

Ética no Fotojornalismo: algumas questões sobre a cobertura de guerra

Julia Rodrigues Arvellos



Ética no Fotojornalismo: algumas questões sobre a cobertura de guerra

Julia Rodrigues Arvellos

Monografia apresentada ao Departamento de Jornalismo da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo, sob orientação da Prof.ª Dr.ª Susana Dobal.

Ética no Fotojornalismo: algumas questões sobre a cobertura de guerra

Julia Rodrigues Arvellos

Monografia de conclusão de graduação para obtenção de grau de bacharel no curso de Jornalismo pela Universidade de Brasília - UnB.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Susana Madeira Dobal Jordan

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Susana Madeira Dobal Jordan Orientadora

Prof.^a Dr.^a Rafiza Luziani Varão Ribeiro Examinadora

Prof.º Dr.º Eduardo Bentes Monteiro Examinador

Prof.º Dr.º Marcelo Feijó Rocha Lima Suplente

Brasília

Ao meu padrinho Flávio, que já se foi, mas continua sendo força e inspiração na vida.

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer, primeiramente, a Deus, por ter me dado saúde e força para enfrentar todas as dificuldades.

À esta Universidade e a todos os docentes que fizeram possível minha chegada até aqui.

À minha orientadora Susana Dobal, por todo suporte durante este período.

Aos meus pais Roge e Lucimar, pelo amor incondicional, pela força diária, por me escutar nos momentos de estresse e nervosismo, me incentivar e por sempre me apoiar.

Ao meu irmão Junior e minha cunhada Janaína por ser uma base necessária durante este processo.

À minha avó Marisa por todas as orações e apoio.

À minha família por todo suporte.

Aos meus amigos, por me incentivarem e por estarem sempre disponíveis para me escutar nos momentos difíceis.

Às minhas amigas da Faculdade de Comunicação pela parceria.

A todos que direta ou indiretamente se fizeram importantes durante esta etapa da minha vida.

SUMÁRIO

RESUMO	6
Introdução	7
1.Fotojornalismo moderno e contemporâneo	9
1.1 A origem da fotografia de guerra	9
1.2 Fotojornalismo Moderno	14
1.3 Fotojornalismo Contemporâneo	17
2. Lendo imagens: Metodologia	22
3. Apresentação dos fotógrafos	27
3.1 Gerda Taro	28
3.2 Robert Capa	31
3.3 Carolyn Cole	35
3.4 Felipe Dana	37
4. A cobertura de conflitos	40
4.1 Gerda Taro	41
4.2 Robert Capa	45
4.3 Carolyn Cole	47
4.4 Felipe Dana	50
5. A ética da cobertura de guerra	52
5.1 Análise das imagens	55
5.1.1 Gerda Taro	55
5.1.2 Robert Capa	56
5.1.3 Carolyn Cole	
5.1.4 Felipe Dana	
Considerações Finais	
Referências bibliográficas	

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo levantar algumas questões sobre a ética no fotojornalismo de

guerra, a partir da obra dos fotógrafos Gerda Taro, Robert Capa, Carolyn Cole e Felipe Dana

que viveram, ou vivem ainda, em épocas e contextos diferentes. Os fotógrafos escolhidos têm

sido citados em diversas pesquisas e premiações como fotojornalistas influentes para sua

época. A análise irá observar aspectos como ética, enquadramento, equipamentos e meios de

publicação, sempre olhando para o fotojornalismo de guerra e a cobertura de conflitos

importantes e marcantes da época de cada fotógrafo citado. O trabalho tem como finalidade

entrar em discussões sobre como certas características tanto do momento histórico como

tecnológicas, além das escolhas pessoais de cada fotógrafo, afetam a representação dos

conflitos por cada um deles.

Palavras-Chaves:; Fotojornalismo de guerra; Ética; Gerda Taro; Robert Capa; Carolyn Cole;

Felipe Dana.

Introdução

O fotojornalismo de guerra é bastante discutido no meio acadêmico e meios de comunicação mundo afora por ser um tema de uma complexidade que está longe de se resumir ao mero registro dos fatos. A fotografía se juntou ao jornalismo, criando o fotojornalismo a partir do final do século XIX, e com ele vieram as imagens de guerra, antes mesmo de haver fotografías impressas em jornais. "As fotografías consagradas como fundantes da história do fotojornalismo ocidental foram as imagens da Guerra da Criméia produzidas pelo fotógrafo Roger Fenton para o governo britânico, em 1855." (ALMEIDA e PEIXOTO, 2014, p. 247).

As notícias de William Howard Russell sobre esse conflito, publicadas no jornal *The Times*, fizeram com que a população da Inglaterra ficasse bastante apreensiva, por isso o governo britânico aceitou a ideia de mandar um fotógrafo para registrar as situações. Dessa forma, deu-se o que se considera ser o início do fotojornalismo de guerra (ALMEIDA e PEIXOTO, 2014).

Desde então, e principalmente a partir do século XX com o avanço do fotojornalismo na imprensa, várias observações éticas foram surgindo. Susan Sontag foi uma entre os estudiosos da fotografia que pesquisou e publicou sobre o assunto. No livro *Diante da dor dos outros*, Sontag traz diversas reflexões sobre imagens de guerra publicadas pela imprensa, que mudam a nossa percepção da aparente neutralidade delas e busca entender detalhes éticos e de extrema importância para um trabalho de qualidade e respeito. "As fotos das vítimas de guerra são, elas mesmas, uma modalidade de retórica. Elas reiteram. Simplificam. Agitam. Criam a ilusão de consenso." (SONTAG, 2003, p.11).

Por meio de alguns estudos de caso, o presente trabalho fala sobre a evolução do fotojornalismo de guerra e também sobre questões éticas que se colocam nessa cobertura por imagem. Foram escolhidos quatro fotógrafos, são eles: Gerda Taro, Robert Capa, Carolyn Cole e Felipe Dana. A partir do trabalho deles, podemos contribuir para a discussão do assunto examinando aspectos que estão relacionados tanto a escolhas dos próprios fotógrafos quanto a questões relacionadas ao período histórico deles. Gerda Taro e Robert Capa foram escolhidos por terem sido fotógrafos influentes do fotojornalismo moderno, fazendo parte da construção dele. Carolyn Cole e Felipe Dana representam o fotojornalismo contemporâneo. Todos eles cobriram conflitos relevantes de suas épocas. Também é significativo mencionar o trabalho de duas mulheres. Elas estavam presentes desde o princípio na cobertura de guerra sem contar com a mesma repercussão dos homens. A escolha do fotógrafo Felipe Dana,

mostra ainda a importância de abordar e pesquisar obras de brasileiros, ainda que trabalhando na imprensa internacional.

Visto que mudanças vêm acontecendo a todo momento no fotojornalismo de guerra, foram escolhidos fotógrafos de épocas distintas para melhor comparação de todos os aspectos necessários para a análise ser feita. O presente trabalho não tem a intenção de esgotar o assunto, mas tem o intuito de contribuir para a discussão do tema e mostrar como os nomes escolhidos podem ser representativos de aspectos relevantes para problematizarmos o fotojornalismo de guerra.

O fotojornalismo precisa passar informação com veracidade e transparência, mas o cuidado com a ética e respeito com quem está sendo fotografado e quem vai receber a imagem sempre vai ser também um ponto a ser pensado, ainda mais em situações que envolvem a violência e a morte. A análise mostrará como cada fotógrafo usou a composição da imagem, a ética e os meios de publicação que possam vir a ser um incentivo ou um impedimento para publicação de seu trabalho e pensar se o fotojornalismo contemporâneo e suas várias possibilidades de divulgação facilitam a extrapolação da ética do jornalismo.

No livro *Diante da dor dos outros*, Susan Sontag se mostra preocupada com o fato de que fotos que procuram não mostrar corpos, sangue e cenas sensíveis não alcancem o mesmo nível de popularidade quanto as imagens mais explícitas do conflito, pois acabam chamando mais atenção da população. Mas até onde se publica imagens completamente explícitas, corpos, sangue e sofrimento sem desrespeitar quem está sendo fotografado?

Para podermos contextualizar o tema, foi pesquisado inicialmente o começo da fotografía de guerra e a diferença entre o fotojornalismo moderno e o fotojornalismo contemporâneo. Antes de passarmos à investigação das imagens dos fotógrafos escolhidos, daremos uma breve introdução sobre cada fotógrafo. O método de análise mostra que não existe uma forma absoluta de ler uma imagem, mas podemos contar com algumas estratégias para ajudar a definir a finalidade de cada fotografía. Foi feita também uma breve análise dos fotógrafos e foram escolhidas imagens de cada um que sugerem aspectos relevantes para a cobertura de guerra.

As análises procuram começar um debate para entender o limite da transparência das imagens e a ética no fotojornalismo de guerra. Por transparência entendo, nesse contexto, exposição de cenas sensíveis, como feridos, corpos, rostos de vítimas sendo expostos. Também será debatido se os aspectos, como equipamento e formas de divulgação do trabalho podem afetar o olhar ético de cada fotógrafo de não expor o ser humano a situações humilhantes.

1.Fotojornalismo moderno e contemporâneo

1.1 A origem da fotografia de guerra

A invenção do daguerreótipo, oficialmente aceita como a origem da fotografia, aconteceu em 1839, por Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851). Um daguerreótipo é constituído por uma imagem única, feita sobre placa de cobre e prata, revestida com prata, polida e sensibilizada por vapores de iodo. Por conta de seu peso e a dificuldade de deslocamento, o equipamento não se popularizou em um primeiro momento, como as invenções seguintes que aperfeiçoaram essa técnica. Foi com o daguerreótipo que um estadunidense anônimo fez as primeiras imagens de oficiais e soldados, entre 1846-1848, na Guerra México-Estados Unidos (ANDRADE, 2004, p.117/118).

Apesar disso, quem ficou conhecido por ser o primeiro a fotografar uma guerra foi o fotógrafo britânico, Roger Fenton, pelo registro que fez durante a Guerra da Crimeia em 1855. "A maneira pela qual Roger Fenton dispunha as pessoas em cena, dava a impressão de que as imagens haviam sido capturadas em uma fotografia instantânea" (FERREIRA, 2009, p.4). Fenton usava o processo fotográfico com colódio úmido, composto por nitrato de celulose dissolvido em álcool e éter. A mistura era aplicada sobre uma chapa de vidro e colocada dentro da câmera fotográfica (FERREIRA, 2009, p.2). A dificuldade com os equipamentos continuava, já que o colódio úmido precisava de um rápido processamento desde a preparação da chapa até a revelação. Toda a realização da foto - preparação química da placa, captação, revelação e fixação - tinha que ser feita enquanto o colódio ainda estivesse úmido, em um intervalo de cerca de 15 minutos (SESSA, 2016). Além disso, as chapas de vidro eram pesadas e delicadas, a camêra exigia um tripé, limitando a movimentação e deveria sempre estar próxima ao que chamavam de carroça laboratório, um veículo vedado à luz, o que dificultava o trabalho dos fotógrafos. Os registros eram feitos antes da ação em campo, em imagens distantes dos locais de combate ou imagens após o conflito, como no exemplo da Imagem 1.



Figura 1.Timothy H. O'Sullivan. Uma colheita de morte. Estados Unidos. Julho de 1863

Fonte: Revista ZUM/Timothy H. O'Sullivan

No Brasil, a fotografia de guerra teve início quando Flávio de Barros fotografou, sob a encomenda do Exército brasileiro, a Guerra de Canudos, inclusive o cadáver de Antônio Conselheiro, líder religioso procurado pelo governo, o que serviu como forma de provar para a sociedade que estavam livres do perigo que ele supostamente trazia. Também a mando do Exército Brasileiro, Flávio de Barros realizou fotografias sobre os últimos acontecimentos no conflito de Canudos, importante também para documentar um pedaço da história, para conhecimento e trabalhos futuros, embora limitados pelo olhar comprometido do fotógrafo.

A fotografia, ao mesmo tempo que era um dos emblemas da modernidade, uma das descobertas que afirmavam o progresso das ciências, também foi fetichizada como o olho da história, condicionamento fundamental para compreendermos sua função social ao longo da segunda metade do século XIX." (ALMEIDA, 2002, p,84).

As condições dos primeiros fotógrafos de guerra eram precárias, pois os equipamentos eram ainda muito pesados e não apropriados para a situação, já que exigiam um longo tempo de exposição. Eles faziam o que podiam diante das circunstâncias para fazer um bom registro. De acordo com Susan Sontag, "as fotos são meios de tornar 'real' (ou 'mais real') assuntos que as pessoas socialmente privilegiadas, ou simplesmente em segurança, talvez preferissem ignorar" (SONTAG, 2003, p.12). Mas na época, com o nível dos equipamentos, era quase impossível registrar o momento perfeito. Segundo Reis (2018, p.1),

"Os fotógrafos 'arranjavam' as cenas, fazendo composições com corpos, objetos e restos do palco da guerra, criando uma fotografia ilustrativa e não documental". Isso não era uma regra mas era uma situação que poderia ocorrer nas várias guerras que eram cobertas com equipamentos que não facilitavam o trabalho do fotógrafo. Foi, inclusive, o que ocorreu também em algumas das imagens do fotógrafo Flávio de Barros na Guerra de Canudos, pois ele não se furtou a forjar cena de batalha (ALMEIDA, 2002).

Só em 1913 foi criada a câmera Leica, primeira câmera de negativo 35 milímetros, projetada pelo alemão Oskar Barnack. Era um equipamento de pequeno porte, facilitando a mobilidade para os profissionais e com isso, revolucionando os enquadramentos.

Segundo Emanuel Reis isso se mostra importante para a fotografia de guerra já que algumas das características consideradas nesse formato são a espontaneidade da imagem e também a velocidade da divulgação do trabalho. Esses aspectos, porém, não resumem a fotografia de guerra, uma vez que existem outras formas de fotografar e documentar combates, que não se restringem ao combate em si.

O vestígio impede que as brutalidades dos conflitos sejam silenciadas após o cessar fogo. A perpetuação do sofrimento da guerra ocorre no tempo, nos corpos e no espaço, ainda sem as imagens dos veículos pesados sobre as ruas, das balas perdidas acertando janelas ou das expressões de desespero de pessoas feridas (REIS, 2018, p.2).

A grande mídia valoriza fotos das ações, do inédito. Mas nem sempre a fotografia de guerra funcionou como conhecemos nos dias atuais, usadas em grande parte pela mídia, tiradas por fotógrafos profissionais mandados com o propósito de registrar a notícia. A Guerra Civil Espanhola (1936-1939) foi um dos primeiros conflitos com cobertura jornalística, isto é, uma cobertura feita para ser veiculada na imprensa. Antes disso, alguns fotógrafos eram mandados para documentar o combate principalmente para fim governamental (com exceção da Guerra Civil Americana que aconteceu de 1861 a 1865 e que foi fotografada de maneira independente com interesse comercial), o que poderia acarretar em censura e manipulação, pois, como as imagens estavam sendo controladas por eles, faziam de tudo para ser a favor do próprio governo.

Foi a partir da Guerra Civil Espanhola, portanto, que a fotografía de guerra moderna realmente começou, coincidindo com a chegada e fortalecimento das revistas ilustradas. Robert Capa e Gerda Taro foram dois dos principais fotógrafos desse conflito, responsáveis por mudar o estilo de fotojornalismo. Usaram câmeras compactas e portáteis para se aproximarem da linha de fogo. Assim surgiu a frase de Capa "Se suas fotos não são boas o suficiente, é porque você não chegou perto o suficiente" (SERVA, 2019, p.1).

A chamada grande mídia, mídias de massa que influenciam grandes quantidades de pessoas, e as agências de fotojornalismo tinham suas preferências por tipos diferentes de fotografía. Em linhas gerais, a preferência seria pelo combate, como uma das fotos do Robert Capa no dia D (Imagem 2) durante a II Guerra Mundial, pelo que restou da guerra ou mostrar o conflito de uma forma indireta, como por exemplo, a imagem da fotógrafa alemã, Gerda Taro, dos refugiados de Málaga (Imagem 3)

Figura 2. Robert Capa. As tropas americanas atacam a praia de Omaha durante os desembarques do Dia D. França. Junho de 1944



Fonte: Agência Magnum/Robert Capa



Figura 3. Gerda Taro. Refugiados de Málaga. Espanha. Fevereiro de 1937

Fonte: Agência Magnum/Gerda Taro

Portanto, como estava ali uma situação inédita para aqueles que não estavam na linha de frente de uma guerra, os fotógrafos queriam noticiar os acontecimentos.

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 e especializados conhecidos pelo nome de jornalista. Agora guerras são também imagens e sons na sala de estar (SONTAG, 2003, p.20).

No livro *Diante da dor dos outros*, Susan Sontag ainda denuncia o lado apelativo de certas coberturas jornalísticas: "'Se tem sangue, vira manchete', reza o antigo lema dos jornais populares e dos plantões jornalísticos de chamadas rápidas na tevê" (SONTAG, 2003, p.20).

Apesar de essa forma de imagem chamar atenção da mídia, não são todos os lugares que aceitam fotos com tamanha transparência, pois acreditam que elas ferem questões éticas, enquanto outros consideram se seus patrocinadores irão gostar, e existem ainda fotógrafos que não acreditam que essa seja a melhor forma de mostrar uma guerra e há então quem se negue a fotografar certas situações.

1.2 Fotojornalismo Moderno

Antes de entrar no fotojornalismo moderno em si, é importante descrever o que é fotojornalismo e diferenciar o que é de fato fotojornalismo e fotografías não jornalísticas. "Será que todas as fotografías que são publicadas nos jornais e nas revistas são fotojornalismo? Será que um grande trabalho fotodocumental publicado em livro é fotojornalismo?" (SOUSA, 2002, p.7). É difícil definir o que é fotojornalismo, mas Jorge Pedro Sousa tenta resumir para melhor entendimento.

A quantidade de variedades fotográficas que se reclamam do fotojornalismo leva-me a considerar, de forma prática, as fotografias jornalísticas como sendo aquelas que possuem "valor jornalístico" e que são usadas para transmitir informação útil em conjunto com o texto que lhes está associado (SOUSA, 2002, p.7).

Valor jornalístico ou valor notícia é conhecido no jornalismo como um conjunto de regras que faz com que aquela notícia seja de fato importante naquele momento e também para o público que consome. Podemos então dizer que fotojornalismo são imagens que passam certas informações mas sempre acompanhado de um texto, nem que sejam pequenas legendas ou um texto introdutório no caso de um ensaio fotojornalístico.

Para informar, o fotojornalismo recorre à conciliação de fotografias e textos. Quando se fala de fotojornalismo não se fala exclusivamente de fotografia. A fotografia é ontogenicamente incapaz de oferecer determinadas informações, daí que tenha de ser complementada com textos que orientem a construção de sentido para a mensagem (SOUSA, 2002, p.9).

Para exemplificar o porquê de o fotojornalismo precisar necessariamente de um texto, Sousa (2002) ainda cita o exemplo da inflação. Poderão ser fotografados cartazes com valores, porém o conceito seria claramente entendido com o auxílio de um texto. Agora que foi resumida a explicação do que é o fotojornalismo, podemos entrar por certo no fotojornalismo moderno. Mas o que é fotojornalismo moderno?

Podemos dizer que o fotojornalismo moderno nasceu na Alemanha, após a Primeira Guerra Mundial, quando as artes, as letras e as ciências se expandiram e a imprensa se fortaleceu, ocorrendo um grande impacto na vida cultural daquele período, especialmente durante o período democrático em que durou a República de Weimar, na Alemanha, entre 1919 e 1933. Então, por um tempo, a Alemanha foi o país com mais revistas ilustradas durante o século XX. Logo foram criadas revistas ilustradas por outros países como na França (revista Vu), Reino Unido (revistas $Picture\ Post\ e\ Regards$) e nos Estados Unidos

(revista *Life*), conforme comenta Jorge Pedro Sousa no seu livro *Fotojornalismo: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa* (2002).



Figura 4. Robert Capa. Páginas da revista Regards. Córdoba. 24 de setembro de 1936

Fonte: Tese de doutorado **A fotografia ícone: imagens de guerra icônicas e a cultura visual contemporânea** (ZERWES,2013)

As revistas ilustradas levavam texto e muitas imagens, como citado anteriormente, trazendo um formato singular de se veicular a notícia em período anterior à televisão.

A forma como se articulava o texto e a imagem nas revistas ilustradas alemãs dos anos vinte permite que se fale com propriedade em fotojornalismo. Já não é apenas a imagem isolada que interessa, mas sim o texto e todo o "mosaico" fotográfico com que se tenta contar a história. As fotos na imprensa, enquanto elementos de mediatização visual, mudam: aparecem a fotografia cândida, os foto-ensaios e as foto-reportagens de várias fotos (SOUSA, 2002, p. 17).

Segundo Sousa (2002), cinco fatores determinaram o nascimento do fotojornalismo moderno:

- 1 Novos flashes e a venda de câmeras de 35mm, especialmente a *Leica* e a *Ermanox*, que possuíam lentes mais luminosas e filmes fotográficos mais sensíveis;
- **2** Geração de fotojornalistas bem formados e em alguns casos, com nível social elevado, o que lhes abriam mais portas;

- **3** Colaboração entre fotojornalistas, editores e proprietários das revistas ilustradas, promovendo o aparecimento e a junção da *candid photography* (fotografias não pousadas) e do foto-ensaio. As revistas ofereciam um bom produto a preços moderados;
- **4 -** Inspirações no interesse humano. A vida de pessoas comuns também são interessantes. Revistas alemãs começam a integrar reportagens da vida cotidiana;
- 5 Ambiente cultural e suporte econômico (SOUSA, 2002, p. 18).

O que se entende, portanto, como sendo os pilares que levaram a fotografía jornalística ou fotojornalismo a um reconhecimento maior. As revistas começavam, assim, a passar informações com fotografías também, e não só mais imagens ilustrativas. A necessidade de textos, mesmo que fossem pequenas legendas, apareceria cada vez mais. Com a chegada de Hitler ao poder, muitos fotojornalistas fugiram do país. Um deles foi o famoso fotógrafo húngaro Robert Capa, sobre o qual iremos falar mais nos próximos capítulos. Capa chegou a realizar cobertura de várias guerras como a Guerra Civil Espanhola e a Segunda Guerra Mundial para revistas ilustradas de grande circulação, como a *Life*.

Nos Estados Unidos, também estavam acontecendo algumas mudanças no fotojornalismo, porém não era em revistas ilustradas como acontecia na Alemanha e sim nos jornais diários.

É na década de trinta do século XX que o fotojornalismo vai integrar-se, de forma completa, nos jornais diários norte-americanos, de tal modo que, no fim da década, e em comparação com o seu início, o número de fotografias nos diários tinha aumentado dois terços, atingindo a média de quase 38% da superfície em cada número (Nerone e Barnhurst, 1995). Alguns jornais, como o New York Evening Graphic, usavam até fotomontagens obscenas para vender nos tempos de crise (SOUSA, 2002, p. 19 e 20).

Ainda no século XX, porém, no final dos anos cinquenta, foi possível perceber a crise nas revistas ilustradas, já que os investimentos com publicidade estavam sendo desviados para a televisão. Segundo Jorge Pedro Sousa, o declínio foi em 1957 quando a revista *Collier's* foi encerrada. No ano seguinte, a *Picture Post* acabou, e quinze anos depois foi a vez das revistas *Look* e *Life* (SOUSA, 2002).

A primeira guerra que foi conhecida por ser amplamente fotografada, no fotojornalismo moderno, foi a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), que serviu de laboratório, do ponto de vista do fotojornalismo, para a cobertura do conflito maior da II Guerra Mundial que se avizinhava (SOUSA, 1998, p. 72).

As fotos eram altamente demandadas nessa época, pela novidade que traziam, então foram criadas as agências fotográficas, responsáveis pela distribuição de imagens de cada assunto. Uma só agência poderia cobrir a demanda de muitos jornais e revistas.

A agência fotográfica Black Star foi fundada em Nova Iorque, em 1935. No mesmo ano, iniciou-se o serviço fotográfico da Associated Press (AP's Wirephoto Service), servindo cerca de 40 dos 1340 associados. O serviço de telefoto desta agência foi inaugurado com a distribuição de uma imagem da queda de um avião nas montanhas de Adirondack, no estado de Nova Iorque. Na década de quarenta, as agências noticiosas (news agencies) eram já uma das principais fontes de fotografias para a imprensa. Os clientes dos serviços fotográficos das agências noticiosas exigiam sobretudo apenas uma fotografia nítida e clara por assunto. Os temas mais solicitados eram essencialmente crimes, conflitos, desastres, acidentes, actos das figuras públicas, cerimónias e desporto (SOUSA, 1998, p. 90).

O fotojornalismo brasileiro começou nos anos 40. Nessa época, a grande reportagem tomava conta das revistas, era uma história sendo apresentada com um conjunto de imagens. A imprensa, vendo o sucesso disso, investiu na nova forma. No Brasil não foi diferente.

O fotojornalismo no Brasil, entendido como uma linguagem, começou também no final dos anos 40, mais precisamente com Jean Manzon na revista O Cruzeiro. Mais tarde se perpetuou em revistas como Manchete, nos anos 50, e Realidade, nos anos 60. Não à toa, esses anos são considerados a época de ouro do fotojornalismo brasileiro (PERSICHETTI, 2006, p. 183).

De alguma forma o fotojornalismo estava impactando não só a imprensa mas também os consumidores. Aquilo que era contado apenas por textos passa a ter uma referência visual. Assim, resumidamente, foi como o fotojornalismo moderno foi se lançando para o mundo fortalecendo a ideia de que a notícia precisava também ser vista como uma imagem, e mais do que isso, como uma sequência de imagens que caracterizaram as revistas ilustradas.

1.3 Fotojornalismo Contemporâneo

Diferente do fotojornalismo moderno, o fotojornalismo contemporâneo passa por dificuldades por conta do rápido avanço da tecnologia e o aumento das possibilidades de produção e veiculação das imagens, como rápido compartilhamento, facilidade de manipulação e até mesmo a invenção de celulares com câmeras.

Parece ainda existir um senso comum de que uma fotografía é a cópia fiel do mundo (GONÇALVES, 2009). Mas nem sempre ou dificilmente é como os espectadores imaginam.

A fotografia adquire dimensão de prova, torna-se a autenticação de existência daquilo que é representado. Por suas características, especialmente a fidelidade com que reproduz o real, a fotografia leva o

observador a confundir o referente com a sua representação. Esta característica de analogon, da imagem fotográfica, é tributária de sua natureza técnica, de seu processo automático, baseado na física e na química, na ausência da mão do artista no processo de produção da imagem, substituída pela neutralidade da máquina fotográfica (GONÇALVES, 2009, p.3).

Porém, antes mesmo da tecnologia digital, existiam formas de manipular ou montar uma certa imagem, como por exemplo montar cenários e instruir pessoas a pousar de uma maneira específica. Apesar de que, situações como essa aconteciam inicialmente pelo fato de as câmeras precisarem de tempos prolongados de exposição, assim não conseguiam tirar as fotos no momento exato em que acontecia e sem intervenção na cena. Essa situação muda já com as câmeras portáteis do fotojornalismo moderno e no fotojornalismo contemporâneo, com o surgimento da fotografia digital, diminuíram ainda mais as certezas de prova total da realidade, pois as possibilidades de manipulação da imagem aumentaram mais ainda.

O surgimento da tecnologia digital, pelas características que porta, vem desmanchar essas antigas certezas. A difusão dessas imagens nos parece oferecer a brecha necessária para tornar claro o mito da objetividade absoluta, que tem acompanhado as imagens fotojornalísticas, acorda o senso comum para as possibilidades de "uso" das imagens, do caráter opinativo e de interpretação do real que possuem, adquirindo caráter pedagógico e permitindo a aceitação e compreensão de outro tipo de fotografia, chamada por nós de "menor" (GONÇALVES, 2009, p.6).

A fotografia digital surgiu no final dos anos 1980 mas levou cerca de 30 anos para ser consolidada. Foi na década de 1950, nos Estados Unidos, que a tecnologia que iria permitir o surgimento da fotografia digital começou a ser desenvolvida. A descoberta considerada mais importante neste sentido foi a criação do *Charge-Coupled Device* (CCD) que em português significa Dispositivo de Carga Acoplada (GIACOMELLI, 2000).

O CCD é produzido a partir de pastilhas de silício, onde são enterradas microscópicas hastes metálicas que permitem a captura da luz e a sua transformação de energia eletromagnética em um simples arquivo eletrônico binário digital (GIACOMELLI, 2000, p.52).

A partir dos anos 1980 até os dias atuais, problemas vão surgindo quanto à veracidade da imagem ou até mesmo quanto ao limite da ética, já que as possibilidades para chegar cada vez mais perto do acontecimento estão aumentando, além das possibilidades de manipulação do resultado final da imagem. Está ficando cada vez mais fácil de conseguir o enquadramento perfeito, o momento perfeito, qualidade excepcional, de forma que, com o passar do tempo, a fotografia passa cada vez mais a ilusão de veracidade. A curiosidade de quem consome o produto e está recebendo algo completamente novo, é convidada por ângulos que podem induzir a um certo pensamento e não o que realmente aconteceu no momento em que a

imagem foi registrada. São elementos que estão no fotojornalismo contemporâneo, mesmo que alguns deles estejam também presentes no fotojornalismo moderno. Esses elementos, com o tempo, foram usados para sugerir uma evolução do fotojornalismo, mas também como uma possibilidade de enganação por meio de montagens nem sempre explícitas, ao mesmo tempo em que houve, por outro lado, uma maior democratização na maneira como as imagens chegam ao público.

Ao passar dos anos, o fotojornalismo contemporâneo também passa a ter um novo meio de publicação, a internet. Com a facilidade de publicação e compartilhamento de seus trabalhos, vários fotojornalistas tiveram uma liberdade ainda maior para exercer sua função.

Luísa Medeiros, João Oliveira, Pedro Feitosa e Vanusa Maria utilizam ativamente suas redes digitais, como galerias abertas e como um veículo de circulação acessível e participativo de suas experiências e jogos de representação e registro dos acontecimentos noticiosos locais, movimentos sociais, contextos, pessoas e grupos minoritários. Chamamos esse fotojornalismo de contemporâneo, pois pode nos dar pistas dos rearranjos e novas configurações estéticas, estilísticas e sociais do fotojornalista em seu exercício relacional de construção artística, associada a uma produção visual informativa dos acontecimentos, não apresentados pelos veículos tradicionais de imprensa (MEIRINHO, 2020, p. 115/116).

Também existem aqueles fotojornalistas que seguem os dois caminhos, não deixam de trabalhar com a imprensa mas também têm sua própria galeria nas redes. Isso acontece porque a imprensa pode por algum motivo limitar a publicação de certos trabalhos. Ética, patrocinadores, visões e crenças que vão contra o trabalho individual do fotojornalista podem ser motivos para essa limitação. Felipe Dana, fotojornalista brasileiro, que será citado mais à frente neste trabalho, é um exemplo disso. Ele trabalha com a agência *The Associated Press* mas também usa suas redes sociais, como pode ser visto no post no Instagram do fotógrafo, logo abaixo.



Figura 5. Felipe Dana. Múltiplas explosões abalaram Kiev. Rússia. 11 de dezembro de 2022

Fonte: Página do Felipe Dana no Instagram

Já Carolyn Cole, que também será apresentada mais à frente neste trabalho, é fotógrafa do jornal *Los Angeles Times*, onde seus trabalhos são publicados.

Figura 6. Carolyn Cole. Ucranianos se reúnem na sexta-feira na Praça da Independência de Kiev para comemorar a retirada das tropas russas de Kherson. Rússia. 11 de novembro de 2022



Fonte: Carolyn Cole / Los Angeles Times

O fotojornalismo contemporâneo, apesar de ter algumas facilidades a mais quanto ao fotojornalismo moderno, pensando na tecnologia, não deixa de encontrar alguns outros problemas pelo caminho, causados pelo mesmo motivo que o torna mais acessível, ou seja, o avanço da tecnologia. Esse avanço fez com que celulares pudessem registrar, em princípio, algo com a mesma facilidade que uma câmera profissional, embora com qualidade diferente, assim qualquer um pode em princípio tirar fotos, às vezes atrapalhando o trabalho de um profissional da imagem. Sabe-se, no entanto, que o olhar de um profissional é diferente de um olhar amador e o fotojornalismo não se restringe a flagrantes que dependam unicamente da presença de alguém com uma câmera ou celular na mão, conforme veremos na análise das imagens.

Definir o fotojornalismo moderno e o fotojornalismo contemporâneo foi necessário neste trabalho para que possamos entender as circunstâncias pelas quais cada um dos fotojornalistas a serem analisados mais adiante passaram ou passam atualmente. Interessa, portanto, investigar o que mudou entre o fotojornalismo moderno e o contemporâneo e como isso pode ter afetado o trabalho dos fotógrafos que cobrem conflitos de guerra. Neste sentido, serão analisadas imagens de quatro fotógrafos que registraram conflitos entre o período do fotojornalismo moderno e contemporâneo. Serão analisados aspectos tecnológicos,

fotográficos, como enquadramento, e a ética implícita nas imagens. Assim, vamos procurar entender se cada dificuldade e cada facilidade de cada um dos tempos do fotojornalismo de guerra pode influenciar na cobertura que se faz desses conflitos.

2. Lendo imagens: Metodologia

A fotografía é uma arte que claramente toca, inspira e impacta as pessoas que entram em contato com ela, além de conseguir alcançar uma comunicação quase imediata. Mas assim como todas as outras artes, a fotografía pode ser pensada de uma forma proposital para atingir certos pensamentos e sentimentos em nós. No fotojornalismo não é diferente, nós sentimos o resultado do que o fotógrafo quer passar, seja a verdade ou uma manipulação de fatos e por isso os cuidados redobrados e atenção no que consumimos.

É pelo menos de colocar por hipótese que, em certas ocasiões, as imagens têm maior impacto do que as palavras. Esta circunstância leva a que se deva enfatizar a importância do debate ético e deontológico no campo do jornalismo imagístico (SOUSA, 2001, p. 99).

Quando falamos que uma foto pode passar uma mensagem, também temos que lidar com o fato de que assim como em um texto, existe uma certa margem de interpretação em uma imagem, de maneira que cada pessoa pode entender de uma forma particular a mesma imagem, a depender de sua abordagem, seja ela apenas como uma forma de informação, levando para o lado mais emocional ou até mesmo apenas pelo lado estético do registro. E como isso afeta no trabalho que o fotógrafo imaginou? Na dissertação "Percepção e Impacto no Fotojornalismo: Fotografia e Comunicação", Queiroga (2012) diz que "A imagem técnica surge para modificar nossos conceitos em relação ao mundo" (Queiroga, 2012, p. 21), já que antes da fotografia muitas das vezes não tínhamos percepção de como realmente foi, o que era falado em texto. Paisagens, informações e também acontecimentos históricos como guerras eram apenas imagens criadas em nossas mentes. Então devemos, também, levar em conta as duas possibilidades, se cada um enxerga de uma forma diferente ou se somos induzidos a enxergar da mesma forma que o fotógrafo pois embora as imagens venham de fatos reais, elas têm uma grande margem de interpretação e sugerem ainda limites éticos que são mais difíceis de definir, mas que são determinantes para a escolha do

enquadramento e a compreensão que se tem das imagens e do conflito em questão. Como, neste trabalho, iremos olhar sempre para o lado da ética, ambas as formas terão que ser levadas em conta, até onde a informação deve ser passada para o mundo sem ferir a integridade da vítima ou familiares. Por exemplo, quando um fotógrafo registra corpos para informar a crueldade de uma guerra mas entende o limite de não deixar aquele corpo identificável, afinal nunca se sabe até onde essa imagem pode chegar, lembrando que as vítimas de um conflito brutal deixam para trás família e amigos.

Para fundamentar a investigação das fotografias, será usado o livro *Introdução à análise da imagem* da Martine Joly. O livro mostra como entender e analisar uma imagem, como investigar qual informação aquela imagem passa. Também é importante lembrar do perigo da quantidade de fotos que entramos em contato ser uma facilitação de sermos iludidos.

Quanto mais imagens vemos mais nos arriscamos a ser iludidos, agora que estamos apenas na alvorada de uma geração de imagens virtuais, essas novas imagens que nos propõem mundos ilusórios e no entanto perceptíveis, no interior das quais nos podemos movimentar sem para tal ter de abandonar o nosso quarto de dormir... (JOLY, 1994, p. 9).

Neste trabalho, serão analisadas imagens referentes a trabalhos de guerra de quatro fotógrafos: Gerda Taro, Robert Capa, Carolyn Cole e Felipe Dana. E para realizar essa análise, a abordagem será a semiótica. Um dos tópicos desse tipo de análise é a questão de abordar a imagem pelo significado em si e não apenas por emoção ou estética. A ideia seria de que toda imagem tem que provocar uma interpretação, de maneira informativa ou artística. Procura-se entender se existem aspectos específicos em cada imagem a ser analisada, se cada um tem uma finalidade diferente e se existem também aspectos em comum entre as imagens que ajudam a compreendê-las e situá-las na tradição do fotojornalismo de guerra. Afinal, cada imagem foi tirada por uma pessoa com suas vivências e experiências individuais.

Embora nem sempre as coisas tenham sido formuladas desse modo, é possível dizer atualmente que abordar ou estudar certos fenômenos em seu aspecto semiótico é considerar seu *modo de produção de sentido*, ou seja, a maneira como provocam significações, isto é, interpretações. De fato, um signo só é "signo" se "exprimir ideias" e se provocar na mente daquele ou daqueles que o perceberam uma atitude interpretativa (JOLY, 1994, p.28).

A Semiótica é a ciência que estuda os signos, nos processos de significação na natureza e na cultura. Ferdinand de Saussure, que consagrou sua vida a estudar a língua, partiu do princípio de que a língua não era o único "sistema de signos que exprimem as

ideias" que usamos para nos comunicar (JOLY, 1994). Isso porque os signos, chamados também de imagem, gestos etc, podem passar ideias específicas assim como um texto. Trazendo para o tema deste trabalho, as fotografías podem dizer tanto quanto uma matéria escrita, ou complementar com sua devida importância.

Cada detalhe, pensado ou não, que existe na imagem vai ser observado em um estudo sobre ela. O enquadramento, por exemplo, é sempre um aspecto muito importante a ser notado, pois, a depender do enquadramento escolhido, pode passar como realidade, mas não toda realidade. Às vezes cortar parte do que os olhos humanos vêem muda completamente a percepção de quem está vendo apenas por imagens.

A falta de profundidade e a bidimensionalidade da maioria das imagens, a alteração das cores (ainda maior com o preto e branco), a mudança de dimensões, a ausência de movimento, de cheiros, de temperatura etc. são igualmente diferenças, e a própria imagem é o resultado de tantas transposições que apenas um aprendizado, e precoce, permite "reconhecer" o equivalente da realidade, integrando, por um lado, as regras de transformação, e, por outro, "esquecendo" as diferenças (JOLY, 1994, p. 43).

Uma das funções mais importantes em analisar é a função pedagógica (JOLY, 1994), pois é necessário sempre ter um objetivo em mente na hora de estudar cada imagem. A análise de uma imagem é sempre feita de acordo com os objetivos de um projeto. Não existe um método absoluto para análise, mas opções feitas ou inventadas em função dos objetivos (JOLY, 1994). Como podemos imaginar, isso não é o suficiente para realizar uma análise completa de uma imagem. Também precisamos prestar atenção em sua função e seu contexto de surgimento (JOLY, 1994), no caso desta pesquisa também podemos colocar como importante o contexto de publicação, seja ele histórico ou em termos de veículo de divulgação da imagem, além do propósito de representar os acontecimentos relativos à guerra fotografada. Uma imagem sempre traz uma mensagem, então temos também que analisar de quem veio e para quem foi destinada essa mensagem.

Seja ela expressiva ou comunicativa, é possível admitir que uma imagem sempre constitui uma *mensagem para o outro*, mesmo quando esse outro somos nós mesmos. Por isso, uma das precauções necessárias para compreender da melhor forma possível uma mensagem visual é buscar para quem ela foi produzida (JOLY, 1994, p. 55).

Pensando que toda imagem passa uma mensagem ou informação, com o tempo ou até mesmo no momento da publicação, a junção da imagem em si com a informação ou a mensagem, se torna um documento. Com isso, a análise das fotografias enquanto documento será necessária para completar o estudo da melhor forma possível. As imagens devem passar

por um processo de análise, em que podem ser identificados os aspectos intrínsecos e extrínsecos do documento, sendo expressos em pontos de acesso por meio da indexação (GATTO, 2017). É necessário observar os diferentes dados representados, como número de figuras, gestos, a posição dos personagens e os objetos, com o intuito de gerar uma interpretação na qual cada elemento ganha um significado artístico e histórico (GATTO, 2017).

Apesar de uma mesma imagem conseguir passar várias informações e mensagem, a depender de quem recebe, ainda existe aquela que acaba sendo recebida como óbvia, uma mensagem sem margem de erro, mesmo sendo uma análise consideravelmente perigosa a ser feita. A imagem pode ser analisada pensando também na sua produção, refletindo as formas que são registradas e se poderiam existir possibilidades de uma produção ética e respeitosa com os envolvidos e com aqueles que irão ver a imagem. "Queremos que o fotógrafo seja um espião na casa do amor e da morte e que as pessoas fotografadas não estejam conscientes da câmera, estejam 'desprevenidas' " (SONTAG, 2003, p. 49). Saber que estamos olhando uma foto onde a pessoa fotografada não foi avisada, parece aumentar nossa atenção e despertar ainda mais nossa curiosidade. Assim como saber que uma imagem é montada nos traz certa surpresa.

O estranho não é que tantas célebres fotos jornalísticas do passado, entre elas algumas das mais lembradas fotos da Segunda Guerra Mundial, tenham sido, ao que tudo indica, encenadas. O estranho é que nos surpreenda saber que foram encenadas e que isso sempre nos cause frustração (SONTAG, 2003, p. 48).

O fato de fotos desprevenidas despertarem mais nossa curiosidade, é preocupante se pensarmos pelo lado ético, já que existe o direito de imagem. Ainda mais no fotojornalismo de guerra, onde esperamos registro de cenas extremamente sensíveis para o ser humano, ainda mais os envolvidos e/ou familiares e amigos dos envolvidos.

Textos e imagens não estão à margem desse contexto. O uso exacerbado de imagens chocantes banalizou o horror e anestesiou o leitor, tirando dele o senso de indignação e o poder de reação. Quase sempre descontextualizada, mais usada para o provocar o choque que para passar a informação, as fotografias de guerra parecem não mostrar nenhuma novidade a respeito do conflito, mas invadem privacidade e violam a dor das vítimas (CÓL; BONI, 2005, p. 43).

A ética é mais uma questão a ser analisada nas imagens escolhidas que irão aparecer nos próximos capítulos. De acordo com Gatto (2017), a decodificação pode ser analisada em

três níveis sucessivos: num primeiro momento devem-se estudar os contextos de emissão e recepção, em seguida, analisar a imagem como um processo de transferência de conhecimentos no que se refere às informações transmitidas por meio de pessoas, objetos, ações e eventos e analisar ainda a imagem como um sistema de signo que ultrapassa a própria imagem e se relaciona com questões concretas, como a política, sistema ideológico e econômico da cultura representada. Então a análise de uma fotografia não é simples como imaginamos ser, não se trata de olhar e dizer apenas o que se está vendo.

Para compreender seu significado devem ser levados em conta seus aspectos sociais, históricos e culturais dentro de uma perspectiva diacrônica, voltada aos fatos dentro de uma evolução do tempo, e sincrônica estudando o evento no período em que ele ocorreu, além de considerar o olhar do fotógrafo e do receptor e os elementos que compõem esse processo comunicativo (GATTO, 2017, p. 49).

Neste trabalho, serão observados alguns aspectos específicos que nos ajudarão a entender se a experiência de cada fotógrafo influencia na ética de seu trabalho, se os equipamentos usados no fotojornalismo contemporâneo podem induzir a uma maior transparência de cenas cruéis ou se existe uma mudança no olhar e no enquadramento de cada um dos fotógrafos que fazem com que a estética mude, também, entre as duas épocas do fotojornalismo. Os aspectos escolhidos serão enquadramento, contexto e meios de publicação, informações passadas, a necessidade e importância que a foto traz para o tema da guerra e se existe um equilíbrio entre uma imagem explícita e a ética no fotojornalismo.

Talvez a grande problemática recaia sobre o fato de que a miséria, a vulnerabilidade de alguém está sendo colocada como prêmio, exposição, preço. Sontag diz que: "As fotos objetificam: transformam um fato ou uma pessoa em algo que se possa possuir. E as fotos são uma espécie de alquimia, a despeito de serem tão elogiadas como registros transparentes da realidade" (SONTAG, 2003, p.69).

Até mesmo para os fotógrafos, registrar um momento muito sensível, pode levar a danos irreparáveis ou difíceis de lidar, ainda que o registro tenha trazido fama e prestígio. Um exemplo é o fotógrafo Kevin Carter, que registrou uma das imagens mais conhecidas do fotojornalismo, uma criança desnutrida sem forças para se manter em pé e um abutre à espera, atrás da criança. Essa foto fez com que Carter ganhasse um *Pulitzer* e mesmo todo prestígio recebido pela foto, o fotógrafo cometeu suicidio, após inúmeros comentários sobre não ter ajudado a criança. Carter tinha também outros problemas pessoais que o atormentavam, mas esse fato extremos traz à tona a relevância da repercussão de uma imagem de impacto no fotojornalismo.

A representação da notícia pela fotografia amplifica o campo de discussão quando uma imagem polêmica chega às bancas. A estaticidade de uma imagem de conflito, que envolva feridos ou cenas de violência, provoca acaloradas discussões de caráter ético (CÓL; BONI, 2005, p. 23).

Nas análises, serão colocadas em questão as observações feitas anteriormente neste capítulo com um objetivo principal de entender o limite entre a transparência e a ética no fotojornalismo de guerra. Lembrando que o trabalho não tem o propósito de chegar a uma resposta definitiva e sim abrir uma discussão sobre o tema. Além disso, pretende-se observar os aspectos externos como, por exemplo, equipamento e formas de divulgação do trabalho, tecnologia e olhar ético de cada fotógrafo ao não expor o ser humano a uma situação humilhante ou ao selecionar que tipo de cena deve ser enquadrada para registrar as situações de guerra.

As questões que, nesse domínio, mais têm sido discutidas, encontram-se aquelas que se relacionam com a realização e difusão de imagens que colocam em causa o direito à privacidade, que afectam determinados valores (fotos de nus, etc.) ou que representam situações violentas, traumáticas ou chocantes (SOUSA, 2001, p.99).

Quando estamos falando de ética, outro ponto importante a ser observado é que também pode ser uma questão de perspectiva. Uma imagem que pode ferir a um, pode passar despercebido ao outro.

De qualquer modo, e destacando a ideia de que falar de ética implica falar de uma perspectiva, o fotojornalista consciente, enquanto ser inquieto, deve sempre interrogar-se quando explora temas violentos: "Será o acontecimento fotografado de tal dimensão sócio-histórica e cultural que o choque do observador é justificável? A violência será necessária para a compreensão do acontecimento ou para a sua corroboração?" (SOUSA, 2001, p.99).

Além disso, com o passar do tempo, as perspectivas vão mudando, assim como a ética pode ser modificada nas mudanças culturais e sócio-históricas.

3. Apresentação dos fotógrafos

Os fotógrafos a seguir foram escolhidos pensando em dois momentos distintos do fotojornalismo e no reconhecimento que eles tiveram, como por exemplo, Robert Capa e Gerda Taro que participaram do início do fotojornalismo moderno. Houve ainda a decisão de

investigar neste trabalho a visão de duas mulheres, uma no fotojornalismo moderno e outra no contemporâneo, já que, em geral, as mulheres estiveram presentes na cobertura e na evolução da fotografia de guerra, mas não com a repercussão que merecem. Esta pesquisa conta também com a presença de um fotógrafo brasileiro, Felipe Dana, trazendo o tema um pouco mais para nossa realidade, embora seja um fotógrafo com atuação internacional.

O objetivo da análise das imagens é entender se os aspectos externos, como por exemplo, equipamento, tecnologia e formas de divulgação do trabalho afetaram e olhar ético de cada um. As imagens foram, portanto, escolhidas de forma a que elas possam tanto resumir o trabalho do fotógrafo como levantar questões relativas à ética no fotojornalismo de guerra. Para podermos entender as imagens de cada um, faremos, então, uma breve introdução sobre cada um dos quatro fotógrafos escolhidos.

Na análise dos fotógrafos, o que também foi feito anteriormente no trabalho, serão mostradas algumas fotos de cada um deles a fim de apresentar um pouco melhor o trabalho de cada um. Só então no capítulo seguinte iremos analisar duas imagens, que já foram apresentadas durante o trabalho.

3.1 Gerda Taro

Gerda Pohorylles, conhecida como Gerda Taro, nasceu em Stuttgart, na Alemanha, no dia 1º de agosto de 1910, filha de judeus alemães com origem polonesa. Gerda se mudou para Leipzig aos dezenove anos, estudou em uma escola de comércio, época em que ela se aproximou de organizações antinazistas. Ela foi presa em uma manifestação em 1933 e por esse motivo, fugiu para Paris, onde conheceu e se apaixonou por Robert Capa. Gerda e seu companheiro, ambos de origem judaica, tiveram dificuldades para se inserirem no mercado do fotojornalismo e para ajudar, adotaram pseudônimos. Foi assim que Gerda Pohorylles virou Gerda Taro, uma estratégia para ganhar a vida em tempos hostis. O nome foi escolhido em homenagem ao artista plástico japonês Taro Okamoto. Foi Robert Capa quem ensinou Taro a fotografar, em 1934. Hoje, Gerda é considerada a primeira fotojornalista mulher. Contou com uma breve carreira e seu trabalho principal foi a cobertura da Guerra Civil Espanhola. Gerda Taro morreu em 1937 em um acidente no momento da retirada das tropas republicanas na Batalha de Brunete, na Espanha, quando foi atropelada por um tanque de guerra, aos 26 anos. Por muito tempo, Gerda não teve o devido reconhecimento, ficando

conhecida apenas na sombra de Capa. Foi só a partir de 2007, quando negativos sobre a guerra, considerados perdidos desde 1945, foram encontrados na cidade do México, que a sua história e sua obra vêm sendo mais exploradas (FREITAS, 2018).

Infelizmente, nos estudos, artigos, documentários e outros materiais em que se encontra o nome de Gerda Taro, ela é lembrada geralmente apenas como cônjuge de Robert Capa, fotógrafo que obteve grande reconhecimento com suas fotografías de guerra. Ainda que Capa tenha sido famoso, isso não deveria ofuscar a presença de Taro, sendo que foram companheiros profissionais acima de tudo, mas ainda nos dias atuais essa é a realidade. A fotojornalista geralmente é lembrada pelo nome do seu companheiro fotógrafo (por ser homem e ter mais espaço e reconhecimento que ela) e dificilmente por sua obra. Contudo, a presença de Gerda nesse espaço masculino certamente foi importante para a representação da mulher enquanto fotojornalista e militante de movimentos que também incluem as questões sobre o lugar da mulher na sociedade (MÜLLER, 2019, p. 8).

A seguir serão apresentadas algumas obras de Gerda Taro durante sua breve carreira e uma imagem de Gerda Taro feita por outro fotógrafo. Desta forma, podemos conhecer melhor Taro e seus trabalhos.



Figura 7. Robert Capa. Gerda Taro na frente de Córdoba. Setembro de 1936

Fonte: Magnum Photos/Robert Capa



Figura 8. Gerda Taro. Milicianos republicanos. Aragón. Agosto de 1936

Fonte:Magnum Photos/Gerda Taro



Figura 9. Gerda Taro. Milicianos republicanos. Barcelona. Agosto de 1936

Fonte: Magnum Photos/Gerda Taro



Figura 10. Gerda Taro. Mulher treinando com a milícia republicana. Barcelona. Agosto de 1936

Fonte: Magnum Photos/Gerda Taro

Com essas fotos de Gerda Taro, podemos notar, que não era costume que imagens do conflito, corpos e feridos aparecessem no trabalho dela, mesmo sendo a cobertura de um conflito. Foi percebido durante as pesquisas, que os trabalhos de mulheres no fotojornalismo de guerra não são tão valorizados quanto trabalhos de homens, falando sempre no mesmo contexto e na mesma qualidade, e os dois fotógrafos do fotojornalismo moderno são ótimos exemplos disso. A dificuldade de encontrar pesquisas sobre Gerda Taro é significativa. "Foram observados, inclusive, que ainda são escassos livros, pesquisas e curadorias de exposições relacionadas à atuação e a obra de fotógrafas de guerra" (SILVA; LOMBARDI, 2021).

Para sanar uma injustiça que se repete ao longo da história, esse projeto recupera, portanto, o trabalho da Gerda Taro como também um expoente importante do fotojornalismo de guerra, também pelo seu pioneirismo.

3.2 Robert Capa

Nascido no dia 22 de outubro de 1913, Endre Ernö Friedmann, mais conhecido como Robert Capa, foi um famoso fotojornalista. Nasceu em Budapeste, na Hungria e era filho de judeus não praticantes e muito pobres. No início dos anos 1930, Endre saiu de Budapeste e

chegou na Alemanha para trabalhar como assistente de laboratório e edição na agência de fotografia *Dephot*. Por conta do nazismo, deixou a Alemanha e refugiou-se em Paris, onde conheceu Gerda Taro. Foi só quando a conheceu, que ele adotou o nome Robert Capa, com a narrativa de ser um fotógrafo norte-americano que por sua qualidade e suposto prestígio, entraria no fotojornalismo francês para se tornar um dos principais fotógrafos de sua geração. O nome foi pensado por uma semelhança ao famoso diretor Frank Capra (FREITAS, 2018).

Robert Capa trabalhou para diversas revistas ilustradas e assim como sua companheira, Gerda Taro, ficou conhecido internacionalmente por sua cobertura sobre a Guerra Civil Espanhola. Após esse acontecimento, juntou-se a Henri Cartier-Bresson, David Seymour e George Rodger, na agência *Magnum*. Além disso, cobriu vários outros conflitos pelo mundo. Faleceu durante a Guerra da Indochina, quando pisou em uma mina terrestre em 1954 (FREITAS, 2018).

Usava uma Leica 35mm e com a mesma câmera cobriu batalhas intensas e registrou momentos que rodam o mundo inteiro. Uma das mais conhecidas coberturas de Capa foi o desembarque dos aliados na Normandia, conhecido como o Dia D. Ele foi o único fotógrafo a descer para a praia junto aos soldados, assim conseguindo as melhores fotos da invasão (OLIVEIRA, 2013).

Durante a Segunda Guerra, Capa escreveu uma série de relatos que nos fazem pensar no quanto as imagens produzidas compactuam com a ideologia do fotógrafo. Ele acreditava que suas fotos poderiam influenciar um pacifismo na comunidade internacional e, já que seu trabalho era cobrir um conflito armado, definir seu posicionamento político nessa situação poderia inspirar a sociedade em favor da justiça. A luta de Capa contra o fascismo acontecia através das fotos, mesmo que ele não interviesse nas cenas que presenciava (OLIVEIRA, 2013, p.7).

Mas uma fotografia em específico colocou o trabalho de Capa em dúvida, não só o trabalho como sua honestidade. Robert fotografou um homem no exato momento em que teria levado um tiro, a imagem que ficou conhecida como "A morte de um soldado legalista" (Imagem 11).

A reputação do fotógrafo foi posta à prova devido a acusações de fraude: um jornalista britânico idoso, que reconhece ter falhas de memória, acusou Robert Capa de ter fotografado o miliciano durante um treinamento, não uma batalha. As alegações de montagem permeiam diversos pontos da história, que nunca foi bem esclarecida por Capa (OLIVEIRA, 2013, p.9).

A fotografia em questão foi realizada no dia 5 de setembro de 1936, quando o fotógrafo estava em uma batalha na cidade de Cerro Muriano. Ela mostra um homem caindo

no chão imediatamente após levar um tiro. Na época, essa seria a primeira vez que uma cena como essa teria sido registrada.



Figura 11. Robert Capa. Morte de um miliciano legalista espanhol. Córdoba, Espanha. Setembro de 1936

Fonte: Magnum Photos/Robert Capa

Algumas das imagens de Capa foram publicadas por revistas ilustradas e assinadas exclusivamente por ele. Em 23 de setembro de 1936, foram publicadas algumas na revista francesa VU, em uma reportagem intitulada "La guerre civile en Espagne". Em 12 de julho de 1937, imagens de Capa foram veiculadas pela revista americana LIFE. E em 3 de dezembro de 1938, a revista $Picture\ Post\ publicou\ a\ reportagem\ "This is war". Aconteceu ainda a publicação do livro <math>Picture\ Post\ publicou\ a\ reportagem\ "This is war". Aconteceu ainda a Covivi/Friede Publishers de Nova Iorque, e as imagens foram atribuídas a Robert Capa.$

O livro original surgiu durante a primeira viagem de Capa a Nova York, no outono de 1938. Isso foi apenas dois meses depois que sua colega profissional e parceira romântica, a fotojornalista alemã Gerda Taro, morreu trabalhando na Espanha. Ele veio a Nova York para ver seu irmão e sua mãe, mas também para renegociar seu relacionamento com as agências fotográficas de Nova York. No meio disso, Capa se reencontrou com seu amigo húngaro André Kertész e com o jornalista americano Jay Allen e um projeto de livro saiu do papel. Foi publicado com sucesso modesto e provavelmente em quantidade limitada, mas ao longo dos anos tornou-se uma espécie de livro de culto underground (VERMARE, 2020).

Figura 12. Robert Capa. Soldados republicanos durante um ataque. Aragon, Espanha. 1936

Fonte: Livro Death in the making/Robert Capa

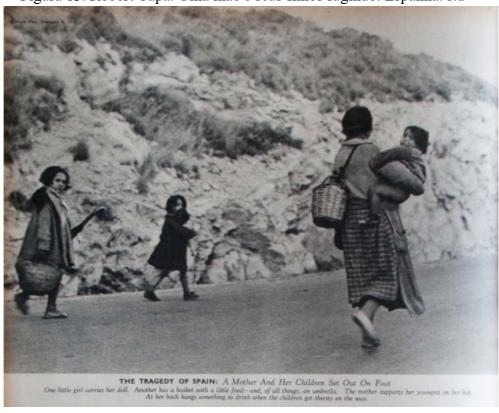


Figura 13. Robert Capa. Uma mãe e seus filhos fugindo. Espanha. s.d

Fonte: Picture Post/ Robert Capa

Um pouco diferente de Gerda Taro, Capa já registrou momentos mais intensos do conflito, como o Dia D e a morte do miliciano – mesmo sem a certeza de que essa última de fato aconteceu. Mas também sempre contando com olhares fora da ação, como na figura 13.

3.3 Carolyn Cole

Carolyn Cole é fotógrafa da equipe do Los Angeles Times desde 1994. Nasceu no dia 24 de abril de 1961, em Boulder no Colorado. Cresceu na Califórnia e na Virginia e logo foi estudar na Universidade do Texas, onde se formou em Jornalismo (Los Angeles Time). Além de fotógrafa no Los Angeles Times, Cole também já trabalhou como fotógrafa da equipe do jornal californiano Sacramento Bee no período de 1992 até 1994. Foi fotógrafa freelancer na Cidade do México, de 1990 a 1992. Durante seu tempo como freelancer contou com publicações no Los Angeles Times, Detroit Free Press e Business Week. Também passou pela equipe do San Francisco Examiner (1988-1990) e na equipe do El Paso Herald Post (1986-1988) (PULITZER, 2004).

Carolyn Cole recebeu diversos prêmios até o momento atual de sua carreira. Foi premiada duas vezes com a Medalha de Ouro Robert Capa (prêmio dado às melhores fotografías publicadas de reportagens feitas em terras estrangeiras que demandam coragem e empreendimento (CAVALHEIRO NETO ,2009). Outros prêmios recebidos por Carolyn Cole foram:

- Prêmio Pulitzer, notícia de última hora, pela cobertura da equipe do Los Angeles Times do tiroteio no Norte de Hollywood em 1998.
- Prêmio de Jornalista do Ano, Times Mirror Corp pelo trabalho abrangendo muitos tipos de fotojornalismo, 1998.
- World Press Photo, primeiro lugar, categoria Gente nas notícias, por Igreja da Natividade. 2003 (PULITZER, 2004).

As imagens premiadas com um Pulitzer mostram a realidade do conflito por várias perspectivas.

Figura 14. Carolyn Cole. Guerra sob os pés. Monrovia. s.d



Fonte: Pulitzer/Carolyn Cole

Figura 15. Carolyn Cole. Atirando de volta. Monrovia. s.d



Fonte: Pulitzer/Carolyn Cole



Figura 16. Carolyn Cole. Um paciente é trazido com ferimentos de estilhaço na cabeça. Sievierodonetsk. 17 de abril de 2022

Fonte: Los Angeles Times/ Carolyn Cole

Cole conta com um trabalho bem dividido. Em um mesmo conjunto de fotos dela você consegue identificar fotos com mais transparências de cenas chocantes e detalhes intensos como os feridos. Mas também é comum ela mostrar civis fugindo, por exemplo, ou detalhes que desviam o olhar direto sobre a violência do conflito, como a figura 14.

3.4 Felipe Dana

O fotógrafo Felipe Dana nasceu em agosto de 1985, no Rio de Janeiro, Brasil. Sua carreira começou cedo, quando tinha apenas 15 anos, como assistente de fotógrafo, logo depois ele se formou em fotografia. Dana fez então trabalhos comerciais e contribuía para projetos locais e internacionais em novas agências. Em 2009, entrou na Associated Press, uma agência de notícias independente, e começou a se dedicar exclusivamente ao fotojornalismo, focando na preparação para a Copa do Mundo de 2014 e os Jogos Olímpicos de 2016. Dana também realizou trabalhos sobre a violência na América Latina, a epidemia do Zika, a crise migratória na Europa e na África. Quanto aos conflitos, Felipe Dana cobriu a

ofensiva de Mosul no Iraque, a Guerra contra o Estado Islâmico na Síria e o conflito israelo-palestino em Gaza. O conflito mais recente coberto por Felipe Dana é a Guerra da Ucrânia, ainda em andamento.

Dana recebeu diversos prêmios com seu trabalho. Alguns deles são:

- The Guardian Fotógrafo do Ano 2019
- APME Photography News Story 2018. Menção Honrosa Guerra em Mosul
- World Press Photo 2013. Menção Honrosa Temas Contemporâneos

Felipe Dana também fez parte da equipe finalista do prêmio Pulitzer em 2017, 2018, 2019 e 2021 (DANA, 2023).



Figura 17. Felipe Dana. Operações do Serviço de Segurança. Kharkiv. Abril de 2022

Fonte: AP Photo/Felipe Dana



Figura 18. Felipe Dana. Outro ataque russo em Kharkiv. Ucrânia. 16 de abril de 2022

Fonte: AP Photo/Felipe Dana



Figura 19. Felipe Dana. Guerra da Ucrânia. Bucha. 06 de abril de 2022

Fonte: AP Photo/Felipe Dana

Dos fotógrafos vistos, Felipe Dana é quem tem uma preferência mais clara por imagens de choque. Você vê corpos, feridos, destroços de todas as formas. No entanto, ele é também o fotógrafo que tem um trabalho mais marcante em termos de utilização da luz como um elemento dramático, conforme se vê aqui na figura 18. Vamos analisar mais detalhes das imagens nos capítulos seguintes para melhor entendimento da obra dele.

4. A cobertura de conflitos

Esse tópico tem como objetivo resumir como foi a cobertura de cada um dos fotógrafos escolhidos. Foram mencionados anteriormente conflitos como a Segunda Guerra Mundial e a invasão dos Estados Unidos no Iraque, mas o foco principal será mais para a Guerra Civil Espanhola e a Guerra da Ucrânia.

Foi com um golpe militar dos nacionalistas, comandados pelo general Francisco Franco contra o governo eleito de forma democrática, que a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) (conflito coberto por Gerda Taro e Robert Capa) veio a acontecer e junto com a nova ordem impostas com essa guerra viriam assuntos diversos como religião, conflito de classes e até mesmo a luta de interesses corporativos.

Já havia uma longa história de intervenções militares na vida política da Espanha, mas o golpe de 17-18 de julho de 1936 foi um velho recurso aplicado a um novo objetivo: deter a democracia política de massas iniciada sob o impacto da Primeira Guerra Mundial e da Revolução Russa, e acelerada pelas subsequentes mudanças sociais, econômicas e culturais ocorridas nas décadas de 20 e 30 (GRAHAM, 2013, p 11).

Os nacionalistas eram uma junção dos monarquistas, falangistas e militares rebeldes que contrariavam a política do governo republicano. Os republicanos também são uma junção dos republicanos de esquerda, socialistas, comunistas, anarquistas e milícias populares. Durante o conflito, os nacionalistas receberam apoio de regimes nazistas e fascistas como os de Adolf Hitler e Benito Mussolini. Gerda Taro e Robert Capa, fotógrafos citados neste trabalho, sempre mostraram a coragem de se revelarem antifascistas.

A Guerra da Ucrânia (conflito que está sendo coberto por Carolyn Cole e Robert Capa) é um conflito entre a Ucrânia e a Rússia e tem como as principais razões o desejo de Vladimir Putin de restabelecer a zona de influência da União Soviética; a expansão da Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN), uma aliança militar que se funda sobre um tratado de segurança coletiva, pelo leste europeu e a possibilidade de adesão da Ucrânia à

aliança militar; a contestação ao direito da Ucrânia à soberania independente da Rússia. Carolyn Cole e Felipe Dana não se mostraram a favor de um dos lados, apenas fizeram a cobertura do conflito.

4.1 Gerda Taro

Foi na Guerra Civil Espanhola que Gerda Taro junto a Robert Capa e David "Chim" Seymour fizeram uma grande cobertura divulgada em revistas ilustradas importantes da época, como *Vu, Life, Picture Post* e também no livro *Death in the making*, editado por Capa em 1938, publicado como de autoria de Gerda Taro e Robert Capa. A fotografía e o fotojornalismo passavam por mudanças importantes durante o conflito, mudanças tanto estéticas como técnicas.

O primeiro relaciona-se à disseminação da reprodução das imagens nas revistas e jornais e o segundo a um período de mudanças dos aparelhos fotográficos e filmes, que aumentaram a sensibilidade das câmeras e diminuíram a limitação para a captura das imagens (FREITAS, 2018, p. 8).

Quando falamos em estética, pensamos em como será a apresentação de uma certa imagem e/ou situação para o mundo. Dentro do fotojornalismo de guerra, podemos diferenciar cenas das ações, de um exato momento, como por exemplo a polêmica foto de Robert Capa (Imagem 11) onde mostra um miliciano levando um tiro, ou cenas que mostram os rastros do conflito, a situação das mulheres e das crianças que estão vivendo esse período. Algumas vezes cenas muito sensíveis podem não aparecer nas revistas e jornais por conta das diretrizes éticas, além das revistas demandarem mais por notícias em formato de ensaio fotográfico.

Nas imagens de Gerda Taro, em sua breve carreira de 1936 a 1937, na Guerra Civil Espanhola, podemos notar os dois tipos de fotografías citadas acima. Taro registrou a ação da melhor forma que a tecnologia da época alcançava. E ainda assim conseguiu também mostrar a realidade daqueles que não se apresentavam na ação mas viviam a obscuridade de uma guerra, como na figura 21 (JIMÉNEZ, 2010).

No caso específico de Gerda Taro, e de acordo com a linha ordenada de sua produção, com o uso da Rolleiflex a fotógrafa desenvolve um estilo estático e preciso que se destaca pela originalidade do enquadramento e da colocação dos referentes. Com o uso da Leica, porém, a autora oferece um

depoimento mais espontâneo que deixa em segundo plano o interesse pela nitidez e composição da imagem (JIMÉNEZ & FABREGAT, 2015, p.140).



Figura 20. Gerda Taro. Soldados Republicanos. Espanha. Junho de 1937

Fonte: Magnum Photos/Gerda Taro

O que a fotojornalista enquadra ou deixa de enquadrar, mostra, acima de tudo, um testemunho e um sinal de dignidade e coragem de uma identidade antifacista, já que Gerda nunca escondeu sua ideologia e sua opinião quanto à política. Taro foi muito elogiada por sua coragem e por ter sacrificado sua vida para levar fotos da Guerra Civil Espanhola para a sociedade.

Em maio de 1937, Taro produziu uma série de fotografias assombrosas que capturam a população civil aterrorizada que suportou os bombardeios noturnos de Valência. Dois meses depois, Taro documentou a maior ofensiva republicana até então: a Batalha de Brunete. Ela se jogou no centro da ação, compelida a experimentar o conflito em primeira mão. A experiência selou sua reputação como fotojornalista, mas também marcou o fim de sua notável carreira (GERDA TARO, 2023).

Mesmo com fotos assombrosas, Taro registrou momentos mais tranquilos como por exemplo na figura a seguir.

Figura 21. Gerda Taro. Espectadores no cortejo fúnebre do General Lukács. Espanha. 16 de junho de 1937



Fonte: Magnum Photos/Gerda Taro

Taro usava a linguagem técnica oferecida nos anos 1930, pelo cinema e pelas vanguardas europeias: planos de baixo ângulo, exaltação do sujeito fotografado e baixas velocidades com efeito desfocado que traz dinamismo e tensão à imagem, como na expressão da vanguarda soviética. Apesar das diferenças de cada foto com cada tipo de equipamento, as imagens de Gerda Taro são coerentes entre si e na obra como um todo. São características e detalhes que diferenciam as primeiras imagens feitas com a Rolleiflex na Catalunha e Aragão com as feitas com uma Leica em Valência e Brunete (JIMÉNEZ & FABREGAT, 2015). Com a Rolleiflex, uma câmera maior que a Leica de filme 35mm, utiliza-se o filme de médio formato quadrado, o que pode ser determinante para cada tipo de enquadramento.

Durante sua cobertura da Batalha de Brunete, Gerda Taro começou a colher seus primeiros sucessos independentes. Em 14 de julho, suas imagens do II Congresso de Escritores foram publicadas na primeira página do jornal Ce Soir, e a série La Granjuela na página 10. Nesse mesmo dia, Ce Soir também destacou seu trabalho como Brunete, e no dia 18 ele publicou uma série de imagens tiradas com Capa durante os últimos meses que eles compartilharam na Espanha. A revista Regards, por sua vez, deu cinco páginas às suas imagens sobre o Congresso e Brunete, e em 14 de julho publicou um especial sobre a Espanha com algumas de suas fotos de Segóvia e Valência (JIMÉNEZ & FABREGAT, 2015, p.148).

Gerda assinou seu último trabalho três dias antes de sua morte. O ensaio foi publicado pela revista *Regards*, que reservou cinco páginas para as imagens da Batalha de Brunete de Taro. Esse trabalho pode ter sido sua consagração como fotojornalista independente. Apesar de ter tido uma história bastante parecida com Robert Capa, e, mesmo considerando o breve período da sua atuação, Gerda Taro não contou com o reconhecimento merecido pelo seu trabalho. Estudos e pesquisas são raros, ainda mais se olharmos para o âmbito da língua portuguesa, grande parte das pesquisas são encontradas na língua espanhola mas ainda assim ligando um trabalho ao outro. Essa situação, no entanto, vem mudando um pouco nos últimos anos, como demonstram algumas exposições coletivas em que o trabalho dela aparece e algumas publicações como as pesquisadas para essa monografia.

O olhar de Gerda Taro remete ao cuidado de mostrar principalmente cenas com uma perspectiva fora da ação, do fogo cruzado, mostrando famílias, momentos antes do combate, mulheres acompanhando o que estava acontecendo como na figura 21. Até mesmo pelo fato de mostrar mulheres segurando armas e vestidas com macações (Figura 10) em uma sociedade antiquada.

As imagens de Gerda Taro foram publicadas em revistas ilustradas, mas em sua grande maioria, foram achadas tempos depois e publicadas em livros como *Death in the Making* e exposições. Foi só em 2007 que o Centro Internacional de Fotografia de Nova York abriu a primeira retrospectiva do trabalho de Gerda Taro. Em 2010, a exposição e o catálogo da "Mala Mexicana" de negativos da Guerra Civil Espanhola, que continham trabalhos de Taro, Robert Capa e Chim, acrescentou cerca de nove mil imagens à carreira de Taro (GERDA TARO, 2023). As fotos tiradas por Gerda Taro são encontradas hoje na agência Magnum Photos.

4.2 Robert Capa

Assim como Gerda Taro, Robert Capa, passou pela transição estética e de equipamentos da fotografia de guerra.

A facilidade de manuseio das câmeras de pequeno formato encorajou a prática do foto-ensaio e a obtenção de sequências. Desse modo, Capa, durante a primeira metade do século XIX — desde a sua primeira notável cobertura fotográfica da palestra do então exilado Leon Trotsky (Copenhague, 27 de novembro de 1932) sobre o significado da Revolução Russa, passando pela cobertura do Dia D (6 de junho de 1944) até seu trabalho final na Indochina (1954) — via-se munido de sua câmera Leica, marca cúmplice das primeiras empreitadas fotojornalísticas que retrataram conflitos bélicos (CAVALHEIRO NETO & RAMÍREZ, 2009, p 104/105).

Na cobertura da Guerra Civil Espanhola, Capa deu maior destaque aos milicianos republicanos, conhecidos como "vermelhos" do que aos franquistas, integrantes da Falange, conhecidos como "azuis". Ou seja, simpatizou com o grupo heterogêneo que reuniu republicanos, socialistas, comunista, anarquistas ou simples antifascistas (CAVALHEIRO NETO & RAMÍREZ, 2009). As primeiras fotografías de Capa em conflitos bélicos, deixaram-no famoso entre os fotógrafos da época, pois sua obra não se concentrava apenas na guerra em si mas também em suas vítimas, sendo elas direta ou indiretamente atingidas pelo conflito (CAVALHEIRO NETO & RAMÍREZ, 2009). Mesmo se dedicando a mostrar momentos do lado não combatente de um conflito, as imagens que mais ganharam repercussão seria do combate, um exemplo seria o soldado caindo (ZERWES, 2012). A forma em que Capa foca suas imagens faz com que o sentimento de proximidade chegasse ao espectador.

Após a morte de sua companheira em 1937, Capa ficou inconsolável. Foi só no ano seguinte que fotografou outro conflito, a Segunda Guerra Sino-Japonesa (1937-1945). Após a cobertura deste conflito, Robert se mudou para Nova Iorque a convite da revista *Life* e passou um período fotografando outras situações. Durante a Segunda Guerra Mundial, Capa fez sua cobertura, também fazendo história, sendo o único fotojornalista a descer junto aos soldados no conhecido Dia D, na Normandia, em 6 de junho de 1944, na praia de Omaha (NETO & RAMÍREZ, 2009).

Figura 22. Robert Capa. Um membro do corpo médico americano trata um prisioneiro de guerra alemão. s.l. Julho de 1943



Fonte: Magnum Photos/ Robert Capa

Figura 23. Robert Capa. O primeiro ataque das tropas americanas à praia de Omaha. França. 6 de junho de 1944



Fonte: Magnum Photo/Robert Capa

Ao fim da guerra, após mais de uma década de reportagem em conflitos, Capa já apresentava sintomas de estresse pós-traumático: insônia, irritabilidade, niilismo, depressão, culpa de sobrevivente, falta de direção e alcoolismo (KERSHAW, 2003 apud NETO & RAMÍREZ, 2009, p. 121).

Junto com David "Chim" Seymour, Henri Cartier-Bresson e George Rodger, Robert Capa criou, em 1947, a agência fotográfica *Magnum* (NETO & RAMÍREZ, 2009). Segundo Susan Sontag, "o propósito imediato da agência, que rapidamente se tornou o consórcio de fotojornalistas prestigiados e influentes, era prático: representar fotógrafos autônomos e aventureiros perante as revistas fotográficas" (SONTAG, 2003, p 33).

Em 1948, Capa também fez a cobertura da Guerra Árabe-Israelense. Nesse conflito, Capa teve sua perna alvejada durante uma troca de tiros, após esse episódio prometeu nunca mais arriscar sua vida para fotografar. Em 1954, foi convidado pela revista *Life* para fotografar a Guerra da Indochina e mesmo com a promessa, aceitou o convite. E foi nessa guerra, que Capa faleceu. "Ao se unir a um comboio francês no delta do Rio Vermelho, Robert Capa acabou por pisar em uma mina terrestre." ((NETO & RAMÍREZ, 2009. p.126).

Com um olhar um pouco mais diferente de Gerda Taro, Capa registrou momentos da ação, dentro do conflito, onde as fotos já saíam mais tremidas por conta da grande movimentação. Podemos dizer que Robert Capa contava com um olhar abrangente, tendo fotos de feridos como por exemplo na figura 22, mas em sua grande maioria as imagens registravam soldados antes ou em direção ao combate, famílias ou até combatentes andando pelos destroços.

Capa publicou seu trabalho em revistas ilustradas, e também contou com publicações no livro *Death in the Making*. Hoje existem diversos livros e exposições com seus trabalhos, além de uma biografia sobre ele (WHELAN, 1985). A Magnum Photos, agência em que Capa foi um dos criadores, também tem seu acervo.

4.3 Carolyn Cole

Carolyn Cole, fotógrafa da equipe do *Los Angeles Times*, realizou a cobertura da Guerra Civil na Libéria, em 2004, onde ganhou um prêmio Pulitzer "por sua visão coesa dos bastidores dos efeitos da guerra civil na Libéria, com atenção especial aos cidadãos inocentes pegos no conflito." (PULITZER, 2004).

O trabalho vencedor conta com várias fotos (algumas delas podemos ver nas imagens 14,15 e 16) e mostra diferentes perspectivas. Na grande maioria das fotos, Carolyn Cole procura focar nos inocentes que foram afetados pelo conflito, mas também registrou alguns momentos no mínimo tensos de serem mostrados e fotografados.

Cole também fez a cobertura da invasão dos Estados Unidos no Iraque em 2003 e foi com esse trabalho que "ganhou duas vezes a Medalha de Ouro Robert Capa do Overseas Press Club Of America" (TIMES, 2023).

Figura 24. Carolyn Cole. Uma família iraquiana sofre depois que três parentes foram mortos. Iraque. s.d



Fonte: Carolyn Cole/Los Angeles Times

O último conflito que está sendo registrado por Carolyn Cole, é a Guerra da Ucrânia, um trabalho onde está tendo liberdade para mostrar diversas perspectivas. Mas como em outros trabalhos, ela sempre busca focar mais em um ponto de vista em que mostra a realidade dos inocentes. As fotos escolhidas para este trabalho buscam mostrar as várias perspectivas dos fotógrafos, Carolyn Cole, mesmo buscando a realidade dos inocentes, ainda transparece o sofrimento dos feridos.

Figura 25. Carolyn Cole. Um soldado ucraiano e uma violinista dividem uma esquina. Lviv, Ucrânia. 30 de abril de 2022



Fonte: Carolyn Cole/Los Angeles Times

Figura 26. Carolyn Cole. Corpos de seis pessoas em uma vala comum. Borodianka, Ucrânia. 20 de abril de 2022



Fonte: Carolyn Cole/Los Angeles Times

A cobertura de Carolyn Cole é diferente das de Gerda Taro e Robert Capa. Com ajuda da evolução das câmeras, Cole mostra com bastante nitidez certas situações, sejam elas de corpos e feridos (Figura 26), como do sofrimento de famílias (Figura 24), o equilíbrio das ruas de um lugar que está em guerra ou até mesmo de despedidas e abraços de conforto. Podemos perceber que a diferença de época influenciou também na diferença de abordagem. A possibilidade de fotografar a qualquer momento e em qualquer local, torna suscetível o registro de cenas impactantes e sensíveis. Cole é dona de uma perspectiva equilibrada onde você acha imagens mais cuidadosas e outras mais chocantes.

As fotos de Carolyn Cole são publicadas pelo *Los Angeles Times*, junto às matérias e reportagens da mesma. Carolyn Cole também já publicou seu trabalho em revistas e jornais como Sacramento Bee, San Francisco Examiner, El Paso Herald Post e trabalhou como freelancer, publicando no Detroit Free Press e Business Week (PULITZER, 2004).

4.4 Felipe Dana

Felipe Dana faz parte da equipe do Associated Press e só em 2009 decidiu se dedicar inteiramente ao fotojornalismo. Tendo abordagens mais impactantes, Dana já esteve no Iraque e na Síria com coberturas bastante transparentes. Com uma certa diferença dos fotógrafos anteriores, que buscavam focar nas mulheres e crianças e evitavam mostrar feridos, Felipe Dana traz uma clareza chocante dos conflitos. Ele esteve presente em Gaza, mostrou a violência no Rio de Janeiro e já conquistou vários prêmios com seu trabalho durante sua carreira, que ainda segue em exercício. Dana usa suas redes sociais para publicação de seus trabalhos, o que lhe permite mostrar cenas que talvez uma revista, um jornal ou um meio de comunicação não permitissem, por tamanha transparência com cenas violentas e tristes. A cobertura que o fotógrafo fez, e continua a fazer, da Guerra na Ucrânia retratou particularidades que não eram comuns de observar nas coberturas dos outros fotógrafos consultados. O meio de publicação, a tecnologia e a facilidade de alcançar certos momentos do conflito trouxe uma maior possibilidade de cobertura. Uma análise feita pela autora deste trabalho, levando em consideração as fotos (imagens 26, 27, 28) postadas no Instagram do fotógrafo, revelou que em comparação com fotos publicadas no Los Angeles Times pela fotógrafa Carolyn Cole, há mais facilidade de compartilhar cenas delicadas como mortos e feridos. O Instagram faz um aviso de conteúdo sensível, mas ainda assim é possível

postar as imagens. Já em revistas e jornais pode acontecer de ser barrado por não entrar nas diretrizes daquele veículo.

Figura 26. Felipe Dana. Mais ataques russos com vários civis feridos. Ucrânia. 16 de abril de 2022



Fonte: Instagram/Felipe Dana

Figura 27. Felipe Dana. Diversos ataques russos em Kharkiv. Ucrânia. 21 de abril de 2022



Fonte: Instagram/Felipe Dana



Figura 28. Felipe Dana. Soldados mortos, aparentemente russos, quatro deles dispostos em Z como o símbolo militar encontrado em veículos blindados russos, visíveis aos drones russos que zunem continuamente ao alto. Ucrânia. 2 de maio de 2022

Fonte: Instagram/Felipe Dana

Dana, em relação aos outros fotógrafos aqui citados, é o que contém maior quantidade de fotos completamente chocantes de corpos e feridos como nas figuras 26 e 28, mas como todos os outros, não se resume em apenas uma perspectiva e retrata também os bastidores da guerra como podemos ver na figura 27.

Dana publica suas imagens juntamente com a equipe do *The Associated Press*, uma agência que comercializa imagens para outros veículos de informação. O Instagram também é uma das principais formas de publicação de Felipe Dana, onde a autora deste trabalho, observou uma maior liberdade de quantidade e também de fotos mais chocantes.

5. A ética da cobertura de guerra

Antes de falar sobre a ética da cobertura de guerra é importante definir o que é ética. A ética se trata de um conjunto de regras e princípios que motivam, disciplinam ou orientam o comportamento do ser humano. Dentro do jornalismo, a ética tornou-se um marco fronteiriço para distinguir jornalistas de não-jornalistas, e práticas familiares de práticas desconhecidas (SINGER, 2014). No Brasil, os jornalistas contam com o Código de Ética dos

Jornalistas Brasileiros, mas como neste trabalho a maioria dos conflitos são em outros países, devemos sempre olhar para a Declaração Universal dos Direitos Humanos adotada e proclamada pela Assembleia Geral das Nações Unidas em 10 de dezembro de 1948, onde fala que todo e qualquer ser humano tem direitos independente de raça, cor, sexo, língua, religião, opinião política ou de outra natureza, origem nacional ou social, riqueza, nascimento, ou qualquer outra condição.

Por lidar com assuntos relativos à toda sociedade, a ética é um tema que permeia a prática do jornalismo de uma maneira geral, e não seria diferente no fotojornalismo, tanto ao longo da sua história como especialmente nas situações de guerra que em princípio envolvem a violência e a morte. Dentro da fotografia e do fotojornalismo temos muitos que defendem o que é chamado de fotografia humanista.

A fotografia humanista exprime principalmente o cotidiano urbano pelo documental poético, estético e reflexivo. As imagens autorais desses fotógrafos são mais propensas a capturar a essência humana do que simplesmente mostrar pessoas, objetos e paisagens (AVANCINI, 2020, p, 165).

A questão da ética envolve começa com restrições feitas pelos próprios fotógrafos sobre o que podem fotografar. Há aqueles que não aceitam de forma alguma registrar cenas cruéis. "Recusarei fotografar certas coisas: a miséria, os massacres, as guerras, a morte. Para ser clara, não se trata de coragem, mas de ética" (FREUND, 1991, p. 139 apud AVANCINI, 2015, p. 2). Mas também tem quem acredite que o fotojornalismo precisa mostrar uma realidade para o mundo, onde a imagem é uma forma de tornar mais memorável o que o texto diz.

A linguagem fotográfica deveria se comunicar informativamente com o leitor no sentido do conhecimento, evitando espetacularizar o discurso. O fotojornalismo, como portador de significados, pode tornar a notícia mais humana, contextualizada e de efeito ampliado. A imagem, frequentemente mais lembrada que a mensagem verbal, causa impacto imediato, oferece maior credibilidade e legitima, no sentido da complementação, o efeito da matéria escrita (AVANCINI, 2015, p.4).

A guerra é uma realidade que muitos vivem, em tempo integral, lutam para acabar com ela, sofrem, perdem ou se vão. A realidade para aqueles que estão longe do conflito é completamente diferente, as fotos tornam real uma cena que até então fazia parte apenas da imaginação de quem lia matérias e reportagens. A pergunta que fica é: vale a intenção de querer mostrar ao mundo cada cena de um conflito brutal? As imagens trazem junto com a realidade sentimentos diversos, cada um que entra em contato com tamanha realidade sente

de uma forma. "Não sofrer com essas fotos, não sentir repugnância diante delas, não lutar para abolir o que causa esse morticínio, essa carnificina – para Woolf, essas seriam reações de um monstro moral" (SONTAG, 2003, p. 13). É o que afirma Susan Sontag referindo-se ao comentário de Virginia Woolf sobre como seriam as pessoas que reagissem de forma fria às imagens brutais.

Seria também o fotojornalismo uma forma de contribuir com a luta para acabar com os conflitos? Ou poderia piorar a situação? Segundo Susan Sontag, as imagens podem contribuir para o aumento de ódio.

Imagens de civis mortos e de casas destroçadas podem servir para atiçar o ódio contra inimigos, como fizeram as reprises de hora em hora da Al Jazeera, a rede de televisão via satélite sediada no Qatar, das imagens de destruição no campo de refugiados em Jenin, em abril de 2002 (SONTAG, 2003, p. 15).

Como podemos experienciar, as imagens mostram de forma nítida o horror e ainda assim vivemos de frente com guerras por diversos motivos, ainda assim, tem quem acredite que essa é a melhor forma de se resolver os conflitos, trazendo empatia pela população civil e soldados envolvidos.

De fato, há muitos usos para as inúmeras oportunidades oferecidas pela vida moderna de ver — à distância, por meio da fotografía — a dor de outras pessoas. Fotos de uma atrocidade podem suscitar reações opostas. Um apelo em favor da paz. Um clamor de vingança. Ou apenas a atordoada consciência, continuamente restabelecida por informações fotográficas, de que coisas terríveis acontecem (SONTAG, 2003, p. 16).

É um momento em que devemos parar e pensar em como cada imagem tirada e publicada irá afetar não só o público distante, que não viveu a realidade de uma guerra, como aqueles que sobreviveram aos conflitos e irão futuramente entrar novamente em contato com toda a dor vivida anteriormente.

Não são todas as revistas e jornais que aceitam qualquer tipo de imagem, seja por crença e ética da empresa, seja por um patrocínio que não aceita tal conteúdo, entre outros motivos. Mas nos dias atuais, contamos com uma liberdade assustadora onde são publicados os diversos tipos de fotografía. Isso ainda piora com a possibilidade de manipulação do trabalho, apesar de que mesmo antes das novas tecnologias, isso já existia mas de forma em que era manipulado no enquadramento e não na pós-produção. "Muito antes do surgimento de equipamentos digitais, o homem vem alterando a realidade dos fatos históricos, com o uso de

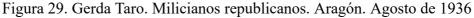
imagens manipuladas." (ALMEIDA, 2006, p.20). Com a pesquisa realizada, é percebido que o cuidado com a ética de cada imagem publicada tem que ser redobrado, pelo menos as publicadas por profissionais.

Para essa pesquisa, iremos levar sempre em conta a transparência de momentos delicados, se aparecem corpos e feridos, se os rostos estão expostos e comparando com imagens que mostram o lado do conflito onde não tem feridos, corpos e cenas que possam ferir a integridade de alguém mas que ainda assim mostram a realidade de viver em uma guerra.

5.1 Análise das imagens

A partir das pesquisas preliminares realizadas anteriormente neste trabalho, será realizada a análise de duas imagens, já mostradas nos capítulos anteriores, de cada fotógrafo escolhido. O objetivo será entender se o formato de cobertura usado por cada um afeta o entendimento do conflito e se de fato é necessário uma abordagem explícita dos feridos e dos corpos abatidos na batalha para tornar mais real aquilo que lemos em matérias e reportagens.

5.1.1 Gerda Taro





Fonte:Magnum Photos/Gerda Taro

Nesta imagem, Gerda Taro mostra quatro milicianos, aqueles que lutavam pela facção republicana, lado a lado observando algo à frente. Aparentemente uniformizados, mesmo estando com uniformes, parecem relaxados, como se no momento, nada de tiroteios e bombas fossem uma preocupação, estão preparados para o combate mas não parecem hostis. Não mostra de fato o conflito, então se a intenção era mostrar o sofrimento, tornar real o que acontece em uma guerra, esta imagem não alcançaria o intuito. Se a intenção era mostrar um outro lado, uma outra realidade da batalha, a foto encontraria seu objetivo. Eles estão bem iluminados, não se escondem e estão calmos. Mais uma imagem que mostra um lado do conflito que não é necessário extrapolar o limite da ética.

Figura 30. Gerda Taro. Mulher treinando com a milícia republicana. Barcelona. Agosto de 1936



Fonte: Magnum Photos/Gerda Taro

A segunda foto de Taro, escolhida para análise, mostra uma republicana treinando, ajoelhada, segurando uma arma. Da mesma forma que a imagem anterior, Gerda Taro prefere uma perspectiva mais limpa de sofrimento. Isso não retrata 100% do trabalho de Taro, mas resume a maior parte dele. Uma perspectiva única de mostrar uma mulher em combate, uma mulher armada e vestida com uma macação, mesmo que seja em treinamento. Era um olhar raro de encontrar em tempos de uma sociedade conservadora. A foto ficou famosa e levou o nome de Gerda Taro junto exatamente por mostrar o que não vimos um homem mostrando e que, na época, não se imaginava nem acontecer de fato essa cena. Taro tem outra foto de milicianas mas foi essa, com uma mulher armada, que se tornou famosa.

A ética nas imagens de Gerda Taro estão presentes em sua grande maioria, pois é possível sim achar feridos em suas imagens, mas é difícil.

5.1.2 Robert Capa

Figura 31. Robert Capa. Morte de um miliciano legalista espanhol. Córdoba, Espanha. Setembro de 1936



Fonte: Magnum Photos/Robert Capa

Apesar da polêmica por trás da veracidade desta imagem de Robert Capa, ela já mostra um olhar mais transparente, um momento delicado e horrendo. Mostra um miliciano, supostamente, levando um tiro. Com os braços abertos, ainda segurando uma arma, o soldado foi fotografado em seu último momento de vida. O rosto do miliciano não está completamente exposto, mas está identificável. Seja pelo equipamento limitado da época, a possibilidade de ser uma foto 'montada' não abala muito a transparência do horror, pois verdadeira ou falsa ela sugere o momento da morte . Porém, a polêmica dessa foto fez com que historicamente a reputação de Capa ficasse abalada, já que muitos o apontavam como mentiroso por estar encenando o momento.

Sendo verdadeira ou não, pela ética do fotojornalismo, Capa estaria ultrapassando o limite do que seria de fato interessante e importante registrar.



Figura 32. Robert Capa. O primeiro ataque das tropas americanas à praia de Omaha. França. 6 de junho de 1944

Fonte: Magnum Photo/Robert Capa

A segunda imagem de Robert Capa, foi parte do trabalho que deixou o fotógrafo conhecido como um dos melhores fotógrafos de guerra, por sua coragem de descer para o ataque no Dia D na Normandia, junto aos soldados. Mostra um soldado rastejando na praia, de capacete e aparentemente com uma arma. As fotos desse dia são tremidas, pois o equipamento não permitia que fossem tiradas com uma velocidade que pudesse acompanhar perfeitamente o acontecimento. Apesar de estar na ação do combate, a imagem não mostra qualquer ferido ou morto. Capa, diferente de Gerda Taro, teve a oportunidade de cobrir outros conflitos, mas suas coberturas não diferem muito da analisada. As imagens do Dia D, são consideradas históricas, pois foi esse desembarque na Normandia que contribuiu para a libertação da Europa Ocidental do controle nazista um ano depois. Além disso, Capa foi o único fotógrafo que desceu junto com os soldados. Robert Capa conseguiu registrar um acontecimento extremamente importante para a história sem mostrar corpos ou feridos.

Também foi por conta dessas fotos que a reputação de capa se recuperou, assim sendo considerado um dos maiores fotógrafos de guerra.

5.1.3 Carolyn Cole

Figura 33. Carolyn Cole. Corpos de seis pessoas em uma vala comum. Borodianka, Ucrânia. 20 de abril de 2022



Fonte: Carolyn Cole/Los Angeles Times

Não é uma cobertura que resume todo seu trabalho, mas na imagem acima, Carolyn Cole retrata uma realidade dura e de sofrimento durante a guerra da Ucrânia, em 2022. Seis corpos recolhidos estavam em uma vala comum e outros três a poucos metros de distância foram descobertos na cidade de Borodianka. Investigadores da polícia ucraniana documentaram evidências de crimes de guerra antes de remover os corpos, como aponta Cole na matéria para o *Los Angeles Times* (COLE, 2022). Os rostos dos mortos não aparecem. Uma cena, sem dúvida, chocante para qualquer um, ainda mais para quem nunca esteve perto dessa realidade. E para aqueles que a viveram, traz lembranças doloridas. Podemos ver dois rapazes recolhendo os corpos, a ação de recolhimento remete a um movimento onde, na imagem, estão parados. A velocidade do obturador já permite retratar movimentos sem imagens tremidas como por exemplo na fotografía de Robert Capa no Dia D.



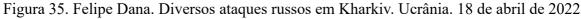
Figura 34: Carolyn Cole. Uma família iraquiana sofre depois que três parentes foram mortos. Iraque. s.d

Fonte: Carolyn Cole/Los Angeles Times

A imagem acima mostra uma família em desespero após ter perdido parentes na invasão dos Estados Unidos no Iraque, em 2003. A dor e o desespero da família iraquiana foram retratados em uma foto tirada de muito perto. Mostra crianças presenciando o que pode ser o pior momento de suas vidas. Mas em nenhuma parte do enquadramento mostra feridos ou mortos. Carolyn Cole nesta imagem preferiu mostrar a dor da família e das crianças. Nessa perspectiva é escolhido mostrar o que uma guerra causa nos civis. O equipamento e o meio de publicação não foram um impedimento para Cole mostrar uma verdade dolorosa dos conflitos. A foto foi publicada em uma matéria opinativa nos Los Angeles Times, em que Mortada Gzar, que escreveu o texto que acompanha a foto, e lembra, 20 anos depois, a sensação de estar vivendo o ataque.

Assim como os outros fotógrafos, uma foto não resume todo o trabalho de Cole, mas existem preferências, não só dela mas de cada um analisado. É possível e até fácil achar trabalhos que não têm a mesma perspectiva das duas fotos analisadas. Nas fotos analisadas, são feridos, corpos e o sofrimento de crianças, imagens que irão ficar na história para sempre e que todos podem ter acesso, até mesmo essas crianças no futuro. Durante o trabalho foi mostrada a figura 25, mostrando o outro lado do trabalho da fotógrafa, onde não é mostrado vítimas e sim situações que acontecem nas ruas de um local que está recebendo um conflito.

5.1.4 Felipe Dana





Fonte: Instagram/Felipe Dana

Felipe Dana, dos fotógrafos escolhidos para essa pesquisa é sem dúvida o que mais faz de sua cobertura um tratamento de choque para aqueles que acompanham seu trabalho. Portando um equipamento que facilita tirar qualquer foto, de qualquer momento, Dana escolhe mostrar a parte mais assustadora de uma batalha recente, embora só o equipamento não possa ser uma justificativa para as fotos dele. Um corpo é carregado para ser colocado em um saco. O rosto do cadáver não é exposto, aspecto, nesta pesquisa, importante para analisar a ética e respeito com o falecido e com familiares. Independente de qual lado do conflito a vítima está, passa do limite respeitoso de registrar a dor do próximo. A forma como o corpo é carregado para ser colocado em um saco não pode ser considerada uma cena comum de ser fotografada. Quando estamos falando de ética, não existe um lado certo e um lado errado e o respeito tem que prevalecer. Aqui são nomeados como russos ou ucranianos apenas para entendimento.

Figura 36: Felipe Dana. Soldados mortos, aparentemente russos, quatro deles dispostos em Z como o símbolo militar encontrado em veículos blindados russos, visíveis aos drones russos que zunem continuamente ao alto. Ucrânia. 2 de maio de 2022



Fonte: Instagram/Felipe Dana

A segunda imagem de Felipe Dana mostra quatro corpos de soldados mortos na Guerra da Ucrânia. Com alguns destroços em volta e posicionados em Z. Nenhum rosto está sendo exposto, um detalhe importante, ainda mais nos dias atuais onde a velocidade de publicação é rápida, assim familiares e conhecidos do falecido não entram em contato com a cena abominável. Capa, apesar de não se resumir a isso, como por exemplo na figura 27 (página 51) que mostra um homem no meio de prédios destruídos e fumaça, retrata a dor e o sofrimento dos combatentes e civis em uma guerra, o que o distancia um pouco de Gerda Taro, Robert Capa e Carolyn Cole, nos quais, como percebido pela autora, focam mais nos bastidores do conflito. As duas fotos analisadas, mostrando uma realidade dura e chocante talvez sejam consideradas fora da ética do fotojornalismo descrita neste trabalho, ainda mais com as imagens que mostram nitidamente os rostos dos corpos e feridos, como na figura 26 (página 51) onde podemos ver um homem ferido e seu rosto aparecendo nitidamente.

As imagens de Dana que são publicadas em jornais não são de tamanha transparência quanto as que podemos ver no Instagram do fotógrafo, o que mostra que as redes sociais fazem com que a liberdade de postar contribua com a quebra da ética, já que são imagens que

chamam atenção e todos querem ser a fonte dessa informação. No Instagram, apesar de poder publicar imagens mais sensíveis, cada usuário é avisado sobre o conteúdo. Segundo a própria plataforma, eles acreditam que cada um possa escolher o conteúdo que quer ver em sua conta, assim respeitando a opinião de cada um. Um editor de jornal tem que zelar pelo nome do veículo de imprensa para o qual trabalha, então não pode contar com a mesma liberdade do Instagram.

Considerações Finais

Na análise das imagens escolhidas foi possível perceber que nenhum dos fotógrafos escolhidos usam apenas uma das perspectivas da fotografia de guerra, a primeira seria aquela em que fotografias mais violentas mostram feridos e mortos, e a segunda onde são retratadas cenas com civis, famílias, crianças ou até mesmo o que restou dos conflitos, carros estragados, prédios derrubados, munições no chão. Soldados em treinamento, antes de entrar em ação também fazem parte de uma visão menos violenta e dolorosa de se fotografar.

Na análise das fotos, foram considerados também equipamentos usados, meios de publicação, aspectos como a importância da informação que aquela imagem passa, rostos de vítimas expostos problematizando a ética do fotojornalismo, considerando quem está vendo a imagem e até mesmo respeito pelos mortos e feridos. Outro aspecto que foi levado em consideração nesta pesquisa, foi a possibilidade de a visão feminina poder mudar a forma de olhar cada situação e fotografar cenas em específico.

Os equipamentos poderiam dificultar a chegada dos fotógrafos em situações da ação do conflito, locais que na maioria das vezes são onde se encontram as cenas mais fortes a serem fotografadas. Gerda Taro e Robert Capa faziam parte do fotojornalismo contemporâneo, já contavam com câmeras mais leves, com transporte mais fácil. Mas ainda tinham que enfrentar a velocidade do obturador, filmes com sensibilidade limitada se considerarmos a amplitude da fotografía digital atual e todo o processo para revelar cada imagem e escolher quais delas ficaram boas ou foram perdidas por diversos motivos como exposição do filme à luz inadequada, poeira, revelação, entre outros. Já Carolyn Cole e Felipe Dana tiveram em mãos equipamentos aperfeiçoados, com velocidades do obturador maiores, maior sensibilidade do sensor digital, câmeras mais leves, facilidade de compartilhamento com os meios de comunicação para serem publicadas, situações que foram disponibilizadas no fotojornalismo contemporâneo.

Quanto a Gerda Taro, por viver no período do fotojornalismo moderno e enfrentar as dificuldades já citadas, foi identificada ainda uma certa dificuldade por ser mulher, e uma das primeiras no ramo. Não teve o reconhecimento merecido, assim como teve Robert Capa que cobriu o mesmo conflito que Taro – embora deva ser considerado também que a carreira de Robert Capa foi mais longa já que ela morreu quase vinte anos antes. Não são muitas as pesquisas disponibilizadas sobre a Gerda Taro e muitos dos seus trabalhos foram publicados anos após sua morte, quando acharam os negativos de suas imagens, o que dificultou alguns detalhes da presente pesquisa. Ainda assim, consideramos que Taro e sua fotografia são representativas dentro do fotojornalismo, e também entre mulheres fotógrafas que levam sua história como inspiração.

Já quanto a Robert Capa, podemos dizer que, entre os fotógrafos escolhidos, conta com um maior número de publicações sobre sua vida e seu trabalho. Ele teve seus trabalhos publicados em revistas ilustradas, uma biografía e diversas pesquisas mostrando a importância que sua obra teve para o fotojornalismo de guerra. Muitos fotógrafos ainda usam a frase dita por Capa, "Se suas fotos não são boas o suficiente, é porque você não chegou perto o suficiente" (SERVA, 2019, P.1), como estímulo para suas imagens.

Carolyn Cole é uma fotógrafa que ainda está trabalhando junto ao *Los Angeles Times*. Não foram encontradas muitas pesquisas sobre ela, mas os trabalhos publicados pelo jornal têm fácil acesso. Tanto no caso de Cole como no de Taro, o olhar feminino não se mostrou muito diferente no momento de registrar a guerra. Ambos, mulheres e homens, podem fotografar variando suas perspectivas, mas percebemos uma tendência de as mulheres fotografarem mais os bastidores do conflito e os homens fotografarem mais cenas violentas. Carolyn Cole, além das fotografias, escreve as reportagens que vão junto às imagens, o que torna ainda mais transparente sua ideia do que estava acontecendo no momento, já que os textos são publicados juntamente com as fotos, atualmente no jornal diário *Los Angeles Times*.

É importante ressaltar que, dado o seu pioneirismo, as dificuldades que Gerda Taro passou como mulher na época da cobertura da Guerra Civil Espanhola são maiores que as dificuldades que Carolyn Cole passa atualmente. Presenciamos grandes lutas e grandes evoluções quanto aos direitos das mulheres, mas isso não significa que Cole não tenha que enfrentar o patriarcado, ainda nos dias atuais e no ambiente do jornalismo.

Felipe Dana, assim como Carolyn Cole, conta com um trabalho muito recente, há poucas pesquisas também sobre a obra dele, mas a facilidade de encontrar seu trabalho é

clara. Felipe Dana faz parte da equipe da Associated Press e também publica seu trabalho no seu Instagram, contando, portanto, com a maior facilidade de publicação.

Olhando todos esses aspectos, a conclusão desta pesquisa mostra que todos os elementos considerados podem fazer a diferença na hora de entregar um trabalho que passe a informação necessária, com veracidade e ética. O objetivo do trabalho, além de mostrar a evolução do fotojornalismo de guerra, é também entender se cada característica usada, como câmera, época, o gênero do fotógrafo, o tipo de veiculação e até mesmo as redes sociais e cada situação vivenciada por cada um dos fotógrafos podem influenciar a ética em questão.

Quanto à ética, não foram vistas grandes mudanças quando olhamos para os fotógrafos da mesma época. Mas se pararmos para observar a diferença do trabalho de Gerda Taro e o de Felipe Dana, a primeira e o último analisados, conseguimos ver a grande diferença de cobertura. Claro, levando sempre em consideração que nenhum trabalho corresponde 100% às imagens escolhidas para a análise aqui presente.

Felipe Dana, como fotógrafo que usa seu Instagram para publicações além dos sites e jornais, mostra que a liberdade das redes sociais pode induzir ao erro de passar dos limites de ética. É bem mais fácil encontrar fotos de feridos ensanguentados, corpos largados no chão e outras cenas assustadoras no Instagram do fotógrafo do que em matérias que levam suas imagens. Foi bastante nítida também a diferença das duas épocas, as fotos mais sensíveis, na maioria das vezes, estão no fotojornalismo contemporâneo. Temos que levar em consideração que existem maneiras de registrar conflitos brutais de uma forma mais respeitosa às vítimas e aos familiares e amigos delas.

Nenhum dos fotógrafos citados, porém, se restringem a uma só forma de registro, seja ela respeitando ou não a ética no jornalismo, o que mostra que, embora tenham suas preferências, todos são capazes de realizar um trabalho de extrema importância e qualidade sem ultrapassar o limite ético.

Deixo aqui, novamente, explícito que o intuito desta monografia não é responder de forma definitiva a questão da ética no fotojornalismo de guerra e sim abrir um debate para que talvez futuramente sejam estabelecidas novas reflexões.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Aline Gama de; PEIXOTO, Clarice Ehlers. Imagens de guerra: uma leitura sociológica do fotojornalismo. **Interseções**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, p. 245-264, 2014.

ALMEIDA, Cícero Antônio F. de. O Sertão Pacificado. Cadernos de fotografia brasileira [n.1]: Canudos, São Paulo, ed. 1, 2002

AGUIAR, Leonel Azevedo. Os valores-notícia como efeitos de verdade na ordem do discurso jornalístico. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**, [s. l.], ed. 30, 2 set. 2007. Disponível em: https://encr.pw/c3MZw. Acesso em: 11 abr. 2023.

AVANCINI, Atílio. Fotojornalismo, a Ética em Questão. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**, Rio de Janeiro, ed. XXXVIII, 2015. Disponível em: https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002718730.pdf. Acesso em: 23 jun. 2023.

AVANCINI, Atílio. Fotojornalismo internacional e brasileiro e a tradição do humanismo. **Fotografía brasileña,** Salamanca, 2020. Disponível em: https://eusal.es/eusal/catalog/download/978-84-9012-873-2/5386/5959-1?inline=1. Acesso em: 22 jun. 2023.

D-DAY and the Omaha Beach Landings. **Magnum Photos**. Disponível em: https://www.magnumphotos.com/newsroom/conflict/robert-capa-d-day-omaha-beach/ . Acesso em: 8 jun. 2023.

CAROLYN Cole. **Los Angeles Times.** [S. l.], 2023. Disponível em: https://www.latimes.com/people/carolyn-cole . Acesso em: 7 maio 2023.

CAVALHEIRO NETO, Rodolpho; RAMÍREZ, María Dolores Aybar. Robert Capa: espectador e coadjuvantenos conflitos de seu tempo. **Discursos fotográficos**, Londrina, v. 5, n. 6, p. 99-130, 2009. Disponível em: https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/2937/2488. Acesso em: 6 maio 2023.

CÓL, Ana Flávia Sípoli; BONI, Paulo César. A insustentável leveza do clique fotográfico. **Discursos fotográficos**, Londrina, v. 1, p. 23-56, 2005. Disponível em: https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1465/1211 . Acesso em: 20 jun. 2023.

COLE, Carolyn. A photojournalist's perspective on the war in Ukraine. **Los Angeles Times.** Ucrânia, 2022. Disponível em: https://www.latimes.com/world-nation/story/2022-04-15/ukrainians-russian-forces-war-photojournalist-perspective . Acesso em: 31 maio 2023.

CUNHA, Isabel Maria Ribeiro Ferin. **Análise documentária**. In: (Coord.) SMIT, J. W. Análise documentária: análise da síntese. 2 ed. Brasília: IBICT, 1987. Cap 4. p. 40-63. Disponível em: https://livroaberto.ibict.br/bitstream/1/1011/1/An%c3%a1lise%20document%c3%a1ria.pdf . Acesso em: 10 maio 2023.

DANA, Felipe. **FELIPE DANA PHOTOJOURNALIST**. [S. l.], 2023. Disponível em: https://www.felipedana.com.br/info . Acesso em: 8 maio 2023.

DANA, Felipe. **Guerra da Ucrania**.. 16 abr. 2022. Instagram: @felipedana. Disponível em https://www.instagram.com/p/CcDXR2EsEGW/. Acesso em: 08 mai. 2023

FERREIRA, Adriana. O Realismo Imaginário das Primeiras Fotografías de Guerra. **Revista Digital do LAV**, n. 2, p. 142–161, 2009. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/2186/1332. Acesso em: 8 maio 2023.

FREITAS, Mauricio Ferreira. **A fotografia de guerra como documento**: Robert Capa e Gerda Taro na Guerra Civil Espanhola (1939-1939). Orientador: Prof. Dr. Mauricio Cardoso. 2018. Dissertação (Mestre em História Social) - Universidade de São Paulo, [S. l.], 2018. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-17042019-111311/publico/2018_MauricioFerreiraFreitas_VOrig.pdf. Acesso em: 2 maio 2023.

GATTO, Ana Clara. Análise documental de imagem: uma leitura das contribuições semióticas. **Revista Digital Biblioteconomia e Ciência da Informação**, Campinas - SP, v. 16, n. 1, p. 39-55, 27 nov. 2017. Disponível em: http://eprints.rclis.org/32271/1/8650508-33447-3-PB.pdf . Acesso em: 30 abr. 2023.

GERDA TARO: The First Woman War Photographer to Die in the Field. **Magnum Photos**, 2023. Disponível em: https://www.magnumphotos.com/newsroom/politics/gerda-taro-first-woman-war-photographer-to-die-in-the-field/. Acesso em: 31 maio 2023.

GIACOMELLI, Ivan Luiz. Impacto da fotografia digital no fotojornalismo diário: um estudo de caso. 2000. Dissertação (E Mestre em Engenharia de Produção.) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis - SC, 2000. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/78155/176649.pdf?sequence=1. Acesso em: 30 abr. 2023.

GONÇALVES, Sandra. Por uma fotografia "menor" no fotojornalismo diário contemporâneo. **Revista** da **Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**: E-compós, Brasília,

v. 12, ed. 2, 2009. Disponível em: https://e-compos.emnuvens.com.br/e-compos/article/view/393/364 . Acesso em: 30 abr. 2023.

GRAHAM, Helen. As origens da Guerra Civil Espanhola. *In*: GRAHAM, Helen. **Guerra Civil Espanhola**. [S. l.: s. n.], 2013. cap. 1, p. 11-17. Disponível em: https://www.lpm-editores.com.br/livros/Imagens/guerra_civil_espanhola_encyclopaedia_2013 .pdf. Acesso em: 22 jun. 2023.

HARAZIM, Dorrit. **A fotografia descobre a América.** Disponível em: https://revistazum.com.br/colunistas/a-fotografia-descobre-a-america/. Acesso em: 7 abril. 2023.

JIMÉNEZ, Lorna Beatriz Arroyo. **Documentalismo técnico en la Guerra Civil española. Inicios del fotoperiodismo moderno en relación a la obra fotográfica de Gerda Taro**. Orientador: Dr. Javier Marzal Felici & Dr. Hugo Domenech Fabreagt. 2010. Tese (Doutor, Comunicación Empresarial e Institucional: Tendencias y Perspectivas) - Universitat Jaume I. Departament de Ciències de la Comunicació, [S. l.], 2010. Disponível em: https://www.tdx.cat/handle/10803/37917#page=6 . Acesso em: 8 jun. 2023.

JIMÉNEZ, Lorna Beatriz Arroyo; FABREGAT, Hugo Doménech. Gerda Taro y los orígenes del fotoperiodismo moderno en la Guerra Civil española. **Fotocinema**: Revista científica de cine y fotografía, Espanha, n. 10, 2015. Disponível em: https://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/158909/66236.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 17 maio 2023.

JOLY, Martine. Introdução à análise da imagem. 3. ed. rev. Campinas - SP: Papirus, 2000.

MEIRINHO, Daniel. Práticas contemporâneas no fotojornalismo: o jogo de interações. **Temática**, [S. l.], ano XVI, n. 06, p. 109-124, 1 jun. 2020. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica/article/view/53245/30552. Acesso em: 30 abr. 2023.

MÜLLER, Luana Anita. A Fotografia como Ativismo: de Mulheres e por Mulheres. **Intercom** – **Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**, Porto Alegre - RS, ed. xx, 22 jun. 2019. Disponível em: https://www.portalintercom.org.br/anais/sul2019/resumos/R65-0653-1.pdf. Acesso em: 2 maio 2023.

OLIVEIRA, Thamires Rodrigues de. Morte de um Soldado Legalista: o momento de impacto na fotografia de Robert Capa. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Mossoró, ed. XV, 2013. Disponível em: https://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2013/resumos/R37-1073-1.pdf . Acesso em: 31 maio 2023.

PELLEGRINI, Bruna Neves. Gerda Taro: um olhar feminino ativo em fotografias de guerra.

Intercom: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Curitiba, ed. 40,

9 set. 2017. Disponível em:

https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-0362-1.pdf . Acesso em: 9 abr.

2023.

PERSICHETTI, Simonetta. A encruzilhada do fotojornalismo. **Discursos fotográficos**, Londrina, v. 2, ed. 2, p. 179-190, 2006. Disponível em: https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1484/1230. Acesso em: 28 abr. 2023.

PORQUE motivos a Rússia invadiu a Ucrânia: resumo. **BBC NEWS** [*S. l.*], 2022. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/internacional-60606340. Acesso em: 22 jun. 2023.*H

PULITZER. **Carolyn Cole of Los Angeles Times**. [S. l.], 2004. Disponível em: https://www.pulitzer.org/winners/carolyn-cole . Acesso em: 7 maio 2023.

QUEIROGA, Bruna Alves. **Percepção e Impacto no fotojornalismo**: Fotografia e comunicação. Orientador: Prof. Dr. Ciro J. R. Marcondes Filho. 2012. Dissertação (Mestre em ciência da comunicação) - Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2012. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-17042013-111232/publico/BrunaAlvesQueirogaCorrigido.pdf. Acesso em: 25 maio 2023.

REIS, Emanuel Claudinei das Neves. Fotografia de Guerra: Desenvolvimento Histórico e Abordagens Contemporâneas. **Intercom** – **Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**, [s. l.], ano 2018, ed. XXIII, p. 1 - 15, 9 jun. 2018. Disponível em: https://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2018/resumos/R63-1059-1.pdf . Acesso em: 7 abr. 2023.

SCHVEITZER, Ana Carolina. **IMAGENS DO IMPÉRIO: MULHERES AFRICANAS PELAS LENTES COLONIAIS ALEMÃS (1884-1914)**. Orientador: Prof. Dr. Sílvio Marcus de Souza
Correa. 2016. Dissertação (Mestre em História Cultural.) - Universidade Federal de Santa Catarina,

Florianópolis - SC, 2016. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/167851/340714.pdf?sequence=1&isAllowed=y . Acesso em: 11 maio 2023.

SERVA, Leão. O foco de Capa: a expressão do movimento na fotografía de guerra. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Belém, ano 2019, ed. 42, 7 set. 2019. Disponível em: https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-1471-1.pdf . Acesso em: 9 abr. 2023.

SESSA, Angela Di. Devolvendo o tempo da latência ao olhar. **Imagineiro**, São Paulo, p. 1-2, 2 maio 2016. Disponível em: https://encurtador.com.br/akmKV . Acesso em: 18 jun. 2023

SILVA, Thais Andressa; LOMBARDI, Kátia Hallak. Fotógrafas nas linhas de frente: Reflexões sobre o gênero na fotografía de guerra. **Pequeno encontro da fotografía**, Olinda, PE, ed. 7, 2021. Disponível

em: https://docplayer.com.br/214661792-Fotografas-nas-linhas-de-frente-reflexoes-sobre-o-genero-na-fotografia-de-guerra.html . Acesso em: 20 jun. 2023.

SINGER, Jane B. Sem medo do futuro: ética do jornalismo, inovação e um apelo à flexibilidade. **Comunicação e Sociedade**, Texas, v. 25, p. 49-66, 2014. Disponível em: https://revistacomsoc.pt/index.php/revistacomsoc/article/view/869/849. Acesso em: 29 jul. 2023.

SOUSA, Jorge Pedro. **Elementos de jornalismo impresso**. Porto: [s. n.], 2001. Disponível em: http://bocc.ufp.pt/pag/sousa-jorge-pedro-elementos-de-jornalismo-impresso.pdf . Acesso em: 22 jun. 2023.

SOUSA, Jorge Pedro. **UMA HISTÓRIA CRÍTICA DO FOTOJORNALISMO OCIDENTAL**., 1998. Disponível em: https://llnq.com/bmZAC. Acesso em: 27 abr. 2023.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo**: Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Porto, 2002. Disponível em: https://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf . Acesso em: 11 abr. 2023.

SONTAG, S. Diante da dor dos outros. 1º Edição. São Paulo. Companhia das Letras, 2003.

VERMARE, Pauline. Robert Capa: Morte em formação. Magnum Photos, [S. l.], p. 1-2, 11 nov. 2020.

em:

Disponível

https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/robert-capa-death-in-the-making/ . Acesso em: 1 jun. 2023.

WHELAN, Richard. Robert Capa: A biography. 1. ed. [S. l.]: Ballantine Biography, 1985.

ZWES, Erika. **A fotografia ícone**: imagens de guerra icônicas e a cultura visual contemporânea. Orientador: Prof. Dra. Iara Lis Schiavinatto. 2013. Tese (Doutorado em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas) - Universidade Estadual de Campinas, [*S. l.*], 2013. Disponível em: https://www.studium.iar.unicamp.br/38/01/index.html#_edn1 . Acesso em: 31 maio 2023.