

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Arquitetura Artes e Comunicação

LUCAS DE OLIVEIRA LOCONTE

DISPAROS

Ensaio sobre fotografia de guerra

Orientação: Profa. Dra. Eliza Bachega Casadei

Bauru

2015

LUCAS DE OLIVEIRA LOCONTE
ELIZA BACHEGA CASADEI

DISPAROS

Ensaaios sobre fotografia de guerra

Shootings: essays about war photography

Monografia apresentada pelo acadêmico **Lucas de Oliveira Loconte**, como exigência do curso de graduação de **Comunicação Social – Jornalismo** da **Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação**, sob orientação da Profa. Dra. Eliza Bachega Casadei, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus Bauru.

Bauru

2015

LOCONTE, Lucas de Oliveira.

Disparos: Ensaaios sobre fotografia de guerra / Lucas de Oliveira Loconte – 2015

99 f; 30 cm

Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso de Comunicação Social – Jornalismo)
– Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação,
Campus de Bauru

Orientador: Profa. Dra. Eliza Bachega Casadei

1. Fotografia. 2. Fotografia de guerra – aspectos sociais
3. Fotojornalismo – aspectos sociais 4. Guerra e sociedade
5. Violência

DISPAROS
Ensaaios sobre fotografia de guerra

Bauru, ____ de _____ de 2015

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Eliza Bachega Casadei
Profa. Dra. do Departamento de Comunicação Social da Unesp

Profa. Dra. Suely Maciel
Profa. Dra. do Departamento de Ciências Humanas da Unesp

Prof. Dr. Francisco Rolfsen Belda
Prof. Dr. do Departamento de Comunicação Social da Unesp

CONCEITO FINAL

Como já relatei, vi tanto sofrimento, ódio e violência ao longo das reportagens para Êxodos que saí muito abalado. Mas não me arrependo de tê-las feito. “Diante de uma atrocidade, o que constitui uma boa foto?”, às vezes me perguntam. Minha resposta cabe em poucas palavras: a fotografia é minha linguagem. O fotógrafo está ali para ficar quieto, quaisquer que sejam as situações, ele está ali para ver e fotografar. É através da fotografia que trabalho, que me expresso. É através dela que vivo.

Sebastião Salgado

A primeira vítima, quando começa a guerra, é a verdade.

Hiram Jonhson

Para as minhas avós.

SUMÁRIO

Agradecimentos	8
Resumo	9
Lista de Imagens	11
Apresentação	12
Introdução	19
A Exaltação da Guerra	31
Os Inimigos	43
Máquinas de Guerra	49
Solidariedade na Guerra	57
Os Tipos Sociais na Guerra	62
Guerra e Publicidade	71
E nada do Brasil	78
A Psicologia da Guerra	83
Considerações Finais	93
Bibliografia	98

AGRADECIMENTOS

Escolher uma pessoa para dedicar uma obra é difícil, ainda mais quando é um trabalho final de uma epopeia épica que é a vida universitária.

Inicialmente, quero agradecer muito aos meus pais, Wanderley e Maria Inês, por todo o apoio, carinho, conselhos e puxões de orelha. Sem vocês, sem nossas brigas, conversas, conselhos, incentivo e apoio, nada disso teria sido possível.

Ao meu irmão, Caio, por toda a força e cumplicidade.

Às minhas tias, Ana Helena, Maria Luiza e Beth, e ao meu tio Walter pelas palavras de incentivo.

Aos meus primos Renato, Marcelo, Tiago, Gustavo, Fábio, Cyntia e Katia pelo companheirismo e várias conversas.

E aos pequenos Cauê, Ian, Theo, Pedro, Livia e a não tão pequena Sofia pelas alegrias e inocências que só a infância pode trazer.

Na parte acadêmica, um agradecimento especial à minha orientadora, a professora Eliza Bachega Casadei, que me mostrou diferentes caminhos no campo da fotografia e da pesquisa. Sem o seu apoio, conselhos e conversas, com certeza este projeto não teria sido finalizado.

Aos amigos de Piracicaba, de sala e da empresa júnior que, durante esses quatro anos, fizeram parte da minha vida com risadas, conversas, conselhos, reflexões e correrias.

Ao Zé, do laboratório de foto, por mostrar que a fotografia é constantemente aprendida.

E, finalmente, a todos os fotógrafos que dedicaram a sua vida a cobrir conflitos e a fazer do testemunho de suas lentes registros da história desse planeta.

RESUMO

Uma vez que o conjunto de escolhas envolvido na seleção das técnicas composicionais de uma fotografia é mediado por universos ideológicos, o presente trabalho tem como objetivo analisar a cobertura fotográfica da Segunda Guerra Mundial realizada pela *Revista da Semana* durante o período em que o Brasil fez parte do conflito (1942 a 1945). Estudaremos as diferentes técnicas de composição utilizadas, bem como os diferentes efeitos de sentido articulados por essas técnicas. Com isso, o nosso objetivo é verificar como são articuladas as repetições e as translações de significado na composição fotojornalística a partir de sua estrutura narrativa, ou seja, de sua forma de organização codificada. Para isso, serão utilizadas como metodologia de análise as propostas de Umberto Eco sobre a retórica da imagem, envolvendo os cinco níveis de decomposição da fotografia (a saber, níveis icônico, iconográfico, tropológico, tópico e entimemático). Nós iremos analisar essas imagens sob a perspectiva dos efeitos de sentido que as técnicas de composição engendram para entrever quais foram as significações urdidas a esse acontecimento nesse espaço específico, bem como quais foram os discursos mediados acerca da participação brasileira no conflito.

PALAVRAS CHAVE: Jornalismo; Fotografia; Segunda Guerra Mundial; História; Fotojornalismo; Revista da Semana; Brasil.

ABSTRACT

Once the choices set involved in the selection of compositional techniques of a photography is mediated by ideological universes, this final project aims to analyze the photographic coverage of the World War II presented in the brazilian publication *Revista da Semana* during the period in which Brazil was part of the conflict (1942 to 1945). We study the different composition techniques used and the different effects of meaning articulated by these techniques. Thus, our goal is to see how the repetitions are articulated and the translations of meaning in photojournalistic composition from its narrative structure, that is, their way of coded organization. For this, we used the analysis methodology proposed by Umberto Eco on the rhetoric of the image, involving the five levels of photography decomposition (ie iconic levels, iconographic, tropological, topic and enthymematic). We will analyze these images from the perspective of the effects of meaning that the composition techniques to engender glimpse which were woven meanings to this event in that specific space, and which were mediated discourses of Brazilian participation in the conflict.

KEY WORDS: Journalism; Photography; World War II; History; Photojournalism; Revista da Semana; Brazil.

LISTA DE IMAGENS

FIGURA	FONTE
1	http://goo.gl/CfWu1u
2	http://goo.gl/a5UfUU
3	http://goo.gl/PBP5pF
4	Revista da Semana - Edição 35 - 29 de agosto de 1942 - p. 04
5	Revista da Semana - Edição 32 - 08 de agosto de 1942 - p. 12
6	http://goo.gl/o35LlI
7	Revista da Semana - Edição 46 - 14 de novembro de 1942 - p. 27
8	Revista da Semana - Edição 04 - 23 de janeiro de 1943 - p. 39
9	Revista da Semana - Edição 48 - 28 de novembro de 1942 - p. 24
10	Revista da Semana - Edição 48 - 28 de novembro de 1942 - p. 26
11	Revista da Semana - Edição 41 - 10 de outubro de 1942 - p. 26
12	Revista da Semana - Edição 45 - 7 de novembro de 1942 - capa
13	Revista da Semana - Edição 49 - 05 de dezembro de 1942 - p. 25
14	Revista da Semana - Edição 31 - 01 de agosto de 1942 - p. 06
15	Revista da Semana - Edição 31 - 01 de agosto de 1942 - p. 06
16	Revista da Semana - Edição 50 - 12 de dezembro de 1942 - p. 24
17	Revista da Semana - Edição 31 - 01 de agosto de 1942 - p. 06
18	Revista da Semana - Edição 36 - 06 de setembro de 1942 - p. 05
19	Revista da Semana - Edição 40 - 03 de outubro de 1942 - p. 03
20	Revista da Semana - Edição 12 - 20 de março de 1943 - p. 22
21	Revista da Semana - Edição 03 - 16 de janeiro de 1943 - p. 32
22	Revista da Semana - Edição 10 - 06 de março de 1943 - p. 37
23	Revista da Semana - Edição 07 - 13 de fevereiro de 1943 - capa
24	Revista da Semana - Edição 18 - 01 de maio de 1943 - p. 27
25	Revista da Semana - Edição 42 - 14 de outubro de 1944 - p. 17
26	Revista da Semana - Edição 47 - 21 de novembro de 1942 - p. 21
27	Revista da Semana - Edição 07 - 13 de fevereiro de 1943 - p. 21
28	Revista da Semana - Edição 32 - 05 de agosto de 1944 - p. 17

APRESENTAÇÃO

O que é um disparo? É um tiro. Ou um clique. Pode ser também uma corrida, o impulso para se alcançar uma grande velocidade. E, no momento em que tudo na nossa vida é tão acelerado, os diferentes significados que a palavra “disparo” possui dentro de um determinado contexto pode desaparecer numa rápida leitura. O mesmo acontece com uma fotografia: você já parou para pensar o que realmente é comunicado ou simbolizado numa imagem?

Quando se faz uma pesquisa sobre a fotografia, inúmeras camadas intelectuais e de aprimoramento da habilidade tanto no campo da compreensão visual como na expressão fotográfica, que são interligadas como se fossem uma engrenagem, girando de forma conjunta e possibilitando a ação de uma máquina, entregando uma nova chance de criar e interpretar uma imagem. São pequenos estalos, mínimos disparos que fazem parte do processo de criação e análise, tanto do fotógrafo como de quem estuda a fotografia.

Desde a antiguidade, o ser humano sempre procurou representar de forma imagética o seu cotidiano. As pinturas rupestres foram as primeiras formas de representação visual encontradas na história, indicando rituais e atividades dos homens primitivos. Encontradas em cavernas e datadas de dezenas de milhares de anos, elas mostraram que esse hábito de registro era uma atitude natural, uma necessidade que hoje se transmite de forma online por meio de *selfies* e a grande quantidade de fotos nas redes sociais que capturam uma ação momentânea.

A fotografia funciona como um poderoso instrumento de memória e testemunha. Alguns autores discutem-na como um instrumento que não retrata de forma precisa a realidade, mas um recorte de determinado momento. Como escreveu Buitoni:

A questão da representação da realidade aparece em todas as formas comunicativas, sejam com finalidades de registro ou de trabalho com finalidades estéticas e/ou artísticas. Isso acontece principalmente com produções que visam documentar recortes da realidade: reportagens jornalísticas, relatórios, diários de bordo, mapas e outras representações gráficas, desenhos, pinturas etc. (2011, p. 17).

Essa coletânea de ensaios começou a tomar forma no final de uma pesquisa de um projeto de iniciação científica financiado pela FAPESP, que tinha como objetivo analisar as imagens realizadas durante a Segunda Guerra Mundial e veiculadas na Revista da Semana. As imagens presentes neste livro foram selecionadas ao longo da pesquisa por trazerem temáticas específicas e possibilitarem uma interpretação sobre a fotografia de guerra, numa tentativa de compreender o que o fotógrafo quis dizer com aquele momento.

Ao longo do trabalho, descobri que as revistas trouxeram um grande diferencial para a imprensa, e, principalmente, para a fotografia. Com toda a revolução industrial e técnica ocorrida no século XIX, ocorreu um aumento na produção de periódicos. Isso foi importante para criar uma indústria gráfica com invenções como a prensa cilíndrica, a rotativa, o linótipo, a fotografia e a estereotipia.

Com o aumento de publicações impressas, alguns grupos se fortaleceram financeiramente falando e deram origem aos conglomerados da comunicação. Isso possibilitou um investimento em avanços tecnológicos, como a mecanização das prensas tipográficas, o uso do papel em bobinas, a impressão em dois lados do papel e um mecanismo que realizava a dobragem automática.

Assim, a fotografia é gradualmente inserida na imprensa. Buitoni (2011, p. 53) comenta que “a utilização de fotografias por jornais e revistas – mesmo que as revistas tivessem nascido mais vinculadas à ilustração do que à informação noticiosa – costuma se fazer num horizonte de registrar um lampejo da realidade”. E ela afirma: “(...) a grande justificativa filosófica do uso de fotos pelo jornalismo é o fato de ser um registro da realidade. (...) a função de espelho do real surge mais forte do que a função de manipulação” (2011, p. 54).

Isso mostra que o fotojornalismo não tem só uma importância noticiosa, mas se torna uma ferramenta para representar a realidade e contar histórias. “A foto congela e embalsama o passado; eternamente continua a nos mostrar com o dedo (índice) e que foi e o que já não é” (BUITONI, 2011, p. 54).

No começo, as imagens eram feitas como gravuras ou, mais ao final do século XIX, baseadas em fotografias. Como detalha Buitoni (2011, p. 49)

No tempo das imagens pré-fotográficas – feitas diretamente pela mão humana -, a imprensa já utilizava ilustrações com finalidade de documentar o real. Mesmo antes do nitrato de prata possibilitar e difundir a impressão fotográfica, o desenho realista construía o jornalismo visual. Na primeira metade do século XIX, ilustradores iam aos lugares onde os fatos estavam acontecendo ou já haviam acontecido e elaboravam gravuras que acompanhavam os textos.

Isso acontece porque o papel utilizado quando as fotografias começaram a fazer parte de uma forma mais cotidiana da imprensa fazia com que as imagens borrassem. Era preciso a ilustração para que ela saísse nítida. Com o aprimoramento tecnológico, as fotos começaram a ser impressas e até mesmo ganharam cor pelas mãos de artistas que faziam o trabalho manualmente.

O fotógrafo e professor da Universidade Autônoma de Barcelona, Pepe Baeza, propõe a divisão das fotos de imprensa em dois grupos: fotojornalismo e fotoilustração.

A fotoilustração (...) cumpre as funções clássicas da ilustração: descrever, explicar, detalhar. A fotoilustração também pode ter uma finalidade opinativa: encenações ou montagens que figuram em capas de revista semanais ou aberturas de matérias importantes. O fotojornalismo inclui a função profissional, de longa tradição histórica; e um tipo de imagem canalizada em função dos valores de informação, atualidade, relevância política/social/cultural. O fotojornalismo também é influenciado pela fotografia documental, que igualmente tem compromisso com a realidade, mas busca fenômenos mais estruturais do que a conjuntura noticiosa (BUITONI, 2011, p. 57).

Nos veículos impressos, os jornais trouxeram inicialmente notícias envolvendo política, economia e outros textos com informações de uma determinada região (por exemplo, se o jornal fosse do Rio de Janeiro, ele traria as informações que aconteciam e seriam de interesse da população letrada do Rio de Janeiro). Além disso, eram publicações curtas e que tinham pouquíssimas ilustrações.

As revistas modificam esse conceito estilístico, possuindo mais páginas e buscando apresentar temas que, inicialmente, não tinham um caráter noticioso. Como mostra Casadei (2013, p. 34), “a revista nasce no Brasil a partir da imperiosidade de

uma demanda: a necessidade de um lugar para os literatos que, paulatinamente, perdiam o seu espaço nos jornais, a cada dia mais dedicados à produção noticiosa”.

A idealização de um empreendimento editorial como revista significava

(...) uma tentativa de valorização do produto, uma vez que existia uma ideia corrente na época que colocava a revista como uma produção de melhor qualidade, como um empreendimento mais conceituado. (...) a divisão de trabalho entre os jornais e as revistas se articulava a partir de um acordo tácito onde os jornais se preocupariam, prioritariamente, com o relato político e do cotidiano e as revistas, por sua vez, com a contribuição literária e o relato cultural (CASA DEI, 2013, p. 34-35).

O grande diferencial com o surgimento das revistas foi o uso de imagens não só como ilustração, mas como instrumento para contar uma história, caracterizar algo ou representar uma situação. Ela não era simplesmente jogada, mas tinha relação com o texto ou, muitas vezes, falava por si só.

Um dos expoentes com o uso da fotografia como instrumento noticioso no Brasil foi a *Revista da Semana*, veículo escolhido para ser analisado na pesquisa. Editada no Rio de Janeiro, ela foi criada em maio de 1900 e publicada até 1959, trazendo fotos desde seu primeiro número. A *Revista da Semana* foi a grande responsável pelo imaginário visual brasileiro até a criação d’*O Cruzeiro*, em 1928.

A publicação traz uma série de fatores que a consolidam como o lugar por excelência da reportagem. Como comenta Casadei (2013, p. 37)

Um dos fatores fundamentais que consolidam a revista como o lugar por excelência da reportagem - além dos escândalos, crimes e demais sortes de matérias sensacionalistas - é a sua vocação fundamentalmente imagética. Uma vez que os jornais não possuíam as condições técnicas e temporais para a impressão de uma grande quantidade de fotos com qualidade, a revista ocupou esse espaço na ecologia informacional, dedicando-se, principalmente, à cobertura de solenidades oficiais e atos do governo. As fotorreportagens, nesse período, se articularam mesmo como o lugar das histórias contadas a partir de imagens por excelência, em um espaço em que o texto era curto e secundário e, muitas vezes, nem mesmo era posto.

Essa evolução da imprensa modifica o processo de transmissão da informação, fazendo com que o jornalismo seja o responsável pela formação de uma opinião pública; Casadei (2013, p. 172) mostra que vai além disso: ela é responsável por modificar a “inserção e a configuração do intelectual neste sistema”.

A *Revista da Semana* começa a se destacar por explorar cenas de comemorações, paisagens, personagens, mostrando “caras e cenas posadas; um ou outro flagrante, numa estética bastante ufanista” (BUITONI, 2011, p. 50). Além disso, ela inova ao fazer a cobertura de crimes, que reconstitui por meio de fotos e por um tratamento narrativo que era dado a esse tema, “bem no espírito de uma série de outras publicações que eram moda na sociedade europeia na época” (CASADEI, 2013, p. 38).

Com o acervo da *Revista da Semana* em mãos, a pesquisa teve início e, ao longo do tempo, verificou-se que as imagens iam além do senso comum. Além disso, verificou-se também algumas diferenciações em relação aos dias de hoje, como a falta de créditos para o autor da imagem. Levando em conta aquela máxima popular de que “uma imagem vale mais do que mil palavras”, cada fotografia parecia ter uma história além da simples percepção quando se folheia um jornal ou uma revista, lugares que ainda possibilitam a divulgação do trabalho de fotógrafos do mundo inteiro.

A obra que você tem em mãos não busca apresentar uma verdade absoluta sobre a temática, bem como trazer interpretações incontestáveis das fotografias selecionadas. Este livro foi construído com base na teoria proposta por Umberto Eco da decomposição da imagem em cinco níveis que trabalham com a interpretação única da imagem. Essa proposta da semiótica trabalha com percepções que abrem espaço para uma discussão sobre inúmeros temas, entre eles o poder de uma fotografia e a importância das imagens na história da humanidade.

Eco apresenta dois pontos que se tornam relevantes na análise das fotografias trazidas pela *Revista da Semana* durante a cobertura realizada na Segunda Guerra Mundial: a primeira é a de que todo ato comunicacional se baseia num código; e a segunda é que nem todo código tem necessariamente duas articulações fixas (ECO, 2007, p. 127).

Para explicar essa ideia, ele utiliza como referência o trabalho de Luís Presto que apresenta a “segunda articulação” proveniente de uma imagem como um nível de elementos que são chamados de **figuras** e não constituem fatores do significado

originalmente trazido pelos elementos de primeira articulação, tendo apenas um valor diferencial.

Este significado original, chamado por Prieto de **monemas**, são os signos que designam um significado. O autor também chama de **sema** um signo cujo significado corresponde não a um signo, mas a um **enunciado da língua**.

Eco também trabalha com a seguinte classificação dos códigos, decompondo a análise de imagens em cinco níveis:

- 1) Nível icônico (plano da denotação, que inclui os dados concretos da imagem e dos elementos gráficos do objeto de referência);
- 2) Nível iconográfico (plano da conotação, dos elementos cujos sentidos só são dados pelo cruzamento com os significados convencionais decorrentes de um aprendizado cultural);
- 3) Nível tropológico (composto pelas figuras de retórica tradicionais aplicadas à representação visual);
- 4) Nível tópico (marca dos lugares argumentativos e das premissas que se articulam na imagem);
- 5) Nível entimemático (posto pelas conclusões desencadeadas pela argumentação posta no nível anterior).

Essa divisão permite separar níveis e técnicas composicionais a partir dos quais os códigos padrões de narração pela imagem serão articulados. No nível icônico, é possível mapearmos não apenas os elementos que compõem a imagem, como também especificações técnicas como os enquadramentos, planos, tipos de lentes, filtros e efeitos, focalizações, profundidades de campo e demais técnicas de composição mais comumente utilizadas em cada período histórico, bem como os efeitos de sentido articulados a partir desses usos.

Nos níveis iconográfico e tropológico, é possível mapearmos as convencionalidades imagéticas e as figuras de retórica (no nível do significante) mais comumente utilizadas pelos fotojornalistas em cada período histórico – o que nos permite uma análise das convenções estéticas de cada período.

Por fim, os níveis tópico e entimemático possuem sua inspiração na retórica e permitem a análise da ideologia da forma significante mais utilizada em cada período histórico, tanto a partir dos elementos fornecidos pela imagem, como também a partir

das relações estabelecidas com os textos que a acompanham (legendas, reportagens e demais elementos gráficos constituintes da composição jornalística em revista).

Esses níveis trabalham com o **silogismo**, termo filosófico com o qual Aristóteles designa a argumentação lógica perfeita, constituída de três proposições declarativas que se conectam de tal modo que a partir das duas primeiras, chamadas premissas, é possível deduzir uma conclusão.

Ao longo do trabalho, serão discutidos oito pontos que foram levantados durante a pesquisa e que trabalham desde a exaltação da guerra em algumas fotos, o modo como os inimigos eram retratados, as máquinas de guerra, os tipos sociais presentes no conflito e até a participação do Brasil nos campos de batalha.

Celebrando os 70 anos do fim da Segunda Guerra Mundial, este livro busca ser um instrumento de memória e provocação para um conflito que durou 2.174 dias e mudou o mundo.

INTRODUÇÃO



Figura 1: V-J day in Times Square (Alfred Eisenstaedt)

Era 14 de agosto de 1945. George Mendonça estava abraçado com sua namorada, Rita, no cinema. O silêncio tomava conta da sala enquanto as pessoas se deliciavam com o filme. George se ajeitou na cadeira e Rita deitou a cabeça em seu ombro.

O Radio City Music Hall era um lugar incrível e visualmente atrativo. Era grandioso, tinha um certo luxo e funcionava para criar novos mundos em tempos de guerra.

De repente, um burburinho crescente começou a se aproximar da sala. As pessoas ficaram assustadas, não sabiam do que se tratava. Seria algum ataque? Logo, a porta se escancarou e dois homens gritaram “A guerra acabou! A guerra acabou!”.

George olhou para Rita. Os dois tinham uma expressão de interrogação. Aos poucos, as pessoas dentro da sala entenderam o que tinha acontecido e saíram acompanhando o coro de alegria. Era o fim de tempos sombrios, de tristeza, destruição e medo.

George e Rita saíram de mãos dadas, celebrando com desconhecidos na Times Square. Queriam entrar em algum bar, mas estavam todos lotados. Foi aí que, no meio da multidão, George viu uma simpática mulher vestida branco, celebrando com as companheiras de trabalho.

Ele e Rita se aproximaram do grupo para cantar a vitória. Foi aí que, num impulso, ele passou os braços por Greta Friedman, com o corpo sendo percorrido pela adrenalina e alegria decorrentes da notícia do fim da guerra. Foram exatos 2.174 dias de conflito; mais de 25 milhões de soldados mortos em batalhas; 5.754.400 pessoas mortas em campos de concentração; além dos mais de 41 milhões de civis mortos ao redor do mundo. Era um momento de paz, um momento de se celebrar a vida.

As pessoas estavam esfuziantes pelas ruas. Eles celebravam e sorriam, enquanto fogos de artifício se misturavam com o flash das câmeras que pipocavam na multidão e fotografavam o desfile. Assim que George viu Greta, não teve dúvidas: num rápido movimento, a abraçou e lhe deu um beijo, que foi eternizado para sempre por Alfred Eisenstaedt numa das fotografias mais conhecidas da história dos Estados Unidos.

Tentar descrever como foi a realização de uma foto histórica é muito difícil, ainda mais quando ela retrata um momento tão único e rápido. Se o fotógrafo não estivesse em determinado minuto num determinado lugar, a imagem poderia nunca acontecer.

É o caso dessa foto, que retrata um jovem soldado comemorando o final da guerra na Times Square, uma das avenidas mais famosas de Nova York. É visível a sua felicidade pelo final da guerra. E nesses momentos, às vezes agimos de maneira impulsiva, e esse beijo roubado foi uma atitude apaixonante de um homem aliviado e celebrando a vida.

* * *

O final da guerra se aproximava, e a areia negra da ilha de Iwo Jima fora manchada com o sangue de soldados japoneses e norte-americanos, se tornando muito

mais do que testemunha de balas disparadas, morteiros iluminando a noite enquanto jovens aterrorizados tentavam sobreviver ao ataque inimigo: a ilha fora testemunha de um pequeno momento registrado que se tornou um símbolo e marcou a história da fotografia.

Depois de quatro dias de intensa batalha, em 23 de fevereiro de 1945, dois grupos de soldados norte-americanos receberam a ordem de explorar a ilha. O primeiro deles, liderado pelo sargento Ernest “Boots” Thomas, fincou uma bandeira dos Estados Unidos no topo do Monte Suribachi – e, depois de um momento glorioso, fora surpreendido por soldados japoneses, que surgiram das cavernas e os atacaram de modo brutal.

A ação foi curta e não teve nenhuma baixa norte-americana. Dias depois, os fuzileiros tiveram uma breve noção do perigo que residia nas cavernas do Monte Suribachi quando encontraram os corpos de 150 japoneses que haviam acabado de se suicidar, fazendo referência

(...) a um *bushido*¹ corrompido que neles fora martelado pelo maligno regime militar do Japão. Um samurai tradicional deve esperar morrer em combate e ser honrado por isso. Poderia matar-se para expiar um erro moral ou uma falha da coragem. Mas o suicídio como expressão do sacrifício final pelo país não era um valor samurai tradicional. Aquilo fora obra de um sistema militar insano e cinicamente inclinado a extrair o máximo de utilidade de seus *issen gorin*² (BRADLEY, 2006, p. 216).

Pouco tempo depois, um outro grupo contendo seis soldados foi convocado para fazer o reconhecimento do Monte Suribachi e trocar a bandeira originalmente fincada por uma outra, maior.

¹ O *bushido* é um código de conduta seguido pelos samurais e define o modo como os guerreiros devem viver e morrer com honra. Ele salienta a frugalidade, fidelidade, artes marciais, mestria e honra e foi desenvolvido entre os séculos 9 e 12, tendo inclusive grande influência em todo o Japão.

² *Issen gorin* é um termo utilizado para se referir aos recrutas japoneses que escreviam cartas para o restante do pelotão. Muito do que aconteceu dentro das cavernas em Iwo Jima foram relatadas por essas cartas.

Os dois momentos foram fotografados, mas a grande diferença se encontra no testemunho fotográfico realizado por Lou Lowery e Joe Rosenthal, autores das imagens com visões e atitudes distintas³.

Lowery acompanhava o primeiro grupo e, pelo calor do momento, resolveu aclamar a ação dos soldados realizando inúmeras fotos e colocando todos em risco pela demora do trabalho. Estavam com o fotógrafo o primeiro tenente Harold Schrier; os sargentos “Boots” Thomas e Henry “Hank” Hansen; os soldados Raymond Jacobs, Phil Ward, Rober Leader e James “Jim” Michels; o paramédico John Bradley; e o cabo Charles W. Lindberg.

Eles receberam a ordem de “Boots” Thomas para achar um mastro e fincar a bandeira norte-americana, um símbolo da conquista perante o inimigo. Os japoneses haviam construído um sistema de captação da água da chuva na superfície da cratera, e fragmentos de cano se espalhavam espalhados por ali. Remexendo na lama, um soldado chamado Leo Rozek encontrou um pedaço de bom tamanho e descobriu um buraco de bala por onde a corda poderia ser enfiada para amarrar a bandeira. Com a ajuda de Leader, Rozek carregou o mastro até onde Thomas esperava.

Lowery, dando-se conta da importância do momento, começou a documentar a movimentação. Os oficiais graduados tomaram a frente e começaram a abrir a bandeira dobrada e a amarraram no mastro. Lowery registrou os procedimentos numa sucessão de fotos. Ele se aproximava dos combatentes, sugeria poses e convencia os rapazes a exhibir tímidos sorrisos.

Às 10:20h da manhã, em meio a rajadas de vento, levantaram o mastro com a primeira bandeira estrangeira a tremular em solo japonês em toda a história. Querendo aumentar a dramaticidade da foto, Lowery fez um gesto para Jim Michels, que se agachou teatralmente em primeiro plano com sua carabina.

(...) Lowery pediu que os fuzileiros posados esperassem um minuto: seu filme acabara, e ele precisava de um segundo para recarregar a máquina. Lindberg fez cara feia e grunhiu que se apressasse: homens segurando bandeiras eram um alvo fácil.

³ A reconstrução das situações foi feita por James Bradley no livro *A Conquista da Honra*. Filho do paramédico John “Doc” Bradley (e um dos que fincou a bandeira em Iwo Jima), James realizou inúmeras entrevistas para tornar o desenvolvimento do momento o mais realista e cinematográfico possível.

Com um novo rolo de filme na câmera, Lowery convocou os homens para uma foto final, posada: Hansen, Thomas e Schrier segurando fortemente o mastro da bandeira enquanto Lindberg e Charlo assistiam a poucos passos de distância; no primeiro plano, segurando a arma, Michels acrescentava teatralidade à cena.

Enquanto Lowery clicava a foto, uma surpreendente dissonância ergueu-se da ilha lá embaixo e dos navios na costa. Milhares de membros dos Fuzileiros Navais e da Marinha observavam a patrulha em sua escalada até a beira do vulcão. Quando o pequeno pedaço de pano colorido tremulou no ar, Iwo Jima transformou-se, por alguns momentos, em Times Square na época de Ano-Novo. Homens da infantaria saudavam, assobiavam e acenavam com os capacetes. Navios na costa faziam soar seus apitos graves. Ali estava o símbolo de um sonho impossível realizado. A concretização do domínio sobre Suribachi. A bandeira do primeiro invasor jamais plantada em solo territorial japonês em quatro milênios (BRADLEY, 2006, pp. 213-214).



Figura 2: *'First Iwo Jima Flag Raising', de Louis Lowery. Essa foto foi criada para ressaltar o calor do momento. Da esquerda para a direita: Harold Schrier, Raymond Jacobs, Henry "Hank" Hansen, Ernest "Boots" Thomas, Phil Ward, John Bradley, James Michels e Charles W. Lindberg.*

No exato momento em que todos celebravam a bandeira tremulante e a conquista e reconhecimento do poderio armado dos Estados Unidos, Joe Rosenthal enfrentava algumas dificuldades.

Cobrando a invasão para a Associated Press, ele desembarcara em Iwo Jima “por volta do meio-dia do Dia D, arriscando a vida para conseguir fotos eletrizantes da ação nos dias de combate que se seguiram” (BRADLEY, 2006, p. 217).

Na manhã de 23 de fevereiro, porém, nada parecia dar certo para ele. Escorregara numa escada molhada e caíra no mar entre o navio de comando e uma embarcação. Pescado, sacou a câmera – uma volumosa e sólida Speed Graphic de 35mm – de sua bolsa à prova d’água e clicou uma foto de Forrestal e Smith olhando resolutamente em direção à praia (BRADLEY, 2006, p. 217).

Enquanto se aproximava de Iwo Jima num LCT, um navio anfíbio, em companhia de Bill Hipple, um correspondente de revista, o contramestre disse a Rosenthal que ouvira no rádio que uma patrulha estava subindo o Suribachi.

Os dois repórteres resolveram dirigir-se à montanha, evitando as minas marcadas até chegarem ao posto de comando do 28º Regimento. Lá, encontraram dois fuzileiros que também eram fotógrafos: o soldado Bob Campbell, que trabalhava com uma câmera fixa, e o sargento Bill Genaust, que tinha uma câmera de cinema com filme colorido.

Eles começaram a caminhar rumo ao topo do Monte Suribachi. Um outro grupo de soldados - composto por Michael Strank, Harlon Block, Ira Hayes e Franklin Sousley – havia sido designado para subir até o posto de comando do batalhão para instalar um fio telefônico.

O grupo alcançou o quartel-general de campo do coronel Johnson bem no momento em que o tenente Tuttle chegava. Ele trazia uma bandeira norte-americana maior do que aquela hasteada, com 2,43 metros por 1,42 metro.

Quando chegaram até o monte do Suribachi, eles se aproximaram do tenente Schrier e comunicaram a entrega dos fios e baterias e a vontade de Johnson de preservar a primeira bandeira.

Quando René passou a Mike a bandeira substituta, o sargento achou que precisava dar uma explicação. “O coronel Johnson quer que esta bandeira fique bem no alto”, informou ao tenente, “para que cada filho-da-puta nessa ilha nojenta possa vê-la!” (BRADLEY, 2006, p.218).

Na descida da cratera, Lowery encontrou Rosenhtal, Genaust e Campbell subindo com dificuldade e cuidado. Ele contou ao grupo que fotografara o levantamento da bandeira. Os três fotógrafos pensaram em dar meia-volta e recuar, mas Lowery sugeriu que os três continuassem a subir, usando como argumento a vista fantástica do porto que se tinha lá de cima. Sem muito a perder, os fotógrafos continuaram a avançar.

Lá em cima, Rosenthal se deparou com uma outra visão interessante: dois fuzileiros inclinavam um mastro de ferro para outro fuzileiro, que segurava uma bandeira norte-americana.

Os dedos de Rosenthal instintivamente deslocaram-se para sua Speed Graphic. Talvez conseguisse, afinal, uma foto da bandeira sendo levantada.

O mastro que Ira e Franklin estavam arrastando era um grande pedaço de cano de drenagem pesando quase cinquenta quilos. Quando se aproximara do local, o tenente Schrier sugeriu que a equipe de Mike fizesse o trabalho. O tenente queria que a bandeira substituta fosse içada ao mesmo tempo em que a primeira era arriada.

Mike amarrou a bandeira no mastro. Schrier reuniu alguns fuzileiros para descer o primeiro mastro e então ficou entre os dois grupos das bandeiras, dirigindo-os.

Os três fotógrafos perambulavam a alguma distância, procurando um bom ângulo para fotografar. Campbell afastou-se para uma posição a curta distância no flanco da colina, quase exatamente abaixo da primeira bandeira, pensando em fotografá-la de cima para baixo quando os fuzileiros a descessem. Genaust, quase ombro a ombro com Rosenthal, a cerca de trinta metros da segunda bandeira, tinha ainda algum filme colorido na câmera e resolveu esperar o momento certo de usá-lo. Rosenthal, com seu 1,64m de altura, abaixara a Speed Graphic e estava curvado, empilhando pedras e um saco de areia em que subiria para obter um ângulo melhor. Sua câmera estava preparada na velocidade de 1/400 de segundo, com abertura de lente entre 8 e 16.

Tudo ocorreu em segundos. (...) Harlon firmou-se numa elevação do solo cheio de escombros, pronto para receber a base do mastro. Na outra extremidade, Mike, comandando a tarefa e com o cano sobre o ombro direito, levou-o na direção de Harlon.

Mike segurou a grande bandeira embrulhada em torno do mastro para impedi-la de ondular ao vento forte até que o mastro estivesse enterrado.

Mike e os quatro membros do esquadrão aproximaram-se mais do mastro, levantando bem os pés a cada passo, para se livrar dos escombros. A impressão era que andavam em neve profunda.

Ira caminhou em torno do mastro, encarando Mike, as costas para a câmara de Genaust. Ele disse algo a Mike que se perdeu no vento forte. Ira usava seu coberto estilo indígena enfiado nas costas sob o cinto militar.

Mike viu Doc Bradley passando com um carregamento de ataduras nos braços e pediu que ele viesse dar uma ajuda. Doc (...) foi até o mastro, colocando-se diretamente entre Mike e Harlon.

Franklin andou até o mastro vindo do primeiro plano da imagem de Genaust.

René aproximou-se do grupo vindo por trás, à direita, o fuzil pendurado no ombro, e ficou atrás de meu pai, que estava na frente do mastro na imagem da filmadora.

Os rapazes agruparam-se por trás de Harlon, que se curvou para a base. Doc agarrou o mastro no centro do grupo.

Rosenthal percebeu o movimento e pegou a câmara. (...) Levantou a câmara e clicou a imagem. Naquele mesmo instante o mastro ergueu-se num breve arco e, liberada da mão de Mike, a bandeira flutuou ao vento forte.

Rosenthal recordou:

- Por polidez um com o outro nós quase perdemos a cena. Brandi minha câmara por ali e esperei até adivinhar que aquele era o auge da ação. Aí apertei o botão.

E então tudo terminou. A bandeira flutuava no alto (BRADLEY, 2006, pp. 217-219).



Figura 3: a foto original de Joe Rosenthal, 'Raising the Flag of Iwo Jima'. Os soldados Franklin Sousley, Michael Strank e Harlon Block foram mortos em conflito; Ira Hayes, John Bradley e René Gagnon sobreviveram e foram responsáveis por realizar as campanhas de arrecadação do exército norte-americano viabilizada após a publicação desta imagem.

Passado o conflito, Rosenthal voltou para os Estados Unidos e sua fotografia, intitulada *Raising the Flag of Iwo Jima*, se tornou um símbolo instantâneo e foi utilizado pelo exército norte-americano para o recrutamento de guerra e para o plano de levantamento de fundos para as forças armadas. Os três sobreviventes – Ira Hayes, John ‘Doc’ Bradley e René Gagnon – participaram das campanhas publicitárias e até recriaram a cena em estádios de futebol.

A criação dessa imagem não foi apenas uma questão de sorte, mas sim da sensibilidade de Rosenthal de conseguir determinar o momento a ser clicado. *Raising the Flag of Iwo Jima* é uma das fotografias mais famosas da história norte-americana, e uma das que melhor exemplificam o poder que uma imagem pode conter enquanto articuladora de valores nacionalistas e mediadora de uma série de discursos sobre o presente. Independentemente dos fatos que antecederam ou sucederam a foto, pode-se verificar elementos simbólicos que a tornam um ícone do fotojornalismo: emoções e sentimentos como a conquista, a vitória, o poder e a soberania se unem a outros adjetivos que engrandecem o poder das forças armadas norte-americanas durante o período da guerra.

* * *

Raising the Flag of Iwo Jima traz uma série de aspectos que a tornou um dos símbolos da Segunda Guerra Mundial, funcionando como objeto de exaltação da vitória e conquista do exército norte-americano e também como instrumento para arrecadar fundos ao ser utilizada como objeto propagandístico das ações de guerra.

Muitas fotografias realizadas num conflito pelo fotojornalista podem ou criar significados simbólicos anteriormente nem percebidos ou se tornar força máxima para expressar um momento.

A cobertura de guerra, no fotojornalismo, possui uma relação bastante íntima com a morte.

Trabalhos como os de Rosenthal e de fotógrafos como Robert Capa, Kevin Carter, James Nachtwey, Greg Marinovich, João Silva, W. Eugene Smith, Don McCullin e outros, mostram a devastação consequente da guerra no aspecto psicológico e no modo como uma imagem pode ser trabalhada como representação de uma

realidade imposta como natural quando, na verdade, é fruto de uma construção que torna um objeto metafórico diante de um determinado assunto.

Para trabalhar com esses conceitos, os estudos da semiótica servem para “desbravar” campos não elucidados e que fogem do “lugar comum”. Uma fotografia pode ter diferentes interpretações quando associadas a diferentes símbolos visuais ou textuais. O autor de uma imagem pode ter pensado em um determinado ponto quando deu o clique na câmera; a interpretação que eu ou você podemos ter da imagem pode ser diferente com o resultado final.

Isso tudo envolve o conceito de recorte da realidade, já que a fotografia é como “a memória que congela o quadro (...), uma citação ou uma máxima ou provérbio” (SONTAG, 2011, p. 23).

Dubois comenta que existe um consenso popular onde a fotografia “presta contas do mundo com fidelidade” (1994, p. 25). Ele diz que

(...) a fotografia, pelo menos aos olhos da *doxa*⁴ e do senso comum, não pode mentir. Nela, a necessidade de “ver para crer” é satisfeita. A foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra. (DUBOIS, 1994, p. 25)

Quanto a isso, Dubois (1994) também mostra que existem várias tentativas teóricas de igualar a fotografia a uma imitação ou a um traço de uma suposta realidade exterior. Como justificativa para esse argumento, ele analisa através de um viés histórico e epistemológico a fotografia e cria uma linha cronológica com três pontos que trabalham o realismo e o valor da imagem fotográfica.

O primeiro remete ao início da fotografia no século XIX e trabalha com a ideia de que uma imagem fotográfica é uma reprodução mimética do real, concebendo-a como espelho do mundo. Esse pressuposto foi radicalmente questionado ao longo do século XX, quando emergiu a ideia da transformação do real pela foto.

Diante da afirmativa de que a fotografia não poderia mais ser vista como uma cópia exata do real, Dubois desenvolve o segundo pressuposto de que “qualquer imagem deve ser analisada como uma interpretação-transformação do real, como uma

⁴ *Doxa* é uma palavra grega que significa “crença comum” ou “opinião popular”. É a partir dela que se originaram as palavras “ortodoxo” e “heterodoxo”.

formação arbitrária, cultural, ideológica e perceptualmente codificada” (1994, p. 26). Buitoni (2011, p. 13) nos lembra que essa percepção

é entendida como uma atuação física, corporal e como uma elaboração que envolve elementos subjetivos e sociais, relacionados à memória de cada um. A categoria do real engloba o entorno concreto e as condições que possibilitam a percepção do mundo. O imaginário é feito de representações construídas a partir de memórias, fantasias, concepções individuais e coletivas.

O terceiro pressuposto defendido por Dubois faz relação com a fotografia como traço da realidade. Ele discute que a fotografia trabalha com um “sentimento de realidade incontrollável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para a sua elaboração” (1994, p. 26). Ele também comenta que a fotografia

oferece ao mundo uma linguagem determinada ao mesmo tempo pelo ângulo de visão escolhido, por sua distância do objeto e pelo enquadramento; em seguida, reduz, por um lado, a tridimensionalidade do objeto a uma imagem bidimensional e, por outro, todo o campo das variações cromáticas a um contraste branco e preto; finalmente, isola um ponto preciso do espaço-tempo e é puramente visual (...), excluindo qualquer outra sensação olfativa ou tátil. (DUBOIS, 1994, p. 38)

A desconstrução do realismo fotográfico baseia-se na observação da técnica fotográfica e de seus efeitos perceptivos. Isso indica que uma fotografia acaba valorizando um determinado ponto de vista, representando uma locação imagética do seu realizador. Logo, “a caixa preta fotográfica não é um agente reproduzidor neutro, mas uma máquina de efeitos deliberados. Ao mesmo modo que a língua, é um problema de convenção e instrumento de análise e interpretação do real” (DUBOIS, 1994, p. 40).

No caso específico, a fotografia de guerra trabalha com inúmeros panoramas, se tornando importante não só por retratar um conflito, mas funcionando como instrumento histórico ou noticioso, capaz de mostrar ao mundo as atrocidades que são feitas em regiões completamente fora da nossa vivência e também por ser um instrumento capaz de trabalhar a paz.

Como escreveu Sontag, “fotos de uma atrocidade podem suscitar reações opostas. Um apelo em favor da paz. Um clamor de vingança. Ou apenas a atordoadada consciência, continuamente reabastecida por informações fotográficas de que coisas terríveis acontecem” (2011, p. 16).

A EXALTAÇÃO DA GUERRA

A guerra. Surge uma mistura de sentimentos e cenas quando pronunciamos essa palavra. Ódio, tristeza, violência, solidariedade, medo, respeito, reflexão, morte... Ao mesmo tempo em que a guerra destrói e separa as pessoas, ela une e fortalece os indivíduos que buscam a sobrevivência.

Quando os primeiros soldados começaram a marchar no início do domínio nazista, nunca eles poderiam imaginar a dimensão global que essa ideologia poderia ganhar. Nem que uma longa e sangrenta guerra teria início em setembro de 1939, com a Alemanha invadindo a Polônia.

Nos 2174 dias de guerra entre o ataque da Alemanha à Polônia em setembro de 1939 e a rendição do Japão em agosto de 1945, a esmagadora maioria daqueles que morreram, quer na frente de batalha quer na retaguarda, tinha nomes e rostos obscuros, exceto para as poucas pessoas que os conheciam ou os amavam (...) (GILBERT, 2014, p. 7)

Quando se pensa num conflito, alguns pensamentos costumam ir além do campo de batalha. E o que é interessante sobre a guerra – se é possível dizer que tem algo de interessante – é a maneira como ela é tratada tanto durante o conflito como no final por forças e figuras externas, como a mídia de entretenimento ou a imprensa. Por exemplo, por que será que um herói como o Capitão América foi criado durante a Segunda Guerra Mundial?

Surgido sob a bandeira do patriotismo norte-americano, o Capitão América foi o primeiro de uma série de heróis que defendiam a liberdade e a justiça com um alto teor de moral. Basta ver a capa da primeira edição da revista do herói: com o uniforme nas cores da bandeira dos Estados Unidos, ele surge dando um soco na cara de Hitler, o que deve ter gerado um falatório e tanto na época.

Além disso, produtos midiáticos, como livros e filmes, tratam a guerra de uma outra maneira.

Algumas histórias acabam tornando a guerra um evento traumático e problemático na vida de seus protagonistas; outras, acabam dando um tom épico e

repleto de heroísmo; e ainda existem aquelas que denunciam um fato ou evento, emocionando a quem assiste.

Histórias reais como as mostradas em *A Lista de Schindler* (que ficou marcado pelo delicado preto-e-branco utilizado por Steven Spielberg e a marcante garotinha com o vestido vermelho), *Um Ato de Liberdade*, *A Conquista da Honra*, *Cartas de Iwo Jima*, *O Diário de Anne Frank*, *A Ponte do Rio Kwai* e *Império do Sol*, e outras que romantizam alguns dos eventos do conflito, como *O Resgate do Soldado Ryan*, *A Escolha de Sofia*, *Além da Linha Vermelha* e a minissérie *Band of Brothers*, acabam revelando essas variadas facetas da guerra e também diferentes modos de se contar histórias do conflito tocando em certas temáticas como a superioridade dos países ocidentais, o poder de fogo, a imponentia de uma nação diante da outra, a truculência dos países inimigos e por aí vai.

Veja esse trecho do livro *Invencível*, de Laura Hillenbrand:

O que se sucedeu foram seis semanas de um frenesi de matanças que desafia qualquer possibilidade de articulação. Multidões de prisioneiros de guerra foram decapitadas, metralhadas, esfaqueadas e queimadas vivas. Depois, os japoneses voltaram a atenção para os civis, empregando competições de matança, estuprando dezenas de milhares de pessoas, mutilando, crucificando-as e incitando cães a atacá-las. Os soldados japoneses tiravam fotos ao lado de corpos destruídos, cabeças cortadas e mulheres amarradas para que fossem violentadas. A imprensa japonesa publicava as contas das competições de matanças como se fossem placar de partidas de beisebol, louvando o heroísmo dos competidores. Historiadores estimam que os militares japoneses tenham matado entre 200 mil e 430 mil chineses, incluindo os 90 mil prisioneiros de guerra, no que se tornaria conhecido como Estupro de Nanquim. (HILLENBRAND, 2012, p. 118)

Invencível conta a história do atleta e soldado da aviação norte-americana Louis Zamperini que, em 1943, sofreu um acidente com o restante dos seus colegas de avião e ficou à deriva por semanas num pequeno bote, até que foi resgatado por tropas japonesas e se tornou um prisioneiro até o final da guerra.

A história de Zamperini é incrível: ele tinha tudo para ser um marginal qualquer esquecido nos relatórios da polícia de uma pequena cidade dos Estados Unidos. Filho de imigrantes italianos e com um temperamento bem esquentado, era desvirtuado e aprontava um monte, roubando desde tortas que eram deixadas nas janelas das casas

para esfriar, passando por bebidas alcóolicas, doces e até os fios de cobre de uma mercearia, onde revendia os fios para o dono da loja por um preço mais baixo.

Pressionado pela família, Louis precisava mudar. A mãe, católica, conversava com o filho; o pai, ficava indignado e envergonhado pelo modo como ele agia; os irmãos, achavam graça. Até que um dia Louis percebeu que esse comportamento não levaria a nada e que ele precisava achar alguma coisa que o motivasse a agir de uma maneira correta. Mas o que seria?

Incentivado pelo irmão Pete, o então adolescente se envolveu com o mundo do atletismo, se destacando na corrida. Nas suas fugas da polícia, muitos viam a maneira como ele corria – não era só velocidade, Louis tinha técnica.

Hillenbrand comenta que ele movimentava o quadril de uma maneira diferente, o que lhe dava mais impulso e gastava menos energia. Pelas descrições da autora no livro, era impressionante a maneira como ele se movimentava!

Louis então começou a treinar e se tornou um corredor de destaque, vencendo inúmeras competições e se tornando alvo da ira de atletas mais profissionais. Existe inclusive um episódio engraçadíssimo com o estouro da Segunda Guerra Mundial: nas Olimpíadas de Berlim, o próprio Hitler quis conhecer Louis. E, nas suas molecagens, o rapaz acabou roubando uma bandeira da casa que era usada como base pelo partido nazista.

A história de Zamperini mostra justamente esse ponto que estamos discutindo: a guerra é contada por um determinado olhar e ganha um determinado direcionamento. No trecho apresentado, Hillenbrand consegue criar uma angústia e repulsa com a atitude dos japoneses, usando uma série de verbos (“decapitadas, metralhadas, esfaqueadas e queimadas”) para intensificar ainda mais o horror da ação.

A questão aqui não é julgar a ação de um grupo de soldados ou de outro, mas mostrar que a guerra é representada e, de certa forma, exaltada de maneiras diferentes e direcionadas para os interesses do grupo que trabalha com determinada informação, texto ou imagem.

No caso do livro citado, a autora quer tornar heroica a figura de Zamperini. Em *A Lista de Schindler*, Spielberg acaba utilizando o recurso visual do preto-e-branco para dar um ar melancólico para a situação em que se encontra o protagonista.

Uma das maneiras mais interessantes para se fazer essa reflexão é com a fotografia. Praticamente, todos os registros mais importantes da história da humanidade foram feitos por imagens: hieróglifos, quadros, pinturas, desenhos e, finalmente, a fotografia e o cinema tornaram possível um evento marcante ser testemunhado através do olhar de uma pessoa, do recorte escolhido pelo autor dessa imagem.

No caso da fotografia, ela se torna importante justamente por possibilitar uma representação quase real de um evento ou situação. Mas vale ressaltar um ponto: a fotografia é um recorte feito pelo fotógrafo de um momento e uma cena; todas as escolhas técnicas que ele fez moldaram esse momento. Não é uma representação 100% real, mas sim uma forma de contar uma história.

Na guerra, a fotografia se torna um instrumento bem poderoso. Veja essa foto:



Figura 4: O "Comando", essa perigosa arma que pela primeira vez foi usada na guerra dos boers, na África do Sul, tem assumido um papel de relevante importância na atual conflagração. É ele um conjunto adestrado para o desembarque e o assalto destinado a inquietar e desorientar o inimigo, destruindo-lhe centros de importância vital. Os "Comandos" ingleses têm obrigado os alemães a conservar numerosas forças em todo o vastíssimo litoral por eles ocupado na Europa Ocidental, inclusive centenas ou talvez milhares de aviões de combate.

Lembrando muito a cena inicial d’*O Resgate do Soldado Ryan*, que refaz a invasão da Normandia, essa fotografia traz aqueles elementos da ação, do épico, dos soldados indo para a batalha, uma energia que flui pela lente. As ondas quebrando, as pernas erguidas na corrida, as armas em punho – tudo serve para construir a imagem do soldado como herói, como uma figura mortal, buscando pela justiça.

É mais ou menos o que fizeram com o Capitão América nos quadrinhos. É o que Hillenbrand fez com Louis Zamperini na sua biografia. E é o que a fotografia faz: ela transforma um momento, uma figura, um gesto em um símbolo capaz de fluir pelos anos e ter cada vez mais força para trabalhar com um tema.

A fotografia de guerra é muito poderosa nesse sentido. Ela é brutal, em alguns momentos. Em outros, chega a ser mágica, impressionante. Essa imagem em questão até lembra um cartaz ou cena de um filme, trazendo um instante poderoso para o espectador.

E ela exalta a guerra não num sentido negativo – quer dizer, nem sempre -, mas de uma forma que transforma o conflito em algo que toca todas as vertentes da sociedade e também trabalha com sentimentos e situações que não deveriam se misturar, como a água e o óleo: morte, tristeza, violência, agressividade se misturam com felicidade, vida, solidariedade, a possibilidade de ver mais um amanhecer.

Foi só durante a Guerra do Vietnã que o hábito de “forjar” fotografias dos conflitos acabou, o que se torna “essencial para a autoridade moral daquelas imagens, que arderam na consciência de uma geração” (SONTAG, 2011, p. 50).

Sobre essa cultura de tentar recriar uma cena, Sontag (2011, p. 42) comenta que

a imagem fotográfica, na medida em que constitui um vestígio (e não uma construção montada com vestígios fotográficos dispersos), não pode ser simplesmente um diapositivo de algo que não aconteceu. É sempre a imagem que alguém escolheu; fotografar é enquadrar, e enquadrar é excluir.

Ela relembra que “muitas imagens clássicas dos primórdios da fotografia de guerra tenham sido encenadas, ou que seus temas tenham sido adulterados” (SONTAG, 2011, p. 47), e cita a história envolvendo a fotografia “O Vale da Sombra da Morte”, tirada pelo britânico Roger Fenton. A imagem foi feita em 1855 durante a Guerra da

Crimeia e, segundo a autora, “na primeira versão da célebre foto (...) as balas de canhão são numerosas no terreno à esquerda da estrada, mas, antes de tirar a segunda foto – aquela que é sempre reproduzida – ele supervisionou uma operação para espalhar as balas de canhão sobre o leito da estrada” (SONTAG, 2011, p. 47).

Algumas fotografias são posadas e trabalham com uma gama de sentimentos. Veja, por exemplo, essa série de imagens:



Figura 5 - Legendas da esquerda para a direita, de cima para baixo:

- 1) Billy e Evelyn gostam de imitar a indumentária de Churchill. Papai e Mamãe encorajam-nos a permanecer debaixo da mesa para que não achem muito incômodo um abrigo anti-aéreo.

- 2) *Evelyn tem quatro anos só. Mas já sabe que o açúcar está racionado.*
- 3) *Pela expressão de Evelyn, parece que o estetoscópio revelou coisas sinistras no coração da boneca mais querida.*
- 4) *Uma noite, talvez, soarão as sirenes. Apagar-se-ão as luzes inumeráveis da Broadway. Papai ensina Billy a não ter medo do black-out.*

A imagem em questão, aliada a legenda, trabalha com um ponto diferente, que é a influência do conflito e das figuras que fazem parte dele – soldados e enfermeiras – na rotina daqueles que estavam fora do campo de batalha.

Essa foto exemplifica a discussão que é possível ter quando o assunto são as imagens de conflito, porque o ponto que realmente quero tocar é na questão da fotografia de guerra como um instrumento que exalta o poderio bélico de um exército, as ações militares e humanitárias de um país e também a ação da batalha.

Vejamos essas fotos:



Figura 6: Louis Zamperini tirou essa imagem do avião B-24 durante um ataque aéreo contra as forças japonesas na ilha havaiana de Nauru.



Figura 7: *Aviões franceses em Marrocos – Com a ocupação francesa, ocorrida já no século vinte, Marrocos ascendeu de uma vida totalmente medieval para a civilização moderna.*



Figura 8: *Uma verdadeira chuva de bombas lançadas pelas fortalezas voadoras sobre as fábricas de aço e locomotivas da cidade francesa de Lille, vendo-se as bombas caindo em pleno dia sobre os objetivos.*

Essas três imagens mostram pontos bem interessantes e diferentes sobre a guerra, sobre a luta e também sobre a ação desencadeada no conflito. A primeira serve como um registro e com o fato de trabalhar um determinado recorte: tirada por Louis Zamperini, a imagem traz a visão que ele teve de dentro do B-24, um bombardeio que pilotava com a sua equipe e que foi apelidado de *Super Man*.

Hillenbrand mostra isso em um trecho do livro, relatando o bombardeio que aconteceu no Natal de 1942 sobre o atol de Wake, localizado no Pacífico:

Do *Super Man*, bem atrás e acima do avião de Matheny, Louie via clarões enormes e velozes surgirem no meio das nuvens. Apertou a válvula de controle da porta do compartimento de bombas e as portas se abriram. (...) O alvo de Louie era a pista de decolagem, mas ele não a enxergava. Phil desceu ainda mais o avião, se movimentando numa velocidade espantosa. De repente, de uma altitude de 760 metros, o *Super Man* furou as nuvens e Wake surgiu, repentina e brilhante, sob o avião.

Pillsbury jamais se esqueceria do que viu. “Parecia uma tempestade de estrelas”, ele se recordou. As ilhas, ocultadas pelas trevas um segundo antes, agora resplandeciam com uma luz berrante. Vários infernos extensos, cuspiendo fumaça negra, consumiam os tanques de óleo do atol. Por todos os lados, as bombas acertavam os alvos, formando cogumelos de fogo. Holofotes se mexiam de um lado para o outro, as luzes refletiam nas nuvens e voltam para o chão, iluminando hordas de japoneses vestidos apenas com *fundoshi*, correndo, tomados pela confusão (HILLENBRAND, 2012, p. 101).

Ao lado das duas outras imagens, percebe-se que inúmeras fotografias e histórias acabam trabalhando com o que esse trecho evidenciou: existe uma espécie de “embelezamento”, por assim dizer, da guerra. Os japoneses, no caso do ataque de Wake, eram os vilões: descobriu-se depois que existiam mais de 90 prisioneiros americanos no atol.

A segunda foto tem uma certa beleza estética da guerra: os aviões andando em formação lembram aqueles filmes de arte que trazem elementos visuais que formam uma espécie de padrão. Na terceira imagem também temos essa visão específica e única do conflito, com a ação ocorrendo e aqueles sentimentos discutidos no início do capítulo se tornando reais.

Assim, percebe-se que a fotografia trabalha justamente com essa série de elementos que tornam uma imagem única e poderosa. A guerra é um evento perturbador

e que gera uma competição entre as nações por disputas que, muitas vezes, são desconhecidas ou não compreendidas pelo povo. Hoje, as guerras são definidas por pautas ideológicas ou interesses políticos e econômicos; antes dos dois grandes conflitos mundiais, as batalhas eram feitas por honra. A Primeira e a Segunda Guerra também tinham esse valor no recrutamento dos seus soldados.

Raising the Flag of Iwo Jima é o maior exemplo disso. Ela foi utilizada como publicidade para a arrecadação de dinheiro para os fundos de guerra e também para recrutar novos soldados. E deu certo!

Mas existe um aspecto crítico em cima da fotografia de guerra. Continuando com o recorte na Segunda Guerra Mundial – já que, vale ressaltar, existe toda uma evolução de tecnologia com o passar dos anos que possibilitou registros cada vez mais imediatos e uma mudança na estética da fotografia –, percebe-se que muitas imagens acabam evocando o que talvez não se quisesse evocar.

Por exemplo, se a imprensa divulga uma imagem de uma fábrica de aviões nos Estados Unidos. Talvez a ideia original do seu autor tenha sido simplesmente fazer um registro do cotidiano da guerra, de uma coisa comum e que era necessária, que é a produção de armas. Mas, olhando hoje, ela se torna uma imagem capaz de mostrar a força do exército norte-americano.

Ou a imagem de um acampamento de um exército. Flagrando um momento de descontração dos seus soldados, a imagem pode trabalhar com o equilíbrio psicológico, a sensação de vitória ou um momento de tranquilidade. Fica difícil de conseguir trabalhar com um único elemento quando a fotografia se torna um instrumento que, aparentemente, é simples, mas envolve uma série de complexas interpretações que variam de um para um, de seu conhecimento de mundo, das suas vivências e experiências, valores e reflexões.

O que, no entanto, se percebe é que a retratação feita por alguns fotógrafos de alguns momentos da guerra acabam criando uma exaltação não intencional do conflito. Estampar o sangue ou a destruição tem um caráter bem mais sociológico e noticioso de querer chocar as pessoas e dizer “vejam o que acontece em tal lugar, olhe para os horrores da guerra!”.

Só que quando você tira uma imagem que cria um momento de ação ou que acaba evocando um lado patriótico que passa por cima de alguns preceitos diplomáticos (como evidenciar o poderio de um país diante do outro, ou ainda a conquista de um país mais “civilizado” e “evoluído” sobre um local de terceiro mundo), o discurso presente na imagem se torna diferente.

É interessante criar uma reflexão de que a fotografia é um instrumento noticioso e de memória. Não que ela seja a mais pura verdade: longe disso, já que o fotógrafo acaba escolhendo um recorte de uma cena para criar a sua imagem. São vários os profissionais que acabam distorcendo, por assim dizer, o momento para passar o seu olhar. É um ângulo, um zoom ou a escolha do preto-e-branco que tornam a imagem única e um instrumento pessoal pela notícia.

Porém, quando um fotógrafo de guerra cria uma imagem que evoca o conflito, uma discussão ética se torna mais evidente. O jornalista, teoricamente, deveria ser uma figura apartidária. Mas, se a imagem que temos é essa, o que se pode pensar?

A fotografia torna-se um instrumento ao mesmo tempo repleto de qualidade e importância, com pequenos pontos que devem ser levados em conta na sua construção estética e no seu uso de maneira ilustrativa ou noticiosa, bem como algo crítico e perigoso.

Como a fotografia já é um recorte criado pelo fotógrafo, quando inserida dentro de um veículo, ela deve ser pensada como algo que é capaz de modificar opiniões, criar julgamentos e até mesmo realizar denúncias.

Não existe aquela frase batida de que “uma imagem vale mais do que mil palavras”? É justamente isso que se percebe com algumas fotografias retiradas na guerra: elas ganham um caráter propagandístico que evocam um sentimento, uma ideia ou ideal. E isso se torna, de um determinado ponto de vista, algo bem complicado e perigoso, já que a disseminação algo pode ocasionar um problema bem maior dentro de uma comunidade ou grupo.

É pensar como era feita a propaganda nazista contra os judeus: com caricaturas, cartazes, “estudos” (entre aspas mesmo, já que a comprovação científica desse material era muito questionável) e vídeos, a divulgação desses ideais acabavam mobilizando

peessoas que nunca tinha tido nenhum problema com um vizinho judeu a denunciá-lo ou querer proteger a sua família do problema de raça.

E é justamente assim que o ódio é construído: por ser unicamente visual, a fotografia acaba dando um direcionamento muitas vezes problemático, trabalhando com a difusão de uma soberania que, como já foi dito, muitas vezes não é a intenção do fotógrafo.

Assim, a fotografia de guerra se mostra um instrumento noticioso, histórico, propagandístico, de denúncia e simbólico. Ela é capaz de contar e retratar o momento de um conflito, bem como nos fazer refletir sobre o que é a guerra. E essa reflexão, por mais que seja pessoal, deve ser cuidadosa: afinal, exaltar um conflito pode ser tão perigoso quanto fazer parte dele.

OS INIMIGOS

Uma guerra nunca é solitária. Existem inimigos e aliados que vão moldando o corpo do conflito, tornando-o mais ou menos sanguinolento, agressivo e traumático. E, de forma até mesmo crítica, o jornalismo e a fotografia acabam sendo de grande auxílio para a construção de elementos que tornam possível o julgamento e até mesmo a reflexão em cima de um evento.

Lendo *A Face da Guerra*, de Martha Gellhorn, uma das mais espetaculares jornalistas que criou uma narrativa mais humanizada do conflito, em muitos momentos ela mostra uma espécie de diplomacia que existe entre dois indivíduos de nações diferentes que, teoricamente, são inimigos.

Num capítulo em que ela narra a sua experiência na Segunda Guerra Mundial na Rússia, Gellhorn escreve:

“A conversa tinha sido puramente alegre e eles são muito alegres, mas de repente tudo ficou sério. (...) Há bonitas condecorações esmaltadas por matar alemães – acredito que cada condecoração corresponde a cinquenta alemães mortos, mas não tenho certeza disso – e há medalhas para heroísmo individual e por batalhas.

Inesperadamente, o intérprete disse:

- Sou judeu polonês. Meu pai foi morto a tiros pelos alemães. Três meses depois, minha mãe foi morta em uma câmara de gás. (...) [Minha mulher] conseguiu mandar uma carta para mim, isso foi há mais de quatro anos, e disse: “Não espere por mim, nunca voltarei, leve a criança e encontre para ela uma mãe e comece uma nova vida”. Ela não sabia que a criança estava morta. (...) Lemberg era o meu lar. Quando os alemães vieram chorando para mim, pedindo por isso ou por aquilo, mostrei a eles essas fotos e lhes disse: “Olhem primeiro e depois chorem” (p. 197-198).

Esse pequeno trecho, que mostra uma parte de uma conversa que Gellhorn teve com um general russo, evidencia alguns aspectos que, de maneira específica, se ligam com a fotografia.

Como primeiro ponto, vale destacar o modo como a jornalista trabalha o texto com uma linguagem mais visual. As descrições e pequenos detalhes facilitam a formação de uma indumentária específica de um ambiente, grupo de pessoas e momento

histórico para aqueles que leriam o texto dias depois do acontecido – ou, no caso dos textos eternizados em livros, anos ou décadas mais tarde.

O segundo aspecto interessante de ser levado em conta é justamente a forma como Gellhorn trilha de forma minuciosa a situação. O tradutor, russo, conta uma história envolvendo os alemães. E, de forma surpreendente, revela que é judeu e que teve sua família destruída pelo domínio nazista.

O texto de Gellhorn foi escrito em abril de 1945, alguns meses antes do final da guerra. A Rússia já tinha sido invadida pela Alemanha, resultando em um dos mais sangrentos conflitos do período.

Mas como isso está ligado com a fotografia? Simples: assim como já indiquei várias vezes que a fotografia é um recorte escolhido por quem está por trás das lentes, o texto em questão é o olhar de Gellhorn da situação. E, no caso dos inimigos, tanto os fotógrafos como os jornalistas trabalham com uma especificidade que é a teoria jornalística do *newsmarking*, que defende o jornalismo como a construção da realidade.

E isso rende uma reflexão interessante sobre o assunto. Desde o começo da expansão do ideal nazista, percebeu-se que alguma coisa mais complicada em termos de ideologia, diplomacia e sociedade envolvia o partido liderado por Hitler. Assim, quando o conflito teve início, os nazistas eram vendidos por uma parcela da imprensa ligada aos países aliados ou neutros como os vilões da história – e é justamente daí que envolve aquele ponto que também já comentamos do surgimento de figuras icônicas, como o Capitão América.

Dentro da fotografia, a situação é mais ou menos a mesma: muitas das imagens eram criadas em cima do que acontecia para os dois lados: se por acaso fosse um jornalista norte-americano, a atrocidade seria alemã; se o fotógrafo fosse alemão, a atrocidade seria norte-americana.

Hoje a gente percebe muito bem isso com algumas imagens vindas dos conflitos no Oriente Médio: quando vemos um tanque ou um jipe destruído, a culpa é sempre dos extremistas, dos terroristas, dos muçulmanos. Quando a redação da revista francesa *Charlie Hebdo* foi atacada em 7 de janeiro de 2015, as manchetes eram de que um “grupo terrorista” havia matado alguns membros da redação da publicação francesa.

Refletir sobre a nomenclatura dada a um grupo que comete uma ação de extrema violência acaba justamente moldando ou direcionando o modo como os leitores ou espectadores vão pensar e fazer o seu próprio julgamento sobre o assunto. Chamar os responsáveis pelo ataque da *Charlie Hebdo* de terrorista foi a forma mais fácil de fazer o público pensar sobre quem seriam os vilões: foram os muçulmanos que agiram de forma violenta como retaliação em cima de publicações satíricas realizadas pela revista.

Esse segundo ponto de vista nunca foi trabalhado. Os fatos eram jogados, estavam sendo trabalhados de determinada maneira pela imprensa; mas foram poucos os lugares que trabalharam de forma reflexiva essa questão.

E é a mesma coisa com a fotografia durante a Segunda Guerra Mundial, inclusive aquelas envolvendo os grupos inimigos: poder mostrar a sua superioridade ou o seu poder contra o outro é uma forma muito mais fácil e exemplar de indicar quem é o herói ou vilão, culpado ou inocente.

Veja essa imagem:



Figura 9: Um oficial da marinha mercante da Inglaterra está dizendo ao dono deste “bar” americano que aprova calorosamente seu cartaz contra a loquacidade. O cartaz traz a legenda: “Mesmo neste botequim amigo pôde haver ouvidos inimigos. Deixe de ser tagarela”.

De certa forma, essa fotografia trabalha com algumas questões interessantes: primeiro, temos aquela imagem do soldado como herói, como uma celebridade; depois, a caricatura de Hitler e os dizeres no cartaz já mostra a baixa popularidade do general austríaco e dos nazistas; assim, o soldado herói que conversa animadamente com o homem num bar parece se impor diante da figura de Hitler. Aliada com a legenda, a fotografia também dá um alerta quanto ao papel de espiões e das pessoas no conflito, fazendo aquela frase clichê de filmes de ação “não confie em ninguém”, real.

Assim, de certa forma, a fotografia e a imprensa podem desumanizar ou humanizar um inimigo e suas ações. Mostrá-lo como brutal, como um guerreiro impiedoso por sangue e bruto é a forma de trabalhar com a cabeça da população em cima de alguns elementos que são defendidos dentro de um sistema ou linha editorial.

Esse conjunto de fotos mostra uma certa diferença em cima desse tema:



Figura 10 - legendas da imagem da esquerda para a direita:

- 1) Um metralhador australiano, ferido duramente por estilhaços de metralha inimiga, recupera as forças após os primeiros tratamentos.
- 2) Um italiano ferido pede água a um soldado inglês após ter sido abatido por uma carga concentrada. São momentos como este que fazem com que homens de todas as nações se entendam.
- 3) Um oficial de tank neo-zelândes esperando transporte para o Cairo. Ele foi ferido quando consertava a sua máquina em pleno campo de batalha.

Essas três fotografias trabalham com alguns fatores bem interessantes. Primeiro, tem a questão da violência na guerra: diante de um confronto, é inevitável que alguém não seja ferido ou morto. No caso, mostrando esses soldados feridos remete a ação da batalha, ao confronto. O segundo ponto é o modo como a violência se torna notícia: principalmente na terceira foto, temos a presença de sangue, o que torna a imagem um pouco mais crua e chocante. Mesmo sendo um retrato – e não aquelas imagens mais naturais que começaram a ser realizadas durante a Guerra do Vietnã e tornou a

fotografia de guerra mais brutal -, ela tem esses elementos que acabam remetendo à violência do conflito. O terceiro ponto tem relação com a legenda, que tenta humanizar a guerra: por mais que sejam nações que lutam entre si, sempre existe aquele sentimento de solidariedade diante do próximo. A segunda foto evidencia isso, quando identifica o soldado ferido como italiano e o que lhe entrega água como inglês.

E agora, fica aquela dicotomia: afinal, como os inimigos de um conflito são trabalhados pela imprensa?

Quando você analisa um veículo ou uma cobertura específica de um país, percebe que a neutralidade é deixada de lado. Falar que o jornalismo é imparcial, é mentira. A fotografia a mesma coisa: afinal, o registro fotográfico é uma sucessão de escolhas entre ângulo, zoom, luminosidade, composição e outros elementos.

Você querer ser imparcial na guerra também é difícil. Um conflito tem um elemento que circula dos dois lados: a morte. E, como consequência da morte, temos a violência, a brutalidade e a fuga de um estado de civilização. Li uma vez que, quando uma pessoa chega num campo de refugiado, tudo o que ela tinha de humanidade já se foi. E, com a guerra, percebemos exatamente isso.

A fotografia de guerra trabalha com esses elementos que gostam de versar entre si e trazem a reflexão. Afinal, por que não deixar o inimigo morrer no campo de batalha? Por que trazê-lo para o acampamento e cuidar de suas feridas?

Quando se discute a questão dos inimigos, é provável esquecer que eles são também seres humanos, que possuem famílias e, muitas vezes, seguem ordem. A representação midiática da guerra mostra em muitos momentos um soldado como assassino, como uma criatura que, com uma arma em mãos, empunha a morte. É o ceifador do campo de batalhas, a peste negra dos conflitos.

Só que as coisas podem mudar. Quando o ser humano carrega dentro de si não só um sentimento de patriotismo, mas de respeito e solidariedade, a figura do inimigo muda. A guerra é irracional porque defende uma luta, porque faz com que as pessoas se enfrentem. O combustível da guerra é a morte, é o terror, é o medo.

Alguns fotógrafos acabaram mudando um pouco essa concepção. Com muita sensibilidade, construíram uma imagem do inimigo que ia além daquele estilo vilanesco que estamos acostumados a ver.

Lee Miller, uma fotógrafa norte-americana, documentou a Segunda Guerra Mundial para veículos como a *Vogue*, a *Condé Nast Publications* e a *Life*, trabalhando ao lado de nomes bem conhecidos e vivenciando alguns eventos históricos do conflito, como o Dia D, o uso de *napalm*, a libertação de Paris e o horror dos campos de concentração nazista em Buchenwald e Dachau.

E é justamente essa dicotomia do trabalho dela entre o horror com as atitudes nazistas nos campos de concentração e o espectro da morte dentro de um conflito que tornam a fotografia tão poderosa. Miller tem uma imagem do guarda de um campo de concentração morto, boiando em um rio.

A imagem é pesada e incômoda, mas ela retrata bem essa dualidade entre morte e vilania: como ser humano, o soldado também morreu. Quem sabe ele não deixou para trás uma família, filhos ou uma esposa que não entendiam direito o que ele fazia?

A figura do inimigo é justamente um alvo: é aquele que deve ser perseguido e executado. É um ser que emana perigo. Mas que, no fundo, está no mesmo espaço que o outro. Na linha de guerra, não existe santo ou soldado, herói ou inimigo: todos defendem uma causa, uma nação, uma ideia – e a violência é o único modo de tornar real a vitória.

MÁQUINAS DE GUERRA

Quando os pneus de um carro passam sobre uma estrada de terra batida, as marcas que ficam por um tempo são, de certa forma, uma anomalia dentro de um ambiente tocado de forma suave por carroças ou as patas de um animal.

Na guerra, a tecnologia acaba tendo um importante papel no desenvolvimento e encaminhamento de um conflito. Chega a ser assustador a quantidade de armas e a evolução que tivemos ao longo do conflito.

Veja esse trecho do livro *A Segunda Guerra Mundial*, de Martin Gilbert:

Doze minutos após a meia-noite, em 1º de janeiro de 1945, uma bomba voadora alemã atingiu a Antuérpia, matando 37 civis. Mais tarde, quase mil aviões alemães atacaram as bases aéreas aliadas no norte da França, na Bélgica e na zona ocidental da Holanda. Foram destruídos 156 aviões aliados, muitos ainda no solo, mas seriam abatidos 277 aparelhos alemães, o que era uma perda enorme (2014, p. 772).

Os números são grandiosos para um único ataque. Pense em quantos ataques do mesmo tipo – ou piores – aconteceram ao longo da Segunda Guerra Mundial. O conflito se tornava temível, sangrento, hiperbólico. É possível usar tantos adjetivos para mostrar a grandiosidade da Guerra que também fica difícil de digerir o que acontecia num campo de batalha e pouquíssimos sabiam da verdadeira luta no front.

Hoje, quando pensamos nos conflitos modernos, sabemos da presença constante da tecnologia que torna uma ação militar ou terrorista muito mais mortal. Essa evolução das máquinas de guerra transformaram por completo o modo como se faz um conflito, determina um alvo e executa uma tarefa.

Pegue o exemplo dos drones: hoje, mais do que uma forma de evitar a presença humana em algumas situações, eles são objetos que tornam ainda mais preciso a determinação de um alvo e a execução de uma missão.

Durante a Segunda Guerra Mundial, algumas imagens conseguiram retratar bem a imponência e a força das máquinas de guerra. Muitas das fotografias remetem a cenas ou cartazes de filmes. Veja essa foto:



Figura 11: A Alemanha possui 18 mil aviões capazes de transportar um milhão de homens para a América – Desde 1940 Hitler está construindo aviões deste tipo – e maiores – com os quais invadirá a América, se conseguir capturar o petróleo de que necessitam essas máquinas.

É interessante fazer um contraponto da imagem com a sua legenda. Sabemos que, durante as duas guerras mundiais, a tecnologia de armamentos e transporte evoluiu para tornar a guerra mais mortal. Sem a legenda, é possível pensar na evolução tecnológica, com os homens admirando essa bela máquina. Com o auxílio do texto, a interpretação é complementada com um sentimento de terror, afinal, esses aviões não são apenas uma evolução tecnológica, mas um instrumento que pode destruir territórios e matar inocentes. É a tecnologia sendo usada para o mal.

No caso desta, esse avião é imponente, ainda mais com os homens que o observam. No entanto, se levado em conta que ocorreu um desenvolvimento desse tipo de tecnologia e que era usado para transportar soldados ou armamento, fica uma dúvida amarga sobre o real significado da evolução das coisas: até onde é possível desenvolver algo que possa ser prejudicial para os outros?

A seguinte frase de Robert Oppenheimer resume bem o sentimento que se tem com esse questionamento:

"Sabíamos que o mundo não mais seria o mesmo. Algumas pessoas riram, algumas pessoas choraram, a maioria ficou em silêncio. Recordei-me de uma passagem das escrituras hindus, o Bhagavad-Gita. Vishnu está a tentar persuadir Arjuna de que deve fazer o seu dever, e para o impressionar assume a sua forma de quatro braços e diz, 'Eu tornei-me a Morte, o destruidor de mundos'. Suponho que todos nós pensamos isso, de uma maneira ou de outra".

Essa imagem também trabalha bem com a questão da fotografia transformar em algo épico e grandioso um momento. O recorte escolhido pelo fotógrafo possibilita essa segmentação, o que torna mais precisa (e, porque não, polêmica e complexa) a imagem. Veja:



Figura 12

Essa imagem foi capa de uma edição da Revista da Semana. A escolha foi perfeita já que, levando em conta as limitações técnicas da época, como a câmera ser um instrumento grande e pesado e a quantidade de imagens serem poucas dentro de um filme, a fotografia é fantástica justamente por criar uma sobreposição de fatores e elementos que te levam para dentro do campo de batalha. Essa escolha que é feita pelo fotógrafo para a composição da imagem – envolvendo ângulo, enquadramento, zoom

etc. – é a chave para transformar uma foto num instrumento simbólico e reforçar um sentimentalismo ou ideia.

A partir daí, sentimentos como coragem e patriotismo tomam conta do leitor. Outro ponto importante é que uma imagem dessa serve como os olhos do leitor dentro do tanque, e faz com que ele sinta que está fazendo parte do conflito também, como um soldado e não um mero espectador.

As duas imagens apresentadas trabalham muito com a questão do poderio de armas e equipamentos, bem como procuram evocar a imponentia diante dos inimigos. Mas, o mais interessante, é que as duas inserem o espectador dentro do universo da guerra e trabalham essa questão da figura do herói e da necessidade da vitória.

Isso fica bem evidente com esta fotografia:



Figura 13: Uma bomba atirada por um “stuka” alemão, explode a alguns metros de um caminhão-lavandaria.

A bomba comentada no trecho que abrimos esse capítulo se torna cinematográfica com essa fotografia. Quando se pensa em termos de maquinário e de armas, logo vêm a imagem de cenas de ação, explosões, tiros e gritos.

Susan Sontag escreveu que as fotos de conflitos começaram a se tornar mais espontâneas durante a Guerra do Vietnã. No entanto, nos deparamos com várias imagens que trazem a captura de um momento único, como é o caso desta fotografia.

Além da bomba que explode próximo ao caminhão (que é identificado na legenda como um caminhão-lavanderia), essa fotografia tem alguns elementos diversificados e que a tornam especial. Um deles é o estilo cinematográfico da imagem. O fotógrafo conseguiu pegar bem o momento da explosão, o que traz o segundo elemento: o perigo do momento. Se tinha alguém dentro do caminhão, o medo foi inevitável. O terceiro elemento é o poder bélico dos exércitos e a violência decorrente dos confrontos armados.

Essas imagens trabalham com uma questão que é bem delicada quando se discute a guerra: será que o exército que possui maior poder de fogo é aquele que sai vencedor? No caso, a gente entende como real essa afirmação, já que as três imagens de certa forma evidenciam isso.

Em especial, a última fotografia também flerta com isso, com a explosão bem ao lado do caminhão, assim como a segunda, dos soldados preparando uma arma para ser disparada. O que se evidencia com essa situação é que, numa guerra, é inevitável a violência; a guerra são lutas, são conflitos e confrontos que se resolvem com armas. Claro que aquele exército que tiver o melhor poder de fogo vai se sair vitorioso, mas o grupo que tiver uma melhor estratégia também se sai bem.

Diante dessas imagens, não é possível descobrir o que os levou à vitória, apenas que um equipamento bélico de ponta e em quantidade pode fazer a diferença no resultado final do conflito.

E esse ponto das máquinas de guerra é, de certa maneira, assustadora. Sem querer estender muito a argumentação, pense na cena mais perturbadora que você já viu de guerra. Pode ter sido num filme ou numa revista. Provavelmente, o sangue, a dor, o choro, a angústia e outros sentimentos específicos fazem parte desse enquadramento e do momento que foi registrado pelo fotógrafo. E, de certa maneira, o fotógrafo dá o disparo com a câmera enquanto que uma arma também é disparada.

Cria-se, assim, uma dicotomia estranha de ser digerida. Toda a violência que surge numa guerra é pela evolução dos instrumentos lá utilizados. A evolução das armas de guerra é assustadora: o ser humano desenvolveu uma maneira de polir uma pedra e transformá-la numa faca, na ponta de uma lança.

Com a descoberta da pólvora, o poder de fogo se tornou ainda pior e mais mortal. Os conflitos, mais sanguinários. Não é só a lâmina da espada que mata: os tiros de canhão também são destruidores.

E a reflexão que se faz ao final não é simplesmente pacifista ou inocente: é a de que o homem, dentro de um conflito, é movido pela violência. O soldado quer, antes de sair vitorioso, sobreviver. Ele quer ter feito valer a pena o sacrifício de ficar longe da sua família, de perder momentos e de fazer a sua história ao participar de uma guerra e defender a sua pátria ou uma causa.

Alguns relatos de guerra mostram o horror vindo da violência. Pode parecer óbvio, mas quando se lê um relato vivo sobre o conflito, a imagem ganha uma dimensão mais realista e dolorida. Veja o que Martha Gellhorn escreveu sobre um navio-hospital em junho de 1944, nos dias que se seguiram ao Dia D:

Havia 422 leitos, cada qual com cobertores novos, e uma sala de cirurgia limpa, bem equipada e bem iluminada, nunca antes utilizada. Grandes latas com a indicação “sangue integral” estavam empilhadas no convés. As garrafas de plasma, suprimentos de medicamentos e fardos de bandagens estavam armazenados em lugares práticos. Tudo estava pronto e, a qualquer momento, o grande navio-hospital vazio partiria para a França.

(...) avistamos o litoral da França e, de repente, estávamos no meio da armada da invasão. As pessoas vão escrever sobre esta visão pelos próximos cem anos e quem a viu nunca vai esquecê-la. A princípio, parecia incrível; não era possível que houvesse tantos navios no mundo. Em seguida, parecia incrível enquanto um feito de planejamento; se havia tantos navios, pensamos em quanta genialidade tinha sido necessária para trazê-los até aqui, quanta genialidade surpreendente e inimaginável.

(...) Vai ser difícil falar sobre os feridos, havia tantos deles. Não havia tempo para conversar. Havia muitas coisas para fazer. Eles precisavam ser alimentados, já que a maioria não comia fazia dois dias; sapatos e roupas tinham de ser cortados; eles queriam água; as enfermeiras e ordenanças, trabalhando como loucos, precisavam ser encontrados e chamados rapidamente para um eito onde um homem súbita e desesperadamente precisava de atenção; as garrafas de plasma precisavam ser vigiadas; cigarros tinham de ser acessos e segurados para aqueles que não podiam usar as mãos; e parecia levar horas para despejar café quente, através do bico de uma chaleira, dentro de uma boca que mal se podia ver sob as bandagens. (GELLHORN, 2009, p. 129-133).

Esse pequeno trecho tirado ao longo da reportagem mostra justamente um aspecto sombrio e delicado quando se discute as máquinas de guerra. Elas são maravilhosas: Gellhorn se impressionou com a quantidade de navios na costa da Normandia. Algumas fotografias acabam trazendo esses elementos mais específicos e

igualmente surpreendentes, que causam aquela impressão cinematográfica que já apresentei acima.

No entanto, as máquinas de guerra também criam o caos. São símbolos da morte, do perigo, da desumanização causada pela guerra.

A fotografia age como um “auxiliar da memória” (BUITONI, 2011, p. 33), gravando um determinado momento para a eternidade no filme ou num cartão de memória. No entanto, “comparado com a memória, a fotografia não conserva em si significado algum” (BUITONI, 2011, p. 33): a foto precisa de uma ancoragem verbal, com o significado vindo com a inserção em uma narrativa. “Somente conseguimos situar a fotografia se há narrativa” (BUITONI, 2011, p. 33).

Pode parecer até mesmo clichê ou repetitivo, mas a guerra acaba moldando as pessoas e alguns elementos de uma maneira específica e aterrorizante. A própria fotografia passou por uma evolução na Segunda Guerra: as câmeras se tornaram mais leves e portáteis. Modelos da Exakta B, Leica e Kodka possibilitaram o trabalho mais imersivo dos fotógrafos de guerra. A cobertura das batalhas e das máquinas de guerra mostram o quão sangrento, perigoso e desumanizado é um conflito – e a resposta para isso pode estar no que algumas fotografias trazem, como essa:



Figura 14: Grande número de famílias maltenses viram da noite para o dia suas casas desaparecerem sob a ação das bombas. E muitas mais a todo momento esperam igual desgraça.

À primeira vista, essa fotografia lembra ruínas de alguma civilização antiga; só depois é que é possível distinguir escombros dos edifícios. Ela traz sensações como perda, destruição, tristeza, escuridão e morte – exatamente como as ruínas de uma antiga civilização, que depois de anos de abandono ou destruição, tudo o que traz é um sentimento de finitude. Um sentimento que, talvez, seja o causado pela guerra.

SOLIDARIEDADE NA GUERRA

Talvez uma das fotos mais conhecidas da história, a imagem que Kevin Carter fez de uma criança no Sudão sendo espreitada por um abutre traz ao mesmo tempo uma angústia e um peso no estômago de que os problemas do mundo decorrentes de conflitos sociais e militares são reais e que, dificilmente, poderemos fazer algo a respeito disso.

A fotografia é um dos melhores instrumentos para mostrar que isso não é verdade: ao mesmo tempo em que essa imagem do sul-africano serve para discutir um elemento específico (que é a fome) e é utilizada por inúmeras organizações em campanhas de conscientização e arrecadação de fundos, o choque da imagem faz aflorar um sentimento de vida e solidariedade.

Susan Sontag escreveu que

(...) Fotos do sofrimento e do martírio de um povo são mais do que lembranças de morte, de derrota, de vitimização. Elas evocam o milagre da sobrevivência. Ter por objetivo a perpetuação de memórias significa, de forma inevitável, que se assumiu a tarefa de continuamente renovar e criar memórias – com a ajuda, sobretudo, da marca deixada por fotos exemplares (2011, p. 74).

Esse trabalho de Kevin Carter serve como validação desse argumento de Sontag. Sem colocá-la aqui, é muito fácil conseguirmos construir os elementos que tornam essa fotografia tão imponente. A criança meia sentada e com o corpo esticado apoia as mãos na cabeça; o cenário, desértico, é desolador. O abutre, ao fundo, espera a vida se esvaír daquele corpo. O mais marcante são as costelas que aparecem sob a pele, que contrasta com o color branco tribal que a criança usa.

A história por trás dessa imagem é trágica e reflexiva. Carter não pensou em fazer o seu trabalho e ajudar a criança. Ele simplesmente quis fotografar. A história não é certa, mas, segundo alguns relatos, Carter tinha como objetivo tirar uma foto do abutre atacando a criança. O enquadramento da imagem é a responsável pela sua dramaticidade. E a morte, muitas vezes, nos faz esperar.

A guerra também traz alguns momentos como esse, que são únicos e perturbadores pelo resto da vida. O fotógrafo de guerra muitas vezes precisa trabalhar numa velocidade que não o deixa refletir de uma maneira mais precisa sobre um acontecimento ou uma cena. A reação que ele pode ter é simplesmente a automática de

pegar a câmera e fazer a foto – mas isso não quer dizer que ele simplesmente concorda com o acontecido ou compactua com a morte.

A solidariedade na guerra pode surgir de diferentes formas. Desde aqueles que fazem parte do conflito e ajudam amigos, familiares, vizinhos e até mesmo desconhecidos a enfrentar algumas situações, passando pelas organizações médicas, como a Médicos Sem Fronteiras, de refugiados, como o Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (ACNUR), e outros grupos que percebem que a solidariedade é uma arma mais poderosa num conflito.

Assim, a fotografia de guerra se mostra útil tanto como um objeto imagético noticioso, como também um instrumento propagandístico e de conscientização. Voltando ao exemplo inicial, a imagem de Kevin Carter serviu, inicialmente, como uma fotografia de jornal. Depois, inúmeras organizações arrecadaram fundos em cima de uma propaganda que é elaborada em cima dos valores e interpretações presentes na imagem.

Vejamos essa imagem:



Figura 15: Soldados britânicos do serviço de segurança pública removendo escombros sob as ordens de uma mulher maltense, cuja casa foi destruída por uma bomba.

Ela evoca justamente aquele sentimento de solidariedade comentado. Em meio aos escombros e aos horrores da destruição, a figura da mulher chamando para ajudar os outros soldados que mexem nos escombros.

A fotografia trabalha com os elementos da guerra e destruição ao mesmo tempo em que traz esse sentimento de solidariedade. São duas sensações que estiveram presentes no conflito e que, talvez de forma não intencional, foram retratados pelo fotógrafo.

Isso acaba mostrando a sensibilidade que é preciso ter na fotografia, e como, nos casos de guerra, uma imagem pode ser poderosa e trabalhar com alguns elementos psicológicos e que chamem a atenção. Se a imagem apresentada fosse usada como um instrumento propagandístico, convocando as pessoas para ajudarem no resgate de vítimas ou no recolhimento de donativos, seria um grande sucesso.

O grande ponto é que a solidariedade não é só da doação, mas também dos sentimentos. Um conflito causa uma comoção com proporções globais. Uma imagem como essa com certeza mexe com pessoas em vários pontos do planeta:

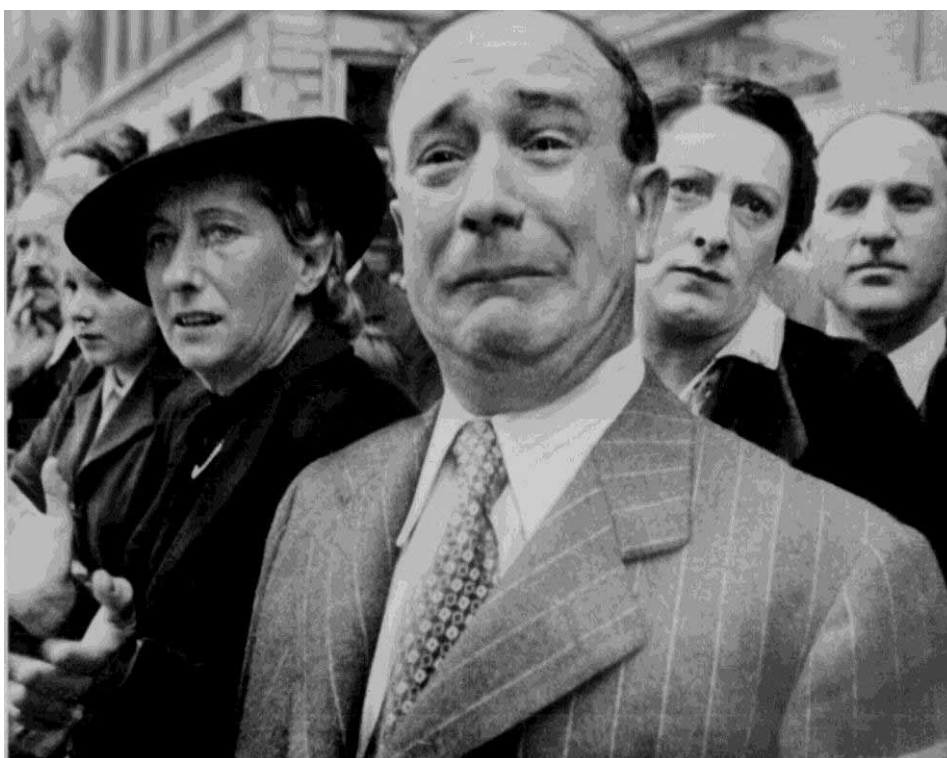


Figura 16

A imagem fora publicada sem legenda, numa matéria que fazia um retrato sobre a França na guerra. Nem o homem ou a situação são identificados com uma legenda ou

no texto, mas ela é muito forte justamente por trabalhar os vários sentimentos que se fazem presentes no conflito: o medo, a tristeza, o luto e a emoção diante da morte, da violência, do julgamento e de alguns fatos que talvez nem todos podiam ou conseguiam entender. Essa fotografia retrata justamente o aspecto humano que se existe com a guerra, das pessoas se envolvendo nela com suas vidas (no caso, os soldados) e bens materiais para financiar ou dar suporte ao conflito.

Essa imagem também é bem poderosa por retratar o outro lado do conflito, aquele fora dos campos de batalha. As pessoas precisaram lidar com inúmeros sentimentos durante a guerra como medo, dúvida de quem algum ente que estava no campo de batalha está vivo, a tensão frequente pelos bombardeios e outras coisas assim.

Veja também essa imagem:



Figura 17: O grande teatro de La Valeta, como quase todos os principais edifícios dessa cidade, foram já destruídos pelos pilotos totalitários. Veja-se na gravura o que ficou das belas colunas de mármore da antiga casa da Opera.

Ela trabalha com elementos que estão conectados com a legenda; se não levarmos em conta o texto, vemos apenas pessoas – aparentemente, crianças e alguns adultos ao fundo – andando pelos escombros, fugindo ou fazendo a limpeza das ruas em um local que foi destruído. Porém, ao lermos a legenda, é possível trabalhar com o sentido de que temos grupos que buscam algumas riquezas da Ópera e/ou que fazem a limpeza dos escombros.

A fotografia traz aquela sensação de destruição e abandono da guerra. São pessoas que fogem das suas vidas e buscam por segurança ou por algo que os traga um pouco mais de conforto. Com alguma riqueza que fosse encontrada nos escombros, seria possível comprar alimentos para a família, por exemplo.

A fotografia possibilita justamente esse trabalho e jogo de sentimentos. O psicológico presente dentro de uma fotografia é complexo e difícil de ser entendido. A interpretação que eu tenho de uma imagem pode ser completamente diferente da pessoa que está ao meu lado, vendo a mesma página de um jornal.

Mas, quando se discutem alguns sentimentos humanos, como a solidariedade, a dor, a morte, é bem capaz disso se propagar e ter a mesma reflexão em diferentes pessoas com diferentes interpretações.

No caso específico da fotografia de guerra, a solidariedade e o trabalho com alguns sentimentos acabam tornando possível criar diferentes interpretações e gerenciar emoções em cima do leitor ou espectador. Uma foto de guerra é chocante, sem dúvida. Mas o que mais podemos encontrar nela? Esperança? Fúria? Coragem?

O que se conclui ao longo dessa reflexão é que uma guerra mexe com a humanidade que existe em cada um de nós: ao mesmo tempo em que trabalha com essas variáveis de terror, ela também desperta inúmeros sentimentos.

Os mortos, friamente falando, podem não retornar. E falar e retratar a morte é muito complicado. Mas algumas fotos tornam possível propagar alguns sentimentos e difundir uma ideia. E uma ideia é poderosa – ela pode unir ou afastar ideologias, bem como criar força para que as pessoas continuem a sobreviver no meio do caos, da violência e da tristeza.

OS TIPOS SOCIAIS NA GUERRA

Quando um conflito ou um acontecimento qualquer demanda as forças de um exército, algumas minorias se veem na necessidade de mudar o seu papel social para conseguir dar continuidade na rotina que, anteriormente, era feita por grupos seletos.

Por exemplo, uma fábrica. A maioria dos trabalhadores eram homens, já que as mulheres, muitas vezes, cuidavam dos afazeres domésticos e dos filhos. Com a guerra, a produção de algumas coisas foi elevada, enquanto que o número de funcionários diminuiu.

Predominantemente masculino, o espaço em algumas fábricas exigia uma mudança, e as mulheres começaram a estar cada vez mais presentes dentro do universo fabril, bem como tomando algumas frentes. Sem discutir a história do feminismo, era uma grande mudança que vinha por aí, trazendo uma luta pela igualdade e respeito.

Na guerra, as mulheres também tinham um importante papel como enfermeiras que simbolizavam a esperança de vida e a maternidade. Não no sentido de procriadora, mas sim como a mãe que dá carinho.

As fotografias dessa época mostravam bem mais esses elementos clichês. Eram poucas as figuras que conseguiam quebrar essa concepção de que as mulheres só serviam para estar dentro de casa.

Elas eram, pode-se dizer, representadas como uma figurante, um apoio para os homens que resolviam alguns problemas. Porém, algumas imagens mostram que isso não era bem assim.

Hoje, se discute muito a figura da mulher, e dentro da literatura e da mídia o *girl power* é cada vez mais evidenciado. Elas se tornaram heroínas de ação que não precisam de nenhum suporte masculino para sair vitoriosa. E algumas das fotografias que foram analisadas do período da Segunda Guerra Mundial trabalham com essa dicotomia de mulher frágil contra a mulher poderosa e forte.

Veja essa primeira imagem:



Figura 18: Entre vítimas da guerra o príncipe George participava com entusiasmo e dinamismo do esforço de guerra. A todos encorajava com o seu exemplo e confortava com a sua palavra. As pessoas que conversam com ele, nesta fotografia, perderam as suas casas durante o bombardeio de Londres.

Ela traz alguns elementos que são interessantes de se pensar. Primeiro, o alvoroço atrás do príncipe George. A figura real ainda é capaz de trazer sonhos e esperanças para o povo. Numa época de guerra, era justamente isso que algumas pessoas buscavam, principalmente as mulheres que perdiam seus maridos e filhos e precisavam da figura de um herói.

Isso também acaba trabalhando bem com a publicidade dentro da guerra, e um exemplo é a fotografia *Raising the Flag of Iwo Jima*, de Joe Rosenthal, que trouxe um

grupo de soldados norte-americanos como símbolos da vitória, da esperança, da vida e do heroísmo, servindo como um instrumento de arrecadação.

Voltando para a imagem acima, ela é interessante porque não trabalha com a questão do conflito, mas do papel que o soldado tem na vida das pessoas. Ele não é o herói, é uma figura da salvação – uma celebridade da coragem e da sobrevivência. As várias pessoas o recebendo em Londres e a sua farda militar tornam o soldado um símbolo da esperança no mundo em guerra.

Hoje, é bem comum na literatura romanceada o desenvolvimento de personagens que se tornam o símbolo de alguma coisa, como guerra, romance, aventura, descoberta... Por isso, em todo o conflito tenta-se trabalhar com uma imagem ou personagem que conquiste a simpatia do público e sirva como uma figura de conforto ou esperança.

Essa imagem é um exemplo disso: o príncipe (e vale ressaltar: o príncipe) George já se trata de uma pessoa conhecida na Inglaterra, e quando ele aparece trajado com uma farda ele não é só uma figura política, mas se torna um símbolo de esperança ou de que pode haver paz no conflito.

Porém, ao analisar essa outra imagem, já é possível distorcer essa visão:



Figura 19

A foto em questão é interessantíssima. Retirada de uma edição de 1942 da *Revista da Semana*, ela é acompanhada de um artigo de uma página e não possui legendas. Só vendo essa imagem, conseguimos compreender o seguinte: existe alguma coisa errada para a mulher no centro do grupo estar com as mãos apoiadas na cintura e uma expressão séria. Ela parece comandar o grupo ou ordenar alguma coisa, mostrando que a figura feminina começa a ganhar independência e importância durante a guerra. Nesse período, elas não são apenas mães e esposas: se tornam enfermeiras e agentes burocráticas nos quartéis, enquanto outras assumem papéis que eram anteriormente masculinos em fábricas e outros lugares de trabalho. Quando se lê o texto, essa sensação se torna correta quando a autora passa a enumerar as várias novas funções da mulher no mundo.

E isso torna real o argumento do início dessa reflexão: num conflito, algumas funções tradicionais da sociedade mudam. No caso, as mulheres passam a ter uma importância maior tanto no mercado de trabalho como no campo de batalha.

Com essa outra imagem, a sensação de mudança fica completamente evidente:



Figura 20: Aqui está uma cena das espantosas batalhas da Rússia. Em pleno ardor da refrega, uma enfermeira penetra na trincheira russa, para tratar dum soldado ferido. A rapariga é da idade em que as moças americanas estão deixando a escola secundária. Esta cena é do filme “Um dia de guerra”, apanhado por um dos 160 fotografos do exército soviético, 30 dos quais morreram num só dia de filmagem.

Sem o auxílio da legenda, a identificação da foto e do momento é bem complicada. Vemos apenas um soldado em meio à batalha salvando o outro. No entanto, com a leitura da legenda nos deparamos com outro aspecto, mudando por completo a interpretação da imagem e envolvendo a participação direta das mulheres no confronto: a foto trata-se de uma enfermeira fazendo o resgate de um soldado. Isso acaba refletindo muito bem a expressão de urgência presente em seu rosto. Além disso, a legenda traz uma informação interessante e que torna ainda mais crível a cena: o exército soviético possuía 160 fotógrafos dentro dos campos de batalha, sendo que muitos deles morriam para poder fazer uma grande tomada do conflito.

Essa fotografia trabalha com dois elementos bem interessantes quando se trata da cobertura de um conflito: o primeiro deles é a participação da mulher no campo de batalha. A maioria das fotos que tratam a mulher e sua relação com a guerra acaba colocando-as dentro de fábricas ou em casa. São poucas as imagens delas no campo de batalha, na ação. Isso torna o seu feito heroico e impressionante.

O segundo ponto envolve a participação direta de fotógrafos dentro da zona de ação. Muitas imagens que foram publicadas na *Revista da Semana* envolviam os bastidores da guerra, como campos de treinamento e registros que traziam uma rotina mais “parada”. A informação trazida na legenda da participação dos cinegrafista e fotógrafos dentro do corpo do exército – e, conseqüentemente, as baixas desse pessoal – mostra um envolvimento ainda maior por parte de profissionais que realizavam esses registros e possibilitavam a criação de uma memória do confronto.

Essas três imagens servem para mostrar essa evolução e mudança da mulher. Elas não são mais as donzelas em perigo esperando o príncipe: são figuras de grande força e participação ativa em algumas situações e momentos que o cotidiano exige uma mudança.

A entrada delas na guerra foi essencial para que uma nova cultura se alterasse e transformasse a mulher em um símbolo de igual poder ao do homem. Não que isso tenha sido perfeito e perdurado com o final da guerra: as mulheres hoje ainda lutam para garantir o seu espaço em alguns cenários que são predominantemente masculinos e machistas, e que acabam exigindo uma outra atitude por parte delas.

A mesma coisa foi verificada com os negros: no conflito, eles tiveram uma grande importância histórica na participação em algumas divisões, como a 92ª Divisão

de Infantaria Americana, uma unidade do exército dos Estados Unidos que combateu tanto na Primeira como na Segunda Guerra Mundial.

O papel dessas divisões muitas vezes foi essencial para o sucesso de uma ação, e o preconceito de cor sumia em alguns campos de batalha entre os aliados. A sobrevivência falava mais alto do que a raça.

Mas o interessante de ver é que esses grupos foram poucas vezes fotografados. Levando em conta a análise feita com a *Revista da Semana*, existia, entre algumas edições de 1943 e 1944, uma seção especial chamada “Os Negros na Guerra”, que contava, por meio de texto e ilustrações, a participação dos negros no conflito.

Em termos de fotografia, pelo menos no período analisado durante a pesquisa, não existia nenhuma imagem dos negros participando da guerra – e olha a importância que eles tiveram em muitos momentos do conflito.

A mesma coisa pode-se dizer dos brasileiros: a publicação até trazia reportagens sobre a participação do país no conflito, mas chegava a ser até mesmo ridículo uma revista nacional dar um enfoque mais cru e superficial para o envolvimento das Forças Armadas na guerra.

No entanto, verifica-se também uma espécie de busca pelo desconhecido com algumas imagens de guerra. Durante a sua história, a *National Geographic* desbravou por meio de fotografias e expedições territórios que, para muitos leitores ocidentais, eram completamente desconhecidos e misteriosos. A guerra também fez isso, como se vê nessa foto:



Figura 21: Guadalcanal – Um marinheiro americano em Guadalcanal usando uma espada e uma cantina japonesas. A seu lado estão três nativos guerreiros, que deram aos marinheiros todo o auxílio, por causa dos maus tratos recebidos dos japoneses durante a ocupação da ilha.

Essa fotografia acaba trabalhando com um ponto bem complexo da guerra: os choques culturais. A imagem lembra muito a representação que era feita de exploradores que se encontram com civilizações isoladas, o que acaba resultando numa aproximação de culturas. A legenda ajuda a entender que o exército norte-americano acabou lutando contra os invasores japoneses e saíram vencedores, já que o soldado da foto carrega uma espada e um cantil japonês.

Mesmo não sendo uma imagem de conflito direto, essa fotografia tem muito a dizer. Para começar, tem o relacionamento do exército com essa tribo, aparentemente

isolada. Em segundo lugar, existe a história por trás da foto, que é narrada pelos objetos em cena.

Esse choque de culturas acontece dos dois lados do conflito: alguns soldados se tornam personagens heroicos e que lutam pela justiça; outros, são os vilões, os conquistadores, aqueles que surgem pelo mal. Das duas maneiras existe essa mistura de culturas, já que o “soldado herói” busca a salvação se aliando com o povo vitimado, enquanto que os conquistadores acabam impondo a sua cultura sobre o outro.

Essa outra fotografia também mostra bem isso:



Figura 22: Tropas americanas equipadas com mosquiteiros para defesa do rosto e das mãos nas regiões da zona do Pacífico infestadas desses insetos.

E essa imagem sugere duas interpretações. A primeira envolve os soldados enfrentando exércitos de mosquitos; de forma metafórica (e até mesmo cômica), parece um grupo de extermínio de insetos. Sem o auxílio da legenda, fica mais difícil de entender o que esses homens realmente estarão buscando e fazendo. A legenda explica que se trata de uma roupa de proteção, o que traz muito mais sentido a ação desses homens, que buscam a vitória enfrentando elementos naturais.

Isso mostra que um confronto pode ser feito em terra, na água ou no ar. Logo, aquele que estiver mais preparado para qualquer um desses ambientes ou em lugares

mais extremos – como um cenário quente e cheio de mosquitos, ou uma região fria e desoladora - pode sair como vencedor da guerra.

Assim, a fotografia de guerra também serve como um instrumento de base sociológica. Ela consegue capturar diferentes tipos sociais e culturais, mostrando a sua participação e importância no conflito, sendo a chave para a humanização dele.

GUERRA E PUBLICIDADE

Fazer uma guerra é caro. Demanda pela compra de equipamentos, desenvolvimento de tecnologia e o pagamento do salário daqueles que tomam a frente da guerra, bem como os tributos que são revertidos para as famílias daqueles que morrem no campo de batalha.

E aí, entra aquela reflexão: como que um grupo de pessoas – normalmente ligado ao governo e departamentos militares – pode estimar o custo de vida de alguém? Ou ainda, o preço da saúde física e mental dos sobreviventes? Ou definir os prejuízos materiais e humanos nos países atingidos pelo conflito?

Em 2011, foi divulgado por pesquisas da Universidade de Boston e de organizações como a Iraq Body County, dados que mostravam as baixas humanas e o custo da Guerra do Iraque desde 2003. Os dados variam entre 126 mil civis iraquianos mortos no conflito, mais de 4.400 soldados norte-americanos que morreram na linha de frente e 32 mil feridos. Além disso, cerca de 1,75 milhão de iraquianos estão refugiados – e esses números só aumentam.

Joseph Stiglitz, Prêmio Nobel de Economia em 2001, ex-economista chefe do Banco Mundial e professor da Columbia University, realizou em 2005 um estudo sobre os gastos na Guerra do Iraque.

Ele e Linda Bilmes, professora de Harvard, fizeram um levantamento junto ao Escritório de Orçamento do Congresso que repassou que os gastos da guerra estavam, até então, em torno de US\$ 500 bilhões de dólares. Intrigada, a dupla iniciou uma investigação e descobriu que, até então, foram mais de US\$ 3 trilhões gastos só pelos Estados Unidos – e mais US\$ 3 trilhões ao resto do mundo, numa estimativa que Stiglitz afirmou para a imprensa internacional ser “conservadora”.

Uma reportagem publicada na Revista Planeta de abril de 2008 mostra que, até fevereiro daquele ano, as operações militares americanas custavam, por dia, mais do que os 12 anos em que os Estados Unidos combateram no Vietnã e o dobro do que lhes custou a Guerra da Coreia: são quase US\$ 16 bilhões por mês só nos conflitos no Iraque e no Afeganistão, o equivalente ao orçamento anual da Organização das Nações Unidas.

Os americanos só gastaram mais na Segunda Guerra Mundial: com valores atualizados, foram cerca de US\$ 5 trilhões num conflito em que 16,3 milhões de militares lutaram durante quatro anos em vários locais do mundo.

Fazendo algumas outras contas, é possível chegar ao dado de que, naquela época, cada tropa consumiu, em valores atuais, US\$ 100 mil; hoje, cada tropa no Iraque custa quatro vezes mais.

A grande dúvida fica em como esse orçamento é conseguido e alcançado pelo governo e setores militares. Na pesquisa de Stiglitz e Linda, eles deixaram de fora os gastos anuais do Departamento de Defesa, que chegam a US\$ 500 bilhões.

E aí, é possível fazer uma comparação um tanto quanto insana: a Segunda Guerra Mundial foi um evento global, com lutas acontecendo em vários pontos do globo e exigindo mobilizações cada vez maiores dos países aliados, bem como o desenvolvimento de táticas e tecnologia para garantir a vitória contra Hitler e seus aliados. Hoje, a Guerra no Iraque e Afeganistão é concentrada numa região próxima, e as novas tecnologias e exércitos privados teoricamente baratearam e tornaram mais seguro o conflito.

Só que isso, infelizmente, não é verdade. Mesmo os valores da Guerra do Iraque terem sido menores em relação ao tempo que ocorre o conflito em comparação com a Segunda Guerra Mundial, todo o desgaste psicológico e os gastos posteriores com os veteranos – que, até 2011, já somavam 1,25 milhão de soldados – são maiores do que em comparação com a Segunda Guerra.

E a grande diferença está na forma como a Guerra era e é vendida: hoje, discutir o patriotismo ou simplesmente a erradicação do terror não funciona mais. Recentemente, o filme *Sniper Americano*, de Clint Eastwood, elogiado pela crítica e indicado e vencedor de inúmeros prêmios, foi alvo de polêmica justamente por evocar a figura de um herói que, no seu interior, podia ser um vilão. Afinal, até quando que matar é um sinal de heroísmo?

Muitos grupos humanitários acabam discutindo e criticando essa ação. Afinal, a guerra realizada no Iraque e Afeganistão tem um propósito questionável, que é a luta contra o terrorismo. E como realizar a publicidade em cima disso? Será que hoje,

simplesmente defender a “luta contra o terror” funciona? Usar elementos patrióticos, como era feito antigamente, também são eficazes?

Vamos voltar para a Segunda Guerra Mundial, para uma das fotos mais emblemáticas do conflito: *Rising the Flag of Iwo Jima*, de Joe Rosenthal. A imagem é polêmica e muitas vezes questionada sobre a sua veracidade, mas é fato que ela é poderosíssima ao ser trabalhada como um instrumento capaz de difundir diferentes sensações a quem a vê.

Logo depois que essa imagem de Rosenthal foi divulgada, o governo dos Estados Unidos elaborou junto ao comando do exército uma forma de trazer para casa os sobreviventes que levantaram a bandeira. Dos seis homens que apareceram na imagem, três morreram em batalha (Franklink Sousley, Harlon Block e Michael Strank) e três sobreviveram (John Bradley, Rene Gagnon e Ira Hayes).

O trio voltou para os Estados Unidos e logo uma comoção tomou conta do país. Como relembra James Bradley, filho de John Bradley, no livro *A Conquista da Honra*:

(...) uma corrente de exaltação diferente crescia no país inteiro, arrastada pela fotografia – que parecia iluminar o ar em torno de si; liberava pulsações de esperança e orgulho, e frequentemente lágrimas em quem a vislumbrasse, mesmo gente dura, considerada pouco suscetível a imagens “inspiradoras”.

O público precisava tocar a fotografia, de certo modo possuí-la e colocá-la em meio a objetos sagrados. O *Chronicle* de São Francisco ofereceu cópias da fotografia, “versões coloridas pintadas à mão por artistas formados”, esgotando-as num dia. A legislatura da Califórnia aprovou resolução determinado que o Departamento de Correio emitisse um selo comemorativo do levantamento da bandeira para honrar a bravura do combatente norte-americano. A Associated Press de Nova York estabeleceu um “birô Joe Rosenthal” para lidar com a enxurrada de perguntas sobre a foto. Quando a imprensa a ela se referia agora, denominava-a “foto histórica”, “foto famosa”, mostrando os “heroicos” fuzileiros navais levantando a bandeira. Quase não havia debate sobre o que cercara o fato. Isso não tinha importância. A foto parecia heroica, e isso era suficiente. (BRADLEY, 2006, p. 275-6)

Raising the Flag of Iwo Jima foi feita quase no final da guerra, em fevereiro de 1945. Toda essa mobilização do governo foi um ato de desespero, já que eles buscavam uma forma de continuar o financiamento do exército e, para isso, precisava de algo que simbolizasse a esperança e a vitória certa.

Numa análise feita sobre a fotografia, Bradley também comenta que

Era uma imagem pela qual o público se apaixonara, parecendo encontrar nela uma afirmação do objetivo nacional em suas próprias origens, que nenhum político, nenhum livro de história jamais alcançara. A fotografia

transformara-se no fato. De certo modo, ela se tornara seus admiradores. A poderosa sétima [turnê de bônus] completaria essa triunfal união. (BRADLEY, 2006, p. 278)

O trio sobrevivente saiu numa campanha de recolhimento de fundo pelos Estados Unidos, o que mexeu muito com eles. John Bradley, aparentemente, era o mais retraído. Ele sempre questionava o que estava sendo feito e pensava no “bem maior”, na possibilidade de continuar a ajudar o exército.

Rene Gagnon era o que mais “gostava” de toda a atenção. Os três haviam virado uma celebridade instantânea, e Rene adorava ter mulheres aos seus pés e ser reconhecido. Já Ira Hayes conseguia externalizar mais o que os outros dois guardavam: a hipocrisia diante da situação.

Diante do conflito, eles haviam virado heróis, figuras publicitárias de um esquema de arrecadação que serviria para alimentar financeiramente o exército e continuar a luta. Só que o patriotismo que falava mais alto para o índio estava em continuar a luta no campo da batalha e não em campos de futebol lotados de pessoas.

Bradley traz alguns dados no livro o quanto se esperava arrecadar com a sétima turnê do trio de “heróis”:

A sétima turnê de bônus – a poderosa sétima – teria todos os traços das seis campanhas anteriores e mais. Seu emblema seria a imagem mais famosa da história da fotografia. E exibira ao público três das seis figuras daquela foto quase sagrada.

À medida que a sétima se aproximava de sua partida de Washington, marcada para 9 de maio – para tomar de assalto 33 cidades norte-americanas antes de voltar à capital em 4 de julho -, o poder mítico da fotografia sobre a nação continuava a se aprofundar.

Distanciada e liberada das circunstâncias meramente factuais que a tinham produzido, a fotografia tornara-se um receptáculo para as emoções da América; representava tudo de bom que os norte-americanos queriam que representasse; começava a funcionar como um grande prisma de cristal, atraindo a luz de todos os valores norte-americanos para suas facetas e emitindo um brilhante arco-íris de sentimentos e ideias.

Um empresário ofereceu à Associated Press duzentos mil dólares pelos direitos da foto. W. Sterling Cole, um congressista de Nova York, declarou que ela deveria tornar-se “propriedade pública” – significava demais aos olhos de toda a nação para ser usada de forma meramente comercial. A AP finalmente decidiu doar os direitos da foto ao governo, com os *royalties* indo para um fundo de aposentadoria dos marinheiros. (BRADLEY, 2006, p. 292-3).

A história da campanha em cima de *Raising the Flag of Iwo Jima* mostra que ela foi um sucesso, mesmo destruindo psicologicamente os seus participantes. E também, que a fotografia é um poderoso instrumento propagandístico: afinal, sabendo extrair de uma imagem icônica alguns valores, a chance de conseguir arranjar financiamento ou até mesmo difundir algumas ideias e ideais é grande.

Vejamos essa imagem:

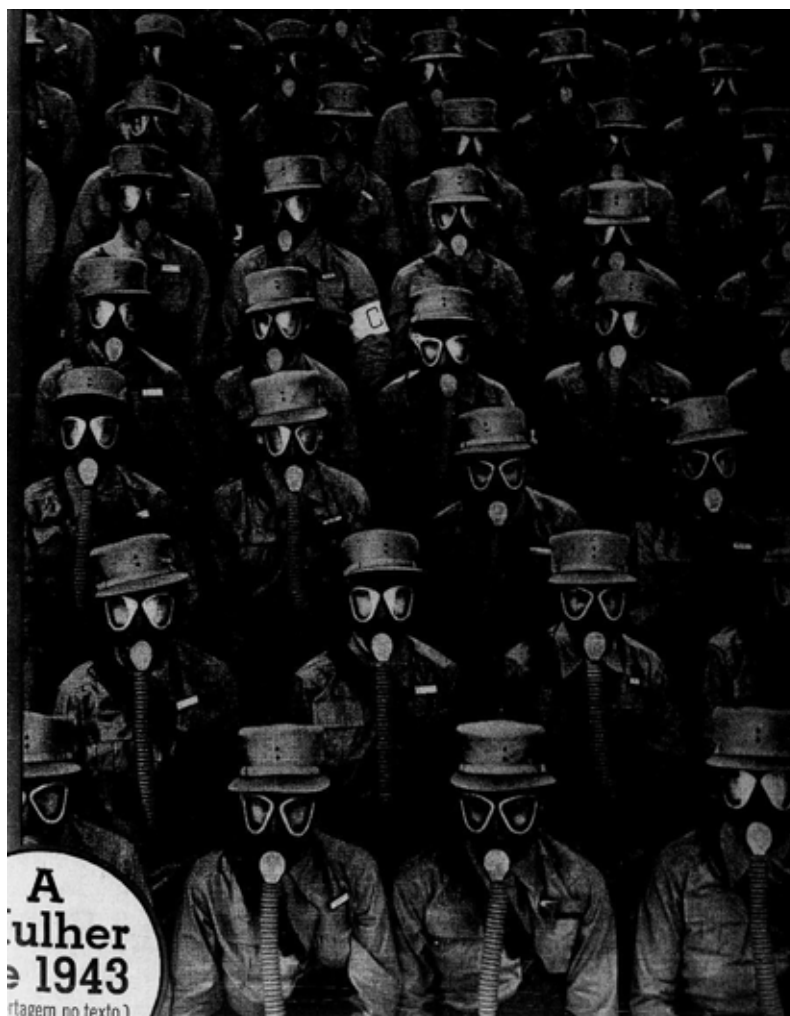


Figura 23

Ela foi capa de uma edição de 1943 da *Revista da Semana* e, de certa forma, versa com esse ideal propagandístico e até mesmo crítico presente em *Raising the Flag of Iwo Jima*.

Algumas fotografias acabam trabalhando com símbolos. Dentro da revista, existe a imagem de um soldado que utiliza uma dessas máscaras no campo de batalha.

Esse exército mascarado reunido acaba indicando ordem, proteção e o uso de uma tecnologia que busca o sucesso de uma ação.

Falando em termos de propaganda, essa imagem serviria como um símbolo da ordem, da continuidade do conflito, do sucesso de um exército ou grupo militar.

Essa segunda foto trabalha de forma mais precisa essa ideia:



Figura 24: Fazendo uma curta pausa na escalada, este skidor prepara-se para vencer a última etapa de sua ascensão.

Essa fotografia acaba trabalhando com aquele ar épico que algumas imagens da guerra trazem. Além disso, ela também flerta com a questão dos elementos extremos e do sucesso proveniente dos exércitos que são capazes de se adaptar a esses ambientes. A matéria que traz essa imagem acaba revelando que se trata do treinamento de soldados norte-americanos.

A imagem trabalha com alguns elementos bem interessantes quando a questão é a guerra. Primeiro, a evocação desse ar épico que algumas fotos trazem sobre o conflito: os soldados foram, literalmente, das florestas tropicas do Pacífico às montanhas geladas,

enfrentando calor, mosquitos e frio extremo ou para a realização de treinamento ou para batalhas.

Mesmo posada, essa imagem acaba se tornando bem poderosa por justamente trazer uma outra faceta por parte da rotina dos soldados que poucos chegaram a conhecer. Isso se torna incrível pelo registro fotográfico realizado na época.

Outro ponto envolve a questão da técnica fotográfica e a limitação dos equipamentos: enquanto alguns fotógrafos se arriscavam dentro do campo de batalha trazendo cenas da ação, outros acabavam se dedicando a fazer um trabalho dentro dos campos de treinamento. A matéria que traz essa imagem acaba evidenciando isso, já que a composição das imagens ganha contornos mais cinematográficos dentro de um cenário exótico e diferenciado, como fica evidente na imagem.

Alguns desses elementos – do desconhecido, do simbólico, da aventura e da ação – são essenciais para se trabalhar a imagem como um instrumento publicitário. E na guerra, a fotografia pode se tornar algo ainda mais poderoso, crítico ou até mesmo desencadeador de uma comoção nacional.

Hoje, é bem provável que as fotografias de guerra tragam um espírito de horror e comoção humanizada; a vontade do término do conflito e da paz. E não é que a publicidade cairia bem com esses desejos?

E NADA DO BRASIL

No livro “A Nossa Segunda Guerra”, Ricardo Bonalume Neto escreve:

O Brasil de 1939 era basicamente um exótico país sul-americano produtor de café, um lugar primitivo onde um europeu poderia contrair uma variedade razoável de doenças tropicais, onde um explorador inglês podia desaparecer no mato e onde um perigoso bandido chamado Lampião fora morto depois de aterrorizar parte do Nordeste com seu bando. E era esse Brasil que teria de lutar contra os inventores da guerra-relâmpago (a *Blitzkrieg*. Foi graças a ela que as batidas policiais ganharam novo nome).

(...) A propaganda de guerra praticamente sufocava o trabalho de jornalistas honestos em todos os países entre 1939-1945. No caso dos brasileiros era pior, pois o país não era uma democracia. Os correspondentes brasileiros junto à Força Expedicionária Brasileira não tinham tantas facilidades de locomoção e acesso à frente de batalha e a informações como seus colegas aliados, diz o correspondente e escritor Rubem Braga. “Tivemos, além disso, até certa altura da campanha, o peso de três censuras das quais apenas uma era legítima e razoável”. Se quisessem falar “mal”, não teriam como. Os comandantes brasileiros temiam o impacto negativo que seria a eventual morte de um jornalista e não davam a eles as mesmas facilidades que os americanos tinham em suas unidades. (1995, p. 9-10)

Quando se lê esse trecho e se realiza uma pesquisa sobre a fotografia brasileira na Segunda Guerra Mundial, percebe-se uma falta de documentação e participação da imprensa brasileira no desenvolvimento da memória fotográfica em cima da participação do país no conflito.

Durante a análise que realizei da *Revista da Semana*, percebi justamente a falta de matérias e fotos do Brasil no front. E tudo isso é explicado em cima do contexto político que o Brasil enfrentava: o medo da participação dos jornalistas brasileiros no conflito não era da denúncia, mas sim do que a opinião pública poderia pensar caso um deles fosse morto por qualquer razão.

Quando o Brasil se envolveu na Segunda Guerra e começou a se preparar para participar pela primeira vez de forma mais ativa de um conflito armado em outro continente, teve que superar a realidade de uma nação subdesenvolvida. O exército era pequeno, mal armado e sem treinamento.

Na época, o exército adotava uma organização e uma doutrina baseadas nos cânones da Missão Militar Francesa, que prestou assessoria ao exército brasileiro nas primeiras décadas do século XX, até 1940. Segundo uma explicação publicada na

revista “Nossa História”, “os militares franceses continuavam apegados a velhos conceitos que remontavam à Primeira Guerra Mundial, enquanto os americanos se modernizavam, dispondo inclusive de armamento muito mais sofisticado” (MOURA, p. 16).

A fotografia do exército brasileiro dessa época era basicamente feita em cima do treinamento que eles recebiam para poder fazer parte do conflito. Todo o nacionalismo difundido por Getúlio Vargas parecia estar indo por água abaixo com essa falta de estrutura do exército.

As imagens eram posadas. Quando você encontra algum documento histórico sobre isso, vê os grupos de homens do exército olhando para a câmera e sorrindo, ou ainda em situações de puro protocolo.

Outra questão também era que o exército era fraco. Fraco mesmo, no sentido literal da palavra: no início de 1943, a Diretoria de Saúde do Exército precisou escolher quais jovens seriam enviados ao front na Itália. Os números eram aproximados, cerca de 200 mil soldados que deveriam desembarcar na Europa no prazo de 90 dias.

Para fazer a seleção, foi utilizada uma ficha médica semelhante à usada pelo exército dos Estados Unidos e uma avaliação psicológica. Isso já trouxe problemas, já que muitos dos candidatos se sentiam ofendidos com perguntas relativas a sexo e com certos exames.

À medida em que os jovens eram selecionados, crescia cada vez mais o número de incapazes, trazendo surpresa e preocupação. Houve cortes por dentadura deficiente (cerca de 70% na Amazônia); por incapacidade física (de 8 a 10% na Amazônia e Nordeste); por doenças sexualmente transmissíveis (principalmente a blenorragia); e por parasitoses e outras moléstias infecciosas (MOURA, 2005, p. 18).

No entanto, os caboclos, alguns com dentaduras maltratadas, outros de pequena estatura e a maioria sem o físico avantajado dos europeus, souberam como superar a própria condição diante de um ambiente em que não estava acostumado a vivenciar.

A adoção dos índices e coeficientes dos norte-americanos foi um erro. Faltou percepção de uma realidade nacional específica, o que hoje certamente não se repetiria. O homem brasileiro não possui um biótipo padrão, em face de sua diversidade étnica e suas origens, e, portanto, sua avaliação terá sempre de se basear em critérios e índices puramente brasileiros. (MOURA, p. 18)

A história dos pracinhas mostra uma dicotomia evolutiva interessante, que também é refletida na história da fotografia. No começo, o exército brasileiro era despreparado e não tinha forças. À medida que a Segunda Guerra Mundial foi ganhando peso e era inevitável o envolvimento dos países, muita coisa foi mudando na estrutura política do Brasil.

No sul, por exemplo, grupos das colônias alemãs manifestavam abertamente seu apoio ao regime de Hitler. O governo de Vargas, que mostrava tendências fascistas, manteve uma duplicidade nas negociações diplomáticas durante um tempo, aproximando-se tanto dos Estados Unidos como da Alemanha nazista.

Todo o envolvimento do Brasil na guerra trouxe consequências importantes, algumas imediatas, outras duradouras. Para resumir a participação do Brasil no conflito, os pracinhas, como eram chamados os soldados da Força Expedicionária Brasileira, foram de grande ajuda aos aliados na defesa das montanhas e algumas regiões da Itália.

Em termos econômicos, a Guerra trouxe ao país a conquista de uma base para o desenvolvimento industrial, com a construção do complexo siderúrgico de Volta Redonda. Inserida na reorganização mundial do capitalismo pós-guerra, a economia brasileira manteve sua fragilidade e dependência estruturais.

Politicamente falando, o Brasil também conquistou um novo espaço na política internacional do pós-guerra. Algumas mudanças da frente do governo e também a recusa do Brasil de participar de algumas situações e imposições de potências mais fortes, como os Estados Unidos, alterou esse cenário de forma negativa para as perspectivas de diplomacia e relações comerciais.

E, claro

A volta da Força Expedicionária Brasileira, vitoriosa contra o nazi-fascismo, foi transformada, por esses grupos políticos que assumiram o poder, em símbolo da resistência contra o regime de Vargas e contra o populismo que ele representara. Quase vinte anos depois, em 1964, os mesmos grupos conservadores, aliados a outros em ascensão, tomaram o poder com o golpe militar, e utilizaram a memória da participação brasileira na guerra como um dos pilares de sua legitimação histórica. Na guerra, diziam, combateram o totalitarismo. Quando voltaram, derrubaram sua versão nacional, o Estado Novo. Em 1964, davam continuidade à sua luta, agora contra o populismo de João Goulart. (FERRAZ, 2005, p. 67-8)

Todas essas mudanças e toda essa história também se reflete na fotografia que era feita do exército brasileiro. Da guerra, já falei que dificilmente foram encontradas imagens do Brasil nos campos de batalha, na ação. Não havia nada de verde e amarelo no front.

Mas, nas imagens dos acampamentos, treinamentos e da recepção no país no pós-guerra, tudo era aumentado, era avantajado, era comemorado. O símbolo do orgulho, da força, da vitória estava lá, impresso em cada marcha, em cada bandeira erguida, no rosto de cada soldado que fez parte do conflito, na memória de cada homem que morreu na guerra.

E, mais do que nunca, isso se transformou num poderoso instrumento propagandístico. É como Ferraz comenta: quando a FEB iniciou os movimentos do golpe de 1964, eles queriam combater um totalitarismo que já haviam derrubado na Segunda Guerra Mundial.

Mas e a experiência para isso? Não só a prática mesmo – afinal, o exército brasileiro era, por um lado, fraco em termos da capacidade física dos seus membros -, mas na consciência política e de ação daqueles que tomariam a frente.

Infelizmente, a fotografia de guerra que retrata o Brasil quase não existe ou é divulgado. No caso da *Revista da Semana*, era vergonhoso que um veículo nacional não desse destaque para o que os pracinhas enfrentavam na Itália e só veiculassem as imagens dos acampamentos. Por mais que tivesse toda a dificuldade da participação dos jornalistas para acompanhar o exército, não existia nada de impossível de algumas imagens de ação fazerem parte de uma matéria. Um exemplo do tipo de imagem que era publicada é esse:



Figura 25: O cabo Antonio Santos Taboada, escrevendo uma carta para seus pais à entrada da sua barraca. Nos momentos de folga como no furor dos combates, o pensamento dos nossos soldados está voltado para a sua pátria e os seus lares.

A foto, por si só, não traz muitos elementos inovadores: mostra apenas a rotina de um soldado em meio à folga do conflito, enquanto escreve uma carta aos seus pais. No entanto, a legenda ajuda a aprofundar a reflexão, mostrando que se trata de um soldado brasileiro e evocando um patriotismo daqueles que lutam pelo seu país e seus pais.

A tarefa rotineira de matar se transformaria numa testemunha visual daqueles que haviam dado adeus aos seus familiares e num documento histórico para aqueles que estavam no campo de batalha.

A PSICOLOGIA DA GUERRA

Desde 1992, 1640 profissionais de mídia entre jornalistas, fotógrafos, câmeras e produtores foram mortos em conflitos ao redor do mundo. Desse total, 109 fotógrafos foram alvo, vítimas de emboscadas, sequestros ou assassinatos a sangue frio.

Mais do que simplesmente escrever um relato sobre o papel dos fotógrafos nos conflitos, sobre a liberdade da imprensa ou o que move esses profissionais a fazer parte desse tipo de atividade, esse capítulo em especial pretende criar uma pequena reflexão sobre o impacto psicológico que a fotografia de guerra tem tanto no fotógrafo como nos espectadores.

A história mais clássica e que logo surge na lembrança é do sul-africano Kevin Carter. Ele se tornou conhecido mundialmente quando participou, ao lado dos também sul-africanos Greg Marinovich e Ken Oosterbroek, e do português João Silva, de um grupo que ficou informalmente conhecido como “O Clube do Banguê-Banguê”. Entre vários trabalhos que esses homens fizeram, estava a cobertura dos conflitos decorrentes do apartheid na África do Sul, entre o final da década de 1980 e os primeiros anos de 1990.

Carter tirou uma das imagens mais famosas do mundo em Ayod, no Sudão, em 1993. A foto da criança sendo observada pelo abutre foi publicada pela primeira vez em 26 de março de 1993 no *The New York Times*. Ela foi vencedora do Pulitzer e se tornou símbolo de campanhas da luta contra a fome na África, sendo ainda utilizada em inúmeras publicidades com caráter humanitário. O grande problema é o que ela causou ao seu autor.

Alguns meses depois de ter tirado a foto e premiado pela imagem, Carter se suicidou. Ao lado do seu corpo, foi encontrado o seguinte bilhete:

Estou deprimido... Sem telefone... Sem dinheiro para pagar o aluguel... Sem dinheiro para sustentar minha criança... Dinheiro para as dívidas... Sem dinheiro! Sou assombrado pelas memórias vívidas de mortes e cadáveres e raiva e dor... De crianças feridas e esfomeadas, de loucos que assassinam alegremente, muitas vezes policiais, de executores assassinos... Vou partir para me juntar ao Ken se eu tiver essa sorte⁵.

⁵ Tradução com base na carta original disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Kevin_Carter

Por que a guerra é capaz de mexer tanto com as pessoas que não estão no front de batalha e com aqueles que fazem do relato de guerra a sua profissão? A resposta vem com uma frase proferida pelo fotógrafo húngaro e testemunha de inúmeros conflitos, Robert Capa: “Se sua foto não está boa o suficiente, você não está perto o suficiente”.

A cobertura de guerra, no fotojornalismo, possui uma relação bastante íntima com a morte. Como lembra Maciel e Boni (2006, p. 95)

(...) as influências sofridas por esses profissionais no decorrer de suas incursões tortuosas tornam-se declarações pungentes do testemunho do horror. É a ponte que distingue o fotojornalismo de guerra dos demais: o fato de que os registros relatam a brutalidade do ser humano, em sua capacidade de destruir seus semelhantes. Outro aspecto diz respeito à exposição dos fotógrafos a esses eventos. As consequências dessa exposição intensiva incutem problemáticas que muitas vezes não são passíveis de reversão.

Para o fotógrafo de guerra, a morte é um dos fios condutores e motivadores do seu trabalho, que consiste na busca incessante pela imagem única e que consiga retratar o caos, a dor ou a essência de um conflito.

Sontag (2011, p. 12) comenta que as fotos “são meios de tornar “real” (ou “mais real”) assuntos que as pessoas socialmente privilegiadas, ou simplesmente em segurança, talvez preferissem ignorar”. Logo, é possível fazer uma relação entre o trabalho do fotógrafo de guerra e a construção da realidade: afinal, aquela expressão de que “uma imagem vale mais do que mil palavras” se torna verdadeira quando, olhando para qualquer imagem de um conflito, somos questionados e as fotos nos fazem refletir, dizendo “é isto o que a guerra *faz* (...). A guerra dilacera, despedaça. A guerra esfrangalha, eviscera. A guerra calcina. A guerra esquarteja. A guerra *devasta*” (SONTAG, 2011, p. 13).

O trabalho de Carter e outros fotógrafos de guerra mostram a devastação consequente da guerra no aspecto psicológico e no modo como uma imagem pode ser trabalhada como representação de uma realidade imposta como natural quando, na verdade, é fruto de uma construção que torna um objeto metafórico diante de um determinado assunto.

Freud, em *O Mal Estar na Civilização*, comenta que

A ideia de os homens receberem uma indicação de sua vinculação com o mundo que os cerca por meio de um sentimento imediato que, desde o início,

é dirigido para esse fim, soa de modo tão estranho e se ajusta tão mal ao contexto de nossa psicologia, que se torna justificável a tentativa de descobrir uma explicação psicanalítica – isto é, genética – para esse sentimento. (p. 3)

Isso quer dizer que a busca pela adrenalina decorrente da guerra – que vem com perseguições, tiros e a morte – é uma vocação que move os fotógrafos a extrair arte e beleza de zonas de conflito, mesmo que isso vá, aos poucos, minando a sua humanidade.

Num texto publicado no portal da revista Trip, Lourival Sant’Anna tenta encontrar uma resposta para essa fagulha que motiva os fotógrafos de guerra a se envolverem nos conflitos e continuarem o seu trabalho.

Ele conta quando fazia a cobertura da Guerra da Líbia e estava num hotel em Benghazi. Lourival estava preocupado com a demora no retorno de dois fotógrafos, o português Paulo Nunes dos Santos e o americano David Sperry. Eles tinham ido para o front na manhã daquele dia em Ajdabiya, 160 quilômetros a oeste de Benghazi, e já deveriam ter voltado.

De repente, Paulo surgiu, sozinho. Lourival viu no seu olhar o desespero. Quando conversaram, o português contou que o outro fotógrafo havia ficado nas dunas. Quando anoiteceu, o motorista disse que viria embora com ou sem eles. Paulo não teve outra saída a não ser voltar.

Duas e angustiantes horas depois, Davi apareceu e contou que havia voltado num ônibus para rebeldes que não têm carro para ir lutar. Lourival conta que a dupla de fotógrafos já havia dado um susto poucas noites antes, quando foram atacados por franco-atiradores à caça de jornalistas.

Lourival conta que já esteve com Juca Varella no Iraque, Jonne Roriz no Haiti, Armando Favaro no Irã, Evelson de Freitas na África do Sul, Dida Sampaio na Rússia e Wilson Pedrosa em Honduras. Foram várias experiências de onde ele costuma partir sozinho e conviver com fotógrafos que também andam desacompanhados “nessa experiência essencialmente solitária – o que pode ser mais solitário que o convívio com a morte? – que é a cobertura de guerra”.

A apuração de um conflito e a proximidade da fotografia com a realidade gera sempre uma discussão delicada sobre o tema. Afinal, até onde um profissional deve ir

para realizar o seu trabalho? Vale a pena se arriscar para trazer um grande furo de reportagem ou realizar o que pode ser considerado *a* imagem?

O jornalista José Hamilton Ribeiro conta que foi entrevistado uma vez para uma reportagem e foi questionado sobre o que leva um jornalista a assumir uma condição de risco no exercício de sua função. A sua resposta foi a seguinte:

O que leva um jornalista a uma cobertura de guerra ou a uma situação e perigo, um pouco é vaidade; um pouco é espírito de aventura; um pouco é ambição profissional; e muito, mas muito mesmo, é a sensação, entre romântica e missioneira, de que faz parte de sua vocação estar onde a notícia estiver, seja para ali atuar como testemunha da história, seja para denunciar o que estiver havendo de abuso de poder (político, psicológico, econômico, militar), seja para açoitar a injustiça, a iniquidade e o preconceito. Após tudo isso, uma pitada de falta de juízo. (RIBEIRO, 2005, p. 103)

Sontag analisa em *Diante da Dor dos Outros* (2011) como a violência nas imagens impacta tanto espectador, leitor e fotógrafo.

Ela discute a evolução histórica da fotografia de guerra: inicialmente, algumas das fotos realizadas pelos fotógrafos que acompanhavam os conflitos eram posadas ou tinham o seu cenário “arrumado” para conseguir causar um impacto maior em quem veria essas imagens. Talvez isso seja explicado pelo tipo de equipamento de impressão, já que a qualidade da reprodução poderia tornar difícil o entendimento da imagem. É durante a Guerra do Vietnã que as fotos começaram a ser mais naturais e espontâneas. Isso “sugere que os fotógrafos têm-se mantido num padrão mais elevado de probidade jornalística” (SONTAG, 2011, p. 50).

As fotografias de guerra têm esse poder de, ao mesmo tempo em que trabalham com um símbolo eternizando o drama ou a glória de um conflito, cria uma repercussão negativa e reflexiva sobre o papel da comunicação e da imagem nesse sentido.

Durante a introdução do seu trabalho, Sontag apresenta uma publicação de Virginia Woolf intitulada *Três Guinéus*. Trata-se de uma resposta tardia a uma carta enviada por um advogado de Londres que perguntava como se podia evitar a guerra.

A autora comenta que o livro de Woolf

(...) veio a público próximo ao desfecho de quase duas décadas de retumbantes denúncias contra a guerra, apresentava a originalidade (que o fez ser o mais mal recebido de todos os livros da escritora) de focalizar aquilo que era visto como demasiado óbvio ou impertinente para ser mencionado, e muito menos para ser objeto de longas ponderações: o fato de que a guerra é

um jogo de homens – que a máquina de matar tem gênero, e ele é masculino. (SONTAG, 2006, p. 11)

Sontag procura então explicar e debater a reação que se tem diante da fotografia de um conflito. Se durante as duas guerras mundiais e outros conflitos até chegar à Guerra do Vietnã havia uma predileção por expor uma “guerra bonita”, isto é, as conquistas, destruições e mortes eram retratadas de uma maneira forjada, a partir dos conflitos no sudeste asiático a fotografia de guerra se torna mais brutal e realista.

Ao mesmo tempo, o trabalho do fotógrafo que cobre os conflitos se torna reverenciado, já que, com suas lentes, eles retratam a degradação de um povo ou região diante da violência de guerra. Através do reconhecimento desse trabalho, surgem agências com o intuito de representar os fotojornalistas diante de outros veículos.

Uma dessas agências é a Magnum, criada por Robert Capa, Chim e Henri Cartier-Bresson, entre outros, em 1947 em Paris. A Magnum fazia a intermediação entre os fotógrafos e os veículos interessados nos serviços fotográficos, enviando-os em missões jornalísticas. Com o advento da Agência, duas novidades se consolidaram na questão dos direitos autorais: a primeira, era que os fotógrafos eram donos de seus negativos, podendo controlar as reproduções; a segunda é que eles também podiam controlar a legenda da foto, vetando o texto se não os agradasse.

A Magnum também era moralista e preconizava uma missão ampla e eticamente árdua: “fazer a crônica de seu tempo, fosse este de guerra ou de paz, como testemunhas honestas, livres de preconceitos chauvinistas” (SONTAG, 2006, p. 33).

Na voz da agência Magnum, a fotografia declarava-se uma atividade mundial. A nacionalidade do fotógrafo e sua filiação jornalística eram, em princípio, irrelevantes. O fotógrafo poderia ser de qualquer parte. E sua esfera de ação era “o mundo”. O fotógrafo era um errante que tinha como destino predileto guerras de interesse incomum (pois havia numerosas guerras). (SONTAG, 2006, p. 33)

Assim, a fotografia de guerra se torna importante não apenas como testemunho histórico de um conflito, mas também como denúncia da violência e de crimes.

Existe um outro aspecto da fotografia de guerra que também não é discutido, mas importantíssimo: o impacto que a produção desse material possui na vida dos fotógrafos. Em dados levantados pelo Comitê de Proteção aos Jornalistas (2015), observa-se que o trabalho da guerra e da cobertura de conflitos tem uma maior participação masculina pelo fato de existir uma espécie de estigma da sociedade de que

o homem é mais forte tanto para lidar com o conflito (em termos de combate) como para trabalhar o emocional durante a cobertura de um evento.

Hoje, pelos conflitos terem ficado bem mais brutais, é bem comum vermos alguns desses profissionais terem problemas psicológicos, como o que resultou no suicídio de Kevin Carter.

Assim, torna-se possível criar uma discussão em cima da violência sofrida pelo fotógrafo ao cobrir um conflito e do impacto que uma imagem traz a um leitor ou espectador. Sontag traz a sugestão de Woolf de observar algumas imagens de guerra:

A seleção desta manhã contém a foto do que talvez seja o corpo de um homem, ou de uma mulher; está tão mutilado que, pensando bem, poderia ser o cadáver de um porco. Mas, ali adiante estão, seguramente, crianças mortas e também, sem dúvida, o pedaço de uma casa. Uma bomba arrombou a parte lateral; há ainda uma gaiola de passarinho pendurada no que, pode-se presumir, foi a sala de estudar... (WOOLF apud SONTAG, 2011, p. 10).

O que este trecho evidencia é que a fotografia de guerra se tornou um instrumento de denúncia e drama, utilizado pela imprensa para chocar e noticiar de modo muitas vezes expositivo algum fato. No entanto, a ousadia desse texto de Woolf, intitulado “*Por que guerra?*” não torna seu

(...) repúdio à guerra menos convencional na sua retórica, nos seus sumários de culpa, em que abundam expressões repetidas. E as fotos das vítimas de guerra são, elas mesmas, uma modalidade de retórica. Elas reiteram. Simplificam. Agitam. Criam a ilusão de consenso” (SOTANG, 2011, p. 11).

Sontag analisa tal argumento e indica que a maneira mais eficiente de transmitir “a comoção interior provocada por aquelas fotos consiste em fazer notar que nem sempre é possível decifrar o objeto focalizado, tamanho é a devastação da carne e da pedra que elas retratam” (2011, p. 11).

A autora também discute a questão de como algumas imagens podem ser trabalhadas pelos lados do conflito no sentido de montagem. Assim como a foto de Lou Lowery foi montada no topo do Monte Suribachi, é bem capaz que alguns guerreiros de um conflito criem suas próprias cenas ou para chocar o profissional que está fazendo a cobertura ou para criar um fato que seja moldada através das lentes de uma câmera:

Ante a ratificação fotográfica das atrocidades cometidas pelo lado a que a pessoa pertence, a reação-padrão consiste em tomar as fotos como algo fabricado, pensar que tal atrocidade jamais ocorreu, que eram cadáveres que pessoas do outro lado trouxeram do necrotério em caminhões e espalharam pela rua, ou que, sim, de fato aconteceu, mas foi o outro lado que o cometeu, contra si mesmo. (SONTAG, 2011, p. 15)

Com isso, Sontag trabalha com a questão da propaganda de guerra e como o jornalismo fotográfico pode ser moldado em cima de um conflito.

Durante a guerra nos Bálcãs, entre sérvios e croatas, as mesmas fotos de crianças mortas em bombardeios foram distribuídas pelos serviços de propaganda dos dois lados em conflito com apenas mudanças nas legendas que acompanhavam as imagens. E é por isso que, para a Sontag (2011, p. 14), “todas as fotos esperam sua vez de serem explicadas ou deturpadas por suas legendas”.

Torna-se possível trabalhar com três aspectos diante da atividade do fotógrafo de guerra. O primeiro ponto envolve a cobertura de um conflito como uma extensão da profissão perigosa e que pode causar impactos ao psicológico do fotógrafo. Isso ocorre pela necessidade da imersão do fotógrafo no conflito e do seu trabalho sempre flertar com a morte. O fotógrafo precisa estar no meio do fogo cruzado para fazer o registro de uma imagem; um jornalista não precisa necessariamente acompanhar um exército a campo, o que torna o impacto do momento (os perigos e a adrenalina de uma batalha, por exemplo) no seu texto bem menor. Martha Gellhorn se tornou uma referência da cobertura de guerra pois presenciou os eventos de uma maneira crua, realizando uma construção humana e realista dos conflitos.

O segundo aspecto tem relação com o modo como uma fotografia é construída: seja de modo em que o registro é único e durou uma fração de segundo (como a icônica fotografia de Robert Capa, *The Falling Soldier*, tirada durante a Guerra Civil Espanhola, reproduzida abaixo) ou que tenha sido construído, a fotografia se torna um importante instrumento para memorizar um momento e eternizar uma vitória, uma morte, uma conquista ou um drama. Todos os aspectos técnicos da fotografia – como ângulo, zoom, profundidade de campo ou velocidade do obturador – tem importância e faz a diferença na hora do registro da imagem. Essas características tornam possíveis a construção de elementos formais da fotografia, e devem ser trabalhados com cuidado para não favorecer ou direcionar a abordagem diante do produto final.

Com isso, entramos no terceiro aspecto da fotografia de guerra: o trabalho propagandístico. Em muitos casos, um determinado ângulo escolhido por um fotógrafo

pode favorecer um dos lados do conflito, enquanto que a missão do fotojornalista é apresentar de modo subjetivo o conflito. É o que acontece com a imagem de Joe Rosenthal do Monte Suribachi e com tantas outras que poderão ser encontradas durante a análise da cobertura reproduzida pela Revista da Semana durante a Segunda Guerra Mundial.

A fotografia de guerra se torna importante não só por retratar um conflito, mas também por se tornar um instrumento para se trabalhar a paz, a resolução de disputas diplomáticas ou territoriais ou simplesmente para mostrar ao mundo as atrocidades que são feitas em regiões completamente fora da nossa vivência, mostrando um lado brutal, cruel e, muitas vezes, soberano, com o mais forte vencendo o mais fraco – e a história se construindo de maneira imagética e, porque não, questionável.

No entanto, a reflexão que se tem em cima da violência da fotografia de guerra também se reflete no leitor. Vejamos algumas imagens para compreender melhor esse argumento.



Figura 26: *Alemães que ocuparam uma vila em certo trecho da Europa “residem” hoje definitivamente em suas redondezas. São fatos como este que fazem Hitler perder o sono. Para estimar as perdas nazistas na presente guerra faz-se apenas multiplicar estas cruzes por milhares. Por trás, abandonadas, veem-se casas que um dia foram habitadas por pacíficos camponeses.*

Sombria, essa fotografia traduz um pouco o espírito da morte que ronda um conflito. Ela traz justamente uma sensação de abandono, fim e escuridão, como enfatiza as casas ao fundo que, segundo a legenda, foram abandonadas.



Figura 27: Nova Guiné – Estes japoneses caíram sob o poder do ataque das forças australianas, durante a batalha de Gona. As forças restantes foram aprisionadas pelos americanos e australianos, na área de Sanananga.

Mesmo não tendo uma definição perfeita, essa foto incomoda justamente por tornar impossível a identificação dos elementos que fazem parte da imagem. Um único corpo está visível, e os destroços ao redor acabam dando um aspecto mais rançoso e sem humanização. É a dor e o espectro da morte fazendo cena nesse momento.



Figura 28: Nazista morto — com todo o equipamento, um alemão jaz na calçada de uma rua em Cherburgom onde foi morto pelas forças libertadoras. Um soldado norte-americano, a frente de uma coluna encarregada de “limpar”

os franco-atiradores do estratégico porto da cidade, olha com desprezo o alemão morto. Os nazistas na França estão travando uma batalha desesperada, na qual lançam todos os seus recursos.

Essa imagem, por si só, também é bem pesada, trabalhando com elementos como o confronto com a morte e o domínio de uma força sobre a outra. A legenda auxilia na identificação do espaço geográfico e também quem são essas pessoas, gerando um pouco de simpatia pelo exército aliado.

O que se entende é que fotografias que trazem elementos de morte são muitas vezes difíceis de serem digeridas. Ao mesmo tempo em que a guerra traz algumas imagens bem pesadas envolvendo a morte, um conflito também traz imagens icônicas que nos fazem refletir sobre o papel desempenhado por algumas figuras.

Isso mostra que a fotografia é capaz de ir além daquela visão e significa previamente estabelecidos, tornando ainda mais amplo os significados dentro de um campo de sentido. Além disso, a análise em termos de composição e técnicas possibilita a visualização de elementos mais complexos: a primeira imagem mostra a organização dos elementos fotografados e trazem uma simbologia de grupo, de ordem e também de medo; já a segunda mescla o horror da guerra, a morte e outras temáticas negativas em relação ao conflito e ao aspecto deturpado de um confronto.

Logo, a fotografia de guerra se mostra um instrumento reflexivo e que caminha por um vale sombrio, já que a morte e a violência, muitas vezes, é o que compõe uma imagem. E o fotógrafo, tendo que fazer uma escolha sobre o que retratar, busca uma realidade que, fora dos campos de batalha ou da violência de um conflito, não faz sentido. É o que escreveu Oosterbroek:

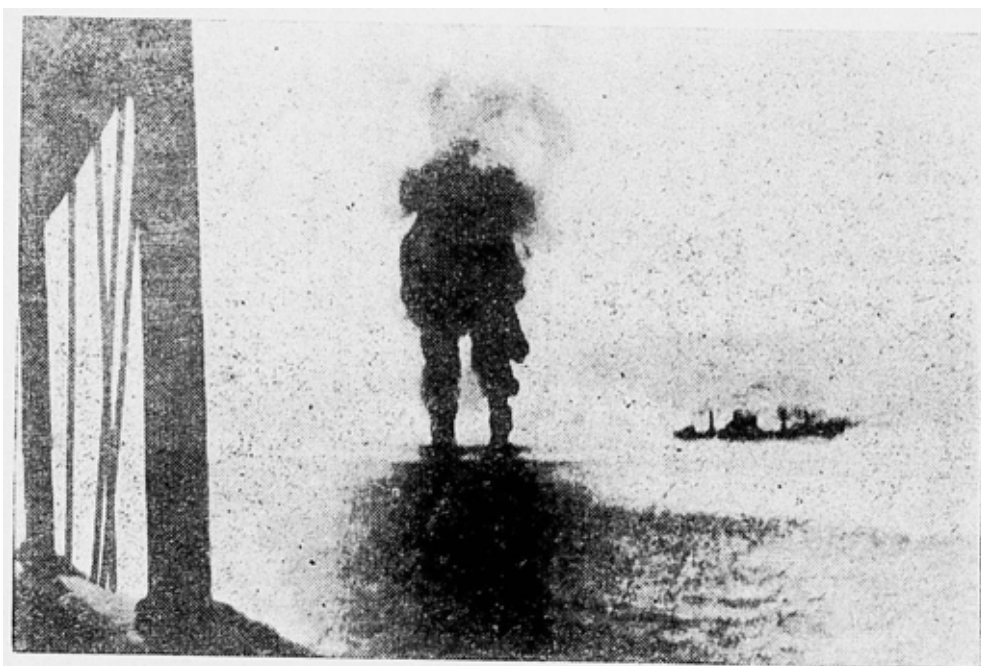
Deixem-me fotografar a realidade. Vida de verdade, que esteja acontecendo. Trabalho relevante. Alguma coisa para fazer correr a adrenalina e abrir os olhos, alargar o cérebro com possibilidades e potencial para fotos de impacto. Sou fotógrafo. Libertem-me. (apud MARINOVICH; SILVA, 2003, p. 60)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Logo na abertura de *Sobre a Fotografia*, Sontag (2013, p. 13) comenta que “o resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça”.

Durante a análise do *corpus* desse projeto, percebeu-se uma evidência fantástica quanto à fotografia: de que ela é muito mais do que o congelamento de um momento, de um recorte idealizado pelo fotógrafo ou de um testemunho histórico; ela é a possibilidade de se trabalhar com temas e valores universais a partir de simbolismos imagéticos construídos a partir da composição feita pelo fotógrafo.

Antes de relatar as considerações finais, vale a realização de dois comentários quanto ao veículo escolhido: o primeiro envolve uma grande dificuldade em termos de analisar o material disponibilizado na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. A qualidade da digitalização impedia em muitos momentos a identificação de algumas imagens, como essa reproduzida abaixo, retirada de uma revista de janeiro de 1943. À primeira vista, ela lembrou um homem borrado olhando para uma paisagem litorânea; só foi com a legenda que foi possível identificar que essa figura negra é um navio em chamas.



Sabe-se que existe todo um trabalho em termos da conservação da memória da imprensa brasileira; mas, em comparação com alguns veículos de fora do país, a disponibilidade desse tipo de material ainda deixa muito a desejar.

A degradação com o tempo é inevitável, mas existem inúmeros recursos que possibilitam a conservação das imagens e uma digitalização de qualidade, o que daria abertura para a realização de trabalhos de memória e história sobre a imprensa brasileira e a participação do país em alguns eventos históricos com maior intensidade.

O segundo ponto envolve a seleção de algumas imagens para serem analisadas na pesquisa. Como explicado na apresentação deste trabalho, escolhemos algumas imagens que possibilitariam a identificação de temáticas inéditas. Por exemplo, se em uma edição eram colocadas 10 fotografias sobre a participação do exército norte-americano num vilarejo da China, escolhemos aquelas que representem a) o conflito e a ação da guerra e b) o ineditismo em temáticas e elementos que possibilitem uma reflexão mais aprofundada sobre o assunto.

Feita essas observações, torna-se interessante listar uma série de reflexões que foram feitas com a análise das imagens. Em primeiro lugar, e puxando o que foi comentado na abertura desse texto, a fotografia acaba se mostrando um elemento imagético especial para a criação de um símbolo.

Em vários conflitos surgem imagens que acabam fazendo parte do imaginário coletivo por trabalhar com alguns elementos e valores universais, como o medo, a morte, a destruição, a bravura e a solidariedade. A maioria das fotografias analisadas traziam alguns desses elementos; o grande problema é que as imagens publicadas pela Revista acabavam fugindo um pouco da proposta inicial do projeto, que seria verificar imagens de dentro do conflito.

Durante o projeto, a ideia nunca foi de realizar uma comparação das tecnologias e técnicas de comunicação de 70 anos atrás; a grande questão é que, pelo menos dentro da política editorial verificada só pela análise das matérias publicadas na revista, existe uma predileção por contar a guerra através dos bastidores políticos e, vez ou outra, focar em momentos de ação do conflito ou que foram grandiosos e importantes (como um bombardeio aéreo ou batalhas que hoje são bem conhecidas, como a invasão da Normandia, em 1945) ou que tinha um *que* de exótico.

Algumas imagens lembram muito as fotos de expedições realizadas na era de ouro das aventuras, entre o final do século XIX e o começo do século XX. Por exemplo, uma das imagens traz um soldado norte-americano ao lado de dois nativos de uma ilha do Pacífico; em muito lembra fotos de exploradores do começo do século XX que iniciam um contato com tribos indígenas remotas. Outra imagem envolve um grupo de soldados suíços lutando no meio de um deserto branco. A legenda acaba revelando a imparcialidade da Suíça no conflito e a necessidade defender a sua terra natal dos invasores.

No entanto, muitas dessas fotografias – que fogem de dentro do campo de batalha, o que só se torna comum a partir da Guerra do Vietnã e a evolução dos equipamentos portáteis, tornando mais fácil o trabalho do fotógrafo – acabam trazendo uma série de símbolos e temáticas que dão um outro caráter para a fotografia dentro da Segunda Guerra Mundial.

Por exemplo, muitas imagens trabalham com a solidariedade. Pessoas se ajudando em meio aos escombros e soldados inimigos cuidando dos inimigos feridos foram bem recorrentes ao longo das edições analisadas no período de 1942 a 1945.

Outras, acabam trazendo um ar épico e romantizado ao conflito. É uma espécie de exaltação à guerra e a construção de uma figura heroica aos soldados sobreviventes. A história de Louis Zamperini, por exemplo, voltou à tona com a adaptação do livro *Invencível* para os cinemas. A jornalista Laura Hillenbrand criou um mito em cima da figura do atleta que se tornou soldado e ficou por um longo período prisioneiro dos japoneses com o livro que publicou em 2008 e se tornou uma sensação no mundo inteiro.

Histórias reais como as mostradas em *A Lista de Schindler*, *Um Ato de Liberdade*, *A Conquista da Honra*, *Cartas de Iwo Jima*, *O Diário de Anne Frank*, *A Ponte do Rio Kwai* e *Império do Sol*, e outras que romantizam alguns dos eventos do conflito acabam revelando essas variadas facetas da guerra e também modos diferentes de se contar histórias do conflito tocando em certas temáticas como a superioridade dos países ocidentais, o poder de fogo, a imponentia de uma nação diante da outra, a truculência dos países inimigos e por aí vai.

A história de Zamperini mostra justamente esse ponto que estamos discutindo: a guerra é contada por alguns olhares e alguns direcionamentos. Hillenbrand consegue

criar uma angústia e repulsa com a atitude dos japoneses usando uma série de verbos (“decapitadas, metralhadas, esfaqueadas e queimadas”) para intensificar ainda mais o horror da ação. A fotografia, nesse período, ainda não era tão brutal e gratuita em termos de violência; se comparado com a cobertura feita na Guerra do Vietnã, a composição dessas imagens era até muito simples.

Durante a análise da cobertura apresentada pela *Revista da Semana*, verificaram-se outros pontos que remetem à parte técnica da revista. Existe uma inovação em termos de publicação, como o uso de páginas duplas e também algumas fotomontagens, que acabam sobrepondo uma imagem a outra durante a diagramação.

Verificou-se também alguns “erros” curiosos, por assim dizer, que envolvem o trabalho com a edição e seleção das imagens. Por exemplo, em 1942, foi publicada a foto de um cemitério; a imagem era muito triste e mórbida, trazendo uma série de cruzes dos inimigos. Ela foi repetida por duas vezes em 1945 em matérias que falavam justamente sobre morte e as baixas de guerra. Além disso, também se notou a ausência da identificação dos fotógrafos nas imagens ou de alguma agência que era responsável por distribuir as fotos.

Verificou-se também a existência de seções anuais que davam diferentes enfoques para a guerra, focando, por exemplo, no papel da mulher durante o conflito, ou na participação dos negros. Isso dá um aspecto diferenciado para a cobertura, trazendo um outro olhar da história e que possibilita a compreensão em cima das várias camadas sociais dentro do conflito. A publicação trazia algumas seções fixas ao longo dos anos, buscando informar os leitores dos acontecimentos no campo de batalha.

A estrutura utilizada pela publicação também é bem interessante: existe uma predileção da relação texto-imagem, trabalhando com legendas que informam sobre a fotografia ao mesmo tempo que aprofundam outros assuntos relacionados com a imagem trabalhada.

Um ponto que vale a pena mencionar é o recorte dado às imagens analisadas: a proposta original era explorar as fotografias de dentro do campo de batalha; como eram poucas, pegamos aquelas que trariam alguns elementos mais interessantes para uma reflexão sobre a guerra. Como já foi mencionado, existe uma predileção da publicação por tratar desse assunto de uma maneira mais polida, focando nos bastidores do

confronto e trazendo imagens mais “leves” e curiosas, como treinamentos e reuniões políticas.

As imagens que eram de dentro do conflito ou que traziam alguma cena de ação eram incríveis. Elas acabam criando uma delicada relação com o leitor ao mostrar o que a Sontag comenta em determinado momento do livro *Diante da Dor dos Outros*: a guerra está lá, o conflito está existindo, a morte está rondando algumas pessoas que buscam por liberdade e por paz. Os soldados lutam muitas vezes sem entender a causa; e os veículos de comunicação – que seriam a única maneira de expor essa luta – acaba dando uma predileção para outros assuntos e para outros momentos.

Assim, a pesquisa possibilitou a percepção do trabalho da fotografia como um instrumento simbólico e que vai além do testemunho histórico. Por mais que se trate de um recorte idealizado por uma pessoa dentro de uma ação, a fotografia se torna poderosa justamente por possibilitar o testemunho de um conflito e, como diz Sontag, “pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento – e, portanto, ao poder” (2013, p. 14).

BIBLIOGRAFIA:

1045 Journalists Killed Since 1992. Committee to Protect Journalists, disponível em <http://cpj.org/killed/>. Acesso em 21 de março de 2015.

BONI, Paulo César; MACIEL, Marcello Silva. **O Vale da Sombra da Vida:** Reflexões sobre a Fotografia de Guerra e suas Repercussões. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 2., n2., p.93-110, 2006.

BRADLEY, James; POWERS, Ron. **A Conquista da Honra.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BUITONI, Dulcilia Schroeder. **Fotografia e Jornalismo:** a informação pela imagem. São Paulo: Saraiva, 2011.

Bushido. Wikipedia, disponível em <http://goo.gl/i7q2WB>. Acesso em 01 de março de 2014.

CASADEI, Eliza Bachega. **Os códigos padrões de narração e a reportagem: por uma história da narrativa do jornalismo de revista do século XX.** 2013. Tese (Pós-graduação em ciências da comunicação) ECA-USP, São Paulo: 2013.

CUMMINS, Joseph. **As maiores guerras da história.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2012.

DUBOIS, Phillippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas: Papirus, 1993.

Raising the Flag of Iwo Jima. Wikipedia, disponível em <http://goo.gl/kdaVT0>. Acesso em 27 de fevereiro de 2014.

ENDO, Tatiana Sechler. **A pintura rupestre da pré-história e o grafite dos novos tempos.** 2009. Trabalho acadêmico (trabalho de conclusão do curso de pós-graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos) CELAAC, ECA, USP, São Paulo: 2009.

Entenda os custos astronômicos da guerra do Iraque. G1, disponível em: <http://goo.gl/VHUpY1>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2015.

FERRAZ, Francisco César. **Os brasileiros e a Segunda Guerra Mundial.** Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

FREUD, Sigmund. **O Mal Estar na civilização.** Comunicação e Imagem, disponível em: <http://goo.gl/3hufui> Acesso em 18 de outubro de 2014.

GELLHORN, Martha. **A face da guerra.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

GILBERT, Martin. **A Segunda Guerra Mundial.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

A guerra dos três trilhões de dólares. Revista Planeta, disponível em: <http://goo.gl/plrY2X>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2015.

HILLENBRAND, Laura. **Invencível.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

History of Kodak. Kodak, disponível em <http://goo.gl/UqrBOe>. Acesso em 14 de junho de 2014.

History of Photography. PBS, disponível em <http://goo.gl/iwRzNP>. Acesso em 15 de junho de 2014.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Invention of photography. The Invention, disponível em <http://goo.gl/Zt0YVS>. Acesso em 13 de junho de 2014.

MAXIMIANO, Cesar Campiani. A tarefa rotineira de matar. **Nossa História**, Rio de Janeiro: n. 15, p. 26-29, jan. 2005.

MENDES, Álvaro; MOREIRA, Wilson. **Semana Ilustrada**: história de uma inovação editorial. Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social, 2007.

MOURA, Aureliano. A luta antes da guerra. **Nossa História**, Rio de Janeiro: n. 15, p. 16-20, jan. 2005.

NETO, Ricardo Bonalume. **A Nossa Segunda Guerra**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1995.

NEVES, Luis Felipe da Silva. E a cobra fumou! **Nossa História**, Rio de Janeiro: n. 15, p. 22-25, jan. 2005.

Pinturas rupestres. Fundação Museu do Homem Americano, disponível em <http://goo.gl/3MCQq9>. Acesso em: 13 de junho de 2014.

Primeira fotografia da história é exposta na Alemanha. G1, disponível em <http://goo.gl/eQCLXh>. Acesso em: 11 de junho de 2014.

PTAK, John F. **The First Published Image of a Photograph, April 20, 1839**. Ptak Science Books, disponível em: <http://goo.gl/Hacm0q>. Acesso em 11 de junho de 2014.

RIBEIRO, José Hamilton. **O gosto da guerra**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

RICE, Patricia C.; PATERSON, Ann L. **Anthropomorphs in Cave Art: An Empirical Assessment**. In: *American Anthropologist*, 1988; 90 (3):664–674

SALGADO, Sebastião. **Da minha terra à Terra**. São Paulo: Editora Paralela, 2014.

_____. **Gênesis**. Alemanha: Taschen, 2013.

SAMAIN, Etienne. (Org.) **O Fotográfico**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

SANT'ANNA, Lourival. **Profissão: voltar vivo**. Revista Trip, disponível em: <http://goo.gl/KAbZaD>. Acesso em: 28 de outubro de 2014.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.