história do fotojornalismo. Funcionava como uma cooperativa, onde os fotógrafos eram seus próprios editores, e foi uma das primeiras a serem administradas por seus próprios membros. Ela tinha como meta também, converter-se em um local de aprendizagem para os jovens que quisessem se dedicar à fotografia. Sem visar os interesses consumistas vigentes nos grandes jornais e revistas, a Magnum tinha como seu principal objetivo satisfazer os desejos e necessidades dos fotógrafos. Eles poderiam decidir as matérias que queriam fazer ou não e dedicar mais tempo às áreas com as quais tivessem maior afinidade. Uma das maiores inovações da

---

<sup>8</sup> Tradução da autora.

agência era que cada autor detinha os direitos de cópia sobre suas fotografias e, além disso, as mudanças de enquadramento, os cortes, a supressão de informações da imagem e as legendas que não condiziam com a realidade dos fatos, práticas muito comuns no fotojornalismo nas décadas anteriores, eram rigorosamente reprimidas.

A Magnum se tornou referência no fotojornalismo, que se mantém até os dias de hoje, construindo uma memória imagética de maneira imparcial . Os profissionais que faziam e fazem parte da agência se destacam por seu êxito e seus talentos excepcionais. Pode-se dizer, que Robert Capa deixou, através dela, uma de suas mais importante contribuições para o mundo.

## 4. Morte de um miliciano

*À diferença de outras manifestações visuais como a pintura, a fotografia tem compromissos adquiridos por sua própria natureza técnica, que garante uma analogia plena com tudo aquilo que representa. Esta qualidade contém a força e a eficácia deste meio de comunicação. Mas nem sempre a analogia equivale à verdade, por isso muitas vezes é imprescindível investigar sobre uma fotografia determinada para saber se essa imagem corresponde à mensagem que transmite. (SUSPERREGUI, 2007, pág. 9.)<sup>9</sup>*

### 4.1. O momento da morte é registrado

Robert Capa chega à Espanha no início de agosto de 1936, acompanhado de Gerda Taro, enviados pela revista francesa *Vu*, para cobrir a Guerra Civil. O casal começa a empreitada na cidade de Barcelona, passando posteriormente por Aragón, Madri e Toledo. Das imagens desses primeiros momentos da guerra, pode-se perceber que eles tiram muitas fotos estáticas e de civis fugindo, e, umas, inclusive deles mesmos, nas quais fica claro seu entusiasmo por estarem ali.

No dia 5 de setembro de 1936, Robert Capa acompanha um grupo de milicianos ao chamado Cerro Muriano, nos arredores de Córdoba. Dentre a série de imagens tiradas aquela tarde, uma se destaca logo na primeira publicação. A fotografia, que passou a ser intitulada *Morte de um miliciano*, retrata um homem em uma montanha de solo ressecado, ainda segurando sua arma frouxamente e caindo para trás no momento em que é alvejado pela bala que tira sua vida.

Também conhecida como *O soldado caído* e *O miliciano morto*, a imagem é publicada pela primeira vez em 23 de setembro de 1936 na revista *Vu*. Ainda neste mês, saem fotos deste mesmo dia em Cerro Muriano na revista francesa *Regards*. Em julho de 1937, ao ser publicada em grande formato pela revista norte-americana *Life*, ela ganha visibilidade internacional, mudando para sempre a percepção do público com relação ao nome Robert Capa.

O jovem e novato fotógrafo conseguira registrar pela primeira vez na história o exato momento em que uma pessoa morre. Mesmo assim, sua foto não pode ser

---

<sup>9</sup> Tradução da autora

considerada única no que diz respeito à representação da morte. Há muitas outras, até anteriores a do miliciano. Durante a Guerra da Secesão nos Estados Unidos (1861-1865), foram publicadas as primeiras reportagens em que se mostravam cadáveres. Um bom exemplo que se pode pegar são as fotografias de pessoas mortas feitas por Alexander Gardner nesse conflito. No entanto, uma ressalva com relação a ele é que publicou duas fotos de um mesmo morto em lugares diferentes (Fotos 1 e 2), intitulado a primeira de *O último sonho de um atirador* e a segunda de *O lar de um atirador rebelde*. Tiradas durante a batalha de Gettysburg, as imagens provam através da semelhança física e de vestimentas e da arma e do *rigor mortis* iguais, que o morto foi mudado de lugar para que fosse sugerido um confronto entre dois franco-atiradores inimigos.



Foto 1 *O último sonho de um atirador*.



Foto 2 *O lar de um atirador rebelde*.

Quem chegou mais próximo do que Gardner de fotografar o momento da morte foi William Warnecke em 1910 (Foto 3). Ele capta a cena em que o alcaide de Nova York, William J. Gaynor, embarcando em um avião para a Europa, sofre uma tentativa de assassinato. O assassino aproveita o momento em que o alcaide posava para a foto para disparar, assim, a imagem se tornou o registro de um senhor que acaba de levar dois tiros e se encontra de pé somente porque está apoiado no homem ao seu lado. O incidente, apesar de ter influenciado para sua morte três anos depois, não foi fatal, o que descarta o registro do momento da morte.



Foto 3 *Tentativa de assassinato do alcaide.*

Dessa forma, o miliciano de Robert Capa era algo nunca visto antes na história da fotografia, transformando seu criador em um modelo mundial dentro do fotojornalismo bélico e convertendo-se na imagem símbolo da Guerra Civil espanhola e, portanto, a mais reproduzida sobre o conflito. O que aconteceu com relação a essa foto, foi que em um dado momento, as pessoas começaram a se perguntar e tentar saber sobre circunstâncias em que foi tomada. O que afirma a história oficial sobre os acontecimentos daquele dia, ainda permanece inconclusivo para muitos. Uma das poucas certezas com relação a essa fotografia, é que foi tirada em setembro de 1936, na Espanha, durante a Guerra Civil. O resto das afirmações aos poucos foi se convertendo em de um mar de dúvidas e questionamentos que, à medida que passa o tempo, estão cada vez mais longe e difíceis de serem respondidos.

#### **4.2. Questionamentos e defesas sobre a autenticidade**

*Morte de um miliciano* foi exaustivamente reproduzida durante anos, inclusive após a morte de Robert Capa, sem levantar suspeitas ou polêmicas sobre sua autenticidade. Em 1975, um jornalista inglês chamado Phillip Knightley publica *A*

*Primeira Vítima – O correspondente de guerra como herói, propagandista e fabricante de mitos, da Criméia ao Vietnã*, livro no qual o correspondente O’ Dowd Gallagher, que cobrira a Guerra Civil espanhola para o *London Daily Express*, alega que a foto do miliciano foi posada. Estando do lado franquista primeiro, para mais tarde fazer a cobertura junto aos republicanos, Gallagher afirmava que em certo ponto da guerra, dividira um quarto de hotel com Robert Capa e, como nesse período não houve combate durante vários dias, um oficial teria destacado soldados para acompanharem Capa e simularem cenas de ação para sua máquina fotográfica.

A partir daí, passou a haver uma clara divisão dos que se envolviam com a fotografia do miliciano. De um lado, colocam-se os principais e incansáveis defensores de um momento da morte autêntico: o biógrafo oficial de Robert Capa, Richard Whelan, que faleceu em junho de 2007, o irmão mais novo do fotógrafo, Cornell Capa, que era diretor e fundador do ICP (*Internacional Center of Photography*) e faleceu em maio de 2008, e a agência *Magnum*, que teve Capa dentre seus fundadores. Do outro lado da discussão, estão estudosos do mundo inteiro, que não enxergam claramente as condições em que foi tirada a foto e, por isso, pesquisam arduamente as falhas injustificadas do momento de sua produção.

Ainda no livro de Knightley, antes de apresentar o testemunho de O. D. Gallagher, o autor expõe seu raciocínio de que poderia facilmente descrever a imagem como “um miliciano escorrega e cai enquanto treinava para a ação”, e segue se questionando profundamente sobre a foto:

fato curioso a respeito da fotografia é que nada nos diz *como foto*. É uma imagem essencialmente ambígua. Entretanto, com a legenda que recebeu em *Life* – ‘A câmera de Robert Capa capta um soldado espanhol no instante em que é derrubado por uma bala através da cabeça, nas imediações de Córdoba.’ – realmente nos diz algo [...] existe algo errado nos valores importantes de um mundo jornalístico capaz de aceitar como imagem importante uma fotografia tão claramente dependente da legenda para sua autenticação (KNIGHTLEY, 1978, p. 265).

Richard Whelan logo se manifestou (2007) com relação às afirmações de Knightley e Gallagher. Ele desqualifica as proposições do autor do livro, sem tentar responder qualquer das observações apresentadas. Além disso, argumenta que Gallagher, no período em que foi feita e publicada a foto do miliciano, ainda cobria a guerra no lado franquista, por isso, não era possível que dividisse quarto com Robert

Capa, que nunca tinha tido qualquer contato com as tropas de Franco e, que estava sempre acompanhado por Gerda Taro, inclusive nos quartos de hotel.

No entanto, uma vez instaurada a dúvida, as pessoas começaram a ter um olhar mais crítico e a observar mais atentamente a imagem do miliciano, em vez de somente aceitar o que diziam as legendas da revista *Life* e outras publicações em que saía. Muitos passaram a descrever a forma com que cai o miliciano, como teatral. Além disso, observando a revista *Vu* de 1936 (Foto 4), podemos ver a imagem de um segundo miliciano caindo. Publicada exatamente embaixo da mítica *Morte de um miliciano*, a fotografia permite que identifiquemos o enquadre quase idêntico das duas. Surge a dúvida de porque o corpo do primeiro miliciano não se encontra visível na segunda imagem, ou o contrário, se o segundo miliciano foi morto primeiro. Pode-se afirmar que o diretor da revista *Vu*, Lucien Vogel, ao optar por esta diagramação da página, pensou que se tratava de um único miliciano, caindo sequencialmente, sem atentar para as diferenças físicas dos dois, e entre o que vestem e as armas que levam. Outra possibilidade é que o diretor não tenha percebido a semelhança dos enquadres, acreditando que se tratava de imagens totalmente distintas.

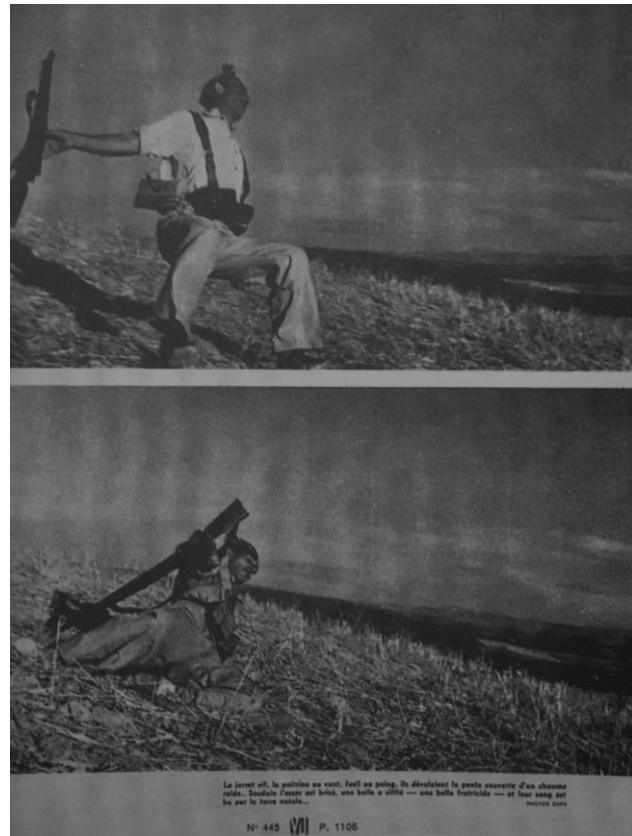


Foto 4 Revista *Vu*.

Na revista *Regards* também de 1936, na qual também há uma matéria do frente de Córdoba deste mesmo dia (Foto 5), mais milicianos mortos aparecem captados pela câmera de Capa. No entanto, os dois que estão caídos na foto do canto superior direito da página, desafiam a idéia da ciência forense de que só se morre de barriga para cima ou de barriga para baixo, pois se encontram deitados de lado e em equilíbrio. Na fotografia embaixo dessa, novamente o enquadre dos milicianos da revista *Vu* se repete. Desta vez, o homem não está caindo, está de pé, em uma posição de cautela e empunhando sua arma praticamente no exato lugar em que seus companheiros caíram

ou viriam a cair. A foto mais perturbadora de todas está, no entanto, no canto inferior esquerdo. Nesta imagem, Robert Capa conseguiu o feito de captar frontalmente vários milicianos apontando suas armas. A grande questão que se pode levantar é se algum fotojornalista de guerra em sã consciência se colocaria em meio ao fogo cruzado durante um combate real.

Foto 5 Reportagem de Córdoba Revista Regards.



das fotos com os milicianos se tornassem públicos e, assim, se pudesse analisar a sequência em que foram feitas as imagens deste dia.

Pois, de fato, se os negativos indicassem que a foto do miliciano caído foi tirada antes da foto em que aparecem todos os milicianos em fileira sustentando seus fuzis, estaria confirmada a farsa. No entanto, Richard Whelan explica (2007) que era uma prática muito comum cortar os negativos de Capa em pedaços para revelá-los. Os negativos de Cerro Muriano foram cortados em muitos fotogramas individuais ou em grupo de três fotogramas, que em algum momento se misturaram

Em mais de uma das fotos deste dia é possível identificar ao famoso miliciano caído. A exemplo disso, podemos vê-lo na imagem abaixo (Foto 6) levantando o fuzil com seus companheiros, sendo ele o primeiro da esquerda para a direita e o outro miliciano caído da publicação da revista *Vu*, o terceiro neste mesmo sentido. Houveram repetidos pedidos de Phillip Knightley para que os negativos

Foto 6 Milicianos posando com seus fuzis.



comprometendo a sequência original que poderia fornecer algumas repostas.

Robert Capa obviamente foi perguntado muitas vezes a respeito da produção de *Morte de um miliciano*, entretanto, nas poucas vezes em que falou efetivamente desse assunto, sempre se pode perceber um forte incômodo por parte do fotógrafo. Além disso, suas versões e justificativas do que aconteceu em Cerro Muriano se alteraram algumas vezes, não passando a mínima credibilidade de que dizia a verdade, aos que se perguntavam sobre a imagem. O biógrafo de Capa, Richard Whelan, também acompanha a inconstância do fotógrafo, modificando a história de como se tomou a foto do miliciano a cada nova edição da biográfica.

Em uma declaração ao *New York World-Telegram* (*appud* SUSPERGUI, 2009, pág. 64), Capa lembrava que ao ouvir a metralhadora, apertou automaticamente o disparador da câmera e se jogou no chão, caindo de costas junto ao miliciano. Nas primeiras edições da biografia, Whelan descreve esta ação e afirma que Capa ainda fez algumas fotos enquanto estava atirado ao solo. O ângulo de *Morte de um miliciano*, no entanto, não parece ser o de alguém que está jogado no chão.

Em outro momento, em uma entrevista a WNBC (*appud* SUSPERGUI, 2009, pág. 64), o fotojornalista afirmou que de dentro de uma trincheira, havia erguido a câmera e, quando os milicianos se aproximaram, fez a foto. Parece uma piada que a foto que se converteu em símbolo da Guerra Civil espanhola e em ícone dentro do fotojornalismo bélico tenha sido tirada assim ao acaso. No entanto, levando em consideração a fotografia do segundo miliciano publicado na revista *Vu*, da qual Capa nunca chegou a falar nada, percebemos a inverdade nessa versão. É humanamente impossível realizar enquadres tão semelhante fortuitamente assim.

Richard Whelan por sua vez, tenta explicar (2007) porque em nenhuma das fotografias aparecem os dois milicianos mortos juntos. Segundo ele, o mítico miliciano escorregou e acabou ficando fora do enquadre da segunda imagem. Mesmo assim, parece pouco provável que um corpo que caíra para trás tenha rolado tanto para a lateral da imagem, a ponto de não ter nenhuma participação na foto de seu companheiro. Não tendo convencido nem a si mesmo com esta explicação, Whelan usa um dos argumentos mais comuns dentre os defensores de Capa: alega (*appud* SUSPERGUI, 2009, pág. 63) que a imagem é poderosa e simboliza todos os soldados republicanos mortos na Guerra Civil, e completa descrevendo os que contestam a autenticidade da imagem como ordinários e mórbidos.

Na última versão de Richard Whelan (2007) sobre *Morte de um miliciano* antes de morrer, ele alegava que Robert Capa estava com os milicianos em Cerro Muriano, e, no início, todos faziam poses e palhaçadas para a câmera, principalmente simulando ações de combate. Em um dado momento, tudo se tornou real. Capa, como o havia relatado a um amigo, estava próximo ao miliciano e, assim, em meio aos disparos fez a foto.

Whelan, a partir disso, especula (2007) que os milicianos, enquanto encenavam para as fotos, dispararam suas armas, chamando a atenção do inimigo. Além disso, ele sugere que o famoso miliciano provavelmente posava para o que seria um retrato heróico e, no instante em que Capa disparava sua máquina fotográfica, uma arma de fogo também foi disparada, transformando o glorioso retrato na famosa fotografia de um homem que cai morto. Tão logo atingiu o solo, o corpo do miliciano teria sido arrastado por seus companheiros para longe daquela posição inicial, o que explica sua não aparição na foto do segundo miliciano. Ainda de acordo com as teorias de seu biógrafo, Capa sentia uma enorme culpa e o episódio o perseguia, o que explicaria a reticência em tocar no assunto.

Quando *Morte de um miliciano* está em questão, muito já se discutiu também com relação às evidências físicas de morte. A revista *Life* (*appud* KNIGHTLEY, 1978, pág. 265), ao publicá-la em 1937 sobre a legenda “A câmera de Robert Capa capta um soldado espanhol no instante em que é derrubado por uma bala através da cabeça” direcionou o pensamento de muitas pessoas com relação ao que realmente se via. Logo se pode constatar que quem quer que tenha legendado a famosa fotografia para essa publicação, se equivocou com a presença do gorro do miliciano.

Ao incansável defensor, Richard Whelan (2007), o corpo do miliciano que faz um movimento giratório para a esquerda, indica um disparo na parte superior esquerda do tronco, bem próximo ao coração (Foto 7). Entretanto, em mais um esforço para comprovar suas convicções e manter impecável o nome de Robert Capa, ele consultou o capitão Robert L. Franks, experto forense e chefe do Departamento de Homicídios da Polícia de Memphis. A estranheza que causou o fato do miliciano estar erguido sobre as duas pernas, levou Franks (*appud* WHELAN, 2007, pág. 72) a concluir que ele não estava andando quando foi atingido. Além disso, a forma com que carregava o fuzil sugere que não havia pretensão ou urgência em usar a arma. Estas duas observações

foram essenciais para a versão final de Whelan, em que o miliciano posa para um retrato quando recebe o tiro fatal.

Foto 7 *Morte de um miliciano*



Franks observa também (*appud* WHELAN, 2007, pág. 72) que a mão esquerda do miliciano se encontra semifechada embaixo de sua perna esquerda. O fato dessa mão não estar aberta, tratando reflexivamente de proteger o corpo da queda, eliminaria a farsa. Ainda analisando essa mesma mão, o especialista percebeu que os dedos estão um pouco curvados sobre a palma, o que para ele indicaria um afrouxamento da musculatura, típico do corpo morto que já se apagou.

No documentário *La sombra del Iceberg*, dirigido por Hugo Doménech e Raúl M. Riebenbauer e lançado em 2007, a foto de Capa é intensamente questionada e um perito também é procurado para analisar a imagem. Fernando Verdú, forense da Universidade de Valencia, aponta para a forma de cair pouco natural do miliciano (Foto 7). Um de seus principais argumentos é que, para haver morte imediata, um centro vital como o cérebro ou o coração deveriam ter sido atingidos. Para ele, não há sinais de destroçamento no crânio, o que descredibiliza totalmente a legenda da revista *Life*. Tentando ainda definir aonde pode ter se produzido o impacto da bala, Verdú alega que um tiro no peito, aonde sugere Richard Whelan, teria feito o sangue emanar de

imediato, manchando visivelmente a camisa branca. Ele afirma não encontrar uma causa razoável para explicar a morte do miliciano.

Pode-se traçar um claro paralelo entre as interpretações dos especialistas. A ideia de que o miliciano estava em movimento também é descartada por Verdú. Ele afirma que para frear e derrubar para trás uma pessoa em movimento costa abaixo, o tiro teria que ser muito próximo. No entanto, em um ponto crucial, as visões dos dois se distanciam. Para o forense da Universidade de Valencia, uma característica clara de morte é o relaxamento de toda musculatura, por isso, assim como o miliciano relaxou a mão direita, que empunhava o fuzil, deveria ter acontecido o mesmo com a mão esquerda, ela deveria estar totalmente aberta para que se verificasse uma morte real.

Diante das inúmeras perguntas não respondidas a respeito da famosa fotografia de Robert Capa, tanto seus curiosos estudiosos quanto seus defensores voltaram-se a um novo ponto de análise. Estabelecer de forma segura e comprovar onde tinha sido tirada *Morte de um miliciano* poderia definir de uma vez por todas a verdade ou a farsa.

#### **4.3. Cerro Muriano e Espejo**

Desde as primeiras publicações em 1936 e 1937, afirmou-se que *Morte de um miliciano* havia sido feita nas imediações da frente de Córdoba. No entanto, segundo Richard Whelan (2007), a confirmação do local exato da foto se deu somente em 1982. Nesta ocasião, Whelan afirma que entrou em contato com um fotógrafo chamado Hans Namuth, que também estivera próximo da frente cordobesa acompanhado do jornalista suíço Franz Borkenau, durante a Guerra Civil. Os dois tinham estado em Cerro Muriano, uma colina localizada alguns quilômetros ao norte de Córdoba, no dia 5 de setembro de 1936, durante uma batalha entre fascistas e republicanos. Namuth então (*appud* WHELAN, 2007, pág. 58), ao ver as fotos de Capa de civis fugindo do bombardeio, reconheceu as fisionomias e as paisagens como sendo as que também encontrara e fotografara em Cerro Muriano.

O biógrafo conclui então que a imagem do miliciano também fora tirada em Cerro Muriano, durante o combate que houve. Esta afirmação passa a ser uma certeza, defendida principalmente pelos que se pronunciam a favor da autenticidade de *Morte de um miliciano*. Tanto a Agência *Magnum* quanto o *Internacional Center of Photography* (ICP), que cuida de todo o legado de Capa e foi fundado por seu irmão, Cornell Capa, sempre localizaram Cerro Muriano como o local onde foi tirada a foto.

No dia 21 de setembro de 2008, é anunciada no *Times Online*, no artigo *Shot through with the truth* de Richard Brooks (*appud* SUSPERREGUI, 2009, pág. 72), a exposição *This is War! Robert Capa at War* na Barbican Art Gallery de Londres, na qual seriam exibidos pela primeira vez 40 negativos feitos no mesmo dia em que a fotografia do miliciano. O artigo revelava ainda que as fotos inéditas provinham de uma maleta, cheia de negativos e documentos de Capa, que se perdera em 1940, em meio à confusão da Segunda Guerra Mundial. Essa maleta, contendo mais de 3000 negativos, descritos como o Santo Graal da obra de Robert Capa, foi recuperada pelo ICP somente em dezembro de 2007. Acreditava-se que, a partir desse novo material, se confirmaria a autenticidade do miliciano caído.

José Manuel Susperregui, professor de comunicação da Universidade do País Basco, publicou em 2009, um livro chamado *Sombras de la fotografía*, no qual discute sobre quatro imagens importantes, dentre elas, *Morte de um miliciano*. Pouco convencido sobre todas as afirmações de Richard Whelan e dos outros defensores de Capa, ele faz uma análise de diversos aspectos do miliciano caído que a seu ver não condizem com os de uma fotografia espontânea.

Segundo Susperregui (2009), as explicações sobre a descoberta da maleta e a divulgação do novo material de Capa, são pouco satisfatórias. Ele afirma que em setembro de 2007, o ICP inaugurou a *This is War! Robert Capa at War* em Nova York, e nesta ocasião, foi lançado um catálogo homônimo que já continha as 21 imagens inéditas da reportagem de Cerro Muriano, ainda que elas não fossem mostradas na exposição. Dessa forma, o professor coloca com segurança que, como a misteriosa maleta de negativos só foi recuperada em dezembro de 2007, três meses após o lançamento da exposição, o ICP já possuía as fotografias e as manteve no ineditismo.



Foto 8 Outro miliciano morto.

Em *Sombras de la fotografía*, o autor usa a expressão Santo Graal, tirada da matéria de Richard Brooks, para fazer referência a uma das inéditas fotografias em especial. A imagem em que um grupo de milicianos aparece colocados em linha e agachados atirando, fornece mais dados paisagísticos do local onde foi tirada a famosa e discutida imagem (Foto 9). Além disso, ele observa que o lado esquerdo dessa paisagem coincide com a parte direita do fundo de outra fotografia da série, onde mais um miliciano aparece aparentemente morto (Foto 8). O lado esquerdo dessa foto, por sua vez, coincide com o pequeno detalhe de paisagem que aparece do lado direito de *Morte de um miliciano* (Foto 7).

Com esta nova informação, Susperregui (2009) partiu para uma pesquisa de campo, começando com uma viagem a Cerro Muriano. Fundamentando sua busca principalmente no fundo que a inédita fotografia do grupo de milicianos mostrava (Foto 8), ele chegou facilmente à conclusão de que a foto do miliciano caído não fora tirada onde sempre se presumiu. A paisagem que ele encontrou de Cerro Muriano não possuía nenhuma característica em comum com o horizonte da foto que tinha como base. Sem encontrar nada semelhante nos arredores de Cerro Muriano, Susperregui remonta o itinerário de viagens de Robert Capa e Gerda Taro durante o início da Guerra Civil espanhola.

Foto 9 *O Santo Graal* segundo Susperregui



Cronologicamente, o casal chegou a Barcelona dia 5 de agosto de 1936, acompanhados de Lucien Vogel, diretor da revista *Vu*. Por volta de uma semana depois, eles seguiram para o frente de Aragón e logo a Madri, Toledo e Andaluzia. Uma descrição do biógrafo

de Capa, dizendo que, quando estiveram em Aragón, passaram por Santa Eulália e estiveram fotografando próximo a uma colina de solo ressecado, fez Susperregui buscar referências dessa paisagem. Outra vez sem sucesso, o professor inicia uma investigação mais às cegas.

Através de uma busca na internet, ele identifica uma lista de povoados onde estavam estabelecidas frentes de batalha durante verão de 1936, e envia a fotografia de referência às autoridades, professores, bibliotecários e historiadores de cada localidade. Recebendo a confirmação de um bibliotecário de um dos povoados, Susperregui (2009) segue para os arredores de um lugar chamado Espejo, onde identifica alguns elementos comuns entre as paisagens. O professor da Universidade do País Basco finaliza o capítulo sobre o local onde foi feita *Morte de um miliciano*, convencido de que a foto não foi feita em Cerro Muriano, e sim nas proximidades de Espejo.

Outros estudiosos seguiram investigando na mesma linha que José Manuel Susperregui. Até que, durante os meses de julho de 2009, saíram diversas matérias no jornal *El Periódico* da Catalunha, a respeito da discussão sobre o miliciano e, nas quais se afirmava a confirmação do local exato onde Capa fez a mítica fotografia. O autor dessas matérias, o jornalista Ernest Alós, foi entrevistado durante a pesquisa deste projeto<sup>10</sup>, a respeito de seu estudo sobre o famoso miliciano caído. Ele afirma que através das investigações de Susperregui, foi finalmente possível identificar, sem sombra de dúvida, que *Morte de um miliciano* foi tirada em Espejo, na Loma das Dehesillas, a 50 quilômetros de Cerro Muriano.

Em uma das matérias de *El Periódico*<sup>11</sup> foi publicado o esquema de imagens aqui explicitado. As Fotos 10 e 11 mostram respectivamente *Morte de um miliciano* e um outro miliciano morto, duas imagens já mostradas anteriormente, que agora levam as indicações de seus traços paisagísticos em comum. Na foto 12, mais uma vez os milicianos com o horizonte ao fundo, que Susperregui define como o Santo Graal da investigação, e na Foto 13, a imagem de Espejo publicada no *El Periódico*, dia 17 de julho de 2009. Ambas também com sinalizações que provam tratar-se do mesmo lugar. É possível conectar as três fotografias da série do miliciano caído à foto atual de Espejo.

---

<sup>10</sup> Entrevista concedida a autora em 25 de fevereiro de 2010.

<sup>11</sup> ALÓS, Ernest. Caído sin combate. *El Periódico*. Caderno +icul - Historia. Catalúnha, 17 jul. 2009. Pág. 3-6.



Foto 10 Vê-se um campo na indicação em verde.



Foto 11



Foto 12 Campos e edifício com a Sierra de Cabra ao fundo, na parte em roxo.

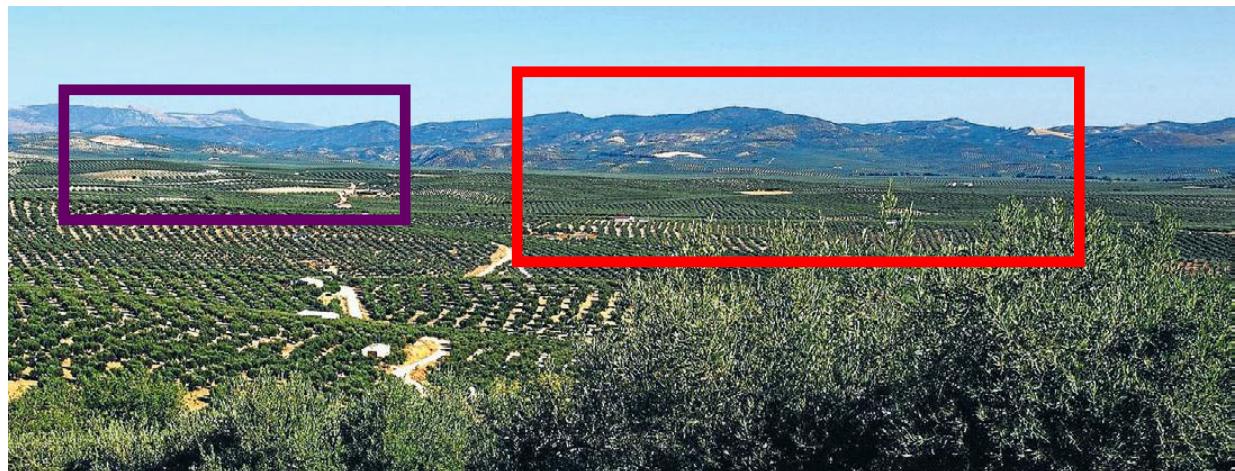


Foto 13 Na indicação vermelha, a Sierra de Montilla e uma fazenda, hoje arruinada.

Ernest Alós<sup>12</sup> explica que, a primeira publicação do miliciano caído na revista francesa *Vu*, foi acompanhada de outra página que continha fotos de civis fugindo de Cerro Muriano, no frente de Córdoba, no dia 5 de setembro (Foto 14). Assim, como inclusive foi descrito por Richard Whelan, presumiu-se, de forma circunstancial, como qualifica Alós, que as fotografias dos milicianos também tinham sido feitas neste lugar e neste dia. Uma vez concluído que não se trata de Cerro Muriano, também se pode afirmar que a série de fotos dos milicianos não foi feita dia 5 de setembro, senão alguns dias antes ou depois, o que não se sabe ao certo.

Alós teoriza que, depois de tirarem fotos dos civis fugindo do bombardeio em Cerro Muriano, Robert Capa esteve com Gerda Taro em Espejo, onde não encontraram bombardeios nem ação bélica real, somente um bando de milicianos sem fazer nada e dispostos a posar para a câmera.



Foto 14 Página da Revista *Vu*

Para o jornalista de *El Periódico*, o fato de *Morte de um miliciano* ter sido tirada em Espejo, torna totalmente inverossímil que se trate de uma ação de guerra real. De acordo com a sua pesquisa, em nenhuma lista de baixas, nem nos diários de operações ou diários pessoais dos moradores locais, e muito menos na documentação nacional, constam tiroteios, combates ou mortes de republicanos próximo das datas em que Capa provavelmente passou por Espejo. Entre os dias 22 e 25 de setembro, no entanto, houve um ataque sangrento e a tomada da região de Espejo, com bombardeios constantes e no qual os franquistas executavam sem tomar prisioneiros. Por volta dessa mesma data, era publicada *Morte de um miliciano* na revista *Vu*, o que prova que também não eram fotos reais das lutas que se deram em Espejo.

Ainda segundo Ernest Alós, chegou-se a um ponto, em que o próprio *International Center of Photography*, conservador e difusor da obra de Robert Capa, já

<sup>12</sup> Entrevista concedida a autora em 25 de fevereiro de 2010.

admite que a foto do miliciano caído não foi tirada em Cerro Muriano, apesar de ainda alegar a autenticidade da imagem. O jornalista catalão também se pronuncia<sup>13</sup> sobre a última versão dada por Richard Whelan, de que os milicianos brincavam e posavam para a câmera, quando de repente, a tragédia se tornou real através da provável ação de um franco-atirador. Ele afirma que, uma vez que se sabe onde foi feita a fotografia, o hipotético franco-atirador teria que haver percorrido uns dez quilômetros em pleno sol, em uma paisagem sem nenhuma árvore e pasto seco de apenas cinco centímetros, cruzando linhas fortificadas republicanas, e dando a volta até sua retaguarda, para só então atirar várias vezes, com resultados mortais, e posteriormente percorrer de novo território republicano para regressar às posições nacionais. Além disso, é incoerente que desta ação, não constasse nenhum tipo de registro.

Na entrevista que concedeu<sup>14</sup>, Ernest Alós especula sobre os motivos de o fotógrafo ter optado por uma encenação. Robert Capa e Gerda Taro eram jovens e cobriam uma guerra pela primeira vez, sendo que os primeiros indícios de combate são encontrados somente em Córdoba, o que torna essa frente seu batismo de fogo como fotojornalistas bélicos. Além da inexperiência, havia um enorme nervosismo e entusiasmo por parte do casal. Se, em teoria, Capa e Taro passaram em Cerro Muriano dia 5 de setembro, fotografando civis em fuga, seria compreensível que, ao transladarem-se para outro lugar, eles sentissem falta de fotos de combate para completar a matéria. Encontrando-se em uma frente inativa, que era a de Espejo aqueles dias, eles decidem pelas encenações. Os negativos dos milicianos são enviados a Paris então, junto com os de Cerro Muriano, e os fotógrafos não tem nenhum poder sobre como são vendidas e publicadas suas imagens. Para Ernest Alós, a forma como Capa segue com seu trabalho no fotojornalismo, se comprometendo e arriscando sua vida até o limite para conseguir fotos autênticas, simbolizaria uma expiação de ter começado a carreira e ter ficado famoso de maneira tão desonesta.

Um tópico que também está constantemente em questão na hora de discutir *Morte de um miliciano*, diz respeito à identidade deste personagem principal. Sempre pareceu suspeito que Robert Capa tivesse passado à tarde com aqueles milicianos sem nunca saber o nome de nenhum deles, e, especialmente daquele cuja morte tinha

---

<sup>13</sup> Entrevista concedida a autora em 25 de fevereiro de 2010.

<sup>14</sup> Entrevista concedida a autora em 25 de fevereiro de 2010.

testemunhado e fotografado tão de perto. Somente trinta anos após ter sido tomada a fotografia, já posteriormente a morte de Capa, afirmaram que se havia descoberto quem era o miliciano caído, qual o misterioso nome da criatura, que nunca seria conhecido por seu criador. Seria lógico pensar que, uma vez descoberta essa identidade, as polêmicas acabariam, no entanto, o novo dado só trouxe à tona uma série de novas contestações.

#### **4.4. Federico Borrell: a identidade achada e perdida do miliciano**

Sempre se especulou sobre quem seria o famoso miliciano caído, que chocara a todos, fazendo-se conhecido no momento exato em que morria. Desde que surgiram as incertezas quanto à autenticidade da foto, o indivíduo que antes poderia ser visto somente como uma representação, um símbolo de todos os milicianos que morreram lutando, sem que sua identidade fosse tão relevante, passa a ser uma das principais chaves para resolver esta incógnita. Através da confirmação sobre quem era o miliciano de Capa, seria possível chegar à data de sua morte e acabar com metade das indagações.

Em 1996, chega a Richard Whelan (2007) a notícia de que um espanhol chamado Mário Brotons Jordá havia identificado o miliciano de Robert Capa como sendo Federico Borrell García, que tinha sido morto nos combates de Cerro Muriano no dia 5 de setembro de 1936. Brotóns tinha combatido em Cerro Muriano nestes dias e sua curiosidade ficou aguçada ao ouvir que *Morte de um miliciano*, um referência para todos que viveram a Guerra Civil espanhola, tinha sido tirada durante essa batalha. Ele inicia então, uma investigação com objetivo de descobrir um pouco mais sobre o misterioso personagem principal da foto.

Foto 15 *Federico Borrell*



Já se sabia que em Cerro Muriano tinham lutado homens que provinham de várias milícias e companhias militares distintas, mesmo assim, Brotóns logo definiu que o miliciano caído de Capa era do regimento de Alcoy, porque levava cartucheiras características da Coluna Alcoyana, que nenhuma outra companhia republicana teria. O dia 5 de setembro havia sido marcante para Brotóns, pois ele fora ferido em combate. Outra lembrança marcante deste dia foi que morrera Federico

Borrell (Foto 15), um dos milicianos mais populares entre seus companheiros na milícia de Alcoy. Brotóns então pensou na possibilidade de que Borrell pudesse ser o miliciano morto da histórica fotografia. Ele publica isto como uma certeza em seu livro de memórias, alegando que segundo os arquivos do Governo espanhol em Madri e Salamanca, só havia morrido um membro da Coluna Alcoyana nos combates de Cerro Muriano de 5 de setembro. Se só morreu um alcoyano neste dia e Federico Borrell, do regimento de Alcoy morreu ali, na mesma data especificada, o miliciano morto da fotografia finalmente tinha nome.

Na biografia de Capa escrita por Alex Kershaw e publicada em 2002, saem insinuações sobre a credibilidade da informação de Mário Bróttons. Isso porque, Bróttons nunca tinha visitado o Arquivo Geral da Guerra Civil espanhola de Salamanca e, além disso, ao menos ali não constava nenhum registro no nome de Federico Borrell. Richard Whelan, no entanto, se apegando fortemente a ideia que a descoberta da identidade do miliciano confirmava a autenticidade da imagem, coloca argumentos que se contrapõe aos de Kershaw.

O biógrafo oficial de Robert Capa afirma (2007) que Mario Bróttons realmente nunca esteve em nenhum dos arquivos, mas que obtivera os dados através de Francisco Moreno Gómez, autor de um livro sobre a Guerra Civil espanhola na região de Córdoba. Além disso, Whelan dá justificativas para o fato da morte de Federico Borrell não estar documentada no Arquivo de Salamanca.

Um dos argumentos é que, por se tratar do início da Guerra Civil espanhola, naquela época ainda não estavam precisamente estabelecidos os procedimentos notariais, assim o registro dos mortos não era feito de forma organizada. Outra explicação plausível, segundo o escritor, era que normalmente, a morte do soldado era informada oficialmente pela viúva, o que facilitava para que recebesse a pensão. O fato de Borrell não estar casado teria sido decisivo para que não fosse registrado seu falecimento de imediato. A respeito do que teria acontecido com o corpo do famoso miliciano, Whelan ainda teoriza (2007) que provavelmente teria sido enterrado nas proximidades



Foto 16 *O miliciano de Capa.*

de onde morreu e, logo que a região caiu sob domínio franquista, se perdeu para sempre.

Federico Borrell fazia parte da Confederação Nacional do Trabalho, cujas iniciais (CNT) estão gravadas em seu gorro, e tinha apenas 24 anos quando morreu em batalha. Mário Brotóns, em meio a sua investigação, levou fotos em que aparece o miliciano caído à viúva do irmão mais novo de Borrell e ela confirmou se tratar da mesma pessoa. Comparando imagens dos dois, Richard Whelan também consegue ver (2007) as semelhanças de confirmação da identidade do miliciano anônimo de Capa (Foto 16), pois ambos apresentam a mesma testa alta, as orelhas grandes, as sobrancelhas fartas, o lábio inferior caído e o queixo proeminente.

Foto 17 *Federico Borrell*.

No entanto, para muitos estes traços comuns entre Borrell e o miliciano caído acabavam não sendo tão compatíveis quando olhados mais de perto. No documentário *La sombra del Iceberg*, mais uma vez o especialista forense Fernando Verdú da Universidade de Valencia é consultado, desta vez para uma comparação entre as características físicas dos dois personagens.

A primeira impressão de Verdú é de que se tratavam da mesma pessoa, entretanto, após uma análise mais minuciosa, com as fotografias ampliadas, ele destaca alguns detalhes que não podem ser ignorados. Nas fotos de Federico Borrell (Fotos 15 e 17), é possível apontar a presença da chamada diástases dos incisivos, uma clara separação entre os dentes da frente. Quando volta sua atenção a imagem do miliciano, Verdú afirma que mesmo que esteja um pouco mais

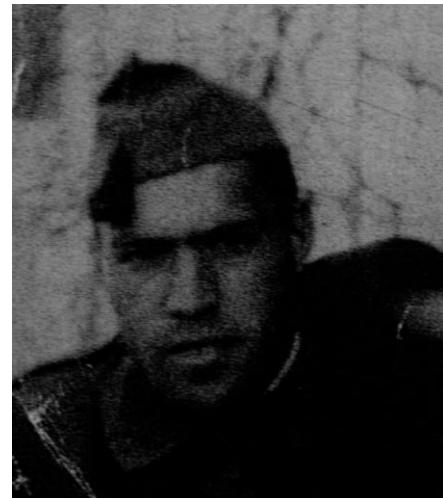


Foto 18 *Mãos robustas do miliciano*.

afastado da câmera e não seja um enfoque frontal, o ângulo permitiria que fosse vista a separação entre os dentes do miliciano, se ele possuísse alguma. Ele descreve os cantos da boca de Borrell como sendo mais fechados e em formato de “vê”, enquanto o miliciano possui as extremidades bucais mais quadradas.

Além disso, Verdú repara que Federico Borrell tinha orelhas com uma forma arredondada e seus lóbulos apresentam uma separação na hora de tomar contato com a linha do rosto, já no caso do miliciano caído, as orelhas ademais de ser pontiaguda, tem seus lóbulos praticamente colados a face. As mãos de Borrell, a partir de uma foto de corpo inteiro, são caracterizadas como mais jovem, arredondada e menos fibrosa, em contraposição às mãos robustas e fortes do miliciano (Foto 18).

Ao final de sua análise comparativa, Fernando Verdú explicita que as fotografias de Federico Borrell, que datam 1934, mostram o que se pode considerar um rapaz por volta de vinte e poucos anos, enquanto que apenas dois anos mais tarde, em 1936, nos deparamos com o miliciano, que pode ser facilmente descrito como um homem feito. Verdú termina moralmente convencido de que se trata de duas pessoas distintas.

Outro aspecto essencial a ser considerado com relação à identidade do miliciano e as possibilidades de que ele fosse de fato Federico Borrell, foi ignorado tanto por Mário Brotóns quanto por Richard Whelan. No entanto, os que realmente têm interesse em saber de uma vez por todas se *Morte de um miliciano* é autêntica ou posada, não deixaram passar despercebido um artigo publicado em 1937 no *Ruta Confederal (appud SUSPERREGUI, 2009, pág. 68)*, um jornal anarquista daquela época. Nele, um companheiro de luta de Federico Borrell escreve uma homenagem recordando detalhes de sua morte, da qual seguem alguns trechos: “Ainda o vejo protegido atrás de uma árvore, com o sorriso na boca, disparando com serenidade e rapidez [...]”; “Ainda o vejo caído atrás da árvore que lhe servia de proteção [...]”; “Mesmo depois de morto empunhava com sua mão rígida o fuzil [...]. A descrição de um homem que atira se protegendo atrás de uma árvore e morre agarrado a sua arma, definitivamente não condiz com o cenário e a situação do momento da morte registrado por Robert Capa.

Mesmo Federico Borrell tendo sido indispensável para se entender mais sobre as controvérsias que cercam a foto de Robert Capa, alguns estudiosos, como o jornalista Ernest Alós<sup>15</sup>, já consideram que isso tenha uma importância relativa. Para Alós, se sabemos que Federico Borrell foi morto em Cerro Muriano, uma vez situando a imagem do miliciano em Espejo, a figura de Borrell deixa de ser relevante, pois é uma pessoa que morreu em um lugar distinto de onde foi feita a foto e, por tanto, sai desta história.

---

<sup>15</sup> Entrevista concedida a autora em 25 de fevereiro de 2010.

Outros investigadores da mítica fotografia, como José Manuel Susperregui, Hugo Doménech e Raúl M. Riebenbauer, diante do que foi exposto e do que eles mesmos pesquisaram sobre Federico Borrell e o miliciano, também se dão por convencidos de que se trata de duas pessoas diferentes. Assim, podemos afirmar que o anonimato é devolvido ao miliciano caído.

#### **4.5. Leica x Rolleiflex**

No trabalho conjunto de Robert Capa e Gerda Taro sempre houve um problema com relação à autoria das fotografias que tiravam. Apesar de nenhum dos dois parecer se importar muito com isso, às vezes podia surgir a dúvida sobre quem havia feito determinada foto. Estando Capa na companhia de Taro no dia em que fez *Morte de um miliciano*, não tardaram a surgir dúvidas de se havia sido ele mesmo que tirara a foto.

O casal usava duas máquinas diferentes para fotografar, uma Leica (35 mm.) e uma Rolleiflex (6 x 6 cm.). Sempre se afirmou que Robert Capa tirava fotos com a Leica e Gerda Taro ficava com a Rolleiflex, assim, as imagens cujos negativos eram 35 mm. foram atribuídas a Capa, enquanto que aos negativos 6 x 6 se atribuía a autoria a Taro.

José Manuel Susperregui afirma (2009) que a forma de relacionar cada fotógrafo a uma máquina, baseou-se no fato de que em algumas imagens, Capa aparece com a Leica em suas mãos e Taro segura a Rolleiflex. Para Susperregui, esse simples indício não seria suficiente para apontar quem usava cada câmera e determinar qual dos dois era o autor de cada imagem. Assim, muitos estudiosos concordam com Susperregui no ponto em que afirma não ter certeza sobre a autoria da foto do miliciano caído.

A discussão sobre a autoria de *Morte de um miliciano*, no entanto, chega a um limite na medida em que já não há nenhuma testemunha presencial que possa responder e nenhum tipo de pesquisa possível para provar algo com relação a isso. Deixando de lado as dúvidas sobre essa autoria, Susperregui constrói (2009) um raciocínio bastante concreto sobre a possibilidade da fotografia do miliciano ter sido tirada com a Rolleiflex, e não com a Leica como sempre se acreditou.

A análise morfológica da foto toma por base as versões da imagem publicadas pela revista *Vu* e pela revista *Life*, dez meses depois. Susperregui explica que sua escolha por essas duas publicações se deu porque ambas mantiveram a fotografia inteira

da esquerda até a direita, sem cortar partes da paisagem para fins de enquadramento ou diagramação, o que era indispensável para uma análise dos formatos.

O primeiro passo consistia em reparar na diferença da foto quando a publicada *Vu* (*appud* SUSPERREGUI, 2009, pág. 84), e depois quando sai na *Life* (*appud* SUSPERREGUI, 2009, pág. 84). Era seguro afirmar que, se tivesse sido captada pela Rolleiflex (Foto 19), *Morte de um miliciano* teria um formato quadrado, no entanto, em sua primeira publicação na *Vu* (Foto 20), a forma retangular fez todos acreditarem que se tratava de uma foto tirada com a Leica. Na publicação da *Life* (Foto 21), no entanto, a imagem se mantém igual em extensão, ou seja, na parte inferior, e ganha a dimensão e a aparência quase de um quadrado. O esquema comparativo de Susperregui permite que se entenda melhor o raciocínio que ele faz.



Foto 19 *Suposta Rolleiflex*

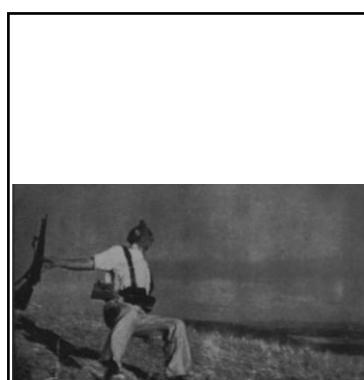


Foto 20 *Revista Vu*

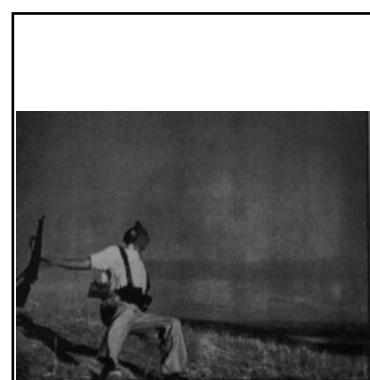


Foto 21 *Revista Life*

Analizando as imagens, pode-se presumir que a possibilidade da Rolleiflex ter captado *Morte de um miliciano* é perfeitamente plausível. O formato quadrado permitiria o corte de diagramação feito para as duas publicações. Susperregui (2009) segue então, explorando a ideia de que a foto tenha sido tirada pela Leica (Foto 22). Nesta segunda opção, o ajuste feito pela revista *Vu* (Foto 23) é admissível, no entanto, ao nos depararmos com a publicação da *Life* (foto 24), podemos perceber que não haveria como fazer este enquadre. A fotografia original tirada por uma Leica, não teria a parte superior de céu que apresenta na edição quase quadrada da *Life*.



Foto 22 *Suposta Leica*



Foto 23 *Revista Vu*



Foto 24 *Revista Life*

O fato de a fotografia ter sido tirada com a Rolleiflex contribui para fundamentar outra teoria de José Manuel Susperregui (2009). Desde o início, a presença do segundo miliciano morto foi bastante incômoda, pois trazia variados questionamentos e, talvez por isso, tenha aos poucos caído em um conveniente esquecimento e nunca tenha sido exposta ao público ao lado da famosa imagem.

Para o professor da Universidade do País Basco (2009), só uma explicação torna humanamente possível a obtenção de dois enquadres quase idênticos: um tripé. Susperregui afirma (2009) que, tomando como referência o ângulo superior direito, o enquadramento varia 3° para a esquerda, da segunda foto em relação à primeira (Foto 25). Susperregui ainda coloca (2009) com segurança que, enquanto para a mítica imagem a câmera estava programada para enfocar planos mais distantes, causando um desenfoque, já para a segunda foto, o foco estava ajustado para o primeiro plano, mas ainda assim com profundidade de campo suficiente para registrar as nuvens nitidamente ao fundo. A partir do deslocamento das nuvens no céu pode-se detectar a passagem de uns dois ou três minutos da tomada de *Morte de um miliciano* para a outra fotografia. É dizer que foi o tempo de Capa ajustar a máquina e o tripé e posicionar o segundo miliciano para a encenação.

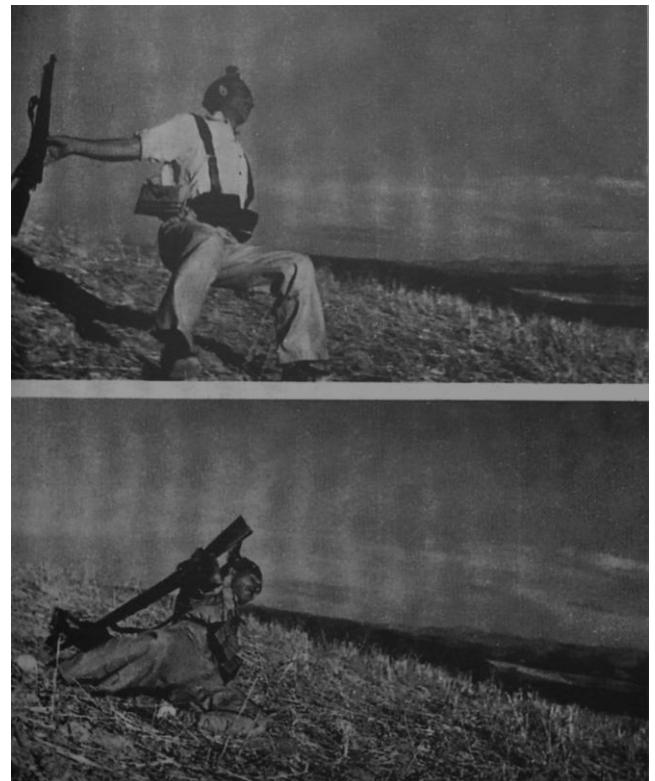


Foto 25 *Os dois milicianos caídos*

A Leica é uma máquina menor e mais maleável para tomar fotografias de forma agil e prática. Já a Rolleiflex, possui duas lentes e é mais pesada, quase não permitindo o manejo com uma só mão. Além disso, ela exige que o fotógrafo olhe na vertical para enquadrar, o que, em muitas ocasiões é mais fácil quando se tem um tripé disponível. Desta forma, o uso da Rolleiflex e do tripé na produção de *Morte de um miliciano* e da foto do segundo miliciano morto são complementares, segundo acredita e afirma José Manuel Susperregui (2009).

Da parte de Robert Capa, nunca houve menção a figura do segundo miliciano. Susperregui teoriza (2009) que o fotógrafo provavelmente nem chegou a ver a fotografia, que saiu na revista *Vu* e em outra publicação do mesmo ano. Além disso, a concentração do fotojornalista está sempre voltada para as próximas reportagens, ainda mais nos tempos de guerra que vivenciou Capa. Assim, o fotógrafo se pronunciava sempre só em relação ao famoso miliciano caído, que adquiriu visibilidade internacional através da *Life*.

Olhando com um pouco mais de atenção, não é difícil encontrar outras farsas fotográficas encabeçadas por Robert Capa. Uma das montagens mais chamativas para Susperregui (2009) é a foto tirada em Barcelona (Foto 26), em que há duas milicianas agachadas atrás de uma barricada de sacos de areia, com seus fuzis e olhando atentamente para frente. Enquanto isso, no fundo da imagem um miliciano de pé olha distraidamente em sentido contrário. Nenhum combatente estaria se expondo desta forma e olhando em uma direção contrária a do inimigo em meio a um confronto real, o que comprova a atuação das moças para a câmera.

Foto 27 Milicianos atirando em sincronismo.



muito próximos um do outro, é incoerente com a ação em um combate real, no qual

Foto 26 Milicianas espreitando



Susperregui (2009) ainda enxerga encenação em outras fotos de Capa do dia em que foi feita *Morte de um miliciano*. A exemplo disto ele cita uma imagem em que aparecem três milicianos, dentre eles está o miliciano caído, apontando seus fuzis desde o que parece ser uma trincheira (Foto 27). No entanto, para Susperregui, o fato de estarem os três

sempre se opta pela dispersão por não se tornar um alvo fácil. Além disso, há um alinhamento perfeito e paralelo dos fuzis, o que em pleno tiroteio também não acontece, os atiradores se alternam até para cobrir o companheiro que recarrega sua arma. Assim, Susperregui conclui que a foto se encaixa mais facilmente na categoria das posadas do que das espontâneas.

Foto 28 *Reportagem Córdoba*



O jornalista Ernest Alós<sup>16</sup> vai um pouco além.

Para ele, toda a reportagem feita com os milicianos em Espejo, não passa de uma grande farsa. Partindo do princípio de que não há registros de conflitos na região nas possíveis datas em que Capa esteve ali, Alós aponta os sinais que indicam, a seu ver, uma fraude fotojornalística completa.

Foto 29 *Reportagem Ségredos*

Na reportagem de Córdoba de 1936 (Foto 25, 27 e 28), vêem-se muitos mortos e nenhum ferido, o que não é normal da ação de

guerra real, não há imagens movidas, nem a fumaça típica dos combates. Há enfoques frontais absurdos, nos quais Capa se coloca em meio a um suposto fogo cruzado para fotografar.

Comparativamente, o jornalista escolhe uma reportagem de Robert Capa também na Guerra Civil espanhola, feita em Ségredos em 1938 (Foto 29). Na cobertura que faz de Ségredos, é possível ver muitos feridos, inclusive sendo retirados dos campos de batalha por seus companheiros, enquanto não há quase nenhum morto. Há fotografias movidas, fumaça, impacto dos disparos e explosões. Além disso, muitos



<sup>16</sup> Entrevista concedida a autora em 25 de fevereiro de 2010.

soldados estão de costas, pois o fotógrafo vai atrás das tropas, protegido para que não disparem nele. Assim, quase não vemos rostos na reportagem de 1938.

A comparação de Ernest Alós é um bom exemplo do crescimento de Capa como fotojornalista. Está claro que, a esta altura, Capa não se comporta mais como o novato de Córdoba, ele já é consciente de que há coisas que não se pode fazer e tem um compromisso maior com a realidade.

É muito difundida a crença de que as encenações fotográficas de Robert Capa estão intrinsecamente ligadas ao momento político que todos viviam. Capa, assim como os muitos intelectuais que se envolveram com a causa republicana na Espanha, era um militante extremamente comprometido. Suas imagens não saiam só em publicações comerciais como também em muitos jornais políticos. *Morte de um miliciano* impactou pessoas no mundo inteiro, mostrando como a Espanha republicana morria para defender um governo legítimo e democrático. É como um grito de desespero para que dessem atenção ao que estava acontecendo ali. Farsa ou não, era a imagem que a República necessitava.

Uma imagem de tamanha magnitude traz, no entanto, efeitos não só para os seus contemporâneos, que estavam lá para sentir os arrepios da primeira publicação. Sua essência atravessou as barreiras do tempo, e perdura ainda hoje. Contudo, até chegar aos dias e às conclusões atuais, *Morte de um miliciano* influenciou muitas cabeças pelo caminho, principalmente no âmbito do fotojornalismo. Tentar analisar algumas das consequências que essa fotografia, mesmo não retratando a veracidade, proporcionou é indispensável a este projeto.

#### **4.6. A tênue relação entre história e verdade**

otos podem ser mais memoráveis do que imagens em movimento porque são uma nítida fatia do tempo, e não um fluxo. A televisão é um fluxo de imagens pouco selecionadas, em que cada imagem cancela a precedente. Cada foto é um momento privilegiado, convertido em um objeto diminuto que as pessoas podem guardar e olhar outras vezes. (SONTAG, 2004, pág. 29)

A fotografia, principalmente por consistir no congelamento de um momento, algo que vai além das capacidades do olho humano, acaba sendo mais poderosa do que sequências audiovisuais com ações e movimentos. Algumas imagens, no entanto, impulsionam emoções tão intensas, que dificilmente precisam ser muito olhadas. Na mesma medida que *Morte de um miliciano*, diversas outras fotos de cunho jornalístico

causaram inflexões no decorrer da história. A maior comprovação de que fotografias, que assim como a de Robert Capa, possuem uma força tão intensa de choque uma vez veiculadas, é a de que várias delas não precisam mais ser mostradas e nem carecem de ser vistas muitas vezes. Com o primeiro impacto que é causado, elas se enraízam na mente das pessoas e, a partir daí, uma simples descrição já é capaz de invocar essas imagens, tão claramente como se estivessem sendo expostas.

A descrição de Susan Sontag de “uma criança sulvietnamita nua, que acabara de ser atingida por napalm americano, correndo por uma estrada na direção da câmera, de braços abertos, gritando de dor” (SONTAG, 2004, pág. 29), é suficiente para evocar a fotografia da menina queimada tirada em 1972, no Vietnam. Dessa mesma forma, discorrer sobre um homem que aponta firmemente uma arma para a cabeça de outro, na iminência de disparar, alude diretamente à foto, também tirada em solo vietnamita, da execução frente às câmeras de um suposto vietcongue por um general, em 1968. Mesmo sem apresentar qualquer uma dessas fotografias aqui, é seguro dizer que suas imagens reverberaram brevemente para os que já tenham se deparado com elas em algum momento.

*Morte de um miliciano* pode ser facilmente enquadrada entre as fotografias citadas. No entanto, nenhuma das outras chega a ser tão poderosa quanto ela. A foto feita por Capa, desde sua primeira publicação colocou em curso uma série de efeitos que se reafirmam ainda mais através dos infindáveis questionamentos e defesas sobre sua autenticidade. Uma foto que não tivesse a força que tem a do miliciano, não continuaria sendo incansavelmente discutida 74 anos depois.

Para o jornalista Ernest Alós<sup>17</sup> o mítico “momento da morte” captado por Robert Capa apesar de não se trata da imagem real de uma pessoa no instante em que morre, segue representando uma realidade de 1936, na qual milicianos, militares e civis estavam se sacrificando heroicamente para defender um governo legítimo na Espanha, em contraposição à ascensão dos fascistas. Alós afirma que o miliciano seria como Guernica de Picasso, que mesmo não sendo uma imagem fotojornalística, trata-se de uma obra artística, um documento plástico de algo que aconteceu realmente. Sobre esse aspecto, de se *Morte de um miliciano* deveria continuar sendo considerada uma obra

---

<sup>17</sup> Entrevista concedida a autora em 25 de fevereiro de 2010.

clássica do fotojornalismo de guerra, inclusive depois de todos os indícios de que se trate de uma encenação, Ernest Alós diz<sup>18</sup> que:

perde seu lugar na história do fotojornalismo. Eu creio que ganha um lugar destacado na história das artes plásticas, a serviço da propaganda política. Eu a deixaria de colocar ao lado das fotografias do Dia D, do próprio Capa, na história do fotojornalismo, e a colocaria ao lado da Guernica, entre as grandes imagens que nos mostram o que foi a Guerra Civil e entre as grandes imagens que nos mostram como nesse momento, artistas comprometidos puseram as artes plásticas a serviço dos seus ideais.

Pode-se dizer que tudo aponta para que a fotografia do miliciano caído seja uma farsa flagrante. Assim, para muitos ela deveria ser retirada do seu posto como um dos mais importantes marcos fotojornalísticos de todos os tempos. No entanto, mais relevante do que sua importância como parte do fotojornalismo, são os notáveis impactos que teve dentro dele, e que não podem deixar de ser apontados.

Primeiramente, a captação inédita do instante da morte glorificou o nome do seu autor. Robert Capa, sendo mais um dos muitos fotojornalistas que cobria a Guerra Civil espanhola, passou a ser apontado como um dos melhores profissionais da área. Mundialmente, seu nome se celebrizou, sendo sempre associado aquela imagem do miliciano, e tendo sempre o miliciano associado a si. O codinome inventado por André Friedmann deixou de vez o anonimato para transformar-se em um ícone das coberturas de guerra. Assim, é possível notar que de uma fotografia que era uma farsa, surgia um mito fotojornalístico real.

*Morte de um miliciano* abriu os olhos e as portas do mundo para seu jovem autor. Sem essa foto, talvez novas oportunidades nunca se apresentassem, e Capa permanecesse como um fotojornalista medíocre e anônimo o resto da sua vida, sem nunca ter a chance de demonstrar seu talento e seus trabalhos. A imagem, pela proximidade de seu tema, trazia consigo a ideia de que o fotógrafo tinha arriscado a própria vida para tirar a foto. Esse aspecto promoveu as bases para a frase que se tornaria o famoso lema de Robert Capa: “se as suas imagens não são boas o bastante, é que você não chegou perto o suficiente”<sup>19</sup> (*appud* WHELAN, 2003, pág. 260).

Inclusive postumamente, o nome Robert Capa continuou sendo sinônimo de intrepidez e competência no âmbito do fotojornalismo. Em 1955, somente um ano após

<sup>18</sup> Entrevista concedida a autora em 25 de fevereiro de 2010.

<sup>19</sup> Tradução da autora.

a sua morte foi criado o Robert Capa Gold Medal. Instituído nos Estados Unidos em homenagem ao fotógrafo, o prêmio tinha por objetivo recompensar a melhor fotografia publicada, realizada fora do país e que tivesse requerido coragem e cometimento excepcionais. Isso comprova mais uma vez a importância da imagem que Robert Capa logrou deixar de si mesmo ao mundo.

O segundo efeito do miliciano caído dentro do fotojornalismo foi que, ao tornar tão célebre a figura de Robert Capa, contribuiu para que outros profissionais desta mesma área se espelhassem nele. Don McCullin, fotojornalista britânico, começou na carreira em 1959. Ele cobriu a Guerra do Vietnam, o conflito na Irlanda do Norte, a violência em zonas de guerra como no Camboja, em Israel e no Líbano, além de retratar a miséria e a epidemia da AIDS na África. As imagens dele se destacaram por documentarem acontecimentos que não costumavam ser evidenciados na imprensa, e por serem carregadas de realismo, principalmente sobre os horrores dos combates. Em 1982, autoridades governamentais britânicas, receosas do que poderiam mostrar suas imagens e dos efeitos políticos que poderiam ter, proibiram que McCullin cobrisse a Guerra das Malvinas.

O trabalho de Don McCullin pode ser relacionado ao de Robert Capa no que diz respeito ao seu senso de dinamismo e o seu enfoque no aspecto humano. Com constantes referências ao trabalho fotojornalístico de Capa, McCullin via o colega de profissão como um ídolo. E ele mesmo acabou se transformando, assim como o venerado Capa, em um dos mais consagrados fotógrafos de guerra do seu tempo.

Posteriormente, outra geração de fotojornalistas também seria influenciada por Robert Capa. Um dos nomes mais significativos da época é o de James Nachtwey. Nascido nos Estados Unidos, ele começou a trabalhar como fotógrafo na cidade do Novo México, em 1976, e algum tempo depois de estabeleceu em Nova York, atuando como *freelance*. Assim como McCullin e Capa, ele também passou a se dedicar a documentar conflitos bélicos e críticas situações sociais. Fez inúmeras reportagens em países subdesenvolvidos, como El Salvador, Nicarágua e Guatemala, esteve em diversas partes da África e documentou áreas conflituosas da Europa oriental e do Oriente Médio. Estando em Nova York no 11 de setembro de 2001, Nachtwey conseguiu documentar os momentos que se seguiram ao ataque terrorista. Entre 1986 e 2001, ele chegou a ser um membro da agencia Magnum, e, por seu trabalho como fotojornalista

recebeu inúmeros prêmios, incluindo Robert Capa Gold Medal, conquistado cinco vezes.

Nachtwey foi bastante inspirado pelo exemplo e pela obra de Robert Capa, e teve seu trabalho constantemente comparado ao do mítico fotógrafo. A sintonia entre os dois estava em se dedicarem ao fotojornalismo com propósito e consciência, e se arriscarem até o limite para fazerem suas imagens.

Pelo fato de gerações de fotógrafos posteriormente terem sido influenciadas por um homem que se tornou famoso a partir de uma farsa, poderia ser dito que o ícone Robert Capa funciona como uma falsa bengala. Os que se apoiaram nela, no entanto, sem tomar conhecimento de sua essencial ilusória, puderam tirar proveito como se fosse uma bengala autêntica. Assim, como foi dito anteriormente, a questão sobre a autenticidade de *Morte de um miliciano*, pode realmente ser considerada algo secundário diante do poder que essa imagem veiculou, da capacidade de persuasão e de mobilização que ela criou, uma vez publicada. Qualquer tipo de discussão ou conclusão não seria capaz de abalar o impacto e as forças do miliciano caído. Assim como o nome de Robert Capa, a mítica fotografia de sua autoria segue como um totem de simbolismo inescrutável.

## 5. Considerações finais

Embora este projeto tenha começado, inconscientemente, inclinado a buscar bases que provassem que *Morte de um miliciano* se trata da captação autêntica do instante da morte, ao final há mais indicações que levem a uma flagrante e amadora encenação fotográfica. Em meio à pesquisa e à produção textual, foi possível notar a dificuldade, tanto por parte da autora quanto de outros a sua volta, em enxergar claramente essa foto como sendo forjada. Os indícios mais concretos, no entanto, conduzem a uma conclusão que poderia desconstruir definitivamente boa parcela da reputação da imagem do miliciano e de seu autor Robert Capa.

É possível dizer que André Friedmann começou sua carreira a partir de duas farsas. A primeira com relação a nova identidade que adotou e a segunda por conta da foto, com incontestáveis indícios de ter sido encenada, que o tornou mundialmente conhecido. Mesmo assim, essas duas farsas acabam não sendo suficientes para abalar o simbolismo do miliciano caído, e muito menos dos feitos de Robert Capa posteriores ao episódio de setembro de 1936. A imagem segue sendo um ícone tanto da Guerra Civil espanhola quanto do fotojornalismo bélico, e a trajetória profissional de Capa na cobertura de conflitos, cheia de feitos fotográficos autênticos, o redime de ter estreado de maneira tão duvidosa.

Mesmo que tanto a mítica imagem quanto seu autor mantenham-se prestigiados, não seria justo ocultar e deixar de se perguntar sobre as condições de produção da foto. São contestações que, depois de tanto tempo, não tem objetivo e, muito menos capacidade, de abalar realmente tudo que ambos representam. Esse assunto polarizou os estudiosos, entre os que tentam defender e os que tentam atacar a autenticidade da foto, e, ainda que seja algo que já foi exaustivamente explorado, e que não restem muitos caminhos alternativos a seguir, as pesquisas relacionadas à *Morte de um miliciano* deveriam continuar.

A descoberta da identidade real do personagem principal é um ponto crucial a ser mais explorado. Isso porque consiste em um dado de extrema importância, e sobre o qual, depois de dar inúmeras voltas durante anos, retornou-se à estaca zero. Identificar o miliciano e confirmar se ele morreu no provável dia e local de produção da foto, ou posteriormente a isso, seria a confirmação definitiva e irrefutável da imagem como verdade ou como farsa. À medida que se avança no tempo, no entanto, não restam mais

testemunhos diretos sobre esta época, o que afasta cada vez mais a possibilidade de encontrar a resposta à questão.

A partir da análise da fotografia do miliciano de Robert Capa, pode-se chegar à afirmação de que o fotojornalismo tem um poder imensurável e incontestável de fazer e mudar história a partir de uma ou muitas inverdades. Obra artística ou fotojornalística, a foto do miliciano caído deu fama e glória a Capa, que, sem ela, talvez não tivesse ido tão longe dentro da carreira. Além disso, a imagem provavelmente fez e mudou a opinião de muitos com relação à Guerra Civil espanhola. Não se pode esquecer também, que Capa e seu miliciano serviram como exemplo e inspiração para outros fotógrafos de guerra que vieram posteriormente. Por conta disso, as enormes probabilidades de que *Morte de um miliciano* não tenha passado de uma encenação, acabam sendo menos relevantes. É possível dizer que as imagens uma vez publicadas já não permitirão que seus efeitos sejam controlados ou revertidos e, assim, uma mentira bem veiculada pode mais tarde acabar gerando muitas verdades.

## 6. Referências Bibliográficas

### *Livros*

BARTHES, Roland. **Câmara Clara**; Tradução Júlio Castaño Guimarães – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BEVOOR, Antony. **A Batalha pela Espanha**; Tradução Maria Beatriz de Medina – 2<sup>a</sup> ed. – Rio de Janeiro: Record, 2007.

CARTIER-BRESSON, H. CAPA, C. & WHELAN, R. **Robert Capa/Photographs**. New York: Aperture/Philadelphia Museum of Art, 1996.

GOLDBERG, Vicki. **The power of photography: How photographs changed our lives**, New York: Abbeville Publishing Group, 1993.

KERSHAW, Alex. **Sangre y Champán: La vida y la época de Robert Capa**; Traducción Aurora Echevarría – Barcelona: Debate, 2003.

KNIGHTLEY, Phillip. **A Primeira Vítima. O correspondente de guerra como herói, propagandista e fabricante de mitos, da Criméia ao Vietnã**; Tradução Sonia Coutinho – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

ROMERO SALVADÓ, Francisco J. **A guerra Civil Espanhola**; Tradução Barbara Duarte – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**; Tradução Rubens Figueiredo – São Paulo: Companhia das letras, 2003.

SOUZA, Jorge Pedro. **Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental** – Universidade Fernando Pessoa, 1998.

SUSPERREGUI, José Manuel. Muerte de un miliciano. In: \_\_\_\_\_. **Sombras de la Fotografía** – Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2009 p. 41-111.

WHELAN, Richard. **Capa: Cara a Cara** – Madrid, Ministerio de Educación y Cultura-Aperture, 1999.

\_\_\_\_\_. **Eso es la Guerra!** Robert Capa en acción – MNAC, 2007.

\_\_\_\_\_. **La Biografía** – Madrid: Aldeasa, 2003.

### *Filmes*

LA SOMBRA del Iceberg. Direção: Hugo Domenech e Raúl Montesinos Riebenbauer. Produção: Xavier Crespo. Intérpretes: John G. Morris, Richard Whelan, Irme Schaber, Yuka Yamaji, Patrick Jeudy, Basilio Martín Patino, Octavi y Sergi Centelles, Empar Borrell, Orestes Brotons, Fernando Verdú e outros. Produzido por DACSA Produccions, 2007. (73 min.).

LOS HÉROES nunca mueren. Direção: Jan Arnold. Produção: Adrian Lipp. Produzido por MAREA FILMS, S.A., LES PRODUCTIONS DE LA LANTERNE (Francia), WAKA FILMS, S.A. (Suiza), 2004. (87 min.).

ROBERT Capa: In Love and War. Direção: Anne Makepeace. Produção Susan Lacy. Produzido por Parthenon Films, 2003. (90 min.).

### *Meios Impressos*

ALÓS, Ernest. **El miliciano aún da guerra.** El Periódico. Cuaderno del domingo. Catalunya, 05 jul. 2009. Pág. 3-6.

\_\_\_\_\_. **Capa y Taro vuelven a BCN.** El Periódico. Caderno icult. Catalunya, 07 jul. 2009. Pág. 01-03.

\_\_\_\_\_. **Caído sin combate.** El Periódico. Caderno +icult - Historia. Catalunya, 17 jul. 2009. Pág. 3-6.

\_\_\_\_\_. **El museo de Capa admite que la foto del miliciano no era de Cerro Muriano.** El Periódico. Caderno icult. Catalunya, 23 jul. 2009. Pág. 62-63.

### *Websites*

ARTE EN LA RED: <http://arteenlared.com/espana/exposiciones/esto-es-la-guerra-robert-capas-en-accion-2.html>

AVENTURAS NA HISTÓRIA: <http://historia.abril.com.br/guerra/bombardeio-guernica-chuva-fogo-435298.shtml>

BITAITES: <http://bitaites.org/fotografia/as-varias-mortes-de-kevin-carter>

BLOG A FÁBRICA: <http://grandefabrica.blogspot.com/2007/12/me-migrante.html>

BLOG EL DIAPASON: <http://eldiapason.wordpress.com/2009/09/17/robert-cap-a-y-gerda-taro-artifices-de-la-fotografia-belica-deliberada-i/>

BLOG EL RETANGULO EN LA MANO:

<http://elrectanguloenlamano.blogspot.com/2009/07/robert-cap-a-in-cerro-muriano-and-espejo.html>

BLOG FINA CONFITURA DE FRESA:

<http://finaconfitura.blogalia.com/historias/41212>

HISTORY NEWS NETWORK – HNN: <http://hnn.us/articles/599.html>

INSTITUTO SUPERIOR POLITÉCNICO DE VISEU - IPV:

<http://www.ipv.pt/forumedia/4/8.htm>

JORNAL CLARÍN: <http://www.clarin.com/diario/2006/03/07/sociedad/s-03901.htm>

JORNAL EL MERCÚRIO: <http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id={6bd4b7f6-2381-4888-ac73-a69781e76f89}>

JORNAL EL PAÍS:

[http://www.elpais.com/articulo/madrid/guerra/Robert/Capa/elpepiespmad/20100715elpmad\\_12/Tes](http://www.elpais.com/articulo/madrid/guerra/Robert/Capa/elpepiespmad/20100715elpmad_12/Tes)

JORNAL EMOL:

<http://www.emol.com/noticias/magazine/detalle/detallenoticias.asp?idnoticia=356195>

JORNAL GUARDIAN: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/feb/10/don-mccullin-review>

JORNAL LA VANGUARDIA:

<http://www.lavanguardia.es/lv24h/20081016/53561252581.html>

JORNAL MAIL ONLINE: <http://www.dailymail.co.uk/news/worldnews/article-1201116/How-Capas-camera-does-lie-The-photographic-proof-iconic-Falling-Soldier-image-staged.html>

JORNAL THE INDEPENDENT: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/shot-down--capas-classic-image-of-war-1754405.html>

JORNAL TIME: <http://www.time.com/time/world/article/0,8599,1912110,00.html>

LABFOTO: FACULDADE DE COMUNICAÇÃO – UFBA:

<http://www.labfoto.ufba.br/2009/08/a-controversa-morte-de-um-miliciano>

MUSEUM OF HOAXES:

[http://www.museumofhoaxes.com/hoax/photo\\_database/image/raising\\_the\\_flag\\_on\\_iwo\\_jima/](http://www.museumofhoaxes.com/hoax/photo_database/image/raising_the_flag_on_iwo_jima/)

NET SABER: <http://nazismo.netsaber.com.br/index.php?c=207>

OBVIOUS: [http://obviousmag.org/archives/2006/10/a\\_mais\\_famosa\\_f.html](http://obviousmag.org/archives/2006/10/a_mais_famosa_f.html)

[http://obviousmag.org/archives/2007/09/agencia\\_magnum.html](http://obviousmag.org/archives/2007/09/agencia_magnum.html)

[http://obviousmag.org/archives/2007/11/as\\_fotografias\\_4.html](http://obviousmag.org/archives/2007/11/as_fotografias_4.html)

PORTAL EDUCA TERRA:

<http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/propaganda.htm>

PUBLIC BROADCASTING SERVICE (PBS):

<http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/episodes/robert-cap-a/in-love-and-war/47/>

SPARTACUS EDUCATIONAL:

<http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/USAProsenthal.htm>

SOITU: [http://www.soitu.es/soitu/2009/07/17/info/1247859570\\_656237.html](http://www.soitu.es/soitu/2009/07/17/info/1247859570_656237.html)

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM:

<http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/photography/photographerframe.php?photographerid=ph041>

WITNESS – PHOTOGRAPHY BY JAMES NACHTWEY:

<http://www.jamesnachtwey.com/>

YESTERDAY: <http://uktv.co.uk/yesterday/item/aid/533581>