



Morte de um Soldado Legalista: o momento de impacto na fotografia de Robert Capa

Thamires Rodrigues de OLIVEIRA¹
Osmar Gonçalves dos REIS FILHO²
Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

RESUMO

O presente trabalho revisita a biografia do fotógrafo Robert Capa e analisa uma de suas imagens mais famosas: Morte de um Soldado Legalista. Os elementos visuais da cena e as controvérsias sobre a autenticidade da foto são postos em evidência, para incentivar reflexões sobre o exercício do fotojornalismo em situação de guerra como uma ferramenta de expressão dos ideais e dos sentimentos de um fotógrafo.

PALAVRAS-CHAVE: Robert Capa; fotografia; fotojornalismo; guerra.

INTRODUÇÃO

O ofício de fotógrafo costuma aparecer no imaginário popular como um mito. Essa visão grandiosa acompanha principalmente os fotojornalistas, considerados caçadores de imagens. Se o repórter da palavra é regido pela obrigação de estar no lugar certo na hora certa, o repórter da imagem sente esse dever de forma ainda mais intensa. Com o reconhecimento da função informativa da fotografia, capturar o momento de mais impacto transformou-se na prioridade do fotógrafo. O artigo pretende analisar uma foto tirada por Robert Capa, conhecido como um dos maiores fotógrafos de guerra do mundo. Entre suas fotografias mais famosas está “Morte de um Soldado Legalista”, que foi capturada durante a Guerra Civil Espanhola e mostra um combatente no exato momento de sua morte.

A FOTOGRAFIA-DOCUMENTO

Quando ouvimos falar de um acontecimento que suscita dúvidas, uma fotografia pode funcionar como prova de que aquilo realmente aconteceu. A premeditação ou

¹ Estudante do 7º semestre de Jornalismo na UFC. Bolsista responsável pela publicação da Revista Passagens, produzida pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFC. E-mail: thamiresoliveira06@gmail.com

² Orientador do trabalho. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), pesquisador e fotógrafo, é Professor Adjunto do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará (UFC), concentrado principalmente nas áreas de fotografia, teoria da imagem, semiótica e estética do audiovisual. E-mail: osmargoncalves@hotmail.com



acaso da cena, a escolha da composição e iluminação que compõem o momento e outras nuances do fotografável são aspectos que rendem uma série de discussões sobre a relação da fotografia com o real. Apesar de todos os questionamentos, o que se pode afirmar é: o momento captado pela câmera transmite aquilo que necessariamente estava na frente da lente. Sobre o ideal de verdade que se busca alcançar com as imagens, é interessante observar o pensamento de Rouillé, que considera a fotografia um mecanismo de recriação da realidade, não um mero recorte.

O processo fotográfico é concebido como um meio de liberar – por eliminação, corte e simplificação – a verdade, que está oculta, da realidade visível. (...) Mas isso traz a desvantagem de considerar a imagem fotográfica como um simples recorte de um real existente, enquanto fotografar consiste em transformar o *real* em *um* real fotográfico. Não recortar-registrar, mas transformar, converter. A fotografia reproduz menos do que produz; ou melhor, ela não reproduz sem produzir, sem inventar, sem criar, artisticamente ou não, uma parte do real – nunca o real em si (ROUILLÉ, 2009, p. 132, grifo do autor).

O valor utilitário das imagens se deve a uma série de fatores: reprodutibilidade, mobilidade, rapidez de produção e credibilidade³ aproximaram a fotografia das massas e transformaram-na em mediadora entre os homens e a realidade. No entanto, é interessante que a ideia de realidade seja acompanhada por algumas ressalvas: por mais que a reprodução das imagens seja perfeita, o lugar em que a cena acontece não pode ser transportado em sua totalidade. É o vestígio do real que aparece na fotografia, e esse vestígio pode ressaltar alguns aspectos que nem sempre são acessíveis ao olhar humano no exato momento em que a cena acontece. Segundo Walter Benjamin (1935/1936),

Em primeiro lugar, relativamente ao original, a reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual. Ela pode, por exemplo, pela fotografia, acentuar certos aspectos do original, acessíveis à objetiva – ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação –, mas não acessíveis ao olhar humano. Ela pode, também, graças a procedimentos como a ampliação ou a câmara lenta, fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural. Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações inatingíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do receptor a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco (BENJAMIN, 1935/1936, p. 182).

³ ROUILLÉ, André. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009, p. 50.



A facilidade de reprodução das fotografias viabilizou a difusão de imagens ao redor do mundo. Na virada do século XX, os aparatos tecnológicos possibilitaram que os fotógrafos captassem os momentos mais fugazes em câmeras de pequeno formato, que utilizavam negativos mais sensíveis. Com isso, o profissional estava apto a capturar a informação fotográfica, que passou a integrar as reportagens feitas para serem lidas e olhadas ao mesmo tempo. A relação entre texto e fotografia no espaço do jornal fez nascer o repórter fotográfico, que tem a câmera como um prolongamento do próprio corpo e a discrição como postura básica, com a moral da reportagem preservada pela não interferência na cena. Junto com a mobilidade trazida pela tecnologia (as câmeras Leica de lentes intercambiáveis e os flashes se tornaram muito populares na época), agravaram-se os problemas decorrentes da comercialização de imagens.

Os anseios dessa geração de fotógrafos deram origem à Agência Magnum, uma associação fundada em Paris por Robert Capa⁴, Cartier-Bresson, Maria Eisner, David Seymour, George Rodger, William Vandivert e Rita Vandivert. Para eles, fotografar não era uma tarefa realizada com o único intuito de ganhar dinheiro, mas uma forma de transmitir o que sentiam e pensavam. Desprezando montagens e valorizando flagrantes e “instantes decisivos” – expressão criada por Cartier-Bresson –, essa estética trabalhava uma construção muito particular de identidades sociais, políticas, étnicas e nacionais. Com a postura contrária à que era exigida pela imprensa moderna nas reportagens superficiais, as agências foram criadas na intenção de realizar trabalhos mais profundos. Esse comprometimento permitia que o fotógrafo estabelecesse um relacionamento mais intenso de trocas com o fotografado, num esforço para entender melhor a realidade que se apresentava na frente da lente. O grupo só se reuniu no pós-guerra, mas essa interpretação do ato de fotografar vinha amadurecendo ao longo dos anos que precederam a criação da Magnum. A posse dos negativos e a devida atribuição dos créditos ao fotógrafo foram dois aspectos levantados pela cooperativa, que deve sua importância ao anseio por liberar os fotógrafos da tirania da imprensa da época. A Magnum completou 65 anos e reuniu os principais fotógrafos do mundo.

⁴ Endre Ernő Friedmann é seu nome verdadeiro. Judeu nascido em Budapeste, no dia 22 de outubro de 1913, cobriu alguns dos mais importantes conflitos da primeira metade do século XX: Guerra Civil Espanhola, Segunda Guerra Sino-Japonesa, Segunda Guerra Mundial, Primeira Guerra Árabe-Israelense de 1948 e Primeira Guerra da Indochina. O personagem Robert Capa foi inventado em companhia da namorada Gerda Taro. Os dois impressionavam agências editoriais ao vender as fotos de Friedmann como sendo o trabalho de “um gênio esquivo”. Quando o nome Robert Capa ficou famoso no mundo inteiro, o fotógrafo assumiu a farsa e resolveu fazer jus à reputação que o nome carregava. Outras informações estão presentes na autobiografia de Capa, apontada nas referências bibliográficas.



A ideia de “instante decisivo” é um dos nortes da fotografia-documento. O ato de capturar o essencial de um acontecimento em uma só imagem reafirma constantemente uma estética de transparência que é conveniente à reportagem, tanto por transmitir um vestígio do real como por chamar a atenção do leitor devido ao elemento marcante da cena. É interessante observar, também, que a preocupação com a composição é um elemento importante na sacralização do instante: a geometria do enquadramento correto, quando capturada no espaço temporal preciso, rende uma boa foto.

Sobre o vínculo do repórter fotográfico com o mundo, pode-se afirmar que a precisão das imagens serviu para retratar cenas de extrema miséria e dor. Com o objetivo de recuperar a essência dos acontecimentos sem correr riscos de sofrer acusações de exagero, muitos fotógrafos retrataram episódios que chocaram inúmeros leitores. Capturar essas imagens era, ao mesmo tempo, expressar a compreensão do sofrimento do outro e usar esse trabalho como mecanismo de denúncia, numa tentativa de transformação da realidade. Susan Sontag (2004) fala sobre o horror de uma guerra na perspectiva de quem vê as fotos:

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

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

Uma situação de guerra estabelece um mal-estar generalizado em uma sociedade. No entanto, o uso dessas imagens nos faz pensar em uma estetização da miséria. Essa abordagem do aterrorizante, muitas vezes contemplada pela arte, pode acabar



modificando a moral em alguns aspectos. É interessante considerar: se, em princípio, uma imagem de dor pode causar comoção, a repetição exaustiva dela pode deixar o observador impassível, acostumado ao que era grotesco e intolerável outrora. Segundo Susan Sontag,

Grande parcela da arte moderna dedica-se a diminuir a estatura do aterrorizante. Por nos acostumar ao que, antes, não suportávamos olhar ou ouvir, porque era demasiado chocante, doloroso ou constrangedor, a arte modifica a moral (...). Mas nossa capacidade de digerir esse grotesco crescente nas imagens (paradas ou em movimento) e nos textos impressos tem um custo elevado. A longo prazo, age não como uma liberação da personalidade, mas como uma subtração da personalidade: uma pseudofamiliaridade com o horrível reforça a alienação, tornando a pessoa menos apta a reagir na vida real (SONTAG, 2004, p. 53).

A questão que se avalia não é apenas o transtorno provocado por uma imagem violenta, mas a capacidade de olhar as cenas aterrorizantes de modo naturalizado, devido à repetição. Além do aspecto do horror, outra característica das fotografias que é importante ser considerada é a dúvida. Segundo Rouillé, a imagem verídica foi confundida com a fotografia-documento por muito tempo. Segundo ele, o verdadeiro está na crença do verdadeiro, não no processo fotográfico.

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

Essa perspectiva de que o verdadeiro é uma crença abre precedente para uma série de dúvidas sobre a autenticidade de algumas imagens famosas. “Morte de um Soldado Legalista” é um exemplo de fotografia cuja veracidade foi exaustivamente discutida.

ENTRE A VIDA E A APATIA: HUMANISMO OU HUMANITÁRIO?

A evolução do modo de fotografar através dos tempos corresponde à própria evolução da ideia de homem. É possível observar essa mudança de perspectiva quando se pensa o humanismo em contraponto com o humanitário nas fotografias.



O humanismo, apreciado por Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau e Sebastião Salgado, por exemplo, priorizava temas como o trabalho, o amor, a solidariedade, a infância. As fotos mostravam, antes de tudo, a vida. Do cotidiano às cenas de miséria, as pessoas fotografadas estavam trabalhando, repousando, lutando, em plena relação com o mundo e com as outras pessoas. Já o humanitário reflete as falhas do projeto moderno. São os excluídos da sociedade de consumo, vítimas da desigualdade econômica: sem trabalho, sem moradia, sem esperanças. São retratados em sua essência vazia, paralisada, conformada com a palidez da realidade e desconectada do restante do mundo, como se vivessem à margem da própria existência.

Uma maneira de perceber a diferença entre essas duas posturas fotográficas é observar a profundidade de campo da imagem. Segundo Rouillé (2009),

A profundidade do campo e a sobreposição dos planos situavam os atores humanistas em seu contexto social e humano, e, na imagem, incluíam um horizonte de esperança e um delineamento de futuro; a fotografia humanitária adota geralmente pontos de vista próximos (a pornografia do plano muito próximo), que esmagam a perspectiva, que reduzem o campo externo e fecham toda promessa de saída (ROUILLÉ, 2009, pág. 147).

Essa perspectiva reduzida e achatada do humanitário recorta o indivíduo e o separa do coletivo. Quando isolado da cena histórica pelo enquadramento neutralizado, pela proximidade do plano e pela ausência de jogos entre luz e sombra, o objeto fotografado se aproxima do que é retratado na televisão. Mas, ainda segundo Rouillé, isso não significa um empobrecimento total do ato de fotografar, mas expressa uma imagem “diminuída pelo sistema das mídias, atormentada pelo horror das cenas representadas, e fragilizada pela insuficiência de esperança.”⁵ Ao contrário das formas banais, a fotografia humanista apresenta contraste entre claros e escuros, cenografia e profundidade de campo, o que contribui para uma heroicização dos personagens. Os elementos de iluminação e composição conectavam o objeto fotografado a uma cena e a um contexto. Mesmo em situações intoleráveis de guerra e de violência, a postura do personagem nas fotografias humanistas era de luta, não de impotência.

LIGEIRAMENTE FORA DE FOCO

⁵ ROUILLÉ, 2009, p 147.



Ao dizer a célebre frase “Se suas fotos ainda não estão boas o suficiente, é porque você ainda não está perto o suficiente”⁶, Robert Capa evidenciou uma característica marcante de seu trabalho: inúmeras expressões apaixonadas e cenas fortes de vários contextos de guerra foram captados em fotografias que documentaram acontecimentos cruciais e provações individuais. Para cumprir as exigências desse trabalho, era preciso estar perto da cena. Ao contrário de muitas expressões famosas ditas sem a pretensão de serem cumpridas, a máxima do fotógrafo foi levada muito a sério e influenciou a produção de muitos fotojornalistas que o sucederam, reforçando uma estética da proximidade ao fotografar com humanismo e envolvimento, estando o mais perto possível da ação.

Capa queria ser escritor, mas acabou conhecido como um dos mais importantes fotógrafos de guerra da história e presenciando a transição técnica e estética da fotografia dos grandes conflitos bélicos do século XX. Usando uma Leica de 35mm, ele cobriu batalhas intensas e registrou imagens que foram reproduzidas no mundo inteiro. Durante a Segunda Guerra Mundial, ele fotografou o desembarque dos Aliados na Normandia, conhecido como Dia D. “Os Onze Magníficos”, resultado daquele dia, é seu trabalho mais famoso: ele foi o único fotógrafo a descer para a praia com os soldados e conseguiu as melhores fotos da invasão. Enquanto ainda cobria a guerra, o fotógrafo já apresentava traços de estresse pós-traumático: niilismo, insônia, irritabilidade, alcoolismo, culpa de sobrevivente e depressão⁷ (KERSHAW *apud* NETO; RAMIREZ, 2009).

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

⁶ CAPA, Robert. Ligeiramente fora de foco. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 15. A frase célebre do fotógrafo foi citada na introdução (escrita pelo irmão, Cornell Capa) de sua autobiografia, que definiu muito de sua postura como correspondente de guerra. No livro, Robert relata as ocasiões em que acompanhava as batalhas estando o mais perto possível dos soldados.

⁷ Ver o artigo “Robert Capa: espectador e coadjuvante dos conflitos de seu tempo”, de Rodolpho Cavalheiro Neto e María Dolores Aybar Ramírez.



Escrevi que meu nome era Robert Capa; nascido em Budapeste; que o almirante Von Horthy e o governo húngaro nunca gostaram de mim e que eu nunca gostara deles também; que o consulado húngaro, desde a anexação da Hungria por Hitler, se recusava a dizer se eu era húngaro ou não; que enquanto Hitler dominasse a Hungria eu me recusava terminantemente a dizer que era húngaro; que eu havia sido criado por avós judeus de ambos os lados; e que eu odiava os nazistas e sentia que minhas fotos podiam ser úteis como propaganda contra eles (CAPA, 2010, p. 33).

Com a ousadia característica de sua personalidade, Capa não negava a dificuldade de não interferir no que estava acontecendo na sua frente. Se o fato de apenas registrar nem sempre era fácil, o fotógrafo tinha em mente que as imagens de guerra serviriam para incentivar a paz. Esse modelo de resistência de Capa estabelecia que a foto precisava ser apreciada como manifestação de repulsa a uma situação condenável pelo fotógrafo. Mesmo assim, ele raramente capturava imagens de mortos ou pessoas com ferimentos graves. Seu foco estava em quem sofria com a guerra e sobrevivia aos conflitos, numa aproximação que permitia a cumplicidade e, pelo fato de retratar a vida em um cenário de morte, trazia maior apelo emocional aos leitores.

Ao focalizar rostos e gestos, Capa permitia aos observadores experimentarem uma sensação de envolvimento, como se eles próprios estivessem subitamente presentes em plena guerra. Pode bem ter sido esse sentimento de urgência da situação que levou muitas das pessoas imunes aos argumentos ideológicos a contribuir com recursos para a causa ou tomar parte em manifestações políticas (WHELAN, 2000, p.11).

A condição de exilado por ter de fugir do fascismo, que se reflete inclusive no nome escolhido pelo fotógrafo⁸, e o claro posicionamento político definiram os passos de Capa. As características de sua personalidade determinam de forma decisiva o modo como ele retrata o que vê: os ângulos e as perspectivas escolhidas por ele refletem um olhar engajado em meio a um mundo em conflito. Durante a Guerra da Indochina, em 1950, Robert Capa morreu ao pisar numa mina terrestre. Relatos dizem que o corpo do fotógrafo foi encontrado com a câmera na mão.

O MILICIANO LEGALISTA

⁸ O nome Robert Capa é pronunciável em praticamente todos os idiomas, perfeito para alguém que se considera sem pátria.

Quando Robert Capa fotografou um homem no exato momento da morte, ele não imaginava que aquela foto colocaria em dúvida a sua honestidade muitos anos depois. A reputação do fotógrafo foi posta à prova devido a acusações de fraude: um jornalista britânico idoso, que reconhece ter falhas de memória, acusou Robert Capa de ter fotografado o miliciano durante um treinamento, não uma batalha. As alegações de montagem permeiam diversos pontos da história, que nunca foi bem esclarecida por Capa⁹.

No dia 5 de setembro de 1936, o fotógrafo estava em uma batalha na cidade de Cerro Muriano, algumas milhas a Norte de Córdoba. Às 17h daquele dia, foi tirada a foto de um homem caindo no chão imediatamente após ser atingido por um tiro. Uma fotografia no instante da morte era algo pioneiro para a época. Até aquele momento, o mundo não havia visto uma imagem de ação como essa.



Figura 1 - “Morte de um Soldado Legalista” ou “The Falling Soldier”

A primeira dúvida quanto à autenticidade da foto surgiu em 1975, devido a uma entrevista do jornalista O. D. Gallagher. Na época, ele afirmara ter dividido um quarto de hotel com Capa, mas não soube precisar onde nem quando. Segundo Gallagher, Capa e outros fotojornalistas lamentavam-se por não conseguirem boas fotos naquela ocasião, quando um soldado Republicano haveria sugerido que algumas tropas encenassem uma batalha para que os correspondentes fotografassem. Em uma entrevista posterior,

⁹ Para maiores detalhes sobre os argumentos que despertaram e descartaram as dúvidas sobre a autenticidade da foto, ver o artigo *“Proving that Robert Capa’s ‘Falling Soldier’ is authentic”*, de Richard Whelan, apontado nas referências bibliográficas.

Gallagher afirmou que as tropas de Franco, não os Republicanos, sugeriram a encenação¹⁰. Segundo Whelan (2003), a maior controvérsia da versão de Gallagher acontece no suposto diálogo de Capa com um soldado de Franco. Antifascista apaixonado que era, Capa cobriu a guerra sem esconder a preferência pelo lado Republicano. Como um fotógrafo conhecido pelas ideias de esquerda, ele não teria nenhum tipo de contato amigável com soldados franquistas: seria preso e possivelmente assassinado.

Alguns anos depois, em 1996, Mario Brotóns, um historiador amador da Espanha, identificou o miliciano como sendo Federico Borrell García, que foi morto no mesmo dia e local da fotografia. Essa comprovação poderia ter sido suficiente para sanar as dúvidas, mas as alegações continuaram. Questionamentos sobre os negativos, a sequência de fotos, os homens fotografados e a posição de García ao cair levantaram outras suspeitas sobre a foto ser posada.

Para rebater esses argumentos, Whelan pediu ajuda a Robert L. Franks, do Departamento de Polícia de Memphis. Segundo a análise do especialista, a imagem representa, sim, um momento de morte. Ele escreveu o porquê de não acreditar na fraude:

Esta foto foi posada? Acredito que não, baseado na resposta dos reflexos humanos. Você perceberá que a mão esquerda do soldado, que está aparecendo parcialmente embaixo de sua perna esquerda, está em uma posição semi-fechada. Se a queda fosse, de fato, encenada, a mão estaria aberta para se proteger da queda (um reflexo simples de auto-preservação para evitar se machucar) (FRANKS *apud* WHELAN, 2012, p. 12).¹¹

¹⁰ No original de Whelan, pág 2: “Gallagher said that ‘there had been little action for several days, and Capa and others complained to the Republican officers that he could not get any pictures. Finally... a Republican officer told them he would detail some troops to go with Capa to some trenches nearby, and they would stage some manoeuvres for them to photograph. (...) In 1978 Jorge Lewinski published in his book *The Camera at War* his own interview with O.D. Gallagher. This time Gallagher claimed that Franco’s troops, not Republican ones, had staged the maneuvers.’”

¹¹ Tradução livre do original: “Was this picture posed? I think not, based on the human reflex response. You will notice that the soldier’s left hand, which is partially showing under his left leg, is in a semi-closed position. If the fall was, in fact, staged the hand would be open to catch his fall (simply a self-preservation reflex to keep from getting hurt)” (FRANKS *apud* WHELAN, 2012).



Figura 2 - A mão esquerda do miliciano em uma posição semi-fechada durante a queda

Capa nunca explicou de forma clara o que aconteceu no dia da batalha. Um dos únicos relatos que se conhece veio de uma conversa entre Capa e Hansel Mieth, também fotógrafa. Robert havia contado para ela que os soldados estavam em um clima de brincadeira antes dos tiros começarem. Segundo as palavras de Capa, eles não encenaram, estavam apenas felizes e não ouviram o tiroteio no início. O episódio perturbava o fotógrafo, que não dizia nada sobre o assunto por se sentir parcialmente culpado pela morte do homem¹². Whelan apresenta, ainda, uma série de evidências que rebatem as suspeitas de fraude. Depois de anos de pesquisa, ele defende a autenticidade da foto concluindo: “Já é hora de deixar Capa e Borrell descansarem em paz, e reconhecer *The Falling Soldier* mais uma vez como uma obra-prima inquestionável do fotojornalismo e como talvez o melhor fotógrafo de guerra que já existiu”. Assim, mais do que a certeza ou não de autenticidade, a preocupação com o caráter simbólico da foto se faz essencial.

Insistir em querer saber se uma fotografia realmente mostra um homem no momento em que é atingido por uma bala é ao mesmo tempo mórbido e

¹² É interessante observar o diálogo original entre Capa e Hansel Mieth, contado por Whelan:

“She said that Capa, very upset, had once told her about the situation in which he had made his famous photograph. ‘They were fooling around,’ he said. ‘We all were fooling around. We felt good. There was no shooting. They came running down the slope. I ran too and knippeded.’

‘Did you tell them to stage an attack?’ asked Mieth.

‘Hell no. We were all happy. A little crazy, maybe.’

‘And then?’

‘Then, suddenly it was the real thing. I didn’t hear the firing - not at first.’

‘Where were you?’

‘Out there, a little ahead and to the side of them.’”



vulgarizante, pois em última instância, a grandeza da fotografia está em suas implicações simbólicas, não em sua precisão literal como reportagem sobre a morte de um homem em particular (WHELAN *apud* KOETZLE, 2005, p.187).

Mesmo na observação mais simples, o impacto da foto se estabelece. Federico Borrell García recebeu a morte de pé, com uma leveza que se constata pela expressão do rosto. Por mais que estivesse caindo, foi no ar que encontrou a morte. As mãos quase fechadas demonstram a ausência de medo de cair no chão e nos relatam que já não havia mais vida ali. É interessante perceber que o personagem passa por uma heroicização, não por ter uma feição enérgica – como muitos personagens fotografados por Capa –, mas por receber a morte de forma pacífica, com o rifle querendo separar-se do corpo.

A posição do fotógrafo na cena reúne a expressão máxima do “instante decisivo” e oferece uma visão humanista da guerra, eternizando uma cena que duraria apenas alguns segundos em qualquer relógio do mundo. A postura de luta, mesmo tranquila, é trazida aos olhos do espectador através do contraste entre luz e sombras, da sensação de movimento que o corpo caindo provoca, do cenário limpo que deixa o personagem em evidência. O miliciano está sozinho, mas não isolado de um contexto. Ao ser atingido em frente a uma câmera, ele ganha a austeridade de quem não teme o momento final. E esse dilema universal – o medo da morte – é o principal sentimento que afeta a todos que olham para essa cena.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas v. 1. São Paulo: Brasiliense, 2012. Pp 179 a 212.

_____. **Pequena história da fotografia**. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas v. 1. São Paulo: Brasiliense, 2012. Pp 97 a 115.

BERGER, John. **Sobre o olhar**. São Paulo: Editora G. Gilli, 2003.

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

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



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

NETO, Rodolpho Cavalheiro; RAMÍREZ, María Dolores Aybar. **Robert Capa: espectador e coadjuvante nos conflitos de seu tempo**. 2009. Disponível em: < <http://bit.ly/1809hcq> > Acesso em 9 abr. 2013.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia: Entre Documento e Arte Contemporânea**. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

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

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

_____. **Proving that Robert Capa's "Falling Soldier" is authentic**. Disponível em: < <http://bit.ly/116vZNN> > Acesso em 10 abr. 2013.

_____. **Robert Capa: The Definitive Collection**. New York: Phaidon Press, 2001.